

LUCIANA ALVES VIANA

**Do Regional ao Choro elétrico: convenções, redes e identidade no
trabalho musical dos chorões**

**Goiânia – GO
2011**

Luciana Alves Viana

Do Regional ao Choro elétrico: convenções, redes e identidade no trabalho musical dos chorões

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, da Universidade Federal de Goiás, como um dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Sociologia, sob orientação do Prof. Dr. Jordão Horta Nunes.

**Goiânia - GO
2011**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG**

V614r Viana, Luciana Alves.
Do Regional ao Choro Elétrico [manuscrito]:
convenções, redes e identidade no trabalho musical dos
chorões / Luciana Alves Viana. - 2012.
xv, 156 f. : il., figs, tabs.

Orientador: Prof. Dr. Jordão Horta Nunes.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais, 2012.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras, abreviaturas, siglas e tabelas.

Apêndices.

1. Choro – Música. 2. Mulher – Trabalho – Choro
elétrico.

CDU:78:331-055.2

Dedicatória

Ao meu pai, pela música que colocou em minha vida.

Agradecimentos

Agradeço a todos que contribuíram para a realização deste trabalho, em especial: meus pais, presentes todos os dias; meus irmãos, que suportaram meus pedidos de silêncio em meio aos estudos diários; ao Danilo, que desde o ano de 2007 tem sido um companheiro fidelíssimo; aos amigos da graduação e mestrado, pelos bons e maus momentos juntos e às minhas amigas, Mirian, Ana Flávia, Gracielly, Mylena e Glayci, que tem sido importantes alentos nos momentos difíceis e alegres companhias nas horas festivas.

Não posso esquecer aquele sem o qual esta pesquisa não seria possível, meu orientador. Obrigada, Jordão, pelas longas tardes e manhãs de orientação, através das quais pude encontrar o caminho para a compreensão do trabalho dos chorões. Fico grata também porque estes momentos foram cheios de música, paixão tanto sua quanto minha.

Agradeço também aos músicos e artistas com os quais conversei durante esta pesquisa. Muito obrigada a todos pela solicitude e alegria com a qual me receberam e suas casas e locais de trabalho. A minha experiência ao acompanhar ensaios e apresentações artísticas enriqueceu grandemente esta pesquisa e me ensinou um pouco mais sobre a generosa alma dos músicos de choro.

E, por fim, muito obrigada à *Nestlé*, fabricante do chocolate *Suflair*, pois este foi meu combustível para manhãs, tardes, noites e madrugadas dedicadas à redação deste trabalho.

Resumo

As atividades artísticas de músicos dedicados ao gênero choro são o ponta-pé inicial para o desenvolvimento desta pesquisa. A partir do Interacionismo Simbólico procuramos compreender como se caracterizam as redes, convenções sociais e artísticas, a identidade e presença feminina no grupo dos chorões que atuam nas cidades de Goiânia – GO e Campinas – SP entre os anos de 2009 a 2011. Para tanto, após fundamentação teórica presente no capítulo primeiro, construímos dois tipos ideais, presentes nos capítulos posteriores, aos quais chamamos de Regional-Samba-Choro e Escola de Choro Elétrico. Através destes tipos ideais de apresentação de serviços musicais no mundo da música choro pretendemos então, compreender as relações sociais que se desenvolvem no trabalho chorístico.

Palavras-chave: trabalho musical, choro, redes, convenções; identidade.

Abstract

The artistic activities of musicians that work with choro are the beginning for a development of this research. From Symbolic Interactionism we look to understand what are the characteristics of networks, social and artistic conventions, identity and female participation of chorões' groups that work in groups of Goiânia – Go and Campinas – SP from 2009 to 2011. For this purpose, after theoretic fundamentals in chapter one, we construct two ideal types, in chapters two and three, their names are Regional-Samba-Choro and Escola de Choro Elétrico. Through these ideal types of presentation of musical service in artworld of choro we intend to understand the social relationship of chorístico job.

Keywords: musical job, choro, networks, conventions; identity.

Lista de Figuras

1 – Convencional formação de Grupo de Choro.....	21
2 - Participação feminina no meio chorístico.....	48
3 - Formação do Regional.....	72
4 - Especialização do Trabalho Musical.....	114
5 - Estabelecimento de novo repertório.....	119
6 - Choro Elétrico e uma nova formação.....	124

SUMÁRIO

Introdução.....	08
1 - O trabalho musical no choro numa perspectiva interacionista.....	13
1.1 Ação humana prática em contextos interativos.....	13
1.2 Música e Socialização.....	15
1.3 A criação de um mercado da música.....	17
1.4 Trabalho artístico e o estabelecimento de uma rede de trabalho.....	18
1.5 O choro no contexto da música popular no Brasil.....	25
1.6 A identidade do chorão.....	33
1.7 Chorões e quadrados: conflitos e vínculos.....	37
1.7.1 Vínculos e convenções: questão de estética e sobrevivência.....	40
1.8 A estrutura do choro e suas convenções musicais.....	44
1.9 O lugar da mulher no meio chorístico.....	47
2 - O Regional-Samba-Choro.....	52
2.1	
Rede.....	52
2.1.1 Os elementos da rede de chorões em Goiânia.....	53
2.1.2 Formação autodidata e a rede de mestres.....	57
2.1.3 Profissionais envolvidos.....	61
2.1.4 Família: ambiente de aprendizado.....	65
2.2 Convenções.....	67
2.2.1 Convenções artísticas.....	67
2.2.1.1 O repertório do Regional-Samba-Choro.....	67
2.2.1.2 A formação dos grupos: utilização de instrumentos acústicos.....	71
2.2.1.3 Locais de apresentação e posição dos músicos no palco.....	74
2.2.2 Convenções sociais.....	76
2.2.2.1 Relações de vínculo e conflito.....	77
2.2.2.2 Decisão pela carreira musical e as reações familiares.....	81
2.2.2.3 Remuneração e Contrato.....	82
2.3 A identidade do chorão do Regional-Samba-Choro.....	86
2.3.1 Primeira Experiência com o choro.....	86
2.3.2 Elementos de identificação.....	89
2.3.3 Significado do choro e de ser chorão.....	91
2.3.4 Prestígio.....	93
2.3.5 Perspectivas de futuro.....	95
2.3.6 Sentimento de aceitação e pertencimento.....	97
2.3.7 Participação e utilização de redes virtuais.....	98
2.4 O papel da mulher no choro.....	99
2.4.1 Camila Borges: um estudo de caso.....	103

3 - A Escola de Choro Elétrico.....	107
3.1 Rede na Escola de Choro Elétrico.....	107
3.1.1 Chorões de Campinas: uma rede de profissionais.....	107
3.1.2 Formação especializada.....	110
3.1.3 Profissionais envolvidos: a expansão da rede.....	112
3.1.4 Família: aprendizado musical apesar da ausência de tradição no choro.....	116
3.2 Convenções.....	117
3.2.1 Convenções artísticas: a transformação do modelo.....	117
3.2.1.1 O repertório da Escola de Choro Elétrico.....	118
3.2.1.2 A formação dos grupos: possibilidades de experimentação através de um novo formato.....	123
3.2.1.3 Locais de apresentação: teatros e casas de cultura.....	125
3.2.2 Convenções Sociais.....	128
3.2.2.1 Relações de vínculo e conflito.....	128
3.2.2.2 Remuneração e contrato.....	130
3.3 A identidade do chorão na Escola Choro Elétrico.....	133
3.3.1 Primeira experiência com o choro: da escola para os teatros.....	133
3.3.2 Elementos de identificação e reconhecimento.....	135
3.3.3 Significado do choro e de ser chorão.....	137
3.3.4 Prestígio.....	139
3.3.5 Perspectivas de Futuro.....	140
3.3.6 Aceitação e pertencimento.....	141
3.3.7 Participação e utilização de redes virtuais.....	141
3.4 O papel da mulher na Escola de Choro Elétrico.....	142
3.4.1 Paula Oliveira: um estudo de caso.....	143
Considerações Finais.....	147
Referencial Bibliográfico.....	150
Anexo – Guia de Entrevista.....	152

Introdução

A primeira coisa que deve ser dita em relação a esta pesquisa é que resulta de um profundo esforço em tentar compreender como se desenvolvem as atividades profissionais de músicos específicos, aqueles dedicados ao choro. Tudo isto teve início a partir de minha experiência não só com a arte musical, mas com este gênero, considerado como o primeiro realmente criado e estabelecido em terras brasileiras.

A partir desta experiência com o choro, participando de uma oficina onde aprendíamos o repertório característico do choro, passei a me interessar especificamente por este mundo da arte musical. O que caracteriza um mundo da arte é o fato de que ele só se desenvolve mediante o trabalho de inúmeros profissionais, não só de artistas como podemos pensar inicialmente. E como fruto das atividades destes profissionais se dá em um local e tempo específicos escolhi, em princípio, a cidade de Goiânia – GO.

Entretanto, desde que participei do Programa de Cooperação Acadêmica Novas Fronteiras – PROCAD – NF – como aluna especial da Universidade Estadual de Campinas, pude conhecer a realidade dos chorões residentes na cidade de Campinas. A consequência disto foi estender da pesquisa também a esta cidade.

Estas foram as motivações pessoais e iniciais que me levaram a pensar a respeito do objeto em questão. Após a curiosidade inicial debrucei-me sobre a literatura sociológica, musicológica e histórica acerca da análise do trabalho artístico. Diante desse material percebi a existência de inúmeras pesquisas que tomam como foco o artista e sua obra, mas não exatamente o seu trabalho e relações dele decorrentes.

Apesar da escassez de análises sociológicas sobre o trabalho artístico no Brasil, encontramos as pesquisas realizadas por: Segnini (2004; 2008) onde se analisa o trabalho artístico dos músicos das orquestras de São Paulo e Paris, levando em consideração suas carreiras e relações de gênero a partir de um referencial teórico-metodológico da sociologia crítica e do trabalho francesa; Pichoneri (2005) que toma como objeto o processo de formação profissional dos músicos que compõem a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo e assim busca compreender a articulação desta formação com as condições e possibilidades de inserção no mercado de trabalho para esses profissionais, sob a ótica da sociologia da educação e sociologia do trabalho; Rocha (2007) que tem como foco a atuação profissional dos músicos que trabalham em empresas particulares como uma possibilidade de inserção em um mercado profissional antes restrito à *performance* e ao ensino.

Estes foram alguns exemplos de pesquisas realizadas no Brasil que tiveram como foco o trabalho artístico-musical de profissionais com formação erudita e que se dedicam à música de concerto. Entretanto, quando nos voltamos para o choro, música classificada como popular e erudita como veremos adiante, percebemos que as pesquisas realizadas acerca desse gênero não tomam como referencial teórico-metodológico a sociologia do trabalho.

O choro tem sido analisado majoritariamente através da musicologia e da história cultural. Não podemos dizer, entretanto, que este gênero não foi analisado a partir da sociologia. Teixeira (2008) toma como objeto a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília a fim de compreender como esta instituição faz parte de um movimento de reflorescimento do gênero no campo artístico da capital federal levando em consideração os elementos do processo de educação sentimental dos artistas de projeção na cidade em questão.

As pesquisas citadas anteriormente, apesar de conterem elementos do trabalho artístico dos chorões, não incorporam questões importantes, como: a configuração da rede de profissionais e a conseqüente descrição de suas atividades laborais, a remuneração e as relações entre artistas e demais indivíduos. Outros aspectos importantes que em geral não são analisados são: a identidade e o processo de reconhecimento e identificação do chorão como um músico que se vê e é visto como um artista com características que o distinguem dos demais trabalhadores do mundo da música; convenções artísticas que indicam trabalhos musicais de um choro tradicional e moderno; convenções sociais que apontam para relações de vínculo e conflito desenvolvidas entre os participantes da rede de chorões e que também são pautadas pela precarização das atividades de músicos que diversas vezes não são vistos como profissionais. Finalmente, as relações de gênero que nos mostram qual é o lugar de homens e de mulheres no mundo musical do choro.

Além das pesquisas realizadas no Brasil sobre o trabalho musical sob diversas perspectivas, destacamos dois autores provenientes dos Estados Unidos e que tem como preocupação uma análise do trabalho musical a partir de uma sociologia interacionista simbólica: Howard Becker (1982; 2008) e Peter Martin (1995). Diferentemente dos trabalhos citados anteriormente, estes autores procuram analisar o trabalho artístico, não somente em relação a uma estrutura do mercado musical. Consideram antes as relações que os indivíduos estabelecem no mundo da arte como possibilidade de realizar trabalhos artístico-musicais que não estão exatamente sob a égide do mercado, mas que são negociados no cotidiano de suas atividades e através das relações estabelecidas entre os diversos atores de um mundo da arte.

Pela ausência de pesquisas que tomam o trabalho artístico musical dos chorões por intermédio da sociologia do trabalho interacionista, torna-se premente uma análise que tenha

como objeto estes artistas executores do choro e que leve em consideração a compreensão de suas atividades através da rede de músicos trabalhadores, identidade, convenções e relações de gênero. Além disso, tal premência também diz respeito ao campo desta pesquisa, a saber Goiânia – GO e Campinas – SP, cidades que não são historicamente relacionadas à origem do choro como gênero musical. A escolha destas duas cidades se justifica, inicialmente porque o choro, apesar de ter nascido na cidade do Rio de Janeiro, desenvolveu-se em todo o Brasil (Cazes, 1998).

No que diz respeito à primeira cidade encontramos as atividades artísticas dos chorões centradas em uma instituição que funciona, mesmo com alguns períodos de inatividade, desde o início da década de 1980, o Clube do Choro de Goiânia. Nesta encontramos diversos eventos de promoção do gênero como saraus domésticos, apresentações públicas e didáticas e, ainda, o ensino de instrumentos e repertório chorístico.

O desenvolvimento deste Clube ocorreu, como veremos adiante, por meio da iniciativa de alguns chorões residentes na cidade de Goiânia, principalmente de seu fundador, um violonista formado pela Escola de Música da Universidade Federal de Goiás (UFG). Apesar de relacionado à formação deste músico e de outros chorões e artistas em geral verificamos, através de observações e entrevistas, que o curso superior de música da UFG privilegia em sua grade, bem como no repertório de seus docentes, a técnica e a *performance* orientadas para a música de concerto ou erudita.

Consequentemente, tal restrição contribui para que ao choro não mereça destaque nesta instituição. Em Campinas, ao contrário, percebemos que a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) atua como promotora do choro. Isto se dá, principalmente, porque essa instituição foi uma das primeiras do Brasil a desenvolver um curso superior voltado para a música popular. Com a criação do bacharelado em música popular e, recentemente, do Encontro Nacional de Choro que ocorre desde o ano de 2004 o gênero tem se desenvolvido através de diversos grupos e eventos promovidos no interior da Unicamp.

Em Goiânia, vimos então que as atividades artístico-musicais dos chorões se desenvolviam a partir de seu Clube e em Campinas, pelo menos nas últimas décadas, por meio da Unicamp. Estes dois elementos funcionaram como pistas iniciais para que empreendêssemos a análise do trabalho dos chorões nessas duas cidades, identificação das características das atividades destes músicos e em que medida se assemelhavam e se diferenciavam.

Além disso, conforme Cazes (1998), o choro está em todos os lugares do Brasil, mas a análise do trabalho dos músicos dedicados a este gênero tem se concentrado em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília.

Em relação à esta cidade encontramos pesquisas que tem como objetivo uma análise do choro como um dos elementos de um campo artístico. É o caso de Teixeira (2008) que toma a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília a fim de compreender como esta instituição colabora para a educação sentimental de músicos dedicados ao choro na capital federal.

Diante da visível ausência de análises do trabalho musical dos chorões em Campinas e Goiânia pensamos ser importante compreendermos como ele tem se desenvolvido nestas cidades e como a compreensão das atividades destes músicos distantes dos grandes centros nos faz compreender o chorão e seu trabalho tanto no interior como nas capitais.

Assim, pretendemos aqui demonstrar como se desenvolve o trabalho de músicos trabalhadores dedicados ao gênero choro nas cidades de Goiânia – GO e Campinas – SP no período que vai do ano de 2009 a 2011. O trabalho de campo realizado nestes locais foi composto por:

- Dezoito entrevistas: sendo dez em Goiânia e oito em Campinas, com duração média de sessenta minutos;
- Quarenta horas de observação de apresentações, ensaios, workshops, gravações de programas de televisão, comemorações, saraus, festivais e mesas-redondas. Deste total dezoito horas foram de observação na cidade de Goiânia e vinte e duas em Campinas;
- Aproximadamente oitenta horas de observação-participante em ensaios e apresentações como vocalista de um grupo de choro e samba da cidade de Goiânia – GO.

Devo registrar ainda que, embora a idéia inicial desta pesquisa tenha sido a de realizar entrevistas com diversos trabalhadores do setor artístico-musical, optamos por restringir este campo somente aos artistas por serem eles o centro de tal atividade. Isto, entretanto não significa que desconsideramos a presença desses profissionais no mundo da arte chorística. Antes pudemos perceber a atuação dos mesmos através das observações e observações participantes, bem como pelo relato dos chorões.

O referencial teórico que orienta esta pesquisa nos levou a construir dois modelos ideal-típicos que também servem de base para a estruturação dos capítulos deste texto. Assim sendo, no primeiro capítulo, chamado de O trabalho musical no choro numa perspectiva interacionista, tratamos de apresentar qual é a nossa base teórico-metodológica e a partir dela

construímos os dois capítulos subsequentes. O segundo capítulo, O Regional-Samba-Choro, trata do trabalho dos chorões que atuam em atividades profissionais de acordo com este tipo ideal de apresentação de serviços musicais no mundo da música choro. Já o terceiro capítulo, A Escola de Choro Elétrico, apresenta o segundo tipo através das atividades desenvolvidas pelos chorões.

Estes tipos são aqui utilizados para que compreendamos como se desenvolve o trabalho destes artistas levando em consideração a configuração da rede à qual estão vinculados, as convenções sociais e artísticas utilizadas, a identidade destes trabalhadores e ainda, a participação da mulher neste mundo da arte chorística.

A partir destes modelos e do trabalho de campo evidenciou-se a predominância do primeiro tipo na cidade de Goiânia – GO e do segundo na cidade de Campinas – SP. Por isto a maioria dos trechos de entrevistas que utilizamos na composição do segundo e do terceiro capítulo dizem respeito, respectivamente, a Goiânia e a Campinas.

Quando falamos em predominância, não queremos dizer que cada tipo expresse fielmente a realidade do trabalho dos músicos dedicados ao choro nestas duas cidades. Ao contrário, os dois tipos estabelecidos foram encontrados tanto na primeira quanto na segunda cidade e são capazes de explicar tanto o trabalho artístico dos músicos residentes nestas cidades quanto em outras onde o choro se desenvolve.

Com isto queremos dizer que o Regional-Samba-Choro como tipo ideal de apresentação de serviços musicais no mundo da música choro também pode ser observado na cidade de Campinas e a Escola de Choro Elétrico em Goiânia. A utilização das entrevistas realizadas em Goiânia para a composição do segundo capítulo e em Campinas para o terceiro capítulo tem assim, o fim de demonstrar a predominância já citada, bem como destacar cada elemento destes tipos.

Após descrevermos estes tipos ideais de apresentação do trabalho musical no choro no segundo e terceiro capítulos, partimos para as considerações finais a fim de apresentarmos quais são as diferenças e semelhanças encontradas nas duas cidades escolhidas como campo desta pesquisa.

1- O trabalho musical no choro numa perspectiva interacionista

Há um número crescente de pesquisas que abordam a música ou os músicos como seus objetos de análise. Elas partem de diversos referenciais teóricos e metodologias das ciências sociais. Esta proposta toma como ponto de partida noções desenvolvidas na escola sociológica do Interacionismo Simbólico como os conceitos de rede e convenções que veremos adiante.

Antes disso delinea-se brevemente como é o desenvolvimento de atividades musicais em contextos interativos, como a música compreende um objeto sociológico e como se deu a formação de um mercado musical ocidental. Estes elementos se apresentam como importantes nesta análise por serem a base de uma sociologia preocupada com o trabalho musical.

1.1 - Ação humana prática em contextos interativos

Antes de considerarmos as ações dos indivíduos como resultado de estruturas pré-estabelecidas, como supõem muitos autores, adotamos uma abordagem que, a partir do interacionismo simbólico, considera o processo no qual os padrões da ordem social são o resultado da fundamental capacidade humana de pensar reflexivamente, isto é, de antecipar imaginativamente as respostas esperadas de outras em nossas próprias palavras e atos.

As implicações desta abordagem são aqui consideradas para analisarmos o processo social de compreensão e organização das atividades musicais dos músicos especializados no gênero choro. Pois supomos que tocar envolve mais que somente habilidade técnica; é necessário ser parte de uma rede de relacionamentos sociais para qualquer tipo de *performance* ocorrer.

Aqui acatamos a idéia de que há uma habilidade reflexiva em “tomar o papel do outro” como noção fundamental para qualquer entendimento da ordem social em sentido geral. Isto requer a manifestação do outro no eu, ou seja, uma identificação de uma pessoa com outra participante da relação social. Esta participação é possível através de um tipo de comunicação que o homem é hábil para realizar e que se efetiva à medida que uma pessoa assume a atitude do outro indivíduo como se fosse a sua própria. Ele se coloca no papel do outro, o que influencia e estimula a sua conduta e comportamento. Por tomar o papel do outro o indivíduo está habilitado a voltar para si mesmo no processo de interação e comunicação (Mead, 1934, p.254).

Em um contexto mais específico, tal como o da criação e *performance* em música tal habilidade tende a orientar a conduta dos indivíduos a partir das expectativas de outros

significantes, ou seja, indivíduos ou grupos dos quais as respostas são importantes e dos quais as expectativas dão constante orientação do que é considerado como certo e errado. Esta perspectiva aponta para o fato de que a importância da resposta do “outro” nos faz internalizar as convenções e expectativas que são dominantes em nosso contexto cultural.

A partir desta perspectiva a atividade musical é construída de maneira ativa e colaborativa em um contexto social específico. Assim, diferentes estilos musicais, como o choro em questão, não somente representam diferentes combinações de opções musicais em um sentido puramente técnico, mas são, antes, criados e reproduzidos por grupos de pessoas com diferentes interesses, projetos, compromissos e situação social.

Músicos e compositores sustentam a adoção e manutenção de certas convenções, que podem tornar-se matéria de considerável importância para indivíduos que dão ao gênero musical sua característica. Nesse sentido, gêneros musicais podem ser considerados como socialmente organizados e a música correspondente não expressa qualidades essenciais de qualquer grupo ou indivíduo, mas é formada e modificada em um processo constante através do qual, pessoas sustentam, modificam, transformam e abandonam convenções.

A partir destas considerações a música é abordada como uma ação social colaborativa, com ênfase no gênero musical como tradição ou como um caminho para realizar atividades que adquirem certa autoridade. Elas precisam ser aprendidas, mas também podem ser modificadas, assim como mudam os executantes¹, compositores e ouvintes.

Uma das conseqüências de tais mudanças é o estabelecimento de vários estilos² musicais e suas inúmeras subdivisões que também dependem da produção, aceitação, reprodução e mudança de certas convenções. Assim, podemos entender o caminho pelo qual gêneros³ musicais são construídos socialmente dentro de contextos interativos onde os indivíduos negociam o estabelecimento dos mesmos num determinado ambiente cultural (Martin, 1995).

Em geral, estudos sobre músicos como um grupo ocupacional têm enfatizado a interdependência de fatores musicais e sociais em seu próprio trabalho, ou seja, a colaborativa produção de *performances*. Acima de tudo, as respostas dos músicos – individual e

¹ Músicos ligados essencialmente à atividade de execução da música, não de composição ou produção.

² Pode significar tanto o estilo de uma época como barroco, romântico ou clássico, quanto uma maneira particular de se compor e tocar associada a um compositor intérprete ou lugar (estilo alemão, napolitano, mozartiano, rococó). Fonte: DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de termos e expressões musicais. São Paulo: Editora 34, 2004.

³ O termo gênero musical de forma geral designa formas consolidadas de composição como o rock, jazz, o lírico ou o sinfônico. De maneira mais restrita, pode indicar uma variedade de estilos e correntes musicais que comungam de certa identidade entre si. Fonte: DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de termos e expressões musicais. São Paulo: Editora 34, 2004.

coletivamente – dependem de uma posição em que eles definem a situação em que estão. Nisto eles serão influenciados pelos grupos de referência, ou seja, aqueles que comparam sua própria situação e prospecções futuras, e pelos “outros significantes” dos quais a opinião realmente é considerada como significativa, quer por razões artísticas ou comerciais.

Estes “outros significantes”, afirma Nunes (2005), funcionam como modelos de papéis para o comportamento. E assim o sujeito age no mundo como se fosse um de seus “outros significantes”. Ela toma o papel dos “outros” e se vê como objeto, como emergente ser social (Nunes, 2005). Além disso, o indivíduo desenvolve a necessidade de incorporar à sua realidade as reações dos outros atores que estão envolvidos no processo de interação.

Neste ponto o indivíduo incorpora as perspectivas do “outro generalizado”, a sociedade. O momento em questão é aquele no qual cada um internaliza as regras da sociedade. A variação das múltiplas identidades, papéis sociais e perspectivas presentes nas sociedades contemporâneas pode ser explicada pelo fato de que cada indivíduo compartilha perspectivas com vários grupos de referência. Aquela perspectiva com o qual mantém uma interação mais bem sucedida, afirma Nunes (2005) torna-se o “outro generalizado” do indivíduo.

1.2 – Música e Socialização

Consideramos que personalidades individuais são formadas num ambiente cultural, onde, através de um processo de socialização, aprendem a aceitar a validade das convenções. Essas convenções, apesar de aparentar *status* de padrões morais obrigatórios, são resultado da socialização e isto garante o seu estabelecimento, bem como a possibilidade de mudança. Como a língua, por exemplo, onde aprendemos a nos comunicar e absorver conceitos, categorias e estilo cognitivo sobre a cultura que nos envolve (Martin, 1995). Assim, o aprendizado humano é um processo social no qual as reações de outros nos conduzem ao entendimento das noções de certo e errado e ao desenvolvimento de uma idéia sobre nós mesmos.

Como seria então, considerar a música dentro desse processo? A primeira noção que precisamos levar em conta numa análise sociológica da música é o notável fato de que os seres humanos e seu intelecto são idênticos, mas, apesar disso, pensam em sentidos diferentes e, por diversas vezes, irreconciliáveis uns com os outros.

Assim, nas diferentes culturas os padrões musicais não se desenvolvem como leis em sentido físico, mas sim como convenções que constituem a realidade do mundo social e que

são estabelecidas através de um processo de acordos e conflitos – neste caso entre os músicos e demais atores participantes do setor artístico musical. É deste modo que os padrões e convenções da vida social são construídos socialmente, mantidos e modificados através dos tempos, ainda que tais mudanças não sejam efetivamente freqüentes.

Majoritariamente, agimos conforme os modos convencionais. Para os ouvidos ocidentais, por exemplo, a escala diatônica⁴ não é somente tida como normal, mas é a base “natural” da organização musical. É assim que, apesar da nossa indubitável habilidade para dizer e fazer coisas novas e rejeitar convenções estabelecidas, aceitamos condutas ortodoxas e rotineiras, a maior parte do tempo.

Por isso, tomamos como natural e certa a sonoridade que escutamos e internalizamos, embora ela seja apenas uma organização de convenções musicais diferentes de outras encontradas em outras culturas. Estas sonoridades organizadas, atualmente como gêneros, tornam-se então familiares para nossos ouvidos.

Diante disso, o que é central para os sociólogos preocupados com a música é analisar como, quando e onde gêneros musicais se cristalizam. E ainda tomar os atores que criam, tocam música, a ouvem e pagam por isso, perguntar-lhes como se desenvolvem determinados gêneros, tornam-se forças dominantes culturalmente ou permanecem incipientes e marginais.

A música é assim, uma atividade social e como tal é objeto próprio da sociologia. Embora seja vista como um meio de expressão dos sentimentos pessoais dos compositores, devemos lembrar que a inspiração dos criadores musicais é nutrida em certo contexto social, encontra aceitação e pode levar a caminhos que reflitam ou, no mínimo, admitam a existência de convenções.

Por meio destas se estabeleceu, durante o processo histórico, a diferenciação entre a música e outras atividades. Ela desvinculou-se de atividades e cerimônias específicas em busca de seu estabelecimento como atividade com sentido próprio, altamente fragmentada e resultado do trabalho de um grupo especializado.

⁴ Escala é uma seqüência de notas em ordem de altura ascendente ou descendente. É longa o suficiente para definir sem ambigüidades um modo ou tonalidade, e começa ou termina na nota fundamental daquele modo ou tonalidade. Uma escala é diatônica se a seqüência de notas baseia-se num gênero de 8ª que consiste em cinco tons e dois semitons; as escalas Maior e Menor natural são diatônicas. Fonte: SADIE, Stanley (editor). Dicionário Grove de música: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1994.

1.3 – A criação de um mercado da música

No período moderno a fragmentação dos gêneros musicais foi acelerada. Por volta do ano de 1830 a música, de modo crescente, através da música secular figurando como mais um dos produtos humanos, foi considerada como um objeto que poderia ser comprado e posto no mercado, inicialmente através da venda de partituras e instrumentos. O desenvolvimento de tal mercado também se caracterizou pelo desaparecimento do mecenas aristocrático. Este foi substituído pela massa anônima, o público, perante o qual o artista se apresenta (Carpeaux, 2001).

O desenvolvimento do mercado musical não só estimulou a proliferação de marcas de instrumentos musicais, mas criou em torno disso um trabalho para diversos profissionais como compositores, luthiers, professores de música e vendedores, entre outros profissionais - e esta foi a semente do mercado moderno de música.

Outro desdobramento do desenvolvimento deste mercado musical foi a aparição e consolidação de uma disponibilidade e variedade de estilos e tradições musicais sem precedentes (Martin, 1995). Se caminharmos através desse processo de desenvolvimento dos estilos e gêneros musicais, veremos que a invenção e o desenvolvimento da tecnologia de gravação contribuíram, mais recentemente, para acelerar a diferenciação de formas musicais diversas. Através de tecnologias como o rádio, por exemplo, grande variedade de sons pode ser ouvida por cada indivíduo.

Esta variedade de gêneros musicais aponta também para a crescente especialização de músicos que se dedicam à formas musicais específicas, como jazzistas, roqueiros e chorões. Estes configuram trabalhadores do setor artístico-musical que, voltados para um gênero específico, atuam em um mundo da arte definido – como veremos adiante no caso do choro.

Ao tomarmos a produção no mundo da arte musical como inserida em um mundo do trabalho devemos considerar também que a sociologia interessada neste mundo toma como ponto de partida o fato de que as pessoas acreditam que a música tem um significado, pois tal crença influenciará suas respostas e ações cotidianas na produção e recepção de um determinado gênero musical.

A construção deste significado se dá através do processo de socialização onde aprendemos, através de uma linguagem musical, quais são as possibilidades e probabilidades inerentes a um gênero específico. Aprendidas essas possibilidades e probabilidades inerentes ao material musical no caso, agimos com expectativas que giram em torno daquelas possibilidades.

Os tópicos precedentes nos mostraram como uma aproximação analítica das atividades musicais pode ser viável a partir do interacionismo simbólico. Assim, consideramos que esta perspectiva fornece elementos para análise do choro enquanto gênero musical que se desenvolve eminentemente no Brasil, conforme apresentamos adiante.

1.4 – Trabalho artístico e o estabelecimento de uma rede de trabalho

A partir da sociologia desenvolvida por Howard Becker consideraremos inicialmente dois pontos importantes para a análise do trabalho artístico. O primeiro diz respeito à problemática noção de arte, pois todo trabalho artístico envolve a colaboração de um conjunto extenso de pessoas onde, entretanto, somente algumas delas são convencionalmente definidas como artistas. O outro enfoque sociológico sob a produção de trabalhos artísticos considerará a, relativamente complexa, divisão do trabalho de que ela depende (Becker, 1982).

O trabalho artístico, como todas as atividades humanas, envolve certo número de pessoas possibilitando que vejamos o produto do trabalho em artes. A esse número de pessoas do setor-artístico o autor chama de rede de cooperação que, formada pelos artistas e demais profissionais do setor artístico, dão origem a vínculos ocupacionais e, em alguns casos, ascensão social. Além de músicos compreendidos como o centro da atividade, por serem os criadores das obras, a rede é composta por: técnicos de som, iluminadores, produtores, empresários, vendedores de lojas de instrumentos, fabricantes de instrumentos, donos de bares e casas noturnas, críticos e jornalistas, compreendidos como trabalhadores do setor artístico-musical.

Considera-se ainda outro elemento, a audiência; ela atua na rede como um conjunto de membros que conhece em parte o trabalho artístico, mas somente o necessário para cumprir o papel que lhes cabe na atividade cooperativa, ou seja, apreciar, apoiar e dar suporte aos artistas (Becker, 1982).

Para a realização de uma apresentação de Choro, por exemplo, há necessariamente uma série de profissionais e atividades envolvidas que vão desde a produção de instrumentos até a divulgação dos espetáculos. Este exemplo ilustra que uma apresentação musical depende de uma extensiva e elaborada divisão do trabalho entre muitas pessoas, das quais alguns poucos podem ser convencionalmente designados como artistas – por produzirem o que é considerado como centro da atividade artística, sem a qual a arte em si não existiria.

As atividades realizadas por cada parte da rede na relação de umas com as outras é capaz de criar padrões de atividade coletiva – e este é o terceiro ponto que merece destaque na

sociologia do Trabalho Musical de Howard Becker – as convenções. Compreendidas como padrões de produção artística, as convenções possibilitam que cada membro da rede realize um conjunto de tarefas.

Considerar as convenções no trabalho artístico significa abarcar todas as atividades e suportes necessários para que ele ocorra como vimos no exemplo do choro acima citado. Com todas essas atividades e pessoas envolvidas as convenções, consideradas como formas que possibilitam a realização do trabalho artístico, atuam como meio de ação estabelecido entre uma tarefa e outra. Mesmo que esses padrões de criação e atuação dos trabalhadores em arte sejam, em alguma medida, efêmeros, eles adquirem alguma regularidade.

Falar em rede e convenções significa, então, considerar um grupo de pessoas que está cooperando na produção de coisas que elas definem como arte. Assim, é possível compreender as obras de arte tomando-as como o resultado da ação coordenada de todas as pessoas cuja cooperação é necessária para que o trabalho seja realizado da forma que é (Becker, 1982).

Esta rede de trabalho cooperativo e as convenções estabelecidas como forma de ação é que possibilitam suas atividades artístico-musicais. O músico (centro da atividade artística em análise), por exemplo, depende de uma série de serviços para sua formação, como livros impressos, CDs disponíveis, partituras e programas de computador que possa utilizar para edição destas. Deste modo, ele pode tornar-se um artista altamente reconhecido graças a essas atividades que dão o suporte para sua formação e que são fundamentalmente compartilhadas na produção musical. Tais atividades, como a realização de uma apresentação musical, por exemplo, ocorrem devido ao estoque de conhecimento utilizado pelos atores envolvidos que é compartilhado na produção musical.

Compartilhar esse estoque de conhecimento significa que cada profissional envolvido no fazer musical conhece um grupo de atividades e padrões de ação para realizá-las – estes profissionais conhecem também parte do corpo total das convenções utilizadas, comumente o necessário para facilitar a porção da ação coletiva da qual fazem parte. São as convenções que provêm a base para que os participantes do mundo da arte possam agir juntos e eficientemente na produção de trabalhos característicos desse mundo. (Becker, 1982).

Isso nos leva a considerar nesta pesquisa desde a formação do grupo musical, seu repertório, locais de apresentação, instrumentos utilizados, enfim, como são estabelecidas as formas de trabalho musical (Cf. Becker, 1982). Para Becker é através destas que os diversos artistas trabalham numa imensa rede que abarca não só pessoas dotadas de um talento especial, mas antes uma série de profissionais que atuam na produção e reprodução da arte.

Nesse sentido uma análise das relações nas quais estão envolvidos os chorões abarca uma aproximação das formas musicais executadas por esses músicos e se tais formas denotam um modo de vida e de trabalho específicos. Envolve também uma descrição da rede de trabalho da qual fazem parte, levando em consideração as diversas funções exercidas pelos indivíduos envolvidos na mesma, tais como: vendedores de instrumentos, produtores, organizadores de eventos, proprietários de bares e casas noturnas, luthiers, além dos próprios artistas, os chorões⁵.

Da formação desta rede emerge uma distinção que coloca lado a lado indivíduos considerados como dotados de um talento especial, os músicos, os demais trabalhadores e o público. Esta distinção parece, entretanto, essencialmente arbitrária à medida que isto é sustentado somente pela convenção.

Esta, por outro lado é extremamente difícil de ser modificada – por qualquer indivíduo ou grupo – pois elas constituem um parâmetro de trabalho e uma forma de identificação para todos aqueles que estão engajados em uma dada arena de produção cultural – que Becker mais sucintamente chama de “mundos da arte” (Becker, 1982). Ao olhar para o contexto do choro, neste caso, qualquer indivíduo poderá facilmente identificar aqueles que são considerados como artistas e aqueles que são tomados apenas como trabalhadores, dado ao fato que as convenções indicam quem está no centro desta atividade.

Embora a forma particular da divisão do trabalho em um mundo da arte possa ser contingente, uma vez estabelecidas, as convenções tornam-se inerentes e formam limites importantes. A forma como os grupos de choro se estruturam⁶, por exemplo, pode ser tomada como uma convenção estabelecida que, deste modo, indica um modo de realizar o trabalho musical onde são estabelecidos papéis a serem realizados por cada integrante, como podemos ver a seguir.

⁵ Termo que denota músicos que se dedicam à execução do gênero musical choro.

⁶ A formação de um grupo de choro será apresentada nas próximas páginas.

Figura 1: Convencional formação dos Grupos de choro



Grupo Choro Bandido em apresentação realizada no Bar e Restaurante Cantina do Nono. Fonte: a autora (2010)⁷.

A idéia central na análise das atividades artísticas dos chorões é que, embora possa haver diferentes interesses dentro de um mesmo “mundo da arte”, a realização de uma atividade artística estabelecida envolve uma relação de trabalho entre o que é, com frequência, um completo número de especialistas e uma orientação das convenções que tem sido a base de suas atividades (Martin, 1995).

Certamente um indivíduo que conhece as convenções do gênero musical choro (mesmo que não conheça teoria musical), por exemplo, saberá quando um violonista executa a “baixaria”⁸ e quando ele retoma o acompanhamento⁹ harmônico. A baixaria, termo tão importante para os músicos do choro, pode não ter preponderância em outros estilos musicais, mas aponta para o particular conjunto de convenções e valores de um mundo particular de música onde os participantes orientam a si mesmos na execução de seus trabalhos. Considerar um estilo segundo o exposto acima significa tomar as convenções como guia para o processo de tomada de decisão através do qual a música é atualmente produzida. (Becker, 1982).

⁷ As fotografias presentes neste trabalho fazem parte do trabalho de campo realizado com músicos residentes nas cidades de Goiânia - Go e Campinas -SP pela responsável por esta pesquisa. As mesmas estão disponíveis para visualização nos endereços eletrônicos citados no referencial bibliográfico.

⁸ Indicam, na linguagem técnica do músico popular, a seção de graves de um conjunto, a linha do contrabaixo ou baixo elétrico. E são, no caso específico do choro, as passagens executadas pelo dedo polegar nos bordões do violão do gênero. Fonte: DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de termos e expressões musicais. São Paulo: Editora 34, 2004.

⁹ Execução do corpo musical básico para a atuação do solista. (Idem, p. 18).

Convenções são geralmente observadas, se não fossem a ordem social seria impossível. Alguns indivíduos, excepcionalmente, podem escolher rejeitá-las, particularmente no contexto do mundo da arte onde é dado alto valor à expressão individual. Quando o fazem precisam, entretanto, pagar o preço das rejeições assumidas onde isto pode resultar em uma situação em que aumenta o aborrecimento do artista e decresce a circulação de seu trabalho.

Deste modo, músicos podem julgar, dentro de um gênero musical, um repertório pouco conhecido pelo público em geral como tendo um valor positivo maior que músicas de fácil aceitação, mas os padrões, o público e seus colegas de profissão podem interferir em suas escolhas artísticas. Um grupo de choro, por exemplo, pode fugir da execução da peça *Tico-Tico no Fubá*, mas terão que assumir o ônus pela não execução de tal peça ou se render aos pedidos de seu público.

Perguntados sobre como o público interfere na maneira de tocar ou no repertório do chorão os entrevistados¹⁰ nesta pesquisa apresentaram duas respostas típicas da questão elucidada acima. A primeira diz o seguinte:

O público pode interferir, mas o chorão tem aquela postura de não estar preocupado com o público e ele não tem muito essa preocupação. Ele está tocando pra ele, de uma determinada forma e não está muito preocupado com o público (Lucas Ferreira. Campinas, 19 de novembro de 2009).

Por outro lado temos a seguinte afirmação:

Bom, eu chego num bar, está super agitado e resolvo tocar *Ingênuo* [...] é uma música maravilhosa, mas naquele momento não dá. Quando chegar ao final da noite estiver mais calmo você pode tocar. Naquele momento quando tiver uns cinco ou seis casais no bar você faz isto. Você tem que sentir se é a hora e o público certo para aquela música, pois esta é a função do artista, o músico tem que ter essa a sensibilidade, seja ele de banda de bar ou de orquestra porque o público vai lá para ouvir o músico (Lázaro Couto. Campinas, 18 de novembro de 2009).

Torna-se claro o fato de que pessoas podem, em teoria, escolher abandonar as convenções estabelecidas, mas os custos são tão altos que poucos o fazem e, deste modo, promovem fortemente a autoridade dos procedimentos “normais”. É assim também, que as normas adquirem uma espécie de aura e são tidas como certas e apropriadas. A consequência direta disto é que aqueles que as desafiam são tidos como loucos ou maus, onde um ataque à convenção e à estética pode se assemelhar a um ataque à moralidade (Becker, 2008).

¹⁰ Os trechos de entrevista presentes neste trabalho são resultado da pesquisa de campo realizada por esta pesquisadora com músicos residentes nas cidades de Goiânia – Go e Campinas – SP. Em cada trecho serão informados o nome fictício do entrevistado, a data e o local da realização da entrevista.

A visão interacionista aqui adotada, à medida que coloca a possibilidade de escolha dos indivíduos, aparentemente exclui de sua análise o poder nas relações sociais. Entretanto, isto não é de fato, pois um modelo de convenções é também um sistema de estratificação. E no caso da música aquele que aceita as convenções dominantes, e torna-se *expert*, ou um *virtuose*, como no caso do choro, nesta prática pode aproveitar a carreira trazendo dela a recompensa financeira, estima e segurança. Enquanto aquele que não o faz, pode ser marginalizado ou estigmatizado.

Assim, tem sido considerado o poder de alguns grupos para impor definições autoritárias em outros, para acumular recursos com os quais protegem suas posições, as rendem à legitimação e resistem aos desafios para impor sua supremacia. Longe de negligenciar o poder, esta perspectiva tem como interesse central os caminhos com os quais algumas pessoas estão habilitadas para impor suas definições de situação a outras. Além disso, o conjunto total da ordem social é tido como resultado de constante processo de desafios, competições e conflitos como veremos adiante (Martin, 1995).

Deste modo, a perspectiva aqui adotada pode mostrar como regularmente ocorrem padrões de ação, poderes institucionalizados e riquezas desiguais. Tal abordagem, então, não é somente capaz de compreender o resultado do poder e conflito, mas implica numa explicação da definição de situação que possibilita o estabelecimento do poder de alguns indivíduos e grupos.

