

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – MÚSICA E CULTURA

PAULO VINÍCIUS AMADO

O “tradicional” e o “contemporâneo” no choro:
um estudo etnomusicológico entre rodas e palcos de chorões de
Belo Horizonte

Belo Horizonte
2020

PAULO VINÍCIUS AMADO

O “tradicional” e o “contemporâneo” no choro:
um estudo etnomusicológico entre rodas e palcos de chorões de
Belo Horizonte

Tese entregue e apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de Pesquisa: Música e Cultura.

Orientadora: Professora. Dra. Glaura Lucas.

Belo Horizonte
2020

A481t Amado, Paulo Vinícius.

O “tradicional” e o “contemporâneo” no choro [manuscrito]: um estudo etnomusicológico entre rodas e palcos de chorões de Belo Horizonte / Paulo Vinícius Amado. - 2020.
330 f., enc.; il.

Orientadora: Glaura Lucas.

Linha de pesquisa: Música e cultura.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Etnomusicologia. 3. Choro (Música) - Belo Horizonte (MG). 4. Choro - História e crítica - Belo Horizonte (MG). I. Lucas, Glaura. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.91



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Paulo Vinícius Amado**, em 16 de novembro de 2020, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Glaura Lucas

Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Profa. Dra. Luciana Prass

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Lúcia Pompeu de Freitas Campos

Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Eduardo Pires Rosse

Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Carlos Ernest Dias

Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Glaura Lucas, Professora do Magistério Superior**, em 16/11/2020, às 13:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Pires Rosse, Membro**, em 16/11/2020, às 14:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lúcia Pompeu de Freitas Campos, Usuário Externo**, em 16/11/2020, às 14:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Prass, Usuário Externo**, em 17/11/2020, às 13:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Ernest Dias, Professor do Magistério Superior**, em 17/11/2020, às 14:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0411635** e o código CRC **434709EA**.

Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais,
é só a fazer outras maiores perguntas.”

João Guimarães Rosa (1908-1967)

À (e pela) vida.

Aos meus pais, minha irmã e familiares.

Aos professores de antes e de agora (e de sempre).

Aos professores e às professoras das bancas – desde o processo seletivo, passando pela qualificação e pela defesa do doutorado – o meu agradecimento pela disponibilidade, leituras atentas, correções, críticas e contribuições que enriquecem sempre a perspectiva de estudo e o próprio trabalho: muito obrigado, por tudo, às Professoras: Dra. Luciana Prass, Dra. Lúcia Campos e Dra. Flávia Lanna; e aos Professores: Dr. Carlos Ernst Dias, Dr. Eduardo Rosse, Dr. Leonardo Pires Rosse;

À Professora Dra. Glauro Lucas, especialmente, por oferecer-me verdadeiras orientações. Agradeço pelos seus questionamentos, as indicações, as reprimendas e toda a paciência enorme que me dedicou nesse longo processo de estudo.

À Capes, pelo fomento à pesquisa que resulta neste trabalho, através da bolsa de estudos.

Ao PPG-MUS da Escola de Música da UFMG, destacadamente, nas pessoas dos servidores da sua Secretaria, Alan Antunes Gomes e Geralda Martins Moreira, sempre tão solícitos e prontos ao atendimento das dúvidas e demandas dos alunos do Programa.

Aos alunos, e aos muitos colegas de música e de doutorado, pelos momentos e pelo incentivo, e, especialmente, aos membros do GrEt UFMG e aqueles que puderam assistir a defesa;

À música – trabalho, diversão e vida! Som, silêncio, gente e expressão;

Ao choro e aos chorões

(em especial aos das rodas do *Pedacinhos do Céu*, *Bar do Salomão* e do *Toca de Tatu*),
Sempre gentis e prestativos na sua grande colaboração.

A todos do *Pedacinhos do Céu*.

A todos do *Bar do Salomão*.

A todos perto do *Toca de Tatu*.

A cada leitor.

AMADO, Paulo Vinícius. **O “tradicional” e o “contemporâneo no choro”**: um estudo etnomusicológico entre rodas e palcos de chorões de Belo Horizonte. 2020. 328f. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2020.

RESUMO

A partir da minha experiência no cenário do choro na capital mineira, por ocasiões de trabalho como músico e também por pesquisas anteriores, constata-se, entre os próprios chorões, a utilização de termos como “tradicional” e “contemporâneo” descrevendo e distinguindo os seus fazeres musicais: aponta-se, portanto, para a ideia e (de) existência de um “choro tradicional” e de um “choro contemporâneo” na cidade. A realidade atual de Belo Horizonte com um grande número de eventos promovidos por chorões – dia a dia, semanalmente, dentre rodas e palcos – permite cogitar, de início, sobre uma inerente diversificação dessa prática musical conforme as especificidades dos vários locais citadinos onde ela é cultivada, de onde se inicia a compreensão acerca dos termos definidores de práxis musicais que se equilibram entre serem parecidas e distintas. A extensão de tal maneira de pensar contempla, ademais, a pertinência da pesquisa realizada: um trabalho que pretendeu contribuir para uma compreensão das determinadas características músico-culturais do choro, através de um estudo etnomusicológico que dedicou atenção, sobremaneira, às ocasiões e implicações dos usos de certos conceitos de “tradição” e de “contemporaneidade” atrelados às práticas musicais de chorões belo-horizontinos, e que são demarcados nos discursos deles pelo uso dos termos e expressões “choro tradicional” e “choro contemporâneo”. A partir de um trabalho etnográfico multissituado, caminhando com sujeitos que assumem as práxis do choro, fazem e pensam os seus próprios fazeres, estabelecem-se diálogos, descrições e apontamentos sobre o que são tais manifestações musicais ditas como tradicionais ou como contemporâneas, no que elas se aproximam e no que ambas divergem, e entende-se também – com o auxílio de alguma literatura – um pouco de como surgiram ou se inventaram tais qualitativos para tratar de fazeres musicais chorões em Belo Horizonte.

Palavras-chave: Etnomusicologia, Etnografia do choro [música brasileira], Choro tradicional, Choro contemporâneo.

ABSTRACT

During my own experience both as a musician and as a researcher in the choro (Brazilian popular music) scenario in Belo Horizonte, capital of Minas Gerais/Brazil, words such as “traditional” and “contemporary” were frequently used by the chorões (choro musicians) themselves to describe and distinguish their music making, therefore pointing out to the idea as well as to the existence of a “traditional choro” and of a “contemporary choro” in the city. There is a great number of events promoted by chorões in Belo Horizonte, nowadays. They happen daily, weekly; on stages and in the casual rodas, and all this allows us to consider, at first, an almost inherent diversification of this musical practice according to the singularities of the various locations where it is performed. From this scene emerges the understanding of these defining words of musical practices, which are balanced between being similar and distinct. The extension of such a thought contemplates, moreover, the pertinence of this research, which intends to contribute to the understanding of those musical-cultural characteristics of the choro, by means of an ethnomusicological study. The research focused especially on the occasions and implications of the uses of certain concepts of “tradition” and “contemporaneity” linked to the musical performances of chorões in Belo Horizonte. The use of these concepts is defined in their discourses by means of the words and the expressions “traditional choro” and “contemporary choro”. From a multi-situated ethnographic work, while walking around with people that perform choro and that think about their performances, dialogues, descriptions and notes about such musical manifestations said to be traditional or contemporary were developed, seeking to understand what makes them similar or divergent, and also – with the aid of some literature – how these concepts appeared or were invented so as to refer to the musical making of chorões in Belo Horizonte.

Key-words: Ethnomusicology, Ethnography of the choro [Brazilian music], Traditional choro, Contemporary choro.

Lista de figuras

Figura 1. O atual brasão do <i>Butiquim Vila Rica</i> , antigo <i>Bar do Bolão</i>	31
Figura 2: Excerto de página jornalística tratando do choro em Belo Horizonte, Silva (2019).....	46
Figura 3: Captura de tela na página do website do citado <i>Circuito do Choro</i>	47
Figura 4: Continuação da programação do <i>Circuito do Choro</i> de 2019	47
Figura 5: Captura de tela de uma página virtual do perfil em rede social de uma frequentadora	48
Figura 6: Captura de tela de página em rede social de um frequentador de eventos chorões	49
Figura 7: A rodas das segundas do Bar do Salomão divulgadas pelo <i>Clube do Choro de BH</i>	51
Figura 8: O <i>Clube do Choro</i> divulgando o <i>Guiné de Riga</i> no Saruê via suas redes sociais.....	52
Figura 9: Postagem de divulgação da programação musical do Redentor Bar	52
Figura 10: Anúncio do choro em espetaria do bairro São Bento, Belo Horizonte	53
Figura 11: Divulgação da roda na <i>Maloca</i> , em Santa Tereza.....	54
Figura 12: <i>Flyer</i> eletrônico do choro da <i>Medeiros</i> , às quintas	55
Figura 13: A parede-quase-altar do Muringueiro.....	56
Figura 14: Divulgação da Roda do Brasil 41 numa rede social de um músico.....	57
Figura 15: Captura de tela de publicação na página em rede social do <i>Circuito do Choro</i>	58
Figura 16: Exemplo de peça de divulgação de um evento de	60
Figura 17: “Já Te Digo” em evento da Semana Nacional do Choro de 2019.	61
Figura 18: Convocatória, em rede social, para ensaio do Bloco do Alfredin.....	62
Figura 19: Detalhe da imagem principal da página do Abre a Roda em rede social.....	63
Figura 20: O flyer digital divulgando a roda feminina e feminista no	64
Figura 21: Captura de tela em página de rede social mencionando o evento com o.....	65
Figura 22: A página do Clube do Choro de Belo Horizonte	66
Figura 23: A roda de choro do II Seminário Euro-Brasileiro de Choro, em BH, abril de 2017.	67
Figura 24: O grupo de choro, no Pedacinhos do Céu, em uma noite de março de 2017.....	74
Figura 25: Captura de tela com postagem de rede social de Ausier Vinícius	75
Figura 26: A fachada do Pedacinhos do Céu, como vista em novembro de 2018.	77
Figura 27: O tapume e o seu instrumental, meio regional de choro e meio banda de música.	78
Figura 28: O palco do <i>Pedacinhos do Céu</i> depois de se terminar o choro.....	79
Figura 29: Visão geral do salão do Pedacinhos do Céu	81
Figura 30: Uma parte do regional de choro comumente ouvido no <i>Pedacinhos do Céu</i>	83
Figura 31: Ausier Vinícius, músico, idealizador e proprietário do Pedacinhos do Céu.....	84
Figura 32: A formação do regional no primeiro evento do <i>Pedacinhos</i> em 2019.....	90
Figura 33: Postagem e foto de Rubens Costa.....	93
Figura 34: “E o vento perdeu”.....	101
Figura 35: A fachada ou a “proa” do Bar do Salomão, numa tarde de maio de 2019.....	102
Figura 36: A foto de Gustavo Baxter para <i>O Tempo</i> , ainda em 2014	105
Figura 37: Postagem em rede social de uma das mantenedoras do Bar do Salomão	107
Figura 38: Uma imagem ainda da época de estudo entre 2013/14.....	108
Figura 39: No ano de 2018 a roda da segunda-feira.....	109
Figura 40: Numa noite de choro no <i>Bar do Salomão</i> , no início de fevereiro de 2018.....	114
Figura 41: Uma das peças gráficas de divulgação do espetáculo “ <i>Revendo o Passado</i> ”	115

Figura 42: Outra foto de Gustavo Baxter, também para <i>O Tempo</i>	117
Figura 43: Vista da entrada da Rua do Ouro no <i>Bar do Salomão</i>	121
Figura 44: Vista do Bar do Salomão, pela R. do Ouro, na noite de 17 de abril de 2017	122
Figura 45: A fotografia é de 16 de abril de 2018, numa roda de choro de segunda-feira	128
Figura 46: Uma das primeiras apresentações do grupo <i>Toca de Tatu</i>	131
Figura 47: Peça gráfica de divulgação de uma das primeiras apresentações do espetáculo	134
Figura 48: Captura de tela de página do site do <i>Clube do Choro de Belo Horizonte</i>	137
Figura 49: Imagem de Lucas Telles e do Sr. Mozart Secundino tocando no Bar do Salomão,	138
Figura 50: Captura de tela (adaptada)	139
Figura 51: Peça para divulgação de um dos últimos espetáculos do <i>Toca de Tatu</i>	145
Figura 52: Mapa pequeno caminho entre uma unidade e outra do <i>Café com Letras</i>	146
Figura 53: A vista frontal do palco do auditório do <i>Museu de Artes da Pampulha</i> , no dia do	147
Figura 54: Captura de tela em página virtual do <i>Savassi Festival</i>	148
Figura 55: Captura de tela (adaptada)	150
Figura 56: Fotografia feita na noite de 24 de abril de 2019, <i>Toca de Tatu</i>	152
Figura 57: Captura de tela com postagem em rede social do <i>Sesc Palladium</i>	154
Figura 58: Peça gráfica da <i>Orquestra Ouro Preto</i>	155
Figura 59: Captura de tela de página em rede social.....	162
Figura 60: Captura de tela	163
Figura 61: Captura de tela com postagem sobre o primeiro evento de choro	164
Figura 62: Captura de outra postagem do mesmo administrador, agora com a provocação	165
Figura 63: A partir do balcão, perto da entrada pela Rua do Ouro, observando os músicos	166
Figura 64: As fotos de Lula e de José Alencar, em visitas ao Pedacinhos do Céu, nos anos 2000.....	171
Figura 65: Captura de tela.	172
Figura 66: Captura de tela de uma postagem em perfil de rede social do <i>Pedacinhos do Céu</i>	177
Figura 67: A vista do palco do bar	180
Figura 68: O palco do teatro-bar, em visão mais de perto.....	184
Figura 69: Postagem do próprio teatro-bar	194
Figura 70: Captura de tela	197
Figura 71: A fotografia mostra os chorões prontos para o início de suas atividades	201
Figura 72: Captura de tela em página do <i>Clube do Choro de Belo Horizonte</i>	212
Figura 73: Captura de tela de postagem em página de rede social do Toca de Tatu.....	221
Figura 74: Captura de tela de postagem do <i>Toca de Tatu</i> , na mesma data do lançamento de CD.....	222
Figura 75: Detalhe do cardápio do <i>Pedacinhos do Céu</i>	232
Figura 76: Captura de tela de uma postagem do <i>Bar do Salomão</i> , em rede social virtual.....	233
Figura 77: Captura de tela de uma foto montagem numa rede social do CCBB – BH.	235
Figura 78: Mapa (adaptado) do <i>Circuito do Choro</i> de 2019.....	275
Figura 79: Destaque (zoom) na imagem do mapa do <i>Circuito do Choro</i>	277

Sumário

Introdução	10
Parte 1 – A proposta da pesquisa e a Belo Horizonte como possível campo	15
Cap. 01: A pesquisa em perspectiva	16
Cap. 02: Panorama do choro em Belo Horizonte.....	30
Antecedentes	33
Um panorama recente.....	44
Parte 2 – Ares, pares e lugares	69
Cap. 03: O <i>Pedacinhos do Céu</i>	72
Cap. 04: O <i>Bar do Salomão</i>	99
Cap. 05: O itinerário do <i>Toca de Tatu</i>	130
Cap. 06: Acompanhar pessoas e seguir mudanças.....	159
Contendas de “boca de urna”	161
Parte 3 - As performances em enredo	175
Cap. 07: O choro num teatro-bar e a “coisa profissional” feita	176
Cap. 08: Os “serviços à cultura da música brasileira”	196
Cap. 09: E tem quem compõe isso [choro] ainda?	211
Parte 4 – A volta ao gabinete	226
Cap. 10: Relendo as notas e os livros sobre a mesa.....	230
As infraestruturas e seus sentidos.....	231
Comensalidade e mais-valia	236
Ética e etiqueta	242
O lado A, o lado B... o <i>Spotify</i> : os cânones e a musicologia dos chorões	250
As escolas e os mestres	263
Público, plateia, passantes, participantes: duas aproximações	268

Parte 5 – Afinal...	286
Cap. 11: O que é um choro tradicional em Belo Horizonte?	287
Cap. 12: O que é um choro contemporâneo em Belo Horizonte?	299
Considerações finais	306
Referências	310

Introdução

O Choro...
Quem realmente conhece esse nome?

Com todo o respeito e licença, eu tomo quase por empréstimo, para epígrafe deste meu trabalho, algo adaptado das primeiras linhas do livro *O Choro*, do carteiro e violonista chorão Alexandre Gonçalves Pinto – apelidado *O Animal* – publicação apontada por estudiosos como a primeira a abordar a música dos chorões. Contudo, trocando o adverbio em uso no trecho, eu revento a questão original do autor – “quem não conhece esse nome?” –, e deixo a indagação um pouco mais adequada ao tempo de agora, e aos objetivos da minha pesquisa.

Acredito que, de nenhum modo, o cronista e biógrafo imaginaria que depois de oitenta e cinco anos ainda seria interessante, numa cidade diferente da sua, alguém tecer indagações sobre os personagens, os tipos de eventos e quais as classes sociais que promovem e detêm conhecimento acerca da música do choro, sobre quem a faz ou pratica, e quem lhe aprecia ou consome. A bem da verdade, hoje, um considerável número de pesquisadores e pesquisadoras, em muitos e diferentes lugares, trabalha com dúvidas semelhantes a estas.



O livro *O Choro – reminiscências dos chorões antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto (1936), se inicia com a pergunta: “Os choros... Quem não conhece esse nome?”. A imagem acima traz o cabeçalho da página 11 de um fac-símile da primeira edição da obra, editado pela FUNARTE.

Sim, uma das perguntas necessárias neste trabalho é “quem faz e nomeia o choro?”; e ela, em meio a algumas outras – “o que faz?”, “e como?”, “onde faz?”, “por que?”, “com quem e para quem faz?” – todas postas para a pesquisa na tentativa de se compreender o contexto da

música do choro em Belo Horizonte. A busca específica sendo a de entender algo acerca das ocasiões de uso e dos sentidos das expressões “choro tradicional” e “choro contemporâneo” em falas, raciocínios e fazeres de pessoas envolvidas com essa música em tal cidade.

As várias questões se tomam numa perspectiva etnomusicológica de estudo, isto é, considerando a música como um fenômeno não apenas sonoro, mas essencialmente de interação social, e a performance musical como instante de interinfluência entre o humano e o sonoro. As respostas, conforme proposto desde o início, se constituíram em meio a um percurso etnográfico que acompanhou músicos e públicos por lugares da capital mineira em que um ou outro tipo de choro – o tradicional ou o contemporâneo – se performavam. Assim, o meu trabalho, em síntese, é uma etnografia multissituada do choro em Belo Horizonte, e um estudo etnomusicológico que se achega às rodas e aos palcos de chorões da capital mineira.

O trabalho se estrutura em 05 seções, e se dividem, nisso, 12 capítulos, antes ainda das esperadas *Considerações Finais*, num arremate propriamente textual, mais as *Referências* que se deve sempre listar. A seção inicial engloba os capítulos 01 e 02, e tem o quê geral de uma apresentação. O Cap. 01 traz um tipo de (re)vista da proposta de pesquisa, e nele se apresentam as motivações e as principais questões da pesquisa, tratando também de um detalhamento sobre a perspectiva metodológica adotada. Já o Cap. 02 se ocupa de um panorama do choro na cidade de Belo Horizonte, tratando de alguns aspectos históricos e de reminiscências de colaboradores, e depois percorrendo a semana chorona da capital, uma vez que há eventos de choro de segunda a segunda na metrópole mineira. Assim, dá-se alguma conta acerca de todo o agito causado pela manifestação musical chorona no contexto citadino estudado.

A seção 2 – *Ares, pares e lugares* – se destina a trazer pormenores dos locais ou pontos visitados ao longo da etnografia, e inicia um diálogo com alguns tipos de discursos existentes na cidade e que tratam exatamente dos lugares de choro. O seu Cap. 03 traz detalhes sobre um teatro-bar chamado *Pedacinhos do Céu*; o Cap. 04 apresenta o *Bar do Salomão* como ponto do campo, e o Cap. 05 trata de lugares por onde passou um itinerário de apresentações musicais de um grupo chamado *Toca de Tatu*, quarteto colaborador da pesquisa. Será também nesta segunda seção que os interlocutores mais próximos do trabalho serão conhecidos e terão “voz” para se apresentarem, ainda que desde as partes introdutórias já se mencionem alguns detalhes cruciais sobre tais sujeitos da pesquisa. A mesma segunda seção conta ainda com o Cap. 06, que trata de episódios que causaram mudanças consideravelmente drásticas nos lugares e nos grupos com os quais eu vinha interagindo etnograficamente – os quais, evidentemente, mudaram também

detalhes do desenho da pesquisa em curso, trouxeram novas questões à baila, e ajudaram até mesmo a enxergar de outro modo eventos progressos e posteriores. A seção 2, portanto, é onde se coloca um primeiro esforço descritivo e de contextualização que é como o início do registro etnográfico proposto para o desenvolvimento e comunicação da pesquisa.

O Cap. 07 abre a parte 3 da tese, intitulada *As performances em enredo*; neste sétimo capítulo se pode ler a respeito do fazer do choro pelos músicos do *Pedacinhos do Céu*, enquanto que nos Caps. 08 e 09 serão descritos, respectivamente, os momentos performáticos das rodas de choro do *Bar do Salomão*; e algo de um ciclo de apresentações do conjunto *Toca de Tatu*, em alguns locais diferentes da cidade belo-horizontina¹. Cada capítulo desta parte tem o seu título formado a partir de alguma expressão utilizada pelos diferentes grupos de chorões em ocasiões de descreverem e distinguirem os seus próprios eventos e fazeres musicais.

Já na seção 4 – *A volta ao gabinete* – está o capítulo 10 da tese, tecido de um modo mais argumentativo e não tanto descritivo como antes. O Cap. 10 é um momento da escrita que vai clarear ou apontar sentidos ou interpretações possíveis para algumas observações feitas nas seções e capítulos anteriores. Aí também se vai buscar o início da síntese de elementos atinentes ao que se percebeu em campo, aproximando os *Ares, pares e lugares* dos enredos das performances que se descreveram, isto é, coadunando alguns dos dados registrados ao longo das seções 2 e 3 deste mesmo volume. O desenvolvimento da descrição ou da etnografia serve, neste ponto, para nutrir o surgimento de um raciocínio etnomusicológico, aquele que permite outro passo: um em que a experiência em campo se revisita criticamente, e se deixa deslindar a partir da compreensão de que o ser humano e o som nutrem-se mutua e reciprocamente dos seus sentidos em rodas e apresentações choronas, ocasiões em que sujeitos e contextos são, em sua imbricação, perceptiva e essencialmente elementos de sentido(s).

A quinta parte guarda os dois últimos capítulos deste trabalho: o Cap. 11 se destina ao registro das respostas que o trabalho permitiu para a pergunta “O que é um choro tradicional?”, e o Cap. 12, por sua vez, trata “d’O que é um choro contemporâneo em Belo Horizonte?”. Amarra-se, neste trecho, algo das sínteses dos capítulos anteriores aos conceitos, advertências

¹ Com o objetivo de enriquecer o expediente da descrição, disponibilizo alguns vídeos e áudios coletados durante o tempo da pesquisa para visualização a partir de uma pasta de arquivos criada por mim e disponível no seguinte link: <<https://drive.google.com/drive/folders/1D-z4wfnclOsKt6CDnneOvAG6jdVTGX0A?usp=sharing>>. Ora, o material assim arquivado serve para trazer à percepção ou à experiência desta leitura algo do contexto etnográfico que é, claro, experiencial ou mesmo sensacional, no sentido de condicionado por sensações e sentidos. Compõem esse material, diga-se, de apoio, tanto registros que eu mesmo pude empreender, quanto alguns que me foram disponibilizados por colaboradores da pesquisa, e ainda alguns que eu trouxe para esta pasta a partir de ambientes virtuais em que eles são amplamente divulgados e disponibilizados – e, neste último caso, obviamente, as mídias são devidamente referenciadas na lista que se coloca ao fim deste volume. Os intentos desse arquivamento, fique claro, estão de acordo unicamente com os objetivos de pesquisa, e visam a ampliação do conhecimento acerca do choro e suas vertentes em Belo Horizonte, sem que se visem lucros ou quaisquer outros ganhos nisso ou com isso.

e prescrições de alguma literatura que dialogue com os temas da tese, sobretudo, com noções a respeito, p. ex., de “tradição” e de “contemporaneidade”, e de como tais ideias, em seus usos e significações, se moldam, se (re)inventam, interdependem e retroalimentam, às vezes, mais do que ou antes mesmo de se distinguirem – algo que a experiência em campo exemplifica.

As *Considerações Finais* se seguem para acomodar o fluxo da escrita. O texto, neste seu ponto, tenta, primeiro, condensar alguns dos elementos vislumbrados na pesquisa, dizendo algo sobre os tipos de discursos e enunciados com os quais o estudo lidou. Segundo, cabem aí inferências subsidiadas pela experiência etnográfica junto aos chorões belo-horizontinos, elas tratando de possibilidades e necessidades de pesquisas que se aproximem dessa música em suas diversas manifestações e locais de acontecer, inquirindo os chorões com outras questões ou sobre temas cabíveis, que eu não pude abordar, nunca vi tratados, mas vislumbrei. A seguir, são colocadas as referências dos escritos, gravações, entrevistas e depoimentos colhidos.

O choro e a realidade desta música em Belo Horizonte têm sido tomados como temas de trabalhos meus há algum tempo, e este texto, em alguns momentos, remete a tais pesquisas e escritos anteriores na tentativa de esclarecer ao leitor algumas das escolhas metodológicas e as razões de escolha e uso de alguns preceitos teórico-procedimentais. Além disso, tais menções têm o papel de contextualizar alguns apontamentos acerca do(s) campo(s) escolhido(s) para a etnografia, e têm a ver também com o próprio surgimento das questões principais deste estudo, as quais versam sobre os termos “tradicional” e “contemporâneo”, ouvidos nos discursos de músicos do meio do choro da cidade em questão, desde ocasiões pregressas de campo e mesmo de trabalhos como executante de música ao lado de tais personagens. Os focos das pesquisas, de lá e de cá, variam um pouco, mas há entre elas reiteraões – e contrastes – que serão de boa valia, aqui, para o tecer de um conhecimento mais profundo do contexto em estudo.

Com base nisso, quero destacar aqui dois pontos constitutivos ou duas características deste trabalho que se compreendem, de fato, graças a existência de alguns escritos e de minhas pesquisas de antes, e aos quais a escrita agora adere e, aqui e acolá menciona, embora sem muita redundância ou longas retomadas dos assuntos.

- i. Ora, o expediente de tomar o choro como um objeto, que seja um dito objeto de estudo, não se aplica às intenções que me levaram a esse novo estudo etnográfico, o qual, desde a proposta apresentada ao PPG-MUS UFMG, institui-se como uma pesquisa acerca de fenômenos e sujeitos, e quer compreender sentidos exatamente a

partir disso. A minha dissertação (2014) aponta para a explicação desta decisão e a necessidade deste modo de pensar, e está acompanhada de outros trabalhos, dela derivados, mas que se demoram mais nesse quesito². Se o leitor sentir a falta de uma definição de um objeto de estudo, realmente estará compreendendo algo que é, pois, intencional conforme se cogita para este trabalho.

ii. Este trabalho não se ocupa, em verdade, de citar e revisitar uma grande literatura e toda uma ordem de produções, acadêmicas ou de outras linhas, que se tem tratando do choro; não se dedicam, aqui, muitas páginas exclusivamente para a revisão de uma gama dessas produções. O fato é que em trabalhos e artigos anteriores, e mesmo desde os escritos do mestrado, o levantamento e uma abordagem crítica de diferentes tipos de obras e registros sobre o choro ganhou uma centralidade na abordagem, e, o que se cumpriu para esse novo lance de pesquisa foi como que uma atualização a este respeito, mas sem grande aumento quantitativo ou redirecionamento crítico. Claro que eu não desconsidero a produção anterior sobre o choro, nem defendo o absurdo de que não tenha importância. Ela, por exemplo, define o choro como objeto de estudo, algo que para muitos leitores e estudiosos é crucial – compreendo, embora tente procedimento diferente. Mas, o espaço que a análise disso ocupou em outras ocasiões, eu creio, me autorizam a não ocupar tantas páginas, agora, num retrabalho assim³.

A pesquisa, é importante mencionar, contou com o fomento da Capes em grande parte do tempo de seu desenvolvimento. A partir do 8º mês, 2º período do curso de Doutorado, o meu trabalho foi contemplado com uma das Bolsas Capes DS (Demanda Social) dentre aquelas dirigidas ao PPG-MUS da UFMG, um subsídio bastante necessário nesse tempo de estudo, e que se estendeu até o final da minha empreitada. O incentivo e o fomento à pesquisa garantidos pela Capes, e mesmo por outras agências financiadoras ou mantenedoras, é uma conquista da academia e da ciência do Brasil, e deve sempre ser lembrado por suas contribuições para o povo brasileiro e, mais ainda: precisa ser defendido dos cortes e ataques que tem sofrido nos últimos anos a partir da divulgação de muitas e graves inverdades veiculadas por canais e agentes de interesses duvidosos no e para o país.

² Ver, acerca disso, o portfólio acadêmico, apresentado como requisito no Exame de Qualificação, disponível em: <<https://drive.google.com/drive/folders/1mvLC81PyHb-ITtB0tDQQnkmj0dotnJvd?usp=sharing>>. O link contém também arquivos completos dos escritos em menção.

³ Ver, a este respeito, p. ex.: Amado (2014 e 2015) e Amado & Costa (2014).

Parte 1

A proposta da pesquisa e a Belo Horizonte como possível campo

Cap. 01: A pesquisa em perspectiva

Este trabalho é sobre aspectos do choro que se toca, se ouve, se vivencia e se apresenta em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, Brasil. Aqui se inscrevem narrativas e impressões acerca de eventos decorridos em alguns dos ambientes dessa cidade que abrigam, conservam, viabilizam e até fazem oferta de tal música. A escrita trata de visitas em locais nos quais o choro pode ser entendido como acontecimento performático, um tipo de espaciotemporalidade que se instaura quando os fenômenos sonoros e sociais são investidos de significados em processos de influências mais que mútuas. Os dados e episódios nas páginas adiante mencionam lugares onde determinados grupos de pessoas criam e experienciam sentidos, e circunstâncias em que fazem, (re)conhecem, presentificam, celebram, apreciam, ou mesmo pretendem consumir algo de uma manifestação sociocultural (e) sonora que distinguem e chamam de choro.

O fato de essas pessoas fazerem distinção e elaborarem nomenclaturas e classificações acerca do(s) choro(s) da sua cidade é, aliás, o mote deste estudo. Os elementos aqui em atenção estão próximos ou se representam por adjetivos-denominações que esses sujeitos associam às músicas que têm por perto. As suas noções de “choro tradicional” e de “choro contemporâneo” são os temas do trabalho: ambas indicam a coexistência de duas vertentes do choro nomeada e experiencialmente distintas no contexto belo-horizontino. A realidade assim é que incitou a se fazer as perguntas iniciais da pesquisa: a) O que é um choro tradicional? b) O que é um choro contemporâneo? c) Quais os elementos músico-culturais que permitem distinguir uma corrente tradicional da outra corrente contemporânea num contexto do choro em Belo Horizonte?

Os dois qualitativos associados ao choro e agora colocados em foco provêm, portanto, de falas e, inclusive, de autodescrições de algumas pessoas e/ou mesmo de grupos envolvidos nesse contexto musical. Alguns destes indivíduos ou conjuntos que utilizam e põem sentido nessas expressões sobre o choro, e isso já desde bem antes da proposta e do desenvolvimento desta investigação, tomam-se aqui, felizmente, como interlocutores e até personagens no que se narra. Os seus discursos, é interessante destacar, vêm dialogando com os meus apontamentos, a contar ainda da proposta de pesquisa e ao longo das demais etapas do trabalho.

Ambos os tipos de choro, e suas denominações, foram assuntos em algumas conversas com pessoas do universo desta música mesmo em ocasiões de pesquisas anteriores. A propósito,

o trabalho daqui é um tipo continuação ou uma tentativa de ampliação de estudos progressos (ver, p. ex., AMADO, 2014), e das discussões sobre aspectos sócio-musicais característicos dos choros feitos na capital mineira. A vivência e os contatos prévios nesse meio permitem inferir, desde agora, que as duas vertentes musicais estudadas não são drasticamente cindidas – e não é o interesse daqui tratá-las assim.

Certo é que cada uma destas categorias de choros, por assim dizer, tem os seus eventos e situações respectivos. Mas, foi sempre perceptível também, elas se equilibram entre diferir e se interinfluenciar em termos dos seus contingentes, discursos e repertórios, por exemplo. Aliás, uma divisória, se pensada entre elas, seria algo tênue, permeável, sendo até que alguns músicos transitam de uma para a outra (embora nem tanto num vice-versa), e alguma audiência também se divide entre os eventos de um e do outro tipo de choro. Se são choros ou contrários ou opostos complementares, no que eles diferem e no que se assemelham, isto o trabalho ainda dirá.

O primeiro dos adjetivos que esses mencionados sujeitos da pesquisa usam remete a uma ideia de tradição. O outro aponta para um conceito de contemporaneidade; isso é fácil de entender. Mas, de que derivam e o que implicam uma ideia ou outra, um conceito ou outro no fazer do choro? Quais os pormenores dessas noções de tradicional e de contemporâneo? Como é a relação que essas noções guardam entre si? Algo de similar se nota no uso destes termos no meio do choro relativamente, por exemplo, a alguns outros contextos musicais?

A demanda em aberto que este trabalho procurou atender foi, então, a de aproximação com ambientes do fazer musical de um e outro choro, na busca por compreender: a) as maneiras como os dois conceitos se erigem e se mantêm em meio às falas e práticas de colaboradores do estudo; b) o que as performances destes choros permitem deduzir das suas dissemelhanças e das suas também possíveis similaridades; c) de quais elementos os interlocutores tiram – ou em quais eles depositam – certas significações ou, talvez, convenções de sentido em favor de ideias como as de tradicional e de contemporâneo que utilizam. O trabalho, em síntese, tem como assuntos – ou fios da meada da investigação – os usos de algumas noções de tradição e de contemporaneidade atreladas aos pensamentos, fazeres, discursos e vivências músico-culturais de sujeitos no universo do choro na capital mineira. Como está escrito na capa, este é um estudo etnomusicológico que transita entre palcos e rodas; e trata do que se diz e do que se experiencia de tradicional e de contemporâneo no(s) choro(s) da Belo Horizonte.

O texto central daqui enreda os sons do choro e os seus executantes, os seus ouvintes, e até mesmo não-ouvintes. Alguns dos anfitriões ou donos de estabelecimentos, os diletantes e

entusiastas, produtores e empresários, repórteres e outros pesquisadores atentos à mesma expressão músico-cultural também participam nos diálogos e relatos. Sendo sobre algo do choro em uma dada cidade, este trabalho se ocupa inegavelmente de sujeitos, e trata de gente em momentos de música. A pesquisa tem um iminente caráter dialógico e de interlocução, considerando como papel do investigador, sobretudo, a tarefa de levantamento e organização de características de processos músico-culturais vivenciados, e inquirindo quais os sentidos de tais processos ali e no exato momento dos fazeres e das interações entre os pares ou entes colaboradores do trabalho, e de alguns deles com quem os está pesquisando.

O resultado da pesquisa decorre, portanto, do contato e convívio com algumas das pessoas envolvidas com o choro na metrópole mineira, em situações de fazer e de apreciação musical ao lado de alguns deles, e em momentos de diálogo e conceituação com agentes envolvidos tanto com o choro tradicional quanto com o da linha contemporânea. A escrita, para dar conta disso, segue a proposta de uma etnografia da música, isto é, um registro compreensivo e circunstanciado de como a música interage de maneira imbricada e recíproca com demais elementos de uma cultura (NETTL, 1989 e 2005), e, até mais, considerando-se a própria música como cultura (MERRIAM, 1964). Trata-se, pois, de...

[...] uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. (SEEGER, 2008, p. 239).

O que se empreende aqui é um estudo etnomusicológico, como está indicado desde o subtítulo desta tese. O propósito geral da pesquisa é mesmo o de contribuir para a compreensão de determinadas características músico-culturais do choro, da maneira como ele é feito e se percebe, se conceitua e se difunde em pontos da metrópole mineira. O caráter etnográfico do trabalho, acredito, já assinala a sua compreensão e a sua inserção na perspectiva de estudo da etnomusicologia. Sabidamente, as investigações sobre contextos culturais pela via da etnografia da música é algo comum nas pesquisas de etnomusicólogos feitas no Brasil, muitas delas sobre músicas brasileiras (LÜHNING e TUGNY, 2016). Conforme se crê, um primeiro indício da vocação etnomusicológica deste trabalho é o desenvolvimento de uma descrição atenta aos ambientes e aos indivíduos em dadas situações do choro, investigando aí os encadeamentos de sentidos na correlação entre lugares, pessoas e organizações sociais e sonoras circunscritas, e

buscando entender a conformação de algum ideário acerca dos sons e dos outros fatores humano-musicais e afins envolvidos nestes cenários.

Os estudos etnomusicológicos costumam se preocupar, de modo geral, com os sentidos das manifestações musicais em seus respectivos contextos. A etnomusicologia se ocupa das vivências humanas em ocasiões de música, e investiga esse tipo de experiência vinculada ao significado a ela delineado por indivíduos ou por algum tipo de grupo humano. A pesquisa etnomusicológica, pelo que se pensa, atinge o seu intento crítico quando se atém ao entrelaçado trinômio música-cultura-experiência (BLACKING, 1995). O que se buscou, na constituição deste trabalho, foi algo o mais próximo possível deste sentido da disciplina, ou da orientação de se empreender um estudo concentrado naquilo que experienciam os músicos, as suas respectivas audiências e entes afins em circunstâncias de choro.

A etnomusicologia não é apenas uma área de estudos que trata da música exótica, nem uma musicologia do étnico – é uma disciplina que mantém a esperança de uma compreensão mais profunda de qualquer música. Se é possível analisar e compreender certas músicas como expressões da experiência humana, no contexto de diferentes tipos de organização social e cultural, não vejo motivo porque não se deveria analisar qualquer música do mesmo modo. [...] Para descobrirmos o que a música é, e quão musical é o homem, precisamos perguntar quem ouve e quem toca e canta em qualquer dada sociedade, e o porquê. [...] não estaremos prontos para explicar os princípios da composição e nem os efeitos da música enquanto não entendermos melhor a relação entre experiência musical e humana. (BLACKING, 1973, p. 31-35. Tradução nossa).

A etnomusicologia [...] é uma divisão da musicologia na qual uma ênfase é dada ao estudo da música em seu contexto cultural – uma antropologia da música. O termo foi cunhado em 1950 pelo estudioso holandês Jaap Kunst, para substituir o [antigo] rótulo de “musicologia comparada”. (MYERS, 1992, p. 03. Tradução nossa).

Convém esclarecer que aqui não se confunde a etnomusicologia com a etnografia em si mesma, embora se compreenda que o traço etnográfico serve mesmo como uma ferramenta privilegiada quando se pretende realizar alguns dos intuitos fundamentais em uma pesquisa etnomusicológica. O pensar etnomusicológico, contudo, pode trazer consigo necessidades das mais diversas para que realmente se satisfaça em suas indagações e resultados, um fator que explica, inclusive, a verve interdisciplinar preponderante em trabalhos de etnomusicólogos mundo afora. Aliás, a noção mesma de interdisciplinaridade é algo patente desde as origens da própria etnomusicologia (OLIVEIRA PINTO, 2004 e MENEZES BASTOS, 2014), sendo marca definidora da realidade da disciplina também no Brasil.

[O] campo de estudo conhecido como etnomusicologia [...] abrange quase todo tipo de atividade humana que possa estar relacionada de alguma maneira com o que pode ser chamado de música. Os dados e métodos utilizados são derivados de muitas

disciplinas encontradas nas artes, nas humanidades, nas ciências sociais e nas ciências naturais. A variedade de filosofias, abordagens e métodos utilizados é enorme. (LIST, 1979, p. 01 *apud* MYERS, 1992, pp. 13-4. Tradução nossa).

O caso específico do Brasil mostra uma etnomusicologia que se constrói em constate diálogo com vários segmentos da sociedade contemporânea ao seu redor, buscando ir além da observação da música enquanto fenômeno acústico, performático ou estético, tão ampla quanto os contextos culturais, sociais e ecológicos nas quais a música se insere. Apesar da aparente preocupação com definições disciplinares em relação à formação, ela se torna a cada dia mais ampla e interdisciplinar. (LUHNING *et. al.* in LUHNING e TUGNY, 2016, p. 86).

A noção de música aqui em uso também evidencia a filiação da pesquisa ao ramo da etnomusicologia, sendo mesmo um dos elementos fundamentais na construção do percurso teórico-procedimental adotado. Como se sabe, ao longo de décadas muitos etnomusicólogos têm se empenhado em pensar sobre o termo música, e acerca dos seus usos e atribuições em várias culturas, inclusive quando em contato com sociedades ou grupos humanos que nem sequer têm um sinônimo ou correlativo da ideia de música em seus vocabulários e quadros semânticos. A etnomusicologia, portanto, necessitou colocar em suspenso muitos conceitos preexistentes de música, sobretudo, aqueles consagrados por uma matriz de pensamento da modernidade eurocidental, e elaborados com base nas experiências musicais próprias do velho continente. Ao mesmo tempo, a disciplina procurou apreender algo das concepções de outros povos acerca de seus respectivos fazeres e acontecimentos acústico-culturais. Somente assim a etnomusicologia vem conseguindo, de fato, delimitar quais os tipos de fenômenos são do seu interesse, e o que essencialmente entra em seu escopo.

Os pensadores da disciplina buscaram dizer da essência daquilo em que cabe o rótulo de música, ou oferecer um denominador comum do quanto fosse possível colocar sob este guarda-chuva⁴. Alguns deles concordam ao argumentar que uma concepção que dê conta dos diversos fenômenos musicais, em seus contextos respectivos, deve exatamente considerar as suas destinações humanas. As orientações destes estudiosos atêm-se ao fato de que, em toda manifestação musical, o sonoro e o humano aparecem coadunados, e de algum modo se pertencem e investem-se mutuamente de significados. A música ou todo fenômeno para o que se encaixe essa denominação deve-se tomar sempre como um processo expressivo humano, social e culturalmente implicado, num lugar e num tempo. Já em Blacking há uma síntese disso, quando o autor instrui que “não podemos mais estudar a música como uma coisa em si mesma,

⁴ Ora, sabe-se que pensadores de outros ramos de estudo também se dedicaram a elaborar conceitos de música, antes da etnomusicologia e em seu paralelo. São muitos os filósofos, musicólogos e teóricos empenhados nessa tarefa de conceituação, com diversas orientações, tais como Rousseau (1768), Nietzsche (1978), Med (1996), Eggebrecht e Dahlhaus (2009). Cumpre-se e interessa destacar, porém, a perspectiva etnomusicológica em uso.

uma vez que a pesquisa etnomusicológica deixa claro que as coisas musicais nem sempre são estritamente musicais [ou somente sonoras]” (1973, p. 25), e também quando ele define música como o “som humanamente organizado” (1973, p. 32). Com Seeger, em sentido próximo, lê-se ainda mais diretamente que...

Uma definição geral da música deve incluir tanto os sons quanto os seres humanos. Música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos pelos membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros. John Blacking chamou a música de “sons humanamente organizados (1973). Alan Merriam, que deu considerável atenção às definições (1964 e 1977), argumentou que música envolve conceitualização humana, comportamento, sons e a avaliação dos sons. Música é uma forma de comunicação [...]. A definição de música como um sistema de comunicação enfatiza suas origens e destinações humanas e sugere que a etnografia (escrita sobre música) não somente é possível, mas é uma abordagem privilegiada no estudo da música. A ilusão de que a música pode existir independente de seus performers e da audiência [é algo que] tem conduzido à confusão [...]. (SEEGER, 2008, p. 239).

Podemos concordar que a música é o som que se organiza em padrões socialmente aceitos, que a prática musical pode ser vista como uma forma de comportamento que se adquire, e que os estilos musicais se baseiam no que o homem optou por selecionar da natureza como parte de sua expressão cultural, em contraste com aquilo que a natureza impôs a ele. [...] sendo a música a organização humana do som, há de haver uma correlação entre os padrões de organização humana e os padrões sonoros que se produz enquanto fruto da interação humana. (BLACKING, 1973, p. 25-26).

Considerando os apontamentos e a noção de música em atenção, defende-se aqui a etnomusicologia na forma de “uma disciplina que elege como o seu campo profícuo de ação o estudo do homem através da sua música (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 07), ou como um tipo de estudo que envolve pessoas fazendo música (cf. TITON, 2009). A música, em um estudo etnomusicológico, está também para além dos sons, e “é uma intenção de fazer algo que se chama música [...] em oposição a outros tipos de sons” (SEEGER, 2015, p. 16). Conforme os intentos da pesquisa em registro, a música tem que se investigar a partir do momento de sua feitura, pela circunstância performática em enredo e ampla significação⁵. A música não é um produto, mas um processo comunicativo (COOK, 2006a e SEEGER, 2008), e se compreende melhor não como um substantivo, mas como um verbo; ela é uma ação ou um fenômeno, e não mais uma coisa (SMALL, 1998).

O choro é aqui entendido como música segundo a noção acima estabelecida. Assim, mais do que tomá-lo a partir daquela metáfora de objeto de estudo, nesta pesquisa coube pensar

⁵ Adaptando e fazendo coro à ideia de que “a [performance] não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo... e, todavia, exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário). Salvo em caso de ritualização forte, nada disso pode ser considerado como signo propriamente dito – no entanto, tudo aí faz sentido. A análise da performance revelaria assim os graus de semanticidade; mas trata-se, antes, de um processo global de significação.” (ZUMTHOR, 2000, p. 75).

o choro como um tipo de gama de processos e ocasiões de fazer e de experimentar determinados repertórios e outros elementos identitários. Considerando esta compreensão, pretende-se evitar qualquer reificação do choro, e não se quer tomar essa música nem como uma coisa de cultura que se fornece-e-adquire, nem como algo que a pesquisa pode fragmentar para estudar. Assim, a despeito de precisar dialogar também com alguns indivíduos para os quais o choro é pouco mais que um serviço-quase-mercadoria – um gênero de música tal como existem, por exemplo, gêneros alimentícios e gêneros farmacêuticos⁶ – neste trabalho busquei não me ater à concepção assim coisificada da manifestação musical, uma vez que uma ideia assim contrariaria mesmo toda a noção processual e fenomênica de música que se adota desde a proposta inicial de estudo (ver, sobre a proposta inicial de pesquisa, AMADO, 2017).

A aproximação com a manifestação musical sendo assim empreendida encontra um certo respaldo também nos discursos de muitos músicos com quem interagi no tempo de campo e em suas falas também em momentos de entrevistas. Para muitos destes colaboradores, uma das melhores maneiras de se definir o choro é dizendo dele como uma “maneira de tocar”, um tipo de expressão musical ou conjunto rico e imbricado de gestos interpretativos e performáticos musicais – algo que tangenciei na dissertação de mestrado (AMADO, 2014). A ideia corrente, então, entre indivíduos do meio é também a de que uma compreensão do choro tem de se pautar, de algum modo, pela vivência de sua performance, do seu ato no tempo. Com eles próprios eu tive ocasiões de perceber o choro enquanto um evento, como um fenômeno. O termo se associa tanto a um repertório quanto aos acontecimentos que podem se dar a partir da presença enérgica dos sons junto do que ocorre também ao redor deles.

O que interessa nas páginas adiante, então, é a experiência de sentido em performances do choro, a vivência do seu modo de expressão⁷. O choro se torna música pelos seus sons, com eles e pela menção deles, mas também para além deles e de tais representações. Os eventos em que ele é tocado, as reuniões de seus músicos e de outros entes no seu entorno são alguns dos elementos experienciais engendrados na sua semântica. Ainda mais do que isso, eles são traços ou dados definidores para muitos dos interlocutores deste trabalho etnográfico. A investigação assim efetuada, em verdade, coloca as questões acerca de alguns sentidos de dois adjetivos e de determinadas práticas atinentes ao universo desta música, mas isto não sem também aderir aos

⁶ Sim, há quem pense desta maneira, como se pode notar pela própria etnografia.

⁷ A etnomusicologia como um estudo da performance musical é algo que se vê nos trabalhos de Seeger (2008), Turino (2008) e Tilton (2008 e 2009), dentre outros. Muitos leitores dos trabalhos destes autores pensam neles como pensadores da performance (cf. p. ex. NORBERTO, 2016 e ALMEIDA, 2017). Cook (2006b) aponta que um paradigma contemporâneo adequado para o estudo das performances é idealmente aquele que as considera como fatos indissociavelmente sociais, e ele diz da etnomusicologia como área de estudos que primeiro se ateu a esta realidade nos estudos em música.

elementos de significação e de descrição básicos do choro que são caros e inegociáveis para os próprios colaboradores da pesquisa.

O choro é música, e eu sei que é música – e este termo ou a noção do que seja música, ainda que postos entre parênteses e repensados, diga-se, etnomusicologicamente, ainda derivam de e se assemelham àquilo que significam também para meus interlocutores: o dado sonoro, mas não só. O choro é música para quem o tem próximo, eles sabem que é música, eles usam a palavra; e esta pesquisa também, quando considera o choro como um fenômeno em que se pertencem o humano e o sonoro. Aqui, sim, se questionam e, pode-se dizer, até se ampliam os sentidos de “música”, mas também se adere ao significado que é caro aos meus colaboradores de campo, o que, penso eu, faz o trabalho seguir num caminho de uma valoração dessa música que é cara tanto para eles quanto para mim mesmo.

O estudo exigiu, então, que se fosse além daqueles “o que?” e “quais?” inicialmente propostos nas perguntas básicas da pesquisa apresentadas páginas antes. Aquelas três primeiras questões vindas à mente, ficou claro ao longo da pesquisa, seriam as últimas respondidas. Não se tratava somente de o que era um choro tradicional e um choro contemporâneo. A pergunta sobre quais os elementos caracterizavam um e outro também teve de ser repensada, ampliada e refeita: quais os elementos e quais os processos músico-culturais que permitem distinguir uma corrente tradicional de outra contemporânea do choro em BH? As explicações satisfatórias para elas dependiam ainda da síntese do que eu só poderia apurar a partir de outras questões.

Como escrito acima, este trabalho se ocupa de performances, de momentos de prática ou fazer musical, de música no tempo e influenciando a temporalidade, com seus significados para as pessoas. As perguntas de pesquisa, desta maneira, tinham também que dar conta de um caráter situacional e corredio do fenômeno performático-musical, ser capazes de inquirir a ação ou os processos experimentados em situações de música (SMALL, 1998 e COOK, 2006a) e as suas vinculações, destinações e intenções humanas (TITON, 2009 e SEEGER, 2015).

Assim sendo, as interrogações, por exemplo, sobre *como*, *onde* e *quando* um choro tradicional e um choro contemporâneo eram percebidos também ganharam destaque ao longo da investigação. As questões a respeito de *quem* faz e de *quem* experimenta um choro ou outro, e os *porquês* dos seus fazeres e dos seus discursos sobre música tornaram-se indagações igualmente cruciais no percurso. Como aponta Seeger (2008), muitas vezes, indagações assim são necessárias para que se alcance de verdade alguma compreensão do que é culturalmente significativa numa performance de música.

[As] performances podem ser analisadas pelo exame sistemático dos participantes, sua interação, o som resultante e fazendo perguntas sobre o evento. No início, as questões são aquelas feitas por qualquer jornalista: *quem* está envolvido, *onde* e *quando* acontece, *o que*, *como* e *por que* está sendo executado e *quais* os seus efeitos sobre os performers e a audiência? [...]. As respostas a *o que* e *como* podem descrever os sons (densidade estética), assim como as categorias utilizadas para falar sobre eles (densidade semântica). As respostas a *onde* e *quando* são partes importantes do contexto. As respostas ao *porque* se referem tanto às orientações históricas quanto às sistemáticas, já que tais respostas dependem tanto do contexto imediato quanto histórico do evento. (SEEGER, 2008, p. 253[17]).

Qualquer pesquisa atual que se aproxime do choro na capital de Minas Gerais citará o quão agitado é o contexto dessa música na cidade. Um panorama dessa realidade, ainda que longe de ser definitivo e completo, é colocado no capítulo a seguir, inclusive. São muitas as rodas e as apresentações de choro acontecendo regularmente em bares, restaurantes, casas, auditórios, teatros e em vários outros espaços em algumas regiões Belo Horizonte. Cada dia, de segunda a segunda, conta com pelo menos um evento dessa música, e há dias também em que são vários os acontecimentos que se seguem, ou que se dão até simultaneamente em diferentes pontos do centro urbano colocado em foco.

Acompanhar a efervescência desta música e frequentar regularmente tantos lugares ocupados da prática do choro em terreno belo-horizontino seriam tarefas impraticáveis, tanto pela quantidade de eventos para se ter em atenção, quanto pela natureza e o cronograma da pesquisa. Assim, houve a necessidade da escolha de alguns locais em meio a esse cenário musical tão amplo. Já conhecendo, de algum modo, todo esse grande movimento do choro na metrópole mineira, acabou se tornando relativamente fácil elencar alguns possíveis pontos para o estudo etnográfico conforme pretendido.

As pesquisas antes realizadas e, ainda mais do que isso, as experiências de tocar em algumas das rodas e dos palcos de choro da cidade – há alguns anos, e em contato direto com muitos dos que se tornaram os interlocutores da investigação de agora – foram elementos ou circunstâncias que favoreceram tanto as decisões sobre os lugares a se visitar, quanto a efetiva entrada nos ambientes para o trabalho de campo. Aliás, os fatos de (a) ser também um músico, flautista, e (b) de contar com algum repertório e um mínimo entendimento acerca de práticas de sociabilidade, de jargão e de etiquetas no meio do choro proporcionaram vivências e também perspectivas, no núcleo de tais eventos, interessantes para os capítulos etnográficos daqui.

Se foram músicos e pessoas afeitas ao choro que trouxeram para perto da pesquisa os elementos cruciais a que se dedica a atenção, isto é, a existência e as noções de um choro

tradicional e dum outro choro contemporâneo em Belo Horizonte, os mesmos participantes e agentes serviram como os informantes introdutivos indicando onde uma busca obteria algum sucesso. A partir, então, de informações colhidas através de contatos feitos em ocasiões de fazer musical e na companhia de indivíduos versados no choro, e também pela via de estudos prévios meus e de outros pesquisadores (e. g. FREITAS, 2005 e MARTINS, 2012), tornou-se possível delimitar onde se dariam as visitas da investigação proposta. Com isso, os episódios ocorridos e os dados levantados na etnografia da música no centro do trabalho se deram pela presença e participação nos seguintes locais, e convivendo com as seguintes pessoas:

- a) O teatro-bar *Pedacinhos do Céu*, no bairro Caiçara. Trata-se de um ponto já histórico para o choro na cidade, sendo provavelmente o segundo mais antigo local dedicado a essa música em Belo Horizonte, ainda ativo, com funcionamento ininterrupto e uma história de quase vinte e cinco anos. O dono do lugar, Ausier Vinícius, e alguns dos músicos que reiteradamente frequentaram e tocaram no estabelecimento nos últimos quatro anos – Alexandre Bacalhau (violão e cavaquinho), Anderson Costa (sax), Ianá Costa (pandeiro), Marcos Anderson (cavaquinho), Leandro Silva (bandolim), Rodrigo Marçal (bandolim) e Rubens Costa (pandeiro) – ajudam a contar casos e pormenores da música que se faz ali. A escolha deste espaço se dá pelo fato de o *Pedacinhos do Céu* se posicionar quase como cartão postal de uma cultura musical na cidade, sendo reiteradamente mencionado em guias de turismo e revistas em páginas que tratam das atrações belo-horizontinas necessárias de se visitar. Já estiveram no teatro-bar de Ausier Vinícius músicos de choro e de várias outras linhas, vindos de todo o Brasil e até de outros países; também o público do lugar tem sotaques diversos em muitas oportunidades. Ademais, o repertório e a sonoridade ouvidos ali são outros quesitos determinantes na escolha deste ambiente como integrante do trabalho de campo e da etnografia, para além do apelo de uma história dos tantos personagens do choro que passaram na casa e de um quê de internacionalização do teatro-bar. As incursões de pesquisa etnográfica a este lugar de campo se deram com mais regularidade entre os meses iniciais de 2017 e meados do ano de 2019, embora os contatos com os músicos de lá tenham acontecido também depois disso;
- b) O chamado *Bar do Salomão*, na região centro-sul da cidade, com endereço do bairro Serra: Rua do Ouro, 895. O lugar entra para o trabalho de campo, sobretudo, devido a dois fatores: primeiro, ali se dão nomeadamente rodas de choro, conforme dizem os seus próprios executantes e frequentadores. As rodas, segundo consta no meio dessa música, se configuram como uma das manifestações principais e mais autênticas do

fazer do choro (CAZES, 1998). O segundo fator é o de que circula dentre os músicos destas rodas, há algum tempo, uma ideia de tradição que é sempre reiterada em suas falas e no trato do seu repertório. A noção ali veiculada se disseminou de tal maneira que chega a aparecer até em matérias e agendas de noticiários locais que tratam da realidade musical do boteco (p. ex. SIMÕES, 2014). O *Bar do Salomão* é, portanto, tido como um reduto de um choro tradicional por seus músicos e pelos repórteres que se aproximam do lugar e das rodas. Os eventos de choro dali já ultrapassam uma década de existência regular e, inclusive, foram estudados por mim também em outras oportunidades, (AMADO, 2014 e 2016)⁸. Os músicos se reúnem ali, geralmente, duas vezes a cada semana, algo que é um tanto inusitado no contexto citadino estudado. Somente duas coisas suspendem tais rodas da sua rotina: o futebol do alvinegro mineiro e algumas contendas políticas. Os músicos do choro do *Salomão* mais próximos da pesquisa e, portanto, citados ao longo do texto são: os flautistas Luiz Pinheiro e Pedro Alvarez, o último apelidado de Cabralzinho; Mateus Fernandes, que tocava violão de sete cordas ali por algum tempo; Thiago Balbino, bandolinista; além de Daniel Nogueira que toca cavaquinho e pandeiro nos eventos da Rua do Ouro. Menções também ao bandolinista criador das rodas do *Bar do Salomão*, o senhor Emanuel Madeira Casara. As minhas visitas nestes eventos chorões se deram com mais rotina entre o segundo semestre de 2016 e o final do ano de 2018, sendo que após isso tive ocasiões mais esparsas de frequentar o lugar e ver os diferentes eventos chorões que se delineavam lá, causados por elementos que a etnografia dará conta.

- c) O terceiro elemento situacional formador deste campo de estudo é um itinerário de apresentações do grupo *Toca de Tatu*, um quarteto belo-horizontino que se dedica essencialmente a um repertório de música brasileira, contando ainda com um foco autoral digno de menção. O quarteto conta com os jovens musicistas Luísa Mitre, Lucas Telles, Lucas Ladeia e Abel Borges, que tocam, respectivamente, piano, violão de sete cordas, cavaquinho e percussão. As performances do *Toca* têm características consideravelmente peculiares, mas o grupo não deixa de participar com regularidade em eventos do agitado cenário do choro em Belo Horizonte. O fato de terem no seu portfólio um espetáculo literalmente intitulado como *Choro Contemporâneo* foi o que fez cogitar da participação de tais músicos nesta pesquisa. O relato etnográfico se dá a

⁸ Além dos meus trabalhos, outros estudos também de inspiração etnográfica e etnomusicológica foram feitos a partir de interação com alguns dos chorões do *Bar do Salomão*, tais como a dissertação de Martins (2012) e, principalmente, trabalhos de Costa (2015 e 2020).

partir do acompanhamento de eventos com a participação do quarteto em lugares da cidade, ao longo do período delimitado para o trabalho de campo que foi de 2016 até o início de 2019, sendo que alguns acontecimentos com o grupo depois desse período podem ser interessantes de se mencionar também.

O boteco na região centro-sul e o teatro-bar no Caiçara são locais, obviamente, e num sentido mais estrito do termo. O *Salomão* e o *Pedacinhos* contam com suas sedes, cada um tem um endereço próprio, a sua alvenaria característica e muitos detalhes mais perenes de ocupação e de decoração dos recintos. São lugares do e para o campo, e entram, assim, para a conformação de uma rotina, sendo visitados com alguma recorrência. Os espaços guardam alguma fixidez, a frequência de alguns músicos e público, e sempre há sentido naquilo que se preserva ou naquilo que se modifica neles⁹. Conservar ou modificar esses lugares são, embora contrastantes, dois tipos de esforços igualmente significativos.

O campo, entretanto, e curiosamente, se abre ainda a um itinerário de apresentações na busca por dar conta de compreender o denominado choro contemporâneo. A circulação do grupo *Toca de Tatu* passa a ser um ponto de atenção para a etnografia. Com esses músicos, e com algumas pessoas da sua plateia e dos espaços que lhes acolhem, esta pesquisa tem os seus colaboradores de outro tipo do choro, mas não tem, propriamente, um lugar fixo e nem ao menos iminentemente pré-definido para que se empreendam as visitas em campo. A mudança dos locais, para o caso do estudo do choro contemporâneo na prática deste quarteto que colabora com esta investigação, é uma constante e terá um sentido radical e distintivo na descrição do que é a música que executam e propalam pelos títulos de seus espetáculos, e pelos *releases* de trabalho que fazem circular sobre si.

O corpo geral do trabalho de campo proposto, portanto, de um lado se concentra em dois lugares da cidade, ou em dois estabelecimentos conhecidos dos músicos e das demais pessoas que sabem alguma coisa a respeito das praxes neles circunscritas. Já do outro lado, o foco está posto em um certo processo de trânsito de música, mas que se constitui de um emaranhado de situações não rigorosamente firmadas numa rotina: as ocasiões de campo, nisso, são mesmo expectativas. Para acessar as experiências do choro no *Bar do Salomão* ou no

⁹ Cabe mencionar, desde aqui, que os músicos e outros frequentadores desses dois lugares do campo circulam também por outros lugares dedicados ao choro, Belo Horizonte afora, participam em outras rodas ou apresentações desta música em outros espaços. Algum detalhe acerca disso é dado no próximo capítulo. Mas acontece que a sua frequência, ou no boteco do Serra, ou no espaço gastronômico-musical do Caiçara, contrasta com a movimentação necessária dos músicos e de pessoas de um público do choro contemporâneo como o do grupo *Toca de Tatu*.

Pedacinhos do Céu, basta comparecer à esquina e à rua em que, respectivamente, cada um se instala, em um dia de evento esperado na agenda da semana – segundas e quintas-feiras, para se participar das rodas do Serra, e sextas-feiras e sábados para ouvir choro no palco do citado teatro-bar Caiçara. O caso do pretendido circuito do *Toca de Tatu* é diferente: as oportunidades serão nos lugares em que se fizer a demanda no decorrer exato do processo de vivências atinentes à pesquisa, conforme as pautas do grupo.

O trabalho, procedendo assim e conforme as características dos seus lugares e dos fazeres de seus principais interlocutores, toma um delineamento que se aproxima da proposta de uma etnografia multissituada, tal como defendida por Marcus (1995 e 2012): segue-se um estudo diferente de uma “investigação etnográfica convencional¹⁰ ao examinar a circulação de significados, objetos e identidades culturais num espaço-tempo difuso”. Trata-se, ainda, de uma “etnografia móvel [e que] toma itinerários inesperados ao seguir formações culturais através e dentro de múltiplas situações de atividades”, um estudo em que a manifestação em atenção não pode ser definida ou “abordada etnograficamente se permanece centrada em uma só localidade intensamente investigada” (MARCUS, 1995, p. 95). A etnografia multissituada, ainda conforme o autor, não significa a superação de uma tradição etnográfica de paradigma malinowskiano¹¹. Mas essa estratégia etnográfica é uma alternativa que mais bem se adapta à realidade de alguns estudos antropológicos em tempos de globalização – contexto original em que Marcus expôs a locução “etnografia multissituada” e descreveu inicialmente os seus respectivos métodos – ou na era atual, francamente atravessada pelo trânsito de elementos culturais proporcionado pelas tecnologias, sobretudo, das comunicações, mídias e de transporte e logística (MARCUS, 2012).

O choro, tomado em sua performance e enquanto manifestação de cultura, é um tipo de fio intencional intrincado numa meada em que participam as rodas do *Bar do Salomão*, os eventos do *Pedacinhos do Céu* e as apresentações em circulação do *Toca de Tatu*. O mesmo parece acontecer, aliás, em vários outros lugares e situações desta música na capital mineira, os quais se devem considerar pelo menos num horizonte. Essa música, com os seus sentidos e elementos identitários, derivada de tais espaços e de aspectos das vidas das pessoas – e neles

¹⁰ Com um modelo que é unilocal ou unissituado, uma “modalidade mais usual [da investigação etnográfica que] mantém a observação e a participação etnográfica intensamente centrada sobre uma localidade, ao mesmo tempo em que desenvolve por outros meios e métodos o contexto [...]” (MARCUS, 1995, p. 96).

¹¹ “Durante muito tempo, o ‘arquétipo’ ou ‘complexo malinowskiano’ – referência ao trabalho seminal de Malinowski a partir do qual o objetivo do etnógrafo é apreender a visão do nativo através de um longo período de imersão e vivência junto a esses – foi a fonte de autoimagem e legitimidade da Antropologia [...]. Não obstante, ao longo do tempo foram surgindo questionamentos sobre a adequação dos métodos e conceitos etnográficos tradicionais para o entendimento do mundo pós-colonial contemporâneo” (LAMAS, 2017, p. 03). A autora cita exatamente Marcus (1995 e 2012), discutindo o método da etnografia multissituada.

sendo também influente – é o elemento que faz a etnografia empreendida caminhar entre as situações encontradas durante as visitas do campo.

A etnografia multissituada, portanto, se baseia aqui em dois modos de fazer que o antropólogo citado considera: primeiro, a operação de seguir o elemento a que se dedica atenção na etnografia, especificamente os eventos de choro e elementos dos discursos a seu respeito percebidos em pontos de Belo Horizonte; segundo, a tarefa de acompanhar também, imbricada e inerentemente, as pessoas que participam e colaboram no estudo – algo que é fundamental, sobretudo, no trabalho com o quarteto do choro contemporâneo, mas que não deixa de ter uso e implicação nos outros ambientes do campo multilocal¹². A bem da verdade, os dois modos vislumbrados pelo estudioso da antropologia acabam se tornando um só num estudo etnomusicológico: seguir o choro é seguir gente, pois, como adiantado acima, para a etnomusicologia, a definição de música envolve o ser humano inequivocamente. Seguir a manifestação do choro e seguir pessoas são ações coincidentes.

Seguir empiricamente o fio condutor de processos culturais leva a uma etnografia multissituada. [...]. As lógicas culturais, tão buscadas na antropologia, são sempre produzidas de maneira múltipla, e qualquer descrição etnográfica delas encontra que estão, ao menos parcialmente, constituídas dentro de locais. [...]. A estratégia de seguir as conexões, associações e relações imputáveis se encontra no centro mesmo do desenho da investigação etnográfica multissituada. [...] Seguir as pessoas [...] é provavelmente a maneira mais convencional de materializar uma etnográfica multissituada. [...] o procedimento é seguir e permanecer com os movimentos de um grupo de sujeitos iniciais. (MARCUS, 1995, p. 97-106. Tradução nossa.)

Ora, não se trata de realizar três diferentes etnografias em dois locais distintos e na via dum circuito de um grupo de músicos que tocará em outros lugares. Mas empreende-se, sim, um estudo em que se busca alinhar os acontecimentos relativos a tais ambientes, indivíduos e grupos envolvidos, uma vez que eles todos se inter-relacionam exatamente pelo fazer e pela presença enérgica de sons e de condutas que são do choro. O contexto, numa pesquisa etnomusicológica e em campo multissituado, se põe também como texto, cabe como elemento de expressão e funciona nessa trama mais do que como um arredor.

¹² Aqui, no sentido mesmo de lugares múltiplos, ou de mais de um local. O termo “multilocal”, porém, é utilizado por leitores de Marcus (1995, 2012) que o tomam ou traduzem para a língua espanhola. Eles escrevem, portanto, “etnografia multilocal” (p. ex., DÍAZ, 2001). Os textos originais do antropólogo estado-unidense trazem a expressão “multi-sited ethnography”. No Brasil a locução se traduziu, primeiro, como “etnografia multi-situada” (p. ex., SCIRÉ, 2009a) e, depois, “multissituada” (p. ex., SCIRÉ, 2009b, PRASS, 2009 e LAMAS, 2017).

Cap. 02: Panorama do choro em Belo Horizonte

O caso ou a história da capital mineira com o choro vem de décadas, muitas décadas, e percorre uma longa faixa do século XX, até chegar aos dias recentes. Algo disso se infere a partir do que contam os personagens atuantes no meio dessa música, e conforme se nota ainda em trabalhos e em registros engajados como os de Freitas (2005), Campos e Chiaretti (2008), Martins (2012), Gomes e Meira (2015) e Lanna (2016). Um rico anedotário acerca disso pode ser levantado, e, é verdade, contará com alguma documentação corroborando muito a respeito do que se relata: discos gravados na cidade por músicos dessa cena, partituras impressas e autógrafas, reportagens em noticiários, fotografias, gravações em programas e acervos de rádios e emissoras de televisão etc., além de, ultimamente, também postagens, arquivos e filmagens que circulam por diversos sites e por muitas das mídias sociais tão em voga ultimamente.

Considerando essa diversidade de materiais e as referências desse grande acervo, não é um exagero inferir, desde agora, que dentre os chorões belo-horizontinos existem aqueles sujeitos que se dedicam a uma musicologia atinente àquilo que tomam como o seu gênero predileto, um tipo de estudo que tem viés histórico-biográfico e de levantamento documental e de itens colecionáveis, por exemplo – além, claro, do estudo instrumental e técnico de um repertório para manutenção diretiva da sua prática musical. O próprio *Clube do Choro de Belo Horizonte* conta com muitos integrantes que, de algum modo, desempenham algo que vai nesse sentido, diga-se, musicológico, e utilizando-se também de mídias das mais modernas nessas suas tarefas de levantamento, registro e divulgação. O *Clube* foi criado no ano de 2006, mas muitos dos seus membros se reuniam para tocar e falar de choro desde a década de 1990, e hoje em dia a entidade se dedica à divulgação e promoção de eventos dessa música pela cidade e na região metropolitana, mormente, contando com músicos locais, mas também buscando algum tipo de intercâmbio com instrumentistas e compositores de outras cidades e até países¹³.

Alguns espaços que acolhem o choro na cidade também são como que documentos consolidados sobre muito disso que se aponta. É o que acontece, por exemplo, com o antigo e sempre citado *Bar do Bolão*, bem como com o teatro-bar *Pedacinhos do Céu*. O *Bolão*, do bairro Padre Eustáquio, é lembrado como um dos mais antigos e reconhecidos redutos do choro

¹³ Sobre o *Clube do Choro de Belo Horizonte*: <www.clubedochorodebh.com.br>. O Clube é sediado à Rua Itatiaia, n. 98 – Bairro Bonfim, Belo Horizonte/MG.

em Belo Horizonte, funcionando durante décadas com esse nome. Bolão era o apelido de Raimundo José dos Reis, músico, violonista de choro (seis cordas), e antigo proprietário e fundador do bar que ficou, inevitavelmente, associado ao seu próprio apelido e àquela música que ali se fazia. Com o tempo, Bolão deixou a responsabilidade do estabelecimento para entes da família, até que foi engrandecer as rodas de choro do outro plano, em 2018. O lugar mudou de nome, até porque era homônimo de outro estabelecimento da mesma cidade, no bairro Santa Tereza. Atualmente, o espaço se chama *Butiquim Vila Rica*, mesmo nome da rua que tem de endereço, e ainda se identifica como um lugar do choro (Fig. 1) ¹⁴.



Figura 1. O atual brasão do *Butiquim Vila Rica*, antigo *Bar do Bolão*¹⁵. Observe-se, na parte baixa, a inscrição de “Bar do Chorinho”.

Já o outro ambiente, o ‘lugar-documento’ *Pedacinhos do Céu*¹⁶, pela sua importância e perenidade no cenário do choro belo-horizontino, figura como um dos campos desta pesquisa, conforme adiantado na parte inicial do trabalho; e mais detalhes a seu respeito se darão em páginas do relato etnográfico deste trabalho. Agora, cumpre-se mesmo mencionar que ambos

¹⁴ O *Bar do Bolão* funcionou na Rua Vila Rica, n. 637, no Padre Eustáquio – BH/MG.

¹⁵ Disponível em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2016/02/bar-do-bolao-ganha-novo-nome-e-grupo.html>>. Acesso em: 15 out. 2020.

¹⁶ O *Pedacinhos do Céu* fica na Rua Belmiro Braga, n. 774, no Alto Caiçara – BH/MG.

os lugares, o *Bolão* e o *Pedacinhos*, têm histórias que de algum modo se entrelaçam, e são sempre muito citados quando o assunto é o de uma história possível, e com algum registro, do choro sendo feito na cidade sede do estado mineiro:

Cabralzinho: – Bom, em Belo Horizonte, o que eu me lembro, assim, de histórias que eu ouvi, né?... Sobre o choro em Belo Horizonte, a chegada dele... Tinha o *Beco do Choro*, eu não lembro aonde era direito, mas há muito tempo. Isso era o Mozart [Secundino] com o Waldir Silva, daqui. É *Beco do Choro*... há muito tempo! E ouvi muito falando do *Pedacinhos do Céu*, né? [...]. E Tinha o *Bolão*, né?! (Cabralzinho, **comunicação pessoal**, mar. 2020)¹⁷.

Ausier Vinícius: – O choro em BH ele existe há muitos anos. Quem fala muito bem disso é o Acir Antão¹⁸, que era menino, e já frequentava umas rodas de choro, de um violonista antigo aí... É... Me fugiu o nome dele agora... Aconteciam umas rodas de choro na casa dele, lá na Lagoinha. E... o pai do Acir, Sr. Amâncio era um cara que já fazia roda de choro há... Sr. Amâncio faleceu com uns 80 anos... Então, sempre teve choro em BH. [...]. Na realidade, tem choro pra todo canto, né?... Mas, em BH, a referência que eu tenho é essa [...]. Então, o choro, a grande referência de Belo Horizonte era a Lagoinha. [...]. Aí, nós fomos mexendo. Eu trabalhava num banco, aí a turma resolveu vir pro *Bar do Bolão*. Nós começamos o choro no *Bar do Bolão*, antes de ter o *Pedacinhos do Céu*. Então, eu sempre estive envolvido nisso [...]. Na realidade, pegou-se a onda choro. [...]. Mas o *Bar do Bolão* é um bar que sempre teve choro, e, inclusive, eu comecei lá... [...]. Então, os tradicionais mesmo são o *Pedacinho do Céu* e o *Bar do Bolão*. (Ausier Vinícius, **entrevista**, nov. 2018)¹⁹.

Rodrigo Marçal: – Assim... Os chorões todos falam que o primeiro bar a ter roda de choro foi o *Butiquim Vila Rica*, o *Bar do Bolão*. Eu tive o prazer de conhecer o Bolão. Todo mundo tocava lá. O Silvio [Carlos], o próprio Ausier [*Pedacinhos*]. A *Roda do Padreco* acontece lá às sextas, mas quinta tem sertanejo universitário (riso). (Rodrigo Santos, **entrevista**, 2019)²⁰.

Além das lembranças e menções a muitos lugares, destacando alguns diretamente, os meus interlocutores e depoentes também destacam certos nomes, para além dos donos dos locais em que o choro se fazia inicialmente. Ao rememorar tais nomes de personagens do meio da sua música predileta – alguns moradores de Belo Horizonte, e outros que passaram pela

¹⁷ Depoimento concedido: CABRALZINHO, Pedro Alvares Leite de Souza Pinto [20 mar. 2020] **Comunicação pessoal**. Interlocutor: Paulo Amado, via aplicativo de mensagens de áudio e texto. Belo Horizonte, 2020. 23 arquivos [.mp3] (48' 16'').

¹⁸ Acir Antão é um jornalista e comunicador de rádio e televisão com muita atuação no cenário belo-horizontino da música popular, com destaque para sua defesa e atuação perto da seresta, do samba e do choro. O seu nome figura dentre os dos fundadores e sócios do *Clube do Choro de Belo Horizonte*, e ele desempenha na entidade os papéis cabíveis de diretor e de divulgador do *Clube*. O período de minha pesquisa coincidiu, inclusive, com um mandato seu como presidente deste *Clube do Choro* da cidade, e com muitos eventos produzidos em ambientes públicos propagandeados e apresentados por esse personagem. Algumas informações acerca de Acir Antão estão disponíveis em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/p/pioneiros.html>>. Acesso em: 13 out. 2020.

¹⁹ Depoimento concedido: SANTOS, Ausier Vinícius dos. **Entrevista**. [13 dez. 2018]. Entrevistador: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2018. 01 arquivo [.mp3] (1° 26' 41'').

²⁰ Depoimento concedido: SANTOS, Rodrigo Marçal. **Entrevista**. [15 mar. 2020]. Entrevistador: Paulo Amado., via aplicativo de mensagens de texto. Belo Horizonte, 2020.

cidade em ocasiões específicas – os entrevistados deixam um tanto evidente uma espécie de conhecimento não só histórico, mas também um saber social ou mesmo no nível de contatos feitos num tempo que tem intercessão com o seu próprio tempo.

Assim, para além dos tipos de referências documentais que alguns colecionam, e do número de lugares que são tomados como históricos, também determinados indivíduos são reconhecidos ao menos como um tipo de sinal verificável dessa história toda que se propaga e se quer saber acerca do choro na cidade. São agentes, portanto, investidos de uma autoridade no meio da sua prática musical. São exemplos disso, citados só nos trechos acima transcritos, os nomes de Mozart Secundino e Waldir Silva, ambos de uma “velha guarda”, e os de Silvio Carlos e Ausier Vinícius, ainda atuantes nesse fazer musical²¹.

Ora, é de se dizer que é por eles e com eles, dentre outros, que os documentos e os lugares de choro ganham algum sentido. São estas pessoas, em convívio com outras e em trocas constantes de saberes e narrativas, que avalizam e conferem, de fato, sentido de choro aos lugares e às coisas que se apontam como dedicadas a esta música. A atenção às pessoas é sempre fundamental ao se falar do choro, e os apontamentos a que esta pesquisa pode chegar, em algum nível, certamente, terão a ver com os fazeres e memórias de tais personalidades.