Nesse sentido abarcar a idéia de definição de situação significa reconhecer como importante elemento de interpretação a maneira como o sujeito vê uma situação. Entendemos que um sujeito age definindo uma situação naquele estágio anterior à qualquer ato de comportamento. Neste momento ele desenvolve um exame e delibera sua ação e é daí que derivam tais definições (Thomas *apud* Nunes, 2005).

Uma situação, afirma Nunes (2005) pode ser caracterizada pelo enquadramento de tipos de conduta socialmente reconhecidos a posições ou atribuições funcionais, num processo interativo. Sob este ponto de vista as situações em que se encontram os indivíduos são vistas como manipuláveis pelos agentes, por meio de estratégias de representação e condução da aparência.

Tomar tais noções significa, deste modo, afirmar que os indivíduos e grupos têm um papel ativo na constituição de suas personalidades e posições de *status*. O esforço teórico aqui empenhado é o de adotar uma perspectiva que condicione nossa análise da realidade social caracterizada pela interatividade que, por sua vez, só é possível numa comunidade que só pode agir socialmente (Nunes, 2005).

O referencial aqui privilegiado se opõe a teorias que tomam os trabalhos artísticos como sendo reflexos ou incorporações de alguma estrutura social acima deles. Em vez disso, considera-se os produtos culturais como o resultado de ações colaborativas entre indivíduos, que orientam a si mesmos pelas convenções estabelecidas de um dado “mundo da arte” e respondem aos constrangimentos em seu inevitável vínculo.

Vimos, deste modo, como é possível uma aproximação do trabalho artístico-musical do choro, através das noções de rede de trabalho que inserido num mundo da arte age a partir de convenções e no estabelecimento das mesmas. O que mantém os trabalhadores deste mundo da arte vinculados uns com os outros não é apenas o fato de participarem de uma divisão do trabalho com tarefas estabelecidas. Antes, estes atores estão envolvidos em uma relação social, porque se vinculam através de um compartilhamento de sentidos, ou seja, um entendimento mais ou menos comum do que significa ser um trabalhador do setor artístico-musical do choro e quais são as implicações disto nas ações e expectativas de uns e outros.

Para compreendermos como se dá esse compartilhamento de sentido nas interações no meio musical chorístico tomamos como referência Alfred Schutz (2003) e consideramos que aquilo que vivenciamos se reproduz enquanto permanecemos imersos na vida cotidiana. Nesse sentido, as formas sociais e os sentidos compartilhados são reproduzidos pelos indivíduos associados. Desta maneira, o músico ao executar uma peça de um compositor de outra época reproduz, através dos signos musicais, uma determinada seqüência de sons e com ela, em alguma medida, a intenção do autor. E, quando o faz, comunica-se com o público, com outros músicos, entrando assim, em uma relação social com estes.

A comunicação realizada entre esses atores se dá num movimento que envolve as ações no dia-a-dia e suas representações acerca do mundo; tais elementos orientam ou selecionam os valores para o agir dos indivíduos no mundo da vida. Por outro lado, esse movimento de ações e representações cotidianas adquire uma rotina. Esta é apreendida pelos atores e é efetivada em interações pautadas pela intersubjetividade.

Tal intersubjetividade pode ser mediada pela arte, como a música, por exemplo. Esta atua como a única modalidade artística capaz de comunicar sentido no momento de sua realização, ou execução. Diferentemente da pintura, que se apresenta pronta para os olhares, a música, como ressalta Schutz, é experimentada em um tempo cronológico igual tanto para músicos quanto para o público; enquanto uns executam e outros apreciam, entram em relação naquele momento exato. Existe ainda um terceiro ator social que participa dessa relação, o compositor. Ele se faz ouvir através do músico que executa suas peças. Sendo assim, músicos,

compositores e leigos participam de uma relação social que é capaz, segundo Schutz, de explicar outras (2003).

Essa relação é considerada por este autor como uma relação de sintonia mútua, base de todas as relações sociais e da qual se origina a possibilidade de os atores viverem juntos simultaneamente, mesmo em dimensões temporais diferentes. Nesta relação comunica-se o pensamento musical através de uma seqüência de notas executada, por exemplo.

É assim que estão vinculados, por meio do gênero musical choro, compositores – atuais e antigos – executantes e público. Além desses três tipos de atores emerge do universo musical uma série de outros tipos, a saber, os trabalhadores do setor artístico musical, já citados anteriormente. Estamos chamando-os de trabalhadores do mundo da música (Becker, 1982) por realizarem atividades que estão estritamente ligadas com a produção artística, mas que não se constituem, necessariamente, arte, como a atividade realizada por um iluminador de palcos, por exemplo. É desse modo que colocamos o artista no centro da produção, à medida que ele realiza a tarefa essencial, e os demais em torno dele.

Os vínculos criados por estes diversos atores nos levam novamente para as noções de compartilhar significados, rede de trabalho e convenções onde estas apontam para a possibilidade de produção de uma música específica como o choro. Isto nos leva para a história do gênero, que informa como se têm configurado as redes de trabalho cooperativo, as convenções utilizadas pelos chorões e quais são os significados das mesmas para as ações destes músicos. O desenvolvimento de tal gênero se deu de acordo com condições históricas específicas às quais passamos a delinear-las.

1.5 – O choro no contexto da música popular no Brasil

Por encararmos a atividade artística como trabalho inserido em um contexto que se inscreve numa dada realidade social, tomamos o Brasil como ponto de partida. Data do século XIX, segundo Leme (2006), o início da construção e consolidação de um mercado de produção musical brasileira. O fato que possibilitou tal desenvolvimento foi a vinda da corte portuguesa para a então colônia. Na época foi importante a implantação de casas de edição e impressão de partituras, transformando a música em bem de consumo, em mercadoria. Com isso houve também o crescimento de locais para apresentações como teatros, clubes e festas; assim como instituições de ensino de música.

A chegada da corte portuguesa ao Brasil no início do século XIX imprimiu diversas mudanças na então colônia. A partir de então se formou uma classe média afrobrasileira que

forneceu, inicialmente, público e mão-de-obra para o choro, então em formação inicial (Cazes, 1998). O termo “choro”, que inicialmente remetia ao grupo de músicos e às festas dançantes da segunda metade do século XIX, passou a nomear o gênero somente a partir de 1910. A música assim chamada ganha tal nome devido à melancólica maneira de se tocar a melodia (Cazes, 1998).

Tal melancolia pode ser explicada, segundo Cazes (1998, p. 19) devido ao fato de que o choro é uma tradução precisa da maneira exacerbadamente sentimental com que os músicos populares da época inicial do gênero abraçaram as danças européias. O soneto *Uma observação* de Arthur Azevedo, por exemplo, era interpretado como uma polca¹¹ em compasso¹² binário, andamento¹³ *allegretto*, melodias saltitantes e comunicativas.

A formação inicial dos grupos de choro (composta por violão, cavaco e instrumento solista – geralmente flauta) pode ser encontrada em diversos países, como em Cabo Verde ou na Indonésia, onde podemos identificar o violão e o cavaquinho. Entretanto, apesar de encontrarmos instrumentos e formações semelhantes às do início do Choro no Brasil, o gênero como tal desenvolveu-se apenas em terras brasileiras. A própria idéia de gênero musical com uma métrica¹⁴, andamento, modos de execução e instrumentação típicos nos remete ao conceito de convenções, como elaborado por Howard Becker na análise dos mundos da arte.

Assim, há no choro características que não são encontradas nos países acima citados, o que significa afirmar que o gênero se caracteriza pela utilização peculiar de convenções que podem ser encontradas em outros lugares e outras criadas pelo idioma, convenções e rede de trabalho cooperativo local. Um dos exemplos que caracteriza o gênero pela utilização de convenções específicas é a utilização do violão de 7 cordas ao atuar, costurando a melodia, além da improvisação que se tornou uma das marcas do choro.

¹¹ Animada dança de salão de origem boêmia, tornou-se uma das danças de salão mais populares do século XIX. Fonte: SADIE, Stanley (editor). Dicionário Grove de música: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1994.

¹² Unidade métrica musical formada por grupos de tempos em porções iguais. Na partitura, delimita um trecho compreendido entre duas barras verticais. Pode ser binário (dois tempos), ternário (três tempos), quaternário (quatro tempos), quinário (cinco) setenário (sete), nonário (nove). Fonte: DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de termos e expressões musicais. São Paulo: Editora 34, 2004.

¹³ Indicativo de tempo e/ou de caráter, determina como a peça ou trecho devem ser executados. Emprega-se comumente a nomenclatura italiana: *andante, adágio, allegro, e moderato*. Fonte: Idem, p. 26.

¹⁴ A organização de notas numa composição ou passagem, no que diz respeito ao andamento, de tal forma que uma pulsação regular feita de tempos possa ser percebida e a duração de cada nota medida em termos desses tempos. Os tempos são agrupados regularmente em unidades maiores, chamadas compassos. A métrica é identificada no início de uma composição, ou em qualquer ponto onde mude, através de uma fórmula de compasso. Fonte: SADIE, Stanley (editor). Dicionário Grove de música: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1994.

Entende-se convenções como modos de produção artística que se tornam factíveis por meio das redes de trabalho cooperativo. As questões que emergem de tais conceitos servem de pistas para nossa análise. Assim nos questionamos: como tais convenções se desenvolveram no gênero choro? Elas permanecem como no início em seu surgimento? Em outros termos, de que forma o gênero choro em sua história de mais de um século se configura em termos das convenções utilizadas em uma rede de trabalho cooperativo?

O choro é considerado filho da cidade do Rio de Janeiro, os instrumentistas populares, conhecidos como chorões, apareceram em torno de 1870. A música por eles executada surgiu a partir da fusão do lundu¹⁵, ritmo africano, e gêneros europeus, principalmente a polca (Diniz, 2003).

Esse momento inicial nos indica como se configurava a rede de cooperação formada pelos chorões. Nela o exercício da música não se configurava exatamente como um trabalho, no que tange à remuneração, já que não tocavam por dinheiro. O que importava era a diversão, a comida e a bebida das festas e reuniões; esses itens eram indispensáveis. Nesses ambientes domésticos de festas, surgiu o chamado regional, composto por violão, cavaquinho e flauta (ou outro instrumento solista). A formação do conjunto se justifica por ser reveladora de um equilíbrio entre os timbres¹⁶ médio-agudos da flauta e cavaco com os graves do violão. Eles ganharam esse nome por terem formação semelhante à de músicas consideradas como regionais do interior do país.

Muitos foram os nomes de destaque dessa época inicial como Joaquim Antônio da Silva Callado, considerado como precursor do Choro, por exemplo. A sua trajetória musical teve início quando ele tinha 15 anos de idade. Deste modo, já no início do desenvolvimento do gênero podemos verificar que as carreiras dos músicos cedo se iniciavam, no que concerne aos estudos e trabalhos diversos como apresentações e composições, além dos concursos.

Atuando em diversas atividades começa a se formar a rede de cooperação, no que concerne ao estoque de conhecimento compartilhado entre os integrantes da rede, à medida que os alunos vão substituindo seus mestres. Uma das atividades em que os músicos, mesmo no início do choro, se inseriam era a de ensino, pois fornecia a eles subsídios para sobrevivência além de formar público e profissionais para o gênero.

¹⁵ Dança de roda brasileira, teve origem no batuque dos africanos, provavelmente trazida de Angola pelos escravos na segunda metade do século XVIII, posteriormente introduzida nos salões das cortes no Brasil e Portugal, assimilando no Brasil influências da modinha portuguesa e do fandango espanhol. Fonte: DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de termos e expressões musicais. São Paulo: Editora 34, 2004.

¹⁶ Termo que descreve a qualidade ou o “colorido” de um som; um clarinete e um oboé emitindo a mesma nota estarão produzindo diferentes timbres. Fonte: SADIE, Stanley (editor). Dicionário Grove de música: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1994.

Além do ensino outro modo de sobreviver era participar de bandas militares. Estas forneceram muita mão-de-obra para o choro, pois tocar em uma banda, além de uma atividade artística, podia significar sair da condição de miséria de muitos músicos dessa fase inicial do choro. Dada a disciplina militar as bandas forneciam iniciação profissional em um ambiente que favorecia a sistematização do gênero. (Cf. Cazes, 1998).

As bandas eram responsáveis pela educação musical de seus componentes e muitas tinham chorões como mestres. No que se refere às convenções utilizadas as bandas foram importantes, já que não havia amplificação, ou seja, em eventos maiores ela era necessária, pois imprimia volume ao som com seu naipe¹⁷ de metais e percussão. Mesmo quando se iniciaram as gravações o sistema de captação sonora era precário requerendo potência sonora das bandas, o que culminou também na utilização mais efetiva de instrumentos de sopro no repertório chorístico.

Assim, este momento inicial do choro que se consolidava enquanto gênero musical foi marcado por um trabalho caracterizado por: ausência de remuneração em casos de apresentações, ou mesmo pelo pagamento das mesmas através de favores ou alimentação e bebida; crescente desenvolvimento da atividade de ensino através das bandas; execução das músicas sem amplificação, nas chamadas rodas de choro; intensa presença de músicos que desenvolviam outras atividades remuneradas como funcionários públicos e; uma atividade que tinha como centro de seu desenvolvimento as famílias e os bares.

Passados quarenta anos do marco inicial do choro emerge desse meio aquele que é considerado o principal protagonista da história do gênero, Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha. Ele obteve educação musical a partir de seu ambiente familiar, pois seu pai era músico e sua casa funcionava como uma espécie de pensão para artistas pobres. Sua época foi marcada por intensa difusão do gênero e dada à sua virtuosidade antes dos 14 anos já começou a trabalhar como músico. A consideração de que ele é uma das mais importantes figuras se dá ao fato de que com ele o choro ganhou uma forma musical definida somando elementos afro-brasileiros, europeus, música rural e o conhecido hábito do improvisado.

O sucesso de Pixinguinha e seu grupo “Os Oito Batutas” chega até a chamada Época do Rádio, a partir de 1922. O que antes era uma segunda atividade se transformou em meio de vida para alguns músicos. Assim, através das rádios os chorões encontravam trabalho acompanhando cantores famosos. Cada rádio possuía seu regional que além de acompanhar

¹⁷ A palavra significa em um conjunto instrumental ou vocal o grupo de executantes com o mesmo tipo de instrumento (naipe de violinos, trombones, entre outros) ou classificação vocal (naipe de sopranos). Fonte: DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de termos e expressões musicais. São Paulo: Editora 34, 2004.

os cantores, serviam de ‘tapa-buracos’ nas programações. Os chorões da época constituíam a mão-de-obra ideal já que não se requeria arranjos escritos, pois tocavam “de ouvido” e eram habilidosos, sabendo improvisar sempre que necessário.

Neste que seria um segundo momento do gênero, o trabalho dos chorões sofre diversas modificações já que eles passam a constituir mão-de-obra presente nas rádios. As principais mudanças na configuração da rede de trabalho do choro são: a premente questão da remuneração pelo trabalho, atuação dos conjuntos como acompanhantes de cantores, intensa divulgação do gênero por meio da mídia radiofônica, estabelecimento e consolidação de nomes importantes como compositores e instrumentistas. Assim, atuar como chorão, paulatinamente deixava de ser uma atividade especificamente de lazer para se configurar como trabalho.

Essa época também foi marcada pelo fortalecimento da indústria fonográfica, o que podia significar mais trabalho para os músicos. Entretanto, a música instrumental chorística vai perdendo espaço para o samba e músicas cantadas. Assim, o regional que agora já contava com percussão – majoritariamente o pandeiro – se vê nos anos 40 diante de pouca oferta de trabalho. Na década de 1960 com o enfraquecimento das rádios devido ao fortalecimento da televisão, os conjuntos regionais começaram a perder seu mercado de trabalho.

A década de 70 marcou uma tentativa de ressurgimento do choro através de Festivais, como o da emissora de TV Bandeirantes. O regional volta a ganhar espaço sendo descoberto pelo público jovem. A possibilidade de conhecimento da estrutura de um regional como um grupo instrumental deu-se também por meio do disco que leva o nome do artista, *Cartola*, famoso sambista que foi acompanhado por um grupo regional considerado, segundo Cazes (1998) de muita qualidade técnico-musical. Esse disco foi considerado um marco da época, pois além de ser o primeiro disco de um sambista com uma carreira já extensa, tem os arranjos assinados por três músicos reconhecidos no meio chorístico, Dino 7 Cordas, Canhoto e Meira.

Entretanto, o regional em seu formato clássico já não era mais o mesmo, pois além de não executar exclusivamente o choro, dada a popularização e difusão do samba, começam a surgir formações diferentes no que concerne ao instrumental. Um bom exemplo é o grupo “A Fina Flor do Samba”, que se forma nessa época com a proposta de não repetir o que já havia sido feito no choro e fazendo emergir a questão da renovação do gênero polarizando de um lado renovadores e, de outro, tradicionalistas.

Nesse momento o regional que já vinha experimentando novas formações sai dos quintais e botecos para adentrar nos teatros. Grupos como o “Camerata Carioca” formado por dois violões de sete cordas, um de seis, cavaco, bandolim, sax e pandeiro enveredaram por um caminho que parecia estar entre o erudito e o popular, executando a *Suíte Retratos*¹⁸, de Radamés Gnattali.

A surpresa maior quanto a esse grupo foi a execução de outras peças do maestro, como *Concerto Romântico*¹⁹ e o *Concerto Seresteiro*²⁰, por terem sido apresentadas juntamente com a Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, ou seja, uma formação de conjunto musical, no mínimo, inesperada para a época. Além disso, a utilização de uma guitarra elétrica, executando linhas melódicas e acordes no *Concerto Carioca*²¹ surge como outra inovação na estrutura do gênero que comumente não usa deste instrumento.

A década de 80 foi marcada pelo avanço em termos da padronização do ensino do choro. Através de leis de incentivo à cultura, foram realizados seminários e festivais, abertos conservatórios de música popular, criadas metodologias e lançados livros voltados para aprendizado dos instrumentos de choro. Além disso, em cidades como Goiânia e Brasília²² foram iniciadas atividades de apresentações e ensino através da formação dos Clubes do Choro. A fundação destes clubes na primeira cidade pode ser verificado no depoimento abaixo:

Eu já fundei o Clube do Choro 1984, em 1985 já formalizamos os documentos. O Clube do Choro bombou! Firme e forte! Todos os chorões que já estavam comigo da velha guarda. Num prazo de seis meses tinha cerca de 80 crianças e adolescentes de, no máximo, 12 anos, tocando muito bem cavaquinho, bandolim, violão e flauta. (Henrique Santos. Goiânia, 03 de março de 2011).

¹⁸ Esta obra foi composta entre os anos de 1956 e 1957 e sua instrumentação foi composta para bandolim, cavaco, dois violões, pandeiro, violinos, viola, violoncelo e contrabaixo. Ela foi dedicada ao chorão Jacob do Bandolim e possui quatro movimentos que tem os seguintes títulos: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiro e Chiquinha Gonzaga.

¹⁹ Obra composta no ano de 1949 para piano e orquestra.

²⁰ Obra composta nos anos de 1961 e 1962 e adaptada para o grupo na década de 1980. Ela foi apresentada pelo grupo Camerata Carioca no ano de 1983 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro na entrega ao compositor pelo Prêmio Shell de Música Erudita. As informações sobre composições do maestro Radamés Gnattali encontram-se disponíveis em seu catálogo de obras no sítio cujo endereço é: WWW.radamesgnattali.com.br. Acesso: 14 de abril de 2011.

²¹ Obra composta nos anos de 1972 e 1973. Tem quatro movimentos com os títulos: Marcha, Samba-canção, Intermezzo para quarteto em tempo de samba e Batucata. Sua primeira execução também se deu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro no ano de 1983. Fonte: Idem.

²² Estas foram inspiradas pelo clube precursor, criado na cidade do Rio de Janeiro na década de 1970 onde eram promovidas apresentações dos velhos e novos chorões (Diniz, 2002, p72).

Nas universidades constam inúmeras teses e dissertações sobre o tema²³. Entretanto, cabe o questionamento: o choro se adaptou a essa padronização? Teria se enquadrado a um modo de ensino ao entrar nas escolas e se descolado da sua esfera de origem, a doméstica, com as rodas de choro características? Veremos como se configurou esta mudança a partir da análise que será apresentada nos próximos capítulos.

As décadas de 70 e 80 foram importantes, pois nelas se desenvolveram significativas mudanças na rede de trabalho dos chorões e, conseqüentemente, em suas identidades. Deste modo, a partir desta época o chorão passa a participar de tal rede de modo diferenciado onde: toca em teatros e salas de concerto; estuda música em escolas e através de métodos especializados; experimenta formações de conjunto diferentes do tradicional regional; apresenta seu trabalho através de leis de incentivo, com reconhecimento do seu trabalho e conseqüente remuneração, enfim, especializa-se como músico não apenas de botecos, mas como trabalhador do setor artístico musical que exige intensa dedicação.

Os anos 90 foram marcados por uma diversificação de formatos e crescimento da produção fonográfica alternativa. Com isso, Cazes (1998) afirma que é um tempo de abertura depois de décadas de prisão ao formato original do choro. Chegando até mesmo à expansão para formações de grupos dedicados ao gênero em outros países, como o *Modern Mandolins Quartet*, dos Estados Unidos, o *Choro Club*, do Japão ou o grupo *Ensemble Gurufio*, da Venezuela.

No período que abarca os anos 90 e 2000 podemos ver um novo momento para o gênero onde se estabelecem diversas mudanças no trabalho dos chorões, quais sejam: o desenvolvimento de uma rede de trabalho interligada pelo uso de tecnologias como a internet, a consolidação do gênero em escolas de nível superior, crescimento do número de pesquisas acadêmicas, modificações na formação original dos grupos com o uso de instrumentos com amplificação e fusão do choro com outros gêneros.

²³ Tais como: ALMEIDA, Maurício Zamith. **Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira**, 2000. 212f. Dissertação (Mestre em Artes) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2000. CHAGAS, Fabiano da Silva. **Cinco choros de Guinga para violão solo: aspectos harmônicos e idiomáticos**, 2008. 79f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas. Goiânia, 2008. LOPES. Kleber Cristóvão. **O quinteto em forma de choros de Heitor Villa-Lobos: um estudo sobre influência musical**, 2003. 168f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas. Goiânia, 2003. PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro**, 2005. 250f. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2005.

Todos os elementos destacados atrás são importantes porque informam como historicamente as convenções e a rede cooperativa de trabalho se configuraram nos diversos momentos de desenvolvimento do gênero. Por isso vimos: a formação inicial característica dos grupos de choro e como estes se modificaram em termos de instrumental, de locais de apresentação e de aspectos no ensino. A partir disso, estabelecemos, para analisar o processo de construção e estabelecimento deste gênero, uma tipologia que remete aos eventos que marcaram historicamente o desenvolvimento do choro e as modificações na forma de sua produção. Entretanto, a tipologia que veremos não significa estrita correlação com a realidade; antes ela tem como fonte a história do gênero, pois esta aponta para as transformações do trabalho desenvolvidas no decorrer do estabelecimento do choro como tal. Um grupo, por exemplo, com formação de choro no modelo do regional, e conseqüentemente sua produção artístico-musical, que teve início na década de 1870, pode também ser encontrada atualmente. Com isso queremos dizer que grupos como uma formação e utilização característica do surgimento do gênero podem ser encontrados em momentos posteriores e podem também se apresentar com novas configurações.

Sendo assim, a reconstrução histórica vista anteriormente aponta para dois “tipos ideais” ou construções teóricas que nos ajudarão a compreender convenções, redes e identidades dos chorões nos anos de 2009 a 2011 nas cidades de Goiânia e Campinas. Conseqüentemente dividimos a análise do trabalho dos chorões em duas partes²⁴, quais sejam: Regional-Samba-Choro e Escola de Choro Elétrico e através disso poderemos ver as diversas mudanças na caracterização do trabalho dos músicos dedicados ao gênero.

O primeiro tipo se caracterizaria assim, por: uma formação baseada no chamado regional (formação instrumental baseada no violão de sete cordas, cavaquinho, flauta e pandeiro), que tocava nas rodas de choro e saraus; remuneração baseada em favores; apresentações e ensino desenvolvidos na esfera familiar, bares e casas noturnas; boêmia e trabalho caminhando lado a lado; a atividade remunerativa principal eram as mais diversas e a musical funcionava como laser; difusão do gênero e inscrição dos músicos nesse mundo do trabalho, sob a influência do rádio; fusão com o gênero samba e formação de clubes do choro.

O segundo remete a: uma tentativa de ressurgimento através de festivais de música; tentativa de padronizar o choro para o ensino através de escolas especializadas; intensificação das redes de trabalho possibilitadas pela internet; fusão do choro com outros gêneros;

²⁴ Ao tratarmos da história do gênero apresentamos anteriormente quatro momentos onde foram evidenciadas as modificações no trabalho artístico musical do choro. Entretanto, para os fins desta pesquisa construímos uma tipologia que abarca apenas dois tipos e caracterizam os extremos das duas formas de trabalho desenvolvidas dentro do gênero choro e que foram encontradas no campo de pesquisa.

utilização de convenções diferentes, como, por exemplo, a entrada de instrumentos que não eram utilizados anteriormente pelos chamados chorões; desenvolvimento de atividades de ensino e pesquisa em instituições de nível superior e apresentações feitas em teatros e salas de concerto.

A caracterização destes tipos ideais de apresentação de serviços musicais no mundo da música choro, poderá ser vislumbrada nos capítulos posteriores. Passaremos agora a discutir outro elemento que deve ser considerado dentro da tipologia estabelecida nesta pesquisa, a saber a identidade dos chorões, pois diante das diversas mudanças pelas quais o gênero passou, a identidade destes músicos deve ser levada em consideração à medida que está estritamente vinculada à atividade musical no choro.

1.6 - A identidade do chorão

Levando em consideração os momentos pelos quais o choro passou e tem passado, discutimos também a questão da identidade do chorões, pois compreendemos que as convenções criam um campo em que o gênero musical pode ser entendido e criado pela audiência, pelos músicos e demais trabalhadores do setor musical chorístico. Assim, novas convenções musicais reescrevem tanto a experiência do público quanto a de músicos e demais trabalhadores. A música nesse contexto funciona como veículo transmissor de valores, de uma identidade, que inclui também uma identidade de trabalho, com um código próprio.

A partir da relação entre a trajetória profissional e as estratégias utilizadas pelos trabalhadores o indivíduo define sua identidade específica (Dubar, 1997). Esta definição de si ocorre dentro do processo de socialização dos sujeitos e culmina no estabelecimento de uma forma identitária preponderante. No entanto, nas palavras de Dubar, consideramos que há abertura para espaços de liberdade e possibilidade de reconversões identitárias, pois, assim como o gênero musical sofreu mudanças, também as identidades dos participantes do mundo do choro têm sofrido modificações.

Tais modificações ocorrem na formação identitária do músico onde importa não só o reconhecimento de si, mas também do outro. Isso se dá através de dois movimentos, sendo o primeiro o olhar para o outro e se conhecer a partir dele. O que culmina no segundo que é o do reconhecimento, ou seja, a identidade do eu só é possível graças à identidade do outro que me reconhece (Dubar, 1997).

No reconhecimento para si as identidades são reivindicadas e marcadas pela irreduzibilidade temporal. Já na identidade para os outros temos uma atribuição pelo outro que

ocorre no interior de um espaço social e num dado contexto histórico. Neste duplo movimento as identidades são produzidas pelas trajetórias dos indivíduos e pelas experiências de vida que lhe estão associadas – identidade para si – e herdadas pela pertença à tribo, ao grupo étnico, à nação ou à classe social – identidade para os outros.

Identidade, assim é a diferença e a semelhança à medida que define o que faz a singularidade de alguém em relação ao outro e define o ponto comum a uma classe, tribo ou grupo. Em outras palavras, é o que existe de único e partilhado entre os indivíduos. O elemento comum entre a identidade como diferença e como semelhança é o fato de haver uma identificação de e pelo outro, como vimos anteriormente.

Esta relação entre o processo de identificação para o outro e para si está na base da noção de formas identitárias. Estas são conceituadas como sistemas de designação, historicamente variáveis que religam as identificações por e para o outro e as identificações por e para si (Dubar, 2006).

A hipótese deste autor é que existe um movimento histórico de transição de certo modo de identificação para um outro, ou seja, processos históricos que modificam a configuração das formas identitárias. Neste processo de transição da configuração das formas identitárias como se inscreve a identidade do músico de choro? E, se estamos falando em mudança da configuração das identidades, quais são as características da identidade do chorão do Regional-Samba-choro e Escola de Choro Elétrico? As “respostas” encontradas através das observações e entrevistas poderão ser vistas nos capítulos seguintes. Antes disso, continuamos a descrever a base teórica através da qual construímos a noção de identidade.

Ela (a identidade) também é produto de um processo conflituoso que implica práticas sociais, interações e representações subjetivas, razão pela qual não olhamos para as relações desenvolvidas no meio artístico-musical como unicamente cooperativas. De outro modo, consideramos que há conflitos que estão imbricados nesse meio.

Além dos conflitos podemos falar em crises olhando para as mudanças que ocorreram no trabalho realizado pelos artistas. Ao falar de transformações no mundo do trabalho e da identidade laboral, Dubar (2006) considera que os trabalhadores na França, a partir da década de 1960, passam por situações de insegurança, verdadeiras crises identitárias.

Outro importante conceito desenvolvido por este autor é a noção de trajetória, encarada como recurso subjetivo das capacidades para enfrentar desafios do sistema. Nesse sentido, Dubar recusa a continuidade necessária das visões de futuro e trajetória. Pois elas, as identidades, são construídas pelas histórias dos indivíduos e podem ser modificadas mediante seus recursos subjetivos (Dubar, 2006). Deste modo deve-se reconhecer a preponderância de

uma forma de socialização que reproduz as posições relativas e as disposições ligadas a estas posições, mas elas não devem ser vistas como totalmente determinantes na construção da identidade dos indivíduos.

Essa posição considera que há abertura para espaços de liberdade e possibilidade de reconversões identitárias. O conceito de identidade de Dubar leva em conta o resultado simultaneamente estável e provisório, individual e coletivo, subjetivo e objetivo, biográfico e estrutural, dos diversos processos de socialização que em conjunto, constroem os indivíduos e definem as instituições. A particularidade dessa noção é que ela introduz a dimensão subjetiva, vivida, psíquica no centro da análise sociológica, onde o “eu” é considerado como realidade originária da identidade instalada no próprio social.

O movimento das sociedades modernas em direção à racionalização, por outro lado, conduziria a uma forte diferenciação das identidades de acordo com todas as possíveis combinações entre lógicas de atividade, formas de poder e níveis culturais. Isso que contribuiria para uma diferenciação das identidades na medida em que as diversas esferas atuam em relativa autonomia.

A construção das identidades para si e para o outro utiliza um mecanismo comum: o recurso a esquemas de tipificação que implicam a existência de tipos identitários, isto é, de um número limitado de modelos socialmente significativos para realizar combinações coerentes de identificações fragmentárias. Surge outra questão importante para a construção das identidades que é a da geração à qual o indivíduo pertence. Sendo assim, os indivíduos de cada geração devem reconstruir suas identidades a partir das identidades sociais herdadas da geração passada, das identidades adquiridas no decorrer da socialização inicial e das identidades possíveis (ligada à profissão, por exemplo).

Há dois aspectos que se articulam na construção das identidades que são os processos biográfico e relacional. O primeiro processo é caracterizado pela construção de identidades sociais e profissionais por meio de instituições como escola, família e mercado. Já o segundo se baseia no reconhecimento das identidades, num dado momento e no seio de um espaço determinado de legitimação, associadas aos saberes – o grupo dos músicos, por exemplo. Nesse sentido, identidade social não é transmitida a cada geração, mas construída com base em categorias e posições herdadas da geração precedente, e também através das estratégias identitárias desenroladas nas instituições que os indivíduos atravessam e para cuja transformação real eles contribuem (Dubar, 2006).

Além da identidade social herdada há outro importante acontecimento para a identidade social que é a entrada no mercado de trabalho. Pois é aí que o indivíduo sai do

sistema escolar e se confronta com a incerteza. Do resultado disso depende a formação de uma identidade ocupacional de base, que constitui identidade no trabalho e projeção para o futuro. Assim, as relações de trabalho emergem como o lugar onde se experimenta o confronto dos desejos de reconhecimento num contexto de acesso desigual, movediço e complexo.

Devido o avanço tecnológico dos meios de comunicação, desenvolvem-se ainda as identidades de rede. Assim, trabalhadores de um mesmo setor, mas residentes em localidades diferentes podem compartilhar situações semelhantes onde se identificam num processo de negociação das normas e regras, de referências comuns, afirma Dubar (2006). Tal processo, para o autor, inclui uma parte de conflito, mas também de cooperação, de avanços e recuos, de compromissos e riscos.

Nesse sentido, consideramos o par identidade-reconhecimento no mundo dos profissionais da música como fator central, pois é através dele que os trabalhadores desse setor se comunicam e constroem uma identidade social em um contexto de atividade cooperativa e conflitos. E é no processo de interações no trabalho musical com sua rede e convenções que se constrói tal identidade laboral onde reconhecem a si e ao outro no contexto do trabalho.

Se considerarmos que a construção das identidades dos sujeitos pode passar por diversas transformações no percurso de suas trajetórias individuais de trabalho, compreenderemos que isto pode significar diferenças na configuração da identidade laboral dos trabalhadores da música. Assim, as identidades destes profissionais podem ter sofrido modificações e resignificações se tomarmos como referência inicial seu modo de trabalho no Regional-Samba-Choro e na Escola de Choro Elétrico.

No que concerne às mudanças no contexto do choro perguntamos: os músicos do Regional-Samba-Choro e os de hoje podem ser considerados, como afirma Becker (2008), como uma categoria profissional que tem um comportamento desviante – rótulo desenvolvido a partir de membros mais convencionais da sociedade que consideram o modo de vida deles como extravagante e não-convencional? Observando os grupos de chorões e considerando que eles se vêem e são vistos como diferentes das outras categorias profissionais perguntamos se isso já ocorreu em algum momento do desenvolvimento do gênero e se ainda ocorre.

O que caracteriza a configuração identitária do chorão em cada um dos tipos descritos acima? De forma geral a identidade do chorão pode ser definida, segundo Dubar (2006), como identidade de rede, ou seja, ela remete a tipos coletivos personalizados e centrados sobre relações afetivas em rede.

Em se tratando dos músicos que trabalham com choro, entretanto, se identificar e ser identificado como chorão, através da rede de relações afetivas aponta, como veremos nos capítulos posteriores, para o desenvolvimento não de uma, mas de duas trajetórias típicas: 1 - a do chorão que, vinculado ao Regional-Samba-Choro desenvolve atividades musicais como complementares, pois possui um emprego em outro setor de atividade; 2 - a daquele que, inscrito no modelo Escola de Choro Elétrico, toma a atividade musical como central e atua em busca da especialização.

Estas duas trajetórias se desenvolvem mediante o fato de que a primeira tem se tornado insustentável diante das inúmeras mudanças pelas quais passou a atividade artístico-musical no Brasil. Estas transformações apontariam para uma crise identitária dos músicos de choro?

Para Dubar (2006), cada período de equilíbrio relativo, crescimento e regras claras se faz acompanhar dum conjunto de categorias partilhadas pelo maior número de pessoas, dum sistema simbólico de designação e de classificação fortemente interiorizado, então a ruptura deste equilíbrio deve constituir uma dimensão importante e específica da crise. Ela é provocada pela mudança de normas, modelos, e, conseqüentemente, culmina na desestabilização das referências, das denominações dos sistemas simbólicos anteriores.

O que caracterizaria esta crise no caso da atividade musical dos chorões é o questionamento da forma do laço social baseada na esfera familiar onde se desenvolviam inicialmente tanto as atividades de ensino quanto de execução do gênero em apresentações e festas. Sendo assim, a presença do músico identificado como aquele indivíduo boêmio que desenvolvia atividades noturnas em bares e casas noturnas e que aprendeu o ofício nas rodas de choro pode estar sendo substituída pela do profissional da música, especializado, formado em escolas de ensino de nível superior e que se apresenta em teatros e salas de concerto.

A caracterização das formas identitárias dos chorões no Regional-Samba-Choro e na Escola de Choro Elétrico será assunto para os próximos capítulos. Para o momento importa destacar que essas configurações identitárias têm sido marcadas pelo movimento de interações que ocorrem entre os chorões e os demais trabalhadores inscritos neste “mundo da arte”, onde se desenvolvem tanto vínculos quanto conflitos, como veremos adiante.

1.7 - Chorões e quadrados: conflitos e vínculos

Os músicos dedicados ao *jazz* são, segundo Becker (2008), considerados como indivíduos que possuem um comportamento desviante, pois embora suas atividades estejam

formalmente dentro da lei, sua cultura e modo de vida são suficientemente extravagantes e não convencionais. Pessoas em atividades desviantes enfrentam ainda o problema de que sua concepção a respeito do que fazem não é partilhada por outros membros da sociedade.

Se de um lado o comportamento do músico pode ser visto como desviante, ao público cabe o rótulo de quadrado. O termo diz respeito, conforme Becker (2008) ao modo de vida e gosto musical, ser quadrado significa ser o oposto do músico em suas atividades profissionais. O quadrado não possui dom especial ou qualquer compreensão da música e só está em condições de impor sua vontade porque paga para ouvir. O músico, por outro lado, é concebido como um artista que possui um misterioso dom e se distingue dos demais, considerados como pessoas comuns.

Nessa relação entre ‘iluminados’ e ‘simples mortais’ os primeiros julgam que os últimos não devem interferir no seu modo de executar uma peça ou mesmo no repertório escolhido. É assim que um e outro estabelecem uma relação de conflito já que os trabalhadores do setor artístico-musical entram em contato mais ou menos direto com o consumidor final do produto de seu trabalho, tanto aquele que se dedica integral ou parcialmente. A divergência se dá em termos dos padrões musicais de músicos, patrões e público, onde os primeiros primam pelos padrões artísticos e os últimos pelos de sucesso.

O caso do jazz, segundo Becker, demonstra como esse gênero musical é visto pelos músicos como a única música que vale a pena tocar e enquanto isto o público se satisfaz com a chamada música comercial. Conforme informa depoimento de Jacob do Bandolim, no caso do choro isso também ocorre, pois para ele quem faz música para músicos não é reconhecido, por outro lado, quem cria de acordo com o gosto do público “dá-se bem” (Apud Cazes, 1998).

Jacob do Bandolim ficou conhecido por ser um músico dedicado ao choro extremamente caprichoso em suas gravações e tendia, no final da década de 40, a assumir lugar de destaque e liderança no gênero instrumental. Entretanto, Waldir Azevedo²⁵, com a música *Brasileirinho*, ganhou enorme projeção o que causou grande descontentamento ao bandolinista.

Nesse caso instaurou-se um clima de rivalidade onde o bandolinista se referia a Waldir como “o outro” e “som de latrina”. A implicância de Jacob com Azevedo persistiu até o fim de sua vida (Cazes, 2006). Exemplo disto é quando ele afirma em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro que o marco inicial da deterioração da música popular

²⁵ Tanto Waldir Azevedo quanto Jacob do Bandolim foram e são considerados como importantes instrumentistas e compositores do gênero choro.

brasileira é a música *Delicado*, de seu inimigo. Ela foi chamada pelo bandolinista de “amontoado de toleimas e sandices” (Cazes, 2006).

Assim, de acordo com as concepções que os músicos têm de si mesmos e dos não-músicos com quem trabalham, classificam-se uns aos outros de acordo com o grau em que cedem às pressões dos quadrados. Com isso, podem experimentar sentimentos de isolamento em relação à sociedade mais ampla, pois se segregam do público e da comunidade em geral (Becker, 2008).

Na luta por um espaço no mercado artístico-musical ficam, portanto, entre executar músicas de gêneros que agradam ao público ou satisfazer seu próprio gosto musical. Desenvolver um trabalho com o primeiro tipo de música pode significar maior retorno financeiro. Enquanto isso, o trabalho que prima pela qualidade de acordo com o padrão musical dos músicos pode redundar na ausência de meios para a subsistência. Desse tipo de situação emergem conflitos do músico consigo mesmo, por quererem afirmar uma identidade baseada no refinado gosto artístico enquanto o público e demais atores querem impor o que e como eles devem tocar (Becker, 2008).

Paralelamente os músicos sentem necessidade de satisfazer a audiência com igual intensidade embora sustentem que não se deve ceder a ela. Eles apreciam ainda empregos estáveis e bons e sabem que precisam satisfazer o público para consegui-los.

Outra importante diferença que se estabelece no desenvolvimento da execução musical é que ela está de acordo com o ambiente: sarau doméstico, bar ou teatro. Assim, retomando Becker (1982), tocar em casas noturnas, ou em saraus, é diferente de tocar no teatro na medida em que o público pode interferir mais ou menos no trabalho artístico de acordo com cada ambiente.

Em regra geral esta diferença se dá porque o músico, de acordo com o ambiente, fica ou não espacialmente isolado do público, pois um palco pode impedir a interação direta entre estes atores. Isto ocorre em locais como teatros e algumas casas noturnas. Entretanto, em festas particulares e alguns bares esta distância criada pela barreira do palco pode não existir e isto obriga os músicos a estabelecerem uma relação fisicamente mais próxima com o público.

Embora isto ocorra, muitos músicos evitam estabelecer contato com integrantes do público. Até certo ponto está é uma consequência das condições de trabalho do músico, pois estas dificultam a participação social dele fora do seu grupo profissional. Um exemplo disto é o horário de trabalho dos músicos e dos quadrados, enquanto os últimos dormem os primeiros trabalham, e vice-versa.

Outra área de contato entre o profissional de música e a sociedade é dentro do ambiente familiar. Este pertencimento à uma família obrigatoriamente vincula o músico a pessoas quadradas, pessoas que se atém às convenções sociais e musicais cuja autoridade o músico não reconhece. Essas relações encerram germes de conflito.

A família tem ainda grande influência sobre a escolha da ocupação pelo seu poder de patrocinar. Isto pode ser notado na fala de um músico, residente na cidade de Campinas, registrada abaixo:

Meus pais me incentivaram a fazer música quando eu ainda era pequeno. Então, quando decidi ser músico profissional acho que foi bem natural. Nunca foi aquela família daquela aura da família tradicional que pergunta para o filho o que ele vai fazer da vida (Lucas Ferreira. Campinas, 19 de novembro de 2009).

Entretanto, a família pode não ajudar na carreira do músico, pois ele está ingressando numa profissão que estimula o rompimento com os padrões convencionais de comportamento do seu meio, como vemos a seguir: No começo queriam me mandar embora de casa, queriam me matar porque eu falei que queria largar tudo para viver da música. Eu já estava tocando na noite e trabalhando durante o dia (Giovane Chaves, Campinas, 11 de novembro de 2009).

Em se tratando ainda dos vínculos estabelecidos com quadrados o casamento (ou união estável) para o músico pode se tornar uma luta permanente devido às instabilidades e inseguranças econômicas da profissão. Isto pode obrigar o indivíduo a abandonar a profissão ou o casamento, conforme depoimento que se segue: A música foi uma opção na minha vida, larguei tudo, até o trabalho, por gostar dela, por ela me fazer bem [...] eu fiz uma opção, deixei de trabalhar, perdi noiva, perdi tudo por causa da música (Giovane Chaves. Campinas, 11 de novembro de 2009).

Os conflitos e vínculos que os chorões estabelecem com os quadrados abarcam também questões que envolvem a sobrevivência e remuneração advinda da atividade artística como a escolha estética pela execução específica de um gênero como o choro, é o que veremos adiante.

1.7.1 – Vínculos e convenções: questão de estética e sobrevivência

Se fazer música é um trabalho no sentido de uma atividade que precisa de uma organização para ser desenvolvida, também o é à medida em que muitas pessoas levam suas vidas e ganham sustento com sua realização. Em termos gerais a emergência de músicos profissionais como um grupo ocupacional distinto é um fenômeno que tem sido acompanhado por uma divisão do trabalho. Apesar disto, parece que em todo período histórico muitos

músicos combinaram seu trabalho com alguma outra ocupação ou profissão. Também parece que, enquanto a própria música é com frequência altamente valorizada, a posição social de quem a executa é antes menos exaltada.