Antecedentes

O trabalho de Freitas (2005) é um exemplo de busca no intuito de rastrear algo do início de um contato da cidade de Belo Horizonte com a música do choro. O autor aponta algumas hipóteses acerca disso, tendo em vista aquilo que pôde apurar sobre determinados episódios historiográfica e culturalmente marcantes. Considerando documentos e situações das quais teve notícia, o seu trabalho registra as seguintes estimativas:

Até o advento da radiotransmissão, o contato de Belo Horizonte com o choro era muito incipiente, resumindo-se, até a década de 30, praticamente a partituras vindas do Rio de Janeiro. Neste período, entretanto, deve-se destacar um fato importante no desenvolvimento do choro em Belo Horizonte: a apresentação do grupo *Oito Batutas* em 21 de janeiro de 1920 no *Cine América*. [...]. A música brasileira, com o advento do Rádio na década de 30, teve um grande impulso. [...]. O choro acompanhou esta evolução de perto, o que é comprovado pelo fato de quase todas as estações de rádio da época manterem grupos regionais em seu *cast* [...]. A Rádio Inconfidência (que

²¹ Estes e muitos outros personagens tidos como centrais numa história do choro belo-horizontino, pelas vozes de músicos do choro de muitas gerações até a atualidade, podem se conhecer, por exemplo, no documentário de Campos e Chiaretti (2008). O violonista Mozart Secundino, figura das mais citadas, tem sua vida como o assunto do documentário chamado *Simplicidade*, produzido por Gomes e Meira (2015).

começou a operar em 1936) e a Rádio Guarani contrataram músicos para formar os primeiros regionais de Belo Horizonte. [...]. O choro em Belo Horizonte cativou músicos [...]. (FREITAS, 2005, pp. 17-9 e 48).

Os apontamentos do autor são congruentes entre si, é bem verdade, mas é ainda de se considerar um tanto taxativa a sua abordagem. Ora, se for considerada, primeiramente, a faixa de tempo mencionada no trecho – a das décadas de 1920 e 1930 – é de se inferir que em todo lugar o choro era, ainda, algo incipiente em termos de um gênero de música disponível em gravações e para a radiodifusão²²: até mesmo no Rio de Janeiro, a então capital do Brasil e que estudiosos apontam como o epicentro da eclosão desta manifestação musical²³.

Além do mais, outro ponto a se pensar deriva do fato de que, segundo muitos relatos, desde o tempo de fundação da cidade de Belo Horizonte – uma nova capital concebida e arquitetada, com o seu surgimento marcado para 1897 – a música foi também algo que ocupou a consideração dos seus idealizadores (TEIXEIRA, 2007 e LANNA, 2016), sendo que alguns deles eram pelo menos músicos entusiastas. Desta maneira, um universo sonoro-musical, conforme se pensa, pode ter entrado também nos planos para aquela que seria a, então, nova capital das Minas Gerais; e não parece nenhum absurdo cogitar que nisso possa ter havido alguma influência da música que se fazia, naquele tempo, também na capital do Brasil.

As bandas de música, por exemplo, foram participantes desse ínterim, constando o histórico de fundação de duas delas nos anos de 1895 e 1896. Se considerarmos, com alguma extensão do raciocínio, que no Rio as bandas e o universo do choro tiveram algo de muita comunicação e influência mútua – lembre-se, por exemplo, dos casos de Anacleto de Medeiros e de Irineu Batina (SIQUEIRA, 1969; CABRAL, 1997 e DINIZ, 2007) – não é difícil cogitar que, também no lugar em que se construiria a Belo Horizonte, alguns dos músicos das bandas tivessem algo dum repertório próximo ao universo do choro²⁴. A hipótese disso ganha alguma

²² Ora, alguns autores, como Cabral (1997), Cazes (1998) e Diniz, (2011), vão apontar as décadas de 1910 e de 1920 como o período da consolidação mesmo do termo “choro” designando um tipo de música, mesmo que essa manifestação tivesse algo de si vindo da época de meados do século XIX.

²³ Grande parte dos estudiosos da historiografia do Choro costuma inferir que esse tipo de música é carioca de nascimento (p. ex. VERZONI, 2000). Atualmente, porém, alguns autores têm buscado releituras dessa “história oficial” (cf. REZENDE, 2015), atentando para a possibilidade do fenômeno de surgimento dessa música ter se dado simultaneamente em diferentes pontos do Brasil, ainda que sempre em ambientes pré-citadinos ou incipientes urbanos: p. ex., Costa Neto (2015) aponta para a existência muito possível de uma verve chorona no Maranhão do século XIX. Souza (2016), por sua vez, demonstra que um repertório muito próximo do Choro teve também sua vez na Diamantina/MG oitocentista. Além desses trabalhos, cumpre-se mencionar que o flautista Alexandre Braga lançou gravações (2017) em que constam músicas que ele denomina Choro, e que têm origem na Belém/PA à época do chamado Ciclo da Borracha – a este respeito, ver Vidigal (2017). À revelia, entretanto, do apontamento exato de um marco zero local e temporal do seu surgimento, sabe-se ao certo que o Choro não tardou a chegar e se instalar em muitas outras cidades país afora durante o século passado: cá e lá com algum sotaque, talvez, mas sempre mantendo algo de sua identidade sonora (CAZES, 1998).

²⁴ Ora, nem é preciso ir tão longe – e mencionar o Rio de Janeiro – para tratar de uma aproximação do universo chorão com o das bandas de retreta dos fins do século XIX e início do século XX: Souza (2016), como já citado,

força quando se considera o seguinte relato, em que se nota que o caminho dos primeiros músicos de banda, para o ainda Curral Del Rey, se deu exatamente na rota que liga a cidade mineira e a capital fluminense:

[...] a banda Carlos Gomes foi criada junto com a fundação da Cidade de Belo Horizonte. Tanto é assim que consta no histórico, que os primeiros ensaios foram feitos numa cabana de madeira ao lado de uma capela de Nossa Senhora da Boa Viagem, onde é hoje, a Igrejinha da Boa Viagem, lá no centro da cidade. Então, ali se reuniram os primeiros elementos para começar os ensaios. É claro que esses músicos vieram de fora, vieram com os operários, vieram de Ouro Preto, Mariana e São João Del Rei [...]. Então, com esses músicos já preparados, o maestro teve condições para tocar dentro de pouco tempo. O maestro que teve essa iniciativa, ele era também da comissão de fundação da cidade de Belo Horizonte [...] ele era um arquiteto [...]. (BELMIRO *apud* TEIXEIRA, 2007, p. 41).

Cabe ainda destacar a informação, na citação de Freitas (2005), dizendo que, no início de 1920, o grupo dos *Oito Batutas* – de Pixinguinha, de Donga, de China e de outros músicos muito mencionados no meio do choro e do samba – teve uma ocasião de se apresentar na ainda muito nova cidade sede mineira, o que faz pensar que o choro poderia ser não tanto uma novidade nesse lugar. Aqui parece bem plausível a suposição de que a vinda deste grupo, mesmo a despeito de uma notoriedade que se lhe atribui desde a sua criação no Rio de Janeiro (cf. CABRAL, 1997 e LACERDA, 2011), deu-se porque existiria algum público disposto a acolhê-lo. Ora, expondo de outra maneira, Pixinguinha e aqueles seus companheiros – e a sua música, que era de choro dentre outros tipos ou gêneros – provavelmente vieram para uma apresentação em Belo Horizonte, naquele ano, sabendo de alguma audiência que os receberia: e essa tal plateia, não é muito imprudente se pensar, talvez fosse, sim, conhecedora de um pouco daquela música que os *Batutas* apresentariam, daquelas suas polcas reinterpretadas, a que se vinha dando a epígrafe mesmo de choro²⁵.

O excerto do trabalho de Freitas (2005), de algum modo, também denota um tipo de reificação do choro. A partir de inferências ligadas ao universo da radiodifusão, das gravações

trata exatamente da presença de músicas do contexto do choro nos arquivos de bandas de música e de bibliotecas da cidade de Diamantina, na região do Jequitinhonha, em Minas Gerais, acerca de 280 km da capital Belo Horizonte. A perspectiva do autor se dirige a um material manuscrito para corporações musicais da época, na sua região de interesse, com tipos de música que compunham o universo inicial do choro: quadrilhas, tangos, maxixes, polcas etc. Segundo seus argumentos, bastante viáveis, aquele era um provável repertório corrente ali, naqueles tempos. Ora, se era assim na Diamantina oitocentista, porque não pensar na possibilidade de algo parecido também nos arredores daquela que seria a nova capital mineira? A pergunta vem ao pensamento também devido ao fato de bandas de música da própria capital, tal como a *Sociedade Musical Carlos Gomes*, contarem com partituras consideravelmente antigas em seus arquivos que têm em suas epígrafes termos musicais referentes àquele universo próximo do choro, sobretudo, o termo maxixe. Soma-se a isso o discurso dos músicos da banda que se orgulham da preservação de traços musicais ainda do tempo de inauguração de sua cidade.

²⁵ Ou, quem sabe, não fossem assim, sendo realmente o inusitado daquele evento o que servia de chamarisco aos belo-horizontinos daquele tempo.

e das partituras, o autor elabora as suas hipóteses sobre os primeiros contatos dos cidadãos de Belo Horizonte com o choro, mas, ao mesmo tempo, acaba denotando uma pouca consideração às possíveis outras práticas e fazeres da música do choro, isto é, não considera nem a alternativa de que outros fenômenos socioculturais que se instauram, e que são até historicamente tomados como próprios desta manifestação, pudessem existir, ainda que timidamente, na capital mineira dos anos 1910-20. As rodas de choro ou mesmo a ideia de acontecerem choros – eventos – no novo centro urbano nem se cogitam, o que parece um tipo de contrassenso.

O trecho citado, assim, parece considerar uma música que se emite do rádio, considera as partituras com subtítulos declarando tal “gênero de música” chegando à cidade, e menciona ainda músicos vindo de fora para fazer esta música na recém-inaugurada capital mineira. O que não se considera, aparentemente, são as possíveis acolhidas ao choro nas vivências diárias dos belo-horizontinos da época enquanto performances de gente do lugar. Ora, as músicas que o rádio tocava precisavam chegar aos ouvidos de apreciadores e consumidores que as emissoras pretendiam atingir, seja objetivando algo educativo, seja por questões de propagandas – e é de se inferir que o que se tocava nos aparelhos pudesse passar dos ouvidos para algumas práticas de músicos locais que tirassem os tais repertórios difundidos pelas ondas da época; as partituras, citadas por Freitas (2005) que até podem ter enfeitado estantes, também devem ter servido para alguns pelo menos curiosos tocarem o que nelas se escrevia, ao piano ou até retrabalhadas para grupos de instrumentistas que gostassem da novidade do choro – apesar que, ligar a história e a performatividade do choro à escrita musical tão linearmente é algo, histórica e hodiernamente, difícil de se sustentar, pois mesmo nos ciclos que se defendem como os de origem dessa música, sabe-se que os compositores e executantes não se atinham tanto ao papel para fazerem acontecer a sua música; e o evento com músicos reconhecidos como do meio do choro, *Os Oito Batutas*, vindos de outra cidade, pode ter causado algum tipo de desdobramento sociocultural para além da única noite de apresentação; é possível que tenha se introjetado ao imaginário de muitos executantes e entusiastas belo-horizontinos cidade afora, e isso se pode cogitar mesmo que eles não tenham documentado as suas práticas musicais surgidas a partir deste encontro fortuito, ou mesmo que os documentos admissíveis acerca disso não tenham sido descobertos ainda.

Ora, o fato ainda é que contrastam dados, pois, do registro acadêmico em perspectiva fornecido pelo professor em sua dissertação, e os apontamentos mesmo de alguns indivíduos inseridos no meio, aos quais se tem acesso neste estudo etnomusicológico – alguns deles, como os de Cabralzinho, Ausier e Rodrigo Santos, inclusive, já apresentados em páginas acima. Mas também é verdade que, para além de se considerarem como válidas umas ou outras inferências acima colocadas, umas mais ligadas a objetos e outras vinculadas mais a fenômenos processuais

da música, interessa aqui o dado de que, realmente, há muitos anos, a cidade que agora serve de campo para a pesquisa – a BH – acolhe o choro. Considerando isso, há de se concordar tanto com muitos dos apontamentos e conjecturas de interlocutores do meu trabalho, quanto com as informações escritas por Freitas (2005). Além disso, quase à revelia do que tenha sido um início das práticas de choro na capital mineira, é de se inferir que a produção local atual dessa música, conforme se percebe, não está aquém do que semelhantemente se faz em outros centros urbanos, nem em volume ou quantidade de repertório e de gente envolvida, nem no que se refere aos quesitos performáticos e profissionais (ou em termos de atendimento a um tipo de mercado), e tampouco do ponto de vista de uma audiência assídua e entusiasta ao redor dos choros, e mais ou menos participativa²⁶, aqui ou ali pela cidade. (cf. FREITAS, 2005 e MARTINS, 2012).

Considerando ainda os depoimentos e a citação acerca de uma história do surgimento ou chegada do choro na metrópole mineira, cabe destacar alguns termos lidos acima, que serão recorrentes neste trabalho, e até apropriados pela pesquisa muito porque assumem alguma centralidade nas interlocuções estabelecidas e auxiliam na compreensão do universo do choro belo-horizontino e em geral. Assim, as palavras “chorões” e “regional” e a expressão “roda de choro”, conforme se pensa, e ainda que detenham sentidos um tanto simples em uso corriqueiro, não podem se naturalizar no discurso, daqui, antes de se dedicar alguma atenção a elas.

Ora, o trecho transcrito de uma fala de Rodrigo Santos²⁷, por exemplo, traz para dentro dos meus escritos o termo “chorões”, o primeiro que se precisa clarear. O bandolinista Rodrigo, conhecido desde apresentações no teatro-bar *Pedacinhos do Céu*, inicia o seu depoimento com a seguinte frase: “– Assim... Os chorões todos falam [...]”.

Os “chorões” são os músicos que executam choro com alguma rotina, ou que detém algum domínio de um repertório desse tipo de música. São considerados chorões, conforme um vocabulário comum das pessoas e nos lugares em que se tem choro acontecendo, por exemplo, em Belo Horizonte, alguns indivíduos que conhecem os elementos da sonoridade e algumas normas também de convívio entre os pares desses ambientes musicais, entes que têm certo traquejo sociocultural. Os chorões se reconhecem, e uns denominam os outros, sendo deles a prerrogativa de delinear isso. Assim, pode mesmo haver algum músico que frequente vez ou outra um local em que se faz choro, e mesmo toque ali, sem que ele se tome propriamente como um chorão: todo os chorões tocam choro, mas nem todos que tocam choro serão chorões. Já o

²⁶ Conforme a noção de “performance participativa” em Turino (2008).

²⁷ Voltar, por favor, à página 30.

termo “chorão” – singular de “chorões” – é um termo também usado comumente em referência a um compositor de choro(s)

Conforme eu percebi em campo e do que ouvi de várias falas, o contato, a frequência, a convivência, o respeito e o fazer atento em ocasiões de choro são requisitos muito necessários para uma inserção reconhecida nesse meio musical, para uma aceitação pelos pretensos pares e no sentido de se poder sustentar e ostentar esse vocativo e tal atribuição.

Rodrigo Marçal: – Na minha concepção, chorão é o músico que tem uma relação com a tradição e com a linguagem do choro. [Tem] respeito a quem trouxe o choro até a gente. Tem o estilo dele. (Rodrigo Marçal Santos, **Comunicação pessoal**, mar. 2020)²⁸.

Cabralzinho: – Bom, o chorão, a gente usa o termo, né?... pra falar daquele cara malandro, no bom sentido, no melhor dos sentidos de malandragem, assim, de execução das músicas; de receber os outros; de boêmio, assim... carismático... não sei. É difícil definir assim, não é? [...] uma pessoa carismática, receptiva, boêmia, que proseia com todo mundo, e aí toca no meio da roda, assim... que tem um estudo, é claro, mas tem esse outro lado, né? De troca com o público, né?... um trem bem mais íntimo, assim. (Cabralzinho, **comunicação pessoal**, mar. 2020).

Luiz Pinheiro: – A pessoa ela tem que ter um respeito, esse negócio de uma etiqueta que fala... se você chega numa roda, você tem que saber o que cabe naquela roda, pra não fazer o que não vai cair bem ali. O chorão mesmo ele acaba tendo isso mais com ele, percebe mais. Mas é bom entender primeiro como é o choro do lugar. (Pinheiro, **entrevista**, nov. 2019)²⁹.

Com o vai-e-volta da pesquisa chegou-se a cogitar como chorões também uns e outros indivíduos do entorno das rodas e dos palcos de choro, para além dos executantes dos sons destas músicas – produtores, entusiastas, cronistas, alguma plateia num sentido geral do termo etc. Contudo, em atenção às definições oferecidas pela maioria dos colaboradores mais diretos do trabalho, optou-se aqui pelo uso do termo atinente mesmo à realidade de quem executa ou compõe choros regularmente. A única licença que se faz é para se falar de eventos ou de circunstâncias nos quais essa música exerce alguma principalidade e, portanto, nas páginas a seguir algumas expressões como “sotaque chorão”, “roda chorona”, “universo ou repertório chorão” ou “noites choronas” podem se usar fortuitamente.

“Chorão” é a alcunha dada a músicos que se dedicam integral ou parcialmente à performance do repertório de choro. Comumente, eles possuem uma forte ligação com

²⁸ Depoimento concedido: SANTOS, Rodrigo Marçal. **Comunicação pessoal**. [17 mar. 2020]. Proponente e Interlocutor: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2020.

²⁹ Depoimento concedido. PINHEIRO, Luiz. **Entrevista**. [11 nov. 2019]. Entrevistador: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2019. 01 arquivo [.mp3] (1’47’’).

o gênero, que vai além de suas práticas musicais, permeando as práticas culturais e sociais relacionadas ao choro. (COSTA, 2015, p. 27).

Já a outra noção que se deve esclarecer apareceu, por exemplo, na citação posta acima de texto de Marcos Freitas, quando o autor se refere aos “regionais” formados por músicos trabalhadores das emissoras em certas décadas. Chama-se atenção, especialmente, para o trecho onde se lê: “a Rádio Inconfidência e a Rádio Guarani contrataram músicos para formar os primeiros *regionais* de Belo Horizonte.” (FREITAS, 2005, p. 19. Itálico nosso). A noção é também frequente nos discursos de muitos dos interlocutores da pesquisa, tanto no ramo de um choro que dizem ser tradicional, quanto no meio do choro contemporâneo.

O termo “regional”, num universo chorão, faz referência a um agrupamento ideal dos músicos com os seus respectivos instrumentos, seguindo uma bem medida variedade e divisão organológica e tímbrica, distribuídas as funções também em relação à melodia, à harmonia e ao ritmo das composições de choro. Os regionais surgem – talvez, embora não se tenha tanta clareza assim acerca deste processo – como um tipo de derivado dos primeiros ternos de choro, ou das orquestras de pau e corda oitocentistas, que, em geral, eram formadas por uma flauta, cavaquinho e violão³⁰ (LIVINGSTON-ISENHOOR e GARCIA, 2005). Segundo Cazes (1998), a fixação da ideia de regional de choro está intimamente ligada aos trabalhos que muitos chorões desempenhavam nas rádios nas décadas intermediárias do século XX. Já para Souza (2016a) um regional chorão é um terno ou trio primevo do choro “acrescido de violão de sete cordas e pandeiro” (SOUZA, 2016a, p. 779).

O nome regional se originou de grupos como Turunas Pernambucanos, Voz do Sertão e mesmo Os Oito Batutas, que na década de 1920 associavam a instrumentação de violões, cavaquinho, percussão e algum solista a um caráter de música regional. O acordeonista e arranjador Orlando Silveira conta que, “quando havia algum problema e falhava a programação, o regional era chamado [...]”. Assim, com dois ou três violões, cavaquinho, um ou mais ritmistas e um solista [...] estava resolvido o problema (CAZES, 1998, p. 83).

Quando a gente faz uma roda, a gente procura manter aquela forma mais de regional antiga, com dois violões, o de sete e o de seis, cavaquinho e pandeiro e solistas. A gente costuma fazer com bandolim e flauta. Aí pode entrar uma porrada de instrumento, mas a base do conjunto geralmente é isso. Dois violões, cavaquinho e pandeiro. Tem gente que faz com um violão só. E de solo entra um monte de coisa, flauta, bandolim, trombone, acordeon, cavaquinho sola também, violão sola também. (PÁDUA *apud* COSTA, 2015, p. 85).

³⁰ Ora, a expressão orquestra de pau e cordas deriva dos materiais e dos corpos sonantes dos instrumentos do grupo, a flauta, o cavaquinho e o violão (TABORDA, 2010): a) muitas das flautas que se tinham no Brasil dos oitocentos preconizavam o uso da madeira na construção de seus tubos (DIAS, 1990 e DINIZ, 2007); b) também no Brasil, cavaquinhos e violões são ampla e popularmente chamados de instrumentos de corda (dedilhadas).

Segundo alguns autores, a fixação do conjunto regional dentro da caminhada de uma história do choro coincide com um momento de profissionalização dos músicos chorões ainda na cidade do Rio de Janeiro, notadamente na década de 1930. Os instrumentistas desse meio, conforme afirmam Livingston-Isenhour e Garcia (2005), se mantiveram, ao longo de algo perto de cinco décadas da trajetória inicial desta música, gravitando mais próximos de um, diga-se, amadorismo. Ainda segundo estes dois pesquisadores, somente perto do terceiro decênio do século XX é que os ternos de choro vão se moldando e renomeando como regionais, informação com a qual Cazes (1998) e Koidin (2011) parecem concordar em seus escritos. Henrique Cazes e Julie Koidin, em seus respectivos trabalhos, inclusive, apontam personagens centrais para o surgimento e um tipo até de normatização do termo e dos afazeres de “regional”, e sublinham, nisso, a importância da atuação do reconhecido flautista e empresário do ramo musical daquela época, Benedito Lacerda (1903-1958), em concurso com Waldirio Frederico Tramontano, um cavaquinho de destaque, mais conhecido como Canhoto (1908-1980), e de Horondino José da Silva, o sempre lembrado Dino Sete Cordas (1918-2006).

O primeiro desses grupos a ter uma organização maior foi o Gente do Morro, nome dado por Sinhô ao grupo formado em 1930 e que, sendo liderado pelo flautista Benedito Lacerda, tinha ainda Canhoto no cavaquinho [...]. [...] e a partir de 1937, com a entrada de Dino e Meira nos violões, o grupo passaria a atuar com o mais célebre trio de base de toda a história dos regionais: Dino-Meira-Canhoto. [...]. O conjunto de Lacerda foi o modelo seguido por inúmeros outros em que, além de desempenho musical, era exigida do músico uma disciplina espartana. [...]. É importante destacar que havia outros bons regionais, mas invariavelmente o modelo seguido era o mesmo. (CAZES, 1998, p. 84).

A formato de um regional é um arquétipo bastante influente no pensamento e nas práticas também de colaboradores deste trabalho. É notável, em Belo Horizonte, o quanto as formações instrumentais de muitos dos acontecimentos chorões se subordinam a este ideal, e como os timbres envolvidos nisso se impregnam num imaginário local sobre esta música, e lhe serve como parte de um conceito seu, ideia musicológica local. A coisa é tão assim, que tanto num universo de cultivo de tradição quanto num terreno de um choro contemporâneo, o termo regional designa uma referência crucial para os grupos.

Cabralzinho: – O formato em que eu fui formado, né? Sempre foi a formação tradicional do choro, assim, que é... os violões, né?... dois violões, mais o cavaco, o pandeiro e o solista. O que é bem tradicional, assim, até na execução das músicas... execuções bem fiéis também. E o formato mesmo de roda... é... de roda e bem próximo ao público. [...] Cada roda tem um caráter mesmo, até pela formação do regional. Por exemplo, o que eu almejo, na verdade, né?... que ainda não [voltou]... É a roda que a gente fazia com o grupo *Isto é Nosso* [...] que são dois

violões, no caso um seis e um sete [cordas], um pandeiro [...], um cavaquinho [...], eu na flauta e um bandolim. (Cabralzinho, **comunicação pessoal**, mar. 2020).

Ausier: – Na realidade, é o seguinte, né? Tudo que você colocar um regional acompanhando vira choro. Eu acho, né? [...] às vezes a meninada liga pra cá: “Ah, que que é choro?” Eu sempre procuro colocar um compositor vivo, um cara mais atual. Eu: “Ôh querido, você conhece ‘Meu Caro Amigo’ do Chico Buarque?... Tira a voz, coloca uma flauta solando, é choro... Coloca um pandeiro...”. Essa forma, o regional, essa forma a gente chama de regional, entendeu? ‘Rosas Não Falam’ do Cartola, é um samba-choro. Tira a voz, coloca uma flauta... Eu dou esses exemplos pra pessoa sintonizar o que é que pode ser feito, entendeu? [...]. Então, eu gosto desse Choro regional. Se possível, dois violões: seis e sete cordas. Terça de violão! Não tem nada mais bonito... Entendeu? Então, eu gosto do Regional de base, então, por exemplo: pandeiro; cavaquinho centro, se tiver... Se não tiver... Dois violões; e qualquer instrumento que sole. (Ausier Vinícius, **entrevista**, nov. 2018).

Luísa Mitre: – As pessoas ligam muito a [nossa] instrumentação [ao choro]. Tanto que, às vezes, a gente toca... Nem só com o *Toca de Tatu*, até outro grupo mesmo: só por ter um sete cordas, a pessoa já acha que é choro. Às vezes, não tem nenhum choro no repertório, mas o timbre do regional remete... [...]. (*Toca de Tatu*, **entrevista em grupo**, dez. 2018)

Se, como se lê no início da página anterior, autores como Cazes (1998) e Koidin (2011) associam, por exemplo, a figura de Benedito Lacerda como um dos maiores responsáveis pela adoção e delimitação do agrupamento típico de um regional, em Belo Horizonte, pelo que se pode perceber no convívio com os chorões da cidade, o mesmo papel ou um papel bastante semelhante ao dessa fixação de um tipo de conjunto é atribuído a Jacob Pick Bittencourt, ou ao Jacob do Bandolim (1918-1969). Curiosamente, ao longo dos anos de minha pesquisa, sempre que se teciam argumentos de defesa do regional como elemento da tradição chorona, alguma menção a este bandolinista também se fazia – a expressão, p. ex., “regional do Jacob” ou mesmo a variação “regional como o do Jacob” foram recorrentemente ouvidas em oportunidades da etnografia e em conversas de várias ocasiões. Segundo consta, caso bastante parecido também se deu no trabalho de campo de Costa (2015 e 2020). Este aspecto do campo em estudo é um dos que se retoma ao final desta tese, tratando das ideias de “tradicional” e “contemporâneo”.

A expressão “roda(s) de choro”, por sua vez, aparecerá muito em meu texto e bastante também nas citações de falas de colaboradores do presente trabalho, ora por uma apropriação quase adjetiva que fazem dessa noção para tratar das suas performances musicais, ora com um viés mesmo de contraste a outros tipos de fazeres chorões possíveis, como a prática musical de apresentações em palcos, por exemplo. Os agentes em Belo Horizonte que advogam sobre um choro tradicional compreendem as rodas como traços da tradição de que tratam, e uns aderem

às suas características mais participativas³¹ e de proximidade com pessoas do entorno – músicos e não-músicos – como se fossem dados expressivo-musicais fundamentais, enquanto outros se dizem também abertos e afeitos às dinâmicas de rodas, mas acreditam que o seu fazer em defesa de uma salvaguarda do choro se dá melhor quando assume formalidades outras, de algum modo semelhantes – ou mesmo híbridas – à realidade de palcos apresentacionais³². Os meus citados interlocutores, por exemplo, do *Bar do Salomão* apontavam “roda” como nome do seu evento, e como uma maneira de servir à tradição musical do seu interesse, enquanto no *Pedacinhos do Céu*, Ausier, o dono e gestor do lugar, acreditava que as rodas são um tipo de ambiente também importante para o choro, embora não parecesse interessante para ele chamar os eventos do seu teatro-bar a partir do uso de tal termo, o qual ele dizia estar mais associado ou remetesse mesmo a algumas práticas domésticas choronas.

Mateus Fernandes: – A roda [de choro] é onde a gente toca e pode olhar um pro outro, e vai, pode dar a deixa, pode pedir música. E um pede pra solar tal parte, já mostra o instrumento e faz. É mais na hora mesmo, sem muito plano até, sem nada escrito, né? Você sabe.... [...] e com mais interação, até com quem não tá tocando, né? Mais conversado, e mais festivo que no palco, talvez. Só que é uma festa com as regras, né? É diferente, mas não é assim de qualquer jeito, é sem esculhambar a coisa, porque é uma música que todo mundo gosta e tem a vontade de fazer direito, sabe? (Mateus Fernandes, **comunicação pessoal**, abr. 2018)³³.

Ausier Vinícius: – A roda é aquele lugar onde você vai, todo mundo toca, todo mundo reveza, entendeu? Eu não gosto de roda porque tem hora que nego inventa, ah, de colocar dois pandeiros, e isso não existe. Então, esse negócio... Roda é um grupo, que você vai revezando nele. Vamos dizer... Só tem um violão base. Pronto, normal... A roda é um grande evento. A roda... O que que eu diria pra você? A roda é uma coisa, assim... O sentido roda, pra mim... Aqui [no *Pedacinhos*] a coisa é profissional... Né? Então, o cara pode entender como se fosse uma roda, mas... A base tá ganhando, por exemplo. Então, roda é aquele negócio em que você fica mais à vontade. “Vamos fazer uma roda... Vamos!”. Em casa, lá mesmo... Não preocupa com cachê, não preocupa... Não tem hora. Você fica o tanto que quiser. Essa é a roda. Aquela coisa meio sem compromisso, né? Compromisso, que eu falo, de tempo e de dinheiro. [...]. Então, então... A única diferença que eu vejo é essa. No mais, Choro é Choro. [...]. [N]a roda de você ficar à vontade, né? Errou, para. Começa outra vez. Aqui [*Pedacinhos do Céu*], já é uma coisa mais profissional. É o que eu falo: começou, tem que acabar essa...

³¹ Aqui, novamente, lembrando conceito de Turino (2008). Conforme as ideias desse autor, a “performance participativa é um tipo especial de prática artística em que não há distinção artista-audiência, somente participantes e participantes em potencial agindo em diferentes funções, e o objetivo principal é envolver o número máximo de pessoas na performance. A performance apresentacional [ou de apresentação – *presentational performance*], em contraste, se refere a situações onde um grupo de pessoas, os artistas, prepara e fornece música para outro grupo, a audiência, que não participa fazendo música ou dançando” (TURINO, 2008, p. 26).

³² Conforme ideia também de Turino (2008). Em Bertho (2015) há uma interessante associação dos termos do etnomusicólogo e professor norte-americano com a realidade de rodas e outros eventos de choro.

³³ VENÂNCIO, Mateus Fernandes. Comunicação pessoal. [27 abr. 2018]. Interlocutor: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2018. 01 arquivo [.mp3] (28’49’’).

Cabralzinho: – Bom... eu acho que a roda de choro, ela é pra se fazer choro, né? Claro... [risos]. Assim... Eu acho que o choro vem daí, muito... Muito aprendizado vem daí, né? A formação musical do chorão, eu acho que ela é na roda, né? Eu acho muito importante e muito válidas as apresentações de choro em palco e em teatros também, porque você coloca a música de outra forma, né? Só que é um ambiente completamente diferente, então a música... é... o... a... a energia é diferente, né? São outras... outros... uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa, né? [risos] quase, né?... [risos] assim... Mas, eu acho que o choro tem que ir para as ruas mesmo, tem que ir para as rodas, porque atinge muitas pessoas, né? Que nem imaginam o que que é, assim... igual no *Salomão* mesmo, assim, tinha época que iam quatrocentas pessoas, só que a maioria não sabia o que era choro antes. Aí, começou a ir, vai um, vai outro, vai outro... as pessoas vão conhecendo. Esse poder de... de... e vai gostando, né? Esse poder é muito importante da... da comunicação direta, assim, né? Das rodas... (Cabralzinho, **comunicação pessoal**, mar. 2020).

A síntese inicial possível e necessária desde agora, portanto, é a de que a roda de choro, tal como num sentido dessa expressão, sobretudo, percebido nas vivências proporcionadas na minha pesquisa e conforme muito se toma nos discursos dos meus interlocutores, é um tipo de reunião musical e encontro social – um evento sociocultural de uma considerável proporção e trânsito de pessoas, algumas delas sendo músicos – e que está intimamente ligado ao meio do choro, sendo considerado até elemento de sua história e um tipo de agência em que os entes se responsabilizam pela transmissão mesmo de elementos notórios e necessários ao aprendizado de um chorão, ao mesmo tempo em que têm um recreio musical também próprio.

Cumprido de início uma explicação: o termo “roda de choro” é utilizado nos dias atuais para designar o momento do encontro dos instrumentistas de choro: ir para “roda de choro”, portanto, significa ir para o lugar onde os músicos se reunirão para praticar esta música. (ARAGÃO, 2013, p. 86).

A Roda de Choro é um local em que a música é tão importante quanto a existência pessoal de músicos e ouvintes, porque não se separa dos demais aspectos da vida, e funciona como ponte comunicativa, que permite o encontro e a relação entre pessoas. (LARA FILHO et al, 2011, p.160-161)

A respeito de distinções ou mesmo dicotomias entre as noções dos chorões e até deste trabalho acerca de palcos e rodas de choro, cada qual com suas especificidades, ainda se voltará a tratar do assunto em momento oportuno e com o mote vindo também do discurso de pessoas e dos fazeres delas em episódios etnográficos. Por ora, coube mesmo apontar para categorias musicológicas centrais para os chorões, que ajudam a entender muito até de outros conceitos que vêm à tona ao longo do trabalho, os quais serão explicados na ocasião de aparecerem.

Um panorama recente

Como adiantado páginas antes, Belo Horizonte conta com um número significativo de eventos relacionados ao Choro, tanto se pensando naqueles que são de uma rotina da cidade, e se repetem semana a semana, quanto tratando de acontecimentos pontuais, que seguem um calendário anual de festivais ou circuitos temáticos, por exemplo. A situação é a de que para cada dia da semana, pelo menos uma apresentação ou uma roda de Choro está acontecendo e pode ser elencada, e, em alguns dias, mais de um desses eventos estará a pleno vapor em algum bar ou casa de espetáculo, em alguma calçada ou num palco, no centro ou num canto de algum estabelecimento, numa praça ou num quarteirão fechado. Ocorre algo semelhante, na verdade, há alguns bons anos: “em Belo Horizonte [é] crescente [o] número de pessoas que se interessam pelo choro” (FREITAS, 2005, p. 48) – e esta realidade vem sendo registrada, por exemplo, em reportagens, como no seguinte trecho:

[...] hoje em dia [na capital mineira] são quase cem músicos ativos em pelo menos doze espaços com programação dedicada ao choro. “Temos mais de 90 associados que tocam com frequência na noite, são figurinhas marcadas nos bares. E todo mês, temos pedidos de novos associados”, diz o presidente do *Clube do Choro de Belo Horizonte* [...]. [...] O chorinho em Belo Horizonte acontece todos os dias da semana, com mais de 20 grupos e 75 músicos fazendo som em rodas de música brasileira pela cidade. (SIMÕES, 2014, s/p.)³⁴.

Observe-se que o trecho em menção foi escrito para matéria publicada há seis anos, isto é, há um tempo considerável, e no qual poderiam transcorrer até mudanças profundas ou mesmo reviravoltas no cenário que se propôs. Aconteceram, sim, modificações, mas para os espetáculos ou rodas que se extinguíram, houve sempre outros surgindo, e, é bem verdade, o número de eventos chorões em BH parece maior agora do que em 2014³⁵. Os colaboradores mais diretos da minha etnografia também dão o parecer nesse sentido, e eles próprios chegam a se impressionar com o que têm percebido nos últimos anos em relação a essa música, sobre o que mencionam não ter notícias de situações correlativas em nenhuma outra cidade.

Telles: – É difícil fazer uma síntese assim, mas, eu acho que, primeiro, de uns anos pra cá, e já tem muitos anos pra cá, é muitíssimo efervescente, tem muita gente tocando. É fortíssimo. É... Eu acho que tem muitas rodas, muitas rodas mesmo. Eu acho que isso não é comum em

³⁴ Reportagem disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/%C3%A9-choro-sim-ma-s-de-alegria-1.869764>>. Acesso em: 28 set. 2018.

³⁵ Considerando-se, aqui, um tempo anterior à pandemia de Covid-19, e a consequente quarentena.

outros lugares, em que eu já conversei. É comum ter rodas, mas não tantas quanto tem aqui. Pensar que você pode estar no Rio de Janeiro, e pode ser que você não encontre uma roda de choro na segunda ou na terça. Aqui, qualquer dia você encontra mais de uma. Então, é muito vivo. Tem muita coisa acontecendo. (*Toca de Tatu*, **entrevista**, dez. 2018).

Cabralzinho: – Bom, falando em cena do choro em Belo Horizonte, a princípio eu penso, como eu fui criado lá... no *Salomão*, né? Mas eu penso, principalmente, em uma roda por dia, no mínimo, em Belo Horizonte, sabe? De segunda a segunda, de domingo a domingo, você tem pelo menos uma roda. Tem dia que tem três, quatro rodas. Mas é isso que vem à cabeça quando eu penso no cenário do choro de BH. (Cabralzinho, **com. pessoal**, mar. 2020).

Outras matérias, estas mais recentes – e uma delas divulgando mesmo um chamado *Circuito do Choro* (Figs. 3 e 4) nessa cidade, projeto idealizado para acontecer em uma semana de abril de 2019 – apontam algo em torno de 30 rodas ou conjuntos de choro em apresentações acontecendo cidade afora, semanalmente, um número de fato maior que o oferecido por Simões (2014), que dizia de 20 grupos atuantes e passando pelos diferentes locais chorões:

[...] Belo Horizonte recebe, entre os dias 21 e 27 deste mês [abril de 2019], a primeira edição do Festival *Circuito do Choro* de BH. A proposta do festival “é integrar a programação de rodas de choro que acontecem semanalmente em Belo Horizonte”. [...] Idealizado pelo violonista André Milagres, o intuito é difundir e popularizar cada vez mais as rodas de choro de Belo Horizonte. “O público precisa saber que de fato existe um Circuito do Choro em BH com aproximadamente 30 rodas que ocorrem semanalmente”. “Isto é incrível, é um patrimônio cultural da cidade e precisamos celebrar”, conta André. [...]. É importante lembrar que os bares continuam com a programação de choro durante o ano inteiro. (BHAZ, 2019)³⁶.

O chorinho pode ser o gênero musical brasileiro mais antigo, cuja história remonta ao final do século 19, mas tem uma alma que permanece jovem e vibrante. A afirmação é baseada no número cada vez crescente de compositores e músicos que entram para uma pulsante roda de choro em Belo Horizonte [...]. “Vivemos um momento efervescente na cidade”, comemora Lucas Telles [...]. “O choro já está presente em BH há muitos anos, mas hoje está mais vivo ainda”, afirma Telles, que comanda o grupo *Toca de Tatu* há nove anos. [...] hoje o chorinho é executado por músicos de qualquer idade. Os espaços dedicados ao ritmo na capital mineira refletem esse seu bom momento. Não há um dia sequer na cidade que o choro não esteja sendo tocado. São mais de 30 rodas semanais. (SILVA, 2019, s./p.)³⁷.