A posição marginal dos músicos nas modernas sociedades industriais é, em alguns aspectos, um eco de suas origens como um grupo ocupacional distinto que viajava pela Europa Medieval (Martin, 1995). Na época a música em toda sua arte polifônica estava à serviço da aristocracia ou da igreja, em que se produziam trabalhos para eventos da corte ou cerimônias religiosas. Suas posições eram vistas com suspeita pelas autoridades da época devido à sua ocupação não usual, mobilidade geográfica e comportamento escandaloso. Além disso, entretinham as cortes, mas eram colocados em posições subalternas entre os cozinheiros e camareiros.

Mozart, nesse sentido, emerge como um paradigmático caso de músico que no século XVIII rompe sua ligação com o arcebispo de Salzburgo, pois não estava preparado para tolerar o constrangimento e subserviência ao patronato e buscou se estabelecer como um músico profissional independente - *freelance* – o que o levou ao esquecimento por parte do seu público e, conseqüente morte (Elias, 1995).

Retomar o caso de Mozart nos conduz a um tema que emerge em muitas pesquisas que analisam a música como trabalho, ou seja, o problema regularmente confrontado pelo músico *freelance* em conciliar ideais artísticos com realidades econômicas.

Muitos estudos refletem diversas situações de insegurança econômica, acúmulo de tarefas artísticas a fim de obterem a sobrevivência, satisfação econômica vinculada à insatisfação profissional e, além disso, mostram que é pequeno o número de músicos que realmente alcançam uma posição privilegiada em termos econômicos e de reconhecimento (Martin, 1995).

Músicos de orquestras localizadas nas cidades de São Paulo e Paris, por exemplo, informam um trabalho que é realizado majoritariamente sem vínculos empregatícios ou garantias sociais. Neste sentido, eles se inserem em um mercado de trabalho através de múltiplas formas dentre elas as seleções de projetos por meio de editais ou leis de incentivo à cultura ou ainda, o cachê – remuneração paga quando o trabalho é realizado, em muitos casos há um acordo verbal sobre o valor do serviço prestado e ausência de qualquer garantia de seguridade social (Segnini, 2008).

Em se tratando de Goiânia podemos ver a atuação de músicos em empresas públicas e privadas como uma forma de inserção do profissional músico no mercado de trabalho goianiense. Neste ponto entra em questão a atuação em áreas antes não abertas a esses

profissionais. Há muitas ações, afirma Rocha (2007), nas quais a interferência do profissional músico pode assumir uma importância singular ao proporcionar atividades musicais geradoras de resultados positivos para todas as partes envolvidas.

Entretanto, a ação destes profissionais em ambientes como os de uma empresa pode gerar descontentamento por parte do músico, já que sua formação artístico-musical é voltada majoritariamente para o espetáculo e *performance*, não para uma atuação que toma a música como meio de fugir de uma rotina laboral. Neste sentido, é sinalizada uma abertura do mercado para estes profissionais, mas, contrariamente, eles podem atuar numa atividade que não lhes seja artisticamente satisfatória.

Esta abertura no mercado, assim como o trabalho das orquestras de São Paulo e Paris, exige constante estudo e, além disso, exigências de constante aprimoramento profissional que abarca não só o desenvolvimento de competências artísticas, mas a possibilidade de contato com outras áreas, como administração de empresas e psicologia, por exemplo. O músico neste caso, precisa adequar as atividades musicais tradicionais ao mundo empresarial (Rocha, 2007).

Além disso, aqueles que se tornam profissionais em música precisam, para alcançar certo *status*, passar por um longo período de treinamento, conforme depoimento a seguir:

Eu comecei com cinco anos aqui em Goiânia, na escola Centro de Música, posteriormente, aos nove anos, fui para a Estúdio Centro de música e o meu primeiro instrumento foi o cavaquinho. Com doze anos eu já tinha pegado o violão de sete cordas e começado a tirar muita coisa de ouvido. Me lembro que com 15 ou 16 anos eu já tinha uma bagagem muito grande com relação a esses instrumentos, e já tinha o domínio da linguagem. Com 16 anos eu já estava começando a ter uma maturidade com relação ao violão de sete cordas. Antes disso, com 14 anos eu conheci o professor Geraldo Amaral que me deu aula de teoria e me reciclou de uma forma geral em relação à leitura e a essa parte teórica. Com 16 anos eu me mudei para Brasília e lá conheci o Hamilton de Holanda e o Fernando Cesar que formam o Dois de Ouro e me integrei a este grupo. Em Brasília também comecei a fazer o curso de composição e regência na Universidade de Brasília – UnB - onde eu me formei. (Felipe de Almeida. Goiânia, 30 de dezembro de 2010).

Tal período normalmente vem acompanhado de um processo no qual adquirem fortes convicções sobre o valor e importância das formas musicais e suas aspirações são consideradas como os mais altos níveis de sua arte. Essas idéias, entretanto, regularmente se conflitam com a realidade comercial do mercado musical – conforme diz o ditado popular: “Quem paga as despesas dá o tom” (Martin, 1995). Assim, um dos problemas fundamentais para os músicos é que o público em geral não compartilha dos mesmos gostos musicais e ainda assim está numa posição que possibilita definir elementos como oferta de emprego e mesmo o repertório ou a forma de tocar do músico (Becker, 2008).

Os profissionais enfrentam, conseqüentemente, uma posição de impasse entre duas opções: ser músico comercial e não tocar um repertório que está de acordo com suas preferências artístico-musicais, recebendo uma remuneração que em média é suficiente para sua sobrevivência, ou escolher seu repertório de acordo com suas influências artísticas e correr o risco de não ter dinheiro suficiente para sustentar a si mesmo e à sua família.

Este é o problema fundamental de conciliar o compromisso artístico com pressões comerciais. Assim, para os dedicados músicos de jazz, por exemplo, a correta sociedade é a totalidade de pessoas que não está habilitada para entender sua música e é incapaz de apreciar seus valores. Conseqüentemente, as convenções e rotinas da sociedade “normal” são escarnecidas e zombadas na cultura dos músicos, e a ênfase é, com freqüência, dada a valores contrários (Becker, 2008).

Além dos músicos comprometidos com certos valores artísticos, também há os músicos chamados de “comerciais”, que cultivam um forte sentimento de lealdade com outros músicos de seu grupo de referência. Ambos (músicos de jazz e comerciais) desenvolvem um particular ressentimento à medida que seus trabalhos podem ser controlados por pessoas que, segundo sua visão, são musicalmente incompetentes e socialmente desprezíveis.

As carreiras dos músicos também são determinadas por suas respostas aos dilemas fundamentais que encontram. A ocupação apresenta uma hierarquia de oportunidades de trabalho dividida entre trabalhos casuais, como tocar em casamentos e bailes, onde são mal remunerados e empregos em televisões, rádios e estúdios com maior remuneração e reconhecimento.

Entrar em um desses dois níveis de oportunidade de emprego depende de grupos organizados informalmente pelos próprios músicos através de uma espécie de rede, a “panelinha”, onde alguns músicos recomendam outros para trabalhos e podem agir como seus padrinhos, conforme veremos adiante. Para Becker, a “panelinha” dos jazzistas oferece somente prestígio e manutenção da integridade artística enquanto a dos músicos comerciais oferece segurança financeira, pagamento esperado e, em geral, prestígio social. Este conflito é o maior problema na carreira do músico individual e o desenvolvimento dela é contingente à sua reação a tal impasse (Becker, 2008).

Os vínculos e conflitos estabelecidos entre os chorões, suas famílias, público e demais trabalhadores do setor artístico-musical se expressam de diferentes maneiras quando tomamos como base de análise as formas típicas Regional-Samba-Choro e Escola de Choro Elétrico, conforme veremos nos capítulos posteriores.

Estes conflitos e vínculos podem se dar também à medida que os músicos executantes e compositores do gênero em questão queiram ou não manter uma estrutura musical aceita e consolidada mediante convenções musicais.

1.8 - A estrutura do choro e suas convenções musicais

Blackstone (2009) ao estudar o gênero musical popular *pizzica taranta*, apresenta o ritual do tarantismo, na região de Salento na Itália, que, inicialmente, utilizava de danças e música para exorcismo e se transforma em um movimento artístico-musical com a utilização de novas e antigas convenções. Este autor mostra, em tal pesquisa, quais foram as convenções musicais estabelecidas durante o período de desenvolvimento do mesmo.

O estudo destas convenções é importante para o entendimento do trabalho musical, neste caso, dos chorões à medida que elas apontam para o processo de negociação em que são estabelecidas e que, conseqüentemente, redundam em influências importantes para a configuração do trabalho dos mesmos (Blackstone, 2009). Este serviço musical, conforme tipologia estabelecida anteriormente, baseada no Regional-Samba-Choro e Escola de Choro Elétrico, ganha diferenciadas características também no que concerne às convenções musicais.

Uma abordagem do trabalho musical que abarque as convenções musicais também é importante porque sua alteração reflete condições materiais e sociais de onde a atividade é desenvolvida e resulta em diferenciadas formas de desenvolvimento e execução de um dado gênero musical. Em outras palavras, queremos dizer que o trabalho dos músicos, mediado por estas convenções pode se configurar de diferenciadas formas de acordo com a utilização ou não dessas formas de apresentação do trabalho musical.

Um exemplo importante da análise destas convenções no choro é a utilização de instrumentos elétricos, como a guitarra. Estes, tradicionalmente, não fazem parte da formação de um conjunto de choro, mas passam a ser utilizados a partir da invenção dos mesmos e do processo de negociação que ocorre entre os músicos e também com os demais participantes deste mundo da arte. A importância da análise destas convenções também se dá devido ao fato de que artista e público compartilham conhecimentos e experiências por seu intermédio e por isso a arte, neste caso a música, pode ser a responsável pelo estabelecimento de vínculos entre os atores envolvidos em interação (Blackstone, 2009). Este vínculo mediado pelas

convenções pode se dar, por exemplo, à medida que músicos e público expressam um entendimento consensual sobre o significado de uma determinada peça.

Convenções artísticas, neste caso musicais, apontam também para um ponto em que um sentido particular de um trabalho artístico é compartilhado. Elas permitem que tal sentido seja estabelecido, mantido, debatido e mudado interativamente no processo em que a música é produzida – como vimos através da abordagem schutziana. Este sentido, por exemplo, pode vincular o choro à uma nostálgica visão do passado.

As convenções também impõem aos artistas fortes constrangimentos sobre como e o que tocar ou compor. Esses constrangimentos têm influência decisiva na formação do repertório dos conjuntos de choro conforme depoimento a seguir: “O repertório do choro tem que passar por muita gente importante, por exemplo, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Valdir Azevedo...” (Lucas Ferreira. Campinas, 19 de novembro de 2009).

Cientes da importância das convenções musicais para o estabelecimento de um mundo do trabalho artístico consideraremos a música em seus aspectos teórico-formais internos, ou seja, estrutura, formação dos grupos, repertório e possíveis fusões do gênero choro com outros estilos musicais.

Com base nas considerações realizadas, entretanto, destacamos que a preocupação aqui, não descartando elementos próprios da teoria musical, é demonstrar como se dão as relações sociais entre os músicos e demais trabalhadores do setor artístico-musical do choro, através das noções de vínculos sociais e de trabalho.

A fim de considerarmos estes aspectos passamos a delinear, brevemente, a estrutura musical do gênero em questão. Carlos Almada em “A estrutura do choro com aplicações na improvisação e no arranjo” declara que a improvisação é uma das características do gênero, mas é preciso conhecer os elementos construtivos do choro que moldam sua estrutura, a saber, ritmo²⁶, forma²⁷ e harmonia²⁸, para que o músico saiba improvisar.

Assim como os músicos devem fazer, antes de falarmos de improvisação apresentaremos brevemente o que constitui a estrutura do choro, pois ela informa a convenção musical orientadora do trabalho realizado pelos chorões. Almada estabelece, em razão da ausência de trabalhos técnicos, uma terminologia própria pra nomear estruturas e funções

²⁶ A subdivisão do tempo em partes perceptíveis, ou seja, a organização do tempo segundo a periodicidade dos sons. Constitui um dos elementos básicos que compõem a música. Fonte: DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de termos e expressões musicais. São Paulo: Editora 34, 2004.

²⁷ Princípio de organização de uma obra em elementos musicais, como tonalidade, tema, repetições, variações. Fonte: Idem, p. 137.

²⁸ É a combinação de notas soando simultaneamente, para produzir acordes, e sua utilização sucessiva para produzir progressões de acordes. Fonte: SADIE, Stanley (editor). Dicionário Grove de música: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1994.

ainda não estudadas em profundidade na música popular. Para nós importa conhecer a “estrutura óssea” do choro, que é a base sobre a qual ele se forma. O choro adota, diferentemente de todos os outros gêneros da música popular, a forma rondó. Esta é uma das mais antigas estruturas utilizadas na organização de um discurso musical. (Almada, 2006).

O rondó consiste numa parte ou tema principal, também chamado refrão, que sempre retorna após intervenções contrastantes de outras partes ou temas. Esta forma surgiu na Idade Média e, com algumas diferenças também foi utilizada em períodos musicais posteriores. Muitas danças de salão adotavam a forma rondó no século XVIII, entre elas a polca que rapidamente foi incorporada ao repertório musical brasileiro da época.

Ela se cristalizou numa forma padrão que consiste, geralmente, em três partes com dezesseis compassos cada; há algumas exceções, mas em regra geral a forma se mantém. A primeira parte, também chamada de A ou refrão, é apresentada, durante a execução, quatro vezes, as duas primeiras sequencialmente e as outras duas intercaladas entre as partes B e C que também apresentam suas repetições. Deste modo o esquema formal de um choro segue assim: A (A¹ e A²); B (B¹ e B²); A³; C (C¹ e C²) e, A novamente.

Quanto às tonalidades utilizadas, afirma Almada (2006), os compositores normalmente adotam aquelas que sejam boas para os principais instrumentos acompanhantes (violão, cavaquinho e bandolim). São escolhidas tonalidades cujas escalas forneçam o maior número de notas soltas (não pressionadas pelos dedos da mão esquerda, apenas dedilhadas pelos dedos da mão direita) porque isto faz com que o som emitido seja mais vibrante e com sonoridade mais cheia. No que concerne à execução torna a interpretação do conjunto mais “solta”, mais leve.

Ao seguir uma ordem decrescente de recorrência, Almada apresenta as tonalidades²⁹ mais utilizadas no choro. São elas: tonalidades maiores: Fá, Dó, Sol e Ré; tonalidades menores: Ré, Lá, Mi e Sol. A recorrente utilização destas apresenta um esquema harmônico que transita, nas partes B e C, entre tonalidades vizinhas à utilizada na parte A.

Ao que concerne ao ritmo a combinação entre todos os tipos de contornos cria uma incessante mudança de direção que vai resultar no contorno geral da linha melódica de uma frase de choro, caracteristicamente uma constante (e irregular) sucessão de “picos” e “vales”. Todos estes elementos apresentados nos informam, segundo Almada (2006) que é imprescindível à expressão das idéias musicais a existência de elementos estruturais e

²⁹ Termo que designa a série de relações entre notas em que uma em particular, a tônica, é central. O termo se aplica mais comumente ao sistema utilizado na música erudita ocidental, do século XVII ao XX. Nesse sistema, diz-se que a música tem uma determinada tonalidade quando as notas predominantemente utilizadas formam uma escala maior ou menor. Fonte: Idem, p. 953.

funcionais que lhe forneçam uma organização formal, sem a qual a compreensão por parte do ouvinte torna-se impossível.

Considerando assim, o desenvolvimento do choro retomamos a questão de como este gênero musical emerge como um expressivo mundo da arte que abarca uma sonoridade e convenções musicais cristalizadas. De acordo com estas convenções e a tipologia estabelecida prosseguiremos, nos capítulos posteriores, à análise da formação e do repertório dos grupos pesquisados.

Estes serão categorizados, conforme vimos, como grupos que utilizam de um repertório e formação tradicionalmente estabelecidos e aqueles que executam suas atividades artístico-musicais com base em formações diversas e repertório que inclui a utilização de novas convenções. E assim, poderão ser identificados, respectivamente, como vinculados aos modelos de apresentação de serviços musicais Regional-Samba-Choro e Escola de Choro Elétrico.

Como parte do que é socialmente estabelecido pelas convenções no trabalho musical destes chorões apresentamos também a presença da mulher tanto como ouvintes quanto como musicistas dedicadas ao gênero. Ao tomarmos o papel que a mulher exerce no mundo da arte musical do choro, passamos deste modo, a examinar as bases sobre as quais nos apoiamos para aproximação deste universo majoritariamente masculino.

1.9 - O lugar da mulher no meio chorístico

Se este universo é majoritariamente masculino, como afirmamos anteriormente, significa que há pouco espaço para atuação da mulher enquanto musicista – que é o centro de uma atividade deste mundo da arte. Sendo assim, como ela tem ocupado tal espaço, como ela se vê e é vista e quais atividades desempenha são questões norteadoras deste trabalho.

Como músico dedicado ao choro, Henrique Cazes informa que a relação entre as mulheres e a roda de choro não é muito boa. O autor destaca algumas modalidades de comportamento feminino nesses ambientes: a prestativa que ao chegar logo oferece ajuda na cozinha; a sonolenta que dorme horas a fio no sofá da sala enquanto a roda acontece no quintal; a participante que torce pelo bom desempenho do marido, mas desconhece profundamente o choro e, por último, aquela que ameaça cantar ou sacudir um chocalhinho (Cazes, 1998).

Os tipos descritos, apesar de parecerem preconceituosos, nos dão uma pista sobre o lugar para a mulher nas rodas de choro, pois elas estão presentes, mas na maioria das vezes,

não como instrumentistas; são esposas, mães, namoradas, amigas dos músicos. Nos casos em que encontramos musicistas executantes de choro elas se dedicavam à instrumentos considerados como tradicionalmente femininos, por exemplo, o canto, conforme imagem que segue.

Figura 2: Participação feminina no meio chorístico



Grupo Choro Bandido, com participação de cantora local, em apresentação realizada no Bar Restaurante Cantina do Nono. Fonte: a autora (2009).

Segundo Goffman³⁰ (1977) há uma forma pela qual os mecanismos institucionais da sociedade asseguram uma justificativa correta para a posição ocupada por homens e mulheres. Em todas as sociedades, um posicionamento inicial na classe de sexo está no início de um processo de classificação que é permanentemente sustentado e no qual membros das duas classes estão sujeitos a uma socialização diferenciada. Desde o início, as pessoas classificadas

³⁰ Texto Original: “The arrangement between the sexes”. Tradução de Jordão Horta Nunes, professor doutor da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Goiás. Texto traduzido utilizado para aula ministrada na Universidade Estadual de Campinas no segundo semestre de 2009.

no masculino e as colocadas na outra classe recebem tratamento diferente, adquirem experiências diferentes, gozam e sofrem de diferentes expectativas (Goffman, 1977).

Em resposta a tais expectativas e orientada pela classe de sexo há uma forma específica de se apresentar, de agir e de sentir através das quais homens e mulheres agem objetivamente no meio em que estão inseridos. Cada sociedade, deste modo, parece desenvolver sua própria concepção do que é “essencial” ou característico das duas classes e engloba atributos aclamados e depreciados do que é caracteristicamente masculino e feminino.

Cada uma destas duas classes de sexo mantém seus próprios padrões de relações sociais no interior da classe, dando origem a infraestruturas (Goffman, 1977). A organização paralela baseada em sexo fornece uma base para a elaboração de um tratamento diferencial onde, de modo geral, os papéis sociais de homens e mulheres são marcadamente diferenciados e atribuem às mulheres menor graduação e poder, restringindo seu uso do espaço público, excluindo-as da guerra e da caça, e, neste caso de uma posição central na atividade artístico-musical.

No que se refere ao mundo do trabalho, tradicionalmente, na sociedade industrial as mulheres assumiram posições que giram em torno de empregos que sustentam o papel estabelecido para elas no lar – a indústria do vestuário, o trabalho doméstico, limpeza e manutenção comercial, e serviços pessoais como ensino, hospedagem, enfermagem, alimentação (Goffman, 1977). Neste mundo do trabalho as mulheres encontram-se em posições de desvantagem em relação à remuneração pelo trabalho e nível de emprego atingido.

No caso da música e, mais especificamente no choro temos visto a manutenção deste padrão onde é escassa a presença de musicistas. E quando elas estão nesta atividade ocupam posições que são tradicionalmente aceitas como femininas, como tocar piano, cantar e ensinar música.

Entretanto, esta é também uma convenção social negociada pelos atores no processo de interação para produção e reprodução do trabalho musical. Deste modo, as atividades destas musicistas podem validar posições já estabelecidas tanto quanto modificá-las, mesmo que tal mudança ocorra lenta e gradativamente. Isto significa dizer que encontramos mulheres ocupando posições tradicionais, e que estão de acordo com o modelo de apresentação de serviços musicais do Regional-Samba-Choro, mas também um exemplo de tentativa de mudança destas posições e convenções estabelecidas que se aproxima da Escola de Choro Elétrico.

Além disso, para entendermos o estabelecimento da diferença entre homens e mulheres no meio chorístico levamos em consideração o conceito de classe de sexo, desenvolvido por Goffman (1977). Este conceito, como categoria sociológica, é desenvolvido a partir da noção de que em todas as sociedades há um posicionamento inicial na classe de sexo que está no início do processo de classificação ao qual os membros das duas classes estão sujeitos à uma socialização diferenciada.

Cada sociedade parece desenvolver sua própria concepção do que é “essencial” ou característico das duas classes e isto também engloba atributos aclamados e depreciados. A partir destas características o indivíduo constrói um sentido de quem é e do que é referindo-se à sua classe de sexo, julga-se a partir dos ideais de feminilidade ou masculinidade e constrói uma identidade de gênero.

As mulheres podem ser definidas como sendo menos que os homens, mas são, entretanto, idealizadas, mitologizadas, de forma séria por meio de valores como maternidade, inocência, gentileza, atratividade sexual e daí por diante, num panteão modesto, mas um panteão (Goffman, 1977):

Acho que as mulheres tem um certo destaque quando vão tocar no meio daquele tanto de homens. Às vezes as pessoas vão pra ver a mulher e dizem: “nossa ela é bonitinha” ou “a cantora é uma graça, o repertório não me agrada, mas ela é bonita...”, tem muito isto (Giovane Chaves. Campinas, 11 de novembro de 2009).

Assim, encontramos em serviços que as mulheres lidam diretamente com o público, como nas apresentações musicais, a valorização de quesitos como atratividade e beleza.

Um arranjo entre os sexos significa que há posições definidas para homens e mulheres dentro de uma sociedade. E que estas posições são socialmente estabelecidas. Obviamente este estabelecimento de papéis diferenciados pode esconder inúmeras relações de poder de uma classe sobre a outra. Estas relações são permeadas pelos ideais de masculinidade e feminilidade como sendo complementares e isto resulta no fato de que uma mulher apenas poderia realizar seus ideais de feminilidade isolando-se do calor, da sujeira e da competição que caracterizam o mundo fora de sua casa. E isto a torna como pertencendo essencialmente a uma esfera privada, estranha à esfera do trabalho e ligada ao ideal de beleza como vimos acima.

A retirada da mulher do restrito ambiente doméstico pode ser visto através das ações de algumas musicistas do choro. Este dado será relatado nas próximas páginas segundo os

tipos de apresentação em serviços musicais, conforme estabelecemos atrás, Regional-Samba-Choro e a Escola de Choro Elétrico.

2 - O Regional-Samba-Choro

A forma como se apresenta o trabalho dos chorões inscritos no modelo do Regional-Samba-Choro poderá ser vista através de elementos que o caracterizam como uma maneira particular de atuação no mundo da arte musical do choro. Estes elementos são: a rede de trabalho e sua caracterização através de seus participantes, carreira e atuações profissional; convenções musicais que abarcam o repertório executado, a formação dos conjuntos e locais de apresentação; convenções sociais onde olhamos para os vínculos e conflitos estabelecidos entre os participantes da rede; identidade caracterizada pela manutenção de uma tradição musical; e ainda a presença da mulher neste mundo da arte, conforme veremos adiante.

2.1 - Rede

Vimos que o trabalho artístico envolve certo número de pessoas que, atuando conjuntamente, é chamada de rede de cooperação. Esta é formada por artistas e demais profissionais deste setor de onde se originam vínculos ocupacionais. Como participantes desta rede temos: músicos – centro da atividade artística; outros profissionais compreendidos como trabalhadores do setor artístico-musical; e a audiência (Becker, 1982).

Uma apresentação necessita de uma série de profissionais envolvidos, o que veremos, entretanto é que a atuação destes profissionais se dá mediante os vínculos estabelecidos dentro da rede e das convenções estabelecidas. Por isso, passamos a descrever quais são os elementos desta rede e qual é o papel que cada um exerce dentro dela.

Esta descrição é necessária, pois é o elemento inicial para a compreensão de que há dois tipos de apresentação dos serviços musicais através dos quais atuam os chorões: o Regional-Samba-Choro e a Escola de Choro Elétrico. Estes tipos poderão ser compreendidas através dos padrões de ação coletiva utilizados pelos músicos, as convenções e da identidade resultante.

A nossa inicial aproximação do primeiro tipo se dará então, pela descrição dos elementos componentes desta rede. Tal descrição compreenderá o nome, profissão e atividade, formação musical, *status*, grupo do qual faz parte e elo de ligação à rede.

2.1.1 - Os elementos da rede de chorões em Goiânia

Esta rede se caracteriza, segundo Becker (1982), por atividades cooperativas onde cada elemento realiza um conjunto de tarefas, ou atividades. Além disso, a observação das relações estabelecidas dentro destas redes mostra que tais atividades qualificam os participantes como artistas ou não.

Os primeiros são aqueles que estão no centro da rede por serem responsáveis por aquilo que chamamos de arte. No centro da rede, composto por todos os artistas, temos ainda uma hierarquização e divisão de tarefas que apontam para o elemento através do qual ele é identificado no grupo, ou seja, seu *status*.

Status, neste caso, não se restringe à profissão ou ocupação dos músicos, os chorões neste caso, mas ao que eles representam dentro da rede. Consideraremos também na caracterização da rede de músicos trabalhadores dedicados ao choro o grupo ao qual fazem parte.

Assim, passaremos a descrever quem são os elementos formadores da rede de chorões, com preponderância para a análise dos músicos, segundo o Regional-Samba-Choro (RSC) a partir dos seguintes elementos: profissão e atividade remunerativa, grupo e *status*. Estes fatores serão vistos como possíveis elos de ligação entre os diversos participantes.

Considerando que há elementos de ligação fundamentais entre os participantes da rede partiremos daquele que classificamos como principal para a compreensão do desenvolvimento do trabalho dos chorões do RSC, qual seja, o fundador do Clube do Choro de Goiânia.

Henrique Santos³¹ é graduado em direito e músico (habilitação em violão) pela Universidade Federal de Goiás. Natural de Porto Nacional, Tocantins, é funcionário da Secretaria de Cultura de Goiânia onde exerce o cargo de gestor cultural. É ainda integrante do grupo Alma Brasileira e mentor do projeto Goiânia Revive o Choro³². Na década de 1980 fundou o Clube do Choro nesta cidade onde ocorriam apresentações quinzenais e aulas de instrumentos ligados ao choro.

Após quase dez anos de atuação deste clube suas atividades foram suspensas no ano de 1990. Em 2000 as rodas e apresentações foram retomadas pelo seu presidente e obtiveram o

³¹ Os nomes que se seguem são fictícios a fim de preservar a identidade dos participantes da pesquisa. Somente no caso destes usamos nomes fictícios, mas em relação à artistas e profissionais conhecidos no meio chorístico tornamos pública a vinculação dos pesquisados com estes através da citação de seus nomes verdadeiros. Como é o caso de José Eurípedes, Hamilton de Holanda e Maria Bethânia, por exemplo. O mesmo ocorre no capítulo seguinte quando descrevemos a rede e seus elementos na cidade de Campinas – SP.

³² O projeto diz respeito a apresentações de choro que acontecem semanalmente em uma tradicional esquina da cidade de Goiânia desde o ano de 2007.

auxílio de chorões da velha guarda, como Alfredo Pereira. Este é violonista prático advindo de grupos de samba. Ao iniciar sua participação em grupos de choro, teve aulas com o violonista e professor José Eurípedes, considerado como formador de inúmeros músicos de Goiânia. Aposentou-se como funcionário público e hoje atua em três grupos de samba e choro.

Em meados de 2002 também teve sua iniciação musical no choro, através de convite para participar do Clube do Choro, o violonista Daniel Rezende. Este possui formação superior em Música, com habilitação em Violão Clássico e é integrante do grupo Choro em Trio. Este conjunto desenvolve um trabalho de choro contemporâneo e ainda acompanha diversos cantores em seus trabalhos. Além disso, Daniel é professor da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

Dentre os alunos de Henrique Santos e integrantes da rede, temos: Felipe de Almeida e Renato Alves. O primeiro destes é considerado como um dos mais prestigiados membros da rede de chorões de Goiânia. O violonista e compositor teve sua formação iniciada aos cinco anos de idade através de professores particulares. Obteve titulação superior em composição pela Universidade de Brasília onde integrou o conjunto Dois de Ouro, juntamente com Hamilton de Holanda – importante nome do choro nacional. Além disso, escreveu um livro que contém método para estudo do violão de sete cordas elaborado por ele e pelo violonista e compositor Marco Pereira. O prestígio, do qual falamos anteriormente, alcançado por este músico se dá também devido ao fato de ele já ter participado de trabalhos com outros artistas conhecidos nacionalmente por grande público, dentre os quais destacamos: Beth Carvalho, Leila Pinheiro, Zeca Pagodinho, Maria Bethânia e Ney Matogrosso.

Felipe de Almeida vincula-se à esta rede por ter iniciado seus estudos através do Clube do Choro e seu fundador, mas também, segundo ele, pela utilização de elementos de composição e harmonia que aprendeu em conversas com seu contemporâneo de Clube do Choro, Renato Alves. Este violonista, cavaquinista, produtor, arranjador e contrabaixista é graduado em direito pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e em Música Popular pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com habilitação em contra-baixo. Atua como professor do Centro de Estudos Profissionalizantes em Artes Basileu França em Goiânia e integra o grupo Chorare.

Deste grupo também faz parte sua esposa, Camila Borges: cantora, compositora e violonista, teve breve formação musical, principalmente por meio de professores particulares. Começou a cantar com oito anos de idade com o cantor e compositor goiano Marcelo Barra e três anos depois iniciou sua formação em violão popular. Atualmente, trabalha como

produtora cultural de um ator e comediante e proprietária de um estabelecimento comercial na área de construção civil e serviços postais.

A formação inicial do grupo Chorare, do qual fazem parte Renato e Camila, contou com outro elemento desta rede, Leandro Correa. Este clarinetista, graduado e mestre em música pela Universidade Federal de Goiás, teve como título de sua dissertação de mestrado: “Pixinguinha e Dino Sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no choro”, defendida no ano de 2007. Leandro desenvolve atividades como professor do Centro de Estudos Profissionalizantes em Artes Basileu França e integrante do grupo Descendo a Madeira.

Junior Caetano também faz parte deste grupo como violonista. Ele é graduado em música pela UFG na modalidade violão clássico, atua como professor do Centro Cultural Gustav Ritter, no projeto Retocar, mantido pela empresa Sementes Selecta e em aulas particulares. Sua iniciação no choro, assim como Daniel Rezende, se deu através de convite para participar dos encontros no Clube do Choro, quando da sua retomada no ano de 2000.

Um de seus alunos e companheiro nos grupos Alma Brasileira e Descendo a Madeira é o também violonista, Antônio Santana. Este músico autodidata é advogado de um grande escritório na cidade de Goiânia e professor de direito na Universidade Salgado de Oliveira. Além disso, participou dos primeiros momentos na fundação do Clube do Choro de Goiânia.

Antônio, juntamente com Júnior Caetano, foram convidados a participar da gravação do CD de Rodrigo Assis. Este funcionário público, advogado e músico obteve formação superior em música e direito pela UFG. Na área musical também foi aluno de José Eurípedes, o mesmo professor de Alfredo Pereira. O trabalho que está produzindo foi possibilitado através da aprovação em projeto pela Lei de Incentivo Goyazes – lei estadual de incentivo cultural – e os recursos necessários para a realização do projeto foram disponibilizados pelo Flamboyant Shopping Center. Alfredo atuou também como professor de violão na escola Música na década de 1980 e, atualmente, é vice-presidente do Clube do Choro.

Alfredo, Antônio e Jordão Horta Nunes foram responsáveis, na década de 1990 pela fundação do Centro de Produção e Estudos Violonísticos (CPEV). Jordão é violonista, sociólogo e professor da Faculdade de Ciências Sociais da UFG. Como violonista possui em seu repertório peças de choro e orienta esta pesquisa que está sob a responsabilidade de Luciana Alves Viana.

Graduada em Ciências Sociais e mestranda em Sociologia pela UFG, estudei música no Centro de Estudos Profissionais em Artes Basileu França. Nesta escola participei de uma oficina de Choro organizada por Zé do Choro. A partir da junção de alguns elementos desta

oficina formamos um grupo de choro e samba no qual atuei como vocalista durante os anos de 2008 a 2010.

Dentre estes músicos, professores e pesquisadores, temos, minimamente, quatro elementos que possuem instrumentos produzidos por Marcos Evangelista. Este luthier de violas e violões, possui estúdio e oficina de criação de instrumentos da cidade de Aparecida de Goiânia e foi o vencedor do III Concurso Nacional de Luteria do Conservatório de Tatuí. Ele é, atualmente, uma importante referência na produção de instrumentos artesanais, como afirma Henrique Santos: “Um luthier quando vem é pra ficar, só param quando morrem. O luthier não é como o comércio que fecha, o Marcos, com certeza é um dos grandes luthiers de Goiânia” (Henrique Santos. Goiânia, 03 de março de 2011).

Vemos através da fala precedente um primeiro elemento identificador do trabalho dos chorões, ou seja, a vinculação à profissionais especializados na fabricação de instrumentos e sua “fidelidade” ao que é produzido por estes trabalhadores. Este dado também figura como defesa à produção artesanal de seus trabalhos, mas isto será assunto para as próximas páginas.

Um primeiro olhar sobre a precedente descrição dos elementos da rede pode nos dar a impressão de que estamos tratando do currículo destes elementos. Entretanto, a breve demonstração de suas trajetórias e atuações é importante, pois mostra quais atividades desenvolvem como músicos e outras profissões, de qual grupo fazem parte e o que representam dentro da rede.

Ao olharmos para estes elementos vemos então duas importantes características desta rede de músicos trabalhadores do choro: 1 – a forte presença do Clube do Choro como elemento aglutinador; 2 – o desenvolvimento da atividade musical por músicos especialistas e funcionários públicos.

Além disso, através desta descrição podemos ver outros elementos importantes desta rede como instituições de ensino e professores que fizeram parte da formação destes músicos e que hoje são o seu local de trabalho, além dos bares e casas noturnas. Dentre estas instituições de ensino destacamos: a Universidade Federal de Goiás, o Centro de Estudos Profissionalizantes Basileu França e o Centro Cultural Gustav Ritter. Em relação aos professores destacamos: Henrique Santos, Leandro Correa, Daniel Rezende e Júnior Caetano.

Esta descrição nos mostra quais são os vínculos estabelecidos entre os chorões e quais são os elementos de ligação entre eles dentro deste tipo de apresentação em serviços musicais que utilizam, ou seja, o Regional-Samba-Choro.

Tal forma de trabalho poderá ser melhor compreendida através dos elementos caracterizadores da rede, quais sejam: formação musical, profissionais envolvidos nestas

atividades e influência familiar. A atuação destes elementos se dá mediante as convenções tanto sociais quanto musicais utilizadas pelos integrantes da rede. Esta se desenvolve através de processos de negociação e conflito que resultam numa identidade definidora dos músicos que atuam no RSC. E, por último, a compreensão do Regional-Samba-Choro passará por um olhar sobre qual é o lugar da mulher nas atividades musicais dos chorões. São, pois, estes elementos que passamos analisar a seguir.

2.1.2 - Formação autodidata e a rede de mestres

A forma de apresentação de serviços musicais denominada Regional- Samba-Choro se caracteriza pela presença de músicos que obtiveram aprendizado musical como autodidatas, por meio das rodas de choro e de professores particulares. Deste modo, os ambientes em que se desenvolve o aprendizado destes músicos são suas casas e de professores com os quais, geralmente, já mantinham uma relação de amizade e envolvimento gerada pela participação nestas rodas – e esta funciona como principal meio de aprendizado no RSC:

Minha formação musical foi auditiva, aprendi sozinho. Depois que eu entrei para o chorinho eu tive que adquirir algum conhecimento só para formatar uma idéia que já estava na cabeça. Estudei com o professor José Eurípedes, o pioneiro do violão clássico em Goiânia, apenas por um ano. Por sinal ele é fabuloso para ensinar, um grande amigo, grande profissional (Alfredo Pereira. Goiânia, 25 de outubro de 2010).

O segundo depoimento é revelador da manutenção desse padrão de aprendizado baseado no autodidatismo, em aulas com professores particulares participantes da rede, no aprendizado através das rodas de choro e, além disso, do início de uma formação que se deu a partir do ambiente familiar, como veremos adiante:

Me considero um músico com formação empírica, totalmente empírica, através do meu pai... Ele usava um acordeom ou gaita de boca e eu cresci assim, aprendi assim. Eu comecei a estudar faz muitos anos, com o Wesdarley, mas tive que parar para fazer Direito. Continuei sempre estudando em casa e agora estou sistematizando o estudo com o Júnior. Antes disso eu aprendi sozinho, de ouvido e sempre toquei em roda de choro e samba. (Antônio Santana. Goiânia, 02 de outubro de 2010).

Eu comecei como auto-didata, tocando cavaquinho com oito anos e depois, ainda bem novo, fiz alguns meses de aula de cavaquinho. Segui com esse instrumento até uns quatorze anos, mais ou menos, já tocando choro, meu pai me levava em rodas³³. Com dezesseis anos fui fazer aula de violão erudito com um professor daqui chamado Milton Nunes (Flávio Castro. Campinas, 02 de novembro de 2010).

³³ Grifo da autora.

O que vimos através da fala destes músicos confirma a manutenção de um padrão de aprendizado já identificado na carreira de chorões da década de 1920, como Pixinguinha, onde sua casa era o local de encontros musicais. Estes tinham como consequência uma formação musical baseada na proximidade entre professor e aluno estabelecida através do ambiente familiar.

Este processo de aprendizado musical dos grupos de choro em rodas realizadas em ambientes familiares não esconde a necessidade de aperfeiçoamento constante, destreza com os instrumentos e conhecimento teórico, conforme nos afirmou um músico que, advindo de grupos de samba, atualmente faz parte de três grupos de choro:

Depois que eu entrei para o chorinho eu tive que entrar para uma escola para adquirir algum conhecimento em harmonia. Antes eu fazia as minhas músicas do meu modo, mas o chorinho exige muito do instrumentista, eu tive que aprender muita coisa de teoria, um pouco de leitura musical, identificar as notas nas partituras, só mesmo para formatar uma idéia que já estava na cabeça. Então, eu fiz alguma coisa tentando aproveitar um pouco disso. Fiz quase um ano de violão clássico erudito, mas na minha praia eu não aproveitei nada. Não conseguia associar o erudito com o choro (Alfredo Pereira. Goiânia, 25 de outubro de 2010).

A fala acima relatada mostra ainda que a participação de professores e alunos em rodas determina o campo de atuação do músico. Com isso queremos dizer que, muitos músicos dedicados ao gênero choro, nesta forma de apresentação dos serviços musicais denominada de Regional-Samba-Choro, tem pouca familiaridade com a linguagem e execução de outros gêneros musicais e isto tem como consequência a especialização na execução do gênero em questão acompanhada de pouca familiaridade no trabalho com outras tradições musicais.

Outro importante elemento da formação de muitos músicos dedicados ao choro foi o estabelecimento dos Clubes do Choro em inúmeras cidades como Brasília e Goiânia (Cazes, 1998), por exemplo. Estes clubes se estabeleceram como locais de apresentação, ensino de instrumentos ligados ao gênero e, conseqüentemente, troca de material referente ao repertório, conforme podemos ver no depoimento do fundador do Clube do Choro de Goiânia.

Eu fundei o Clube do Choro em 1984 e todos os chorões da velha guarda já estavam comigo. Seis meses após a fundação tínhamos cerca 80 crianças e adolescentes tocando muito bem cavaquinho, bandolim, violão e flauta (Henrique Santos. Goiânia, 03 de março de 2011).

Neste caso é importante frisar que o fundador do Clube do Choro de Goiânia também montou uma escola onde ensinava, segundo ele, gêneros musicais brasileiros como o samba e

o choro. Esta escola esteve, durante a década de 1980, estritamente vinculada ao clube, já que ambas resultaram do trabalho do mesmo chorão.

Este Clube-Escola, foi então um importante promotor do gênero musical através de suas atividades de *performance* e ensino, lideradas por seu fundador. Verificamos isto tanto através da formação quanto do trabalho desenvolvido atualmente por dois importantes elementos formadores da rede do choro em Goiânia como Felipe de Almeida e Renato Alves:

Meus primeiros professores foram, quando ainda era criança, o Enésio Áquila e o **Henrique Santos**³⁴. (Felipe de Almeida. Goiânia, 30 de dezembro de 2010).

Meu primeiro professor de música foi o **Henrique Santos**, quando eu era adolescente, devia ter uns 14, e já fui direto tocar cavaquinho, no repertório do choro que me fascinou desde primeira aula. Por volta de 1984 o Henrique formou um grupo de alunos que também tocavam com ele. Na seqüência ele passou o grupo para outro professor, o Chiquinho Duarte, que era um outro mestre de Goiânia - ele tocava todos os instrumentos. Com o Chiquinho conhecemos o Toninho do violão, que é o nosso parceiro até hoje de violão de sete cordas. Na seqüência o Chiquinho passou a gente para Geraldo Amaral que foi o último mestre dessa fase e ensinou muita gente em Goiânia como um chorão por excelência. Dentre os alunos dele está o Felipe de Almeida, violonista de sete cordas que mora no Rio de Janeiro. Depois do Geraldo Amaral eu fui para Campinas fazer a Universidade de música na Unicamp. (Renato Alves. Goiânia, 19 de novembro de 2010).

O caso destes dois músicos aponta para a importância de elementos como o fundador do Clube do Choro de Goiânia, assim como para outros professores que trabalharam na formação de diversos artistas que, atualmente, se destacam como importantes nomes da música instrumental tanto na cidade de Goiânia quanto em outras cidades como o Rio de Janeiro, berço do choro.

A atuação destes professores no ensino do instrumento e do gênero é vista como a de um exímio mestre que ensina uma arte acessível a poucos indivíduos. Estes são “passados” de um professor para outro e isto aponta para as estreitas relações que se formam entre aprendizes e educadores musicais dentro de uma pequena rede onde todos conhecem um ao outro e, assim estabelecem e mantêm os elos que os liga à rede como um todo.

Nessa rede também encontramos uma característica do aprendizado musical presente na formação de músicos dedicados aos mais diversos gêneros: a precoce iniciação musical. Emblemático é o caso de Felipe de Almeida, que afirmou ter começado a estudar música com apenas cinco anos de idade. Este é um fato valorizado pelos músicos, inclusive chorões. Daniel Rezende, por exemplo, afirmou que seu aprendizado musical começou tarde, como

³⁴ Grifo da autora.

treze anos de idade. Esta afirmação mostra que para estes músicos “quanto mais cedo, melhor”.

Embora a formação de Renato Alves e Felipe de Almeida indique também uma modificação no padrão de aprendizado onde o ensino marcado pelo professor como elemento de uma rede, dentro de um Clube e a partir da família se transforma numa formação que tem como base conservatórios e universidades não nos ateremos à esta modificação no momento.

Devemos destacar, neste modelo de apresentação e execução do gênero choro, outro elemento importante na formação dos chorões que são as bandas de música. Isto ocorreu no surgimento desta música e ainda pode ser visto na formação de alguns músicos dedicados ao gênero: “Comecei com a banda, cada um ficava dois anos fazendo teoria quando você terminasse pegava o instrumento e começava em uma banda. Naquela época eu já queria clarinete” (Leandro Correa. Goiânia, 05 de novembro de 2009).

Estas bandas foram importantes tanto para a formação dos músicos, como vimos atrás, quanto para a difusão do choro em diversas cidades. Além de marcar a experiência dos músicos com o gênero através da execução deste repertório, estes conjuntos forneciam a mão-de-obra para trabalhos artísticos no choro já que eram compostas também por alguns instrumentos de sopro que podem fazer parte de grupos regionais, como flauta e clarinete.

O ensino e prática musical, tanto do choro quanto de outros gêneros, também foi desenvolvido por meio de tradições familiares e de eventos sociais como festas e serestas: “Um tio meu tocava violão solo, em seu repertório havia músicas de Dilermando Reis³⁵. Naquela época eu morava na Cidade de Goiás e lá é tradicional a seresta. Meu tio foi minha grande influência na minha infância” (Rodrigo Assis. Goiânia, 04 de novembro de 2010).

Vimos então que a formação dos músicos no Regional-Samba-Choro comporta alguns elementos, quais sejam: influência familiar, autodidatismo, professores particulares como elementos de uma restrita rede de ensino e trabalho, o Clube do Choro como local de formação, iniciação precoce, presença das bandas de música e tradições advindas de experiências familiares. Os músicos/professores são importantes elementos de difusão, ensino e estabelecimento de gêneros musicais como o choro e sua derivada forma de apresentação do trabalho musical. Entretanto, devemos considerar que há outros participantes ativos desta rede que contribuem decisivamente para sua configuração. Deste modo, passamos a delinear quem

³⁵ Dilermando Reis (1916-1977) é considerado um dos grandes nomes do choro. Sua atuação foi desde a Rádio Clube do Rio de Janeiro com um programa para violão solo, passando pelo acompanhamento de diversos regionais até a formação de uma orquestra de violões que é considerada como uma das pioneiras do Brasil (Cordeiro, 2005).

são estes profissionais e como é a relação que estabelecem com aqueles que são o centro da atividade artístico-musical.

2.1.3 - Profissionais envolvidos

A presença dos músicos como elemento central da rede de trabalho artístico-musical é um fato inegável já que eles realizam a tarefa essencial desta atividade, ou seja, a composição e execução das músicas. Entretanto, a necessidade de outros profissionais envolvidos neste mundo da arte também inviabilizaria o acesso a este serviço.

Conforme vimos no primeiro capítulo, há uma indubitável necessidade da atividade de inúmeros profissionais para a realização do trabalho artístico em música. No caso do choro isto não é diferente. Quando questionados sobre quem são os profissionais necessários para que ocorra uma apresentação de choro e que fazem parte do dia-a-dia de trabalho dos músicos é recorrente a citação dos contratantes e dos técnicos tanto de iluminação quanto de som:

Para uma apresentação do *Alma Brasileira*, que é o grupo do qual faço parte, por exemplo, são necessários os músicos e as pessoas de alguma forma são responsáveis pelo acontecimento como, por exemplo, os técnicos de som, os iluminadores e também o pessoal que contrata a gente (Júnior Caetano. Goiânia, 06 de abril de 2010).

A gente precisa de todo um aparato que qualquer um show precisa: o técnico de som, o iluminador, a divulgação e a assessoria de imprensa (Lázaro Couto. Campinas, 18 de novembro de 2009).

A estrutura necessária que serve como suporte para o trabalho desenvolvido por este grupo de profissionais, entretanto, por diversas vezes não ocorre. Deste modo, aos músicos ficam reservadas tarefas como a equalização da aparelhagem e instrumentos musicais e até mesmo o transporte e aluguel destes equipamentos: “Quando tem aparelhagem de som a gente só chega passa o som e toca, mas quando é uma coisa particular, e quem contratou não tem o som, a gente leva” (Antônio Santana. Goiânia, 02 de outubro de 2010).

Esta prática caracteriza a maioria das atividades dos músicos que estão inscritos no Regional-Samba-Choro. Segundo este tipo-ideal os músicos não contam, necessariamente, com uma estrutura mínima de aparelhagem e de profissionais que desempenhariam estas funções. A consequência disto é o acúmulo de funções àqueles que são o centro desta atividade. Sendo assim, eles executam tarefas que vão desde a *performance*, passando pela carga dos equipamentos, acerto de contas com contratantes, produção divulgação e de seus trabalhos.

Estas tarefas nos levam a pensar em outro importante grupo de profissionais que faz parte deste mundo da arte musical que são os jornalistas e críticos. Entretanto, a maioria dos músicos dedicados ao choro demonstrou não ter contato direto com tais profissionais. Quando há a necessidade de divulgação do trabalho, por exemplo, eles se reportam à algum elemento da rede que faz essa ponte entre a mídia e os conjuntos musicais: “ Eu, particularmente, não tenho muito envolvimento, nem muita relação, com críticos e jornalistas, mas o Henrique tem. Eu não tenho acesso à imprensa” (Antônio Santana. Goiânia, 02 de outubro de 2010).

Este distanciamento pode ser analisado como consequência da fraca participação dos chorões e do choro no mercado musical. O gênero, considerado como algo que remete ao passado e por ser majoritariamente instrumental tende a não fazer parte do trabalho de divulgação dos grandes meios de comunicação: “A gente tem raras oportunidades de aparecer na mídia, muitas vezes quando você vai tocar num congresso, num evento maior a mídia passa. A gente faz divulgação e manda para os jornais de maior circulação. Então às vezes sai, às vezes não sai, depende do interesse e de eventos na cidade. Nossa oportunidade de ir pra mídia mesmo é rara” (Leandro Correa. Goiânia, 05 de novembro de 2009).

Mais uma vez o trabalho destes chorões se transforma num acúmulo de atividades que vão muito além da música em si, pois como produtores deles mesmos acumulam funções que, em outros casos, são dadas a especialistas como produtores, jornalistas e críticos.

Estes, em geral, são citados como elementos que possuem fraca participação no trabalho do chorão do Regional-Samba-Choro. Entretanto, isto não significa a inexistência de tal atividade, mas sim da atuação de críticos que estão inseridos neste mundo da arte, mas que são também músicos e professores, e que desenvolvem esta atividade, não necessariamente como um trabalho para o qual será remunerado.

A crítica que tenho são músicos que já foram meus professores que observam o meu desenvolvimento. Eu gosto muito de ouvi-los e faço questão de tentar detectar os problemas, mas eu ainda não tenho aquela relação com crítica de pessoas que não conheço (Daniel Rezende. Goiânia, 23 de setembro de 2010).

Eu, ao mesmo tempo, que sou artista me considero público, então na mesma hora que eu estou na calçada enquanto atração eu estou enquanto público, e meus colegas músicos, obviamente, são meu público também (Camila Borges. Goiânia, 20 de outubro de 2010).

Vimos através destes dois depoimentos que as relações mantidas entre o pequeno grupo de profissionais dedicados ao choro no RSC se restringe majoritariamente àqueles dedicados à produção e execução musical em si, ou seja, os músicos. A presença de

profissionais especializados em comunicação e crítica, por exemplo, não é constante neste meio ou é detectada em poucos casos.

A ausência ou fraca presença e participação destes profissionais no meio chorístico por diversas vezes é vista, por alguns músicos, como amadorismo. E isto acontece porque o Regional-Samba-Choro se caracteriza pela atuação que dispensa inúmeros elementos, pois, desenvolvido inicialmente em lares e pequenos ambientes, não fazia uso sequer de equipamentos de amplificação sonora.

O choro é um estilo musical que tem amadorismo, pois, apesar de ser necessário uma estrutura e um número de pessoas para montar esta estrutura, a gente nota que, muitas vezes, não tem estrutura nenhuma. Os chorões são acostumados a ir para os quintais e tocar acústico. Não é raro você se deparar com situações complicadas para um chorão, em termos de infra-estrutura. Na maioria das vezes não temos um profissional para carregar os instrumentos, para afinar, para dar toda estrutura do músico no palco, o músico pop sempre tem. Eu diria que as pessoas envolvidas no processo de execução do choro são basicamente os músicos (Renato Alves. Goiânia, 19 de novembro de 2010).

Apesar de reconhecida a necessidade de inúmeros profissionais no desenvolvimento da atividade musical o acúmulo de tarefas dos músicos tem se mostrado como um padrão em geral da atividade desenvolvida pelos chorões do RSC. E isto acontece também com relação às tarefas que “deveriam ser” de um empresário.

Sendo assim, mediante a ausência desta figura no meio chorístico, cabe também aos músicos as tarefas de estabelecer contratos, ainda que estes sejam verbais, valor da remuneração, tempo de apresentação, regras que dizem respeito às exigências fiscais como pagamento de impostos por serviço prestado à instituições. Esta realidade aponta mais uma vez para um acúmulo de funções dos músicos onde estes também atuam como empresários e promotores de si mesmo de seus trabalhos: “Nós não temos empresário. Na verdade, a gente se empresaria, a gente faz as divulgações, eu faço o trabalho de músico e publicitário” (Leandro Correa. Goiânia, 05 de novembro de 2009).

É necessário, entretanto, notar que diante da presença de instituições públicas como elementos promotores da arte, pudemos verificar a presença de um número maior de profissionais envolvidos na execução do choro. Um exemplo disso é o projeto que ocorre em Goiânia desde o ano de 2007 e que recebe o nome de *Goiânia Revive o Choro*³⁶.

³⁶ Trata-se de apresentações musicais de choro que ocorrem as sextas-feiras na calçada do Grande Hotel, na Avenida Goiás esquina com rua 3, Goiânia - Goiás. Este projeto teve como mentor o fundador do Clube do Choro, Henrique Santos e permanece ativo até o ano de 2011. No ano de 2010, entretanto, as apresentações que, antes eram apenas de grupos de choro, foram abertas para outros gêneros. Vale ressaltar ainda que o projeto recebe financiamento da prefeitura de Goiânia e que estas informações constam em entrevista concedida a mim, por Henrique Santos.

Ao falar da estrutura que gira em torno deste projeto Henrique Santos afirma que, mediante verba pública, a prefeitura contrata profissionais especializados para a execução de tarefas como divulgação, som, iluminação, cenografia, entre outros:

Eles contratam pessoas especializadas no ramo, porque é difícil o poder público ficar atualizando sempre o equipamento, a velocidade de montar o equipamento é muito grande, então eles contratam as pessoas, contratam iluminador, coreógrafos, pessoal para fazer os *banners*, são todos contratados pelo serviço prestado numa espécie de licitação. (Henrique Santos. Goiânia, 03 de março de 2011).

Embora haja apresentações musicais financiadas pelo governo, a maioria das apresentações feitas pelos grupos que atuam segundo o modelo de apresentação de serviços musicais Regional-Samba-Choro se concentra em bares e eventos particulares, e assim são destituídos de remuneração advinda de incentivos de instituições públicas.

Há ainda, dentre os inúmeros profissionais que fazem parte do mundo da música musical aqueles que fornecem uma das mais importantes matérias-primas para os músicos de choro, os vendedores e donos de lojas de instrumentos musicais. Estas atividades especializadas não são executadas por músicos de choro, diferentemente daquelas relacionadas à produção e divulgação.

No Regional-Samba-Choro encontramos em geral profissionais especializados em espaços definidos como lojas ou ateliês de luteria. A preferência por instrumentos fabricados artesanalmente por luthiers e vendidos por eles mesmos é um padrão que pode ser encontrado tanto no Regional-Samba-Choro quanto no Clube do Choro Elétrico.

Esta preferência, segundo os músicos de choro se dá em função da qualidade destes instrumentos e, conseqüentemente, melhor resultado sonoro. Em geral, o músico que deseja um instrumento fabricado por um luthier faz uma encomenda e escolhe diversos elementos que devem compor este instrumento – como é o caso de Marcos Evangelista, citado anteriormente. Então o trabalho de luteria é visto “como o da costureira profissional que faz uma roupa sob medida”, para músicos o utilizarem sob medida para a música que executam.

E embora a fabricação de instrumentos não esteja nas mãos dos músicos, em geral, sua profissão musical exige dos mesmos que realizem uma série de atividades que não são denominadas como artísticas. Assim, apesar de reconhecida a necessidade de inúmeros profissionais envolvidos no trabalho artístico-musical, cabe a eles atuarem como artistas que são, mas também como empresários, técnicos de som, iluminadores, publicitários, jornalistas, entre outros.

A rede da qual fazem parte estes músicos também é caracterizada pela presença da família como um elemento de difusão e estabelecimento não só de um gênero musical, mas de um modo de vida que caracteriza o trabalho dos chorões do Regional-Samba-Choro.

2.1.4 – Família: ambiente de aprendizado

Vimos anteriormente como a família foi importante para a formação dos músicos dedicados ao choro. Aqui veremos com detalhes como estas famílias choronas são elementos da rede de músicos trabalhadores do Regional-Samba-Choro.

O primeiro ponto que merece destaque ao olharmos para as famílias dos músicos entrevistados é o fato de que a casa dos pais deles eram e são locais de encontros musicais:

O ponto de referência era a casa da minha avó. Quando a gente ia pra lá meu tio tocava e eu ficava observando, apaixonado pelos instrumentos” (Rodrigo Assis. Goiânia, 04 de novembro de 2010).

Meu pai sempre foi seresteiro tocava nas festas das cidades, ele toca violão, Nelson Gonçalves, serestas, ele tinha a turminha dele que tocava e eu sempre gostei. Eles vinham aqui em casa tocar serenata e desde criança eu comecei andar atrás do meu pai e da turma dele (Giovane Chaves, Campinas, 11 de novembro de 2009).

As referências familiares não dizem respeito somente à execução dos instrumentos e experiência com a música em geral, como vimos acima. Elas se tornam uma questão que abrange a identificação com um gênero específico como o choro, onde muitas foram as experiências como esta relatada a seguir:

Minha primeira experiência com o choro foi quando eu era criança meu pai sempre gostou muito de música, minha mãe também, foi aí que comecei, com cinco anos de idade. Eu acho que o choro na minha família, em primeiro lugar, representa uma etapa na minha vida, ele sempre esteve presente na minha infância. Hoje eu estou morando fora, mas aqui meus pais ouvem choro e eu sou lembrado por alguns amigos por causa da época que comecei... É uma música que marca a nossa vida, então é uma música que está na minha veia (Felipe de Almeida. Goiânia, 30 de dezembro de 2010).

As famílias, deste modo, são as responsáveis pelo estabelecimento e continuação de uma tradição em execução de instrumentos que fazem parte dos conjuntos de choro, bem como pela identificação que os músicos revelam em relação ao gênero. Consequentemente, esta tradição estabelece e mantém um repertório característico, como veremos em outro momento.

Outro importante elemento que diz respeito à atuação das famílias junto aos músicos é o fato de que elas funcionam tanto como financiadoras da tradição do choro quanto

incentivadoras na formação dos músicos do Regional-Samba-Choro: “A minha mãe foi quem que me deu o primeiro cavaquinho, mas também ela foi minha incentivadora por ter sido cantora” (Renato Alves. Goiânia, 19 de novembro de 2010).

Através deste incentivo vemos o estabelecimento de famílias de músicos e, mais especificamente, artistas dedicados à um gênero determinado, como o choro. Entretanto, não podemos deixar de apresentar um importante elemento que faz parte do repertório dos chorões, ou seja, o samba. Isto justifica também o nome dado ao tipo ideal do qual estamos tratando.

Sendo assim, podemos encontrar músicos que atualmente são considerados como chorões, mas que tiveram contato com o gênero, inicialmente através do mundo da arte em samba, como informa o depoimento abaixo:

Na verdade o choro veio em função do samba, porque quando a gente começou a tocar... Quando eu via alguém tocar cavaquinho, geralmente, era no samba e não no choro. Olhava para aquilo e achava incrível como é um instrumento, aparentemente, mais fácil. Fiquei fascinado, mas num primeiro momento a motivação pelo cavaquinho foi por causa do samba. Quando você toca alguns sambas e começa a conhecer o choro, aí você descobre que tem uma diferença brutal, o choro é muito mais elaborado, tem muito mais harmonia, fascina muito mais (Renato Alves. Goiânia, 19 de novembro de 2010).

O mesmo músico que revelou esta vinculação com o choro através de um contato inicial com o samba, atualmente, é casado com uma cantora. Juntamente com ela e outros músicos são responsáveis pelo grupo *Chorare*. Esta cantora apresentou outra interessante forma de vinculação com o choro, ou seja, através do casamento: “O meu maior contato realmente com o choro foi pós-casamento. Meus pais não ouviam choro, apesar de saberem muito bem que é Pixinguinha, não tem nenhuma ligação. A minha primeira experiência foi com o meu marido.” (Goiânia, 20 de outubro de 2010).

Nas apresentações deste grupo, pudemos ver, além da atuação deste casal, a apresentação de sua filha, de aproximadamente oito anos de idade, que canta algumas canções juntamente com a mãe. E, mais uma vez, confirmamos a constituição de um trabalho musical especializado em um gênero baseado no estabelecimento de famílias de músicos, neste caso, famílias choronas.

Verificamos, além disso, que alguns indivíduos entrevistados nesta pesquisa, apesar do incentivo familiar para o desenvolvimento de uma carreira musical, não tiveram, necessariamente, uma experiência familiar de vinculação e de escuta do choro. Entretanto, o desenvolvimento de uma carreira profissional que tem como centro a execução e audição do gênero também pode ocorrer mesmo que não haja esta tradição familiar da qual falamos, mas

por movimentos ocorridos dentro de instituições de ensino, como veremos na Escola de Choro Elétrico.

Como foi dito anteriormente, o estabelecimento desta tradição que tem também raízes familiares culmina na execução de um gênero musical que pode facilmente ser reconhecido através de suas convenções artísticas.

2.2 – Convenções

Nas relações estabelecidas entre os diversos indivíduos de um mundo da arte são criadas as convenções. Estas podem ser vistas tanto como modos de produção de um dado mundo da arte, quanto formas de ação dos atores num determinado contexto social. Deste modo, passamos agora a conhecer quais são tanto as convenções artísticas quanto as convenções sociais que se desenvolvem no trabalho artístico-musical dos chorões do RSC.

2.2.1 – Convenções artísticas

Ao analisarmos as convenções artísticas que são utilizadas pelos chorões segundo o tipo-ideal de apresentação dos serviços musicais denominado de Regional-Samba-Choro levaremos em consideração alguns elementos, quais sejam: o repertório executado, a formação dos conjuntos e instrumentos utilizados, os locais de apresentação e posição dos músicos no palco – ou espaço reservado à *performance*.

2.2.1.1 - O repertório do Regional-Samba-Choro

Guimarães (1985), define a “Música Popular Brasileira” a partir de três aspectos básicos que estão interligados, quais sejam: 1 – sua forma específica de difusão através dos meios de comunicação de massa; 2 – sua relação com um público internamente diferenciada em termos de suas características sócio-culturais; 3 – constitui uma linguagem artística própria à relação desenvolvida com o público – linguagem artística entendida como repertório e formas de articulação específicos.

Se pensarmos o choro segundo os critérios estabelecidos por esta autora chegaremos à conclusão de que este gênero não é, atualmente, uma música popular nestes moldes já que não é massivamente difundida pelos meios de comunicação. Nem, é erudita, pois apesar de ser majoritariamente instrumental e, por vezes, apresentada em salas de concerto, mantém

instrumentos e repertório caracterizado como popular. Deste modo, podemos dizer que esta música se coloca entre o popular e o erudito.

O fato de que sua classificação não pode ser estabelecida com exatidão, visto que é colocada entre os dois parâmetros citados acima, não nos impede de olharmos para o estabelecimento de seu repertório musical como um dos elementos mais importantes no desenvolvimento do trabalho dos músicos, pois ele demonstra quais são as escolhas destes trabalhadores diante de uma infinidade de gêneros possíveis, ou seja, de formas de trabalho existentes.

Olhar para este repertório significa também entender como se desenvolvem as atividades destes artistas em termos da manutenção de um grupo de músicas e compositores reconhecidos como fundamentais dentro do desenvolvimento do gênero.

Sendo assim, ao olharmos para o repertório dos chorões inscritos na forma de trabalho da qual tratamos aqui, vemos a manutenção da noção de que é necessário ao chorão executar certas peças de certos compositores vistos como ícones no desenvolvimento do gênero.

Isto pôde ser notado através de trecho de material de divulgação do Grupo Descendo a Madeira quando afirmam que em sua atuação³⁷, resgata o repertório de compositores brasileiros renomados a exemplo de Pixinguinha (1898-1973), Abel Ferreira (1915-1980), Garoto (Aníbal dos Santos Sardinha 1915-1955), Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt 1918-1969), K-Ximbinho (Sebastião de Barros 1917-1980), Waldir Azevedo (1923-1980), Luiz Americano (1900-1960), dentre outros, sendo executado através de uma formação instrumental dos chamados conjuntos regionais, amplamente disseminados durante a Era do Rádio (1930-1945).

Dado que também pôde ser verificado através das observações onde percebemos a constante reprodução de um repertório estabelecido. Além disso, os depoimentos dos músicos marcam a presença constante destes compositores e músicas “consagradas”: “Para tocar o choro você tem que escolher o repertório, vamos pegar Jacob, Pixinguinha, Abel Ferreira e outros” (Lázaro Couto. Campinas, 18 de novembro de 2009).

Os compositores e instrumentistas citados acima são vistos como essenciais para a formação de um repertório de choro do RSC. Muitos músicos revelaram, quando questionados sobre o repertório do choro, usaram a expressão “uma apresentação de choro **tem que ter**³⁸ Pixinguinha, senão não é choro”.

³⁷ Esta informação está disponível no portfólio do conjunto que foi cedido como material de pesquisa e enviado por Alan Kardec, um dos integrantes do grupo.

³⁸ Grifo da autora.

O estabelecimento deste cânone de compositores do gênero funciona como um elemento que facilita o processo de escolha do repertório, bem como a manutenção de um padrão estabelecido e baseado na tradição. Estes artistas e seus trabalhos são vistos como elementos fundamentais para o estabelecimento do gênero, por isso, “não podem ser descartados” em função de novos compositores.

O estabelecimento desta tradição aponta também para o fato de que os chorões na escolha do repertório optam pela execução de outros gêneros, desde que estes apresentem proximidade com o choro ou derivem dele:

Eu ainda classifico o nosso meio como uma linha mais tradicional porque executamos além de choro alguns sambas, maxixe e polca. É muito pequena a diferença, porque tem vez que é mais choro, tem vez que é mais maxixe ou então só polca e todos estes são gêneros muito próximos (Leandro Correa. Goiânia, 05 de novembro de 2009).

Este fato é um dos mais importantes na análise do repertório dos chorões do RSC, pois demonstra como a maioria deles tem pequena aceitação em relação a gêneros diferentes do choro. Esta não é uma questão que diz respeito somente ao produto final de seus trabalhos, ou seja, a música que executam, mas sim à suas crenças em relação ao valor e função do choro como uma música que representa sua brasilidade, habilidade técnica com o instrumento e conhecimento de uma tradição já estabelecida e recriada a cada apresentação de choro.

Devemos considerar ainda que nesta atividade de estabelecimento do repertório há um longo processo de audição e seleção das músicas, ou seja, horas de trabalho. E este é um elemento que deve ser citado, pois tal processo necessita minimamente da aceitação dos membros do conjunto. Para tal aceitação e estabelecimento de uma peça como parte do repertório faz-se necessário, então, de uma etapa que antecede esta definição que é a de negociação e consenso.

No processo de estabelecimento do repertório os músicos levam em consideração a “afinidade” que tem com uma peça ou compositor: “O nosso repertório, obviamente, tem que ter uma afinidade com todo mundo do grupo. Isto se dá num primeiro momento onde escutamos uma música e nos identificamos ou não” (Camila Borges. Goiânia, 20 de outubro de 2010).

Este processo de negociação do qual falamos anteriormente pode, entretanto, não ocorrer de maneira tão democrática quanto pensamos, pois certas peças foram feitas especificamente para determinados instrumentos, como *Brasileirinho*, por exemplo, voltada para o solo de cavaquinho. Nestes casos, a entrada destas músicas ou não no repertório

dependerá de diversos elementos como habilidade do instrumentista e “afinidade” do mesmo com aquela peça.

Além disso, o estabelecimento de um repertório específico dependerá da formação do conjunto. Aqueles grupos que desenvolvem um trabalho exclusivamente instrumental estabelecerão seu repertório a partir da formação do conjunto, pois há, nos choros em geral, compositores e composições voltadas para a execução de um instrumento específico:

Se você for pensar no cavaquinho, por exemplo, já tem um repertório básico, tem um compositor que é daquele instrumento e que você não poderia jamais abandonar como as composições do Valdir Azevedo. Se você pensar na clarineta, não pode abandonar Abel Ferreira. Quando você vê o Abel Ferreira tocando e compondo você vê que suas músicas foram feitas para aquele instrumento. No caso do bandolim, quando um músico vai tocar um repertório e que não tem Jacob do Bandolim é como um jogador de futebol sem as chuteiras, parece que está faltando alguma coisa. (Rodrigo Assis. Goiânia, 04 de novembro de 2010).

A execução de peças destes compositores denota então que no RSC temos a reprodução de um repertório já estabelecido em detrimento de peças vistas como novas ou de composições próprias dos grupos analisados. A manutenção deste repertório clássico se justifica também devido ao fato de que ao ser executado receberá maior aceitação do público do choro.

Além das formações instrumentais, há alguns grupos que possuem um trabalho vocal. Nestes casos, o repertório é estabelecido majoritariamente por aquilo que este músico poderá executar. Esta possibilidade de execução abarca tanto as preferências musicais do vocalista quanto suas habilidades técnicas, como informa Renato Alves acerca do repertório de seu grupo:

No caso do *Chorare*, como tem a voz, é necessário que ela cante as letras. Como o repertório do choro cantado é limitado, você acaba não tendo tantas opções. O critério seria o que a Camila gosta de cantar, e até que ponto esse repertório é comercial e se vai agradar. Tem alguns sambas no repertório também, mas basicamente choro (Renato Alves. Goiânia, 19 de novembro de 2010).

O fato de o choro ser um gênero majoritariamente instrumental em um conjunto do qual faz parte um cantor, pode ser visto como elemento delimitador do repertório, pois devem ser executadas peças vocais agradáveis ao gosto deste músico que passa a ser o centro das atenções desta formação.

Através da participação deste novo elemento é que o samba-canção passa a fazer parte do repertório chorístico. As canções são vistas como trabalho artístico que tem maior aceitação pública em detrimento da música instrumental. Por isso também devem fazer parte de um repertório chorístico de grupos que desejam alcançar maior receptividade do público

em locais como em bares e restaurantes: “Nos bares a gente não toca tanto choro... A gente toca mais é samba com cantores e cantoras, porque a aceitação do público é maior, é mais comercial” (Daniel Rezende. Goiânia, 23 de setembro de 2010).

Vimos assim que o processo de definição do repertório dos chorões que trabalham segundo o modelo do Regional-Samba-Choro passa por questões que vão desde a formação do grupo, vinculação e identificação com compositores e suas músicas, habilidades técnicas, e locais de apresentação.

Estes elementos apontam para o estabelecimento de um conjunto de músicas e compositores tradicionais que são considerados como de execução imprescindível no trabalho destes músicos. A reprodução deste repertório só pode ser feita mediante uma formação de conjunto específica, da qual passamos a falar.

2.2.1.2 - A formação dos grupos: utilização de instrumentos acústicos

A manutenção da tradição, que pôde ser vista através do estabelecimento de um repertório específico, também pode ser identificado quando olhamos para as formações dos conjuntos pesquisados, onde o termo formação diz respeito aos instrumentos que compõem um determinado grupo.

Assim, podemos ver que, desde o surgimento do choro até os dias atuais, um modelo de formação de conjunto de choro foi se cristalizando e passou a ser considerada como “ideal” para o desenvolvimento do trabalho musical dos chorões. Sendo assim, se estamos falando num repertório tradicional do gênero temos também uma formação tradicional que é altamente adotada por aqueles que trabalham segundo o RSC.

Esta formação composta em geral por um violão de sete cordas, cavaquinho, pandeiro e instrumento solista (que pode ser flauta, clarinete, bandolim, entre outros) recebe o nome de regional, como vimos anteriormente, e caracteriza a muitos dos grupos de choro que encontramos nas cidades pesquisadas.

Este modelo de conjunto que atua basicamente com peças instrumentais não sofreu, ao longo dos anos de desenvolvimento do choro, grandes modificações e permanece como um padrão estabelecido e definidor do trabalho destes músicos do Regional-Samba-Choro. Olhar para a formação destes grupos, conforme a Figura 3 abaixo, é importante, pois aponta para a estrutura dos mesmos e possibilidades que os integrantes têm de estabelecimento de um repertório.

Figura 3: Formação do Regional



Grupo Descendo a Madeira. Imagem disponível no portfólio³⁹ do grupo.

Esta formação tradicional revela não só o repertório, mas uma escala de posições onde estes instrumentistas são colocados. O elemento central desta imagem também o é no que tange à execução do trabalho musical, ele é chamado de solista. Sendo assim, os trechos que são executados por ele são aqueles que ganham maior notoriedade pública, pois ele executa a melodia.

Esta, entretanto, só pode ser executada graças ao trabalho de base que é feito pelos dois violões, muitas vezes chamados de acompanhadores – embora o termo não seja bem visto por muitos músicos. O termo diz respeito ao trabalho basilar que executam ao atuar com funções harmônicas da música. Em termos simplórios o trabalho do violonista é a base sobre a qual caminha o solista.

Esta base também é composta pelo instrumento rítmico, neste caso o pandeiro. Entre este e aqueles há um elo de ligação, que é o cavaquinho. Por ser um instrumento harmônico, mas executado percussivamente faz a ligação necessária entre instrumentos harmônicos (os violões) e rítmicos (o pandeiro). Através destas ligações básicas o solista poderá apresentar o seu trabalho.

Esta divisão musical do trabalho não diz respeito apenas à função que cada um exerce na execução de uma peça, mas também às imagens que são construídas em torno destas

³⁹ Este foi disponibilizado por um dos integrantes como material de consulta para a elaboração desta dissertação. O portfólio é um dos meios utilizados para divulgação do grupo e contém informações como a carreira dos músicos e contatos para quem deseja contratá-los. O mesmo foi elaborado pelos integrantes do grupo formado no ano de 2010 e não possui data da elaboração e publicação.

funções. O solista é visto como aquele que executa a tarefa mais elaborada, por isso é visto como tendo uma posição privilegiada dentro do grupo e diante do público.

Os violonistas são em geral aqueles que comandam ensaios e executam funções de arranjo e estruturação das músicas. Por esta razão, em muitos casos são líderes e tem ainda o papel de organizar ensaios, eventos e agenda do grupo. Aos cavaquinistas e percussionistas, são dadas tarefas como estabelecimento divulgação, montagem e regulagem de equipamentos, todas estas vistas como de menor valor na escala de funções executadas pelos membros do grupo.

Pela descrição das atividades realizadas por cada um dos elementos dos grupos, como o exemplo acima, percebemos como uma formação de conjunto pode revelar uma divisão do trabalho musical na qual os instrumentistas são mais ou menos reconhecidos em função do instrumento ao qual se dedicam – voltaremos a este assunto logo adiante.

Ao observarmos diversos grupos de choro em atuação verificamos assim a manutenção deste modelo de formação e que informa tanto as possibilidades de trabalho como locais de apresentação e o resultado de suas atividades que são o estabelecimento de um repertório considerado como tradicional e de uma divisão do trabalho musical que culmina na valorização maior ou menor do trabalho realizado por cada um.

Além disso, se notarmos que os instrumentos utilizados nestes grupos não são elétricos e que algumas apresentações de choro ocorrem com uma aparelhagem de som mínima, podemos entender que a manutenção deste padrão aponta para o que os músicos costumam chamar de “sonoridade orgânica”.

Este termo indica a escolha por instrumentos e sons que lhes parecem mais próximos da realidade. Aquele som que, ao ser executado quase sem microfones e caixas amplificadoras soa como natural e familiar. Obviamente esta naturalidade e familiaridade são alcançadas pela reprodução de padrões sonoros utilizados pelos chorões da época inicial através do uso, por parte dos músicos da RSC, das mesmas cordas, afinação e madeiras semelhantes, além do repertório e formação. Esta reprodução figura como recriação de uma tradição advinda de outro ambiente e tomada como expressão de um trabalho que também pode ser considerado como genuinamente local. E esta recriação estabelece não só o repertório e formação dos conjuntos, mas também os locais de apresentação, como veremos adiante.

2.2.1.3 - Locais de apresentação e posição dos músicos no palco

Também fazem parte das convenções artístico-musicais os locais de apresentações dos grupos de choro e sua disposição no palco (ou espaço reservado à execução musical). Uma análise destes dois elementos aponta para a estrutura de trabalho destes músicos, as relações que estabelecem com os demais participantes desta rede de trabalho, a posição ocupada por cada um e funções exercidas.

Em relação à estrutura física destacamos que são diversos os locais de apresentação dos grupos de choro. Tradicionalmente, as atividades dos chorões tem se desenvolvido nos lares através das denominadas rodas de choro. A observação de tais rodas coloca de um lado violonistas e solistas e, de outro, cavaquinistas e percursionistas.

Este posicionamento dos instrumentistas nas rodas aponta não somente para a função que cada um exerce com seu instrumento na execução das peças como para uma hierarquia onde temos a preponderância de violonistas e solistas, pois estes atuam com elementos harmônicos e melódicos das músicas.

Aos demais, cavaquinistas e percursionistas, é dada a tarefa de execução de instrumentos rítmico-melódicos. Embora o cavaquinho sirva como ele de ligação entre a harmonia e ritmo, costumeiramente os cavaquinistas se colocam ao lado dos percursionistas. Estes são vistos, diversas vezes, como músicos não dotados de alto valor musical, pois o ritmo é visto como algo elementar e simples.

Em minha participação como vocalista de um grupo de choro e samba na cidade de Goiânia certa vez ouvi uma frase emblemática que foi proferida por um exímio violonista onde o assunto em questão era a atuação dos músicos chamados de ritmistas. Este violonista afirmou: “o percursionista é o melhor amigo do músico”.

Esta frase é reveladora à medida que coloca uma escala de valores para rotular músicos de um ou outro instrumento, onde a categoria músico executante de percussão está abaixo de violonistas ou solistas. Ela ainda aponta para uma relação servil dos percursionistas e cavaquinistas para com os demais se considerarmos que tal expressão remete àquela que coloca o cão como o melhor amigo do homem.

Se voltarmos nosso olhar para as rodas, veremos também que elas se configuram não apenas como momentos de apresentações musicais, mas como uma atividade de encontro onde os atores desenvolvem uma socialização pautada na esfera íntima. As observações dessas rodas na cidade de Goiânia apontam para a configuração de um tipo de trabalho que é

apresentado e pautada nas relações face-a-face onde famílias de músicos se encontram em eventos comemorativos ou ensaios que mais parecem encontros sociais.

Nessas reuniões as apresentações musicais ocorrem, majoritariamente, sem amplificação elétrica do som, ou seja, acusticamente. Além disso, o repertório executado consta de peças comumente conhecidas pelos chorões das quais tratamos anteriormente.

Há ainda, no caso dos saraus domésticos, certa frouxidão na execução das atividades desenvolvidas nestes ambientes, pois a apresentação musical ocorre concomitantemente à conversas, preparo e consumo de alimentos e bebidas, inclusive alcoólicas. O consumo de tais elementos tanto quanto o descompromisso com a formalidade de uma apresentação pública pode ser compreendido quando olhamos para estes saraus como encontros sociais onde a música funciona apenas como pano de fundo num local onde se desenvolve uma socialização característica deste grupo. Aqui ela não é a profissão dos artistas, mas o meio de comunicação entre eles mesmos e deles com o público – além de ser, segundo relatos, uma forma de esquecer os problemas.

Apesar destes momentos, conforme constatei em observação, serem intitulados de ensaios, tal atividade perde espaço para as conversas e a música executada descontraidamente tanto por especialistas quanto por amadores e figura como um elemento a mais nas festas, comemorações e encontros de familiares e amigos. Sendo assim, a música vista como uma atividade remunerativa não faz parte, necessariamente, destes ambientes.

Não devemos, entretanto, restringir a atividade musical dos chorões ao ambiente doméstico, pois ela se desenvolve também em bares e restaurantes. Nestes percebemos a manutenção do padrão da posição dos músicos nos palcos e espaços destinados aos músicos. Entretanto, a roda se transforma num semicírculo onde os músicos são colocados frente a frente com o público e demais trabalhadores do estabelecimento.

A atividade desenvolvida nestes locais, diferentemente dos saraus domésticos, figura-se como um trabalho já que os elementos envolvidos possuem minimamente uma formação musical (mesmo que não seja dada por escolas ou instituições formalmente reconhecidas) e recebem uma remuneração pelo serviço prestado, ainda que esta não seja por eles vista como satisfatória.

Outro diferencial do bar em relação ao sarau doméstico é a relação que os músicos estabelecem com o público. No primeiro caso, os indivíduos com os quais os artistas estabelecem uma relação de proximidade, podem ser desconhecidos que estão naquele local, totalmente desinteressados no resultado final de seu trabalho. Já no sarau doméstico ainda que possa haver tal desinteresse trata-se de atores que mantêm algum nível de envolvimento e

amizade uns com os outros, por isso, em geral dedicam parte de sua atenção às apresentações musicais, fato este que pode não ocorrer nos bares e restaurantes.

Além disso, nestes ambientes verificamos a necessidade de amplificação do som através de caixas elétricas e mesas de som. Isto se dá devido ao fato de que as conversas e demais ruídos do local interferem o trabalho dos músicos de modo que, caso não haja tal amplificação, o resultado final de seu trabalho pode ser inaudível por eles mesmos e pelos demais.

Quando lidamos com uma atividade de trabalho que necessita de silêncio para que vejamos o produto final desta ação verificamos também o embate que pode ocorrer nestes locais entre músicos, que desejam o mínimo de ruídos possível, o frequentador do bar que está naquele local a fim de encontrar os amigos e “tomar uma cervejinha” e, entre os dois se coloca o dono do estabelecimento que contratou o serviço musical, mas não pode desagradar o cliente. Nestes locais a música e, conseqüentemente, os músicos funcionam como adereços para o encontro dos frequentadores do bar.

A atuação do artista como centro da atividade pode ser vista nestes locais já que ele desempenha um papel que o coloca como tal. Entretanto, o seu trabalho não é, necessariamente, colocado como centro destes saraus domésticos e apresentações em bares e casas noturnas, pois neles a música funciona como pano de fundo para os encontros entre os diversos participantes deste mundo da arte.

Ao olharmos para o repertório, formação e locais de apresentação do trabalho artístico dos chorões inscritos no tipo Regional-Samba-Choro vemos então que estes músicos tornam-se responsáveis pela manutenção das convenções artísticas estabelecidas e cristalizadas no choro considerado como tradicional. Nos ambientes onde são desenvolvidas as convenções artísticas também encontramos convenções sociais que, como aquelas, são negociadas, estabelecidas, modificadas e restabelecidas pelos participantes do mundo da arte do choro do RSC.

2.2.2 – Convenções sociais

As convenções não são apenas artísticas, mas antes sociais e revelam como se configuram as intrínsecas relações de vínculo e conflito entre os diversos profissionais que estão envolvidos no trabalho musical chorístico. Pensando nestas relações, passamos a descrever como elas se dão no RSC.

2.2.2.1 - Relações de vínculo e conflito

Ao olharmos para as relações desenvolvidas entre chorões com eles mesmos e com os demais profissionais envolvidos em seu trabalho temos que nos lembrar, primeiramente, que este grupo é restrito e que segundo no Regional-Samba-Choro, como vimos, há exacerbada concentração de atividades realizadas pelos músicos.

Sendo assim, diante da majoritária ausência de contato destes músicos com jornalistas, produtores e empresários, somos levados a considerar o pequeno grupo de pessoas com as quais eles lidam no dia-a-dia de trabalho artístico. Este pequeno grupo, na maioria das vezes se limita aos músicos e contratantes

Isto também acontece porque, segundo o modelo de apresentação de serviços musicais em questão, as apresentações se restringem a locais pequenos, ambientes domésticos e para um público restrito. Este outro elemento da rede, obviamente, também em contato com os músicos, estabelece diferentes relações com estes artistas tanto de vínculo quanto de conflito.

Ao pensarmos primeiramente nas relações estabelecidas entre os trabalhadores do setor artístico-musical especializado em choro veremos que, embora os músicos acumulem funções que não lhes cabem, eles estabelecem uma relação de funcionalidade com os demais profissionais. É necessário que o músico desenvolva vínculos com técnicos de som, por exemplo, com os quais o artista sabe que poderá contar em apresentações de grande porte. Ao longo da carreira os chorões desenvolvem habilidades como operar uma mesa de som, mas conhecem aqueles que são especialistas apesar de não atuar constantemente com os mesmos.

Quando questionados sobre a relação de envolvimento e amizade que mantêm com estes profissionais um chorão revelou que conhecer os técnicos de som é imprescindível, pois quando isto não acontece o músico fica à mercê da vontade daquele profissional atuar ou não em favor da qualidade sonora desejada pelos artistas.

Um dos músicos entrevistados revelou: “sim, mantenho relações de envolvimento e amizade com os técnicos de som que conheço, mas quando não conhecemos a empresa que faz este trabalho temos que chegar falando baixo e puxando o saco deles porque eles podem acabar com o som” (Renato Alves. Goiânia, 19 de novembro de 2010).

Conhecer especialistas como técnicos de som, vendedores de lojas de instrumentos, iluminadores, revela então uma relação funcional e não necessariamente de envolvimento e amizade já que o contato que estabelecem no dia-a-dia de trabalho dos chorões inscritos no Regional-Samba-Choro se restringe, majoritariamente, ao grupo do qual fazem parte, dos músicos participantes da rede e público.

Ao tomarmos o músico como centro da atividade artístico-musical faz-se necessário entender como se configura as relações de amizade e conflito entre eles mesmos. O primeiro ponto que devemos levar em consideração neste caso é o fato de que os músicos de choro, em geral, transitam em diversos grupos.

Assim, o violonista do grupo Alma brasileira, por exemplo, também desenvolve outro projeto de choro com outros músicos que não aqueles do primeiro grupo citado. Este trânsito dos músicos de um grupo para o outro revela que, muitas vezes, dentro da pequena rede de chorões, as indicações dos amigos favorecem o estabelecimento de outros grupos, como informa Henrique Santos: “Conheço os artistas pelos grupos que estão atuando, se o grupo é novo, se é uma mistura de músicos de diferentes grupos. Sei também se aquele grupo é antigo ou se juntou cada pessoa de um grupo para fazer um evento” (Henrique Santos. Goiânia, 03 de março de 2011).

Quando notamos este “troca-troca” entre os músicos podemos pensar inocentemente que se trata de um grande grupo de amigos que transitam de um grupo para outro a fim de propor novos e diferentes trabalhos musicais. Entretanto, se nos aproximarmos destes grupos veremos que este trânsito revela diversos conflitos:

Às vezes a gente mata a onça com a unha para sobreviver, briga, briga e sai todo arranhado. Depois aparece um monte de gente, põe o pé em cima e bate forte mostrando, é demais! Muitas dessas pessoas são oportunistas de plantão, tem pessoas que trabalham seriamente e pessoas que aproveitam da situação, às vezes ainda tentam difamar a sua carreira como se fosse tentar te liquidar. Isso que eu acho mais grave no ser humano, mas Deus sabe que as pessoas que fazem isso vão prestar contas um dia com alguém (Henrique Santos. Goiânia, 03 de março de 2011).