Os dados levantados pelos jornalistas, mais os conteúdos dos depoimentos de pessoas do meio ou promotoras dos eventos chorões, levam tais sujeitos a registrar, por exemplo, ideias como a de que o choro “domina espaços culturais de Belo Horizonte...” (Fig. 2) nos últimos tempos, sendo uma das músicas mais requisitadas e ouvidas na metrópole mineira, contudo

³⁶ Disponível em: <<https://bhaz.com.br/2019/04/18/bh-circuito-choro-festival-domingo/>>. Acesso: 19 mai. 2019.

³⁷ Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/choro-domina-espacos-culturais-em-bh-estimulado-por-uma-nova-geracao-de-artistas-1.717167?fbclid=IwAR0swFtnFPuPLT4B9oIHSLnzRDxp6-KiSTI4b4shVmgdaoctZtQwRaPAMJc>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

tendo em conta e evidenciando mesmo somente discursos de personagens realmente bastante envolvidos com o fazer musical em questão, alguns deles, inclusive, que contribuíram também para este trabalho de agora.

ACOMPANHENS, SEM DIACOM, BR, ILMANA QUE



“Ao longo do tempo, o choro viveu um efeito sanfona, dividindo épocas de grande e pouca visibilidade. De 2000 para cá, a gente teve uma série de iniciativas pelo país”

CAETANO BRASIL

CHORO ANIMADO

GÊNERO MUSICAL DOMINA ESPAÇOS CULTURAIS EM BELO HORIZONTE, ESTIMULADO POR UMA NOVA GERAÇÃO DE ARTISTAS

PAULO HENRIQUE SILVA
| phsilva@hojeemdia.com.br

O chorinho pode ser o gênero musical brasileiro mais antigo, cuja história remonta ao final do século 19, mas tem uma alma que permanece jovem e vibrante. A afirmação é baseada no número cada vez crescente de composições

memora Lucas Telles, um dos quatro vencedores do Prêmio BDMG Instrumental, realizado neste mês. O chorinho foi um dos destaques do concurso, que teve a ainda, entre os representantes, nomes como Marcela Nunes, Caetano Brasil e Luisa Mitre. Todos na faixa de 20 a 30 anos. “O choro já está presente

te pelo choro, o estilo se torna uma referência importante para explicar técnicas, arranjos e harmonias. “O choro tem uma coisa didática muito viva. É muito bom para as pessoas aprenderem um instrumento. Hoje, a quantidade de estudos acadêmicos em torno do choro é grande”.

SEM ESTIGMA
São fatores que, frisa o violonista, ajudaram a quebrar o estigma de choro como um gênero tocado por – e para – pessoas mais velhas. Devido ao hiato provocado pela influência do rock na década de 1970, hoje o chorinho é executado por músicos de qualquer idade. Os espaços dedicados ao ritmo na capital mineira refletem esse bom momento. Não há um dia sequer na cidade que o choro não

SEMPARAR – Em Belo Horizonte, são mais de 30 rodas fixas de choro em diversas casas

mana, o grupo estará no palco do Rio Montreux Jazz Festival primeira edição brasileira do famoso festival suíço.

grupos, o que acabou sendo replicado para o resto do país. Telles foi um dos que beberam desta fonte, estudando o gênero na Es-

invasão cultural promovida pelo rock. Depois de estar meio esquecido, ele voltou a ser tocado bastante. Aliado a isso, muita gente

Figura 2: Excerto de página jornalística tratando do choro em Belo Horizonte, falando mesmo de um domínio dessa música no âmbito de espaços culturais [?!] da capital mineira. Ver: Silva (2019). Acima na imagem, vê-se o violonista Lucas Telles, integrante do *Toca de Tatu*, e um dos colaboradores desta pesquisa, que também concedeu entrevistas ao repórter Paulo Henrique Silva.

PROGRAMAÇÃO

FESTIVAL
Circuito do Choro BH
21 a 27 de abril

	DOMINGO 21/04	SEGUNDA 22/04	TERÇA 23/04	QUARTA 24/04
@	Beco do Choro Tua Fizza Gourmet 10:00 Av. dos Bandeirantes, 1896, Anchieta	Guiné de Riga Saruê 19:00 Av. 223, Arellano Soares, 1201, Castelo	Eloco do Alfredin Gravalaria de Arte 19:00 Rua Sergipe, 629, Funcionários	Regional do Japa DuDan 19:00 Av. Fronteira de Serra, 1240, Cidade Jardim
f	Choro do Arena Zona East 17:00 Rua Poços Alegre, 2952, Serra	Regional do Salomão Bar do Salomão 19:00 Rua do Ouro, 895, Serra	Choro da mercearia Boticaria do Walter 19:00 R. Marcos, 161, Santa Theresa	Choro Vadio Casa Évora 19:00 Rua Tostão de Souza, 375, Serrasaí
o			QuarTETA Boi Vitória 19:00 Av. Afonso Pena 4374, Bungebobina	Choro do Betão The Pig - Espólio 19:00 Rua Francisco Delgado, 25, Anchieta
			Isto é Nosso Do Chef 19:00 Av. Ottoni Antônio Odear, 125, São Bento	Túlio Araújo e o Choro Amoroso Odara 19:00 Rua Arthur de Sá, 300, União
				Choro do Jura Juramento 202 19:00 Rua Juramento, 202, Pompéia

PROGRAMAÇÃO

Figura 3: Captura de tela na página do website do citado *Circuito do Choro*, que traz a programação com todos os eventos previstos na edição de abril de 2019 do festival. Observem-se os eventos distribuídos ao longo dos dias da semana, até mesmo com simultaneidade de 02 ou mais rodas ou apresentações num mesmo dia e exatamente no mesmo horário, embora em diferentes endereços da capital mineira.

FESTIVAL
Circuito do Choro BH
21 a 27 de abril

	QUINTA 25/04	SEXTA 26/04	SÁBADO 27/04
@	Choro Nosso O Muringueiro 19:00 Rua Junceira, 416, Graça	Chora Cogumelo! Cogumelado 19:00 Alameda do Inga, 79/01, Vila da Serra	Choro Cabernet Cabernet Boticaria 19:00 Rua Jorn. Djalma Andrade, 14, Belvedere
f	Choro da Sapucaí Boteco da Sapucaí 19:00 Rua Sapucaí, 521, Floresta	Abre a Roda Mulheres no Choro A Central 20:00 Praça Rui Barbosa, 104, Centro	
o	Choro Amigo Bar do Salomão 19:00 Rua do Ouro, 895, Serra		

PROGRAMAÇÃO

*Programação sujeita a alteração sem aviso prévio

Figura 4: Continuação da programação do *Circuito do Choro* de 2019, com destaque para rodas de Choro acontecendo em locais na Vila da Serra e no Belvedere. Outro dado curioso, que pode caber em estudos seguintes, tem a ver com os nomes destes locais de Choro em Belo Horizonte, alguns dos quais misturam sotaques bastante distintos com o sotaque que se diz nacional dessa música...

Outras ideias ou menções que têm os seus sentidos semelhantes ao desse dito “domínio do choro” trazido por Silva (2019) são as que tratam de Belo Horizonte como uma “capital do choro” (SIMÕES, 2014, s. p.) na atualidade, ou que põem em circulação um apelido composto de “BH cidade do Choro” para circular em meios diversos de divulgação, sobretudo, em mídias sociais que se firmam como tendências no tempo corrente.

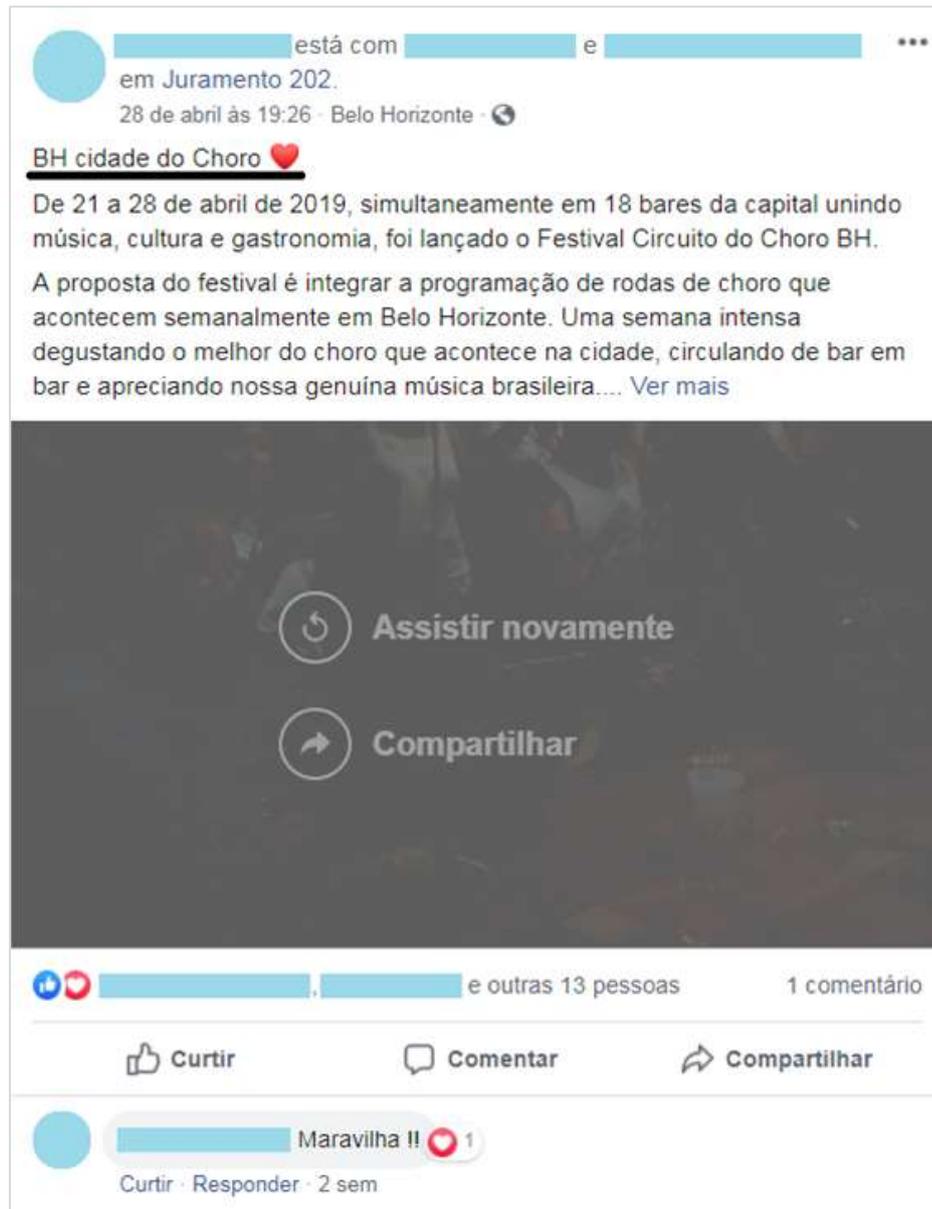


Figura 5: Captura de tela³⁸ de uma página virtual do perfil em rede social de uma frequentadora de diversos eventos de chorões em Belo Horizonte com publicação referente exatamente ao choro, ou, mais especificamente, atinente e propagando o chamado *Circuito do Choro* de 2019. Atenção para o grifo: “BH cidade do Choro”.

³⁸ As capturas correspondem a quadros específicos das publicações de interesse, isto é, que se mencionam o choro de Belo Horizonte. O uso das capturas é com fins apenas de estudo. Por questões éticas e de resguardo dos nomes e das imagens dos indivíduos que publicaram os conteúdos e das pessoas que interagiram com as tais publicações, foram usadas as pequenas tarjas em azul claro para recobrir nomes e fotos de seus perfis. As fotos e vídeos centrais



Figura 6: Captura de tela de página em rede social de um frequentador de eventos chorões em Belo Horizonte com publicação de vídeo em transmissão ao vivo de uma roda de choro no chamado *Caixote Bar*. Atenção para o grifo: “Belo Horizonte Capital do Choro e da música brasileira”.

das publicações também foram editados com a mesma finalidade. Mantêm-se, sem alterações, as informações que versam textualmente sobre o choro, tanto as originais da publicação, quanto nos comentários.

O compositor carioca Maurício Carrilho lembra que, apesar de o chorinho ter nascido no Rio de Janeiro, no século XIX, a manutenção do orgulho do gênero está em Minas Gerais, graças à juventude. “O que vi em Beagá [...] foi muita gente jovem tocando Choro junto com a velha guarda – **é a capital do Choro hoje**. Acredito que os músicos mais novos uniram a cultura mineira de sempre ir para o bar com o gosto recente pela música” (SIMÕES, 2014. **Grifo nosso**).

Ainda que sem uma criticidade deveras trabalhada, é de se apontar algo como uma topofilia³⁹ nessas inferências e quase propagandas (Fig. 5 e 6) de pessoas envolvidas ou mesmo passantes, nascidas ou hoje viventes na capital de Minas Gerais, diletantes e entusiastas dos eventos da manifestação musical chorona desse lugar, que parecem querer, de fato, fazer com que a ideia de que muito choro acontecendo no centro urbano faça com que se multipliquem as ocasiões desse tipo de música no seu ambiente de convívio social mais próximo. A verdade é que estes sentimentos e estratégias são consideravelmente compreensíveis, e, o convívio nesse universo faz crer, estes elementos compõem também um universo discursivo-conceitual chorão belo-horizontino, assim como acontece com as próprias expressões “choro tradicional” e “choro contemporâneo” que nesta pesquisa se têm centralmente em consideração.

O que se pôde efetivamente verificar acerca desse movimento todo do choro na cidade, pensando-se na periodicidade semanal dos eventos, faz crer nos dados tanto de Simões (2014), quanto do depoimento de Milagres para o Bhaz (2019) e na matéria de Silva (2019), quando se pensa em termos da presença do choro em pontos da cidade. Considerando um período mais próximo desta pesquisa, de 2016 em diante e até fins de 2019 com muita semelhança ainda, se cumpriu conferir presencialmente, por exemplo:

Às segundas-feiras, claro, as rodas de choro do *Bar do Salomão* acontecendo, na regra, das 19:00h às 22:00h, entre o balcão e a porta daquela proa da construção do antigo boteco⁴⁰ do bairro Serra (Fig. 7). Já mais recentemente, parece que desde 2018 para frente, se firmaram também nas segundas-feiras as rodas com o grupo *Guiné de Riga*, no chamado bar – e cervejaria artesanal – *Saruê*⁴¹. O choro nessa outra casa acontece em um horário semelhante aos eventos do *Salomão*, às vezes indo até um pouco mais tarde, ali perto das 23h, só que são apresentações de choro no Castelo, bairro classe média da regional administrativa da Pampulha (Fig. 8).

³⁹ A ideia de topofilia remete a um forte senso de lugar que as pessoas podem desenvolver, e que muitas vezes se mistura com o senso de identidade cultural entre determinadas pessoas e o afeto por certos aspectos de tal lugar. Trata-se, pois, de um elo afetivo ou amoroso entre a pessoa e um lugar ou ambiente físico e tem a ver com a maneira como se ocupa tal lugar. O conceito tem desenvolvimento inicial em Tuan (1980).

⁴⁰ Rua do Ouro, n. 895, esquina com Rua Palmira, Bairro Serra – BH/MG.

⁴¹ Avenida Altamiro Avelino Soares, n. 1.269, Bairro Castelo – BH/MG.

3 de fevereiro de 2020

Chorinho de lei no Bar do Salomão



Hoje é dia daquele Chorinho de lei no Bar do Salomão. Além do tradicional regional, ainda tem muitos convidados que fazem desta roda uma atração de primeira, na segundona. Mobilize os amigos e comece a semana com a melhor trilha sonora e em ótimas companhias.

SERVIÇO

Roda de Choro com Regional do Salomão

Data: 3 de fevereiro (segunda)

Horário: 19 horas

Local: Bar do Salomão - Rua do Ouro, 895 - Serra

Informações:(31) 3321 - 5677

Postado por Clube do Choro de Belo Horizonte às 09:55



Figura 7: A rodas das segundas do *Bar do Salomão* sendo divulgadas pelo *Clube do Choro de Belo Horizonte*⁴².

Às terças-feiras à noite, em frente ao *Redentor Bar* da Savassi⁴³, acontece uma roda de choro com o quarteto *Contraponto* ou com outros grupos de choro, também a partir das 19:00h, e daí em diante; ali são vistos os músicos sentados em leves cadeiras colocadas praticamente no passeio – eles próprios como um tipo de *outdoor* e propaganda de si e do estabelecimento, ao redor de uma mesa improvisada: algo atravessado por sobre um tipo de bilha metálica de chope (Fig. 09). São nas terças-feiras também as rodas do grupo *Choro da Mercearia* no espaço do *Bar do Walter*, no Santa Tereza, marcadas também para as sete da noite, normalmente.

Os integrantes de um regional chamado *Isto é Nosso* – que conta com a participação do flautista Cabralzinho, colaborador da pesquisa, junto do violonista Arthur Pádua e de outros músicos que se viam no *Bar do Salomão* e em outras rodas ou palcos da cidade – também têm as noites do “dia de Marte” para os seus eventos musicais num espaço de nome *Do Chef*, espeteria e cervejaria, no bairro São Bento (Fig. 10)⁴⁴.

⁴² Disponível em: <http://www.clubedochorodebh.com.br/2020/02/chorinho-de-lei-no-bar-do-salomao.html?fbclid=IwAR1QUdwsfcplwf5rip_5ZceRZOVsFJnT72NGTJcFwBZ-Un__umSKi4qkeeI>. Acesso em: 03 fev. 2020.

⁴³ Rua Fernandes Tourinho, n. 500, Savassi – BH/MG.

⁴⁴ Avenida Cônsul Antônio Cadar, n. 122, Bairro São Bento – BH/MG.



Figura 8: O Clube do Choro divulgando o *Guiné de Riga* no *Saruê* via suas redes sociais⁴⁵.



Figura 9: Postagem de divulgação da programação musical do *Redentor Bar*. Observe-se a marcação do chorinho para as terças-feiras⁴⁶.

⁴⁵ Disponível em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2019/08/guine-de-riga-no-castelo-e-chorinho.html>>. Acesso em: 18 abr. 2020.

⁴⁶ Disponível em: <<https://www.facebook.com/BarRedentor/photos/a.143424292492602/1300609110107442/?type=3&theater>>. Acesso em: 06 mai. 2019.



Figura 10: Anúncio do choro em espeteria do bairro São Bento, Belo Horizonte⁴⁷.

A quarta-feira é dia de muito choro ou chorinho. São marcadas rodas, por exemplo, no *Dalva Botequim Musical*⁴⁸, no bairro dos Funcionários, e na cervejaria *Santa Maloca*, no sabidamente boêmio bairro de Santa Tereza (Fig. 11), estes eventos acontecendo desde o início da noite. O fim das tardes deste dia no exato meio da semana útil também conta com rodas no espaço *DuDan*, na Avenida Prudente de Moraes, n. 1.330, com o chamado *Regional do Japa*,

⁴⁷ Disponível em: <https://scontent.fplu9-2.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/45487172_10156755779245747_3909011952709402624_n.jpg?_nc_cat=104&_nc_ht=scontent.fplu9-2.fna&oh=f789fa8b30c8e5177e40398d9825c069&oe=5D51B336>. Acesso em: 17 mai. 2019.

⁴⁸ *Dalva Botequim Musical*: Rua Ceará, 1548, Savassi – BH/MG.

na região Centro-Sul de BH, novamente com um quadro de integrantes que faz lembrar os regionais vistos e ouvidos na Rua do Ouro, Bar do Galo. São em dias de quarta, ainda, os eventos animados e que tomam as calçadas com o *Choro do Jura*, nome da roda-grupo que se faz presente na casa da *Cervejaria Viela – Juramento 202*, no bairro Pompeia⁴⁹, na região leste da capital mineira.



Figura 11: Divulgação da roda na *Maloca*, em Santa Tereza⁵⁰.

A quinta-feira é de noitada agitada pelos chorões: de novo o *Bar do Salomão* abre o seu espaço para uma roda, no bairro Serra, em evento que, segundo os chorões dali, conta com mais de uma década de existência ininterrupta – ou quase sem interrupções, posto que em dias marcados de futebol suspende-se o choro. Circularam nessas rodas do *Salomão*, nos últimos anos, vários músicos da cena chorona local e também outros vindos de várias partes do país e do mundo. Assim, o lugar é muito lembrado como reduto de choro atualmente, e, o leitor sabe bem, será tomado mais de perto como campo da etnografia. Já no Bairro Floresta, a chamada

⁴⁹ *Cervejaria Viela*: Rua Juramento, n. 202, Pompeia – BH/MG.

⁵⁰ Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10157175272480747&set=a.10156597898430747&type=3&theater>>. Acesso em: 17 mai. 2019.

cervejaria *Medeiros*⁵¹ oferece “Choro e Chopp Artesanal” (Fig. 12). Ali perto, também se chora nas quintas-feiras do *Muringueiro*⁵², do Bairro da Graça, em grande parte das vezes com o grupo *Choro Nosso*, mas também com outros músicos – dentre os quais os do quarteto *Toca de Tatu*, colaboradores também daqui – e todos sob a benção do “São Pixinguinha” que se vê num retrato emoldurado por um tipo de estandarte, e com ares de canonização, pendurado na parede que se vê por detrás dos músicos (Fig. 13).



Figura 12: Flyer eletrônico do choro da *Medeiros*⁵³, às quintas.

O *Redentor*, restaurante da Savassi, também costumava contar com eventos chorados, por assim dizer, nas noites das quintas, sendo com o conjunto *Contraponto* ou mesmo outros grupos de músicos. Às vezes estas noites de “jueves” do estabelecimento se embalavam também com outros ritmos, mas a divulgação em redes sociais sempre se dava com fotos dos chorões ali mais frequentes. Algumas quase farras do pré-sexta também eram acompanhadas pela levada

⁵¹ Rua Tabaiars, n. 26, Floresta – BH/MG.

⁵² *Muringueiro – música e gastronomia*: Rua Juacema, 416, Bairro da Graça – BH/MG.

⁵³ Disponível em: <<https://www.facebook.com/mariana.bruekers/timeline?1st=100000833066127%3A10000253560923%3A15583o1187>>. Acesso em: 17 mai. 2019.

chorona no *Bar da Esquina*, ainda na região central da capital mineira, muito próximo da matriz original da cidade, a *Igreja da Boa Viagem* – lugar de encontro de muitos músicos ou diletantes de música que assistem récitas ou no próprio templo mencionado, ou mesmo no *Palácio das Artes* que também fica próximo. Curiosamente, um dos lugares de menor interação dos chorões com quem lhes ouve, dentre os espaços em que pude verificar esse tipo de relação.



Figura 13: A parede-quase-altar do *Muringueiro – Música e Gastronomia*, com a bandeira de um Pixinguinha praticamente canonizado e que fica por sobre a cabeça dos chorões que passam e tocam por ali, geralmente, nas noites das quintas-feiras belo-horizontinas⁵⁴.

Já nas noites das sextas-feiras, no início da pesquisa, viam-se algumas rodas no espaço do *Mosteiro*, Savassi⁵⁵, que naquela época de inícios de 2016 ainda concorriam, em horário, porém, com o palco de Ausier Vinícius e seus chorões, no já citado teatro-bar *Pedacinhos do Céu*. Alternadamente, e nos últimos tempos, rodas no *Brasil 41* também sonorizam as últimas horas do “dia de Vênus” com o chamado *Regional da Serra* e também com outros grupos⁵⁶ (Fig. 14), sobretudo, de fins de 2018 para adiante, com a presença novamente de Cabralzinho e

⁵⁴ Disponível em: <<https://www.facebook.com/omuringueiro/photos/a.823085087743112/2938739736177626/?type=3&theater>>. Acesso em: 07 fev. 2020.

⁵⁵ *Mosteiro Bar e Restaurante*: Rua Santa Rita Durão, n. 940, Savassi – BH/MG.

⁵⁶ O *Brasil 41* se nomeia assim por causa mesmo de seu endereço, na Avenida Brasil, n. 41, no bairro de Santa Efigênia – BH/MG.

alguns outros chorões costumeiros de se ver com ele. Além do 41 da D. Jacira, no denominado *Caixote Bar*, no Bairro Cruzeiro⁵⁷, também há choro à beira do fim de semana com o *Confraria do Choro* – um grupo que tinha núcleo bastante comum com as antigas rodas do *Mosteiro*, e que de fins de 2018 em diante também se faria ouvir muito no Bar do Galo do qual tomaremos mais notas e nos aproximaremos em seções próximas.

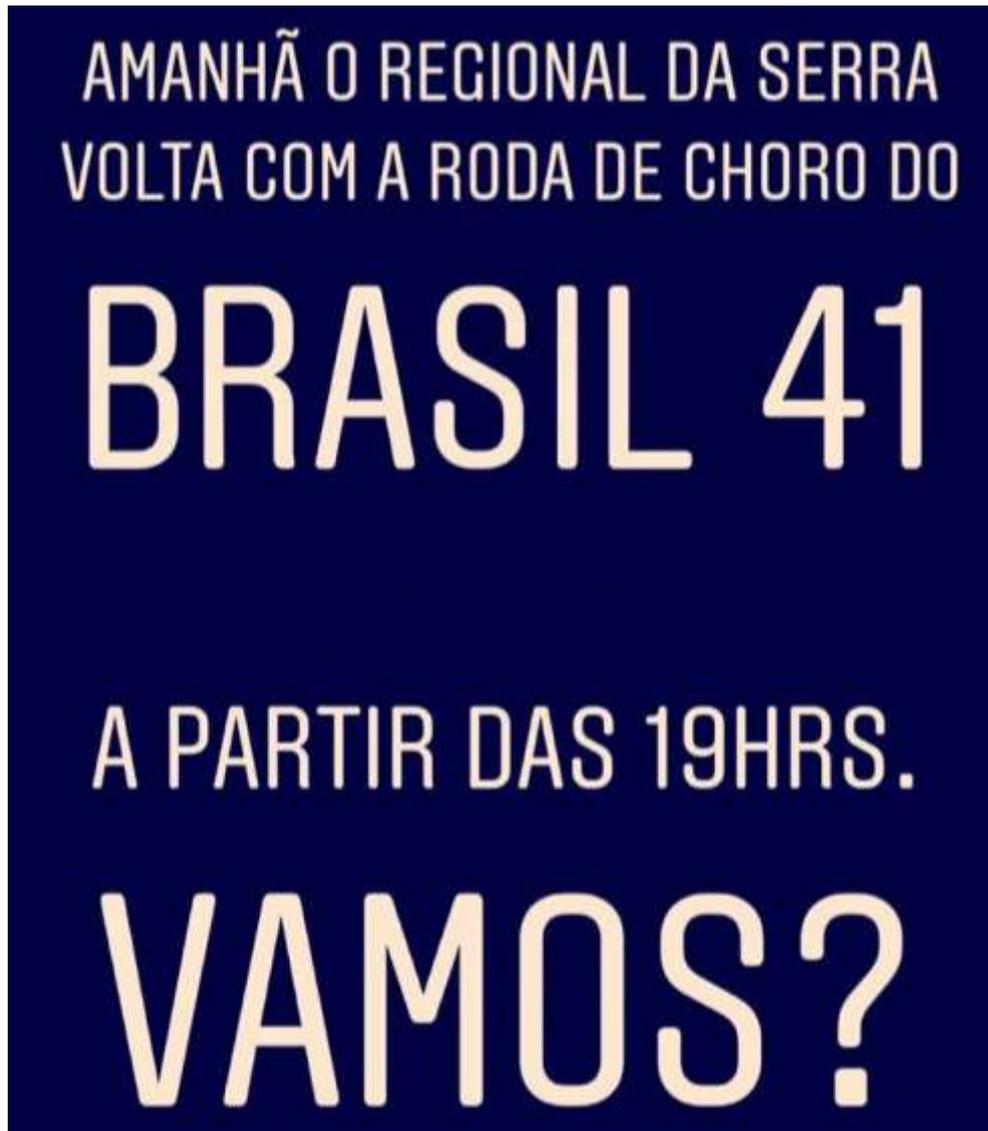


Figura 14: Divulgação da Roda do Brasil 41 numa rede social de um músico⁵⁸.

As manhãs do sábado costumam ser contempladas com rodas ou apresentações de choro no conhecido *Mercado do Cruzeiro*, em eventos promovidos pelo *Clube do Choro* da cidade, com diferentes grupos de músicos. A noite do sabadão é de novo no *Pedacinhos do*

⁵⁷ A Rua Ivaí, n. 110, Cruzeiro – BH/MG é o endereço do *Caixote Bar* mencionado.

⁵⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10157160401405747&set=a.10156597898430747&type=3&theater>>. Acesso em: 17 mai. 2019.

Céu, do Caiçara. Os domingos contaram um tempo com apresentações de choro n’A *Casa de Cultura*, ali no Bairro de Santa Efigênia⁵⁹, e mais recentemente têm-se as atividades do chamado *Beco do Choro* – nome que rememora antigas reuniões de chorões nos primórdios da cidade, décadas iniciais do século XX – no espaço do *Tua Pizza Gourmet*⁶⁰, numa roda de choro que é matinal e, portanto, um tanto diferente da maioria dos eventos mencionados⁶¹. São dignas de nota também rodas de samba e choro, as quais se chamaram *Rodas de Amor e Resistência*, e que aconteceram no Bairro do Bonfim, em determinadas tardes de sábado e domingo, tempo das campanhas eleitorais de 2018, para cargos estaduais e federais.



Figura 15: Captura de tela de publicação na página em rede social do *Circuito do Choro*. Os eventos em destaque na postagem se passando num fim de semana.

⁵⁹ Rua Padre Marinho, n. 30, Santa Efigênia – BH/MG.

⁶⁰ *Tua Pizza Gourmet*: Avenida dos Bandeirantes, n. 1.299, Bairro Anchieta – BH/MG.

⁶¹ Outro evento de choro mencionado que ocorre de manhã foi, somente, o do *Mercado do Cruzeiro*, nas manhãs de sábado. Obviamente, a realidade do fim de semana é o que permite a existência desses eventos de música acontecendo à luz do dia: nos dias úteis – segunda à sexta – tanto os músicos quanto os públicos têm suas outras atividades e responsabilidades: estudos, trabalhos etc. As rodas de *Amor e Resistência* também se iniciavam sob a luz do sol, mas se estendiam até algumas horas da noite, em alguns casos.

Os indicativos do quão agitado é o meio do choro em Belo Horizonte se percebem, ainda, a partir de muitas outras publicações na página virtual do *Clube do Choro* da cidade, ou mesmo em redes sociais desta entidade⁶², e em anúncios da agenda semanal local de rodas e apresentações dessa música na programação do rádio⁶³. Grandes eventos e festivais dedicados ao repertório e manifestação dos chorões podem ser destacados, sublinhando essa ideia de acolhimento dessa música, sendo exemplos disso a *Semana Nacional do Choro*⁶⁴, que ocorre no mês de abril de cada ano, envolvendo vários espaços do choro na cidade, além de praças e outros pontos públicos para ampla plateia; e as edições passadas de um festival chamado, com algum humor, de *Choro Livre*, que contava com apresentações musicais de grupos de vários formatos nos mercados distritais e no próprio *Mercado Central* da capital⁶⁵.

Soma-se ao quadro, agora, a iniciativa do mencionado *Circuito do Choro* – que é, sim, bastante mais recente, mas muito abrangente. A presença do choro em outros acontecimentos e programas culturais do município também endossa essa perspectiva, podendo-se destacar a participação de chorões nas edições das *Viradas Culturais*⁶⁶ municipais e nos *Palcos Choro* da anual programação do conhecido *Savassi Festival*⁶⁷ (Fig. 16).

Outras iniciativas que merecem destaque, conforme se crê, são as denominadas rodas de choro que são promovidas nos espaços das escolas de música das duas universidades públicas sediadas em Belo Horizonte e que oferecem formação musical, na *Esmu* da UEMG, e na Escola de Música da UFMG. A primeira, na Universidade do Estado, conta com mais de dez anos de existência, reunindo alunos instrumentistas e cantores dos vários cursos oferecidos na instituição – das graduações, da extensão e dos cursos básicos de formação musical – e mesmo

⁶² Ver: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/>>. Acesso em: 05 out. 2018. Na página oficial do *Clube do Choro de Belo Horizonte* pode-se ler, inclusive, um histórico do seu próprio surgimento e da sua missão e objetivos enquanto entidade. E também: <<https://www.facebook.com/clubedochorodebelohorizonte/>>. Acesso em: 05 out. 2018 – para página do Clube em uma rede social na internet.

⁶³ O radialista e apresentador Acir Antão, também integrante do *Clube do Choro de Belo Horizonte*, costuma dedicar um momento de um de seus programas na Rádio Itatiaia, aos domingos, para divulgar e convidar para eventos e rodas de Choro que estão marcadas na cidade. A programação que ele anuncia trata tanto de encontros rotineiros de músicos locais quanto de apresentações excepcionais em alguma data específica.

⁶⁴ A *Semana Nacional do Choro* é uma ação que atualmente mobiliza esforços do *Clube do Choro* de BH, do SESC Minas Gerais e da Idear Produções. Algumas informações sobre o projeto e a respeito da programação na sua última edição estão disponíveis em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2019/04/semana-nacional-do-choro-2019-promovera.html>>. Acesso em: 24 maio 2019.

⁶⁵ Segundo consta, a última edição do *Choro Livre* se deu em outubro/novembro do ano de 2016. Algumas informações disponíveis em: <<https://www.facebook.com/chorolivre>>. Acesso em: 05 out. 2018.

⁶⁶ Um exemplo disso em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2016/07/a-virada-cultural-bh-2016-acontece-no.html>>. Acesso em 05 out. 2018.

⁶⁷ O *Savassi Festival* é um festival que acontece anualmente em Belo Horizonte, promovendo apresentações de jazz e música instrumental. A origem se deu na região da Savassi, na capital mineira, em 2003. Atualmente, a programação do festival se estende também para outros locais de BH e até para outras cidades e outros países: a programação deste ano (2018) contou, por exemplo, com eventos também em Nova Iorque, Rio de Janeiro e Uberlândia. Ver: <<http://www.savassifestival.com.br/program/programacao-2018.pdf>>. Acesso em: 27 set. 2018.

membros da comunidade do entorno; inicialmente como uma iniciativa da extensão, e atualmente como uma disciplina acessível aos alunos das graduações dali. Já na UFMG, com iniciativa que também é bastante antiga, embora um tanto intermitente em algumas épocas, as rodas de choro faziam-se no horário de almoço, naquele espaço apelidado de “piscina” perto da cantina da Escola de Música⁶⁸; subsequentemente, disciplinas sobre a prática do repertório chorão apareceram na grade para os cursos⁶⁹. Coroando isto, estreou há pouco tempo a *Orquestra de Choro da UFMG*, inclusive sendo uma das atrações no encerramento da *Semana Nacional do Choro* do ano de 2019, isto é, num dos eventos mencionados no parágrafo acima.



Figura 16: Exemplo de peça de divulgação de um evento de choro na edição de 2018 do *Savassi Festival*⁷⁰.

E por falar em orquestra no universo chorão, aqui se deve mencionar também o trabalho da nomeada *Orquestra “Já Te Digo”*, reunião de músicos chorões ativos na cidade

⁶⁸ As chamadas rodas que aconteciam na UEMG, inicialmente, também se faziam perto da cantina da *Esmu*, na parte de um tipo de subsolo daquele prédio, perto de uma antiga quadra de esportes. O horário de almoço também foi escolhido para os primeiros encontros dos músicos. A coincidência da relação do choro com ambientes de comensalidade é um dado interessante nesses lugares agora em menção, mas também na grande maioria das situações com esta música na capital mineira – vide lista acima de rodas e apresentações e os relatos etnográficos em Amado (2014) e também os desta pesquisa, postos logo adiante.

⁶⁹ O que tem a ver, em alguma medida, com a criação do curso de graduação em música popular na Escola de Música UFMG, a partir do programa Reuni, do então Governo Federal.

⁷⁰ Convite disponível em: <<https://www.facebook.com/savassifestivaljazz/photos>>. Acesso em: 05 out. 2018.

mineira, com seus instrumentos de sopro, seus violões e cavaquinhos, e variada percussão, além de voz em alguma parte do repertório (Fig. 17). Sendo um interessante meio do caminho entre um regional de choro e uma banda de retreta, com tempero de um grupo-orquestra de cinema antigo, a “*Já Te Digo*” trabalha com o repertório de uma música popular brasileira, com alguma ênfase para o choro, com instrumentação baseada numa linguagem de orquestração inaugurada, muito provavelmente, por Pixinguinha em sua época de trabalho diretivo nos bastidores e palcos das rádios – o que não exclui adaptações pensadas pelos próprios integrantes dessa orquestra.



Figura 17: “*Já Te Digo*” em evento da Semana Nacional do Choro de 2019⁷¹.

A mesma *Orquestra* evidencia outra vocação ou é exemplo também de outro contexto de inserção do choro que vem se dando ultimamente em BH: o da aproximação – ou talvez reaproximação – do meio chorão com o movimento do carnaval na cidade⁷². Se, do lado que

⁷¹ Disponível em: <https://photos.google.com/share/AF1QipM1nA_c3OjDAZqUXMZsgRikf2HPKCTCIQ8Rj05Dop1ldi20uRdnmHSozXVebIUTrA?key=bF85UGs5RnVnbhKbURhRHRGLWRCZ19wR19ROVhR>. Acesso em: 30 maio 2019. Ver: site do *Clube do Choro de Belo Horizonte*.

⁷² Segundo alguns trabalhos, o choro e o carnaval são manifestações que se relacionam e interpenetram há muito tempo, considerando-se, por exemplo, que muitos músicos referidos no universo chorão também tiveram participação direta e mesmo profissional nos círculos carnavalescos de suas cidades e de seus respectivos tempos; assim foi, por exemplo, com Pixinguinha (cf. BESSA, 2005 e LEME *et. al.*, 2014) e também com a maestrina Chiquinha Gonzaga (DINIZ, 1999) que, inclusive, é apontada como autora da possível primeira marchinha carnavalesca – *Ô Abre Alas*. Acontece, porém, que a respeito dessa relação choro-carnaval em Belo Horizonte não há ainda referências, e o que se sabe vem de notícias bastante recentes. Por isso, trata-se aqui como aproximação ou como reaproximação, dependendo da perspectiva mais ampla ou mais local que se queira adotar sobre o assunto. Ainda acerca disso, é de se crer que o que se toma ora como notório, o fato de ambos ambientes musicais em interface, talvez não se tome por muitos dos próprios ‘choro-foliões’ como novidade ou coisa digna de pôr tanto mais reparo – pensa-se nisso considerando que do discurso de alguns colaboradores se apreende aquela ideia, posta também em outros trabalhos (KIEFER, 1983; TINHORÃO, 1998 e CAZES, 1998), de que o choro não se restringe a um repertório, mas à determinada maneira de tocar – ora, nesse sentido, é também possível fazer choro com música de carnaval.

mais interessa aqui, o choro é uma manifestação músico-cultural que alcança adeptos e espaços na capital, do outro lado também o carnaval belo-horizontino vem, há alguns anos, se transformando e ganhando notoriedade no nível do apreço de foliões e mesmo num cenário nacional desse – e que trata desse – tipo de evento. A *Já Te Digo* teve ocasiões de fazer essa ‘ponte’ de um contexto ao outro em alguns dos eventos em que participou, notadamente, no período carnavalesco de cada ano, e no pré e pós-carnaval; mas não somente a *Orquestra* exerce a prerrogativa assim: outro destaque nesta realidade em que o fazer chorão e a época carnavalesca se interpelam e se ressignificam é percebido a partir da criação, ainda em 2019, do chamado *Bloco do Alfredin* (Fig. 18).

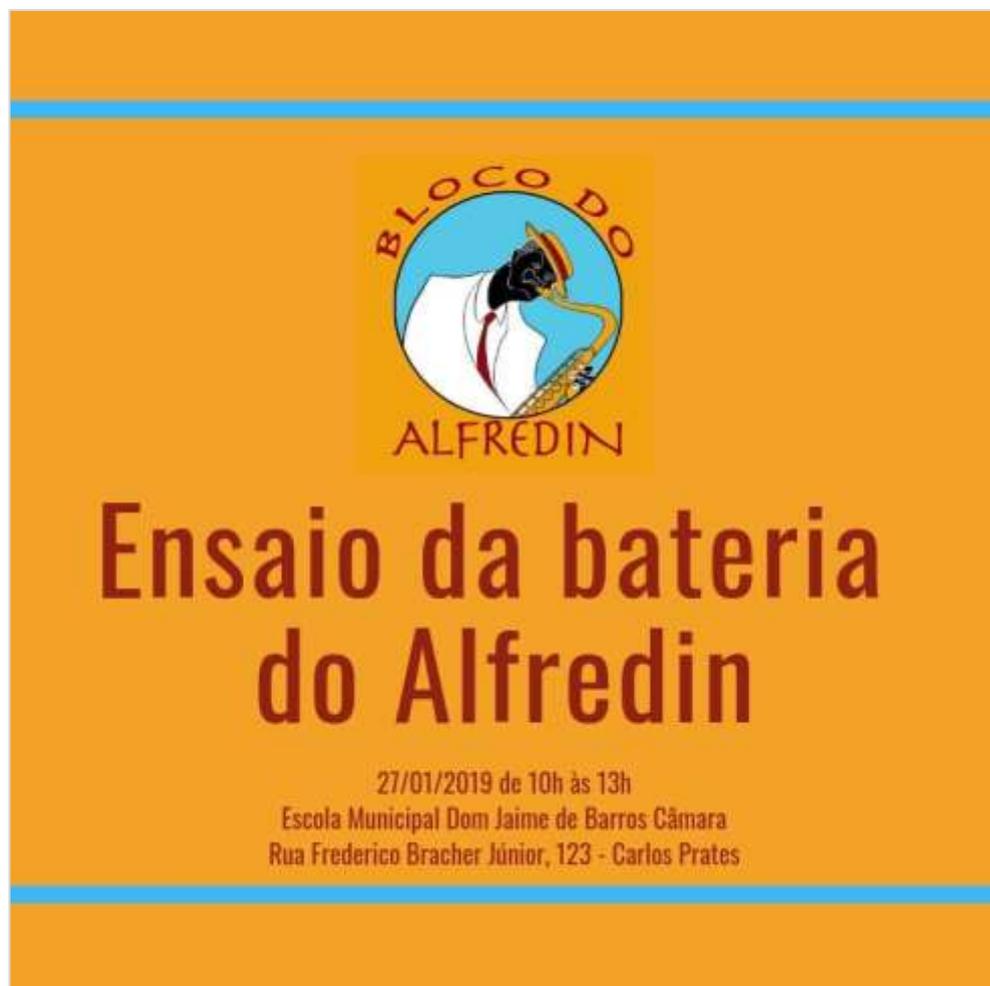


Figura 18: Convocatória, em rede social, para ensaio do *Bloco do Alfredin*.

O *Bloco* foi iniciado por um núcleo de membros de uma roda de choro que acontece há alguns anos no Padre Eustáquio. A roda, por sua vez, surgiu pela iniciativa de alguns alunos da Escola de Música da UEMG e de outros músicos que decidiram se reunir e tocar no *Botequim*

Vila Rica, também naquele bairro⁷³. O próprio nome do bloco traz estampada essa tal relação choro-carnaval pretendida, uma vez que se trata duma homenagem ao compositor e músico chorão Alfredo da Rocha Viana Filho, o sempre mencionado Pixinguinha⁷⁴, que, segundo seus biógrafos, era um assíduo folião (CABRAL, 1997 e DINIZ, 2011).

A cena chorona belo-horizontina conta também com iniciativas de necessário posicionamento diante de discussões urgentes da nossa sociedade – e, sim, há provas de que choro, postura crítica e ação positiva no mundo se afinam na capital mineira. Assim se viram as rodas de samba e choro do movimento chamado de *Amor e Resistência*⁷⁵, mencionadas anteriormente, no período de eleições presidenciais de 2018, por exemplo. Aqui, deve-se chamar a atenção também para as propostas das rodas de choro do projeto que recebeu o nome de *Abre a Roda: Mulheres no Choro*, com a ideia e a atitude de “valorizar, reconhecer e incentivar a participação de mulheres nas rodas de choro [e] lança(r) o olhar para as mulheres instrumentistas da capital mineira e convida(r) a todxs a experimentarem este ritmo⁷⁶”.



Figura 19: Detalhe da imagem principal da página do *Abre a Roda* em rede social.

⁷³ Informações sobre o bloco disponíveis em: <<https://www.facebook.com/events/2234864056764767/>>. Acesso em: 31 maio 2019. O *Bloco do Alfredin*, conforme se nota a partir da página da internet através do mencionado link, também fez parte do *Circuito do Choro 2019*.

⁷⁴ É de se notar que tanto a *Orquestra 'Já Te Digo'* quanto o *Bloco do Alfredin* se aproximam da figura de Pixinguinha, uma do ponto de vista da influência em seu repertório e o outro desde o seu nome.

⁷⁵ Algumas informações do evento disponíveis em: <<https://www.facebook.com/events/263698664202562/>>. Acesso em: 24 maio 2019. Como descritivo, copio aqui: “Na véspera da eleição, e em um momento de grande risco para a democracia brasileira, a roda *Amor e Resistência* no Bonfim tem o intuito de proporcionar, pela segunda vez neste segundo turno, um momento de confraternização, de trocas, de resistência e de amor. Trata-se também de conscientizar quem ainda não tiver entendido a gravidade da situação. É uma roda em favor da democracia, do debate e das ideias diferentes, mas de repúdio absoluto aos discursos de ódio e de violência”.

⁷⁶ Os excertos se retiram da página do projeto *Abre a Roda – Mulheres no Choro* em uma rede social. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/abreardamulheresnochoro/about/?ref=page_internal>. Acesso: 24 maio 2019. Ver também: <<https://www.youtube.com/watch?v=NWldA9q9yLw>>. Acesso em: 25 maio 2019.

As musicistas com seus vários e diferentes instrumentos reuniram-se em algumas oportunidades em diversos pontos da cidade, numa iniciativa própria; mais recentemente a roda que elas formam foi atração também do *Circuito do Choro* (Fig. 20). A reunião dessas personagens acabou incitando o surgimento de um grupo de choro formado por algumas delas, mantendo o mesmo nome de *Abre a Roda...*, mas isso não exclui a possibilidade de eventos em que todas as participantes das edições iniciais se encontrem novamente⁷⁷.



Figura 20: O flyer digital divulgando a roda feminina e feminista no *Circuito do Choro*, no final de abril de 2019.

⁷⁷ Cumpre-se mencionar, somente à guisa de exemplo, que grupos de Choro formados somente por mulheres existem há algum tempo, e nisso se pode mencionar, por exemplo, o *Choro das Três* e *As Choronas*, com algumas décadas de atuação, sendo ambos os grupos de São Paulo/SP. Aqui é necessário destacar, contudo, o caráter militante e a proposta de agregar e conscientizar os envolvidos nos eventos, o que é o mote da proposta das choronas mineiras do *Abre a Roda* – isto associado e em equilíbrio, evidentemente, com a apresentação de um repertório do universo chorão. É importante frisar, ainda, que na divulgação dos eventos deste projeto nunca se vetou a participação masculina.

Outra iniciativa que tem muita afinidade e muito a ver com estas rodas de mulheres tocando repertório chorão pela cidade – inclusive integrantes de um grupo estão presentes no outro, e vice-versa – é a do QuarTETA, grupo feminino que...

[...] surgiu de um desejo de quatro mulheres de aprofundar seus conhecimentos no universo do Choro. [...] todas com um longo percurso em suas carreiras musicais, e essa vontade comum de adquirir experiência de palco e de roda, e transformar o ‘tocar choro’ em rotina foi o que motivou a formação desse grupo. Há muitas mulheres fantásticas, compositoras e intérpretes, no universo do choro e da música instrumental no Brasil, mas não deixa de ser muito importante, em termos de representatividade, que vejamos cada vez mais grupos formados por mulheres e uma maior presença feminina, em uma cena que ainda é majoritariamente composta por homens (QUARTETA, 2019) ⁷⁸.



Figura 21: Captura de tela em página de rede social mencionando o evento com o QuarTETA, no *Circuito do Choro* 2019, de Belo Horizonte⁷⁹.

Os contornos do choro no contexto que se estuda aqui também se modificam ou se reinterpretam a partir dos trabalhos de alguns grupos que têm propostas que podem se considerar, talvez, ‘modernizantes’ ou até ‘contemporâneas’. Assim é, por exemplo, com as versões de choros trazidas aos palcos pelo *Assanhado Quarteto*, que conforme o seu release é “um grupo que busca assimilar as demandas por transformação do choro, sem deixar de estabelecer um constante diálogo com a tradição do mesmo”⁸⁰. Algo semelhante se apresenta

⁷⁸ Assim se descreve o grupo num release que se pode ver num endereço, novamente, do *Circuito do Choro*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/785272021858413/>>. Acesso: 24 maio 2019.

⁷⁹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/785272021858413/>>. Acesso em: 25 maio 2019.

⁸⁰ Informações disponíveis em: <https://www.facebook.com/pg/assanhadoquarteto/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 30 maio 2019.

pelo percussionista Túlio Araújo em companhia do seu quinteto nomeado de *Choro Amoroso* (ver, novamente, a Fig. 22). Sobre estes últimos, Túlio e o *Choro Amoroso*, um anúncio de uma de suas apresentações, lido na página do *Clube do Choro*, caracteriza o trabalho destes músicos como sendo o de representantes de um “choro moderno”.

A matéria registra ainda que “o grupo traz composições próprias de todos os integrantes, além de inteligentes releituras de mestres como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho, Dominginhos, Eduardo Neves, Rodrigo Lessa, John Coltrane, Villa Lobos, Tom Jobim, Milton Nascimento e Djavan, entre muitos outros”⁸¹. O cenário de uma quase vanguarda chorona em BH conta também com a participação do grupo denominado *Toca de Tatu*, um quarteto que, como mencionado, colabora mais diretamente com esta pesquisa e sobre o qual se trata com mais detalhes adiante.



22 de maio de 2019

Túlio Araújo e o Choro Amoroso apresentam seu "choro moderno" toda Quarta-Feira n'A Casa de Cultura, em Santa Efigênia.

A regra é não ter regra! Foi com esta idéia na cabeça que o internacionalmente reconhecido percussionista mineiro Túlio Araújo começou a juntar um grupo de Choro peculiarmente diferente. Túlio, que não esconde sua base musical vinda do Baião de Luiz Gonzaga e do Rojão de Jackson do Pandeiro, teve seu real contato com o Choro em 2015, quando morando na Califórnia precisou realmente aprender as artimanhas do estilo para pagar suas contas. Desde então, vem percebendo algo comum em todas as rodas: o Pandeiro, mesmo sendo um dos instrumentos imprescindível para que elas aconteçam, é também o instrumento menos explorado. Foi assim que teve a idéia de juntar, num sexteto, cabeças musicais pensantes de diferentes vertentes, unindo-se para criar uma nova roupagem do Choro, absorvendo influências como o Jazz, o Baião, o Soul, o Blues e a música Afro-Brasileira. Nasce assim o Choro Amoroso.

Formado por Túlio Araújo no Pandeiro, Pablo Dias no Cavaco, Bruno Teixeira na Flauta, Augusto Cordeiro no Violão, Pedro Gomes no Ukulele Baixo e Pablo Malta no Bandolim, o grupo traz composições próprias de todos os integrantes, além de inteligentes releituras de mestres como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho, Dominginhos, Eduardo Neves, Rodrigo Lessa, John Coltrane, Villa Lobos, Tom Jobim, Milton Nascimento e Djavan, entre muitos outros. A improvisação e criatividade são as diretivas desse encontro cheio de alegria, amizade e muita musicalidade.

Figura 22: A página do *Clube do Choro de Belo Horizonte* anunciando *Túlio Mourão e o Choro Amoroso*, com a linha de um "choro moderno" em seu repertório.

⁸¹ Disponível em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2019/05/tulio-araujo-e-o-choro-amoroso.html>>. Acesso em: 30 maio 2019.

O choro, além de matéria-prima para todas essas rodas e apresentações em diversos palcos, também se toma como assunto para eventos que discutem sua existência e essência até para além de um âmbito sonoro. Um exemplo de iniciativa de destaque, assim, foi o chamado *Seminário Euro-Brasileiro de Choro* que teve lugar na capital mineira na segunda quinzena do mês de abril de 2016. A proposta se efetivou com a presença de musicistas integrantes do *Clube do Choro de Paris* e da *Casa do Choro de Toulouse*, em intercâmbio com músicos locais, e envolvendo grupos, rodas e espaços conhecidos do choro de Belo Horizonte⁸², com destaque para a presença e condução do evento por parte dos músicos do *Toca de Tatu*, que aqui colaboram, e com visitas e apresentações dos participantes do *seminário* acontecendo no palco do *Pedacinhos do Céu* e do *Butiquim Vila Rica (Bar do Bolão)*⁸³.

A ideia chama a atenção não só porque envolve colaboradores diretos e espaços envolvidos nesta pesquisa, mas por algo no seu conceito: entende-se que a adoção do formato de um seminário tratando dessa música corrobora, de algum modo, uma noção colocada em verificação ao longo desta pesquisa: a da existência de um discurso engajado e ciente de si que se cria acerca e entorno do choro, uma consciência musicológica formativa de uma cultura e também nela enredada, que se desenvolve por causa e em torno desse tipo de música.



Figura 23: A roda de choro do *II Seminário Euro-Brasileiro de Choro*, em BH, abril de 2017⁸⁴. O evento, com entrada gratuita, se deu no pátio interno do Conservatório de Música da Universidade Federal de Minas Gerais⁸⁵.

⁸² A este respeito: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2016/04/27/noticias-musica,179351/seminario-euro-brasileiro-de-choro-promove-o-genero-em-belo-horizonte.shtml>>. Acesso em: 20 maio 2019.

⁸³ Para uma ideia acerca de como se deram os eventos: <<https://www.youtube.com/watch?v=8ArNEfGSqNM>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

⁸⁴ Informações e imagem disponíveis em <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2017/04/paticipantes-do-seminario-euro.html>>. Acesso em; 20 abr. 2020.

⁸⁵ Conservatório da UFMG: Avenida Afonso Pena, n. 1.534, Centro – BH/MG.

A iniciativa ainda contou com outra edição na mesma cidade de Belo Horizonte, no ano de 2017, inclusive envolvendo o Conservatório de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (Fig. 23), o *Clube do Choro* da cidade⁸⁶, e muitos músicos das rodas então em atividade. Após as duas primeiras edições na capital mineira, outros lugares do Brasil têm recebido a proposta do *Seminário Euro-Brasileiro de Choro*, tais como os municípios de Ubatuba/SP (2018)⁸⁷ e de Olinda e Recife/PE (2019)⁸⁸, sempre envolvendo chorões vindos do velho continente e músicos dos locais sede de cada evento.

⁸⁶ Informações disponíveis em <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2017/03/seminario-euro-brasileiro-de-choro.html>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

⁸⁷ Informações do *II Seminário Euro-Brasileiro de Choro* disponíveis em: <<https://fundart.com.br/ubatuba-rec-ebe-seminario-euro-brasileiro-de-choro-no-mes-de-abril/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

⁸⁸ Sobre o *IV Seminário*, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=H8f0yj-qlv0>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

Parte 2

Ares, pares e lugares

Algumas informações iniciais sobre os locais que serviram de campo para este trabalho etnográfico foram colocadas ainda na parte introdutória do texto, bem como os primeiros dados acerca dos músicos com os quais, nos tais lugares, eu pude interagir e buscar colaboração mais de perto e com alguma rotina. Agora, cumpre-se apresentar detalhadamente cada ambiente que eu pude frequentar, e onde presenciei, ouvi e, às vezes, toquei algo de choro com essas pessoas durante o estudo; e, ainda mais importante, demonstrar como cada um dos ambientes se prepara para acolher e, efetivamente acolhe, os chorões e as performances de choro, um tradicional ou um contemporâneo, conforme as respectivas situações. Ademais, a seção é propícia para a tarefa ainda em aberto de descrever algo acerca das clientelas, às vezes plateias, que se viam presentes nos momentos de campo, em frente ou ao redor dos músicos.

Os pontos da cidade em que empreendi o trabalho etnográfico serão tratados no texto como lugares no sentido de uma descrição física e geográfica, mas, soldando-se a isso, algumas impressões sobre aspectos de uma interação e pertencimento humanos com as suas construções, arquiteturas, seus ornamentos e ambientes serão também anotadas. A experiência continuada em campo e, ao lado dela, alguns discursos e comportamentos deixam perceber que os bares, restaurantes, cafés e auditórios visitados, para além de suas localizações e seus recintos, contam com fisionomias que ganham sentidos sociais os quais, convencionados há muito, se entendem como se aderidos às respectivas alvenarias, enfeites e mobílias – esses ares também interessam, e, em certa medida, contribuem para uma compreensão dos fenômenos musicais em estudo.

Alguns dados históricos e um pouco das histórias sobre os ambientes frequentados para o desenvolvimento desta pesquisa também auxiliam no entendimento das noções de música que neles se criam, transitam e se desenvolvem. As atribuições principais de cada um destes pontos de fazer musical em relação ao movimento chorão belo-horizontino dependem um pouco destas narrativas históricas, bem como de determinadas anedotas, para que se compreendam – algumas contadas adiante também pelas vozes de meus interlocutores e de quem vem, até há mais tempo do que eu, tratando de descrever os locais que agora formam meu campo. As mesas e cadeiras; as paredes, os balcões e palcos; os sons, as cores e os sabores dados ao(s) sentido(s), nas visitas em cada lugar, trazem consigo um quê de signos, e depõem sobre tais traços de história tanto pela sua própria materialidade, quanto pelo que é figurado em alguns deles. Colocam frente a consciência sinestésica das coisas os indícios do que eram, são e do que querem continuar sendo

os lugares enquanto espaciotemporalidades – este último intento, o de um vir a ser – podendo, aliás, ser frustrado por causa de novos signos e ídolos insurgentes, e devido aos consequentes conflitos ideológico-sociais disso, como se lerá também daqui a algumas páginas.

Já a noção acerca dos pares que se toma nesta seção do trabalho pode ser tratada com base em três perspectivas em contexto: a) os músicos em fazer e em interlocução com a minha pesquisa são pares entre si, em cada grupo apresentado – de certo modo vinculados aos lugares e ares de cada ponto do campo – e também considerando uma comunicação existente entre eles todos num contexto chorão belo-horizontino mais amplamente considerado; b) esses sujeitos da pesquisa são também pesquisadores ou mesmo musicólogos – uns acadêmicos e outros não, que seja – e, assim, podem ser considerados pares meus por esse lado. O seu discurso, nesse sentido, também inicia seu sublinhar nesta parte do texto; c) algumas vezes, toquei com os entes de que o estudo trata; outras vezes, fui mais como um alguém nas plateias de cada ocasião. Ora, tenho, de novo, os músicos como pares, agora do lado da participação performático-sonora, mas, também convém considerar, houve momentos em que os públicos dos locais visitados foram meus entes mais próximos nos campos em alguns sentidos – e ainda que se pense na oscilação entre as sensações de pertença e não pertença que se experimentou perto de uns e outros grupos nesses universos da participação.

Ao considerar os ares, os pares e os lugares do estudo, portanto, esta seção da escrita começa a responder algo de questões acerca de “onde?”, “quem?” e “quando e desde quando?” acontecem os eventos de choro nas três partes do campo – os dois bares e um circuito – que compõem mais proximamente o relato etnográfico. Alguma coisa sobre “como se dão os fazeres musicais?” também se tangencia ou, ao menos, se deixa intuir através da descrição. Aviso, porém, que é na seção seguinte – d’As performances em enredo – que a narrativa e a exposição de assuntos se dedicarão propriamente, ou com principalidade, ao trato do “o que se toca?” e “como se toca?”, além de esmiuçar dados da interação entre os performers e os públicos diante ou em volta deles.

Claro que se pensam esses elementos todos em contexto aqui, mas o seccionamento deles foi uma necessidade mesmo da organização escrita, sem significar, no entanto, que são coisas não interdependentes. O trecho de agora, de fato, tem que dar conta de um volume considerável de pormenores e até de conceitos vindos da experiência etnográfica – e, daí, a sua extensão. A felicidade disso, porém, é também poder fazê-lo constar de ideias sobre a música e a ocupação dos lugares chorões pela voz de músicos e de outros participantes do contexto dessa música na cidade de Belo Horizonte.

Cap. 03: O Pedacinhos do Céu

Um teatro-bar de um chorão honorário de Belo Horizonte

O chamado *Pedacinhos do Céu* é um teatro-bar, conforme define o seu proprietário, o músico, compositor e também cozinheiro Ausier Vinícius dos Santos. Segundo ele e alguns dos músicos dali, é isso dentre outras coisas, e fica guardada essa última informação. Algumas das pessoas que já se dedicaram a descrever o lugar, dentre jornalistas, publicitários e entusiastas, tratam-no como um “bar musical”, quando escrevem, por exemplo, em revistas distribuídas em voos de empresas que operam nos aeroportos da Pampulha ou de Confins. Certos informes de turismo da cidade, tais como os do Sou BH, Guia BH e da Belotur⁸⁹, dizem que o espaço é uma boa opção de “programa cultural e música de raiz”, lugar de bebidas, petiscos e de “paixão pela Música Popular Brasileira, com destaque para o choro”, um “bar de chorinho”. Um expediente semelhante é dado para as chamadas da Rádio Itatiaia, uma estação AM/FM belo-horizontina e consideravelmente conhecida na cidade, na qual o apresentador Acir Antão, um diletante do choro, sempre lembra e convida para que se prestigie o “bar do Ausier”. Algo parecido também se lê em muitas das matérias e postagens de divulgação de eventos musicais no site do chamado Clube do Choro de Belo Horizonte⁹⁰, ambiente virtual em que também se notam a foto e o nome de Ausier, na página que homenageia uma “velha guarda” do choro da cidade.

Com algum renome, inclusive, fora da capital mineira – e, sem exagero, também fora do Brasil, dado o número de estrangeiros que visitam o ambiente – o local em questão é descrito ainda como “um misto de bar e casa de música em Belo Horizonte/MG, de propriedade do cavaquinhoista Ausier Vinícius dos Santos, que lançou o empreendimento com a intenção de promover o estudo e a execução da música do choro, com base na figura de Waldir Azevedo” (BERNARDO, 2004, p. 13)⁹¹. Já Leite e Mahfoud (2018) vão além das noções mais correntes

⁸⁹ As informações e afirmativas disponíveis em: <<https://guiabh.com.br/estabelecimento/pedacinhos-do-ceu>> e no <<https://www.soubh.com.br/estabelecimentos/bares/pedacinho-do-ceu>>. Acessos em 07 mai. 2020.

⁹⁰ Ainda segundo Ausier Vinicius, o mesmo radialista Acir Antão foi um dos entusiastas da ideia de fundação de um ambiente como o *Pedacinhos do Céu*, em Belo Horizonte, sendo uma personalidade crucial para a trajetória e divulgação do seu bar. Acir, nos últimos anos, foi também presidente do *Clube do Choro de Belo Horizonte*, e, assim, de alguma maneira, a divulgação dele no rádio era congruente ao que se fazia pelo clube. Ainda no site do *Clube do Choro* (www.clubedochorodebh.com.br), numa aba intitulada “Gente do Choro”, é possível ler um tipo de resumo biográfico tanto de Acir Benedito Antão quanto do próprio Ausier Vinícius dos Santos.

⁹¹ Waldir Azevedo (1923-1980) foi multi-instrumentista e autor de muitas músicas, sobretudo, ligadas ao universo do choro. Nasceu na cidade do Rio de Janeiro, onde iniciou também sua carreira musical. Antes de músico, porém, trabalhou em uma companhia fornecedora de eletricidade e teve passagem pelo militarismo. Chegou a tocar flauta, bandolim e violão, mas foi com o cavaquinho que atingiu notoriedade enquanto intérprete chorão, mais ainda a

de “bar musical”, “teatro-bar” ou “bar e casa de música”. Estes autores, estudiosos de psicologia social e que também entrevistaram o dono do lugar, tratam o *Pedacinhos do Céu* como espaço de preservação e salvaguarda do choro, e do que se implica em meio às memórias e tradições desta música e de (alguns) dos seus músicos. Ora, traços que muito interessam aqui.

Ausier: – O *Pedacinho do Céu* sempre teve essa característica de teatro-bar. O pessoal vem, aplaude, pede... Entendeu? [...]. *Pedacinho do Céu* é [de] choro, né? Até porque a homenagem foi a Waldir Azevedo, era o choro preferido dele, dedicado às filhas Miriam e Marli. Então, *Pedacinhos do Céu* eram as filhas do Waldir. [O teatro-bar foi] inaugurado pela D. Olinda [esposa de W. Azevedo] que era minha amiga... Hoje eu tenho um contato com a Marli... E acabou que eu fui citado na biografia⁹², e, praticamente, eu tenho a obra quase toda [fala das composições de W. Azevedo], entendeu? [Suspiros...] Do Waldir Azevedo, quer dizer, o Waldir Azevedo é a referência, mas eu gosto de tudo. [...]. [...] eu podia ter [um bar chamado] *Noites Cariocas*, seria uma homenagem, se eu fosse bandolinista, talvez fosse ao Jacob [do Bandolim⁹³]. Mas como a referência era o cavaquinho, de Waldir Azevedo a intenção foi em homenagem ao Waldir Azevedo mesmo. (Ausier Vinícius, **entrevista**, nov. 2018).

A casa musical, com seu endereço na Rua Belmiro Braga, n. 774, bairro Alto Caiçara, é uma das mais antigas e lembradas, quando se fala de choro, na capital mineira, com aqueles envolvidos com esta música. O que costumam chamar de “bar do Ausier” foi apontado – e, às vezes, até enaltecido – por muitos dos interlocutores, em quase toda entrevista ou conversa que tive com eles a respeito dessa manifestação musical no contexto belo-horizontino. Aconteceu isso durante todo o tempo de pesquisa, e, a bem da verdade, já era assim antes de eu empreender o estudo de agora – algo, aliás, que é mesmo uma das justificativas para a tomada deste lugar em específico como um dos ambientes do meu trabalho de campo.

Pelo que se percebe, o *Pedacinhos* é, há algum tempo, mais que um lugar onde se faz música na cidade: é tomado por muitos como uma das principais referências em termos de uma história local do choro (cf. FREITAS, 2005 e CAMPOS & CHIARETTI, 2008). São sempre sublinhadas as características dos eventos ali promovidos e os nomes de músicos de alguma

partir do final da década de 1940, quando lançou *Brasileirinho*, música que fez grande sucesso, com expressiva venda de LPs e muita repercussão nas rádios do Brasil e de outros países. A década de 1950 guardaria outros lançamentos musicais seus bem sucedidos, como o baião *Delicado* e o singelo choro *Pedacinhos do Céu*, dedicado às suas filhas. Alguns autores consideram Waldir Azevedo o grande responsável por trazer o cavaquinho para o patamar de instrumento solista, uma vez que era tradicional o seu uso como acompanhador rítmico-harmônico em músicas como o samba e o choro (CAZES, 1998 e BERNARDO, 2004).

⁹² Ausier se refere mesmo ao livro *Waldir Azevedo: um cavaquinho na história*, de Marco A. Bernardo (2004).

⁹³ Jacob Pick Bittencourt (RJ, 1918-1969), é um personagem muito lembrado da história do choro. Mais conhecido como Jacob do Bandolim, pelo fato de ter se dedicado a este instrumento e se destacado na sua execução, compôs e gravou em profusão durante as décadas intermediárias do século XX. Jacob foi um dos fundadores e solista do conhecido grupo carioca de choro chamado *Época de Ouro*, que se mantém ativo até os dias atuais, mesmo com diferentes músicos e em diferentes formações (cf. PAZ, 1997; CAZES, 1998 e DINIZ, 2003).

fama no meio chorão, ou mesmo de outras vertentes musicais, que passaram por ali e tocaram naquele palco em muitas ocasiões ao longo de mais de duas décadas de funcionamento do estabelecimento. Certamente, é de se considerar o *Pedacinhos do Céu* como ambiente chorão belo-horizontino dos mais cosmopolitas, um dos que mais recebeu pessoas de diversas origens com o interesse ou que se dispuseram a tocar e a ouvir algo de choro ao vivo.

Cabralzinho: – Ouvi muito falando do *Pedacinhos do Céu*, né? Que já foi palco aí de ícones do choro: Altamiro [Carrilho], Dino já foi lá, Dino Sete Cordas... (Cabralzinho, **comunicação pessoal**, mar. 2020).

Ausier Vinícius: – Ah... A história do “Pedacinho do Céu”, ela é grande, né? Passou todo mundo aqui, né?... “Época de Ouro”, com o Dino, Altamiro [Carrilho] várias vezes... É... Todo mundo do Choro passou por aqui... É... Eu recebi Hamilton de Holanda no início de carreira; Armandinho... Todos os grandes... Ademilde Fonseca cantou nesse palco! [com ênfase e apontando para o palco e para cima]. Então, os grandes passaram por aqui. E, mais, muita coisa que eu fiz de televisão acompanhando os outros, né? [...]. Eu recebi Zé da Velha... Que é um grande amigo, entendeu? Sempre que vem [a BH] vem aqui. Yamandú Costa... Todo mundo passou por aqui. Grandes craques passaram por aqui. A história é muito consistente, né? A história é muito bem registrada. [...]. O “Pedacinho do Céu” me deu um título de Cidadão Honorário. Reconhecimento... Na ata consta que foi um trabalho que eu fiz aqui, recebendo músicos importantes, divulgando... Até porque entrei como divulgador do Choro na cidade... (Ausier Vinícius, **entrevista**, nov. 2018).

Casa exclusiva de choro em Belo Horizonte, o *Pedacinhos do Céu*, sob o comando do cavaquinho e compositor Ausier, é hoje o principal reduto do choro na cidade e recebeu, ao longo de sua história [...], os principais nomes do choro no país, além de personalidades que ali vão atraídas pela mística do choro. (FREITAS, 2005, p. 22).



Figura 24: O grupo de choro, no *Pedacinhos do Céu*, em uma noite de março de 2017. O flautista da noite foi o Pedro Alvarez, de apelido Cabral ou Cabralzinho, que foi também um dos mais assíduos músicos vistos e ouvidos nas rodas do *Bar do Salomão*, abordadas adiante neste trabalho.

A situação é de tal ordem, que não espanta o fato de que quase todos os colaboradores diretos deste trabalho estiveram pelo menos uma vez no teatro-bar, e a grande maioria deles, inclusive, chegou a tocar em alguma noite de choro dali, sejam aqueles que se ligam às rodas do Salomão, sejam os integrantes do Toca de Tatu. Alguma noção de tradição, ali, se apresenta como que em dobras, isto é, o *Pedacinhos* se entende como um lugar de tradição e ele próprio é também um elemento tradicional em um determinado discurso corrente entre indivíduos de um nicho musical que se percebe com alguma articulação em Belo Horizonte. O teatro-bar salvaguarda uma tradição e, de alguma maneira, o lugar solda-se a esta mesma tradição, sendo o seu arredor ou envoltório, mas também um conteúdo seu.



Figura 25: Captura de tela com postagem de rede social de Ausier Vinicius, dono do *Pedacinhos do Céu*, de uma fotografia tirada no teatro bar e compartilhada via internet⁹⁴, na qual aparecem ele próprio (direita) e o Sr. Mozart Secundino (à esquerda), outro dos nomes mais lembrados dentre os chorões da cidade de Belo Horizonte, sempre associado à tradição local desta música⁹⁵.

O *Pedacinhos do Céu* conta hoje vinte e quatro anos. A sua abertura deu-se, pois, ainda no ano de 1996, com atividades de música e serviço de bar que se mantiveram ininterruptas até bastante recentemente: o teatro-bar de choro foi um dos estabelecimentos que teve de suspender obrigatoriamente as suas atividades devido à quarentena na cidade de Belo Horizonte, imposta por decreto da Prefeitura Municipal no triste momento da pandemia do Covid-19, vírus que se

⁹⁴ Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=812359948855655&set=t.100002542410227&type=3&theater>>. Acesso em: 17 mar. 2020.

⁹⁵ Sr. Mozart é citado, p. ex., no trabalho de Freitas (2005) e é o tema da tese do pesquisador Humberto Junqueira, que se dedica a estudar elementos da sua vida musical em BH (no prelo).

instalou no país a partir do final de fevereiro de 2020 e, especificamente na cidade sede mineira, a partir de meados do mês de março do mesmo ano, segundo as informações das autoridades sanitárias do país, estado e município. Ausier, contudo, já relatava, antes disso, ocasiões em que o seu estabelecimento quase teve de encerrar suas atividades não foram poucas ao longo destes anos todos. Os porquês disso são assuntos adiante.

A ideia de um espaço dedicado ao choro e a um tipo de resgate e difusão dos trabalhos de Waldir Azevedo começou a se realizar, na verdade, ainda em outro endereço e outro bairro da cidade: “[...] inicialmente aberto no bairro Dona Clara, sete meses depois o Pedacinhos do Céu mudou-se para o Alto Caiçara, onde se encontra até hoje” (FREITAS, 2005, p. 24). O ponto da região do Caiçara, entretanto, é o que de fato se marca na memória e no imaginário dos músicos com quem se pôde conversar nesses últimos tempos, e, até onde se sabe, também no pensamento de um público-clientela seu. A informação de que o bar de choro do Ausier teve outra sede, aliás, nem sequer foi mencionada por nenhum outro interlocutor de campo, a não ser pelo seu próprio dono.

Ausier Vinícius: – Ah... o *Pedacinhos do Céu* foi uma novidade. Existia choro... Todo canto... Eu mesmo, antes do *Pedacinhos do Céu*, eu trabalhava no Banco Real, e ia para as rodas. Mas o *Pedacinhos do Céu* foi uma coisa específica: aqui muita gente viu a coisa acontecer de uma forma profissional. Como é até hoje: nos dias marcados, tem; nunca faltou. Entendeu?... Então, o *Pedacinhos* foi uma casa voltada pra choro mesmo. [...]. Eu comecei [um bar de choro] no bairro Dona Clara, mas lá foram seis meses só. Pra todos os efeitos, o *Pedacinho do Céu* é aqui [Rua Belmiro Braga, 744 – Caiçara – BH]. [Outros] tiveram várias coisas aqui: tiveram pizzarias; teve até um recanto de seresta, que eu fiquei sabendo. Mas, só depois que eu fiquei sabendo disso... Quando eu peguei, estava fechado tinha algum tempo. [...]. O *Pedacinho do Céu* foi quando eu saí do banco, porque eu não aguentei mais banco [ex-bancário]. Aí eu encontrei com o Acir Antão, um dia, no Mercado Central: “Que você vai fazer?”. Aí tinha essa história que eu pretendia... “Não, pode fazer lá, que eu te ajudo divulgando...”. Então, o Acir é o grande divulgador disso aqui até hoje. Que a intenção foi essa, entendeu? De eu realmente trabalhar com choro. (Ausier Vinícius, **entrevista**, nov. 2018).

A construção onde se instala o bar quase que diz de si mesma como coisa antiga. Conta, certamente, várias décadas desde a sua feitura, e é muito mais velha que o teatro-bar que se tem em atenção. A partir mesmo do exterior, ainda na fachada em que se nota o nome e endereço do lugar, se revelavam alguns aspectos sensíveis do passar das épocas: a ferrugem e aspereza de portões e trancas, a porosidade e a pintura desbotada das paredes porosas, as madeiras do telhado e das janelas basculantes sem verniz, ao mesmo tempo lavadas de chuva e ressequidas do sol forte, as letras quase apagadas na parede, e outras, impressas em um letreiro que fica luminoso mais no alto, tão pouco legíveis quanto aquelas da alvenaria baixa.

Curiosamente, dado o desgaste e também a sua concepção muito sucinta, aquela parte frontal da casa fazia pouca propaganda do que se passava no seu salão interno. Observando o que se tinha ainda marcado na tinta descorada, notava-se que o lugar podia ter alguma relação com algum tipo de música, posto que se tinham ali desenhados um violão, dois cavaquinhos e um pandeiro. O nome do lugar – *Pedacinhos do Céu* – também se escrevia, mas é de se pensar que somente mesmo quem tivesse algum costume com o choro e, principalmente, com as obras do Waldir Azevedo, seria capaz de decifrar aqueles elementos, diga-se, de semiótica. O letreiro acima, não auxiliava muito na decifragem também da vocação do lugar, posto que só repetia o mesmo nome, e nem isso estava tão visível assim. Chama a atenção também o fato de que nesse bar não se tem as comuns faixas ou placas de marcas de bebidas, elementos comuns em outros estabelecimentos do tipo, mas que nunca se viram nesse ponto do campo.



Figura 26: A fachada do *Pedacinhos do Céu*, como vista em novembro de 2018. O nome do estabelecimento aparece pintado na parede e também, embora desbotado, no painel do alto. A vocação musical do lugar se intui por conta dos desenhos de instrumentos perto do nome pintado.

Adentrando, continua a sensação da idade da estrutura do teatro-bar, mas somada às ideias também de uma nostalgia, talvez, e de simplicidade. A cobertura dali conta com um formato de três águas, sendo daquelas coloniais com as telhas inglesas simples de cerâmica, uma para capa e outra para bica, e assim sempre; toda a madeira que sustenta aquilo dá a sensação de ainda rígida e robusta, apesar de as suas cores e medidas denunciarem que estão suspensas há um longo tempo. Uma destas peças que servem como cintas, mais ao fundo, conservava em si uma pequena cruz de uns vinte centímetros, mas que não se viu mais nas visitas depois.

O primeiro conjunto de tesoura mais treliça sobre o salão recebeu um tapume, um tipo de prensado de fibras e lascas de madeiras claras, amareladas, e na frente disso se penduraram instrumentos aparentemente antigos, formando um regional de choro suspenso e misturado com uma banda de retreta erguida e silenciosa: um pandeiro de nylon com estampa da bandeira brasileira, uma espécie de eufônio para marcha ou um sousafone natural de tessitura tenor⁹⁶, um clarim ou trompete natural, um violão de seis cordas, um violão tenor, um cavaquinho – que ali, claro, não faltaria – outra corneta sem pistões, um clarinete antigo de treze chaves e outro trompete. Ainda que como adereços, eles não deixam de depor sobre a vocação daquele espaço para a música. Aquela organologia toda margeia um quadro com letras maiúsculas e borda imitando cerâmica, novamente com o nome do bar, bem à vista dos entrantes. Ademais, os instrumentos são como signos de afeto e lembranças do dono dali...