O trecho de entrevista acima revela uma série de elementos dos conflitos existentes entre os músicos no meio chorístico. O primeiro deles é a luta constante por reconhecimento, embora este seja um elemento que trataremos adiante, devemos deixar registrado que ser reconhecido por um trabalho musical singular é uma questão fundamental na atividade dos músicos. Alguns deles se queixam de terem sido pioneiros em determinado tipo apresentação, repertório, composição ou de terem sido professores, mas não obterem o reconhecimento de outros músicos, principalmente daqueles que obtiveram maior visibilidade:

Eu lecionei para muitos artistas e quanto vejo um de meus alunos ficar famoso, tocar em vários palcos e nas entrevistas não falar que eu fui seu professor, isso é normal. No começo eu ficava chateado porque é feio o discípulo negar o mestre, é feio! (Henrique Santos. Goiânia, 03 de março de 2010).

Acontece que esta relação de professor de música e seu aluno revela que eles se vêem não só como co-participes cooperando para que o resultado final de seus trabalhos seja uma bela obra artística. Estes artistas que atuam em cooperação dentro de um mesmo mundo da arte são também concorrentes em busca de estabelecimento profissional, financeiro e reconhecimento público.

Na análise geral dos mundos da arte, um importante profissional é o empresário, pois ele cuida de toda a parte burocrática, de contratos, pagamentos, entre outros. Entretanto, esta não é uma realidade para a maioria dos chorões. Exceto aqueles que desenvolveram projetos na chamada música pop, a maioria deles afirmou não trabalhar com empresário em função de um mercado inexistente para tal gênero.

Além disso, a ausência do empresário pode ser explicada como consequência da não profissionalização destes músicos à medida que encaram este trabalho como segunda atividade, não necessariamente remunerativa: “Nunca nos preocupamos em ter empresário porque não era uma prioridade, levávamos a música mais como um bico, onde cada um tinha a atividade independente, então não tinha aquela conotação de profissionalismo” (Goiânia, 25 de outubro de 2010).

Diante disso, não há como avaliar uma relação entre dois elementos se um deles é inexistente. Entretanto, a partir desta ausência de contato dos chorões com empresários podemos entender que eles optaram por um gênero musical que tem um público e locais de apresentação restritos. Esta restrição, ou não participação ativa no mercado fonográfico soa para eles como uma medida de liberdade na execução de um repertório que é tido como de alta qualidade musical. Sendo assim, são os próprios chorões os empresários de seus conjuntos e responsáveis pelo estabelecimento de suas próprias regras: “Eu que faço os meus contratos no meu escritorzinho, eu sou o meu empresário e lá as regras são definidas, não com muito rigor porque nós artistas somos mais despojados” (Henrique Sanots. Goiânia, 03 de março de 2011).

Apesar desta falta de relação de envolvimento com empresários e outros profissionais do mundo da arte musical, há um grupo de pessoas com o qual o contato, amizade e conflitos são inevitáveis, ou seja, o público. É para ele, afirmam os músicos, que é feito todo o trabalho. Entretanto, esta relação de aparente desprendimento e dedicação esconde uma necessidade cabal, a de sobrevivência:

O público a gente tenta respeitar bem, tratar bem, porque é do público que a gente vive. A primeira concepção que um artista deve ter é de uma boa relação com o público. Você depende do público porque é ele que vai pagar, ele que vai fazer o seu

trabalho permanecer ou não. Então não adianta você ser o melhor instrumentista do mundo e não saber tratar bem o público (Alfredo Pereira. Goiânia, 03 de março de 2011).

Outro importante elemento que nos deparamos quando olhamos para a relação entre os músicos e o público é que o gosto musical destes dois grupos varia e pode ser, além de produto de negociação constante, um fator de conflitos entre eles. O público, como vimos, determina em certa medida o que deve ser tocado, já que paga por isso. E os músicos, apesar de fazerem inúmeras concessões, lutam para manter estabelecido o repertório segundo suas preferências musicais.

Nesse sentido, há inúmeras interferências do público no trabalho dos músicos e, conseqüentemente, se estabelecem momentos de animosidade velada pelo sorriso e execução da música solicitada.

Às vezes o público interfere ao solicitar aquelas músicas mais tradicionais, mais populares, parece que senão tocar isto é como se não houve apresentação. A melhor solução é você separar uma parte do horário da apresentação para atender aos pedidos. Se não tocar o público sai do local da apresentação dizendo que o conjunto não toca nada. Se você tocar duas ou três que agradam, eles saem falando bem dos músicos (Rodrigo Assis. Goiânia, 04 de novembro de 2010).

Além disso, o público, apesar de importante elemento da rede que atua em favor do estabelecimento de um mundo da arte, muitas vezes, não é considerado como um grupo de pessoas com os quais os elementos-centro desta atividade, mantêm relações de amizade e envolvimento.

Entretanto, quando pensamos a relação de artistas e público a partir do RSC percebemos que o inverso também ocorre já que, baseada nas relações familiares e de amizade que os grupos constroem, notamos que a família e amigos fazem parte da platéia destes chorões. Além disso, os grupos se constituem como artista e público uns dos outros.

Se tomarmos os bares como locais que, fundamentalmente, fazem parte do trabalho destes músicos veremos que a relação que estabelecem com o público é diferente daquela que mantêm uns com os outros, pois o público nestes ambientes está de passagem e não pode compreender com profundidade aquela linguagem que somente os músicos conhecem.

Entretanto, também faz parte deste trabalho as apresentações, rodas e saraus domésticos, o público que participa destes eventos, muitas vezes se faz presente nos bares e restaurantes. Por isso entendemos que, segundo o RSC a relação que músicos estabelecem entre eles mesmos e com o público será de maior proximidade e envolvimento que na Escola de Choro Elétrico, como veremos no próximo capítulo.

Até o momento falamos da presença marcante da família na configuração deste tipo de apresentação dos serviços musicais no choro. Por isso, não podemos deixar de olhar para os chorões sem levar em consideração quais foram as reações das famílias quanto à decisão de alguns de trabalhar como músicos dedicados a este gênero.

2.2.2.2. – Decisão pela carreira musical e as reações familiares

Ainda que esta atividade seja considerada como hobby ou segunda atividade remunerativa ela desperta nas famílias reações diversas de aprovação e reprovação que podem funcionar como base para a profissionalização musical ou escolha de outra profissão.

A primeira atitude designa-se como reação de apoio e torcida. Nesses casos a música é uma espécie de herança e tradição onde os pais, tios e avós ensinam o ofício aos mais jovens:

Na verdade desde criança meu pai foi comprar instrumento para deixar em casa, era uma viola caipira. E a gente ficava na roda dentro de casa esperando um tocar um pouco para depois passar a viola para outro, pois tínhamos só uma. Até que a gente foi crescendo e formou um grupo dos irmãos tinha violão, cavaquinho, pandeiro, sanfona (Alfredo Pereira. Goiânia, 25 de outubro de 2010).

Este caso demonstra bem como um ofício pode ser passado de pai para filho e se constituir em tradição familiar estabelecida. Entretanto, alguns chorões demonstraram que as reações familiares em relação à escolha por desenvolver uma atividade musical não foram favoráveis nem contrárias, pois esta sequer era vista como uma profissão ou trabalho.

Assim, na trajetória de alguns músicos, enquanto a atividade musical não se configurava como uma profissão a família incentivava promovendo reuniões a fim de que o jovem exibisse seu talento. Todavia, quando a escolha de seguir esta carreira se mostrou como ameaça a família também atuou como coibidora. Um grande exemplo disso é o depoimento de um músico que informou ter recebido grande apoio da mãe quando criança para estudar música. Este mesmo músico, entretanto revelou:

Eu acho que minha família demorou pra perceber que a coisa era séria, antes de seguir esta carreira eu fiz direito e ia levando a música paralelamente. Meus pais não intercederam muito. Quando eu comecei a trabalhar profissionalmente, comecei a ganhar o meu dinheiro com música à situação foi ficando mais amena (Renato Alves. Goiânia, 19 de novembro de 2010).

Temos ainda outro tipo de reação familiar quanto à escolha da carreira musical que diz respeito à reprovação incisiva e direta por parte dos pais sobre os filhos. Alguns músicos informaram que tal resistência por essa profissão se deu em função do medo que seus pais tinham de que seus filhos atuassem numa profissão financeiramente insegura:

O primeiro curso que eu fiz foi música e a minha intenção era ser profissional, mas houve certa resistência lá em casa, porque meu pai queria que minha formação fosse em Direito ele dizia: “você tem que fazer Direito, música não vai te dar camisa não” (Rodrigo Assis. Goiânia, 04 de novembro de 2010).

Entretanto, esta reprovação revela, além da preocupação financeira dos pais para com os filhos, a conhecida associação do trabalho musical com a vadiagem e vida boêmia e marginalizada dos bares e botecos. O músico que informou o depoimento acima acrescentou ainda: “meu pai tinha receio porque meu instrumento, o violão, era visto nos botecos e ele não queria que eu enveredasse por este caminho”.

Entretanto, a posição inicial dos pais, segundo relatos dos músicos, foi se transformando ao longo da carreira deles. Deste modo uma reação inicialmente contrária, em alguns casos, foi se configurando como apoio e respaldo financeiro, conforme depoimento abaixo:

Num primeiro momento o meu pai não gostou muito da idéia, mas depois que ele percebeu que a coisa estava séria mesmo, que eu gostava e as pessoas viam que eu tinha talento e aptidão musical, ele me apoiou totalmente. Tudo o que eu toco hoje é por causa dele e da minha mãe. Ela me levou muito na escola, sempre me apoiou bastante, e sempre tendo o respaldo do meu pai por trás, mas quando o lance ficou sério e eles viram que eu ia virar um músico profissional eles ficaram com um pé atrás, mas depois apoiaram também (Felipe de Almeida. Goiânia, 30 de dezembro de 2010).

Vimos assim três tipos de reações familiares com relação à escolha da profissão de músico. Os depoimentos acima apontam para o primeiro movimento que estas famílias fizeram na direção de seus filhos a fim de incentivá-los ou não. Estes três tipos de reações denomino como apoio, indiferença e repúdio.

Onde, estas reações mesmo sendo diversas apontam, além da visão de que a música é uma atividade de desocupados, para dois elementos que caracterizam fortemente a profissão artística como uma carreira insegura financeiramente. Estes elementos são a remuneração e contrato, por isso passamos a análise de como estes se configuram como forma de sobrevivência dos chorões no RSC.

2.2.2.3 – Remuneração e Contrato

Vimos que, historicamente, a atividade musical não tem sido valorizada em detrimento da própria música. Isto tem como conseqüência o fato de que muitos músicos já passaram e passam por situações de constrangimento e privação quanto à remuneração referente à realização de suas atividades profissionais.

De acordo com a história do choro o trabalho dos chorões não foi inicialmente considerado como uma atividade remunerativa. Ela não chegava a ser considerada como trabalho, mas sim como lazer e divertimento. Assim, a solicitação para a prestação de um serviço era dada por meio de um convite para festas com comida e bebida gratuitas. Em outras palavras, alguns músicos trabalhavam em troca de comida, bebida e diversão.

Segundo este tipo de apresentação dos serviços musicais dos chorões estabelecido e nomeado como Regional-Samba-Choro, são frequentes as situações onde os músicos não recebem sequer cachê referente àquele trabalho. Vários músicos informaram já terem tocado gratuitamente em reuniões na casa de amigos e até mesmo em estabelecimentos comerciais: “Tinha uma Pizzaria que durante muito tempo de 2003 a 2006/2007, toda segunda-feira tinha uma roda de choro, a gente tocava lá e não recebia, apenas ganhava bebida e comida etc” (Lucas Ferreira. Campinas, 19 de novembro de 2009).

A idéia de que a música é uma atividade não necessariamente remunerativa e realizada em função do amor à música e à arte corrobora para a manutenção deste padrão, conforme podemos ver no depoimento abaixo: “Na verdade a gente toca mais por amor do que por dinheiro, mas quando tem a parte financeira eu busco resolver a situação⁴⁰” (Henrique Santos. Goiânia, 04 de novembro de 2010).

A não remuneração por serviço prestado ocorre também por outros motivos. Os músicos em geral, no início da carreira, fazem apresentações gratuitas com o fim de obter experiência em apresentações públicas, divulgação de seu trabalho, estabelecimento no mercado e, conseqüentemente, receber mais convites para tocar:

Na época que eu comecei a participar do Clube do Choro em Goiânia havia uma política de divulgação e de expansão para torná-lo visível. Nesta época a gente tocava muito de graça. E eu que era estudante, estava fazendo o meu nome e não conhecia ninguém, então pegava tudo que aparecia (Leandro Correa. Goiânia, 05 de novembro de 2009).

Além desta submissão que tem como objetivo o estabelecimento de um indivíduo como músico numa profissão altamente competitiva, vimos que aqueles que são mais experientes, ao convidarem iniciantes para participar de alguma apresentação remunerada, tem o poder de estabelecer diferenciados valores. Esta variação é dada de acordo com a experiência do músico e suas habilidades técnicas.

Quando eu estou à frente do grupo, agenciando e tocando, também pago os músicos. Antes o grupo já vai saber quanto vai ganhar e quanto foi o valor total do cachê. Às vezes tem um músico que não tem uma maturação, ele ainda está começando no

⁴⁰ Grifo da autora.

meio musical, às vezes eu pago menos para ele. Àquele que está a mais tempo, que é o paizão do grupo eu vou pagar mais, porque os outros ainda são discípulos, ainda estão em formação (Rodrigo Assis. Goiânia, 04 de novembro de 2010).

Além disso, a questão da remuneração abarca também o local da apresentação. Como vimos, em festas particulares de amigos dos músicos há muitos casos de *performances* não pagas, ou “zero-oitocentos”, como denominam os artistas.

A partir do momento que olhamos para as apresentações em bares e restaurantes o pagamento pode ocorrer de variadas formas, onde a mais utilizada delas é o cachê. Isto significa que os músicos combinam com o dono do estabelecimento um valor fixo a ser pago para o grupo que divide entre os integrantes o total recebido. Esta divisão, pode ser, como vimos anteriormente, desigual e variável de acordo com o “nível” e experiência do profissional.

Além do cachê, outra forma de pagamento estabelecida é o *couvert*. Neste modelo os músicos recebem a soma de valor pago por indivíduo que entra no estabelecimento e consome algo. Em geral, o valor do *couvert* é cobrado de cada indivíduo quando ele recebe a conta referente ao seu consumo.

Esta forma de remuneração favorece os donos dos estabelecimentos em detrimento dos músicos, pois exige deles um trabalho anterior de divulgação, onde necessitam “encher a casa” para receber mais, pois o valor pago por indivíduo costuma ser pequeno e quanto mais a casa encher, maior será a remuneração. Há inúmeros relatos destes profissionais que afirmam já ter tocado por *couvert* para duas ou três pessoas. E isto, segundo eles “não paga sequer os custos com transporte”.

O *couvert* revela ainda que os chorões ficam à mercê da “honestidade” dos contratantes, pois em meio à realização de seu trabalho eles ficam impedidos de saber exatamente quantas pessoas assistiram à apresentação e pagaram por ela.

Outro importante elemento que está estritamente vinculado à remuneração é a questão do estabelecimento de contratos escritos ou verbais entre contratantes e contratados. A observação do trabalho destes artistas e seus relatos apontou para um dado identificador da informalidade na realização destes serviços.

Este dado é a majoritária ausência de contratos e, conseqüentemente, garantias para estes trabalhadores. Em inúmeros casos os músicos estabelecem acordos verbais com donos de bares, restaurantes e casas noturnas. Sendo assim, o valor pago pelo serviço é “combinado” anteriormente: “Quanto a contrato, é muito raro, quase impossível de assinar contrato, o próprio contratante fica com medo de assinar, por algum motivo ou por outro. Geralmente é

informal mesmo” (Daniel Rezende. Goiânia, 19 de novembro de 2010). E isto ocorre tanto no Regional-Samba-Choro quanto na Escola de Choro Elétrico.

Diante da ausência de contrato e garantias, alguns músicos revelaram não terem recebido de alguns contratantes ou terem que cobrar dele aquilo que foi combinado em função da demora no pagamento. Além disso, a baixa remuneração é uma queixa muito presente nos depoimentos dos chorões.

Para que compreendamos o quão baixa pode ser esta remuneração tomamos como exemplo o valor do *couvert* estabelecido em diversas casas noturnas. Este valor, em geral varia de R\$ 4,00 a R\$ 10,00. Se considerarmos este último valor multiplicado pelo número de pagantes veremos que um grupo de choro que tem cinco integrantes precisará levar à uma casa noturna, minimamente, cem pessoas para que cada músico receba a quantia de R\$ 100,00 pelo trabalho realizado.

Diante da possibilidade de que este número não seja alcançado muitos artistas preferem combinar um valor fixo com o proprietário da casa noturna, mesmo que este valor seja inferior às possibilidades de ganho quando há um grande público. Este valor em geral, gira em torno de R\$ 500,00 por grupo por um período de apresentação que varia entre três a quatro horas. Para alguns, receber R\$ 100,00 por três horas de trabalho pode parecer uma quantia razoável, devemos, entretanto, nos lembrar que as horas de serviços apresentados publicamente são precedidas de muito tempo dedicado ao estudo e preparo de repertório.

Tanto a baixa remuneração quanto a ausência dela, em muitos casos, é aceita por músicos que exercem tal atividade como complemento ou por terem outra atividade remunerativa como principal. É o caso de funcionários públicos e advogados que identificamos em Goiânia e que desenvolvem atividades musicais no choro.

Há, entretanto, aqueles que se profissionalizaram e tem como principal fonte de renda diversas atividades musicais como apresentações, ensino, gravações, produção, entre outras. Quanto a esses, a questão da remuneração não tem relação somente com o reconhecimento pelo trabalho, mas, principalmente, com a sobrevivência, e, por isso, muitas vezes, realizam atividades mal-remuneradas para garantir o mínimo necessário, mesmo que às custas da execução de um repertório considerado como de baixa qualidade.

Vimos até agora elementos que apontam para a configuração da rede de trabalho musical em choro como uma rede que atua segundo convenções musicais e sociais estabelecidas e identificadas como o Regional-Samba-Choro. Faz parte desta forma de apresentação de serviços musicais também a compreensão de que um trabalho artístico-

musical funciona como transmissor de valores e formador de uma identidade, como veremos adiante.

2.3 – A identidade do chorão do Regional-Samba-Choro

Consideramos que há elementos caracterizadores da identidade do chorão inscrito no tipo de apresentação dos serviços musicais Regional-Samba-Choro. Para compreensão desta identidade tomamos como definidores os seguintes pontos: a primeira experiência dos músicos com o gênero em ambientes familiares ou esfera íntima, a visão que cada um tem de si e do outro, qual é o significado dos termos choro e chorão, a idéia que os mesmos têm de prestígio, perspectivas de futuro e motivo da escolha pela carreira musical, aceitação e pertencimento ao grupo e participação em redes virtuais.

Ao nos aproximarmos das experiências deste grupo de músicos através dos temas acima relacionados, poderemos então identificar como se constitui a identidade do chorão do RSC que é marcada pela idéia de manutenção de uma tradição musical.

2.3.1 - Primeira Experiência com o choro

Vimos anteriormente que a noção de identidade deve ser vista como um recurso através do qual os indivíduos enfrentam desafios do sistema e que é construído através das experiências destes em suas trajetórias familiares e profissionais.

Estas trajetórias e o desenvolvimento de uma carreira musical, em alguns casos, têm seu início a partir de experiências que os músicos vivenciaram na infância e adolescência através da influência recebida dentro do contexto familiar. Sendo assim, os lares onde os chorões de hoje vivenciaram seus primeiros anos podem ter sido o local onde tiveram a primeira experiência com o gênero e que foi fundamental para a participação destes na rede de trabalho artístico-musical RSC.

O primeiro tipo de experiência que identificamos foi aquela que tem suas raízes na infância de alguns músicos:

Minha primeira experiência com o choro foi quando eu era criança, meu pai sempre gostou muito de música, minha mãe também. Comecei a tirar de ouvido *Brasileirinho* e *Delicado* de Waldir Azevedo, *Vibrações* do Jacob Bandolim, tentava imitar. Foi aí que começou com 05 anos de idade porque o choro é uma música que rolava na minha casa, meu pai gostava, foi uma coisa que aconteceu naturalmente (Felipe de Almeida. Goiânia, 30 de dezembro de 2010).

Este depoimento mostra que a razão da escolha por uma carreira profissional como a música e caracterizada pela execução de um gênero específico tem suas raízes na família destes músicos, onde a herança familiar foi fundamental para a trajetória e estabelecimento de uma profissão artística.

Além das famílias e lares como locais de conhecimento e primeira experiência com o gênero, há aqueles que o conheceram através das bandas militares e escolares:

Eu acho que a minha primeira experiência com o choro eu tive e não sabia. Quando eu morava na cidade e via aquelas bandas, bandas de coreto e militares que tem em toda cidade pequena. Então as bandas de coreto tocavam o quê? Tocavam dobrados, choros, valsas, então todas as bandas tocavam isso. Depois quando eu comecei a estudar e a conviver com os chorões, já estava tocando violão e vi que já tinha ouvido certas coisas, mas com outros instrumentos, daí fui ligando uma coisa com a outra. (Henrique Santos. Goiânia, 03 de março de 2011).

A escuta e execução de um gênero semelhante ou derivado, como o samba, por exemplo, também levou muitos músicos à escolha pelo choro. Estes artistas apresentam, em geral, uma justificativa para esta decisão que é o fato de o segundo gênero ser “mais elaborado” musicalmente:

Na verdade o choro veio em função do samba, porque quando comecei a tocar... via alguém tocar cavaquinho e geralmente era no samba e não no choro. Num primeiro momento foi no samba, a minha motivação pelo cavaquinho, mas quando você toca alguns sambas e começa a conhecer o choro, aí você percebe que há uma diferença brutal. O choro é muito mais elaborado, tem muito mais harmonia, fascina muito mais (Renato Alves. Goiânia, 19 de novembro de 2010).

A escolha pelo gênero em momentos posteriores à infância e adolescência mostra que existe a possibilidade de vinculação com o trabalho no choro mesmo que alguns músicos não tenham tido experiências familiares com este repertório característico. Sendo assim, o desenvolvimento de uma atividade musical no RSC pode também ser o resultado de uma trajetória que começou com a execução e atividades ligadas à outros gêneros musicais, mas que em um dado momento sofreu modificações em razão do contexto ao qual o músico está inserido, onde ocorrem movimentos musicais:

Durante muito tempo eu toquei rock, depois eu entrei no reggae e até pagode porque precisava de grana. Comecei a tocar choro e samba, porque eu via esse movimento acontecendo aqui em Goiânia. Daí comecei a pegar gosto para o repertório de choro, isto de certa forma foi algo que me despertou. Então, eu comecei no choro não a partir da forma tradicional que é a roda, mas como alguém que ouviu, estudou e foi entrando nesta história (Daniel Rezende. Goiânia, 23 de agosto de 2010).

Vimos, assim que a trajetória destes músicos teve início, em função de uma iniciação musical no gênero caracterizada pelo contato com o choro, através da família, das bandas e de movimentos musicais que ocorreram em determinado momento e contexto social.

Deste modo, são estes três tipos de iniciação dos chorões que caracterizam o começo da carreira dos músicos inscritos no Regional-Samba-Choro. Estes tipos indicam um primeiro contato com o gênero que é dado de maneira tradicional, pois abarca instituições que são vistas como promotoras do gênero no período em que ele teve início com saraus domésticos e se desenvolveu através das bandas e movimentos locais.

Temos assim, uma identidade do chorão que começa a se desenvolver na infância e adolescência através de experiências familiares em locais e situações festivas. Tudo isto diz respeito aos momentos iniciais da trajetória de músicos que encaram este gênero como identificador da cultura brasileira e de tempos passados.

Sendo assim, quando questionados sobre qual foi o motivo da escolha de uma carreira musical voltada para o choro, muitos músicos disseram que este gênero é representante da brasilidade e que foi desenvolvido por músicos considerados como grandes mestres, conforme depoimento a seguir: “Escolhi o choro porque é a música que retrata a identidade cultural urbana, é a música instrumental, mas que também pode ser cantada. E o estilo que eu mais me adaptei foi a linha do grande mestre brasileiro, Pixinguinha” (Henrique Santos. Goiânia, 03 de março de 2011).

Além disso, outro importante elemento que emerge como fundamental para a escolha do choro é que ele remete a um passado não vivido e à nostalgia de tempos anteriores: “O choro me traz lembrança de coisas que eu não vivi, de coisas que eu ouvi falar” (Daniel Rezende. Goiânia, 23 de setembro de 2010).

Esta nostalgia de um tempo não vivido nos faz olhar para o trabalho desenvolvido pelo RSC como recriação de uma tradição que não foi realmente experimentada pelos músicos atuantes segundo este tipo. Ante é a repetição de uma forma de atuação numa atividade musical advinda de outro contexto e recriada em locais como a cidade de Goiânia.

A caracterização da identidade do chorão, não se dá, entretanto, somente através de uma iniciação musical no gênero pautada na experiência familiar e onde os motivos de escolha são voltados para a recriação de uma tradição estabelecida. Ela pode ter seu início e desenvolvimento através de instituições de ensino estabelecidas e reconhecidas publicamente e das possibilidades técnicas que o gênero proporciona. Neste sentido, podemos falar em uma identidade chorona que se reconfigura em trajetórias artístico-musicais diversas, mas isto será assunto para o próximo capítulo.

Por hora, importa compreendermos que estas trajetórias e motivos da escolha pelo trabalho musical com o gênero choro culminam numa maneira como estes músicos se vêem e são vistos uns pelos outros, ou seja, como promotores da tradição chorística.

2.3.2 – Elementos de identificação

Quando falamos em identidade como estratégias de ação em um determinado contexto devemos levar em consideração que os atores envolvidos nas relações sociais utilizam tais estratégias também como forma de reconhecer um ao outro e, através desta identificação, agir de maneira apropriada dentro de um grupo.

E assim poderão, além de conhecer quem faz parte deste grupo – neste caso do mundo da arte chorística do RSC – reconhecerem uns aos outros como co-participes deste mundo onde constroem, reconstroem e compartilham o significado de suas ações.

Um dos elementos identificadores destes trabalhadores é o fato de se verem como artistas. Isto significa que não se vêem meramente como trabalhadores do setor artístico-musical, mas sim como pessoas privilegiadas em função do dom que possuem e que, por isso, desenvolvem atividades musicais não apenas como trabalho, mas como uma missão imbuída de valores e crenças.

Me considero artista a partir do momento que faço arte pela arte, porque aquele que faz música muitas vezes somente buscando a parte financeira, está envolvido naquela indústria cultural e visa o retorno financeiro. O artista mesmo é aquele da Renascença que faz e não põe o nome nas obras deles, esse é o artista autêntico, que faz arte pela arte (Rodrigo Assis. Goiânia, 04 de novembro de 2010).

Esta questão foi anteriormente relatada quando tratamos da remuneração dos chorões, mas vale ser lembrada porque aqui emerge como uma crença que colabora para a manutenção daquele padrão de pagamento que se caracteriza por apresentações gratuitas ou pagas por um valor baixo e sem contratos.

Além disso, diz respeito à idéia fortemente arraigada de que a música não é um serviço que deve ser remunerado, mas sim uma atividade que pode ser executada por aqueles que, acima dos simples mortais, não se preocupam com questões financeiras, mas sim com a difusão de sua arte e conseqüente contribuição com o mundo: “Eu me considero um artista porque eu nasci vocacionado para arte, independente se ela ia me dar o reconhecimento que eu mereço (Henrique Santos” Goiânia, 03 de março de 2011).

Artista, segundo os chorões, também é aquele que desenvolve um trabalho em um grupo através do qual todos agem conjuntamente em função da música, não somente como

um músico contratado e que trabalha em função de seu pagamento. Para os chorões em geral, deve haver um compromisso com o conjunto e com a música executada e esta relação não pode ser meramente burocrática e econômica, mas sim de execução de um trabalho que só pode ser feito conjuntamente.

Eu não concordo com a idéia de você ser acompanhante, pois ele é aquela pessoa que tem um interesse a mais. Quando me pedem para acompanhar eu digo “vou tocar com você”. Então quando um músico age assim, para mim, ele se tornou um artista e não é mero operário da música. Eu sei que tem pessoas que acompanham, tem músicos burocráticos e eles estão ali tocando algo, mas estão pensando em outra coisa. Tocam só para cumprir tabela, mas eu acho que atitude na música é tudo e isso faz da gente artista também (Renato Alves. Goiânia, 19 de novembro de 2010).

Em alguns casos vemos chorões se identificando não como artistas, mas como músicos executantes e que em função de sua formação autodidata, estão envolvidos com atividades musicais não de tempo integral, mas sim como um *hobby*, conforme depoimentos abaixo:

Não sei se me considero artista, mas eu me considero um elemento que adora a arte musical, adoro tocar o meu violão de sete cordas, adoro estar com os meus companheiros tocar e cantar. Pra mim é uma terapia de vida (Alfredo Pereira. Goiânia, 25 de outubro de 2010).

Me considero um músico com formação empírica, totalmente empírica, através do meu pai... Usava um acordeom ou gaita de boca e eu cresci assim, aprendi assim... Artista eu não sei, sou músico (Antônio Santana. Goiânia, 02 de outubro de 2010).

Os depoimentos relatados anteriormente demonstram que há três elementos identificadores daqueles chorões que atuam sob o RSC que são: aqueles que se vêem através da noção de um artista como iluminado e destituído da necessidade de remuneração; o músico artista que executa sua atividade tendo em vista um trabalho executado por pessoas que atuam conjuntamente no palco e compartilham valores; e, por último daquele chorão que é um músico executante que trabalha com música como segunda atividade remunerativa ou, simplesmente, hobby.

Estas três formas de reconhecimento de si e do outro indicam que há uma espécie de escala de valores que orienta o olhar dos chorões sobre si e sobre os outros. Com isto quero dizer que é através desta escala que eles identificam a si e aos outros. Segundo os elementos estabelecidos há níveis de atuação, onde os primeiros são aqueles que atuam desprendidamente em favor da arte, os segundos são os músicos executantes que trabalham com um compromisso musical e, por último, os “hobbyistas”, que desenvolvem atividades musicais a fim de manter e estabelecer relações sociais.

Falamos, deste modo, de três elementos que funcionam como identificadores dos daqueles que executam a atividade artístico-musical segundo o Regional-Samba-Choro. Entretanto, por tratarmos de um grupo específico como os chorões, é necessário irmos mais fundo nesta questão de como eles se veem e são vistos uns pelos outros não só como músicos, mas como dedicados à execução de um gênero específico. Esta questão perpassa pela idéia que eles têm do que significa ser um músico que executa choro, ou seja, um chorão e qual é o significado desta música, como veremos adiante.

2.3.3– Significado do choro e de ser chorão

Ao olharmos para o significado que os músicos dão aos termos choro e chorão nos deparamos com a noção de que esta música e estes artistas trabalham com uma música que eles crêem ser representativa da nacionalidade brasileira por entenderem que este foi o primeiro gênero musical a se consolidar como música popular com características próprias e criada por brasileiros.

O chorão ele é apaixonado pela música brasileira e o choro é a base dela. Ele antecede o samba, então o chorão é esse músico que tem nele a essência da música brasileira (Antônio Santana. Goiânia, 02 de outubro de 2010).

Ser chorão, acima de tudo, é ser brasileiro, ser patriota e fiel às suas origens, sua identidade e sua memória (Henrique Santos. Goiânia, 03 de março de 2011)

Afirmam os músicos ser o choro a música essencialmente brasileira e estar vinculado à este gênero significa ser alegre e, ao mesmo tempo, experimentar sentimentos de melancolia e saudade.

Identificar um chorão por estes elementos é um dado importante, mas eles também são vistos como exímios instrumentistas ainda que não tenham formação musical em conservatórios ou não leiam partitura. Assim, para a maioria dos chorões não é imprescindível o conhecimento de leitura musical para a execução deste gênero, mas eles necessitam sim de outro tipo de aprendizado musical que se desenvolve através das rodas de choro

Um chorão é realmente identificado como tal no momento da execução do choro quando ele acontece nas rodas, pois nelas é necessário saber improvisar e, para isto o ensino formal em música não é suficiente, é preciso que haja vivência nesse meio e compreensão da linguagem deste gênero.

Eu acho que ser chorão é o músico que toca bem em roda de choro. Considero chorão aquele que chega numa roda de choro, toca todo o repertório que vem na

frente. Não precisa saber ler partitura, tem que ter a vivência bem apurada, geralmente são pessoas que tem uma estrada e conhecem bem o repertório. Eles tocam improvisando porque já estudaram o repertório, mas também que sabe tocar muita coisa de ouvido (Daniel Rezende. Goiânia, 23 de setembro de 2010).

Sendo assim, faz parte da identidade do chorão um conhecimento da linguagem do choro que não é adquirido, necessariamente, nas escolas de música, mas sim nas rodas, que são consideradas como a verdadeira escola de ensino, difusão e desenvolvimento deste gênero.

A roda de choro é um evento musical no qual não se ensaia, qualquer músico pode participar e é uma escola. Dizem que a escola legítima é a roda de choro, lá que você aprende de forma instantânea vendo as outras pessoas tocarem (Daniel Rezende. Goiânia, 23 de setembro de 2010).

A participação nesta escola e o conseqüente conhecimento da linguagem do choro possibilitam aos músicos demonstrar a habilidade em improvisar, que é outra característica deste gênero e, conseqüentemente, de quem o executa.

O choro é muito cheio de detalhes, cheio de truques, você tem muito que improvisar. Às vezes o solista faz uma coisa e o violonista tem que criar uma coisa de imediato para não deixar cair à harmonia da coisa. Para mim o choro é muito cheio de truques, aliás, o instrumentista que toca choro toca qualquer outro gênero (Alfredo Pereira. Goiânia, 25 de outubro de 2010).

A exigência de habilidades técnicas é um elemento fortemente presente no desenvolvimento das atividades musicais dos chorões. E assim, eles se vêem como *virtuoses* da música brasileira:

O Choro é a nossa música clássica, ela exige do artista técnica em como manusear o instrumento, sem ficar fazendo chiados, sem ficar fazendo malabarismo, com os dedos bem próximos da corda... Você trabalha com o dedo bem próximo da casa e faz um movimento bem rápido, preciso, sem chiado e sem sujeira no som. Dinâmica, a inspiração certa, a pausa certa e o equipamento certo são técnicas que valorizam o talento (Henrique Santos. Goiânia, 03 de março de 2011).

Estes *virtuoses* classificam-se ainda como defensores das características basilares do gênero, onde a caracterização do choro é expressa como uma música com *swing*. Isto exige do chorão que ele seja um músico diferente dos demais, por não seguir o que está escrito na partitura.

Todo gênero tem uma característica você não pode sair dela, pode criar inovações, mas sem deixar os pilares (Henrique Santos. Goiânia, 03 de março de 2011).

Tocar chorinho não é só você pegar a música na partitura e colocar a sua interpretação, não! Tem um balanço, tem um gingado diferente, quando você está tocando num grupo existe aquela quebra de ritmo porque a tendência é você tentar derrubar o colega. No choro você busca quebrar essa linha de pulsação, porque o

chorão é isso aí, ele não é quadrado (Rodrigo Assis. Goiânia, 04 de novembro de 2010).

Identificar um chorão dentre os músicos em geral é possível, então a partir dos elementos que foram apontados acima, ou seja, o músico executante de choro é amante da música brasileira, por isso se vê como patriota. Além disso, a prova de que um músico é chorão é dada em meio às rodas onde estes *virtuosos* demonstram suas habilidades na improvisação. É imprescindível considerar ainda o improvisado como uma das bases do choro, pois aquele que não possui tal habilidade será visto como músico limitado, pois preso à partitura é um “quadrado”.

Considerados os elementos através dos quais podemos identificar um músico como chorão, devemos passar a outro dado que é de extrema importância não apenas para aqueles que se dedicam à atividade artístico-musical, mas para os artistas de um modo geral, que é o prestígio. Veremos a seguir como este elemento é visto pelos chorões do RSC.

2.3.4 – Prestígio

Aqui prestígio indica não apenas uma forma de reconhecer o músico e sua atividade por aqueles que são participantes do mundo da arte chorística, mas também diz respeito ao reconhecimento público maior ou menor que as carreiras artísticas dedicadas ao choro podem alcançar em termos de remuneração e divulgação do nome do grupo ou indivíduo.

Embora alguns músicos tenham apontado para o fato de que ter prestígio é receber uma remuneração satisfatória pelo trabalho desenvolvido, vimos que ser o centro das atenções em eventos onde há música é o mais importante elemento para que eles se considerem como indivíduos que são reconhecidos como músicos:

Ter reconhecimento é você ter um respaldo financeiro que mantenha você e sua família bem, sem dever ninguém. Um homem muito rico fazia festas na casa dele botava a gente pra tocar numa salinha distante das pessoas, parecia de enfeite. Quando ele nos chamou para tocar novamente eu cobreí o preço de um carro. Ele concordou e fomos tocar na chácara dele onde decorou o curral todinho a 100 metros do local, então ele tinha algum problema contra música e eu não sei o que era. Então dependendo para quem vamos tocar e se o evento é em um local decente, pedimos para sermos ouvidos pelo público, porque se a gente não for ouvido quem contratou vai perder o seu dinheiro e nem a gente toca direito. Então se colocam a gente num local pouco afastado, em frente às mesas a gente toca é aplaudido e estimulado (Henrique Santos. Goiânia, 03 de março de 2011).

Vemos neste depoimento inúmeros elementos a partir dos quais podemos compreender melhor o que significa ser reconhecido publicamente como músico e como artista para os

chorões, pois apesar da primeira frase apontar para a remuneração como elemento que determina tal reconhecimento, as demais levam a questão para outro ponto, qual seja, estar no centro das atenções.

Para os músicos em geral, assim como para os chorões, ser visto e ouvido é um dos elementos principais de sua atividade. Diferentemente de outras atividades onde os profissionais passam despercebidos por aqueles com os quais lidam diariamente, no caso da música ser visto e ouvido é um elemento fundamental de sua profissão.

Os músicos trabalham, deste modo, diariamente com esta idéia de que precisam construir uma carreira que seja identificada, pelo maior número de pessoas possível, como uma trajetória de sucesso. O trabalhador de limpeza e conservação, por exemplo, convive diariamente com sua invisibilidade, mas isto para o músico é inaceitável.

Tal inaceitabilidade deriva também da noção de que a música é não só um meio de sobrevivência, mas ela guarda em si, para quem a produz, um sentido que orienta a forma de viver destes trabalhadores. Muitos deles afirmam que “não dá pra viver sem música”.

O reconhecimento é visto pelos chorões como um elemento que deve partir não apenas do público, mas também daqueles com os quais atuam diariamente, ou seja, os outros músicos.

Ser reconhecido é ser respeitado por quem pratica a mesma arte, eu nem cobro retorno financeiro, mas sim um reconhecimento de quem conhece arte e respeita o meu trabalho. Os violonistas formados aqui no estado às vezes vem aqui pedem minha opinião sobre interpretação, gravam algum CD e perguntam o quê que eu achei (Júnior Caetano. Goiânia, 06 de abril de 2010).

Vemos assim que, para os chorões, há dois níveis fundamentais no que diz respeito à análise do que significa ser um músico prestigiado: o primeiro diz respeito àqueles que contratam seus serviços e assistem suas apresentações e o segundo está ligado aos outros músicos com os quais lidam diariamente. No primeiro caso ser o centro das atenções em apresentações figura como elemento representador deste prestígio. Já no segundo importa que sejam vistos como especialistas naquela arte e respeitado por aqueles que a praticam.

Uma análise do que significa ter prestígio para estes músicos abarca também uma aproximação de quais são perspectivas de futuro quanto à atividade que realizam. E isto se dá porque ter um nome artístico conhecido pelo maior número de pessoas possível é uma das metas que eles perseguem ao longo de suas trajetórias.

2.3.5- Perspectivas de futuro

A identidade, segundo Dubar (2006), é formada a partir de inúmeros processos dentre os quais ele destaca a socialização familiar e a entrada no mercado de trabalho. Este segundo momento marca os indivíduos com diversas incertezas em relação à remuneração, escolha pela profissão desejada, entre outros. Estas dúvidas se relacionam diretamente com as prospecções que os atores fazem em relação ao seu futuro, por isso passamos a olhar para este elemento como um dado fundamental na constituição da identidade dos chorões.

Quando questionados sobre quais são as perspectivas em relação ao futuro foi encontrado um elemento comum a todos os músicos, o desejo de continuar tocando, conforme bem expressa o depoimento a seguir: “Minha perspectiva para o futuro é tocar, tocar e tocar, enquanto eu der conta de carregar o violão” (Alfredo Pereira. Goiânia, 25 de outubro de 2010).

Este depoimento nos leva a duas importantes conclusões acerca dos chorões. A primeira diz respeito à remuneração, pois não encontramos respostas ligadas à uma visão empresarial com relação à música. E a segunda diz respeito ao motivo que estes músicos apresentaram em relação ao desenvolvimento de suas atividades musical, ou seja, uma profissão que foi escolhida em função do amor à música, em particular, e à arte, em geral.

Além do amor à profissão outro importante elemento referente às prospecções de futuro destes artistas diz respeito à constante necessidade de estudo: “A questão que eu tenho comigo como objetivo de vida é não parar de estudar e estar pronto para novas oportunidades” (Leandro Correa. Goiânia, 05 de novembro de 2009).

Estar pronto para novas oportunidades significa, para os músicos, ter seguido uma trajetória constante de estudos que, muitas vezes, tem início na infância e prossegue até o fim a vida. Cientes desta exigência do mercado e do grupo, eles assumem uma rotina de estudos constante.

Outra importante questão que diz respeito à prospecção de futuro dos chorões é aquela que diz respeito à possibilidade de escolha de outra profissão. Quando perguntados sobre o que eles fariam se não fossem músicos encontramos um depoimento que foi emblemático para pensarmos no RSC: “Se eu não fosse músico, possivelmente, não seria mais nada na vida. Porque a música é a minha terapia” (Alfredo Pereira. Goiânia, 25 de outubro de 2010).

Mais uma vez nos deparamos com respostas que vinculam de maneira incisiva o trabalho musical ao amor pela atividade. E isto pode ser visto também quando nos deparamos com respostas que apontam para a atividade musical como único caminho possível, como a

que se segue: “Não sei o que seria se não fosse músico. Na minha vida, nunca pensei em outra profissão. Desde que eu comecei a estudar música não passou pela minha cabeça outra profissão” (Júnior Caetano. Goiânia, 06 de abril de 2010).

Vemos, através destes dois depoimentos tanto o desejo de continuar na atividade musical quanto a ausência do desejo de mudança em relação à profissão, ou seja, os músicos do RSC se vincularam à atividade musical de tal modo que não pensam em atuar em outras profissões. E isto, mais uma vez, aponta para a manutenção de uma tradição de produção musical, aquela que aponta para músicos vocacionados e incapazes de abandonar sua profissão, que é a materialização de uma aptidão dada a poucos.

Outra possibilidade cogitada pelos músicos em questão é a de um retorno à atividade que poderiam ter realizado de acordo com a formação superior que tiveram. Neste caso vale deixar registrado que dentre as dez entrevistas realizadas em Goiânia, quatro entrevistados obtiveram titulação em nível superior no curso de Direito.

Destes quatro, três também cursaram Música em escolas de nível superior, mas apenas um deles exerce a atividade musical como principal fonte de remuneração. Este, ao ser questionado sobre o que faria se não fosse músico, respondeu: “Provavelmente estaria no direito, porque sou formado em direito também” (Renato Alves. Goiânia, 19 de novembro de 2010).