Ausier Vinícius: – Meu avô tocava na banda de música de Peçanha, eu era menino atrás dele... Então, ele ensaiava, e tocava umas músicas diferentes. Eu [perguntava] “que música que é essa, vovô?” – e ele respondia: “isso é chorinho” ... E aquele negócio todo. Bom, deviam ser coisas dele lá, composições. Então, foi assim. Ele me deu um cavaquinho, aos 07 anos de idade, e aí eu ficava atrás dele; ele ensaiando e me passando as coisas... Minha primeira referência musical foi meu avô, Seu Minervino. (Ausier Vinícius, **entrevista**, nov. 2018).



Figura 27: O tapume e o seu instrumental, meio regional de choro e meio banda de música. Outro quadro letreiro com o nome do bar. Uma pequena cruz aparecia, discreta, ao fundo.

Aquela placa também serve como um biombo, deixando menos aparente uma parte da estrutura de amplificação sonora que é fixada atrás do compensado. A aparelhagem é formada

⁹⁶ Um instrumento curioso e, de certo, não em voga atualmente. A sua espessura de tudo e diâmetro de campana têm medidas de um eufônio ou bombardino, mas a sua construção ou formato geral lembra a de um sousafone, um baixo tuba desenhado para marchas, desfiles ou até mesmo procissões.

essencialmente por cabos e caixas de som ou retorno, as quais são parafusadas nas peças de madeira daquele teto. Olhando-se com alguma atenção e seguindo-se o rumo dos fios pretos, fica evidente que eles são conduzidos pelos cantos das paredes, ladeiam embutidos a linha das peças do telhado, descendo numa meada bem urgida, mas pouco discreta, para se pontuar no canto mais recuado daquele pequeno tablado um pouco mais alto que o piso normal do lugar, e que Ausier chama mesmo de palco. O sistema chega, assim, a um cavalete em que se coloca uma mesa de som de alguns poucos canais, suficientes para os grupos de músicos que, geralmente, se apresentam ali. Comumente, todos que tocam naquela casa usam microfone ou algum tipo de captação sonora ligada àquele circuito, com exceção de alguns instrumentos que têm muito volume e projeção, tais como trombones e saxofones. Algumas tomadas elétricas, logicamente, são também parte deste sistema.



Figura 28: O palco do *Pedacinhos do Céu* depois de se terminar o choro, numa noite de abril de 2019. O cavaquinho do anfitrião, Ausier, ainda estava no palco, enquanto ele e os músicos lanchavam e conversavam muito. Após a música, às vezes, o bar ainda demorava a fechar por completo.

O palco dali consiste numa elevação do chão, que custa a ter trinta e cinco centímetros de altura. Ali a audiência das primeiras mesas não sente aquele efeito de “gargarejo”. Sendo margeado pela parede do fundo do espaço, com o seu formato curvo, o lugar da música na construção se encerra numa inteiriça de alvenaria que esconde atrás de si os dois lavabos do ambiente. A forma de meia lua em que se dispõem os executantes das noites de chorinho se

determina por uma curvatura que se percebe desde a frente do elevado. A parte do piso destinada aos músicos tem um formato de semicírculo, e não caberia naquilo outro desenho para a disposição do regional. Com uma estrutura assim, em noites com muita clientela, os músicos se distinguem por pouco, uma vez que não estão colocados tão mais alto do que a plateia – isso sem contar que, às vezes, alguns dos ouvintes chegam muito próximo dos instrumentistas, e praticamente confundem-se com eles. Quando são muitos os chorões para tocar, também pode acontecer de eles se posicionarem na parte mais baixa do salão, ali bem perto das cadeiras e mesas metálicas forradas em azul que podem estar ocupadas por uma plateia ou até por outros músicos aguardando o momento de também subir ao palco.

As paredes se apresentam com um acabamento do antigo tipo popularmente apelidado de “saia e blusa”: sobe do chão até antes da metade em alvenaria num azul escuro, o mesmo do lugar dos músicos. Já a parte superior interna das paredes, como as da cozinha, se apresenta num tom azulado bastante mais claro. Grande parte do envoltório do estabelecimento, contudo, se encerra por um forro de pinho, e algumas pequenas frestas se notam nisso. A parte da frente recebe quase que escotilhas. São aquelas grandes claraboias de gradil e compensado, nada leves, que são içadas ali através de um engenhoso e longo sistema de encordoamento e roldanas. A ventilação mesma do bar vem toda dessas aberturas, e a trava disso se dá através de um nó de ancoragem enlaçado num ponto fixo da travessa inferior da terceira tesoura do telhado no alto do salão das mesas.

À esquerda de quem entra no estabelecimento, encerrando o salão que não é pequeno, ficam um depósito e a pequena cozinha que funciona em toda noite de evento, que se coloca atrás do que é o balcão e caixa do bar, e cujo acesso se dá por uma portinhola que se vê ladeada por geladeiras horizontais onde se guardam bebidas e alimentos, armários de cozinha metálicos e tabelas de preços e guarda-comandas. Ali, com asseio, se fazem todos os tira-gostos ou pratos consumidos pela clientela. São as geladeiras também as responsáveis pela fama do lugar de ter algumas das garrafas de cerveja mais geladas da cidade, o que se comenta *in loco*, e até mesmo em páginas de redes sociais do *Pedacinhos*⁹⁷. A bem da verdade, tudo é um pouco cozinha naquele ambiente, e isso é um traço da estética do teatro-bar, tem a ver também com um tipo de vocação do lugar conforme pensada pelo proprietário.

Ausier Vinícius: – Acaba que, como é que eu falo isso?... O *Pedacinho do Céu* é uma cozinha de roça, da casa, todo mundo chega. Fica à vontade, entendeu? O *Pedacinho do Céu* tem esse tipo de aconchego, entendeu? (Ausier Vinícius, **entrevista**, nov. 2018).

⁹⁷ Ver, p. ex.: <<https://www.facebook.com/pedacinhosdoceu>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

O local é inegavelmente devotado ao choro, ou pelo menos a um ideal que paira sobre esse tipo de música, e aos personagens que de alguma maneira fazem um enredo do que mais se conhece da história desse gênero⁹⁸. Adornos, quadros e enfeites que mencionam tal música e alguns músicos um tanto famosos estão estampados e postos por todas as paredes e até mesmo pelo telhado: algumas fotos e retratos de diversos intérpretes de choro dos mais conhecidos, caricaturas de outros tantos chorões, fotos que parecem autografadas, outras que colocam os personagens ali naquele mesmo recinto, ainda que em outras ocasiões. Algumas imagens do próprio dono do estabelecimento – ele tocando, abraçando personalidades, festejando e sendo festejado por elas – também figuram nessa narrativa para o olhar, quase sonora também.

A paixão pela Música Popular Brasileira, com destaque no Choro, acendeu a vontade de desenvolver um projeto que pudesse expressar esse grande sentimento. Assim nasceu o Pedacinho do Céu! [sic] [...] casa é conhecida por seu ambiente descontraído e pelas apresentações de chorinho [...]. O amplo salão é decorado com retratos e caricaturas de artistas que já passaram pela casa. A cerveja, sempre gelada, faz par perfeito com os petiscos. Entre os mais pedidos, destaca-se a carne de panela com mandioca frita e linguiça de lombo. (Guia Sou BH, online, s. d.)⁹⁹.



Figura 29: Visão geral do salão do *Pedacinhos do Céu* desde próximo da sua entrada, começando as atividades musicais em noite no início de junho de 2018. Ao fundo, o palco com um quarteto. Observem-se as cadeiras bem perto dos músicos, e as características do telhado mencionado, o tapume com os instrumentos, e as paredes repletas de quadros e fotografias de músicos e compositores do choro, muitos que já passaram pelo teatro-bar.

É até de se dizer que, sensivelmente, o ambiente causa algo de intimidação: lembra um pouco aquela sala de composição da casa de Pestana, o local e o personagem do qual Machado

⁹⁸ Isso tem a ver com o que Rezende (2016) trata como uma “história oficial” do choro, e é assunto adiante na tese.

⁹⁹ Disponível em: <<https://www.soubh.com.br/estabelecimentos/bares/pedacinho-do-ceu>>. Acesso: 27 jul. 2020.

de Assis se ocupa no texto e estória de seu “O Homem Célebre”¹⁰⁰ – tal como no conto, também naquele bar as figuras parecem cobrar algo de postura dedicada daqueles que ali executam algo de choro ou de chorinho, como se queira – diga-se, entretanto, que atacar uma polca, exatamente ali no local em estudo, não seria problema nenhum.

O estado todo assim do lugar e das coisas, de serem antigos e simples, é interessante apontar, não parecia defeito algum, principalmente, se for considerado um tipo de intenção que se estabelece sensivelmente no e para o recinto. O que remete ao passado, ali, parece que faz um enredo. Algum tipo de pretérito, fui percebendo, era quase um personagem num conto tácito naquelas noites musicais, era quase como um alguém também e que se queria como detentor de sentido numa narrativa. A simplicidade no trato do ambiente, pelo mesmo caminho.

A sensação trazida e o que se percebeu das entrelinhas dos discursos e apontamentos de quem mantinha, tocava e frequentava as noites musicais do *Pedacinhos*, pelo menos no decorrer do período em que se empreendeu ali um trabalho de campo, tem a ver com uma concepção estética rememorativa e que valoriza alguma ideia de conservação e colecionismo, aliada ainda a uma dinâmica de validação e revalidação da fala e até de um lugar de fala, posto que ao mesmo tempo que se sublinham indivíduos que se tomam como importantes no universo do choro, também se grifa o nome do bar musical belo-horizontino exatamente por que ele reverencia tais personagens e porque elas estiveram por ali, em algumas ocasiões. O lugar, assim, enquanto trata de rememorar estas quase entidades musicais e contar das histórias de uma música, também se insere em capítulos e fatos dessa história.

Algumas das páginas anteriores deste trabalho trouxeram breves informações acerca das pessoas que fazem acontecer muito do que são os choros que se dão no *Pedacinhos do Céu*, os músicos que tocam no teatro-bar, as pessoas responsáveis pelo mais do sonoro dali, e que, gentilmente, se dispuseram a colaborar e interagir comigo ao longo de minha pesquisa. Agora, porém, é que se cumpre apresenta-los com mais calma e detalhes, buscando compreender algo, ao menos inicialmente, em torno dos sentidos de suas presenças naquele lugar, que, acredita-se desde já, vai além de fazer som, tocar um instrumento, executar um repertório. Começarei, pois, por quem deu início à história, o idealizador e proprietário do ambiente chorão, Ausier Vinícius,

¹⁰⁰ Ver: ASSIS, Machado. Os melhores contos. Domício Proença Filho [Sel.]. São Paulo: Global, 1996.

e depois apresentarei os demais chorões interlocutores nesse primeiro local do meu campo multissituado, em ordem alfabética dos seus primeiros nomes: Alexandre Bacalhau, Anderson Costa, Ianá Costa, Leandro Silva, Marcos Anderson, Rodrigo Marçal, Rubens Henrique Braga.



Figura 30: Uma parte do regional de choro comumente ouvido no *Pedacinhos do Céu* durante o tempo de trabalho de campo, em foto postada em rede social¹⁰¹ pelo próprio dono do lugar. Da direita para a esquerda na foto do post, temos: Ausier Vinícius dos Santos (cavaquinho), Rodrigo Santos Marçal (bandolim), Alexandre Bacalhau (violão sete cordas), Anderson Costa (saxofone tenor) e Rubens Henrique Costa (pandeiro).

Aqui o estudo vai se deter um pouco mais nos indivíduos que assentiram participar da pesquisa, e que eram também os mais assíduos naquele bar durante o período em que frequentei os eventos músico-culturais ali instalados. Outros instrumentistas também passaram por lá, em ocasiões esparsas, e pode ser até que um ou outro desses eventos em que elas estiveram interesse à etnografia, páginas adiante. Aqui, porém, opta-se por tratar de um núcleo musical um tanto mais fixo no *Pedacinhos* no tempo em que a pesquisa pôde se aproximar do lugar. Uma seção, portanto, pra tratar de um “quem?” nesse texto etnográfico, tal como se coloca nas orientações, por exemplo, de Seeger (2008).

Ausier Vinícius

Ausier Vinícius dos Santos, 60 anos, é um senhor que tem seus cabelos grisalhos e um respeitável bigode também ruço, traços da idade de certo modo equilibrados por um pequeno brinco na sua orelha esquerda. Se veste de maneira simples, o que combina com a sua maneira

¹⁰¹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1464058100352500&set=t.1714614842&type=3&theater>>. Acesso em: 22 jul. 2020.

de se comunicar e com o lugar de que falamos. Convicto e muito direto, conversa chamando a gente de “camarada”, e exige sempre que se confirme o entendimento ou que se concorde com alguma das informações que oferece; o “né?”, o “entendeu?” e o “sabe?” são expressões que pontuam muitas das suas frases numa conversa. Cavaquinhista, nascido na cidade de Peçanha, no Vale do Rio Doce, vive em Belo Horizonte há mais de três décadas. A sua primeira ocupação na cidade foi a de bancário, mas há mais de vinte e cinco anos deixou essa profissão para se dedicar à música e ao empreendimento do seu bar musical, onde levamos as prosas.



Figura 31: Ausier Vinícius, músico, idealizador e proprietário do *Pedacinhos do Céu*, em Belo Horizonte¹⁰². A imagem mostra ainda um de seus cavaquinhos e uma das fotografias de Waldir Azevedo dentre as muitas que são vistas penduradas nas paredes do palco do seu teatro-bar.

O músico, compositor, cozinheiro e dono de bar é também colecionador e estudioso de LPs, partituras e muitos tipos de material, em especial, sobre o choro, e, mais especialmente ainda, a respeito do repertório do cavaquinho. Com esse colecionismo e apreço todo, o personagem levou Leite e Mahfoud, por exemplo, a escreverem dele como um “guardião de

¹⁰² A foto se encontra em uma página de rede social do *Pedacinhos do Céu* mantida pelo próprio Ausier Vinícius. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=829231680501815&set=t.100002542410227&type=3&theater>>. Acesso em: 03 mai. 2020.

memórias”, “uma pessoa que se dedica à preservação cultural” (2018, p. 146). Ausier é figura muito conhecida dos chorões da capital, como já dito acima, e um dos mais antigos filiados ao Clube do Choro de Belo Horizonte. O cavaquinho tem também renome em outros estados, e contatos com músicos e público até de fora do país¹⁰³. O seu teatro-bar, maneira como ele mesmo define o *Pedacinhos do Céu*, é, provavelmente, a sua maior obra; um tipo de agradecimento e de legado, uma homenagem ao seu chorão predileto e inspirador, o também cavaquinho e compositor carioca Waldir Azevedo.

Ausier frisa que é um autodidata na música, embora não desconsidere as influências e ensinamentos de seu avô, ainda no tempo de criança em Peçanha, e mesmo que cite que muitos dos músicos que passaram pelo *Pedacinhos do Céu* foram seus mestres. Coloca a sua casa de música também como um tipo de escola para muitos que passaram nela, no que, alguns dos seus colegas de palco concordam, assim como músicos também que atuam com o choro já em outros ambientes e circunstâncias. Como exemplo da percepção dessa influência do *Pedacinhos* e da figura de Ausier Vinícius em termos de aprendizado do choro, ainda que dentre outros, temos um depoimento do violonista Lucas Telles, do *Toca de Tatu*.

Lucas Telles: – Vejo muitos cavaquinhistas [em Belo Horizonte]; pelo menos, quando a gente começou, eu achava que tinha muito cavaquinhista solando, que... eu imagino até que seja por uma força até do Ausier e do Waldir Silva¹⁰⁴, que são referências muito grandes. Grande parte dos solistas de cordas é de cavaquinhistas, né? (*Toca de Tatu*, **entrevista**, dez. 2018).

Alexandre Bacalhau

– Bacalhau. Tudo bom, né?

Assim foi que se apresentou para mim o cavaquinhista e violonista de sete cordas que mais ouvi tocando no *Pedacinhos do Céu* nesses tempos de pesquisa. Alexandre Bacalhau é o nome completo que se conhece. Confesso que não apurei se era um apelido, nunca tive ocasião de perguntar isto, e nem muito interesse também, porque as conversas sobre os repertórios das

¹⁰³ Mais informações disponíveis, p. ex., em: <<https://www.facebook.com/aulasdecavaquinhonarede/photos/a.546106392093301/546991065338167>>. Acesso em: 22 set. 2020. A aba “Gente do Choro” do Clube do Choro de BH também serve de referência.

¹⁰⁴ Lucas se refere, aqui, ao também cavaquinhista e compositor Waldir Silva (1931-2013), mineiro, nascido na cidade de Bom Despacho, mas que veio para Belo Horizonte a trabalho, inicialmente no ramo dos telégrafos. A sua trajetória musical desenvolveu, de fato, na capital mineira, de onde se irradiou para outros estados do país e até mesmo para outros países. Na já mencionada aba “Gente do Choro” no site do *Clube do Choro de Belo Horizonte* é possível ler uma breve biografia de Waldir Silva, na subseção “Janela da Saudade”.

noites dali eram mais instigantes com ele. Alexandre conta os seus 63 anos completos, e é de uma geração próxima da de Ausier, a quem muitas vezes vi chamando de irmão.

Sempre de muita tranquilidade, fala de volume muito moderado e olhar sempre muito atento durante a interlocução, Bacalhau é daqueles que diz também que nunca estudou música de fato, o que, claro, não é pra gente acreditar. Com a sua técnica e domínio de um repertório muito vasto, e sua capacidade de modular com ou sem usar capotrasto, ficava claro que alguma formação ele detinha, sim, e é de se crer que o curso durou muitos e muitos anos, com método muito focado na vivência. O palpite mais cabível seria este. Como se dedicou a outras profissões mais no meio, diga-se, corporativo e com auditorias, acaba creditando à tarefa de violonista um *status* diferente do de uma profissão num rigor, talvez, empresarial do termo.

Outra característica que também chama a atenção é o quanto conhece de repertório de muitas épocas do choro, inclusive do que foi composto há não muito tempo. Sabe, decoradas, inclusive as introduções de muitas destas peças, e isto no tom que os solistas necessitassem. Um dos músicos mais assíduos durante o tempo do trabalho de campo, com um ouvido sempre ávido em convidar os músicos que via no salão a subir ao palco, muito solícito tanto com as gerações mais novas quanto com os da sua geração. Alexandre Bacalhau é também compositor e muito requisitado em eventos de samba. Com um tremendo ânimo, em ocasiões que não fossem os eventos combinados do *Pedacinhos*, não seria difícil encontra-lo em algum outro bar ou recinto de choro Belo Horizonte afora. Cheguei a ouvi-lo também no Vila Rica, antigo *Bolão* no bairro Pe. Eustáquio, e também no *Bar do Salomão*, ainda etnografando.

Anderson Costa

Anderson dos Santos Costa, saxofonista, é um dos maiores responsáveis, o mais direto, pela minha entrada em campo no ambiente do *Pedacinhos do Céu*, e um incentivador mesmo de que eu tocasse junto daqueles músicos – alguém que preciso agradecer muito, pois fez várias das pontes necessárias, e puxou muitos assuntos ali dentro, que dão rendimentos interessantes para este meu trabalho. Ele contava os seus vinte e tantos anos no tempo etnográfico, ou talvez trinta. Anderson foi meu calouro, diga-se assim, na época de licenciatura na UEMG, instituição em que tocamos juntos no projeto de extensão da Banda Sinfônica, nos idos de 2008 a 2010. Confesso que, à época, não conhecia o seu interesse pelo choro, embora não surpreenda tanto, sobretudo, uma vez que os professores de saxofone dele na Universidade do Estado, todos eles, tinham chorinhos na manga, lhes era um repertório caro.

Um dos chorões mais animados com quem eu já convivi. Aqueles que vão a duas, três rodas ou eventos de choro por semana, eu admiro. Anderson, no entanto, teve semanas contando com seis dias em que tocava choro em algum lugar, rodava a cidade toda com a sua moto, e o saxofone na mochila presa aos ombros. *Saruê, Redentor, Butiquim Vila Rica, Bar do Caixote, Pedacinhos do Céu*. Muito lugar de choro para soprar o sax soprano e o sax tenor, e ele ainda conseguia tempo para tocar em grupos de jazz e também na *Babadan Banda de Rua*, importante grupo que se dedica a uma música e um discurso de representatividade racial e combate a este tipo de preconceito, contando com músicos residentes, na maioria, na região metropolitana de Belo Horizonte, e com influências tanto das bandas de música coloniais quanto da música do candomblé e sonoridades afro-mineiras. Anderson é afrodescendente, mora em bairro periférico e vem trabalhando muito em projetos em que a música sirva também como um tipo de elemento expressivo que dê visibilidade a grupos de pessoas em condições semelhantes às suas.

Um chorão paramentado também, com seu tablet bem servido de álbuns e *songbooks* de choro, muitos deles com as partes transpostas para instrumentos em Si bemol, e um periférico que, plugado ao seu aparelho, permitia que ele mudasse de página com movimentos num tipo de pedal, sem necessidade, portanto, de tirar as mãos do instrumento. Sempre ele estava munido desse seu equipamento, embora em alguns momentos fosse perceptível que tocava algumas músicas de cor, ou pelo menos sem ler todos os trechos da pauta. Usando o tenor, sempre que podia se valia de transcrições dos sempre lembrados “contracantos de Pixinguinha”, trançando respostas às melodias de solistas com quem estivesse tocando junto.

Anderson era um dos dois interlocutores dali com a formação diplomada em música, por assim dizer, que tocou com regularidade no *Pedacinhos do Céu* no período a que se dedica esta etnografia, embora esse dado eu saiba mesmo por ter sido colega seu na universidade e não porque fosse assunto durante os trabalhos musicais do teatro-bar. Contudo, ele não permaneceu todo o tempo em que empreendi visitas ao local, para o meu estudo. A partir de meados do conturbado ano de 2018, as suas idas ao bar do Ausier diminuíram, e ele se ocupando de eventos musicais em outros pontos da cidade e até mesmo com outros grupos de choro.

Ianá Costa

Ianá Costa tocava pandeiro no *Pedacinhos do Céu* em algumas ocasiões do período de meu campo no teatro-bar, mas sendo um pouco espaçadas as suas idas, acabamos tendo poucas oportunidades de interação e nem sequer tocamos juntos ali. Contudo, sei que a percussionista

é também professora da rede municipal de ensino de Belo Horizonte, atuando na educação básica, e tem também um trabalho musical engajado junto a grupos chorões da cidade, inclusive alguns que juntam a prática chorona e a defesa de visibilidade das questões feministas no meio musical e, em especial, nas rodas e palcos de choro: a jovem toca, por exemplo, num conjunto que recebe o sugestivo nome “*Ellas no Choro*” que, em alguma medida, deriva de um coletivo mencionado no panorama anterior, o “*Abre a Roda: mulheres no choro*”.

A sua ligação com a música é, como a da maioria destes interlocutores dos quais venho tratando, também mais vivencial, sem muitos intermediários entre ela, seu pandeiro, os sons e alguns dos seus sentidos. E o seu mote nisso, mais do que o choro, parecia mesmo o pandeiro, com as suas possibilidades todas em tantos tipos de música, principalmente, num ramo daquelas cultivadas como músicas brasileiras. Gostava de aprender pandeiro, dizia. A sua prática com o instrumento é uma que revela que cuidado na performance não é, de modo algum, privilégio de quem busca formalidades burocraticamente instauradas para conhecer música. Se pusessem um diploma ali como a pele do seu pandeiro, por mais “curtido” que fosse, eu acredito que o som seria mais chocho, e as suas “levadas”¹⁰⁵ soariam mais arrastadas do que deviam ser para o gosto dos seus pares, ali, no *Pedacinhos do Céu*.

Leandro Silva

O músico Leandro Silva também foi um dos que se alternou no palco do teatro-bar do Ausier com alguma frequência, de certa forma se efetivando no lugar mais para o final do ciclo do meu estudo, entre 2018 e 2019. Cavaquinhista e bandolinista de samba e choro, como ele mesmo dizia ser, a princípio, as suas participações no *Pedacinhos* se davam em revezamento com outro bandolinista, o Rodrigo Marçal, de quem se tratará alguns parágrafos a seguir. Ali, comumente, ele atuava como solista de bandolim, poucas vezes se atendo ao cavaquinho; mas quando isso ocorria, a sua parte era, em geral, a de um “cavaquinho centro”, participando no acompanhamento rítmico-harmônico dos choros, ali no registro médio-agudo característico do pequeno instrumento neste tipo de função.

¹⁰⁵ As “levadas”, termo usual em música popular no Brasil, não só no choro, consistem, grosso modo, em padrões de conciliação dos fenômenos harmônicos e rítmicos de uma composição musical, no caso de instrumentos como o violão e o cavaco, por exemplo. Quando se fala em pandeiro e outras percussões, a palavra se aplica também a uma lógica das acentuações métrico-rítmicas que se identificam, cada uma, com tipos ou gêneros musicais em específico – daí se mencionar “levadas de choro” ou “levadas de samba”, por exemplo. As levadas são como que os padrões de acompanhamento que todos do regional conferirão e que auxiliará ao solista do choro no fazer mais característico e interessante da acentuação da sua parte melódica. (MITRE, 2017).

A sua “efetivação” no posto de bandolinista se deu mesmo quando o outro, Rodrigo, começou a fazer visitas mais esparsas ao bar do Ausier, mais para o final de 2018, mas sem que isso queira dizer de nenhuma rixa aparente entre os dois. Quando mais na rotina do teatro-bar, em algumas das noites a partir disso, Leandro teve ocasiões de ir tocar trajando terno e gravata, numa vestimenta até um pouco contrastante com a dos demais músicos e, ademais, de quem era plateia no lugar. Um tipo de sinal de respeito e de profissionalismo, ele afirmava, e até uma maneira de parecer mais com chorões das antigas, iguais dos das fotos daquelas paredes.

A sua escola é a da vida, e o *Pedacinhos do Céu*, afirmou por vezes, era como um tipo de curso complementar, onde ele aprendia mais com “os mestres” que via e ouvia ao seu lado, naquele pequeno palco. Gostaria de pedir ao leitor para guardar esse conceito que esse dizer do Leandro traz para dentro deste texto. Era evidente o seu entusiasmo ao chegar e subir para tocar com os colegas nas noites do lugar, e isso era bastante concordante com o seu expediente de sempre sorrir para pontuar tanto as suas falas, quanto as suas partes de solista.

A sua figura era, além da de solista esperto, também a do piadista do grupo, com falas que traziam graça, às vezes, mais pela forma e sotaque da enunciação. Ávido para decorar as músicas que queria “pôr na roda”, em todo dia que se apresentava ali tinha algo novo na cabeça, e as peças que tocava anteriormente sempre contando com algo retrabalhado, um passo adiante na sua interpretação – a mim, a sensação que causava era a de que tinha uma rotina bastante intensa de estudos com o instrumento. O que falava, em geral, era que ensaiava um pouquinho para dar conta, e pouco associava o que fazia ao termo estudo, o que tem a ver com a tal ideia de escola da vida do início do parágrafo.

Marcos Anderson

Ouvi algumas vezes o cavaquinho Marcos Anderson no bar do Ausier durante o meu período de visitas de estudo. Conversei pouco com Marcos, mesmo por falta de boas ocasiões e também pelo seu comportamento um tanto mais silencioso e introvertido, mais até do que o meu. O cavaquinho era quem mais falava, no seu caso. Acho que a frase, assim, nem é minha, mas de um dos seus colegas músicos daquelas noites.

Ausier mostrava uma interessante e sublinhada deferência para com Marcos Anderson, o que, segundo notei das suas próprias falas e obséquios, derivava do fato de o pai de Marcos ser um dos grandes amigos e companheiros de jornadas musicais do dono do *Pedacinhos do*

Céu: o conhecido Tião do Bandolim¹⁰⁶. Conheci o Sr. Tião antes de sequer pensar nesta pesquisa, ouvindo-o tocar em algumas noites como espectador no teatro-bar agora em estudo, e também em apresentações de um dos seus tantos grupos de choro, o chamado *Piolho de Cobra*, que se apresentava na cidade nos fins da década de 2000 e primeira metade dos anos 2010, pelo menos até onde eu tive notícias e me lembro¹⁰⁷. O proprietário do *Pedacinhos* sempre se referia àquele senhor bandolinista como um dos seus mestres de música e de vida. Ausier também rendia elogios ao cavaquinho-centro no que ouvia na execução de Marcos, dizia gostar do balanço e do bem medido no jeito dele de tocar, que “brilhava e deixava o solista brilhar também”, um dos “melhores cavaquinhos do Brasil”.



Figura 32: A formação do regional no primeiro evento do *Pedacinhos* em janeiro de 2019, da esquerda para a direita: Marcos Anderson, Ianá Costa, Ausier, Bacalhau e Leandro Silva.

Marcos devia contar com algo em torno dos quarenta anos no período do meu campo, pouco mais que isso, talvez. Um expediente que se percebia do cavaquinhista era o de sempre estar em diálogo com os percussionistas com quem tocava junto, e mesmo em momentos no meio das performances, trocava indagações e assentimentos por meio de olhares e alguns gestos

¹⁰⁶ Sobre o Sr. Tião, informações disponíveis em: <<http://3.bp.blogspot.com/-F0V6f6kykcU/UnwgqVRgObI/AAAAAAB8E/fmHgZqVce0k/s1600/Perfil+Piolho+de+Cobra.JPG>>. Acesso em 31 jul. 2020. Nesta aba do site do Clube do Choro de Belo Horizonte se lê a seu respeito: “Tião do Bandolim: há vários anos empunhando o seu bandolim em várias rodas de choro em Belo Horizonte, Se “Tião” é das mais tradicionais figuras do gênero na cidade. Músico de vasto repertório, defensor do choro tradicional, um excelente compositor [...]”.

¹⁰⁷ A raiz desse grupo era o próprio Sr. Tião e o Sr. Mozart (ele, de novo!), somados ainda o flautista diamantinense Evandro Archanjo, Rafael Zavagli no cavaco, o violão de sete cordas de Gustavo Monteiro, e o pandeiro de Rubens Costa, percussionista que também se menciona mais detidamente neste trabalho.

que transpareciam algo de uma conversa, mesmo que sem fala. Os intervalos entre uma música e outra, naquelas noites, frequentemente se preenchiam com conversas dele com o pandeirista da vez, eles falando de alguns dos elementos das rítmicas dos acompanhamentos que tinham feito ou que fariam na próxima composição a ser tocada. As suas falas sempre aliadas a uma gesticulação compassada e com alguns acentos mesmo lembrando algo do assunto de métrica em música, e até quando tocavam havia um pouco desse tipo de troca gestual de informações sobre as levadas que iam modelando em cada instante de performance. Os seus colegas do palco ali também admiravam muito o seu tácito conhecimento de harmonia, e diziam, às vezes, da sua inventividade também nesse ramo musical.

Rodrigo Marçal Santos

Rodrigo Marçal é aquele bandolinista que, como já mencionado nos parágrafos acima, intercalava as suas participações no *Pedacinhos do Céu* com o músico Leandro Silva. A bem da verdade, em termos de bandolim, ele foi o primeiro que presenciei tocando naquele palco durante o trabalho etnográfico. O fato é, também, que ouvi mais vezes Rodrigo, e com ele tive ocasião também de tocar ali no bar musical, e de conversar mais sobre aquele fazer chorão e até a respeito do choro em outros pontos da capital mineira.

Apesar de atuar em várias rodas, grupos e eventos de choro pela cidade, Rodrigo tem para si, bem definida, outra profissão: atua como professor na rede municipal de educação, com ensino de literatura e língua portuguesa, semelhantemente à Ianá Costa. É mestre em letras, e tem essa perspectiva acadêmica muito em pauta consigo mesmo. Era franco em dizer que não tinha como o seu foco tocar profissionalmente, num sentido estrito de monetizar a sua prática musical. Claro que, nos eventos em que ele estava e havia cachês ou couverts, ele participava também dos rateios, mas não que fosse o seu objetivo com a música do choro. No *Pedacinhos*, por exemplo, ele era também remunerado, tal como os outros, conforme os critérios combinados pelo grupo de músicos em cada noite. O fato de não atuar pensando numa renda associada a isso, é bom que se clareie, não significava pouco entalhe na sua execução, e não poderia ser assim no palco em que ele subiu a convite de Ausier.

A sua relação com a música teve início ainda na sua adolescência, quando começou a tocar violão “de ouvido”, segundo ele. Depois de se graduar em letras é que teve o interesse de se dedicar ao que chamou de “violão erudito” e nessa sua relação com o instrumento apareceu o choro como uma possibilidade de repertório. Seu primeiro contato com o choro de forma mais

deliberada se deu porque obras de Villa-Lobos e de João Pernambuco, por exemplo, tinham “choro” como termo em epígrafe, e ele foi pesquisar o que isso significava tratando-se de um universo musical. O bandolim, que ele começou a tocar já em 2015, foi um tipo de consequência destas suas pesquisas, que o tinham levado a frequentar lugares na cidade onde chorões executavam o seu repertório e mantinham as suas práticas e os seus eventos. Segundo, ainda, o seu relato, começou a tocar o bandolim no *Pedacinhos do Céu* com um ano de prática do instrumento, por volta de abril de 2016.

Rodrigo, ao saber de minha pesquisa e, sobretudo, do enfoque que estava sendo dado ao trabalho começou a ligar a perspectiva adotada às questões que lhe eram caras. Como um músico e professor afrodescendente, estudioso e militante no que se refere às questões de luta contra o racismo e a desigualdade étnicas e sociais, associou muito o choro à necessidade de se pensar a questão da cultura negra inserida nas dinâmicas sociais no Brasil. Em alguma medida, é de se dizer que ele também estudou o ambiente daquele teatro-bar com uma perspectiva crítica e sociológica ao mesmo tempo em que eu lhe interpelava sobre acontecimentos dos choros ali performados, e também naqueles em eventos de outros pontos em Belo Horizonte.

Rubens Henrique Costa

Rubens é o outro percussionista que mais se fazia presente nas apresentações de choro do *Pedacinhos do Céu* enquanto pesquisei por lá. Um jovem senhor, talvez possa se dizer. A exemplo de Anderson, ele também estudou licenciatura em música, mas na instituição chamada Isabela Hendrix. Belo-horizontino, já faz alguns anos que atua no cenário musical da capital, e nas mais diversas frentes musicais, sendo o choro uma de destaque, mas não a única. A exemplo do pai de Marcos Anderson, conforme citado acima, o pandeirista participou também do grupo chorão *Piolho de Cobra*, mais no início deste século. Já desde esse tempo frequentava também o palco do Ausier, e conta isso alegremente, e frisando que tocar ali no Caiçara lhe proporcionou conviver com muitos músicos de que era fã e admirador, pessoas com as quais tinha orgulho de ter dividido aquele pequeno grandioso palco.

Os seus trabalhos com música passam também pelos universos do samba, e ele é um dos participantes do grupo *Angenor*, que se dedica ao gênero musical. Outra vertente da sua profissão em que se coloca é a de DJ, trabalhando em eventos cidade afora. É professor também, de percussão, e pesquisador de ritmos e características de interpretação de músicas tanto do universo do samba e choro, quanto de outros ritmos que encontra proximamente, em tradições

mineiras e também de estados do nordeste. Voltando ao universo do choro em Belo Horizonte, é de se dizer que não era difícil encontrar Rubens também em outros eventos que não os do *Pedacinhos do Céu*, participando, por exemplo das chamadas rodas do *Butiquim Vila Rica*, e em outros bares e ambientes em que essa música é feita na cidade. Já em termos de outros lugares do meu campo multissituado, é de se mencionar que Rubens era também conhecido de muitos dos músicos das rodas de choro do *Bar do Salomão*, e chegou a tocar no boteco do bairro Serra algumas vezes, porém, antes das ocasiões que compõem os episódios nesta pesquisa.



Figura 33: Postagem e foto de Rubens Costa em uma rede social¹⁰⁸, que deixam perceber o apreço que o músico conserva, há anos, pelo *Pedacinhos do Céu*. A fotografia é anterior ao período de minha pesquisa, mas dá conta de um discurso do músico que ainda é atual. Chamo atenção para os dizeres na legenda da foto “Nossa Escola e nossos Mestres!”, ele marcando Ausier e o *Pedacinhos do Céu*. Ao lado de Rubens (pandeirista) estão Joel Nascimento (bandolinista carioca – ao centro) e o Sr. Tião do Bandolim.

O público do *Pedacinhos*, a sua plateia-clientela, claro, variava em alguma medida de noite para noite, ou em cada data de funcionamento e de evento musical dali. Até há quem seja mais assíduo ao espaço, mas gente que realmente ia semana após semana, só mesmo em cima do palco. Como se viu numa das citações acima que traz uma das falas do dono do lugar, o teatro-bar, sempre que abre os seus portões para fregueses, tem música ao vivo acontecendo. Assim sendo, a pessoa que vai àquele espaço, mesmo que não planejando ou sem saber, vai ter contato com uma realidade social e sonora afeita ao choro, ou até que dele deriva em certa medida. Contudo, foi sempre um tanto evidente que a maior parte das pessoas nos grupos

¹⁰⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4243300140524&set=a.3015518526751&type=3&theater>>. Acesso em: 22 jul. 2020.

daqueles frequentadores se encaminhava ao local de uma maneira, diga-se, endereçada, ou com o mote mesmo da presença numa casa com as características ao menos semelhantes à daquela, ainda que sendo à convite de um terceiro que soubesse mais sobre o local.

Geralmente, o indivíduo que se posiciona em frente ao palco do bar do Ausier já conta com alguma experiência de vida. A faixa etária predominante é de jovens senhores e senhoras, mas não excetuados idosos. Não foram raras as visitas ao lugar nas quais eu era a pessoa de menos idade ocupando uma daquelas cadeiras. Aconteciam vezes também em que o contingente em cima do palco tinha média de idade provavelmente menor que a da audiência no salão logo a sua frente. Algumas pessoas ainda na baixa juventude até comparecem no ambiente, mas, em geral, parecendo motivadas por algum elemento que não o próprio lugar e seus eventos, isto é, se dirigiam até lá por algum convite que não necessariamente fosse atinente, por exemplo, ao quê chorão do *Pedacinhos do Céu*, e nem sequer à sua estrutura de bar. Um tipo de caso dessa realidade, que se pôde notar durante os quase três anos de visitas ao menos quinzenais ali, tem a ver com a comemoração de aniversários que se davam naquele salão.

O ambiente no endereço do Caiçara é tomado por muitos como “familiar”, e, inclusive, cheguei a ouvir essa classificação do próprio Ausier. Claro, “familiar” é um adjetivo que pode até se considerar um pouco vago, mas, aparentemente, o que se queria dizer com isso, no caso, é que o ambiente era ameno, pouco dado a sobressaltos, com uma música de volume, talvez, “controlado”, e onde papais, mães e filhos, às vezes acompanhados de vovós, capaz que se sentissem confortáveis. Um lugar assim, parece que na leitura destas pessoas, era bom para se comemorar o natalício, fazer brindes e até soprar algumas velinhas, caso fosse combinado com quem estava tomando conta do espaço das mesas, em geral, alguma garçonete. Quando se tinha algo assim acontecendo, era mais comum ter pessoas de pouca idade no lugar, mas pelo motivo mesmo de fazer o devido agrado ao seu parente em data de troca de idade. A característica da dispersão em relação ao fenômeno musical corrente ali também era algo comum em ocasiões deste tipo, e coisas similares aconteciam por motivos diferentes de aniversários.

Aqui eu exijo respeito. Até porque... Até por causa do meu público, né? Eu recebo mãe de amigo meu, de noventa anos. Então, eu tenho o maior carinho com isso daqui. Isso aqui funciona na minha batuta. (Ausier Vinícius, **entrevista**, dez. 2018).