Esta afirmação, bem como o fato de que encontramos três chorões atuando como funcionários públicos e um como advogado significa que em algum momento da vida estes indivíduos escolheram uma carreira que representou possibilidades mais seguras em relação à remuneração.

Dizemos isto porque apesar de terem formação em música não a tem como principal fonte remunerativa. Além disso, o mesmo músico que apontou para a possibilidade de atuar na área de sua primeira formação, em outro momento, disse “não estar satisfeito” com a remuneração advinda da atividade musical.

Esta insatisfação não o levou a abandonar a profissão de músico, mas aponta para o fato de que este indivíduo cogita esta possibilidade em função da má remuneração. Essa mudança, entretanto, exigiria não só uma modificação no local e nos elementos com os quais ele trabalharia, mas também uma reconversão identitária, pois deixaria de ser o músico chorão para ser o advogado.

Esta situação hipotética nos leva para outro ponto importante da análise da identidade dos chorões, pois a suposta troca da carreira de músico para a de advogado pode não ter se

realizado em função do sentimento de pertença que este indivíduo desenvolveu em relação ao grupo dos músicos dedicados ao choro.

2.3.6 – Sentimento de aceitação e pertencimento

Estamos até o momento falando da construção de uma identidade dos músicos trabalhadores que atuam com choro. Esta identidade está ligada a elementos de identificação que foram e têm sido construídos por aqueles que realizam esta atividade. Abarca também qual é o conceito de choro e de chorão, ou seja, como eles se vêem e são vistos uns pelos outros.

Tais noções corroboram o sentimento de aceitação e pertencimento ao grupo; em outras palavras, a afirmação de uma identidade já estabelecida. Dentre os inúmeros elementos que atuam para a manutenção desta identidade e do conseqüente, sentimento de pertença a um grupo, o dos chorões, há um elemento que devemos destacar: o consumo de produtos musicais e a participação em eventos do gênero.

Eu estou com uma discoteca grande eu nem sei quantos discos eu tenho. Eu acho que deve dá mais de trezentos (Goiânia, 05 de novembro de 2009).

Eu sempre vou à shows porque, como vice-presidente do Clube do Choro, a gente tem que promover e ir às apresentações (Goiânia, 04 de novembro de 2010).

Estes dois elementos, que podem ser identificados através dos depoimentos acima, também se relacionam diretamente com a noção de rede. Isso porque os indivíduos que atuam como músicos também são público uns dos outros à medida que compram discos produzidos pelos outros e que vão assistir às suas apresentações. Estes discos em geral ganham lugar de destaque nas casas dos músicos. Ao realizar o trabalho de campo, por exemplo, na cidade de Campinas - SP, entrevistei certo chorão que dedicou um importante espaço de sua sala de estar para a exposição de seus discos, livros e artigos de decoração com temática musical.

Sendo artistas e público uns dos outros, conseqüentemente, constituem uma audiência especializada e que colabora para a constituição de uma identidade de ouvintes exigentes e consumidores dos produtos gerados através do trabalho artístico-musical em choro.

A participação desta rede como consumidor dos produtos produzidos por outros chorões é considerada como um elemento de prestígio ao trabalho do outro, conforme depoimento:

Sempre que eu posso procuro prestigiar os amigos, porque eu também gosto quando eles me prestigiam. Fico muito feliz quando eu toco e faço um show que tem sempre grandes amigos assistindo. Eu fico muito feliz e procuro fazer a mesma coisa em relação às apresentações de todo mundo (Felipe de Almeida. Goiânia, 30 de dezembro de 2010).

Este prestígio dado em relação ao produto e apresentações dos chorões, mais uma vez, é uma forma de identificar o outro como pertencente àquele grupo, o dos chorões, tanto músicos quanto público. Através da demonstração de sua discoteca, muitos músicos reafirmam sua pertença ao grupo dos músicos executantes e amantes de choro.

Através da compra de discos e ida a shows de outros chorões, eles procuram não apenas afirmar sua pertença àquele grupo, mas também avaliar o que está sendo executado e produzido, a fim de avaliarem sua atividade: “Sempre quando eu posso vou a recitais dos amigos, eu acho muito importante e fundamental para a nossa formação porque você pode rever os seus valores através das experiências dos outros” (Leandro Correa. Goiânia, 05 de novembro de 2009).

A participação na rede e reafirmação de sua pertença ao grupo dos chorões através da compra de discos e de sua presença como público de apresentações do gênero são dois elementos que indicam a manutenção de uma identidade que tem um padrão de consumo baseado nos produtos musicais (apresentações, livros e discos).

Sabemos, entretanto, que em razão da revolução tecnológica podemos ouvir música e consumir estes produtos através da internet. Por meio desta, pessoas no mundo inteiro também podem se comunicar, produzir e disponibilizar seus trabalhos musicais.

Diante disso, nos questionamos, um grupo conhecido por sua vinculação com a tradição, como os chorões, utiliza estas ferramentas tanto como forma de divulgação de seus trabalhos quanto como meio de estar em contato com outros músicos dedicados ao gênero?

2.3.7 – Participação e utilização de redes virtuais

A resposta inicial à questão levantada anteriormente é negativa. Alguns chorões inscritos no RSC, apesar de reconhecerem que a utilização da internet poderia ajudá-los na divulgação de seus trabalhos, não fazem uso de inúmeras ferramentas tecnológicas disponíveis.

Um destes músicos utilizou a expressão “eu sou um desses analfabetos digitais”, quando questionado se fazia uso da internet, ao que acrescentou: “O máximo que eu faço é olhar os meus e-mails, mas não sei nem copiar CD no computador, por isso que eu prefiro comprar, e não anuncio nenhuma apresentação pelas redes virtuais” (Júnior Caetano. Goiânia, 06 de abril de 2010).

A não utilização das redes sociais e ferramentas tecnológicas, revela uma postura tradicional destes músicos. Isto não é dito de maneira pejorativa, pois estes fazem uma escolha, preferem tocar do que permanecer horas na frente de um computador, como revela o depoimento a seguir: “Acho estranho quando eu vejo que as pessoas são fanáticas, então prefiro estudar música do que estar na internet” (Renato Alves. Goiânia, 19 de novembro de 2010).

Estes músicos mantêm o padrão de produção de CDs com o fim de divulgarem seus trabalhos, mas estes não são comercializados, na maioria dos casos. Antes são utilizados como material de divulgação. Aqui, ainda que haja certa resistência em relação à internet, há o uso da mesma para também para divulgação do trabalho artístico. Sítios como o *Youtube* e o *Myspace* foram citados em quase todas as entrevistas, mesmo por aqueles que preferem manter distância destas ferramentas.

A pouca utilização das redes sociais virtuais aponta para a manutenção de um padrão de socialização baseado no círculo familiar e em instituições como a escola e, neste caso, as instituições de ensino em música.

Sendo assim, a identidade destes músicos e de seu grupo de pertença é formada com base nestas instituições e não nas redes sociais virtuais, pois a utilização, quando existe, é restrita. Esta restrição limita a utilização da internet à divulgação dos trabalhos e, em alguns casos, compra de discos.

Além disso, a fraca utilização de meios tecnológicos para divulgação dos trabalhos musicais e estabelecimento de contatos pessoais e musicais mantém os músicos do RSC no âmbito local de atuação musical e, conseqüentemente, não há maior visibilidade de seus trabalhos fora da cidade que habitam.

Esta manutenção da atuação em esfera local favorece, assim a permanência de uma identidade chorona tradicional e avessa ao uso das tecnologias e redes sociais virtuais. O choro aqui pode ser visto como símbolo de uma identidade oposta às representações culturais dominantes, como a música que alcança sucesso pela internet. Além da escassa participação em redes virtuais, por parte dos chorões, vimos que a escassez também diz respeito à participação de mulheres no meio chorístico.

2.4 – O papel da mulher no choro

Vimos até o momento, diversos elementos que explicam como se desenvolve o trabalho dos músicos executantes do choro, tais como, a configuração da rede, as convenções

sociais e musicais utilizadas e ainda os elementos que caracterizam a identidade dos chorões. Tudo isto foi pensado mediante o tipo de apresentação dos serviços musicais estabelecida como Regional-Samba-Choro. Entretanto, ao observarmos as atividades destes músicos em seus diversos ambientes, escolas, teatros, bares, entre outros, um elemento salta aos olhos: a quase ausência de mulheres executantes de choro.

No mundo das artes, afirma Segnini (2008), a participação dos homens é superior à das mulheres, tanto no interior do grupo quanto no mercado de trabalho em geral. Diante disso e das observações de campo, podemos afirmar que o padrão que estabelece o trabalho musical como atividade predominantemente masculina, também é válido para uma análise das atividades exercidas pelos chorões.

Ao nos colocarmos diante deste dado, emerge uma questão: qual é o espaço “reservado” à mulher nas atividades musicais do choro? A resposta à esta questão emerge eminentemente das observações de campo, bem como das entrevistas realizadas.

Dentre as dez entrevistas realizadas na cidade de Goiânia com músicos representantes de cinco grupos de choro da cidade, encontramos apenas uma mulher atuando. Se levarmos em consideração que todos os elementos destes grupos totalizam 20 músicos e apenas uma musicista, chegaremos à uma estatística reveladora: há apenas 5% de indivíduos que são mulheres se dedicando ao choro na cidade em questão.

Obviamente este trabalho não tem como base uma análise estatística dos dados, mas pensamos ser importante revelar esta diferença entre a presença de homens e mulheres que se dedicam ao choro. A partir da observação deste caso outro elemento não pode deixar de ser citado, qual seja, os instrumentos aos quais se dedicam as mulheres.

O único caso de mulher dedicada ao choro nos grupos pesquisados em Goiânia reafirma, conforme Segnini (2004), o fato de que as musicistas em geral, se dedicam a instrumentos como o piano e o canto, pois a chorona em questão é vocalista de um destes conjuntos.

A maioria dos entrevistados, entretanto, afirmou que há muitas mulheres que se dedicam ao choro nos mais variados instrumentos: “A mulher no choro pode tanto quanto o homem. Então tem mulheres que faz cavaco-centro, cavaco-solo, pandeiro, flauta, violão, só não vi violão de sete, mas deve ter” (Rodrigo Assis. Goiânia, 04 de novembro de 2010).

Para justificar afirmações como esta os entrevistados se reportam, em geral, a diversas musicistas ou grupos que atuam ou atuaram com o choro desde o começo de sua história em diversas cidades e estados do Brasil. É recorrente, por exemplo, o fato de citarem Chiquinha Gonzaga, uma das precursoras do choro.

Entretanto, alguns entrevistados admitem que são poucas as instrumentistas dedicadas ao gênero se comparamos com o número de homens que se dedicam à esta atividade:

Aqui em Goiânia tocando choro, basicamente, são três. Uma toca pandeiro, bandolim e cavaquinho, apenas a que toca cavaquinho trabalha profissionalmente com música, as outras duas tocam por hobby mais tocam bem, de forma amadora (Daniel Rezende. Goiânia, 23 de setembro de 2010).

Este trecho revela ainda que a atuação destas musicistas não passou por um processo de profissionalização. Em outras palavras, a atividade musical para as choras em questão configura-se como segunda atividade e, não necessariamente, uma forma de remuneração.

Ainda em relação aos instrumentos que, normalmente, executam encontramos uma emblemática fala quando questionamos a um chorão se havia muitas mulheres executando choro ele citou basicamente as mesmas que identificamos em outras falas e acrescentou: “Elas participam aí... e tem também as cantoras que gostam de aparecer lá para dar sua palhinha.” (Júnior Caetano. Goiânia, 06 de abril de 2010).

Vejamos que, segundo os depoimentos acima, há uma hierarquia musical e de gênero onde “as cantoras” não são vistas como musicistas em geral e parecem desprovidas das habilidades necessárias para a execução dos instrumentos do gênero: “Elas cantam, poucas tem o estudo musical mesmo, a maioria tem o talento e cantam bem, e aí acabou.” (Daniel Rezende. Goiânia, 23 de setembro de 2010).

Em geral, os executantes do violão de 7 cordas atuam como líderes dos conjuntos, como vimos anteriormente, até mesmo pela função de base harmônica que o instrumento exerce. Deste modo, ao constatarmos a escassez de mulheres executoras deste instrumento percebemos que a posição de liderança não é, em geral, ocupada por uma mulher. Com relação à flauta, cavaquinho, bandolim e piano, podemos, mesmo que raramente, encontrar musicistas dedicadas à eles e ao gênero, mas vejamos que estes instrumentos são ou tradicionalmente femininos, como o piano, ou leves e de aparente fragilidade.

No que diz respeito ao canto, a inserção das mulheres no choro se dá muito mais pela junção do repertório chorístico com o do samba-canção. E, nestes casos, conforme Goffman (1977) a posição ocupada pela mulher tem a finalidade de embelezar o ambiente:

A gente trabalha na linha do samba com mais cantoras do que com cantores, porque a primeira questão é a da aparência que conta bastante e o pessoal gosta de ver. Segundo, eu acho que também é por causa da voz que é mais agradável (Daniel Rezende. Goiânia, 23 de setembro de 2010).

A mulher tem um certo destaque no choro. Às vezes as pessoas vão pra ver a mulher pensando: “nossa ela é bonitinha” ou “a cantora é uma graça, o repertório não me agrada, mas ela é bonitinha” (Giovane Chaves. Campinas, 11 de novembro de 2009).

Diferentemente da pesquisa realizada por Segnini (2008) nas orquestras de São Paulo e Paris, o local onde o choro nasceu e se desenvolveu é caracterizado pela boêmia e nele o processo de seleção não passou pela burocratização do teatro que favorece a escolha de musicistas em função da *performance* e não do sexo. Além disso, o bar, conforme Goffman (1977) é um local visto como sujo e inapropriado para a mulher. Esta foi uma das razões levantadas pelos entrevistados e que explicam a ausência da mulher no meio chorístico, pois é na boêmia destes estabelecimentos que se desenvolvem muitas das atividades dos chorões: “Eu acho que tem poucas mulheres por causa da questão da boêmia, o ambiente do choro está muito ligado à boêmia e como a gente sabe que a sociedade é machista.” (Rodrigo Assis. Goiânia, 05 de novembro de 2010).

Se voltarmos, entretanto, nosso olhar para os ambientes onde o choro é executado, tendo em vista não o palco, mas o público, veremos que a diferença diminui consideravelmente. Isto quer dizer que há mulheres participantes da rede de chorões, não como musicistas, mas como público em geral.

No caso do RSC encontramos inúmeras mulheres em saraus nas casas dos chorões. Em geral o papel que elas ocupam não se distancia daquilo que foi descrito por Cazes (1998) e que apontamos no primeiro capítulo, ou seja, as mulheres são encontradas ocupando os seguintes papéis: cozinheira e organizadora de eventos, auxiliar de músico e, por último, ouvinte desinteressada.

A primeira atua em favor da organização das festas em geral, tanto da comida quanto da bebida e recepção dos convidados. A segunda ajuda o companheiro a carregar os instrumentos e se mostra disposta a executar aqueles que julga mais simples como o canto e o chocalho. A última está no local, mas a música, em geral, não faz parte de seus maiores interesses.

Não quero com isso colaborar para a manutenção de uma visão acerca da mulher que nos pareça machista ou hierarquizante, pelo contrário. As constatações apontadas no parágrafo anterior são o resultado de observações às quais me obrigo a registrar neste tópico.

Obviamente, esta divisão das tarefas no meio chorístico esconde uma série de relações de poder que são latentes e que puderam ser identificadas através dos depoimentos citados anteriormente. A última questão que trataremos no que diz respeito à visão dos chorões em relação à presença das mulheres diz respeito às situações de constrangimento e discriminação ocorridas neste meio.

O primeiro dado que levantamos foi a inicial afirmação masculina de que nunca presenciaram qualquer situação que causasse constrangimento a instrumentistas mulheres. Eles afirmam que, pelo contrário, as mulheres são bem vindas no meio chorístico.

Entretanto, as observações de campo e entrevistas apontaram para situações e relatos que desmentem a assertiva anterior. O que ocorre, na verdade é uma forma velada de discriminação e constrangimento que se desenvolve eminentemente por meio de piadas e “brincadeiras”, conforme os depoimentos abaixo:

Uma vez uma colega contou que um violonista mais antigo gostava de ficar fazendo piadinhas (Júnior Caetano. Goiânia, 06 de abril de 2010).

Às vezes rola “menina bonita” e aquele assovio uma coisa normal, com relação a qualquer tipo de artista, cantora e dançarina (Felipe de Almeida. Goiânia, 30 de dezembro de 2010).

Os chorões em geral encaram as situações acima descritas como normais e não constrangedoras. Entretanto, pensamos que a ausência da mulher no meio chorístico é mantida também por este tipo de discriminação velada, onde as choronas são postas em situações vulneráveis.

Os depoimentos que vimos em se tratando da presença da mulher no choro, até o momento partem de homens que executam este gênero. É preciso que olhemos também para o fato de como a mulher se enxerga neste meio. Diante da dificuldade em encontrar choronas tomamos como modelo para estudo de caso a única musicista entrevistada na cidade de Goiânia. A partir de uma análise da sua carreira, formação, vinculação com o choro e visão acerca da participação feminina no meio chorístico, mostraremos como o trabalho da mulher se desenvolve segundo o RSC.

2.4.1– Camila Borges: um estudo de caso

Se há um papel estabelecido para homens e mulheres no trabalho musical do choro, ele se desenvolve de maneira particular quando olhamos para tais atividades através do Regional-Samba-Choro. Este inscreve as atividades dos chorões e as caracteriza segundo seu papel na rede, as convenções sociais e musicais e a identidade, assim como pode ser identificado através dos papéis que a mulher executa dentro dos grupos.

Por isso, passamos a descrever o caso de uma chorona que é representativo da atuação das mulheres no trabalho musical chorístico. Os elementos apresentados a seguir são aqueles

que indicam de maneira mais evidente como se configura este trabalho feminino em meio a um ambiente majoritariamente masculino.

Para compreendermos o quanto a trajetória desta musicista é representativa deste modelo de trabalho primeiramente falaremos das atividades que exerce e de sua formação. Camila desenvolve atividades musicais tanto como cantora que segue carreira solo, quanto como vocalista de um grupo de choro. A partir deste dado confirmamos de início, que o papel desta cantora no grupo de choro é aquele que tradicionalmente é ocupado por uma mulher devido “à beleza e simpatia naturais à pessoas deste sexo”.

O início de sua carreira se deu através de uma “descoberta”:

Eu era criança e fui descoberta cantando, tinha oito anos, nove no máximo. Aos 11 anos comecei a fazer aula de violão particular. Cantava na igreja, fiz aula particular de canto, cantei em casamento, participei de alguns festivais e hoje participo de oficinas. Paralelamente me formei em Biomedicina, mas a minha formação musical foi contatos, interesses... foi muito mais interesse do que uma formação mais técnica (Camila Borges. Goiânia, 20 de outubro de 2010).

Alguns elementos no depoimento desta musicista explicam sua vinculação com o choro segundo o RSC. O primeiro deles é o fato de não ter uma formação musical segundo os moldes de uma escola superior ou conservatório. O segundo deles é o fato de que tal aprendizado em música seguiu paralelamente ao estabelecimento desta cantora como biomédica, profissão que exerceu durante dois anos.

Os primeiros elementos destacados vinculam Camila ao Regional-Samba-Choro, pois, como vimos, os chorões inscritos neste modelo desenvolvem atividades musicais concomitantemente à outro meio de remuneração. E, além disso, aprenderam música através da prática em grupos e autodidatismo.

Destacamos também o elemento “fui descoberta cantando”. Esta frase aponta para o fato de que desde o início de sua carreira musical esta cantora se vinculou à atividade artística por meio de um reconhecido cantor e compositor local. Ela fazia apresentações com este desde sua infância e esta vinculação com tal cantor serviu como trampolim para o início de sua trajetória e estabelecimento como artista.

Outro importante dado da carreira desta cantora diz respeito à continuação da tradição musical familiar. Quando questionada sobre as reações familiares com relação à escolha pela carreira musical, mesmo sendo uma segunda atividade, Camila afirmou que houve reações contrárias de seu pai, mas sua mãe apoiou: “A mamãe achava bacana até porque ela canta e também se apresentava, ela também experimentou essa coisa de ter reconhecimento.” (Camila Borges. Goiânia, 20 de outubro de 2010).

Vimos deste modo que a inserção desta cantora na atividade musical se deu inicialmente sob a tutela de um importante cantor e compositor e como continuação de uma tradição musical familiar. Diante disso, nos questionamos: como ela se tornou uma cantora que executa especificamente choro e samba?

Este é, provavelmente, o dado mais interessante da carreira de Camila Borges, pois sua ligação com o choro se deu mediante o matrimônio:

Meu marido é um dos fundadores do Clube do Choro. O choro para mim foi uma escolha de admiração, eu me apaixonei pelo choro ao mesmo tempo que me apaixonei pelo meu marido. Para mim o choro é uma escolha da emoção, eu fui tragada pelo universo pela a magia deste gênero genuinamente brasileiro. A minha primeira experiência com o choro foi com o meu marido (Camila Borges. Goiânia, 10 de outubro de 2010).

A permanência na atividade musical foi possibilitada para esta musicista tanto pela herança familiar, estabelecimento de contatos e seu casamento com um músico. Este último elemento foi, como vimos, determinante para a vinculação de Camila ao gênero choro. E todos estes aspectos apontam para uma atividade musical desenvolvida sob uma forma tradicional à qual chamamos de RSC, pois mantém a mulher em locais que ela só pode adentrar sob a tutela de um homem:

Por eu ser casada, a problemática de ser abordada ou assediada... Eu falo isso no palco: meu dono, meu marido e tal... Então, eu sou muito respeitada por ser mãe e ser esposa. Por eu ser casada com uma pessoa de referência, as pessoas me respeitam. Eu diria que numa inserção sem essa guarida, eu acredito que seria um pouco mais complicada (Camila Borges. Goiânia, 10 de outubro de 2010).

A dificuldade de inserção neste mundo eminentemente masculino que é o choro é admitida por Camila. Assim vimos que ela se tornou a “dama do choro”, como foi denominada pelo seu marido, sob os olhares, direção e produção do mesmo.

A situação, aparentemente confortável, desta musicista se mostra delicada, pois quando questionada se ela já passou por alguma situação constrangedora em função de ser mulher e estar em uma atividade musical ela se recusou a relatar. O que nos interessa aqui é a relação que este dado tem com a pesquisa realizada por Segnini (2008) sobre relações de gênero nas orquestras.

Uma de suas entrevistadas se recusou a relatar situações constrangedoras ou discriminatórias sofridas por ela e causadas por aqueles que hoje a mesma considera como colegas de profissão. E este padrão se repetiu sob uma justificativa diferente, pois afirmou Camila:

Eu não vou narrar o que aconteceu porque o constrangimento de dizer o que aconteceu envolve outras pessoas. Aconteceu sim uma situação constrangedora e

posso atribuir isso ao fato de ser mulher, pelo simples fato de que aconteceu só comigo naquela ocasião. Eu também me lembro de uma circunstância constrangedora com uma amiga cantora e atribuo ao fato de ser mulher. Num segundo momento, se eu olhar pra isso forma mais madura, talvez eu diga. Não estou pronta para relatar a situação a você (Goiânia, 10 de outubro de 2010).

Diante deste relato concluímos que no RSC permanece o padrão de hierarquização e relações de poder que se escondem sob o véu da aceitação e da beleza feminina utilizada como adorno à música. Deste modo, as situações onde poderíamos identificar o estabelecimento dos papéis masculinos em detrimento dos femininos continuam se configurando como discriminação velada.

A tentativa de inserção por meio do canto, como da musicista em questão, ou de instrumentos legitimados como femininos talvez seja uma forma de tentar libertar-se de uma condição que as coloca como adereço do conjunto musical.

Assim, mulheres como Camila, definidas como profundamente diferentes dos homens, são, contudo, ligadas a homens particulares por meio de laços sociais fundamentais, colocando-as em aliança com os seus homens contra o resto do mundo, uma aliança que a conduz, casualmente, a participar em muitas situações sociais, juntamente com seu par. (Goffman, 1977).

3 - A Escola de Choro Elétrico

O principal é que a gente tem essa rede de amigos e tem essa afinidade musical, principalmente, pelo choro e pelo samba. Aqui em Campinas no trabalho musical, muitos eram músicos profissionais {destaque da autora}, então dentro desses encontros foram criando suas afinidades musicais, cada qual com seu instrumento (Ronaldo Porto. Campinas, 10 de novembro de 2009).

3.1 – Rede na Escola de Choro Elétrico

Para compreendermos como se desenvolve o trabalho dos músicos chorões no segundo tipo ideal que propusemos, ou seja, a Escola de Choro Elétrico, primeiramente, passaremos pela caracterização desta rede de trabalhadores em artes. Tal caracterização se inicia com a descrição dos elementos que a compõem, bem como pelas atividades que realizam, assim como vimos no Regional-Samba-Choro.

Outro importante elemento caracterizador desta atividade artística é a formação destes artistas, pois ela mostra uma forma de se vincular ao choro diferenciada da que vimos anteriormente baseada em experiências familiares. A família, neste caso corrobora para o aprendizado musical em geral, mas, não necessariamente, está vinculada a uma tradição chorística.

Esta se desenvolverá, como veremos adiante, por meio da expansão da rede de profissionais envolvidos nas atividades artístico-musicais, bem como pela presença fundamental de instituições de ensino que atuam como fomentadoras do gênero.

Cientes de que são estes os elementos iniciais para a compreensão do trabalho musical em choro segundo a Escola de Choro Elétrico, começaremos por demonstrar quais são os elementos envolvidos nesta atividade, seu *status*, formação e grupo do qual fazem parte.

3.1.1 – Chorões de Campinas: uma rede de profissionais

O primeiro músico componente desta rede é Lázaro Couto: percussionista e integrante do grupo Choro Bandido. Seu aprendizado musical se deu através da prática, apresentações em casas noturnas e participação de alguns cursos como *workshops* com bateristas e percussionistas. É proprietário de uma empresa ferragista e tem esta atividade como seu principal meio de remuneração.

Assim como Lázaro, o segundo músico integrante desta rede é fundador do grupo Choro Bandido. O cavaquinista Giovane Chaves, além de atuar em outros grupos e escolas de

samba como instrumentista e compositor, é professor de cavaquinho, produz jingles, e trabalha voluntariamente como programador e locutor de uma rádio num programa de divulgação do choro. Seu pai era músico e tocava em serestas, a partir desta experiência familiar via os ensaios em sua casa e começou a tocar piano e violão. Ganhou um cavaco do tio e começou a aprender este instrumento através de um método prático. Depois de muitos anos atuando como músico autodidata, estudou por quatro semestres no Conservatório de Tatuí e ministrou *workshop* como convidado em uma das edições do Encontro Nacional de Choro do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Outro membro recente do grupo Choro Bandido é Flávio Castro. Este violonista e bandolinista, trabalha com atividades musicais no Espaço de Convivência Portal das Artes, espaço este ligado à saúde mental e aulas particulares. Teve sua formação inicial como autodidata com o instrumento cavaquinho, época em que já freqüentava rodas de choro na companhia de seu pai. Flávio foi aluno particular de violão erudito de Milton Nunes em Campinas e de Geraldo Ribeiro no Conservatório de Tatuí. Coursou Música popular na Unicamp, onde recebeu monitoria do violonista Diego Fernandes. Este também monitorou o violonista Ronaldo Porto na disciplina violão brasileiro no mesmo curso no qual se graduaram tanto Flávio quanto Porto.

Este iniciou seus estudos com professor particular, mas no instrumento guitarra elétrica e passou ainda pelo Conservatório Souza Lima, na cidade de São Paulo. Atualmente, ele ministra aulas no curso de Educação Musical na Universidade Federal de São Carlos e na Organização Não Governamental Projeto Gente Nova, também com educação musical. Além disso, integra os grupos Núcleo de Samba Cupinzeiro e Chorando na Sombra.

Também integra este conjunto o flautista e pianista Lucas Ferreira. No ano de 2009 já era aluno de graduação da Unicamp, como bolsista desta instituição trabalha no agendamento de apresentações artísticas na Coordenadoria de Desenvolvimento Cultural da universidade citada. Além disso, trabalha como professor de piano e flauta e arranjador.

Teve sua formação em conservatório na cidade que nasceu, Taquaritinga – SP, desde os 09 anos de idade e, posteriormente em Ribeirão Preto e Campinas, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Nesta instituição integra ainda o Grupo de Choro do IA, responsável por apresentações e pela organização do Encontro Nacional de Choro.

Outra integrante do Grupo de Choro do IA é a pianista Paula Oliveira. Esta musicista, em sua formação, teve aulas particulares até ingressar em curso superior de música na cidade do Rio de Janeiro. Durante sua graduação mudou-se para a França onde teve aulas

particulares de música popular com um professor da Berklee College of Music⁴¹, com um repertório voltado para o gênero jazz. Retornou ao Brasil onde concluiu sua graduação e obteve titulação de mestre com uma pesquisa na área de música popular.

Atualmente integra grupos de choro com diversas formações na cidade onde nasceu o choro, ministra aulas de música em uma universidade carioca e é doutoranda da Unicamp, assim como Alexandre Guimarães. Este contrabaixista também faz parte do Grupo de Choro do IA e seu objeto de pesquisa no doutorado é o desenvolvimento da idéia de tradição no choro. Ele iniciou seus estudos no Centro Livre de Aprendizagem Musical, em São Paulo, nos instrumentos flauta e piano. Posteriormente estudou contra baixo na escola New Jazz, graduou-se em Música Popular pela Unicamp e obteve título de mestre pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da mesma instituição.

Foi na Unicamp que Alexandre obteve maior interesse pelo choro através de um trabalho desenvolvido com Marcos Duarte. O bandolinista, violonista e pesquisador de choro obteve título de mestre através da pesquisa intitulada: “O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim”. Marcos iniciou seus estudos com seus tios e professor particular de violão em sua cidade natal, Santo Antônio de Jesus (BA). Passou ainda por uma escola de música local e banda da cidade.

Posteriormente graduou-se em música pela Universidade Federal da Bahia e nesta universidade atuou como professor substituto. Duarte abandonou tal cargo para dedicar-se ao mestrado na Unicamp, onde atuou como organizador do V Encontro Nacional de Choro da Unicamp no ano de 2009. Como doutorando do Instituto de Artes desta Universidade realizou apresentações e estágio de Doutorado no Departamento de *Jazz* da *Jacobs School of Music* na *Indiana University*.

Como vimos no segundo capítulo, olhar para a formação e atividades que realizam os integrantes da rede de músicos trabalhadores em choro é extremamente significativo, pois aponta para o tipo de apresentação dos serviços musicais ao qual estão vinculados. As principais características dos elementos da rede de trabalho denominada Escola de Choro Elétrico são: o interesse pelo choro não necessariamente vinculado à tradição familiar, a mediação de uma instituição, a Unicamp, que legitima suas atuações e trabalhos no gênero e a formação especializada destes músicos e pesquisadores. Este último elemento é o assunto do qual trataremos a seguir.

⁴¹ A *Berklee College of Music* foi fundada por no ano de 1945 como a primeira escola dos Estados Unidos a ensinar música popular, especialmente o gênero jazz. Informação disponível no sítio oficial da instituição cujo endereço eletrônico encontra-se no referencial bibliográfico.

3.1.2– Formação especializada

Uma das características da formação musical, em geral, e dos chorões, em particular é o fato de iniciarem este aprendizado através de aulas particulares. Este dado, como vimos anteriormente, é responsável pela formação de uma rede que possibilita tanto vínculos de amizade e envolvimento quanto a entrada destes artistas no mercado de trabalho.

Ao olharmos, entretanto, para os músicos de choro que atuam de acordo com a Escola de Choro Elétrico veremos que o primeiro elemento que os diferencia do Regional-Samba-Choro é o fato de terem passado por instituições de ensino consolidadas, não apenas por um aprendizado que se deu informalmente mediante as rodas de choro em ambientes familiares: “Estudei em conservatório desde os nove anos de idade. Tive essa formação desde cedo, primeiro foi piano e depois flauta no conservatório.” (Lucas Ferreira. Campinas, 19 de novembro de 2009)

Vimos no caso de alguns músicos de Campinas – SP a passagem deles por uma reconhecida escola de música deste estado, o Conservatório Dr. Carlos de Campos – ou Conservatório de Tatuí: “Fiz alguns meses de aula com o professor Geraldo Ribeiro no Conservatório de Tatuí.” (Campinas, 16 de novembro de 2009).

Este foi criado por lei estadual no ano de 1951 e é mantido pelo Governo do Estado de São Paulo. Oferece 47 cursos de instrumentos diversos e prática de conjunto. O que nos interessa neste conservatório é o fato de ele ter um grupo especializado para a prática e aprendizado do choro como matéria pedagógica e prática de conjunto. Nesta prática, afirma sítio oficial da instituição, a estratégia adotada é a “tradicional roda de choro⁴²”.

Neste dado é importante notarmos que o elemento divulgador e mantenedor da tradição chorística não é mais a família, bares e restaurantes, mas sim instituições de ensino. Neste caso, como vimos através da descrição da carreira dos músicos em questão a instituição centralizadora desta manutenção ou recriação da tradição é a Unicamp através do Instituto de Artes.

Muitos músicos de choro, através desta instituição conhecem o gênero, se vinculam à grupos de execução do mesmo e dão prosseguimento à uma carreira musical e de pesquisa que chega aos mais elevados níveis de especialização. A carreira de Marcos Duarte é emblemática neste caso, pois este músico, após passar por diversas experiências musicais como tocar rock e outros gêneros, cursou graduação em violão clássico na Universidade

⁴² Informação disponível no sítio oficial do Conservatório cujo endereço eletrônico é: <http://www.conservatoriodetatui.org.br/cursos.php?id=16>. Acesso em 05/04/2011.

Federal da Bahia, mestrado na Universidade Estadual de Campinas, doutorado (em andamento) pela mesma universidade e estágio doutoral pela *Indiana University*.

Sendo assim, o chorão da Escola de Choro Elétrico, não é mais o autodidata que aprendeu um repertório específico somente através do convívio familiar, da esfera doméstica e da prática em bares e casas noturnas. Ele é, agora, um músico que executa o choro dentro de uma instituição onde o gênero se consolida não só através de apresentações, mas também de pesquisas.

Uma destas tem como resultado a dissertação de mestrado de Marcos e recebe o título “O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim”. Além desta pesquisa, destacamos a também dissertação de mestrado em Sociologia de Alexandre Guimarães, pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp que recebe o título “Um universo de pensamentos musicais na escrivania de um sociólogo: Max Weber e “Os fundamentos racionais e sociológicos” onde analisa o papel da música dentro da obra do sociólogo alemão Max Weber. Este músico, integrante do Grupo de Choro do IA, desenvolve atualmente pesquisa em nível de doutorado que tem como objeto a idéia de tradição no desenvolvimento do choro.

Mesmo aqueles que iniciaram sua formação através da experiência familiar vivenciam a necessidade de especialização através das instituições, como é o caso do cavaquinista Giovane Chaves, que iniciou sua carreira como autodidata e após anos de atuação em bares e casas noturnas, passou por um curso de formação no Conservatório de Tatuí e chegou a ministrar workshops no Encontro Nacional de Choro da Unicamp.

Comecei a tocar na noite como autodidata, depois de muitas pessoas falarem pra eu dar aula consegui entrar em Tatuí, fiz um teste lá e passei, onde fiquei dois anos. Lá fiz quatro semestres de harmonia pra aprender os termos técnicos e poder ensinar (Giovane Chaves. Campinas, 11 de novembro de 2009).

Através de alguns elementos das carreiras destes músicos, vemos então dados que indicam mudança na formação do chorão do Regional-Samba-Choro e da Escola de Choro Elétrico. Enquanto o primeiro aprendia a execução de um instrumento e repertório específico do gênero através da esfera familiar e professores particulares dentro de uma rede que se desenvolve na esfera íntima de amizade e envolvimento, o segundo chorão inicia seus estudos através de conservatórios e caminha para a especialização por meio de graduação, especialização, mestrado, doutorado e atividades de pesquisa.

Esta especialização está atrelada à uma, cada vez mais bem elaborada, divisão do trabalho musical através da entrada de inúmeros profissionais no mundo da arte musical

chorística. É, pois, neste sentido, que podemos falar de uma expansão da rede que vai além dos músicos, seus familiares e contratantes.

3.1.3 – Profissionais envolvidos: a expansão da rede

Vimos através da formação dos elementos da rede de choro Escola de Choro Elétrico, que o longo processo de aprendizado musical, iniciado em conservatórios e desenvolvido através de instituições especializadas, transforma o boêmio chorão de bares e botecos em músicos-pesquisadores.

Esta especialização vista através da carreira dos músicos está intimamente ligada à expansão da rede de profissionais envolvidos no trabalho musical destes artistas. E isto ocorre também a partir do momento que os chorões saem dos quintais e casas noturnas para se apresentar em casas de show especializadas como teatros, por exemplo.

Diante deste fato, o local, conforme afirmaram muitos entrevistados, determina a necessidade ou não de outros profissionais envolvidos. Melhor dizendo, enquanto as atividades musicais realizadas em bares fica a cargo quase exclusivamente dos músicos e donos destes estabelecimentos, nos teatros e casas de show especializadas a “necessidade” de outros trabalhadores é premente.

Nesse sentido, são destacadas a presença de outros trabalhadores do setor artístico-musical para que ocorra uma apresentação de choro, por exemplo, em um teatro. Dentre eles foram citados:

Numa apresentação a gente precisa de um espaço adequado para o tipo do grupo. Nesse caso depende de um teatro, de uma aparelhagem e um técnico para passar o som. No caso, especificamente, do Fina Estampa o técnico de som foi também o produtor nas apresentações (Flávio Castro. Campinas, 16 de novembro de 2009).

Nos shows em teatros sempre envolve mais pessoas, por exemplo, aqui a gente usou o piano, então tem que ter um afinador de piano. Pode ter contra-regagem, uma pessoa que vai arrumar o palco, por exemplo, como ele vai fazer daqui a pouco. Tem casos em que há os *holdings* deixam tudo exatamente como os músicos querem, desde a equalização até a altura adequada do microfone, para aquele determinado artista (Paula Oliveira. Campinas, 29 de abril de 2010).

Através destes depoimentos podemos ver que a apresentação destes especialistas em choro em um local julgado por eles como adequado para um show coloca os músicos dentro de uma cada vez mais elaborada divisão do trabalho musical; ou seja, o chorão que acumula funções ao se apresentar em festas familiares e bares, deixa de realizar atividades técnicas

como passagem de som, iluminação e transporte de instrumentos para ser, realmente, o centro do trabalho musical à medida que recebe o suporte de outros trabalhadores deste setor.

Essa possibilidade de expansão da rede de trabalhadores do setor artístico-musical especializada em choro também se dá não só devido à instituições de ensino e locais de apresentação, como por trabalhos que ocorrem apenas mediante leis de incentivo cultural⁴³ - comumente conhecidas como editais:

A gravação do nosso disco foi através de um edital da Prefeitura de Campinas que mandamos e fomos contemplados. A partir daí contratamos o Maurício Carrilho, que já era conhecido de todos. Ele tem uma gravadora especializada em choro, chamada Acari Records e atuou também como produtor do nosso CD (Flávio Castro. Campinas, 16 de novembro de 2009).

Mediante este depoimento vemos que a rede de trabalhadores dedicados ao gênero choro se expande. Temos, diferentemente daquilo que vimos no Regional-Samba-Choro, a presença de um produtor e proprietário de uma gravadora especializada no gênero.

Além disso, um olhar sobre o encarte do disco deste grupo aponta para elementos que, embora haja reconhecida necessidade, não atuam em locais como bares e casas noturnas, tampouco em saraus familiares. Deste modo temos, no citado *CD*⁴⁴ a presença de profissionais responsáveis por diversas etapas deste trabalho como composição, gravação e mixagem, masterização, produção artística, assistência de produção artística, produção executiva, projeto gráfico, edição e montagem, fotografia e compositores, além dos integrantes do grupo, conforme vemos na imagem abaixo, retirada do encarte do *CD* do grupo em questão.

⁴³ A maioria delas prevê o patrocínio de atividades musicais como gravações de discos, apresentações, divulgação, educação musical, entre outros. A lógica destes incentivos passa pela apresentação e aprovação de projetos e captação de recursos mediante empresas e pessoas físicas interessadas em vincular seu nome à de projetos aprovados.

⁴⁴ Sigla proveniente da língua inglesa que designa *compact disk*, ou seja, disco compacto.

Figura 4: Especialização do Trabalho Musical



Fonte: Abrideira(2008).

A presença esporádica destes profissionais no RSC se transforma em necessidade institucionalizada mediante as leis de incentivo fiscal tanto no nível federal, quanto estadual e municipal. As exigências feitas através destes editais culmina, mais uma vez, na expansão de trabalhadores dedicados ao gênero, bem como na maior divisão de atividades especializadas para o desenvolvimento destes trabalhos.

Tanto as apresentações quanto a gravação de *CDs* da Escola de Choro Elétrico, muitas vezes, são mediadas por produtores que realizam atividades consideradas como as de um empresário, como recebimento do cachê, emissão de nota fiscal por serviço prestado, fechamento de shows e contratos. Embora esta situação não seja a mais comum, conforme depoimento de diversos entrevistados, deve ser considerada quando entendemos que as apresentações de um gênero choro em seu desenvolvimento foi, conforme Cazes (2006), “do quintal para o municipal”:

O produtor que citei tem uma empresa de produções e o que ele fez? Teve um edital do Programa de Ação Cultural, que foi um incentivo para projetos culturais do Estado de São Paulo. O produtor me inscreveu no projeto que foi aprovado. Fui com ele em São Paulo, no carro dele, e assinamos o projeto. Ele gerenciou o projeto de *Workshop* para eu me apresentar em algumas instituições de ensino. Eu achei que ele deveria estar fazendo muito mais do que fez, mas eles cuidaram de receber, de prestar contas, relatório final, fotos do evento. Então eles fizeram essa parceria e pegaram uma porcentagem do total (Marcos Duarte. Campinas, 19 de novembro de 2009).

A expansão da rede de trabalhadores do setor artístico-musical dedicado ao choro, mediada por instituições e projetos desenvolvidos por estas pode ser vista por meio da apresentação dos envolvidos em gravações de *CDs*, como vimos anteriormente, mas também através da observação de eventos como o Encontro Nacional de Choro, realizado pelo Instituto de Artes da Unicamp.

Falaremos com mais detalhes deste evento em outro momento, o que pretendemos com esta citação é demonstrar como esta expansão chegou ao ponto de contarmos com especialistas não só na produção do choro como na pesquisa e debate acadêmico acerca do gênero.

Dentre os alunos do IA que participaram na organização de edições deste encontro, por exemplo, estão Alexandre Guimarães e Marcos Duarte que, conforme citamos anteriormente, são músicos dedicados à execução do gênero em diversos grupos e responsáveis por pesquisas que tem como tema, respectivamente, a idéia de tradição no choro e Jacob do Bandolim. Conforme depoimento abaixo a presença de pesquisadores no meio dos chorões é uma realidade recente:

O chorão era um pesquisador nato, só que não tinha isso estabelecido, eles sempre tiveram a mania de ter muito repertório, que é uma coisa já do choro. O cara faz uma pesquisa de músicas mais antigas com o pessoal mais velho, mas não era como a gente vê agora com estudos mais especializados que estão fazendo essa pesquisa ser mais formal. Jacob do Bandolim era um músico que a gente sabe, pelo acervo dele, que era um pesquisador de primeira, mas era um caso raro; mas agora não, tem músicos que estão sempre buscando elevar o gênero com suas pesquisas (Lucas Ferreira. Campinas, 19 de novembro de 2009).