Juntar mesas e fazer sentarem perto pessoas de algum convívio social anterior também era algo que acontecia com alguma frequência. As pessoas que coordenavam alguns momentos de “*happy hours*”, por assim dizer, decidiam se encaminhar ao *Pedacinhos*, geralmente com as reservas feitas previamente, e usufruam da comida e bebida do lugar, e, de alguma maneira,

também do serviço musical sempre presente. Aí também variava a atenção despendida ao dado sonoro do ambiente que se dava pelo fazer dos músicos no local. Houve uma oportunidade de observação interessante nesse nível de coisa, que se cumpre destacar. Ainda em meados do ano de 2017, campo incipiente, notei um dia que a mesa do bar mais avançada na direção do palco era ocupada por pessoas de pele muito clara e de muito sotaque ou mesmo falando outra língua, o inglês. Aconteceu de um grupo de executivos de alguma empresa veio à Belo Horizonte para os seus trabalhos e negociações, e no fim das jornadas, pediram para conhecer algum ponto em que pudessem se divertir e conhecer algo representativo da cultura da cidade que estavam visitando. Ao que tudo indica, quem da empresa morava na capital e conhecia o teatro-bar, achou que calhava a indicação. Assim me contou a garçonete daquela vez. É de se acreditar que foi uma escolha feliz a do anfitrião ou guia belo-horizontino, dada a alegria que os ocupantes da mesa aparentavam, e também pelos cumprimentos todos que direcionaram aos músicos e àquela mesma garçonete da noite. Coincidência, ou não, ali não havia “*teenagers*”, e os cabelos prateados deixavam mais a sensação mesmo de “*old men*”.

Aliás, há indicativos de que as propagandas em revistas de voos e as informações em materiais de turismo da capital, mencionadas mais no início do texto, surtem efeitos no caso do *Pedacinhos do Céu*. Vez e outra alguém se apresentava ao dono do bar, dizendo ter vindo de outro estado ou outro país, e falando da surpresa ou alegria de encontrar aquele lugar, ou mesmo elogiando de outra forma, mencionando a maneira como ficou sabendo da existência do espaço, e da vocação musical... Eu mesmo fui interpelado por um casal vindo de Recife/PE, que estava em viagem comemorando a aposentadoria da jovem senhora e também tinha familiares em Minas Gerais. Eles estavam sentados numa mesa próxima à que eu ocupava, e me solicitaram fazer algumas fotografias deles em alguns pontos do bar, perto de caricaturas e retratos de alguns músicos, e depois com os próprios músicos que estavam ali, ao vivo. Gostaram muito do ambiente e disseram até que um igual num beira-mar seria um sonho. Seria.

A frequência masculina e a feminina eram bastante equânimes no bar musical, e não era raro que casais de um homem e uma mulher estivessem passando momentos ali. Claro que havia também as mesas em que só estavam rapazes, e outras só com moças, por motivos ou assuntos diversos, mas chamava atenção ver ali muitas pessoas acompanhadas dos cônjuges ou companheiros. Uma plateia contando com casais homoafetivos, por exemplo, era também algo raro ou havia algum tipo de discriminação ou silenciamento disso. Acredito que isto se dava não por uma falta de acolhimento daquela casa às pessoas de orientação diversa, mas é de se intuir que algumas características da conformação social dali pudesse deixar parecer que não se abraçaria a presença de pessoas que se posicionassem abertamente sobre o seu gênero fora de um tipo

convencional de “familiar”. Algo do que se diz “conservadorismo” não parecia distante dos grupos que formavam aquelas plateias, noites sim, noites não.

O programa de ir a um bar de chorinho como aquele era de algum modo dispendioso, pensando-se no consumo de bebidas e alimentos, e mesmo no couvert artístico que era uma constante do estabelecimento. Considerando este dado e conforme a observação também de indicativos como vestimentas, adereços, acessórios e joias, por exemplo, não é nenhum absurdo indicar que a maioria dos frequentadores do *Pedacinhos* é de classe média, inclinando-se mais para o lado de uma classe média alta. Corroborando a percepção disso, é interessante notar que os pontos de ônibus próximos do local do meu estudo nunca se viam repletos de pessoas logo após o fim das atividades musicais e comerciais do bar. Na verdade, pude ver um músico num destes pontos, mas nunca notei que pessoas que estavam como frequentadores e clientes saíssem de lá procurando as boas e velhas “lotações”. Já a frequência de táxis e carros trabalhando com transporte de pessoas via chamadas de aplicativos eram algo de rotina. Alguma prudência aí também, daqueles que bebiam e evitavam dirigir. Uns ou outros saíam a pé ruas e esquinas afora, demonstrando também que moradores do entorno aproveitavam o vizinho chorão para alguns momentos de lazer e petiscos. Ora, lembre-se que o Alto Caiçara é um bairro de classe média, e há até um tipo de piada local a respeito disso, que diz: “o Caiçara não é um bairro, é um *status* de espírito”.

A classe média ali frequente, concordando com o que mais se tem num nível citadino e mesmo nacional, é composta em sua maior parte por pessoas com traços de fenótipo que vão sublinhar uma ascendência eurocidental, ou de pouca miscigenação com povos vindos de outros continentes. Quero dizer, bastante francamente, que afrodescendentes na plateia do *Pedacinhos do Céu*, embora um dia ou outro presentes, nunca foram o grupo de maior presença em nenhuma das vezes em que estive ali para o meu trabalho de campo. Considerando as experiências e participações de pesquisa, é de se dizer até que em muitos momentos havia mais pessoas com alguma ascendência africana em cima do minúsculo palco do que em todo restante do salão do bar e casa de música.

Aliás, nas poucas vezes em que notei uma maior presença de pessoas de cor de pele preta, percebi que elas tinham algum familiar músico participando da performance da noite também. A bem da verdade, é também curioso e necessário de se interpretar o fato de que até nas molduras penduradas naquelas paredes figuravam mais pessoas afrodescendentes do que

na vivência mesmo encarnada, atual ou corriqueira do salão no teatro-bar. Seria o choro uma música que foi derivada da (forçada) “diáspora africana”¹⁰⁹ e hoje em dia já não é mais?

Colegas de curso e de trabalho que se dirigiram ao local, me acompanhando algumas vezes, também notavam a situação assim. O fato chama a atenção até mesmo de um dos músicos interlocutores deste meu trabalho, que tocou durante muito tempo ali.

Rodrigo: – Olha, lá no *Pedacinhos*, né?... eu sempre fazia essa observação, né? Lá no *Pedacinhos* que eu fiquei dois anos [2017/2018], tocando lá sexta e sábado. Então... Assim... eu ficava um pouco incomodado porque o público que chegava no bar era um público branco, né?... de classe média. Esse era o público do *Pedacinhos*, né? Lá no *Pedacinhos* tinha uma característica etária também. Ia jovem? Ia. Mas não era uma característica do público. É um público mais velho que vai ao *Pedacinhos*. Família também, né? Até os casais mais velhos. A maioria. Claro que ia jovem. [...]. Eu tenho acesso a outras rodas, né? [...]. Elas têm essas mesmas características [...]. É um público branco, de classe média, tá? Isso me incomoda. Porque eu sou negro, né? Eu queria ver as rodas de choro mais enegrecidas, tanto do ponto de vista do público, quanto do ponto de vista dos músicos. Pra mim isso é importante, né? (Rodrigo Marçal, *entrevista*, mar. 2020).

Outra característica dessa plateia-cliente em estudo é a de que muitos estudantes de música ou até mesmo músicos com uma carreira a algum tempo encaminhada vão assistir os tais colegas que tocam choro naquele bar. Claro que os aficionados pelo choro não seriam nem realmente uma novidade em termos disso, mas acontece também de se fazerem presentes lá pessoas que não propriamente lidam com o choro em seus fazeres musicais. Os que são chorões ou tocam algo de um repertório próximo, não raro, até sobem para o palco, se chamados, e dão uma “canja”, o que no linguajar dos músicos de choro, em geral, significa uma “a participação de um músico que não é do grupo [que está em palco ou na base da roda] e que toca algumas músicas com o conjunto que está se apresentando” (FREITAS, 2005, p. 21). Já para aqueles que tocam ou compõem, mas em universos musicais mais distantes, cabe mesmo a parte da apreciação da performance dos colegas em evidência no momento. O dado crucial dentro deste apontamento, porém, é mesmo o de que se faz presente na casa de choro do Ausier um tipo de indivíduo com uma fruição mais direcionada e até mais especializada em termos, pelo menos, de sonoridades e questões técnico-musicais de alguma ordem.

Considerando ainda mais características destes músicos visitantes, cruzando dados a respeito deles, é interessante de se registrar que muitas vezes eles compunham um contingente

¹⁰⁹ Conforme a noção de Gilroy (2001), e também com base em ideias de Mortari (2015). Sobre o choro como uma música sob influência dessa “diáspora”, ver, p. ex., SIQUEIRA, 1969; KIEFER, 1983; TINHORÃO, 1997; CAZES, 1998 e DREYFUS, 2008; LIVINGSTON-GARCIA, 2005; DINIZ, 2007 e ARANHA, 2017, e outros.

mais moço participando em meio à audiência, isto é, a formação musical destas pessoas, seja em curso ou pregressa, de algum modo, parece se ligar à sua disposição de apreciação daquele tipo de evento músico-cultural em específico. O que se quer dizer é que, aparentemente, o fato destes jovens estudarem música também está ligado a algum apreço que possam desenvolver ou estejam desenvolvendo pela música dos chorões. Se for considerado, perto disso, o fato de que grupos de choro são comuns em escolas de música de vários tipos nas redondezas de Belo Horizonte¹¹⁰, inclusive em universidades, a observação ganha um sentido também de constatação da interpelação muito frequente entre o universo chorão e o meio musical escolástico, por assim dizer – o que, pode-se afirmar, nem é um fenômeno tão recente, pelo menos não nos arredores da capital mineira.

Alguns traços do comportamento daqueles visitantes da casa ainda foram dignos de se pôr em notas de campo, mesmo pelo fato de serem um tanto recorrentes ou gerais, e interessa registrá-los aqui. Primeiramente, a familiaridade com que muitos frequentadores tratavam o dono do lugar, e, às vezes, alguns dos músicos, diziam da longa data de conhecimento entre tais personagens. Ocasões em que as amabilidades entre gente da plateia e o pessoal do palco se dava num nível consideravelmente íntimo não foram poucas. As relações de amizade e até de parentesco, portanto, também auxiliam na descrição do que é o público do *Pedacinhos do Céu*, em alguma medida. Outro dado no mínimo curioso é o de que, apesar de ali haver fartura de bebidas alcoólicas em estoque, destiladas e fermentadas e, sobretudo, geladas e muito ao gosto dos fregueses, eu nunca vi saindo dali ninguém, diga-se, carregado de tão bêbado. O consumo, claro, existia, e a euforia ao longo das noites ia ganhando alguma intensidade na mesma medida em que cervejas e doses iam abandonando as garrafas, mas o limite dos exageros não parece que corria riscos de ser quebrado pela maioria dos frequentadores do bar do Ausier. O dono do lugar, em conversas, deixava claro uma ideia de que ali não se recebia alguém também que já estivesse bêbado, vindo de algum outro “boteco”, por exemplo.

¹¹⁰ Vale lembrar das rodas de choro promovidas nas Escolas de Música da UFMG e da UEMG, e a Orquestra de Choro da UFMG, todas mencionadas no panorama anterior sobre o choro em Belo Horizonte. Cabe citar também trabalhos com essa música na FEA (Fundação de Educação Artística), no CEFART (Centro de Formação Artística e Tecnológica) vinculado ao *Palácio das Artes/Fundação Clóvis Salgado* – onde, inclusive, há muitos anos já existiu um Grupo de Choro – e também na Escola Municipal de Música José Acácio de Assis “Zé Fuzil”, em Nova Lima, na região metropolitana, existia uma disciplina intitulada “roda de choro”.

Cap. 04: O Bar do Salomão

O bar do Galo, e que tem choro também.

O *Bar do Salomão* é um boteco já antigo da capital mineira no qual acontecem eventos que algumas pessoas lá mais frequentes chamam de rodas de choro. É um “bar esportivo”, nos dizeres de apresentação das suas páginas de divulgação, avaliação e de comentários em redes sociais¹¹¹. O futebol se apresenta, de fato, como o mote do lugar. Se bem que... não propriamente o futebol, mas o que o Atlético Mineiro tem colocado em campo, ao longo de sua história, num cenário esportivo mundial, por assim dizer. Seja um belo futebol, seja um pouco menos do que isso o que o time apresente, o Galo, ali, é sempre o assunto independentemente de circunstâncias diversas e adversas. “Bar oficial do Galo” é o que se lê e se define num tipo de flâmula pequena, alvinegra, que se tem pendurada na parede que encerra o seu recinto pelo lado da rua Amapá. Um “reduto de atleticanos” (PATRÍCIO, 2013, s. p.), como noticiado em algumas páginas de jornais e de revistas, e também em matérias transmitidas nas TVs locais¹¹² e em sites que tratam dos pontos interessantes e quase pitorescos para se conhecer na capital mineira¹¹³.

O *Bar do Salomão* existe há mais de 70 anos, no bairro da Serra, zona sul de Belo Horizonte. Ao longo dos anos foi se tornando reduto da torcida atleticana. Tudo porque o dono, Salomão Jorge, era torcedor fanático do Galo. A paixão de Salomão passou para filhos e netos, e o bar virou referência e point dos torcedores da equipe na capital mineira. Salomão faleceu em 2002, e, desde então, o bar é administrado pela família. Salomão Jorge Filho é quem cuida do local, ao lado das irmãs Flávia e Carla. (ASTONI, 2011, s. p.).

Segundo este citado atual responsável pelo estabelecimento, Jorge Salomão Filho, o que primeiro funcionou no local onde hoje se encontra o bar foi uma vendinha dirigida pelo seu avô, um sírio que imigrou para o Brasil, provavelmente devido aos impactos da Segunda Guerra Mundial, e que por algum motivo se instalou em Belo Horizonte. A princípio, a base dali era o comércio de multigêneros de primeira utilidade, mantimentos e utensílios: era uma mercearia no térreo e os cômodos da casa no segundo andar da construção. Jorge Salomão (o pai), que

¹¹¹ Ver, por exemplo, informações disponíveis em: <https://www.facebook.com/pages/Bar-do-Salom%C3%A3o/189030107804315?ref=br_rs>. Acesso em: 18 fev. 2020.

¹¹² Ver, p. ex.: <<https://www.youtube.com/watch?v=3E5jBHIFLgM>>. Cf. acesso em: 06 ago. 2020.

¹¹³ Afirmativa disponíveis em: <<https://www.soubh.com.br/estabelecimentos/bares/bar-do-salomao>>. Conforme último acesso em: 05 ago. 2020.

assumiu as responsabilidades do local, mudou um pouco o direcionamento das vendas, e fez no local um ponto de recreio, bebida e torcida. É possível dizer que desde 1945 aquele pequeno cômodo comercial se conhece como “*Bar do Salomão*”, primeiro do Salomão, o pai e, agora, do Salomão, o filho, em parceria com as suas irmãs.

O “bar do Galo” é também um bar em que se abriga choro, e, por esta característica, um campo deste estudo etnográfico multissituado. Se vários milhares de atleticanos já passaram pelo boteco temático, é de se inferir também que algumas dezenas de chorões fizeram-se ouvir por entre aquelas paredes recobertas em preto e branco, e algumas centenas de apreciadores e entusiastas se encaminharam para lá buscando se achegar e participar do que aqueles músicos chamam de uma roda de choro. O uso, inclusive, dessa expressão “roda de choro” é um motivo central para que se tenha escolhido ficar mais perto especificamente desse local para o fazer de pesquisa que se propunha, ou, mais do que isso, chamou a atenção um sabido consenso de todos os participantes daqueles eventos em nomeá-lo como “rodas do Salomão”.

À guisa de uma breve comparação, e ainda na superfície de tais considerações, é de se apontar que no *Pedacinhos do Céu*, por exemplo, o chamamento de “roda de choro” não era de uso consensual dentre todos aqueles performers de que já se falou anteriormente. As rodas e os palcos em que acontecem choro na cidade de Belo Horizonte, até mesmo para alguns dos seus chorões, guardam diferenças entre si necessárias de se marcar, algo que se discutirá mais detidamente, mas pode-se adiantar, tem a ver com alguns dos apontamentos de Turino (2008), autor que distingue eventos musicais de cunho mais participativo de outros com caráter eminentemente apresentacional, numa tradução mais livre dos seus termos.

O *Salomão* já foi campo em trabalhos anteriores meus (p. ex., AMADO, 2014 e 2017), o que, para esta nova etapa de pesquisa no doutorado, foi relativamente um facilitador no que se refere à minha (re)entrada em campo. A bem da verdade, as rodas do bar no Serra eram as prediletas e mais frequentadas por uma série de chorões com quem já tive oportunidade de tocar e dividir muitos trabalhos ao longo dos últimos 13 a 15 anos, cerca disso. Acontece, inclusive, que mesmo antes de quaisquer pesquisas no lugar, em um sentido acadêmico do termo, foram estes colegas de fazer musical que me levaram as primeiras vezes ao local, e na época eram bastante incipientes as atividades ali ligadas a esta música. Já mencionei alguns destes indivíduos, e mais detalhes a respeito deles virão daqui poucas páginas.

Se me lembro bem das sensações e dos meus escritos acerca das primeiras impressões etnográficas no *Bar do Salomão*, posso dizer que elementos a respeito daquela construção foram enumerados com algum cuidado em textos anteriores e, em aspectos físicos ou estruturais, o lugar mudou muito pouco. Ainda está presente e no mesmo ponto, por exemplo, um folheto

emoldurado que pende na parede que primeiro se vê quando se entra no bar pela porta que dá para a Rua do Ouro, com uma frase inusitada e “atleticamente” carregada de muito sentido e vibração: “E o vento perdeu”. O leitor, se curioso, pode ver que eu explico o sentido disso no meu trabalho de 2014, já nas primeiras páginas daquela outra etnografia.



Figura 34: “E o vento perdeu” era uma frase de efeito na propaganda de um documentário intitulado *Contra o Vento*¹¹⁴, produzido em razão da conquista atleticana da Copa Libertadores da América de 2013. A moldura, portanto, guarda um cartaz que foi utilizado na promoção do documentário.

O endereço deste lugar de campo é Rua do Ouro, 895, e, como posto no parágrafo de antes, é possível entrar no bar chegando-se por esta rua. Mas é fácil também se achegar pela Rua Amapá, e pela “frente” da construção dali que, pode-se dizer, se alinha com a Rua Palmira, que atravessa as outras duas mencionadas de antemão. O *Bar do Salomão* fica, portanto, num tipo de encruzilhada no meio do Bairro Serra, centro-sul de Belo Horizonte. A posição do seu prédio em relação às ruas fez com que, provavelmente para aproveitar o terreno, a construção ganhasse um formato semelhante ao de uma proa de navio, guardadas as proporções devidas, e

¹¹⁴ Detalhes em: < <https://www.youtube.com/watch?v=uOSG33a1vWs>>. Acesso em: 05 ago 2020.

as quinas também, que a alvenaria permite mais do que quaisquer embarcações. A arquitetura denuncia que aqueles dois andares estão ali há consideráveis décadas, mas a conservação e as prováveis reformas ao longo desse tempo mantiveram um aspecto de alguma solidez e até de segurança da casa toda.



Figura 35: A fachada ou a “proa” do *Bar do Salomão*, numa tarde de maio de 2019, antes ainda de se iniciar o expediente noturno da casa.

O bar, pelo menos desde que o conheço, sempre contou com uma pintura externa de tipo “saia e blusa”, porém com as cores mais baixas variando com o tempo. Quando na pesquisa de mestrado, frequentei um lugar com a seção inferior das paredes pintadas num chamativo vermelho até uma altura que ia além da minha, por exemplo. A cor concordava com a das caixas de uma marca de cerveja de que se fazia propaganda em faixas e letreiros luminosos ali naquele tempo. Contudo, há alguns anos essa cor da “saia” do imóvel mudou para um cinza um tanto mais discreto e prático do ponto de vista da limpeza das paredes, que, claro, vão ser alvo das solas de sapatos de transeuntes e de fregueses do próprio bar. As marquises dali são generosas,

e têm largura quase que competente com a das calçadas ao redor do *Salomão*. A coberta que elas oferecem, hoje em dia, é estendida ainda por toldos de lona vermelha que combinam com a cor da maioria das mesas plásticas que se colocam no passeio, para a clientela se sentar ao ar livre (e porque a freguesia não caberia toda na parte interna do recinto, evidente).

As portas do bar são metálicas e articuladas por filetes, e se abrem quando se enrolam no sentido de sua altura. São duas entradas pela Rua do Ouro, uma mais alinhada com a cozinha do lugar, e outra mais para a frente do balcão, cada qual com cerca de um metro e meio de largura, se muito. Já pela Rua Amapá existe apenas uma só entrada, com medidas semelhantes, enquanto na ponta da “proa” tem-se uma porta ainda mais estreita. Ser pequena, contudo, não é uma desvantagem quando se pensa no choro dali. Aquela quase portinhola era a que oferecia o melhor ângulo para se ter uma visão bem do centro da roda, pelo menos quando o público do local não se aglomerava, em pé ou sentado, nas noites de música. Alguns televisores fixados em suportes com alguma mobilidade às vezes se alinhavam àquelas portas, sobretudo as da Rua do Ouro, de maneira que clientes sentados no exterior do bar pudessem ter algum acesso às suas imagens em transmissão. Porém, nos dias em que havia chorinho, elas pouco ficavam ligadas, só mesmo se algum cliente solicitasse, querendo assistir algo específico na programação.

O *Bar do Salomão*, de tantos anos em funcionamento, parece que está de algum modo incrustado na mentalidade da sua freguesia. Acredito que isso explicaria o fato de nos anos mais recentes a sua parte exterior contar com apenas pequenas bainhas dos toldos onde se escreviam o nome do estabelecimento. O antigo letreiro plotado em uma lona escura que se via acima da marquise na dianteira da construção, na época da primeira etnografia, por exemplo, deixou de ser utilizado. E se nem o nome do local aparece com tamanho destaque, pelo menos não quanto antigamente, não é de assustar que tampouco se faça menção escrita ou fotográfica, nessa parte exterior do bar, aos acontecimentos musicais dali. As rodas de choro, portanto, não recebiam nenhuma divulgação que fosse visível para os passantes nas imediações do bar. Só mesmo no momento das performances dos músicos dali se perceberia, por visão ou escutando-os, que o lugar tinha eventos chorões inseridos em algumas de suas noites. Claro que essa divulgação se dava por outros meios, tais como por convites em ambientes virtuais. Ainda assim, o dado sobre uma propaganda local da música que era feita ali é este mesmo: o da sua inexistência.

Ganhando o interior do que um dia foi uma venda do bairro, o que se notava era uma permanência dos aspectos da alvenaria, com algumas poucas partes em que se viam azulejos pretos e brancos intercalados, como num tabuleiro de damas, e mais os adereços ali colados, pregados ou pendurados por todo o recinto. Qual fosse o lado ao qual a visão se direcionasse, lá estavam figuras e coisas remetendo diretamente ao Clube Atlético Mineiro. São décadas de

coleção de vários artefatos sobre o time: pôsteres emoldurados, cartazes, mascotes do Galo, camisas de diversas épocas dobradas e por detrás de vidros, recortes de jornais, troféus, faixas e medalhas, chaveiros, copos, entalhes de madeira com o escudo etc. Claro que algum destes enfeites vai deixar de ser enumerado, porque a diversidade é impressionante e a quantidade é realmente enorme.

Só três coisas dividiam espaço naquelas paredes e laje com essa iconografia alvinegra: primeiro, uma bandeira nacional quase que central no teto; segundo, os avisos de legislação municipal ou indicações de segurança, proibindo que se fume no interior da casa, por exemplo, ou indicando as posições de extintores de incêndio e; como terceiro(s), mas mais importantes aqui: molduras, parece que de 75 x 50 cm, feitas de madeira e vidro formando painéis dentro dos quais se veem encaixadas várias fotos, elas já com alguma idade, que capturam alguns dos personagens das rodas de choro acontecidas no bar anos antes. Alguns rostos de instrumentistas, eu nunca vi presencialmente no local nos dois tempos de campo. A proporção de uma e outra extensão ocupada pelos itens colados ou pendurados naquelas paredes tem a ver, acredito, inicialmente com aquilo que vem de antes e o que veio depois, e vai demonstrar também níveis de importância e tomada de interesse no lugar com o decorrer também do tempo.

A posição do painel com tais chorões, na verdade, margeava exatamente o lugar que lhes era reservado no ambiente. Como que mantendo um formato que lhe caracteriza nesses anos todos, o *Bar do Salomão* conta com um balcão para atendimento e cobrança de caixa que divide uma ala de serviço de outra ala de ocupação, e no qual muitos frequentadores dali se apoiam e colocam suas garrafas ou copos. O balcão conserva um desenho que acompanha aquela ideia de proa. O grupo de chorões se assenta exatamente entre a parte frontal ou mais pronunciada do balcão e a porta estreita que permite ver a Rua Palmira que desce ali. Se o bar todo deve ter uns 35 metros quadrados internos para acolher sua clientela, essa parte em que ficam os músicos deve ocupar um quarto dessa área, e mesmo assim sendo um híbrido entre um lugar de música e um corredor de garçons e de frequentadores do bar, passando da porta da Rua Amapá para a da Rua do Ouro, ou de alguma delas rumo aos lavatórios numa parte mais funda do interior daquela construção, diametralmente oposta à seção da cozinha da casa. O lugar do choro, resumindo mais, é a ponta interna daquele desenho que me lembra uma proa, e por isso a porta mais estreita era a que melhor deixava ver aqueles chorões com mãos à obra.

À mesma altura que todo o interior do boteco, compartilhando a mesma luz geral dali, cercados por clientes e interessados pelo seu som, uns sentados mais de longe, e outros de pé bem mais junto deles – a perspectiva daqueles executantes era algo assim. Apesar de não haver um palco ali – e nem ser necessário isso – há pequenos indícios de que o lugar tem um quê de

uso sonoro-musical ou mesmo de música ao vivo: há suportes para instrumentos de cordas fixos nas paredes perto de onde ficam os instrumentistas, e há fixa por debaixo de uma pedra de um pequeno balcão de canto uma mesa de som que deve comportar algo como uma dúzia de canais, na qual os músicos plugam cabos e microfones de que se utilizam. Essa pedra perto da porta da Rua do Ouro, mesmo estreita, servia como lugar de apoiar copos, garrafas, e alguns aparelhos e instrumentos dos músicos, tais como microfones, flautas e pandeiros.



Figura 36: A foto de Gustavo Baxter para *O Tempo*¹¹⁵, ainda em 2014, permite que se tenha noção mais exata do posicionamento dos chorões da roda do *Salomão* em relação ao espaço do bar. Ao fundo da fotografia, vê-se o mencionado balcão. Alguns dos músicos da imagem colaboram neste trabalho.

As caixas amplificadoras ali são poucas e pequenas, e, em geral, voltadas pra dentro do recinto ou, quando muito, colocadas perto da porta, mas ainda mais para dentro do bar do que na direção das calçadas. O volume é sempre moderado, só mesmo para que o burburinho geral do bar não suplante totalmente o som das cordas, peles e colunas de ar que se põem a vibrar em noites daquela música. O caso é tal, que as pessoas que se assentam nas mesas da calçada que ficam mais distantes das portas, se distraídas ou se quiserem, acabam ficando um pouco alheias ao fenômeno sonoro coordenado pelos chorões, ou mesmo pouco diferenciam se a música que escutam está sendo feita *in loco* ou se é fruto de uma reprodução por algum tipo de aparelho, alguma mídia¹¹⁶. Apesar da estrutura prévia assim posta, não é incomum que os

¹¹⁵ Um material disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/e-choro-sim-mas-de-alegria-1.869764>>. Conforme acesso em 05 ago. 2020.

¹¹⁶ O critério para essa adoção da pouca amplitude sonora no lugar se adota devido mesmo ao fato de que os donos do lugar evitam possíveis incômodos para os seus vizinhos naquelas ruas todas que margeiam o seu endereço. O bar já teve problemas com a questão de excesso de volume de som. Ver em: <<https://www.otempo.com.br/cidades/bar-do-salomao-e-surpreendido-por-multas-que-chegam-a-r-58-mil-1.1143691>> e <https://www.hojeemdia.com.br>

próprios músicos levem seus equipamentos para se ligarem ao sistema de sonorização, sendo que, nisto, portanto, há uma divisão dos materiais de uso entre o bar e os chorões que se achegam. A infraestrutura é mesmo a de um ponto comercial em que, nos dias especificados da semana, acontecem também eventos de música, e desde que estes não concorram, em datas, com determinados jogos de futebol.

As rodas de choro do *Bar do Salomão* se iniciaram em algum momento em meados do ano de 2008, conforme informam os donos do lugar e alguns dos músicos frequentadores mais antigos dos eventos. Ainda no período do campo do mestrado, tive conversas com o senhor Emanuel Madeira que é considerado ali o proponente e fundador daquelas rodas. O ano de 2008 também foi apontado por ele. Quando conversamos mais detidamente sobre o local e a música que se fazia, ainda na época da primeira pesquisa, ele teceu as seguintes afirmativas:

Madeira: – A roda do *Bar do Salomão*, agora em 2014, completa seis anos de bons serviços prestados à cultura da música brasileira. [No *Salomão*] fico feliz de ver músicos jovens abraçando o choro. (Emanuel Casara, **comunicação pessoal**, jun. 2014)¹¹⁷.

Somando-se, então, os anos passados entre essa conversa com o idealizador das rodas e os dias atuais, contam-se agora cerca de doze anos ininterruptos das noites de choro passadas no bar atleticano da Serra. Conforme pude apurar, o que acontecia dessa música ali, a princípio, eram como que encontros de prática de instrumentistas aficionados pelo chorinho, onde “vinha um pessoal amigo aí do Madeira, que pediu o bar pra ensaiar algumas vezes” – conforme disse Karla Salomão, uma das irmãs do proprietário¹¹⁸. A coisa se deu numa oferta de camaradagem entre os responsáveis pelo bar e esse senhor responsável pelas rodas, e, à época e durante algum tempo, nenhuma relação monetária se estabeleceu entre a casa e os músicos que tocavam nos dias em que o ambiente os acomodava.

Os encontros musicais daqueles amigos são mesmo os de que se guardam registros nas fotos que compõem os painéis do canto do choro, mencionados acima, disputando uma seção das paredes do lugar com as coisas todas do Atlético que lá figuram. As rodas se iniciaram com uma, diga-se, “velha guarda” chorona da cidade, e ano após ano o contingente foi se ampliando

/esportes/atl%C3%A9tico/reduto-de-atleticanos-vira-alvo-do-minist%C3%A9rio-p%C3%BAblico-e-colecionador-58-mil-em-multas-1.326965>. Acesso em: 04 ago. 2020.

¹¹⁷ CASARA, Emanuel Fulton Madeira [02 jun. 2014]. **Comunicação pessoal**. Interlocutor: Paulo Amado. Belo Horizonte – Guajará Mirim, 2014. Via aplicativo de mensagens de texto.

¹¹⁸ SALOMÃO, Karla. [23 mar. 2013]. **Comunicação pessoal**. Interlocutor: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2013.

e de algum modo também rejuvenescendo. O surgimento daquele novo ponto de choro num bairro quase central de Belo Horizonte coincidiu com um momento de muito interesse de jovens estudantes de música por aquele tipo de evento e sonoridade; a mesma época em que também me vi mais atento a esta música na minha cidade, junto de uma porção de colegas de estudo que estavam tanto nas graduações da UEMG quanto da UFMG, ou mesmo vindos da FEA ou do antigo CEFAR, ou migrando também de outros nichos musicais, tocando vários instrumentos, sobretudo violões de seis e sete cordas, cavaquinhos e outras cordas dedilhadas, além, claro, de outros sopristas também. Alguns lugares que reuniam chorões com saberes de outras épocas eram bastante procurados por essa leva de interessados, e também houve na nossa geração uma influência de grupos de choro que tinham bastante circulação na capital no início do século XX, tais como os do Clube do Choro de BH, mais *Flor de Abacate*, *Corta-Jaca*, *Piolho de Cobra* e *Siricutico*, dentre outros. Um lugar e uma rotina como aqueles na Rua do Ouro, era fácil de se prever, em pouco tempo entraria mesmo para um circuito de apreciação e performance desses (nós) curiosos pela música lá praticada.



Figura 37: Nesta postagem em rede social de uma das mantenedoras do *Bar do Salomão*, Karla, vê-se uma foto dela com o senhor Emanuel Madeira Casara, “fundador” da roda de choro do bar. Na legenda do post, enquanto homenageia o bandolinista chorão, Karla também conta um pouco do como o choro entrou no seu bar.

A aproximação intergeracional, portanto, foi uma das características mais notáveis do fazer musical no *Salomão* durante muitos anos, e até mesmo no período de campo mais recente era um dado interessante de se notar. Aliás, alguns eventos mais para o final deste meu segundo tempo de pesquisa com aqueles chorões do Serra mudaram um pouco o padrão geracional por perto dos acontecimentos sonoro-musicais do bar. Os acontecimentos, porém, são um tanto específicos e serão tratados num capítulo em separado, mais no meio deste texto.

O Madeira, como se chamava por ali o bandolinista que iniciou aquele movimento de música no lugar, ainda no ano de 2014 teve que se mudar de estado por causa de demandas do seu trabalho, e foi se ocupar das demandas de geógrafo, na Amazônia, em Rondônia. Inclusive, é interessante mencionar a formação deste importante interlocutor nos primórdios desse meu campo: estudou no Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais, e ainda no antigo Conservatório de Música da mesma instituição, nos idos dos anos 1960-70. É de se anotar, pois, mais um colaborador da pesquisa também com formação musical escolástica. Um verdadeiro incentivador de que se estude e se pesquise música, na verdade, que deixou claro que lhe parecia interessante que trabalhos fossem feitos sobre o choro dentro das universidades, e que também dizia com orgulho que tinha um filho pianista erudito, Gabriel Casara.



Figura 38: Uma imagem ainda da época de estudo entre 2013/14, numa noite com a presença de Emanuel Madeira, bandolinista e criador da roda, Mateus Fernandes (sete cordas), Nixon (cavaquinho) e também o Sr. Mozart, que aparece no canto inferior direito, em posição de perfil, dentre outros músicos.

As rodas de choro no *Bar do Salomão* chegaram a ser pensadas para acontecer em dias de quarta-feira, mas logo se notou que isso não daria certo, pois eram exatamente as noites com as transmissões de jogos de futebol pela TV, ao que os fregueses torcedores do lugar preferiam dedicar atenção. Certamente, em dias de jogo, também não haveria nem sequer espaço físico para os músicos se ajeitarem no local. Daí surgiu a opção da quinta-feira, que acabou se fixando mesmo na rotina do boteco e na agenda músico-cultural semanal da cidade, como demonstraram os meses e anos seguintes. Com os eventos já a algum vapor, começaram a surgir demandas de

músicos para que houvesse mais tempo para se dedicar àquela prática. Conversando, músicos e pessoal do bar acabaram abrindo a possibilidade de rodas também nas segundas-feiras, que eram dias até de bem menos agito da clientela do estabelecimento, e talvez a música fosse um chamariz para o espaço comercial. E, de fato, foi. As rodas das segundas-feiras, que cheguei mesmo a perceber quase como rodas-ensaio nas primeiras vezes em que as presenciei viraram um tipo de saideira dos fins de semana algumas (AMADO, 2014), e preparatórias ainda para as das quintas-feiras. Acabaram ganhando movimento quase igual e tanta importância quanto as suas precursoras mais do final da semana, e isso já em 2014. Nos dias mais atuais, era inclusive uma curiosidade do *Bar do Salomão* o fato de existirem no espaço dois eventos semanais de choro, ambos levando muitos músicos e ouvintes para aquela encruzilhada no centro-sul da cidade. Aos entusiastas deste contexto, mais um agrado, pois a semana desde o começo já tinha choro para ser ouvido e participado na sua Belo Horizonte.



Figura 39: No ano de 2018 a roda da segunda-feira, 16 de abril, serviu como o evento de abertura da *Semana Nacional do Choro* realizada pelo *Clube do Choro* na cidade de Belo Horizonte. A imagem e legenda são de postagem do *Clube do Choro* em uma de suas redes sociais¹¹⁹.

Para este trabalho, foram empreendidas visitas ao local majoritariamente nas quintas, por serem os dias mais fáceis de conciliar com outras demandas de estudo e trabalhos. Contudo,

¹¹⁹ Disponível em: <facebook.com/pg/clubedochorodebelohorizonte/posts/?ref=page_internal>. Acesso: 05 ago. 2020.

algumas das noites de choro das segundas-feiras em que eu estava na cidade, durante o tempo de campo, também serviram de base para as notas que agora ajudam a compor o texto. É de se mencionar, inclusive, que os eventos nos dois dias da semana guardavam recentemente muitas semelhanças entre si, pelo menos, na maior parte do período dedicado ao estudo; o que procurei checar com alguns dos meus interlocutores mais assíduos dali também. O movimento geral do bar era parelho, por mais inusitado que pareça algo assim em plena segunda-feira. Também no cerne do grupo de chorões que tocavam naquela roda havia muita semelhança de um dia para o outro, com uns e outros músicos, às vezes, se alternado entre segundas e quintas-feiras. A ideia de uma profissionalização do fazer musical ali, implicação de um acordo de cachê base mais rateio de um couvert artístico instaurado entre os donos do bar e os músicos da roda, em algum momento de 2015, certamente, está ligado a essa assiduidade de alguns dos executantes nas duas ocasiões musicais semanais que lhes estão disponíveis.

O fluxo de músicos para participar nas rodas de choro do *Bar do Salomão* é volumoso, se comparado, por exemplo, ao do *Pedacinhos do Céu* no tempo em que a pesquisa se deu em paralelo nos dois lugares. O *Pedacinhos* recebe uma quantidade considerável de gente disposta e gabaritada a tocar, sim, mas as pessoas se repetem mais, são as mesmas pessoas que pude ver por lá mais vezes. Já no *Salomão*, mesmo depois de a roda se transformar em algo de onde vem uma renda para alguns instrumentistas, é comum ver rostos e sons diferentes no caminhar das semanas, mesmo que um tipo de regional base seja a raiz dos eventos. Ali no Serra se toca, pois, a convite dos músicos mais da rotina do lugar. Também quando se chega precedido de alguma reputação musical (se for chorona é melhor ainda) não é difícil um assento ao redor da pequena mesa dos chorões dali. As duas situações, porém, sem prever “participações nos lucros” ou algo num sentido parecido com este. O fato é que, como colaboradores mais diretos da etnografia em desenvolvimento, foi possível trabalhar com alguns dos músicos do núcleo mais fixo nos eventos em que eu pude ter em atenção.