A especialização destes profissionais também se dá mediante o trabalho realizado pelas redes virtuais. Um exemplo disso é o que ocorre com o sítio chamado Agenda Samba Choro. Voltado para os dois gêneros em questão esta rede atua na divulgação de eventos, pesquisas, venda de instrumentos e informes em geral ligados à músicos e músicos que se dedicam ao samba e choro.

Em uma das observações de apresentações realizadas na cidade de Campinas vimos que um dos músicos que atuou no evento conhecido como Sarau do Tucum trabalha neste

sítio como responsável pela divulgação de eventos. Seu trabalho se assemelha ao de um jornalista dedicado à área cultural, mais especificamente, à música, à medida que escreve nesta agenda *on line*. Dela fazem parte chorões de inúmeras localidades do Brasil, pois basta fazer a inscrição no sítio para receber as notícias veiculadas por ele.

Vimos então, que a expansão da rede de trabalhadores dedicados ao gênero choro passa por elementos como institucionalização do ensino, especialização, incentivos fiscais estabelecidos por governos e ainda pela difusão da internet. Esta não faz parte do trabalho de chorões vinculados ao Regional-Samba-Choro à medida que este modelo de trabalho é baseado na tradição de difusão do choro através rodas compostas de indivíduos que fazem parte da esfera doméstica. Esta tradição também se configura através do aprendizado musical baseado na família. Isto ocorre também no caso da Escola de Choro Elétrico?

3.1.4 – Família: aprendizado musical apesar da ausência de tradição no choro

Vimos no capítulo anterior que a vinculação de muitos chorões à rede de trabalhos no gênero teve início graças à experiência familiar vivenciada pelos mesmos. Aqui, na Escola de Choro Elétrico, entretanto veremos esta rede se forma mediante o aprendizado musical em instituições de ensino especializadas e independentemente de uma tradição musical familiar e tradição no choro.

Há casos de músicos que apontam inicialmente para a ausência de tradição familiar musical. Quando questionado qual o papel do choro na família, certo músico respondeu: “Zero com música também. Eu, meu irmão e meus primos começamos a nos interessar por música, mas cada um foi pra um lado. Então, eu acho que somos os pioneiros na família a começar a tocar” (Ronaldo Porto. Campinas, 10 de novembro de 2009).

Nestes casos eles atuam como pioneiros no desenvolvimento de uma carreira artística. Além do notado pioneirismo, outros músicos registraram tradição musical familiar, mas esta não está atrelada ao gênero choro: “Eu acho que a família foi importante para a música em geral, para eu ter iniciado na música, mas no choro não tem referencia não” (Lucas Ferreira. Campinas, 19 de novembro de 2009).

Este mesmo músico afirmou que o contato dele com o gênero se deu através de aulas no conservatório que estudava. Assim, como este, outros músicos vivenciaram experiências familiares e da primeira socialização que não incluem necessariamente uma tradição tanto de execução quanto de audição no choro.

Alguns deles, antes de se vincular à rede de chorões, passaram por experiências musicais diversas ligadas à instrumentos que não são considerados como tradicionais do choro e com gêneros musicais, os mais variados possíveis, como rock, por exemplo.

Dentre estes músicos a possibilidade de execução de um trabalho voltado especificamente para este gênero instrumental se deu também através de uma formação universitária, como veremos adiante na caracterização da identidade dos chorões.

Temos visto, até o momento como se deu a transformação do tipo de apresentação em serviços musicais do Regional-Samba-Choro para a Escola de Choro Elétrico nos termos do estabelecimento de uma rede centrada nas instituições de ensino musical e na expansão da divisão do trabalho musical no choro. O estabelecimento desta divisão e das tarefas realizadas por cada um se dá através das convenções estabelecidas e negociadas no dia-a-dia do trabalho musical.

3.2 – Convenções

As convenções, por funcionarem como um meio através do qual os integrantes do mundo da arte chorística realizam suas atividades profissionais, devem ser vistas como padrões criados pela atividade coletiva que são mantidos, modificados e recriados através do processo de negociação que se dá entre os diversos profissionais que fazem parte deste mundo da arte. Se eles são negociados significa que podem sofrer alterações apesar da existência e preponderância dos modos estabelecidos de ação. Esta possibilidade de modificação destes modos de produção musical no choro é o nosso próximo assunto.

3.2.1 - Convenções artísticas: a transformação do modelo

Assim como no capítulo anterior, na análise das convenções artísticas utilizadas pelos chorões que trabalham segundo o modelo da Escola de Choro Elétrico, levaremos em consideração os seguintes elementos: o repertório executado, a formação dos conjuntos e instrumentos utilizados, os locais de apresentação e posição dos músicos no palco – ou espaço reservado à *performance*.

Neste momento, entretanto, veremos como o estabelecimento destas convenções artísticas se mostram como transformação de um tipo de apresentação de serviços musicais já estabelecido e criação de um novo modelo. Com isso veremos que os elementos destacados

acima não são os mesmos utilizados como padrão estabelecido para o trabalho do Regional-Samba-Choro, antes emergem como alternativas de utilização de novas convenções tanto artísticas quanto sociais. Deste modo, temos como primeiro elemento de diferenciação que o repertório da Escola de Choro Elétrico.

3.2.1.1 – O repertório da Escola de Choro Elétrico

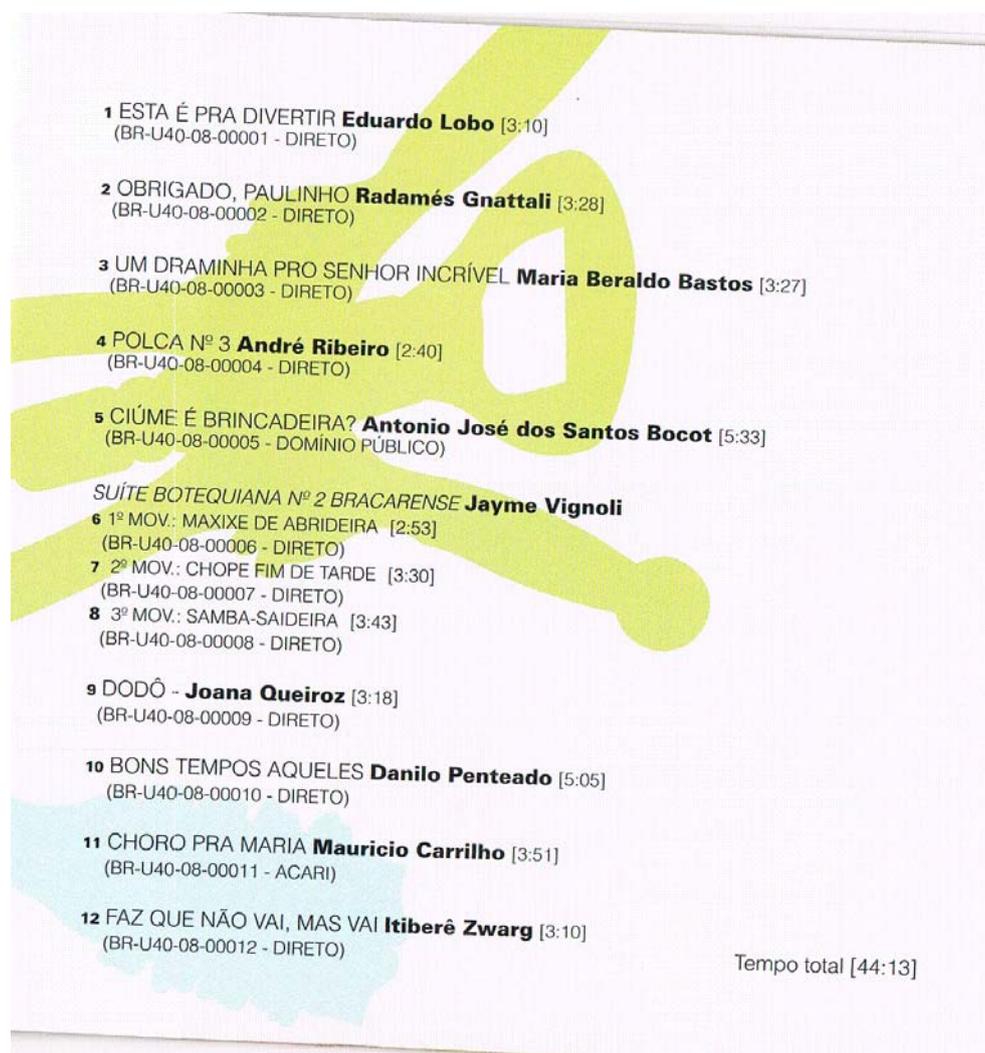
O repertório é, como vimos, o conjunto de músicas executadas por um grupo. Estas músicas fazem parte daquilo que entendemos como as convenções artísticas estabelecidas pelos músicos em geral e, em particular, os chorões.

Em relação ao repertório desenvolvido pelo Regional-Samba-Choro verificamos o estabelecimento e manutenção de peças e compositores reconhecidos como fundadores e responsáveis pelo desenvolvimento do gênero. Este repertório é o retrato da tentativa de manutenção de uma tradição musical.

Se olharmos para a Escola de Choro Elétrico, entretanto, veremos que o processo de negociação realizado pelos chorões tem resultado num repertório diferente na medida em que privilegia composições novas dos integrantes dos grupos e não apenas a reprodução de peças já conhecidas tanto pelos executantes quanto pelo público em geral.

O CD *Abrideira*, lançado pelo grupo *Fina Estampa*, por exemplo, demonstra como a inserção de novas composições e compositores figura como uma modificação no padrão de estabelecimento de peças e compositores que são consideradas como clássicos indispensáveis à execução de qualquer conjunto de choro.

Figura 5: Estabelecimento de novo repertório



Fonte: Abrideira(2008).

Se considerarmos que há, dentre as dez músicas gravadas neste disco, cinco de composição dos integrantes do grupo (as faixas 1, 3, 4, 9 e 10), veremos a tentativa, não só de estabelecimento de um novo repertório em choro, mas de compositores que não são aqueles já “consagrados” no mundo da arte chorística.

Outro importante elemento que emerge da análise do repertório em questão é a presença de composições de músicos como Jayme Vignoli, Maurício Carrilho e Itiberê Zwarg, músicos considerados como terceira geração do choro e não vinculados àquela

tradição chorística que prima pelo regional. Antes, estes⁴⁵ têm um histórico de experimentações musicais variadas, como atuação em diversas formações de conjuntos.

Segundo um dos integrantes do grupo a preocupação de estabelecer um repertório não passa necessariamente pela idéia de tradição, como vemos no depoimento abaixo:

O Fina Estampa é um grupo que vai romper um pouco com a idéia de que há uma forma rígida para o choro, não é que ele vai romper! Ele vai buscar muita coisa do tradicional, mas não tem a preocupação de ser rígido com isso. Então no nosso repertório a gente mexia com a forma da música, no caso da forma rondó, isso variava. (Flávio Castro. Campinas, 16 de novembro de 2009).

Assim, é através de um olhar sobre o repertório e sobre aquilo que pensam os músicos acerca dele que conseguimos verificar a modificação das convenções estabelecidas na execução do choro. A citada forma rondó, da qual já falamos anteriormente, no caso do *Fina Estampa* é outro elemento identificador de um trabalho vinculado à Escola de Choro Elétrico.

Diferentemente daqueles que executam choros de três partes seguindo a lógica de repetições do rondó, este grupo quebra essa tradição em função do estabelecimento de novas convenções como podemos ver na Suíte Botequiana nº 2 Bracarense. Esta peça, diferentemente dos choros tradicionais, utiliza a estrutura consolidada como música de concerto com uma divisão por movimentos⁴⁶.

Outro elemento que indica a passagem da forma de trabalho do Regional-Samba-Choro para a Escola de Choro Elétrico é o fato de que alguns músicos não fixam seu repertório somente em gêneros que são considerados como choro ou derivados dele, como o samba por exemplo.

Em favor da definição de uma identidade vinculada muito mais à música instrumental do que ao choro, especificamente, utilizam na formação de seu repertório diversos elementos, como podemos ver abaixo:

⁴⁵ Jaime Vignoli: cavaquinista, arranjador, compositor e produtor musical nascido no Rio de Janeiro em 13 de março de 1967, começou a tocar cavaquinho aos treze anos. Profissional desde os dezessete, atuou em diversos grupos de música popular pelo Brasil e exterior. Maurício Carrilho: vindo de uma família de músicos sofreu especial influência do tio pai, o chorão Altamiro Carrilho. Maurício tocou com importantes nomes do choro como Rafael e Luciana Rabello e é fundador da gravadora *Acari Records*, a primeira especializada no gênero choro. Itiberê Zwarg é contra baixista e começou sua formação musical através da influência de seu pai. Atuou em importantes conjuntos na sua cidade, São Paulo, e a partir de 1977 passa a integrar o grupo do multi-instrumentista Hermeto Paschoal. Informações disponíveis no sítio Agenda Samba Choro, cujo endereço eletrônico encontra-se no referencial bibliográfico.

⁴⁶ São partes de uma composição musical, geralmente, suítes, sinfonias, sonatas e concertos. Este termo vem sendo usado na música ocidental desde o Renascimento onde cada movimento representa uma parte das suítes e que, em geral, são diferenciadas por contrastes. Fonte: DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de termos e expressões musicais. São Paulo: Editora 34, 2004.

Meu trabalho com o quarteto está muito mais pra capa de choro eu acho, na composição está mais pra Jazz, mas eu acho que a maneira de executar é muito mais brasileira se é que a gente pode falar em sotaque, ritmo, timbre, e a forma de lidar com tudo isso. Eu encaro esse trabalho do quarteto como um trabalho de música instrumental brasileira, onde o choro está bem presente, inclusive às vezes eu tocava choro mesmo, mas todos arranjados, por exemplo, em algum momento não tinha acompanhamento e o solista que é o clássico do choro, todos faziam uma linha melódica diferente ou cada um fazia um trecho. Um exemplo, bem claro é a “Ginga do Mané” do Jacob do Bandolim que foi bem arranjando e os instrumentistas solam em momentos que não são comuns à execução do solista. Então mesmo tocando um choro já não era dentro do formato ou então abrindo para improvisação em outro lugar que não era de costume, tocando com guitarra. Tocando o choro, mas uma parte que tem um acento que sugere um baião e fazíamos aquela parte de baião. Além do choro a gente tocava frevo, baião, samba, alguma coisa de MPB de canção com o formato instrumental e música instrumental brasileira. Às vezes a idéia de juntar tanto o acústico quanto o elétrico e o tradicional e contemporâneo, às vezes a gente tocava mais o formato tradicional, às vezes não! Às vezes tinha fusão, às vezes não, passeando nesse universo. Sempre tentando mostrar o que ficou entendido como o mais tradicional, o que ficou cristalizado como tradicional e alguma coisa contemporânea que guarda referência do tradicional (Marcos Duarte. Campinas, 19 de novembro de 2009).

Este é o depoimento mais significativo em relação ao repertório da Escola de Choro Elétrico, pois aponta para a quebra e reestruturação da forma do choro, bem como numa nova maneira de execução do gênero. Primeiramente porque aponta de forma clara para a influência do jazz - uma das músicas deste compositor recebe o nome de *Chorinho jazzístico*, por exemplo. Em segundo lugar quebra a estrutura do choro à medida que sua improvisação aparece em um momento da música que é diferente daquele habitualmente executado. E, por último, porque o choro é colocado como um dos elementos componentes de um repertório variado e cheio de música brasileira, mas também americana, como o citado jazz.

O último elemento identificador de um repertório específico da Escola de Choro Elétrico é o desenvolvimento de peças que admitem fusão com outros gêneros, além do samba. Conforme vimos no depoimento acima a aceitação e produção de música instrumental brasileira também pode agregar elementos advindos de outras culturas musicais.

O mais interessante disso é verificar a justificativa que os músicos encontram para empreender tal trabalho que, não necessariamente, adquire grande aceitação do público tradicional de choro:

Eu utilizo outros elementos além do choro e toco outros gêneros, primeiramente porque devido à minha formação eu tive vivência com outros esses gêneros. E falando da condição de músico eu acho que o choro não me dá tudo que eu quero, tem muita coisa ali, é muito rico, eu admiro, aprecio, mas só isso não me faria feliz. Tem nuances musicais, sutilezas outras que não estão no universo do choro. Uma coisa é você optar por só tocar choro, não tem problema nenhum. Agora quem fala “tocando choro eu toco qualquer tipo de música, porque tudo está aqui” isso é mentira! Então em primeiro lugar a minha formação, depois por eu saber que há limitações no gênero. Nada tem que ser! Tudo pode! E eu acho que é mais honesto

da minha parte fazer dessa forma tocar um choro contemporâneo vamos dizer, compor dessa forma, porque é da forma que eu sou é da forma que eu vejo (Marcos Duarte. Campinas, 19 de novembro de 2009).

A deliberada escolha estética do músico, demonstrada no depoimento acima aponta para uma música produzida por aqueles que alcançaram *status* reconhecidos como o ápice da realização no mundo da música, onde através dela obtém respeitabilidade daqueles que compreendem a singularidade de seu trabalho.

O mesmo músico também participou da gravação de um disco que incluir o repertório de choro, mas está relacionado à uma polêmica questão desenvolvida no interior desta rede de trabalho musical, que é a do choro cantado:

Eu tenho gravado um trabalho com uma cantora que é sobre o choro cantado que é um assunto polêmico, onde tem muita gente é contra. O objetivo do trabalho foi fazer uma releitura em cima disso, claro que tem muita coisa ruim no choro cantado. Então eu tenho trabalhando mais com ela voz e violão têm coisas do choro instrumental que ela faz vocalizando como se fosse o instrumento, tem coisas do choro instrumental que ganhou letra, aí a gente escolheu “Odeon” que tem letra do Vinicius. Algumas músicas que tem influência disso, músicas contemporâneas, músicas do Guinga que tem influência do choro. (Marcos Duarte. Campinas, 19 de novembro de 2009).

A questão que envolve o choro cantado é que muitos músicos inscritos no Regional-Samba-Choro encaram este gênero como instrumental, pois de fato ele surgiu e se mantém eminentemente sem a presença de um trabalho vocal, onde colocar letra em choro é uma convenção que limita as possibilidades de execução dos instrumentistas. Onde o vocal entra os instrumentistas tem que trabalhar em função da voz, questão esta que não é aceita por muitos chorões, tanto do Regional-Samba-Choro quanto da Escola de Choro Elétrico, pois eles trabalham e defendem a música instrumental como aquela que é genuinamente música, tanto é que os músicos dedicados ao canto em geral são chamados de cantores ou cantoras, não de músicos ou musicistas.

Apesar desta idéia de que o trabalho vocal atua como limitador da execução instrumental, Marcos Duarte trabalhou, juntamente com uma cantora, na gravação de um *CD* de choros cantados, enfrentando assim, mais uma convenção estabelecida pelos chorões pertencentes ao Regional-Samba-Choro. Neste, temos outra importante convenção que estabelece a formação tradicional dos grupos de choro e que não se configura como modelo para a Escola de Choro Elétrico.

3.2.1.2 – A formação dos grupos: possibilidades de experimentação através de um novo formato

Assim como o repertório é um elemento identificador da tipo de apresentação do serviço musical, a formação dos conjuntos também aponta para um modelo através do qual estes trabalhadores atuam em seus trabalhos. No Regional-Samba-Choro, vimos que a manutenção do estabelecido grupo regional é uma formula utilizada e reproduzida como dotada de valor e que possibilita a execução do repertório específico ao gênero.

Por outro lado, na Escola de Choro Elétrico flauta, cavaquinho, violão e pandeiro dão lugar aos mais variados instrumentos, como é o caso, por exemplo, do conjunto *Fina Estampa*:

As formações vão mudar bastante, de acordo com a proposta do grupo. No *Fina Estampa*, por exemplo, tinha músicas que a gente fazia com violão, contra-baixo elétrico, bateria, bandolim, clarim e clarinete, uma formação pouco comum. Eu não vi nenhum grupo com essa formação (Flávio Castro. Campinas, 16 de novembro de 2009).

Vimos através desta formação que diferentes convenções podem coexistir dentro de uma forma musical particular. Onde este grupo evoca convenções musicais passadas e cria um novo tipo de apresentação do trabalho musical com o choro a partir da introdução de instrumentos antes não utilizados.

Alguns integrantes deste grupo integram também o conjunto *Quatro a Zero*⁴⁷. Este conjunto é um importante elemento a que se aplicaria o modelo da Escola de Choro Elétrico, no que tange à sua formação, já que todos os instrumentos utilizados não são convencionalmente classificados como de choro.

A formação deste grupo é piano (acústico, elétrico ou teclado), guitarra, contrabaixo elétrico e bateria (com alguns elementos de percussão), conforme vemos na figura 6 a seguir. Quando olhamos para esta formação, em geral não esperamos que a música executada por eles seja aquela considerada como do primeiro gênero musical brasileiro formado a partir da flauta, cavaquinho e violão. Ao ouvirmos o repertório deste grupo percebemos também que

⁴⁷ Apesar da relevância deste conjunto para a análise do desenvolvimento da Escola de Choro Elétrico, nenhum dos integrantes dele foi entrevistado. Nem mesmo realizamos observações de shows deste grupo devido ao fato de que quando foi realizado o trabalho de campo na cidade de Campinas havia poucos meses que um de seus fundadores, Lucas da Rosa, faleceu de ataque cardíaco fulminante. Esta fatalidade, na época do campo deixou todos os integrantes do conjunto, bem como os músicos em geral, consternados. Naquela ocasião os mesmos não sabiam como seria dado seguimento ao trabalho do grupo, pois a idéia da substituição ainda não era algo certo. Posteriormente a substituição do baterista e percussionista do grupo foi feita e eles gravaram um trabalho no ano de 2011 em homenagem ao Lucas. Diante destes fatos, relatamos informações que obtivemos acerca deste grupo através da citação dele por outros entrevistados, bem como pela análise do sítio oficial do conjunto.

eles empreendem em um processo de recuperação da tradição associado à novas tecnologias com a utilização de instrumentos elétricos.

O primeiro *CD* do *Quatro a Zero* tem o nome de *Choro Elétrico* foi lançado após a obtenção do 2º lugar no Prêmio Visa de Música Brasileira, no ano de 2004. O segundo, intitulado *Porta Aberta*, é o resultado de um trabalho de pesquisa realizado na linguagem do choro do interior paulista. Em ambos podemos ver o abandono da convenção que prima por instrumentos acústicos, como no RSC.

Figura 6: Choro Elétrico e uma nova formação.



Fonte: Gurgel⁴⁸ (S/D).

Através destes elementos vemos também como tem se dado o processo de transformação do trabalho dos chorões em uma formação elétrica. Onde a gravação de um *CD* acontece como resultado de prêmios dados tanto por empresas quanto por instituições públicas, como é o caso da divulgação do *Choro Elétrico* que se deu através de projetos financiados pela Petrobrás.

Além disso, o trabalho registrado no segundo disco denota não apenas a reprodução de um repertório conhecido e executado por um regional virtuoso, mas sim por um trabalho de divulgação de peças não conhecidas e tocadas por um conjunto que elabora arranjos específicos para esta formação musical.

⁴⁸ Foto de Dani Gurgel disponível no endereço eletrônico:< www.myspace.com/quatroazero>. Acesso em 19 de março de 2011.

Esses artistas são responsáveis pela utilização e aceitação de novas convenções musicais no choro, assim como Marcos Duarte no trabalho que leva seu nome. Ao trabalharem com este tipo de formação também assumem que há outras possíveis e atuam não somente com o regional e repertório característico dele, mas com composições que abarcam outros gêneros musicais. A formação do conjunto que trabalhou na gravação do *CD* deste artista foi a seguinte:

Foi variando porque no começo era sanfona, bateria e percussão. A idéia de quando eu fiz o quarteto foi em função do primeiro disco que eu gravei. Nele aconteceram as duas coisas: tanto acústico quanto elétrico e a junção dos dois. Eu pensava assim, nem elétrico e nem acústico vamos os dois ao mesmo tempo. Então, no quarteto a idéia era ter tanto bandolim ou cavaquinho com a guitarra, bateria e o pandeiro. No início o violonista entrou intencionado a aprender a tocar cavaquinho, depois abandonou essa idéia e ficou com violão, depois entrou baixo, quando entrou o baixo mudou um pouco, porque caminhou quase que totalmente para elétrico, porque daí o percussionista tocava praticamente bateria, e quando tem baixo e bateria já dá uma cara de elétrico total, quando eu pegava a guitarra então, só ficava a sanfona equilibrando (Marcos Duarte. Campinas, 19 de novembro de 2009).

O mesmo músico que liderou esta formação afirmou, quando questionado sobre a possibilidade de fusões do gênero, que “nada tem que ser” e que “tudo pode ser”. E com isto vemos que o trabalho sonoro de Duarte incorpora a tensão entre dois mundos: o da música tradicional e da eletrônica.

Estas formações e seus trabalhos são legitimados e financiados não só pela iniciativa empreendida por músicos e compositores, mas também pela presença de instituições, como é o caso, por exemplo do Grupo de Choro do Instituto de Artes da Unicamp que varia a cada edição do Encontro Nacional de Choro. Na sua quinta edição, dedicada aos pianistas, o conjunto continha os seguintes instrumentos: piano (e também teclado), contrabaixo elétrico, violão, flauta, percussão e bateria.

Estes grupos e a apresentação de seus trabalhos podem ser vistos em lugares que são diferentes daqueles estabelecidos como ambientes de choro do Regional-Samba-Choro, ou seja, bares, casas noturnas e festas particulares. Antes eles atuam, devido ao seu formato, em teatros e casas de espetáculo especializadas na apresentação destes grupos, como veremos adiante.

3.2.1.3 – Locais de apresentação: teatros e casas de cultura

A história do choro, segundo Cazes (2006), leva os chorões para locais que vão “do Quintal ao Municipal”. E isto acontece devido a alguns fatores que devemos levar em consideração na mudança do tipo de apresentação dos serviços destes músicos.

Primeiramente, devemos ter em conta que sair dos ambientes domésticos para aqueles que são construídos especialmente para apresentações musicais é uma exigência da formação da Escola de Choro Elétrico.

Quando o choro deixa de ser um evento social e se transforma num gênero que exige o trabalho de músicos especializados e sua atuação em locais específicos para o desenvolvimento destes trabalhos a festa, com sua comida e bebida, deixa de ser o elemento central para a centralização da música e do artista.

Até mesmo por esta razão são estes lugares aqueles considerados como adequados para a atuação profissional dos músicos, conforme vemos no depoimento a seguir:

Tem pouquíssimos teatros, que é o lugar mais legal pra se apresentar um trabalho⁴⁹ musical, em Campinas. Então, a gente acaba tendo que tocar em bares onde tem vários problemas pro músico, na minha opinião. O que eu vejo como ruim é a questão do horário, você toca toda a noite, vai dormir tarde, você fica num ambiente onde as pessoas estão bebendo e fumando. E no bar tem aquela relação dos clientes que estão pagando *couvert*, então, ele quer ouvir o que ele gosta e, muitas vezes, não respeita o trabalho do músico que esta tocando. Ele tem algo a dizer, tem sua experiência pra estar passando algo, em qualquer lugar, no bar também, mas as pessoas querem ouvir Zeca Pagodinho, querem ouvir música da novela, querem que cante parabéns pra quem esta fazendo aniversário, e tem que ser na hora que eles querem porque chegou alguém. Então, às vezes é um pouco estressante tocar em bar (Ronaldo Porto. Campinas, 10 de novembro).

A separação que o palco de um teatro estabelece entre o público e o músico é fundamental para o desenvolvimento de trabalhos da Escola de Choro Elétrico, à medida que nestes lugares eles podem, em certa medida, estabelecer tanto o repertório quanto a forma de tocar considerada como ideal para um artista.

Entretanto, a saída do quintal e ida para o municipal passa por locais que não são identificados somente pela Escola de Choro Elétrico. Estes locais são Casas de Cultura onde ocorrem concertos didáticos. Neles a distância entre público e artista diminui à medida que tentam recriar no palco a idéia da roda de choro tradicional.

Um destes locais é a Companhia Sarau, uma casa de cultura, localizada no Distrito de Barão Geraldo, Campinas – SP. Com apresentações de diversos gêneros musicais e artísticos este local existe desde o ano de 1993 sob a direção de Álvaro Tucunduva, mais conhecido como Tucun.

Neste local com espaço para 120 pessoas e um pequeno palco ocorrem apresentações mensais de choro. A Roda de Choro no Tucun, como é chamada, acontece com o grupo

⁴⁹ Grifo da autora.

Chorando na Sombra desde o ano de 2008. Este grupo, com formação de um regional, realiza estas apresentações numa espécie de concerto didático.

No Sarau do Tucun este grupo executa músicas de compositores que identificamos como do Regional-Samba-Choro, mas há durante as apresentações inúmeras intervenções tanto dos músicos quanto do público a fim de explanarem sobre detalhes das obras, dos compositores ou mesmo da história do choro.

Identificamos este local e evento como estando entre o Regional-Samba-Choro e a Escola de Choro Elétrico por causa da formação do conjunto, do repertório e da recriação de um ambiente de roda, mas que ocorre em um palco onde os músicos ficam mais ou menos separados da intervenção do público. Além disso, as diversas apresentações que ocorrem na Companhia, como de Marcos Duarte e seu repertório choro-jazzístico apontam também para esta abertura.

A formação e manutenção do público de choro também ocorrem na Escola de Choro Elétrico dentro das universidades através de pesquisas, debates e eventos, como o Encontro Nacional de Choro realizado pelo Instituto de Artes da Unicamp. Este evento, realizado por professores e alunos desta instituição ocorre desde o ano de 2004 e tem como finalidade a divulgação de pesquisas e apresentações de grupos dedicados ao gênero.

A partir da observação da sexta edição deste encontro no ano de 2010, evidenciou-se como a universidade se tornou um lugar de difusão, aprendizado e discussões acerca deste gênero. A participação desta instituição é decisiva para a caracterização do trabalho na Escola de Choro Elétrico à medida que fomenta pesquisas, como aquelas já citadas, e eventos como o encontro.

Neles são apresentados tanto resultados de pesquisas que envolvem o gênero a partir de mesas redondas e palestras quanto artistas residentes em outras cidades, alunos e professores do Instituto. Segundo um dos organizadores a proposta do Encontro é: “Fazer com que o aluno do IA estivesse em contato com o artista de outra localidade e os músicos que também são pesquisadores tocassem e tivessem essa experiência prática” (Marcos Duarte. Campinas, 19 de novembro de 2009).

Vimos então, através da saída do quintal para o municipal como o Regional-Samba-Choro se transforma em Escola de Choro Elétrico à medida que tem como centro de sua atuação casas de shows especializadas e apresentações que se dão em meio a discussões teórico-musicais e concertos didáticos. Nestes locais, também se modificam as relações sociais estabelecidas entre os diversos atores envolvidos no trabalho musical em choro.

3.2.2 – Convenções Sociais

As convenções estabelecem o tipo de apresentação do trabalho dos músicos à medida que criam um padrão de ação e de atividades tanto para os artistas quanto para os demais profissionais do setor artístico-musical. Este padrão é definido não só em termos de um gênero musical e sua forma de execução, mas diz respeito, principalmente, às relações sociais estabelecidas entre estes atores. Tanto músicos quanto demais participantes da rede se envolvem em relações de cooperação que abarcam desde a amizade até o conflito. E tudo isto, obviamente, entremeado do estabelecimento da vontade de uns sobre os outros, ou seja, de relações de poder.

3.2.2.1 – Relações de vínculo e conflito

Alguns elementos que vimos presentes nas relações de vínculo e conflito estabelecidas entre os elementos do RSC são recorrentes na Escola de Choro Elétrico. Dentre eles encontramos: maior nível de envolvimento e amizade entre os músicos do que destes com os demais integrantes da rede; conflitos referentes ao repertório e o desejo do público e donos de casas noturnas; a ausência de alguns profissionais para acompanhar o grupo como técnicos de som, empresários e produtores em geral; estabelecimento de amizades com pessoas do público; desenvolvimento de uma atividade musical devido à uma herança familiar no choro, entre outros elementos.

Aqui, entretanto, nos interessa verificar como se desenvolvem as relações sociais entre os diversos participantes do mundo da arte em choro diante das mudanças que vimos nos tópicos anteriores. Em outras palavras, como a Escola de Choro Elétrico é um tipo de apresentação dos serviços musicais que abarca além daqueles vínculos e conflitos apontados acima, relações mediadas pelo desenvolvimento de atividades musicais que ocorrem em locais como universidades, teatros e casas de shows especializadas.

Assim, o primeiro elemento que se deseja destacar são as relações desenvolvidas entre público e artistas nos teatros. Como vimos anteriormente, as relações estabelecidas na ECE entre executantes e platéia durante as apresentações ocorrem a partir de uma barreira física, o palco, que impede a aproximação entre eles.

Nestes casos o público desconhecido dos músicos fica, em princípio, impedido de estabelecer relações mais próximas, tanto de envolvimento quanto de conflito, dada a distância que se coloca entre eles. Obviamente, o que acontece nestas ocasiões é o

estabelecimento de vínculos mediados pelas peças executadas e pelo fato de músicos e público estabelecerem e definirem um sentido comum ao que está sendo apresentado.

Estas relações, entretanto, se diferenciam muito daquelas estabelecidas entre os chorões e público dos saraus domésticos e bares, pois na roda “todos” podem participar, mesmo que seja “sacudindo um chocalho”. Já as casas de shows especializadas e os teatros são locais para *performance* de especialistas.

Em muitos casos são mais estreitos os vínculos entre público e executantes desde que o último também faça parte dos especialistas citados acima, ou seja, são muitas as apresentações de choro – e de outros gêneros musicais – que notamos a presença de músicos como parte integrante do público.

Este, bem como profissionais do setor, pode estar em contato com os artistas também mediado pelas redes virtuais, diferentemente do RSC:

Tem um público que acompanha o nosso trabalho pela internet, um público virtual que é pequeno, mas existe e nos acompanha através do Orkut, Myspace, e outras redes (Marcos Duarte. Goiânia, 10 de novembro de 2009).

A internet veio ajudar muito, porque hoje você tem uma mala direta e através dela informamos muitas pessoas. Você não tem que pegar o telefone e ligar, só com um apartar de botão você avisa a essas pessoas interessadas, e isso é muito importante. Além dessas pessoas, enviamos para jornalistas que sempre escrevem uma notinha sobre aquele evento (Lázaro Couto. Campinas, 18 de novembro de 2009).

Esta mediação dada pela internet pode revelar o caráter transitório das relações estabelecidas entre o público e o músico na Escola de Choro Elétrico. Tal efemeridade pode ser vista também quando estes grupos se estabelecem dentro de instituições como a Universidade Estadual de Campinas.

O Grupo de Choro do IA, por exemplo, se modifica a cada edição do Encontro Nacional de Choro, que é anual. O fato de que os integrantes são, majoritariamente, alunos faz com que o grupo seja eminentemente transitório. Assim, até mesmo a aclamada relação de amizade estabelecida entre os músicos e vista como necessária para a formação de um grupo e desenvolvimento de um trabalho musical, ganha caráter de transitoriedade à medida que os integrantes finalizam sua graduação, mestrado ou doutorado e se desvinculam da instituição.

No que diz respeito à família, como vimos anteriormente, alguns músicos da Escola de Choro Elétrico não possuem tradição musical familiar no choro ou na música em geral. Deste modo, encontramos reações diversas quanto à escolha da carreira por estes profissionais.

Presenciou-se desde reações contrárias de familiares que vêem a atividade musical como ligada à boêmia ou à baixa remuneração e também o apoio a um caminho de especialização das atividades musicais diversas, como vemos no depoimento abaixo:

Eu comecei a conversar com uma mulher porque o filho dela toca e quer seguir a carreira. Ela estava desesperada. Falei para ela: não vou falar que é fácil como mercado de trabalho porque não é, mas há uma série de coisas que podem ser feitas. Você pode seguir uma carreira acadêmica, tocar numa orquestra ou numa banda do exército com uma grande vantagem que não precisa pegar em arma. Você pode trabalhar em estúdio e pode fazer todas essas coisas ao mesmo tempo. O que normalmente acontece é isto porque a renda não é suficiente, na maioria das vezes, você ganha pouco (Paula Oliveira. Campinas, 29 de abril de 2010).

Estas possibilidades são apresentadas como estratégia para convencer as famílias que são contrárias à carreira musical de que ela pode oferecer meios de trabalho, sobrevivência e reconhecimento.

A presença de instituições financiadoras de projetos musicais também coloca frente a frente músicos e produtores, relação não tão presente no Regional-Samba-Choro. Este envolvimento, conforme muitos depoimentos, ocorre quase exclusivamente no desenvolvimento do trabalho e envolve basicamente questões técnicas. A presença tanto de produtores quanto de empresários é uma exigência de alguns editais, por isso também é caracterizada pela efemeridade: “o projeto foi aprovado e executado, acabou, tchau” (Marcos Duarte. Campinas, 19 de novembro de 2009).

Nestes casos cada um recebe a parte estabelecida no contrato e neste momento se encerra o pragmático contato estabelecido entre estes elementos. E esta relação econômica mantida durante o período do contrato também figura como uma transição do RSC para o ECE.

3.2.2.2 - Remuneração e contrato

Evidenciou-se no Regional-Samba-Choro uma série de formas de remuneração como a participação em festas e até mesmo a ausência de pagamento em algumas apresentações. Além disso, um dos padrões estabelecidos na execução de atividades profissionais desses músicos é a falta de contratos e, conseqüentemente, direitos sociais.

Questões como remuneração e contrato são fundamentais quando analisamos o trabalho dos chorões nos dois tipos estabelecidos. Entre a primeira e a segunda há diferenças nestes pontos que devem ser apontadas aqui. A primeira delas diz respeito a atividades que são realizadas mediante o pagamento por projetos ou editais.

Estes editais e projetos são formas de divulgação de projetos culturais, neste caso musicais. Neles a necessidade de prestação de contas aos órgãos financiadores dos trabalhos musicais faz com que haja uma série de normas tanto com relação à remuneração dos músicos quanto com a apresentação dos gastos realizados por eles para a realização do projeto proposto.

No caso do Fina Estampa, a gente só trabalhou com contrato, porque foi através de edital, então não tem como ser diferente é tudo formalizado. Você recebe pra isso um valor que é estipulado para o projeto, no caso foi a produtora que se incumbiu de fazer isso. Mas isso é uma coisa que varia um pouco depende muito do que você vai fazer, do tipo de projeto, de quem vai fazer. A gente tem uma tabela dos músicos que a gente tem que ganhar um valor, mas todo mundo sabe que uma coisa que não acontece rigorosamente (Flávio Castro. Campinas, 16 de novembro de 2009).

Apesar deste tipo de remuneração indicar “segurança” no recebimento do valor estipulado, os valores da remuneração podem variar tanto com relação àquilo que a produtora, ou responsável pelo projeto, estipular quanto no que tange ao trabalho realizado. Além disso, em casos que as verbas para os projetos não são suficientes para cobrir todos os gastos necessários, o primeiro corte nos gastos é feito no cachê dos músicos.

Este padrão de remuneração não é tão diferente do conhecido cachê à medida que também não oferece garantias sociais como seguro desemprego, décimo terceiro salário e férias remuneradas. Também não se difere, pois findo o trabalho realizado os artistas receberão o que é de “direito” sem estabelecer com os financiadores nenhum tipo de vínculo empregatício.

Apesar de todos estes fatores a remuneração por meio de projetos inscritos em leis de incentivo à cultura tem sido desejada pelos músicos já que é um meio que lhes proporciona o desenvolvimento de trabalhos autorais, em geral muito valorizados pelos músicos dedicados ao gênero. Além disso, a aprovação de um projeto também significa trabalhar com as condições que são consideradas como mínimas para a realização de uma atividade musical, como um local adequado, presença de profissionais como técnicos de som, iluminadores e outros que, em geral, não estão presentes em bares e festas particulares.

Estes locais, segundo os músicos, são considerados como inadequados para a atividade musical, mas quase todos eles precisam trabalhar neles porque tem que sobreviver. Como nos bares é mais fácil estabelecer contatos e “conseguir um trabalho”, neste local costumam ser desenvolvidas atividades que funcionam como meio de subsistência.

Além dos editais, outra forma de remuneração experimentada pelos músicos da Escola de Choro Elétrico são as bolsas de estudo recebidas em cursos de pós-graduação nos níveis de mestrado e doutorado realizados em instituições superiores de ensino público. Estas bolsas são remunerações pagas mensalmente durante um período de vinte e quatro a quarenta e oito meses como incentivo às pesquisas desenvolvidas pelos mestrandos e doutorandos.

Elas têm sido outro meio “seguro” e regular de músicos obterem uma remuneração fixa durante o período citado e, assim, paralelamente, prosseguir com seus estudos e atividades profissionais, como podemos ver no depoimento abaixo:

Como eu sou pesquisador tem a parte acadêmica, tenho bolsa de estudo e eu sempre tive, principalmente depois que eu vim pra Campinas. Eu tive bolsa de mestrado, aí fiquei um período sem e agora tenho a bolsa de doutorado da FAPESP que está financiando as minhas pesquisas. Isso aí dá uma base bem legal pra você só trabalhar em coisas que te interessa e você não precisar ficar sujeito a fazer uma série de trabalho que não são tão gratificantes musicalmente (Marcos Duarte. Campinas, 19 de novembro de 2009).

As bolsas como os editais funcionam como forma de remuneração aparentemente segura, mas também como meio para esses artistas se distanciarem de um tipo de músico que eles consideram como comerciais ou de mercado. É uma forma de estabelecer tanto o repertório escolhido quanto a formação e maneira de tocar. Nesse sentido se afirmam como indivíduos que defendem uma música de alta qualidade:

Tenho amigos que tocam coisas... que não estão a fim. Eles fizeram UNICAMP, tocam música de Chitãozinho e Xororó e estão super felizes. Eles estão super contentes com camarim, hotel, são bem tratados, tem ônibus e som bom. Chegam pra tocar e está tudo prontinho, só uma horinha e já acabou, está aqui o cheque. Mas eu não gostaria de conviver com um som que me remunera bem, mas não me agrada tanto quanto a remuneração (Lázaro Couto. Campinas, 18 de novembro de 2009).

A fim de garantir alguns direitos sociais e diante da remuneração flutuante que esses músicos não comerciais recebem, alguns deles arcam com despesas como plano de saúde, previdência privada, pois a instabilidade de seus trabalhos não lhes garante nenhum destes direitos, nem mesmo o registro de carteira assinada. E embora haja sindicatos e a Ordem dos Músicos para regulamentar o trabalho destes artistas, sua atuação é fraca e ineficaz neste sentido.

Vimos que a questão da remuneração se vincula diretamente com a idéia que os chorões têm de desenvolver trabalhos não identificados como comerciais. Esta é uma forma de eles se reconhecerem como profissionais que desenvolvem um trabalho, ou seja, uma

música da alta qualidade. Este é um dos elementos de identificação do chorão da Escola de Choro Elétrico que veremos ao tratarmos da identidade destes músicos.

3.3 – A identidade do chorão na Escola Choro Elétrico

A diferença inicial entre a identidade no Regional-Samba-Choro e na Escola de Choro Elétrico advêm das primeiras experiências que os músicos atuantes sob um ou outro tipo tiveram com o gênero choro e, além disso, das razões que os levaram à escolher o choro como um caminho para o trabalho musical, como veremos adiante.

3.3.1 – Primeira experiência com o choro: da escola para os teatros

Ao olharmos para a identidade dos músicos no RSC vimos que experiências familiares marcaram a formação de uma forma identitária baseada no ensino e conhecimento do repertório chorístico vivenciadas dentro desta esfera de relações. Estes autodidatas que atuam como profissionais de outra área, muitas vezes encaram a atividade artística como *hobby*.

O caso dos chorões da Escola de Choro Elétrico se diferencia de início devido ao fato de que muitos deles não cresceram em ambientes familiares musicais, em geral, e choro-musicais, especificamente. Tampouco experimentaram o choro através de bandas militares ou na participação de um clube de divulgação do gênero.

O que marca, por outro lado, a primeira experiência dos músicos da Escola de Choro Elétrico com o gênero em questão é o fato de que o conheceram em ambientes especializados em ensino de música:

Ao longo da minha formação no conservatório, minha professora me apresentou alguns choros. Não fazia parte de nenhuma obrigação da professora me dar um choro pra tocar, foi por sorte. Dizem que o samba não se aprende no colégio, mas nesse caso foi, eu não tinha nenhuma dessas coisas de tradição familiar, gente tocando choro, nem freqüentava esses ambientes porque na minha cidade não tinha isso. Onde vivia nem tinha isso, então foi por sorte mesmo de ter alguém que me lançasse a bola pra eu chutar, e eu gostei (Lucas Ferreira. Campina, 19 de novembro de 2009).

Esta experiência que se deu dentro de uma instituição de ensino especializada em música, um conservatório, pode ser ainda mais significativa quando olhamos para exemplos de músicos que tiveram esta vivência com o choro um pouco mais tarde, no período de formação universitária:

Sempre ouvi falar do choro como uma música virtuosa, difícil de tocar, Eu comecei na época da graduação, principalmente, depois desse primeiro contato assim tocava algumas peças na guitarra, na época ainda não tocava bandolim. Então foi na época da graduação que consegui partituras de choros, mais gravações e comecei a tocar na guitarra (Marcos Duarte. Campinas, 19 de novembro de 2009).

Assim, ambientes de ensino marcaram a primeira experiência que estes músicos tiveram com o gênero. Diante destas experiências que não estão ligadas ao ambiente familiar ou a primeira socialização, muitos músicos, antes de se dedicarem ao choro passaram por diversos gêneros, desde o rock, passando pelo reggae e também pagode.

Com estas e outras possibilidades de escolha estes artistas afirmam que a razão de se vincularem ao choro é necessariamente porque este gênero oferece inúmeras possibilidades para o desenvolvimento de um importante adjetivo musical, o virtuosismo:

É maravilhoso você trabalhar com esse gênero, porque ele exige o desenvolvimento de dois lados, a técnica de concerto que te disciplina e te torna mais consciente junto com a prática da rua, de tocar de ouvido, de improvisar, do malandro entre aspas. Então pra mim o estudo do choro foi imprescindível para você unir esses dois mundos (Leandro Correa. Goiânia, 05 de novembro de 2009).

Para aqueles que viveram a experiência familiar com o choro a razão da escolha por este gênero se dá em função da continuação de uma tradição vivenciada na infância. Para quem a viveu dentro de ambientes de ensino, precedido de experiências musicais anteriores, esta escolha se torna racionalizada à medida que tocar este gênero significa trabalhar com uma música que tem muitas possibilidades de criação e execução. Onde, pode ser exibido tanto a vinculação com a cultura brasileira quanto as habilidades técnicas dos executantes não mais vista nos bares e festas particulares, mas nos teatros e casas especializadas.

Mesmo os instrumentistas que começaram a carreira aprendendo instrumentos que não são tradicionalmente de choro, modificaram sua escolha em função e em defesa de uma música que, segundo os mesmos, expressa a brasilidade:

Entrei na Universidade fazendo guitarra, vinha de banda de rock e reggae, principalmente, daí eu conheci pessoas na Unicamp, que tocavam muito bem choro, daí eu me apaixonei por isso, larguei a guitarra, nunca mais quis saber dela. Acho que foi a primeira vez que eu tive a oportunidade de ter o contato com a cultura brasileira, a cultura do povo que não conhecia (Ronaldo Porto. Campinas, 10 de novembro de 2009).

Entretanto, essa identificação do choro com a cultura brasileira, pode se dar, para estes músicos da escola de Choro Elétrico, também através de outros gêneros musicais brasileiros conforme veremos no próximo tópico.

3.3.2 – Elementos de identificação e reconhecimento

Um dos elementos, talvez o principal, que faz com que chorões reconheçam a si e ao outro é a sua estreita vinculação, identificação e defesa da música brasileira. Entretanto, antes de falarmos deste elemento é preciso considerar como os músicos da Escola de Choro Elétrico se vêem enquanto centro desta atividade artística.

No Regional-Samba-Choro quem executa o choro reconhece um ao outro à medida que são difusores de uma tradição estabelecida como a genuína música brasileira, o primeiro gênero musical urbano criado no Brasil. Este padrão também permanece na Escola de Choro Elétrico, mas vem acrescida da idéia de que artista não é só o propagador desta tradição, mas antes aquele que consegue realizar um trabalho musical único.

A partir desta idéia surgem duas definições: o operário da música e o músico artista. O primeiro é aquele que atua nas mais diversas atividades como acompanhador, onde este versátil músico pode executar vários gêneros e ser convidado para trabalhar em gravações, acompanhar cantores ou outros músicos, entre outras atividades. Segundo esta definição o operário da música:

É o cara que acompanha os artistas, é uma coisa perigosa, mas no geral ele é a pessoa para quem você vai ligar e dizer “tenho uma gravação X” ele vai e faz, “tenho uma gravação do gênero Y” ele vai e faz, “quero que toque violão” e as vezes ele é até guitarrista, mas ele pega o violão estuda e vai, o cara se vira, esse seria um músico mais proletário (Marcos Duarte. Campinas, 19 de novembro de 2009).

Este músico não é visto como artista, pois para o ser, há uma necessidade de realizar um trabalho que seja singular, tanto no tange à execução quanto à composição e arranjo, mas principalmente em relação aos dois últimos aspectos:

Eu considero que no meu trabalho sou artista porque é um trabalho de arranjo, de composição que tem uma proposta musical. Tem uma idéia ali que eu vou apresentar e tento contribuir de alguma forma. Meu trabalho musical é mais experimental, tem um caráter de propor algumas coisas, de misturar coisas, eu acho que artista nesse sentido é ter uma proposta diferenciada (Marcos Duarte. Campinas, 19 de novembro de 2009).

Assim sendo, o chorão da escola de Choro Elétrico prima não apenas pela execução virtuosística de peças já consagradas como elemento definidor de sua identidade de artista. Antes ele deseja estabelecer novos padrões de composição e arranjo no choro. Ser um chorão artista, então, significa desenvolver um trabalho singular.

Outro importante elemento identificador do chorão do Regional-Samba-Choro é a sua virtuosística capacidade de execução de um longo repertório mesmo que desprovido de conhecimentos de estrutura musical como harmonia e leitura de partitura. Essa falta de conhecimento por vezes foi aclamada como uma característica do chorão e como desnecessário para o desenvolvimento do músico que aprende a tocar nos ambientes de rodas de choro.

O chorão da Escola de Choro Elétrico, entretanto, não se vê desta maneira, já que sua formação em música partiu de conservatórios e chegou até os mais altos níveis de graduação e pós-graduação. Sabemos que nestes ambientes os processos seletivos são cada vez mais exigentes e para que um indivíduo chegue a cursar uma graduação em música é necessário o aprendizado prévio em termos de leitura e escrita musical.

Por isso, neste modelo de apresentação do trabalho em serviços musicais os chorões não reconhecem a si e ao outro como músicos autodidatas e destituídos de conhecimento teórico. Embora afirmem não ser imprescindível tal conhecimento para a execução do choro, vêem isto como uma necessidade dada à limitação que tal ausência pode gerar no desenvolvimento de um trabalho musical.

Quem conseguiu escrever suas músicas deixou uma marca maior devido à importância do registro, pois senão muitas músicas teriam se perdido e elas tem a sua importância (Lucas Ferreira. Campinas, 19 de novembro de 2009).

Não precisa, necessariamente, ler e escrever partitura, porém, o músico que não tiver essa formação ele vai ser restrito em várias coisas (Marcos Duarte. Campinas, 19 de novembro de 2009).

O conhecimento teórico-musical adquirido pelos chorões da escola de Choro Elétrico, como vimos anteriormente, pode ter se dado mediante suas experiências com diversos outros gêneros, como rock, reggae, música erudita, entre outros. Sendo assim, para o chorão da escola este gênero deixou de ser o único caminho possível, derivado de uma herança familiar, para se tornar uma escolha realizada diante de inúmeras opções de desenvolvimento de um trabalho musical.

Na escola o virtuose autodidata se transforma em propositor de novos trabalhos e experimentações que vão além dos limites musicais estabelecidos pelo choro e pela atividade de um chorão do RSC. Estes dois termos (choro e chorão) ganham, então novo significado derivado destas novas formas de reconhecimento e identificação destes músicos.

3.3.3 – Significado do choro e de ser chorão

Dentre os elementos que fazem com que os músicos dedicados ao choro se reconheçam no outro está o significado do choro construído e estabelecido socialmente. Dentro do Regional-Samba-Choro ele é visto como uma música representativa da brasilidade e de um tempo passado, não vivido, e rememorado através de suas notas.

Esta construção social do significado do choro se modifica à medida que ele se torna uma expressão musical reconstruída em ambientes acadêmicos. Primeiramente, porque os músicos neste ambiente procuram fugir desta conotação antiga do choro. E em segundo lugar, porque não se vinculam ao gênero através da noção imagética que foi favorecida pela mídia. Antes se ligam ao gênero por suas possibilidades técnico-musicais como forma de defesa de uma identidade profissional:

A imagem que vem sendo construída a respeito do choro, também tem a culpa dos grupos que tratam gênero como peça de museu, eles querem reproduzir as vezes até o timbre, usar a corda que o Jacob do Bandolim usou, fica parecendo que só essa corda vale. Não dá para tomar aquilo como referência e dizer “o choro é isso e as pessoas não podem ir além”. Eu penso no choro como **uma música de músicos** que também representa minha classe e eu não posso ser contra a música instrumental, porque é isso que faço (Flávio Castro. Campinas, 10 de novembro de 2009).

Claramente vemos um discurso em defesa desta música como representativa de uma parcela da classe de músicos trabalhadores. O choro aqui emerge como uma música altamente elaborada, feita por e para especialistas. Estes, por outro lado, não se vêem exatamente como chorões do Regional-Samba-Choro por preferirem um repertório elaborado por eles mesmos àquele que é reproduzido como consagrada música de bares e saraus domésticos.

A razão disto é que os músicos dedicados ao choro na Escola de Choro Elétrico não vêem este gênero como único, mas sim como uma possibilidade de trabalho dentro do imenso campo da música instrumental. E, nesse sentido, partem em defesa desta como um todo, não somente do choro, pois ele representa apenas uma parcela de seu trabalho que, embora seja significativa, é apenas uma parte.

Este posicionamento em favor da música instrumental faz com que os músicos da Escola não se vejam como chorões, pois para eles “ser chorão é só tocar isso, trabalhar com isso”.

A erudição, o conhecimento em um determinado tema, de um repertório significativo, participar de roda com certa regularidade, apesar de não estar em todas, organizar eventos, pesquisar, eu acho que eu tenho um conhecimento de choro, influência dele. Talvez possa me fazer de certa forma chorão, mas por fazer outras coisas, transitar um pouco em outras áreas eu me considero um

instrumentista, que lida com música instrumental, que lida com essa formação erudita. E esse universo acadêmico nos leva para outras coisas, tem o universo do Jazz, por exemplo, que não é tão presente, mas é uma coisa que eu estudei durante certo tempo (Marcos Duarte. Campinas, 19 de novembro de 2009).

Assim, estes músicos trabalham com o choro somado à outras influências musicais. A referência que fazem aos chorões como pessoas que só trabalham com o gênero, serve como parâmetro definidor deles mesmos e de seus trabalhos que somam ao choro influências outras:

Esse trabalho meu tem a proposta de pegar a metodologia do Jazz, pra gente ver como pode usar com a música brasileira. O meu trabalho artístico, digamos, é bem experimental, no sentido de jogar com esses elementos, que é uma característica da nossa era. Então por isso que eu não me considero um chorão, até o meu grupo eu nunca chamei de um grupo de choro, porque apesar da gente ter feito projetos ligados ao choro, o grupo sempre teve outros gêneros como o Frevo e o Baião, e esse caráter mais experimental do arranjo, que não é da linguagem propriamente do choro (Marcos Duarte. Campinas, 19 de novembro de 2009).

A vinculação ao choro somada a outros gêneros da música instrumental possibilita aos músicos da Escola transitar por outros universos musicais e se definirem como profissionais de uma música que está além dos limites impostos pelo choro tradicional.

O pessoal lá do início eles já foram até onde tinha que ir, já fizeram coisas tão bem elaboradas dentro desse formato... O que a gente chama de tradicional é algo que tem limite, harmonicamente você pode ir até aqui, a forma você pode ir até aqui. Porque se tem um formato que chama de tradicional, ele existe porque tem regras, essas regras não estão no papel obviamente, mas elas estão implícitas, o timbre é esse, o cavaquinista só vai até ali, tem liberdade? Tem, mas dentro da sua limitação. Então esse formato ele já foi o que tinha que ser feito de bonito e de inventivo, foi feito. (Marcos Duarte. Campinas, 19 de novembro de 2009).

O chorão da Escola pode, além de executar outros gêneros e se ver como músico instrumental, não querer ser identificado como participante da turma do choro, mas que se vincula ao gênero à medida que ele possibilita aprimoramento técnico-musical, como falamos anteriormente e veremos no depoimento adiante:

É engraçado que o choro... eu nunca gostei. Hoje em dia é mais interessante de tocar que de ouvir, até gosto de ouvir, eu acho legal, mas acho ainda mais legal tocar. Nunca gostei, sempre na UNICAMP tinha a turminha que gostava do choro, até me afastei. O choro forma uma turminha, pessoas militantes, ligadas à esse negócio de tradição, de raiz, de conservar. Quando o Almir me chamou para tocar e eu achei a oportunidade legal e comecei a me interessar, achei interessante o ponto que envolve muita técnica, te dá uma consciência formal muito interessante da música. E a própria linguagem o encadeamento de escala, acorde, pra mim foi interessante esse ponto de vista de ampliar o conhecimento, ouvir melhor, ser mais capaz de reconhecer projeções harmônicas, melódicas enriquece muito como músico, aí você acaba gostando (Alexandre Guimarães. Campinas, 01 de maio de 2010).

Assim, o chorão neste tipo de apresentação do serviço musical prefere a abertura para execução de outros gêneros do que ser identificado como um músico preso à tradições

musicais do passado. Prefere a experimentação à repetição da forma. E, deste modo, ele pretende ser reconhecido pelos outros músicos, mas também pelo público como alguém que realiza um trabalho singular.

3.3.4 – Prestígio

A música, como a arte em geral, é uma profissão que necessita de reconhecimento público. Daí a aclamada importância do público, sem o qual esta atividade não poderia existir, visto que um trabalho artístico está, eminentemente, ligado à sua publicação. O artista, disse certo músico, tem algo a dizer e é necessário que as pessoas ouçam.

Devido a esta característica da atividade musical uns podem ser vistos como melhores artistas tendo em vista a remuneração, o número de discos lançados, número de shows realizados e de pagantes, se é um virtuose, entre outros elementos.

Todos estes dizem respeito ao prestígio alcançado pelos artistas. Quando se trata de músicos comerciais, conforme Becker (1982), ter prestígio significa fazer parte de um seletivo grupo que obtém melhor remuneração em trabalhos que não tem tanta qualidade musical.

O músico de jazz, também para este autor, obtém prestígio à medida que é considerado como exímio instrumentista e compositor em trabalhos de altíssima qualidade musical e, em geral, baixa remuneração.

Diante destes modelos, qual seria a concepção de prestígio para os músicos da Escola de Choro Elétrico? Ao olharmos para estes músicos percebemos a consciência que os mesmos têm de que o trabalho por eles executado não é prestigioso se for levado em consideração o grande alcance público.

Como vimos anteriormente o choro é uma música feita por e para músicos. Neste sentido o prestígio desejado por eles se aproxima muito mais daquele que é alcançado pelos músicos dedicados ao jazz do que os músicos comerciais. Para tanto, como vimos, eles criam estratégias de sobrevivência no que tange à remuneração, visto que sua música não oferece um mercado tão abrangente a ponto de remunerá-los satisfatoriamente.

Além disso, o prestígio aqui é medido de acordo com a qualidade musical do trabalho desenvolvido, não da remuneração. Assim, estes músicos colocam este elemento como principal meio de atingir o que entendem como prestígio, ou seja, um reconhecimento dentro da própria classe dos músicos. Para legitimar esta prática se espelham em indivíduos considerados como grandes músicos, mas que não alcançaram prestígio diante do grande público.

Sendo assim, prestígio na Escola de Choro Elétrico é desenvolver um trabalho que é compreendido como singular por aqueles que possuem habilidades para reconhecer a linguagem de seu trabalho, ou seja, o idioma musical do choro moderno.

3.3.5 – Perspectivas de Futuro

Nesse sentido também caminham as perspectivas de futuro destes músicos que intencionam criar e divulgar um trabalho artístico que seja reconhecido como resultado do trabalho de um músico específico. Em outras palavras seria como ouvir um choro e se lembrar automaticamente de Pixinguinha:

Pensando em trabalho artístico quero criar uma assinatura mesmo. Um som característico em termos de composição e de interpretação. Como instrumentista em carreira solo eu quero gravar o máximo que puder, fazer parcerias, tocar...cair na estrada (Marcos Duarte. Campinas, 19 de novembro de 2009).

Outra importante prospecção que estes profissionais fazem de suas carreiras é o meio acadêmico. Apesar de suas pretensões serem de viver das atividades de *performance*, admitem que a universidade é um meio seguro de sobrevivência e que pode mantê-los na atividade musical com certa segurança quanto à remuneração e execução de um repertório de fato escolhido por eles, e não determinado pelo mercado ou público.

Eu pretendo entrar para área acadêmica se possível professor de Universidade, mas não pretendo de forma alguma deixar de tocar, quero continuar tocando. Claro que você não vai poder se dedicar sempre, mas você acaba sendo mais seletivo e tocando aquela coisa que realmente vale a pena (Alexandre Guimarães. Campinas, 01 de maio de 2009).

O meio acadêmico, além disso, é visto como um lugar em que podem ser reunidas duas atividades características da profissão musical: execução e pesquisa. Todo músico, afirmam eles, é um pesquisador e isto ocorre porque precisam conhecer um grande repertório a fim de constituir o seu próprio. Por isto, este ambiente tem sido visto como importante meio de desenvolvimento desta exigência da profissão.

Assim, na Escola de Choro Elétrico, em termos de perspectivas de futuro vemos que os chorões pretendem construir uma carreira baseada no desenvolvimento de um trabalho singular, muitas vezes, tendo como base financiadora a permanência no ambiente acadêmico, como pesquisadores e professores.

3.3.6 – Aceitação e pertencimento

Mesmo os músicos da Escola de Choro Elétrico, mais distantes da música comercial, compreendem que é importante participar desta rede também como consumidores dos produtos derivados do trabalho de outros participantes. Por isso afirmam que compram discos de amigos devido ao fato de que isto demonstra a necessidade de maior união de uma classe desunida e cheia de conflitos em torno do reconhecimento individual.

Vou te falar uma coisa: disco de colega a gente não copia, músicas de multinacional sim. Mas de amigo não, eu acho que é uma corrente. Os músicos são uma classe muito desunida, um fica com o medo de o outro tomar espaço e tal (Marcos Duarte. Campinas, 19 de novembro de 2009).

Isto mostra também como se dá o sentimento de pertencimento dos chorões ao seu grupo específico, ou seja, aquilo que Howard Becker (1982) chama de panelinhas. Elas servem como uma espécie de central de currículos onde um conhece o trabalho do outro podendo haver indicações para trabalhos futuros.

Esta panelinha, obviamente, não atua apenas como um local democrático de indicação, mas sim como lugar de disputas onde o medo de perder um lugar estabelecido faz com que o grupo seja fechado em torno de si, dificultando, assim a participação de novatos: “Em Salvador os pequenos núcleos que sobraram ficaram uma panelinha, que tem medo de que chegue alguém novo” (Marcos Duarte. Campinas, 19 de novembro de 2009).

A participação nesta panelinha, na escola de Choro Elétrico, requer cada vez maior especialização profissional e acadêmica, pois exige dos músicos intensa atualização. Se levamos isto em consideração tomando como base não só a participação em eventos, mas a compra de material do gênero, veremos que do Regional-Samba-Choro para a Escola de Choro Elétrico houve um aumento da utilização de recursos como a internet.

3.3.7 – Participação e utilização de redes virtuais

Como vimos anteriormente o público do choro moderno pode, através da internet, conhecer aquilo que tem sido produzido pelos chorões da Escola. Estes utilizam o meio virtual como forma de divulgação de seu trabalho, bem como fonte de pesquisa.

Uma das transformações mais visíveis quanto saímos do Regional-Samba-Choro para a Escola de Choro Elétrico é o fato de que o resultado de inúmeras pesquisas em acervos de músicos da primeira fase do choro estão disponíveis na rede mundial de computadores.

Tanto partituras como arquivos de áudio servem como referência para o desenvolvimento do trabalho da Escola onde é dado extremo valor a estes acervos. Neste sentido, podemos falar de uma expansão da rede de chorões que é mediada pela internet também e não só pela institucionalização do gênero, como vimos anteriormente.

Embora muitos músicos tenham afirmado não utilizar a internet como meio de comunicação mais utilizado, ela tem atuado como ferramenta de divulgação e de ligação entre pessoas interessadas no choro, mas que residem em cidades diferentes. Um exemplo disso é o sítio Agenda Samba Choro, rede que verificamos a intensa participação dos chorões. Através dela é possível conhecer o trabalho musical e de pesquisa de muitos músicos.

Outra importante forma de divulgação do trabalho destes músicos é a utilização de sítios próprios, como no caso do Grupo Choro Bandido, do violonista Felipe de Almeida, ou na inscrição de sítios especificamente voltados para a música, como o *Myspace*.

Estes meios de apresentação do trabalho dos chorões da Escola, estabelece relações diferenciadas daquelas que tem como base o Regional-Samba-Choro, visto que são mediadas pela tecnologia, não mais pela esfera íntima.

Até mesmo a escrita musical é facilitada pela utilização de programas como o *Finale*, onde o músico pode escrever suas músicas diretamente no computador e testar sua sonoridade mesmo sem tocar diretamente no instrumento. Estas atividades musicais mediadas pelas tecnologias aproximam e distanciam o músico tanto de seu instrumento quanto do público e colegas de profissão.

Também nos parece distante a maior participação da mulher no meio chorístico tanto do Regional quanto da Escola. Quando observamos os grupos que atuam segundo este tipo percebemos então que o trabalho musical no choro continua sendo desenvolvido majoritariamente por homens.

3.4 – O papel da mulher na Escola de Choro Elétrico

Do Regional-Samba-Choro para a Escola de Choro Elétrico a mudança mais ligeira seja em relação ao papel que a mulher executa no meio chorístico. Assim, temos tanto no primeiro quanto no segunda tipo a predominância masculina na execução da maioria dos instrumentos, a atuação da mulher como acompanhante do músico, a especialização em instrumentos considerados como femininos (piano, canto e sopro), maior atuação em atividades educacionais, entre outros.

A sutil diferença que verificamos entre um modelo e outro é o fato de que, dedicando-se não somente ao choro as mulheres possibilitam sua entrada no mercado de trabalho musical através de instrumentos presentes também em orquestras.

Geralmente elas tocam instrumentos solistas. Por quê? Porque geralmente elas começam estudando em conservatórios e é mais normal esse estudo formal entre as mulheres. E a família também influencia porque os pais querem colocar as filhas numa escola. Acho que por isso elas acabam aprendendo um instrumento que são mais eruditos como flauta, clarinete, piano (Lucas Ferreira. Campinas, 19 de novembro de 2009).

Sendo assim, devido à formação inicialmente voltada para a música de concerto e institucionalização dos processos seletivos, como vestibulares e concursos, podem se firmar enquanto musicistas e dedicar-se também ao choro. Poderemos ver melhor a respeito desta sutil diferença quando olharmos diretamente para a carreira da pianista Paula Oliveira

3.4.1 – Paula Oliveira: um estudo de caso

Partimos, como no segundo capítulo, da idéia de que a análise da carreira de uma profissional musicista dedicada ao choro pode indicar, embora elas sejam em número reduzido, um tipo de apresentação dos serviços musicais e a inserção das mulheres em geral no meio musical chorístico. Por isso, delinearemos de maneira breve certos elementos da carreira de Paula Oliveira para entendermos como esta musicista se insere em atividades musicais de choro de acordo com o tipo Escola de Choro Elétrico.

Para iniciarmos, é importante saber que esta musicista nasceu na cidade do Rio de Janeiro, considerada o berço do choro, e nesta localidade iniciou seus estudos musicais. Apesar de vir de família de músicos, Paula não iniciou seus estudos musicais com sua mãe que era pianista. Antes teve aulas particulares neste instrumento até os dezessete anos.

Quando tinha esta idade iniciou sua formação universitária em piano. Um ano após este início mudou-se para a França com seus pais. Neste país fez aulas particulares com um professor da *Berklee Colege of Music*. Por influência deste professor Paula aumentou seu contato com a música popular, pois o repertório dele era voltado para o jazz e até aquele momento sua formação havia sido voltada para a música erudita.

Esta musicista informou que naquele momento já estava interessada em música popular, mas sua formação a impedia de ter maior contato com estas manifestações musicais devido ao fato de não conhecer leitura de cifras, somente partitura. Depois deste período Paula voltou para o Brasil a fim de terminar o bacharelado.

Finda esta etapa, logo em seguida esta musicista desenvolveu pesquisa em música popular no programa de pós-graduação onde obteve titulação de mestre em música. Atualmente ela cursa doutorado, também em música popular na Unicamp, onde faz parte do Grupo de Choro do Instituto de Artes, como pianista.

Ao olharmos para a descrição acima, parece que estamos tratando de apresentar simples elementos do currículo de uma musicista. Entretanto, se nos aproximarmos um pouco mais, veremos que estes elementos revelam muitos detalhes acerca da inserção feminina no meio chorístico e do papel que as mulheres podem desenvolver em um modelo de apresentação como a Escola de Choro Elétrico.

O primeiro destes elementos reveladores é a manutenção daquele padrão que estabelece que há instrumentos feitos para mulheres e outros para homens. O fato de Paula ser pianista a mantém no lugar que foi destinado para as mulheres, como vimos no capítulo segundo, na execução de instrumentos como o piano e o canto.

Se compararmos, entretanto, a trajetória de Paula à de Camila Borges veremos que a execução destes instrumentos, respectivamente, por estas duas musicistas guardam em si diferenças substanciais. A primeira delas diz respeito à formação de ambas. Enquanto a primeira teve uma formação não linear e privilegiada pelo aprendizado através da prática musical, a segunda passou e tem passado por instituições e professores especializados. Neste caso, como no caso de outros músicos da Escola de Choro Elétrico, ela atinge os mais elevados níveis de especialização, como o doutorado em andamento e a atuação em pesquisas.

O segundo elemento diferenciador da trajetória destas duas musicistas é o estado civil. Vimos que no caso de Camila Borges seu casamento com Renato Alves, um dos fundadores do Clube do Choro de Goiânia, foi fundamental para sua entrada e permanência no meio chorístico. Já no caso de Paula, que é solteira, esta participação tem se dado através de meios como seleções institucionalizadas – como a seleção para alunos de doutorado, por exemplo.

Além disso, Oliveira atua em um duo, segundo ela um dos principais conjuntos do qual faz parte, juntamente com outra musicista. Se imaginarmos a atuação destas duas musicistas em uma apresentação e a de Camila Borges juntamente com seu marido, entenderemos que Paula, apesar de executar um instrumento tido como feminino, não atua necessariamente sob a tutela de um músico do sexo masculino.

Estes dados podem soar como simplórios ou irrelevantes, mas indicam um esboço de mudança neste ambiente que é majoritariamente masculino. Qual é esta mudança? A possibilidade de entrada na rede de chorões através dos meios institucionalizados de seleção e destituídos da indicação e tutela masculina.

Além dos dados já citados acerca da formação de Paula Oliveira, devemos considerar ainda que seu conhecimento e vinculação ao choro se deu através da inicial experiência com o gênero ao assistir concertos com o pai, no Rio de Janeiro, bem como de estudos de seu instrumento em um repertório que incluía Ernesto Nazareth.

Sendo assim, seu contato através de um estudo sistemático indica não só a mudança citada anteriormente, mas aponta para o fato de que tal mudança diz respeito à forma de trabalho através da qual alguns músicos desenvolvem suas atividades, qual seja, a Escola de Choro Elétrico.

Outro importante elemento que, comparativamente, aponta para a transformação do papel da mulher do Regional-Samba-Choro para a Escola de Choro Elétrico é se as musicistas envolvidas com este gênero fazem da atividade musical, com todos os seus desdobramentos, o seu único ou segundo meio de remuneração.

No caso de Camila Borges, vimos que além da atividade musical, sua principal atividade remunerativa advém de um estabelecimento comercial, do qual é proprietária. Já Paula, obtém remuneração em atividades diversas, mas todas vinculadas à música, ou à pesquisa e didática musical como *performances*, projetos acadêmicos e aulas.

E enquanto a musicista goianiense é chamada de “dama do choro”, a carioca se vê como uma pianista que também executa choro, pois

A realidade do músico brasileiro é você “jogar nas onze”. Você até se especializa em determinado estilo, mas eventualmente, vai tocar qualquer coisa, porque precisa sobreviver daquilo e o mercado é complicado. Por isso quanto mais versátil o artista é, melhor pra ele que será chamado para tocar em razão dessa versatilidade. Essa relação que tenho com o choro é que eu gosto e acabei me envolvendo mais com ele, estudando e entrando nesse mundo. Se você definir o chorão como aquele que só toca choro, suponhamos que 90% do tempo ele faz choro, eu diria que não sou chorona (Paula Oliveira. Campinas, 29 de abril de 2010).

Embora, vejamos como sinal de mudança a atuação e forma de entrada de Paula Oliveira nas atividades musicais em choro, reconhecemos que este mundo da arte musical ainda é majoritariamente masculino. Por isso importa saber se esta musicista, admite ter passado por alguma situação constrangedora ou discriminatória. Quando questionada a esse respeito, ela afirmou nunca ter passado por este tipo de situação. Entretanto, já disseram a ela: “Você toca como homem”.

E esta afirmação, segundo a mesma, deve ser interpretada como um elogio, pois na ocasião significou que sua *performance* ao piano era cheia de “pegada”. Diante destas idéias vemos que, conforme Goffman (1972) uma parte considerável do que os homens realizam para afirmar sua identidade requer que façam algo que seja visto como o que as mulheres, por

sua natureza, não poderiam fazer, ou pelo menos não poderiam fazer bem. Paula, neste caso, alcançou, segundo uma avaliação masculina, um nível de *performance* que somente um homem poderia alcançar.

Considerações Finais

A caracterização dos tipos ideais de apresentação dos serviços musicais no choro apresentada nos capítulos anteriores coloca de um lado músicos tradicionais na luta pela manutenção dos padrões musicais estabelecidos e, de outro, músicos de vanguarda que utilizam das convenções já reconhecidas para a produção de novos trabalhos.

Enquanto os primeiros recorrem a um repertório composto por obras de compositores reconhecidos os últimos empreendem a luta pelo estabelecimento de um trabalho musical singular marcado por composições próprias e que podem ser denominadas como choros, mas também são vistas como música instrumental em geral. E neste caso o repertório chorístico dos músicos de vanguarda abarca não só a tradição musical brasileira, mas também influências que passam pelo jazz e a música de concerto.

Os serviços musicais tanto dos autodidatas quanto dos vanguardistas quando vistos como resultado de relações sociais estabelecidas em uma rede de profissionais também ganha uma polarização: chorões autodidatas e músicos-pesquisadores dedicados também ao gênero. Os últimos tomam o choro como uma dentre as muitas possibilidades de realização de um trabalho musical enquanto os primeiros o encaram como a genuína música instrumental brasileira e tradutora do sentimento de nacionalidade.

Esta rede pode ser caracterizada pela extrema especialização dos músicos que traçam uma carreira que chega até aos níveis de doutorado onde desenvolvem pesquisas voltadas para o choro e onde as apresentações musicais contam com maior divisão do trabalho musical, ou seja, são cercados por um número crescente de profissionais que trabalham no mundo da arte, mas não são necessariamente artistas. Por outro lado a rede dos autodidatas concentra nestes artistas inúmeras atividades, visto que a música funciona como a segunda atividade remunerativa e deles exige apenas o mínimo necessário para que ocorra uma apresentação musical, ou seja, os músicos e seus instrumentos.

A polarização da qual estamos falando diz respeito não só ao produto final destes serviços artísticos, ou seja, a música, mas também à construção de uma identidade chorona onde os músicos se vêem e são vistos como autênticos defensores da genuína música urbana brasileira ou como proponentes de uma “singular música”, pois utilizam de elementos locais, mas não descartam outras influências citadas acima.

Não descartar mudanças tanto na música quanto nas relações sociais significa também considerar a possibilidade de participação da mulher neste meio majoritariamente masculino. Com isto temos no primeiro tipo a manutenção do padrão que coloca as mulheres a serviço

dos homens em atividades musicais ou sob a tutela dos mesmos e no segundo tipo uma ligeira possibilidade de mudança com a inserção feminina através do trabalho musical especializado em instrumentos específicos como o piano.

A rede de chorões, analisada nesta pesquisa, num primeiro momento apresentava características de um grupo de músicos estritamente ligados à tradição. Entretanto, a comparação do trabalho realizado pelos chorões nas cidades de Goiânia e Campinas nos mostrou que o chorão pode também ser visto como um profissional da música que propõe diferentes formas de execução do trabalho artístico-musical no choro e uma reconfiguração também de sua identidade. Esta reconfiguração está então vinculada à possibilidade de serem reconhecidos como chorões, mas aliada à noção de que o músico executante de choro é, neste caso, reconhecido como um artista que tem como centro de sua atividade artística a música instrumental em geral e não somente o gênero choro e esta abertura a outras nuances musicais pode soar como uma libertação da tradição.

Esta libertação leva chorões para fora da tradicional roda. A possibilidade de audição destes trabalhos instrumentais em locais específicos para a apreciação musical – como teatros, por exemplo – não exclui, entretanto, a familiar roda de choro realizada em saraus domésticos e sua recriação (ou releitura, como gostam de denominar os músicos) em concertos didáticos que visam a continuação de uma tradição musical consolidada.

Assim, o lugar de trabalho do músico dedicado ao choro também indica de que lado da já citada polarização ele se encontra, pois executar trabalhos instrumentais em casas de espetáculo especializadas denota maior profissionalização da atividade musical dos chorões. Estes deixaram então de encarar a música como segunda atividade e a executam como meio de sobrevivência, mesmo que a questão da remuneração ainda seja insatisfatória ou que estes músicos necessitem realizar várias atividades para garantir seu sustento.

E este é também um assunto que diz respeito aos tipos ideais propostos, pois enquanto os chorões autodidatas levam a atividade musical como *hobby* os especialistas dependem dela para obterem sustento. Isso explica de maneira profunda a relação que tanto uns quanto outros têm com o pagamento por serviço prestado, pois os primeiros, que em geral possuem outra ocupação e conseqüente fonte de renda além do gênero musical ou além da própria música, podem realizar apresentações musicais sem se preocupar diretamente com o pagamento enquanto os últimos necessitam deste pagamento para sua sobrevivência.

Destacamos aqui alguns elementos de uma polarização que foi detalhadamente discutida nos capítulos dois e três. Entretanto, isto não deve ser visto como extremo maniqueísmo, pois os tipos apresentados, obviamente, não são imagens que revelam fielmente

a realidade. Antes ela pode ser compreendida não só pelo estabelecimento de um rótulo ou outro, mas pelos entre-rótulos, ou seja, por aqueles que se colocam entre uma classificação e outra.

Assim, não basta que vejamos chorões como tradicionalistas ou inovadores, mas que estes trabalhadores do setor artístico-musical sejam compreendidos como indivíduos que estabelecem um trabalho musical através de constante negociação. Esta não os coloca necessariamente de um lado ou de outro, mas pode fazer, por exemplo, com que um renomado doutor em música opte pela manutenção de uma tradição musical. Ou ainda, que um músico autodidata realize um trabalho artístico que seja visto como singular e resultado de constante estudo, mesmo que não reconhecido pelos cânones da academia. E estas escolhas só serão compreendidas mediante o sentido que os chorões atribuem à sua atividade artístico-profissional, ou seja, àquilo que a música representa em suas vidas.

Referencial Bibliográfico

ABRIDEIRA. Fina Estampa. 2008.

BECKER, Howard. *Art Worlds*. Los Angeles: University of California Press, 1982.

_____. *Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BLACKSTONE, Lee Robert. “The Spider Is Alive”: Reassessing Becker’s Theory of Artistic Conventions through Souther Italian Music. *Symbolic Interaction.*, Los Angeles, v. 32 n. 3, p. 184-206, Summer 2009.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CORDEIRO, Alessandro Borges. *A Obra para violão solo de Dilermando Reis: transcrição de peças não publicadas e revisão das publicações a partir de fontes primárias*, 2005nbnm, 201 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas. Goiânia, 2005.

DINIZ, André. *Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões musicais*. São Paulo: Editora 34, 2004.

DUBAR, Claude. *A socialização: construção das identidades sociais e profissionais*. Porto: Porto Editora, 1997.

_____. *A crise das identidades: a interpretação de uma mutação*. Porto: Edições Afrontamento, 2006.

GOFFMAN, Erving. . *The arregement between the sexes*. 1977

GUIMARAES, Antônio Carlos Machado. *A nova música popular de São Paulo*, 1985. 150f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 1985.

LATHAM, Alison. SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

LEME, Mônica Neves. *E “saíram à luz” as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc: música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920)*, 2006. 390f. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Rio de Janeiro, 2006.

MARTIN, Peter J. *Souds and society – themes in the sociology of music*. University Press Manchester: New York, 1995.

MEAD, George Herbert. *The Social Foundations and Functions of Thought and Communication*. In: *Mind, Self and Society form the perspective of a Social*

Behaviorist. Chicago: Editeb by Charles W. Morris, University of Chicago, 1934. Disponível em: <www.brocku.ca/MeadProject/Mead/pubs2/mindself/Mead_1934_33.html>. Acesso em: 29/07/2010.

NUNES, Jordão Horta. *Interacionismo simbólico e dramaturgia: a sociologia de Goffman*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; Goiânia: Editora UFG, 2005)

ROCHA, Elen Regina Lara. *Atuação do músico em empresas: mercado, indicativos e processos*, 2007. 93f Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Escola de música e Artes Cênicas, 2007.

SCHUTZ, Alfred. *La ejecución musical conjunta. Estudio sobre las relaciones sociales*. In: *Estudios sobre teoria social. Escritos II*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003.

SEGNINI, Liliana. *Acordes Dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras*. Encontro Anual da ANPOCS, XXVIII, 2004, Caxambu – MG.

_____. *Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil-França*. In: COSTA, SORJ, BRUSCHINI, HIRATA (orgs.). *Mercado de trabalho de gênero: comparações internacionais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008 (p. 337/354).

TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. *A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem sucedida*. *Sociedade e Estado*, v. 23, p. 15-50, 2008.

<WWW.berklee.edu/>. Acesso em: 05/04/2011.

<WWW.conservatoriodetatu.org.br/cursos.php?id=16>. Acesso em 05/04/2011.

<WWW.radamesgnattali.com.br>. Acesso: 14 de abril de 2011.

<WWW.4shared.com/file/npsKQJkW/Campo_-_Campinas.html>. Acesso: 28 de julho de 2011.

<WWW.4shared.com/file/Hs7dAbcm/Campo_-_Goinia_1.html>. Acesso: 28 de julho de 2011.

<WWW.4shared.com/file/OuvIpgzz/Campo_-_Goinia_2.html>. Acesso: 28 de julho de 2011.

Anexo – Roteiro de entrevista

O roteiro de entrevista abaixo tem sido utilizado com os chorões considerando que estes estão no centro de uma rede de trabalho cooperativo, que suas atividades são primordiais e é em torno delas que toda a rede se estrutura.

Roteiro de Entrevista

Rede de trabalho

1 – Todo trabalho artístico envolve um grande número de pessoas. Gostaria que você me falasse quem são essas pessoas. O que e quem são as pessoas necessárias para que ocorra uma apresentação, por exemplo?

2 – Como é sua relação com os músicos e com essas outras pessoas? Vocês têm algum tipo de envolvimento em termos de amizade e intimidade? Quais as tarefas de cada um?

3 - Além das pessoas com quem trabalha diretamente há o público, críticos, jornalistas, entre outros. Nesse meio tem pessoas que você conhece? Mantém laços de amizade ou algum nível de envolvimento com elas?

4 – Você recebe cachê, remuneração ou outro tipo de gratificação quando toca? Como costuma funcionar a questão da relação música-dinheiro no seu caso? Existe algum tipo de contrato?

5 – Ainda falando nas questões financeiras, você possui outra atividade remunerativa ou vive de música? Se possuir outra atividade qual é ela? E por que não viver de música?

6 – Quais atividades você tem como músico além de tocar? Como você procura trabalho? (Para quem vive exclusivamente de música).

7 – Você se considera um artista? Por quê?

8 – Para apresentações e gravações de CD você contrata um empresário? Isso já ocorreu? Como é sua relação com esse empresário?

Estoque de conhecimento e família

9 – Como (é) foi sua formação em música? Estudou em alguma escola de arte, conservatório ou universidade?

10 – Conhece teoria musical? Lê partitura? Isso é imprescindível para executar o choro? Qual foi sua primeira experiência com o choro? Por que o choro?

11 – Gostaria que você me falasse do público que costuma assistir suas apresentações, me descreva ele falando do conhecimento que essas pessoas têm do choro e como elas costumam reagir nas apresentações.

12 – Ainda sobre o público, para você, qual a importância dele? Como é sua relação com ele?

13 – Como é a formação básica de um grupo de choro? Por que normalmente ela é estruturada assim? Em termos de teoria musical, execução e formação do repertório quais são as características básicas do choro? As músicas que vocês executam seguem essas características?

14 - Olhando para sua família, qual o papel que o choro representa?

Elementos descritivos da atividade

15 – Como é a formação do grupo que você toca?

16 – Vocês tocam somente choro?

17 – Que outro gênero musical vocês executam?

18 – Há algum tipo de fusão do choro com outros gêneros? Por quê?

19 – Por que misturar choro e outro gênero? Você concorda? O que acha?(Aqui pode ser mostrado um exemplo, talvez tocando uma música de algum grupo de choro que realiza esse tipo de proposta).

20 – A que o choro remete? O que ele te lembra?

Identidade e Reconhecimento

21 – O que significa ser chorão? O que faria se não estivesse nessa atividade?

22 – O que pretende fazer no futuro?

23 – Você é reconhecido como músico? O que isso significa?

24 – Quais foram as reações de sua família quando você decidiu ser músico?

25 – Gostaria que você estabelecesse uma diferença da sua relação com os músicos e com o público.

26 – Em que medida o público interfere no repertório ou modo de tocar do chorão?

27 - Você compra ou já comprou discos, vai a apresentações de choro?

Consumo, identidade e redes virtuais

28 - Gostaria que você me falasse como é sua relação enquanto músico ou trabalhador do setor artístico-musical, com a internet.

29 - Baixa músicas? Paga por isso? Se paga, o que acha disso?

30 - Possui orkut, blog, facebook ou algo do gênero? Anuncia shows ou toma conhecimento deles por meio dessas redes?

Relações de gênero

31 – Existem mulheres tocando ou ouvindo choro? O que normalmente elas tocam? Como é sua relação com elas?

32 - Qual a sua opinião sobre as mulheres tocando choro? Descreva uma situação em que elas estiveram presentes e qual papel elas desempenharam.

33 - Você já presenciou alguma situação em que houve discriminação com uma mulher no meio dos chorões? Conte alguma situação que demonstre isso.