Os nomes e os instrumentos tocados por estes interlocutores mais próximos da minha pesquisa foram postos na parte introdutória deste trabalho. Agora é interessante conhecer um pouco mais estes personagens, e entender, por exemplo, os motivos que levam cada um deles a participar naquelas rodas, e saber também quais as noções eles apontam sobre os fenômenos que se dão sob o teto daquele bar que escolhem para fazer e conferir sentido a uma série de sons, a um repertório e a toda uma dinâmica de interações socioculturais. Cinco músicos foram os que se dispuseram a dialogar mais de perto com a minha pesquisa: Daniel Nogueira, Luiz

Pinheiro, Mateus Fernandes, Pedro Alvarez e Thiago Balbino. Quatro deles são constantes em dizer muito da tradição do choro e da necessidade de se pensar e fazer acontecer essa tradição nos eventos do *Bar do Salomão*. Já o flautista Luiz reflete também sobre o quê tradicional do fazer chorão, mas os seus raciocínios o levam a posições alternativas em relação aos demais, o que vai ser fio da meada para discussões pertinentes ainda neste trabalho. Vamos, contudo, aos detalhes interessantes acerca destes sujeitos que a pesquisa tem mais perto.

Daniel Nogueira

Daniel Albuquerque Nogueira da Silva é percussionista e cavaquinhista, e se alternava entre as quatro cordas e o couro do pandeiro nas rodas do *Salomão*, embora, ultimamente, tenha ficado mais próximo mesmo dos aros, couros e platinelas. Carioca de nascimento, há muitos anos vive em Belo Horizonte, ali na mesma região centro-sul da capital, e consideravelmente perto do bar em estudo, o que foi o primeiro facilitador que o fez se aproximar dos eventos de música dali. O tempo em que atua como músico na cidade faz com que seja muito conhecido no meio chorão, e entre uma roda e outra, um palco aqui outro ali, vai aumentando a sua teia de relações profissionais nesse meio. Ainda jovem, trinta e poucos, pai de um garoto que de vez em quando o acompanha em alguma tocata, Daniel mais recentemente tem se equilibrado entre o fazer musical e alguns expedientes no ramo do comércio de alimentos e bebidas, também ali nas imediações do bairro onde ele mora faz alguns anos.

O seu contato inicial com o estudo de música se deu ainda na infância, quando iniciou os estudos de violão e cavaquinho, sempre num âmbito mais particular e a partir dos meios próprios de que dispunha. Segundo conta, as rodas do *Bar do Salomão* foram responsáveis pelo seu contato mais íntimo com o universo do choro, e dali começou a frequentar outros eventos deste tipo de música, por volta do ano de 2009. As rodas das segundas-feiras, ali na Rua do Ouro eram as suas prediletas para tocar, porque permitiam, a princípio, uma fruição maior do dado sonoro daquilo que faziam, se comparadas as rodas das quintas-feiras, em que o boteco é mais agitado e há mais concorrência sonora. O balanço e a dedicação técnica que o choro exige, segundo Daniel, foram os principais elementos que chamaram a sua atenção para o repertório do gênero musical cultivado em lugares como as rodas em que passou a tocar.

Junto com mais três integrantes também das rodas no *Salomão* – incluindo o Pedro Alvarez, que também é colaborador daqui – Daniel forma um grupo de choro que chamaram de *Regional da Serra*, que em 2019, inclusive, fez a breve turnê intitulada “Revendo o Passado”,

com um repertório pensado para rememorar a tradição chorona, a história desta música, conforme a filosofia do quarteto que, como consta, deriva muito daquilo que apreenderam nas rodas do chorão atleticano.

Daniel Nogueira: – Eu defendo a tradição do choro, que tenho conhecimento que começou no Rio de Janeiro, das gravações de Pixinguinha, com os Oito Batutas e Jacob do Bandolim, com o Regional do Canhoto e o Época de Ouro. [...]. [Um tipo de música] que ainda não é popularizada em Belo Horizonte [e que] se não for tocada e estudada, ela acaba. (Daniel Nogueira, **entrevista**, abr. 2020)¹²⁰.

Luiz Pinheiro

O flautista Luiz Pinheiro é um dos participantes das rodas em estudo, do que eu pude interagir, que conta com mais tempo de experiência em termos de performances, e também com uma trajetória que se diferencia um pouco daquela dos seus colegas de choro no *Salomão*. Os seus estudos do instrumento se deram da maneira mais próxima do tipo conservatorial de ensino e, inclusive, ele tem formação superior em música pela Universidade Federal de Minas Gerais, tendo sido colega também de muitos dos professores da Escola de Música desta instituição nos dias atuais. Atuou na Fundação de Educação Artística e, na época, o seu maior interesse era a chamada “música contemporânea”, o que ele mesmo disse ser um quase contrassenso, que quando ele começa a refletir sobre o seu fazer musical mais corriqueiro de hoje, vê que caminha mais para o lado de uma música popular e de práticas mais que centenárias de modo de tocar e da transmissão também dos elementos formativos dessa tal música.

Quando pude fazer perguntas mais direcionadas ao Luiz, querendo saber a respeito de como foi o seu contato e entrada no meio chorão, ele respondeu que procurou tais lugares muito pelo tipo de evento que eles propõem, pela forma como se dá a relação dos músicos do choro com as sonoridades e, principalmente, de como são as interações pessoais tanto entre músicos quanto deles com quem estiver ao redor, ainda que não tocando. Os ambientes lhe foram, *a priori*, os elementos mais atrativos, superando até mesmo o repertório e as sonoridades que ele encontrou, sendo produzidos em tais espaços.

Conta ainda que o choro não lhe era um repertório de todo estranho mais no início de sua carreira, mas que há cerca de quinze anos é que passou a se dedicar e pôr mesmo em sua

¹²⁰ NOGUEIRA, Daniel. **Entrevista**. [01 abr. 2020]. Entrevistador: Paulo Vinícius Amado. Belo Horizonte, 2020. 01 arquivo [pdf.] (03 laudas).

rotina os encontros musicais em que o gênero é o mote. Suas participações no *Bar do Salomão* deram-se durante muitos anos, e me lembro de tê-lo visto já em algumas oportunidades ainda nos idos de 2013 ou 2014, quando pesquisava a questão da expressividade do choro, e visitava também o mesmo lugar. A sua frequência ali se encerrou no final de 2018, e foi por questões de seu questionamento político, sobretudo. Advoga uma contemplação, também, do que chama de tradição do choro, mas compreende que não caberia nem a um choro tradicional ser um tipo de música engessada e que se quisesse cristalizar se fosse possível. Os seus raciocínios acerca disso nos trazem bom material para discussões posteriores.

Mateus Fernandes Venâncio

O doutor em química e violonista de sete cordas, Mateus Fernandes, atualmente reside na Bahia e é professor da Universidade Federal sediada naquele estado. O que se tem a tratar dele nas rodas do *Salomão*, portanto, remete mais ao início desta pesquisa, mas não deixa de ser muito importante. Ao lado de Thiago Balbino, um dos próximos sobre o qual escreverei, o Mateuzão era um dos músicos daquelas rodas que mais ouvi dizer que era preciso instaurar em Belo Horizonte pontos em que se fizesse o choro atentando para questões da tradição da música, buscando um conhecimento de suas origens e raízes, o repertório fundamental e, mais ainda, as maneiras certas de se tocar e acompanhar choro. Quando reunidos no *Salomão*, acreditavam que ali era um destes pontos. Crença que durou este tempo todo.

Um apaixonado por samba e choro, Mateus buscou muito professores de música e do seu instrumento, sempre caminhando próximo de nomes que eram referências no fazer chorão e sambista. Com alguma regularidade, durante alguns anos ia até a cidade do Rio de Janeiro para assistir e ter aulas com músicos destes seus meios musicais prediletos. Chegou, inclusive, a ser aluno frequente da chamada Escola Portátil de Choro, e intermediou muitas vindas de professores de lá para a capital mineira, sempre buscando caminhos de viabilizar aulas ou oficinas destes seus “mestres”.

Antes mesmo de minha inserção no contexto do bar com formato quase de barco, tive oportunidades de tocar em grupos em que Mateus participava. A memória que eu tenho é de dois deles, o *Chora o Sete*, que deve ter ficado em atividades durante uns três anos, entre 2007 e 2010, e o *Bicho Carpinteiro*, que entre idas e voltas teve fases de atuação em Belo Horizonte entre os anos de 2008 e 2016. Algo que sempre chamou a atenção foi a preocupação que o violonista tem de saber qual gênero ou subgênero do choro em que cada composição parece se

encaixar, a época da qual a peça vinha, detalhes do compositor. A harmonia e o contorno do ritmo que ele assumiria para o acompanhamento e contracantos ele definia a partir destes dados chave. A sua musicologia, assim, derivava do seu tempo de estudo na escola portátil, coisa que ficava evidente sempre que ele introduzia raciocínios de seus professores para explicar algumas das suas escolhas de interpretação. O seu expediente no *Salomão* era algo parecido, sempre que tinha espaço para diálogos assim. Sabia, contudo, ouvir também, principalmente os mestres de outro tipo de didática de quem foi companheiro naquelas noites musicadas no Serra.



Figura 40: Numa noite de choro no *Bar do Salomão*, no início de fevereiro de 2018. Mateus Fernandes é o violonista no centro da foto. Ao seu lado direito, Madeira com seu bandolim. À sua esquerda, o também violonista Artur Pádua que também foi muito frequente no bar em certo período.

Pedro Alvarez

Pedro Alvarez Leite de Souza Pinto deve contar os seus 32 anos de idade. Anos atrás chegou a ser o caçula das rodas do *Bar do Salomão*, e, a exemplo daquilo que aconteceu com Daniel Nogueira, pandeirista, foram os encontros musicais ali do boteco no bairro Serra que lhe despertaram mais decididamente o gosto pelo chorinho. Nas rodas de choro, Pedro é conhecido pelo apelido de Cabralzinho, e, inclusive, o referencio assim quando utilizo informações que ele me trouxe durante a pesquisa. Ora, entenda-se: Pedro Alvarez soa como Pedro Alvares, e o mais famoso dentre o povo brasileiro é o navegador que esbarrou aqui num 21 de abril. Daí, a

conclusão óbvia dos seus colegas chorões: Pedro Alvarez Cabral(zinho). Além de flautista que atua em vários lugares chorões da capital mineira e até em outras cidades, Cabralzinho estuda arquitetura, e vive na região do Santa Tereza, o que ele diz que combina com seu jeito boêmio de ser e de viver. Gosta de mencionar que foi forjado no calor das rodas, principalmente as rodas do Madeira, no *Salomão* mesmo, das quais ele mais gostava quando ainda estava começando a tocar a flauta. O choro foi o incentivo que precisava para se dedicar ao instrumento, e conta que aprendeu melhor a escala de digitação da flauta porque era exigido quando queria decorar os choros novos pra fazer junto dos colegas nos choros em que ia. Um pouco da sua trajetória ali no *Bar do Salomão* virou um trecho da minha dissertação¹²¹.



Figura 41: Uma das peças gráficas de divulgação do espetáculo “Revendo o Passado” do *Regional da Serra*, oriundo das rodas do *Salomão*. O pandeirista Daniel e o flautista Cabralzinho aparecem na foto.

Cabralzinho é um dos defensores mais ferrenhos do fazer do choro tradicional dos que eu pude conhecer, e associa estes termos a um determinado jeito de tocar e de ser dos chorões,

¹²¹ Ver Amado (2014, pp. 33 e 34).

que considera de alguma forma “clássicos”, os pioneiros e que são referências, tanto na flauta quanto em outros instrumentos. O formato de roda de choro, inclusive, sendo parte fundamental no seu discurso em defesa da tradição da sua música predileta. Junto do Daniel Nogueira, o pandeirista citado acima, do cavaquinho Pablo Dias e do violonista Daniel Toledo, integra o chamado *Regional da Serra*:

[...]. Formado pelos amigos Daniel Nogueira (pandeiro), Pedro Alvarez (flauta transversal), Pablo Dias (cavaquinho) e Daniel Toledo (violão de 7 cordas), que se conheceram na tradicional Roda de Choro do Bar do Salomão, o Regional da Serra vem se destacando no cenário do gênero em Belo Horizonte por cultivar uma forma rara de execução do choro: o “regional”. No repertório, encontram-se obras dos mestres Pixinguinha, Altamiro Carrilho, Waldir Azevedo, Jacob do Bandolim, entre outros. (SANTATEREZATEM.COM, 2019, s. p.)¹²².

Thiago Balbino

Balbino: – Essa aqui tem que fazer dentro da tradição, hein? [...]. Tem que tocar como antigamente. [...]. Tem que ter sentimento... nostalgia. Essa roda aqui é pra tocar na tradição, na nostalgia, tá entendendo? (Balbino, conforme citado em AMADO, 2014, p. 29).

Estas falas do bandolinista chorão Thiago Balbino foram cruciais para esta pesquisa existir ou ser cogitada. Foi ainda no tempo da investigação do mestrado que presenciei esse seu discurso, que se deu entre uma música e outra, antes de se atacarem as notas e acordes iniciais de uma composição que era de um de seus autores prediletos. Balbino dizia da tradição não só pelas palavras que articulava, mas também com o corpo, meio regendo, meio dançando com os ombros e tronco, como se a tradição fosse um tipo de dança flutuante e de acentos defasados entre si. Os seus movimentos, eu poderia dizer, eram sincopados. Mas eram mais do que isso, e a ideia de síncope acaba sendo ainda insuficiente. Como no caso do tocador de machete, do conto de 1878 do Machado de Assis, “vê-lo [tocando] era o mais”.

Thiago é outro conhecido mais antigo. O citado grupo *Bicho Carpinteiro*, dito acima, também contou com o bandolinista por alguns ensaios e apresentações. O seu discurso de buscar o antigo, e de tentar reproduzir com características que se podiam ouvir em gravações de velhos mestres, p. ex., já estava presente desde aqueles anos da primeira década deste século. Um aficionado por Jacob do Bandolim e outros de uma linha parecida, e um discípulo também do que pregava Jacob em termos de um purismo na execução do gênero musical e da sistemática

¹²² Disponível em: <<https://www.santaterezatem.com.br/eventos/show-do-conjunto-regional-da-serra/>>. Em: 06 ago. 2020.

da construção de uma história desta música, a história que seria oficializada depois, em tantas falas e escritos acerca da música dos chorões (cf. REZENDE, 2015).



Figura 42: Outra foto de Gustavo Baxter, também para *O Tempo*, em matéria seguida daquela apresentada acima¹²³. Na imagem, veem-se três dos interlocutores mais diretos do campo no *Salomão*: Thiago Balbino, bandolinista, Luiz Pinheiro, flautista (ao centro) e Cabralzinho, que aparece com a flauta no colo.

A figura de Thiago Balbino é sem igual nas rodas e palcos de choro de Belo Horizonte, tanto pela sua aparência quanto pelas suas filosofias, muitas vezes. Usa *dreads* no cabelo há muitos anos, um cavanhaque que também só sai muito eventualmente, e é repleto de tatuagens em seus braços e ombros. Seu primeiro universo musical de aproximação foi o do rock, e era o típico metaleiro convicto: de uma educação e de uma curiosidade sem tamanho. E o gosto pelas duas músicas coexiste. Elas nunca foram antagônicas mesmo. A intensidade com que aprecia e discute sobre o choro é que deve ter crescido nos últimos anos, mas não necessariamente influencia no seu apreço pelas suas outras músicas. Outra característica marcante quando está ativo com o bandolim é de que sempre toca de cor e olhando para o alto, com a face mesmo voltada para cima. Ali nas rodas do Salomão ninguém quase reparava mais nisso.

Thiago chegou a frequentar o curso de licenciatura em educação musical escolar da Universidade do Estado de Minas Gerais, mas ainda não chegou a colar grau. Atualmente, junto de sua companheira, se dedica a um projeto chamado *Choro Gourmet*, que trabalha em conjunto ideais da música que lhe apetece e da culinária e gastronomia, com a receita deles, claro. A partir da viagem de trabalho de Emanuel Madeira, Balbino acabou ocupando um pouco um

¹²³ Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/escola-de-chorinho-no-bar-leva-jovens-musicos-ao-exterior-1.869767>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

cargo de liderança nos eventos chorões do *Bar do Salomão*, mesmo que isso tenha sido algo mais tácito do que aclamado, e o que não significa que ali as decisões fossem monocráticas, aliás, até bem longe disso. Além dos choros no Serra, Balbino é requisitado para tocar em outras casas, e já figurou em muitas rodas e grupos de choro da capital de Minas.

O *Bar do Salomão* é um lugar que contava com uma freguesia antes mesmo de alguém cogitar poder existir ali uma audiência chorona. Uma simples subtração ajuda a que se entenda e confirme isso: são, de fato, quase 75 anos do estabelecimento em si, enquanto a roda de choro para a qual se atenta aqui conta somente algo em torno de 12 destes anos todos. Sobram, pois, algo perto de 63 anos de acontecimentos no ponto, sem que choro houvesse. A vocação da casa para o comércio é, sem surpresa, notadamente anterior à música que vinha acontecendo nela nos últimos tempos, e, mais que isso, é certo que suas atividades originais de fornecer bebidas e alimentos nunca haviam prescindido de alguma música sendo feita entre aquelas paredes, e com músicos efetivamente no pequeno recinto. Até hoje não prescindem, na verdade, porque o bar acontece ainda em muitos dias e noites sem que se escute nada de um repertório chorão nem ao vivo e, até onde pude apurar, nem via gravações.

As tais paredes mostram, aliás, que outros elementos socioeconômicos e socioculturais continuam ocupando, e em muitos momentos, os postos de maiores atrativos daquele lugar em comparação e até detrimento da música dos chorões que ali se instalam nas noites de segundas e quintas-feiras há mais de uma década. Assim é com o futebol e a torcida pelo Atlético Mineiro, por exemplo, e também com outros elementos específicos daquele boteco e da região em que se localiza. As rodas do *Salomão*, ainda que aconteçam em duas oportunidades em cada semana, não chegam sequer a ocupar um tempo compatível àquele dedicado a outros tipos de encontros sociais comuns no local, tais como as reuniões para acompanhar os jogos de bola, ou mesmo momentos de algum lazer de pessoas que, pelas vestimentas, pastas e até crachás, parecem que vêm diretamente do seu expediente de trabalho.

Ora, se os chorões fazem o seu uso do espaço em duas noites, semana a semana, com eventos que duram, se muito, 03 horas e meia em cada data, as tais partidas de futebol, por sua vez, vão mobilizar a cozinha, os garçons e as imediações do *Salomão* por pelo menos 05 horas, entre pré-apito, bola rolando e apito final, em duas, três ou até mais oportunidades semanais a depender das temporadas de campeonatos e copas; já as cervejas de fim de tarde, pós-jornadas ou para refresco até de aposentados, além de não se interditem em dias de choro ou de jogos, ainda ocupam todos os demais dias de funcionamento do ambiente, e são aparentadas também

dos momentos em que o bar se encontra aberto para oferecer as suas refeições em pratos feitos no horário de almoço de dias úteis entre terça e sexta-feira.

Ali, como se pôde ler em páginas acima, em certo instante alguns músicos se sentiram imbuídos de uma vontade de ocupar o espaço física e sonoramente, e os responsáveis pelo bar acolheram a primeira demanda ainda sem saber se traria implicações para o seu ponto, e se estas implicações seriam de natureza positiva. Com algum tipo de acordo e considerando o que já era uma rotina do ponto e de seus frequentadores costumeiros, pouco a pouco o choro foi tomando também o seu tempo e o seu lugar em meio aos acontecimentos do *Bar do Salomão*, se tornando algo como novidade para quem era freguês antigo, e um chamariz para outros novos visitantes e consumidores. É de se inferir, até, que aqueles músicos passaram a prover o estabelecimento de um novo tipo de produto para ser oferecido aos clientes, e que depois de um tempo passou mesmo a ser cobrado nas comandas: um gênero de música a ser consumido, tal como existem e se oferecem ali gêneros alimentícios e determinados tipos de bebidas pelo cardápio.

Uma iniciativa que eu considere necessária junto a este lugar de campo foi mesmo a de frequentar o ambiente também em alguns dias e horários em que não houvesse a presença e a sonoridade dos músicos chorões que foram os meus colaboradores mais diretos. A propósito, os músicos das rodas de choro foram os únicos músicos ali executantes com quem tive contato durante o tempo desta pesquisa. Algumas notícias de que outros tipos de música tentaram se colocar em algumas ocasiões no *Bar do Salomão* até me chegaram, mas os donos do local não consideraram como oportunidades que trouxeram algum resultado e nem que se comparassem ao que acontecia ali com as rodas criadas pelo Sr. Madeira. Os chorões tampouco souberam dizer algo a respeito desses outros possíveis músicos. Nas poucas ocasiões em que eu pude ouvir algo de alguma outra música na casa, diferente do choro, isso se deu a partir de gravações em alguma mídia sendo tocadas por algum aparelho do bar, e amplificadas ainda a partir das mesmas caixas que nas quintas e segundas propagavam os sons das rodas.

Essa realidade de que se fazia música no *Salomão* em apenas dois dos sete dias de cada semana, ou em somente 06 ou 07 horas em meio às mais de 70 de funcionamento do bar, de domingo a domingo, despertou uma indagação a respeito de quão diferentes seriam as ocasiões naquele ponto sem o fazer chorão, e a ideia mesmo de estabelecer um estudo comparativo tendo como base as noites em que as rodas de choro se efetivavam. Uma pergunta implícita neste passo da pesquisa relacionava-se a quais seriam os impactos da presença dos chorões e de seus fazeres, sonoridades e repertório naquele ambiente tão antigo e já previamente visitado por uma série de pessoas com interesses diferentes e que, é provável, contam com predileções musicais também bastante distintas. A investigação nessa perspectiva, eu descobri em pouco, ajudou na

percepção de alguns detalhes importantes tanto de um tipo de eventos, quanto dos outros do bar, aqueles com a música do choro e os demais sem esta mesma música em alguns dias nos quais os chorões não se reuniam ali. Algo de um *Bar do Salomão* pré-choro era também do meu interesse, e talvez a ausência dos músicos pudesse revelar dados que apontassem para a vivência do local naquele tempo pregresso, servindo de material etnográfico para eu fazer dialogar com alguns apontamentos de colaboradores do campo.

O *Bar do Salomão* tem um grupo de frequentadores um tanto heterogêneo em alguns aspectos, mas quase que irmanados em outros quesitos. Devido a uns e outros quês diversos na constituição da clientela, chegaram a me dizer dali como um ambiente muito “democrático” em termos de sua ocupação. Ora, veja-se, que vírgulas seriam necessárias para a defesa de uma afirmação assim. Ouvi de alguns, p. ex., que ali cruzeirenses e americanos podiam também se achemar – e chegavam mesmo, não era difícil ver – que seriam acolhidos da maneira que se atende a um atleticano. Mas eu precisava olhar para além das cores de camisa.

Um primeiro dado interessante, é o de que, nas noites em que ali se tocava o choro, as datas das rodas, era notável uma média específica de idade dentre os visitantes do lugar, algo que até concorda um pouco com a redução de faixa etária dentro do próprio círculo dos músicos ali em performance dada nos anos deste estudo, conforme mencionei um pouco antes no texto. Se comparada à média etária das noites em que não havia ali nem música ao vivo e nem jogos de futebol sendo transmitidos, o contraste era mais significativo: quando o bar fica por conta de fregueses sem um evidente interesse no sonoro ou no esportivo do bar, é comum que pessoas nascidas há mais tempo formem esse contingente no local. Já se pensando em noites de torcida frente às TVs do boteco, é preciso considerar quase um equilíbrio no ramo das idades, talvez com os dias de jogo contando com um público em geral mais jovem e mais agitado até do que os de dias de chorinho. Ali, contudo, independentemente da situação, convivem bem tanto jovens estudantes dos centros universitários quase vizinhos do bar, quanto pessoas mais idosas que muitas das vezes moram nas imediações e conhecem o ambiente do *Salomão* desde tempos em que a direção dali era ainda do pai dos atuais donos. A este pessoal que, de um modo ou de outro, circulam mais rotineiramente em torno do local e dele fazem uso, somam-se pessoas que se encaminham de outras paragens com o objetivo mesmo de experimentar no bar situações e tempos específicos, sejam musicais ou das outras coisas todas ali possíveis.

O movimento ou a quantidade de pessoas que vão ao *Bar do Salomão* oscila muito ao longo dos meses do ano, devido às questões sazonais e climáticas, pela questão de haver algum tipo de competição esportiva em curso ou não, e até de acordo com os eventos musicais que cabem ali, dentre alguns outros fatores. O clima traz problemas à frequência pelo fato de o

Bar do Salomão necessitar contar com o espaço externo do entorno para acolhimento de grande parte de seus clientes. Assim, se chove há um problema difícil de contornar, e, sabendo disso, o freguês nem vem. Coisa semelhante se dá quando se instalam temperaturas mais baixas, mas isso é mais contornável do que a questão pluvial citada.



Figura 43: Vista da entrada da Rua do Ouro no *Bar do Salomão*, em dia de jogo da Copa Libertadores, no princípio da temporada de futebol de 2019. A foto é de uma matéria do *Hoje em dia*¹²⁴, jornal que em outras oportunidades mencionou que milhares de torcedores atleticanos costumavam ocupar o bar em dias de jogos do seu time do coração¹²⁵.

Sem a menor dúvida, as ocasiões com maior número de pessoas presentes ao bar se dão em dias de jogos específicos de futebol, alguma grande decisão ou um jogo com times cujas rivalidades são acentuadas, os chamados jogos clássicos. As noites em que há choro, apesar de já terem movimentado muito o bar, jamais suplantaram estas noites futebolísticas quando se pensa em número de visitantes – nem mesmo em datas de eventos maiores e mais amplamente divulgados de choro, como eram, por exemplo, algumas noites da *Semana Nacional do Choro de BH*, organizadas pelo Clube do Choro da cidade em parceria com os músicos dali, e que se deram no *Salomão*. Para os dias em que não se tinha algo além do próprio bar em movimento, a variação de contingente se dava dependendo do dia da semana em que se visitasse o bar, sendo que dias iniciais da semana tinham sensivelmente menos adeptos do que aqueles mais próximos de um fim de semana adiante. Sextas-feiras, por exemplo, mobilizavam até as calçadas opostas

¹²⁴ Disponível em: <www.mg.superesportes.com.br/app/noticias/futebol/atletico-mg/2019/02/05/noticia_atletico_mg,565319/veja-lugares-para-assistir-a-estrela-do-atletico-na-copa-libertadores.shtml>. Acesso em: 10 ago. 2020.

¹²⁵ A respeito, ver: <<https://www.hojeemdia.com.br/esportes/atl%C3%A9tico/mas-de-dois-mil-atleticanos-com-anham-o-cl%C3%A1ssico-no-bar-do-salom%C3%A3o-1.286077>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

na Rua Amapá, semelhantemente ao que vi em algumas noites de choro nas quintas-feiras. Já em dias de alguns jogos de futebol, até o asfalto da rua podia se ver tomado por costumeiros torcedores-clientes do *Salomão*, o que, não raro, causava problemas para o trânsito daquelas imediações do centro-sul da capital mineira.



Figura 44: Vista do *Bar do Salomão*, pela R. do Ouro, na noite de 17 de abril de 2017, evento de abertura da chamada *Semana Nacional do Choro de Belo Horizonte*, daquele ano¹²⁶. Um dos maiores públicos vistos ali num dia de segunda-feira, em evento de choro sem couvert artístico: o cachê dos músicos era provido pelo Clube do Choro de BH, com apoio de seus parceiros, dentre os quais, o SESC-MG. O evento se repetiria em 2018.

A frequência ao bar ainda é, no mais das vezes, majoritariamente masculina, mas oscila também de acordo com a proposta de cada noite corrente desse campo. O chorinho parece que era um atrativo para mulheres ocuparem o lugar, ainda que elas nem sempre tivessem alguma representante dentre os músicos da roda. Aliás, em poucas vezes ouvi alguma moça ou senhora tocando nas rodas que me serviram para as notas de campo. Quando em dias de assistir algum campeonato, a presença feminina era ainda um pouco menor, mas há o dado de que estas eram ocasiões em que mais se viam casais héteros dividindo mesas ou mesmo abraçados de pé no entorno do bar. Quando eram as noites mais triviais dali, as convencionais mesmo do ponto de vista de um movimento botequeiro, de apreciadores das bebidas e das porções, o espaço contava com ainda menos presença feminina. Cruzando os dados das idades e dos gêneros em circulação no local, dadas as diferentes ocasiões, é de se apontar que nas noites musicais e nas desportivas,

¹²⁶ A fotografia e mais informações estão disponíveis em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2018/04/bar-do-salomao-sera-hoje-o-palco-da.html>>. Acesso em: 11 ago. 2020.

a faixa das frequentadoras era grandemente de jovens. Já nos dias do expediente estrito de um bar, as clientes que não eram muitas, em geral, pareciam ser de uma geração anterior, e muitas delas se viam acompanhadas de seus companheiros, e eles também em situação parecida no que se refere às idades respectivas.

Pensando para além do masculino e do feminino, numa miríade de gêneros possíveis e que hoje se ventilam, a impressão que se tem é que o *Bar do Salomão* não chega a ser ponto predileto para ocupação por pessoas que se posicionam para além das orientações, diga-se, mais conservadoras da sociedade. Ali, por exemplo, só em ocasiões bem esparsas eu pude perceber casais homoafetivos que demonstrassem mais francamente a sua relação, que se colocassem mesmo no ambiente como casais.

Uma anotação que fiz sobre isso, tratando de algo que me pareceu significativo em determinados momentos de campo, diz que essas poucas pessoas, as que deixam mais evidente esse aspecto de sua intimidade, ocupavam mesas na parte externa de atendimento do boteco, nas calçadas perto. Anotei também que, geralmente, casais de gays e de lésbicas se viam mais em companhia de mulheres ou, talvez seja mais acertado dizer, de pessoas que se atinham ao fenótipo, vestimentas e comportamentos de um feminino conforme a nossa sociedade acabou dando conta de conceber e preconizar durante muito tempo. Claro, porém, que isto é o que a percepção mais ampla e geral deu conta, e muito provavelmente existem sobre isto dados subentendidos e até deliberadamente silenciados ali, os quais somente outra pesquisa com outro tipo de abordagem poderia, de fato, alcançar e deixar dizer com mais clareza. Coisa, entretanto, que se pode afirmar existir neste lugar de campo eram ditos, expressões e piadas de cunho sexista, alguns aparentemente até impensados, é verdade, mas todos eles sem a menor censura, e parece necessário que se registre isso.

Cogitando-se ainda termos de relações humanas de cunho amoroso, é de se dizer que os eventos de choro no *Salomão*, devido mesmo à faixa etária e de interesses afins que mais se introduziram no bar dentre músicos e gente do entorno da roda, trouxeram para a casa um tônus também de ambiente para formação de novos casais, em síntese. Comparando mais diretamente, por exemplo, com o *Pedacinhos do Céu*, o teatro-bar do Caiçara rotineiramente recebia casais, diga-se, pré-formados, pessoas que se conheciam de antemão e mantinham alguma relação sem necessariamente terem se conhecido naquele ambiente musical ou sem terem ido lá tentando conhecer alguém para estabelecer um relacionamento a dois. Claro que, eventualmente, pode e deve ter acontecido algo assim numa ou outra ocasião, mas não parecia um objetivo constante de quem frequentava o bar do Ausier. O *Bar do Salomão*, por sua vez, tem uma vocação um pouco diferente neste ponto, era sensível isso, mas a característica de ser um ponto interessante

para paqueras e flertes parece ter se sublinhado mesmo nas noites em que a música chorona acontecia ao vivo. O fenômeno assim envolvia também alguns músicos mais moços participantes, que ficavam ali, ao mesmo tempo, em evidência, mas bastante acessíveis, dentro da roda, mas sem deixar de se influenciar pelos demais acontecimentos do bar.

Ainda que oscilando um pouco em questão das características de idades, de gêneros e orientações sexuais, de mais ou menos apreço pela música do choro ou pelo time a que se dedica o bar, e mesmo pelo boteco propriamente dito, o público mais frequente ao *Salomão* guarda ao menos uma similaridade importante de se escrever a respeito: ele era, nestes últimos anos, grandemente formado por uma classe média branca.

A estética geral do lugar e a conformação da arquitetura e decoração, por exemplo, até fazem crer, numa entrada inicial, que o ambiente tem uma acentuação mais popular, acolhedora de camadas sociais das menos abastadas. O vínculo com o futebol ajuda a sublinhar essa impressão primeira, a qual tem a ver ainda com a história do ponto comercial que veio também acompanhando o desenvolvimento do bairro onde ele se localiza há mais de sete décadas – o Serra tem uma origem com moradias populares pouco depois do início da fundação e formação da capital mineira, e o *Bar do Salomão* chegou a participar daquela realidade temporalmente distante. A região, porém, recebeu, de um lado, ares de bairro “nobre” ainda em meados do século XX, com a instalação de moradias suntuosas, algumas grandes empresas, colégios de orientação religiosa católica e alguns clubes. Quase ao mesmo tempo, embora do outro lado, ganhava a vizinhança de pelo menos seis comunidades de classe operária, sabidamente as moradas de um povo enegrecido, formadoras do que se chama na cidade, há algumas décadas, exatamente de Aglomerado da Serra¹²⁷. O *Salomão*, sublinhe-se, está mais para o lado da porção dita como “nobre” de tal região da metrópole.

A visitação mais atenta a este campo, com perguntas em mente referentes aos círculos sociais concêntricos ali em vivência, desde a roda de choro e além dela, mostrou, porém, que o pressentimento acerca do lugar pelo seu desenho, formato de atendimento e aporte histórico difere do que ocorre mais hodierna e rotineiramente no endereço. Aliás, não só a presciência deixava a sensação, mas também alguns discursos de frequentadores e mantenedores do lugar, bem como de jornalistas e outros cronistas que se referiam ao estabelecimento e seu entorno em diálogos ou meios diversos de comunicação. O *Bar do Salomão* me pareceu, contudo e

¹²⁷ A respeito, informações disponíveis em: <https://www.casamineira.com.br/blog/serra/?utm_source=facebook+post&utm_medium=facebook+post> e <https://estadodeminas.lugarcerto.com.br/app/noticia/noticias/2015/05/11/interna_noticias,48760/serra-se-tornou-um-dos-locais-mais-nobres-de-bh-sem-perder-caracterist.shtml>. Acesso em: 03 ago. 2020. Há também um material da Prefeitura de Belo Horizonte, intitulado “História de Bairros: Belo Horizonte – Centro-Sul” (Arreguy & Ribeiro, 2008) que corrobora e ilustra as indicações dos dois sites.

numa síntese cabível, menos um lugar de afluência popular ou fácil recebedor de pessoas pouco providas de bens e de capital financeiro, menos um ponto de comensalidade, diversão e cultura de fato acessíveis, e mais um ambiente destes em que cabe um comercialmente vantajoso rótulo de “vintage”, de “alternativo” ou de “cult”, esses adjetivos tão em voga ultimamente, sobretudo, em uns círculos da sociedade de mercado – e não será nenhum espanto se tal adjetivação, em algum tempo breve, começar a ganhar mesmo circulação em algumas mídias. Com interesse, aliás, é de se dizer que o próprio fazer chorão inserido no bar pelas rodas acaba contribuindo com esse *status* que se vem trabalhando e atribuindo ao lugar, com tais performances entrando de alguma maneira mais ou menos espontânea, tanto quanto calculada, na estrutura de um tipo de narrativa que se quer construir ali (e dali).

A idas e vindas reiteradas ao ambiente e a coleta de informações sobre o que vinha se passando no bar pelo tempo da pesquisa permitiu perceber, a propósito, que é a classe média quem mais se ocupa de descrever o lugar seguindo a repetição dos atributos que lhe querem dar. A coisa se pode perceber, assim, escutando e lendo o que se põe em jornais, revistas, guias e ambientes virtuais diversos – ora, quem detém o maior e real controle sobre tais meios? – ou também pelas conversas com muitos dos interlocutores do meu trabalho, grande parte deles, considero significativo isso, moradores ou dos arredores e bairros vizinhos ao Serra, ou mesmo de outras áreas que são consideradas nobres em Belo Horizonte. Aqui me refiro ainda a alguns músicos das rodas que acompanhei acontecendo no bar, apesar da característica da formação social se aplicar melhor à freguesia global do lugar e do público próximo do choro. A verdade é que questionar este “lugar de fala”, por assim dizer, é uma necessidade também da pesquisa, e, mais ainda, perguntar sobre os porquês destas falas ocuparem os lugares que elas ocupam. O assunto ainda terá outros desdobramentos na sequência deste volume, mas é bom deixar claro que os motivos e os dados para se pensar a respeito vêm aí de situações do campo.

Acredito que a questão dos detalhes das classes sociais predominantes no ambiente em estudo caberia mesmo como o tema central de outra pesquisa, carecendo de outras estratégias de investigação, outro tipo de interação com mais interlocutores, mais entrevistas diretamente orientadas para as questões econômicas etc. Assim também seria mesmo com as características de gênero, por exemplo. Os elementos que orientam os meus apontamentos com relação ao dado socioeconômico vêm mesmo de minha percepção acerca de elementos materiais, noções sobre algum poder de consumo de tal clientela e de traços de comportamento da maior parte dos visitantes do bar em estudo, e nisso me dando mesmo alguma permissão para discordar de afirmativas de alguns dos colaboradores desta pesquisa. Os tipos de vestimentas e de maneiras de se vestir, os uniformes de uns e as roupas da moda de outros, os acessórios usados, como

alguns tipos de joias, relógios e muitas vezes os crachás de alguma grande firma – como citado acima – e a própria consumação de muitos dos indivíduos que de certo modo são recorrentes ali indicam algo acerca de seus estratos econômico-sociais.

Os preços nas cartelas de bebidas e nos cardápios também denotam o público a que o bar se destina. As cervejas, por exemplo, dentre marcas muito populares no país e outras das mais sofisticadas, estão longe dos preços mais altos na cidade, é verdade, mas ao mesmo tempo que não estão nada perto dos menores valores que se pode conseguir para tê-las. Alguns dos assuntos que percorrem inadvertidamente o ar do recinto são outras pistas desta conformidade societária quase generalizada da casa no Serra, e mostram muitas vezes os tipos de experiências ou mesmo de preocupações dos sujeitos corriqueiros do lugar, deixando perceber, por extensão, muito da pertença deles em relação à camada social média da cidade.

Ademais, creio que um dos motivos dessa discordância entre minha percepção e os ditames de alguns interlocutores tem a ver com o fato de que o lugar de onde saíam as minhas falas e questões não propriamente coincidia com os lugares de onde eles pretendiam ou queriam respondê-las. A convivência em campo me oferece motivos para cogitar que a visão crítica que eu ventilava e vinha solicitando esbarrava em crenças e preceitos até de uma propaganda que conferiam àquele seu lugar de vivência ou às características de um entorno social que pretendem associar ou manter associado a uma das suas músicas prediletas. A própria ideia de uma tradição chorona poderia, assim, ser talvez tocada de modo um tanto não pretendido por eles.

A definição mesmo que tomam para o choro, de uma música agregadora de etnias e de tipos humanos e sociais, perto de meus questionamentos, careceria de ser revista, e, acho, seria algo incômoda a pergunta sobre qual o povo ultimamente tem acesso e vem fazendo, apreciando e se apropriando daquela música chamada de popular. Quero deixar claro que não me refiro aqui a uma preponderância da visão acadêmica que introjeto por sobre a visão dos viventes da prática musical em estudo, meus colaboradores imprescindíveis – o que seria, realmente, uma postura contrária àquela que a perspectiva etnomusicológica apregoa e tem levado a campos já há décadas. Aqui me refiro mesmo ao meu papel senciante e de alguém que descende e pertence às camadas postas como subalternas na estrutura social do Brasil, ser que além de um estudioso que transita no meio acadêmico e já transitou de outros modos também no meio chorão de Belo Horizonte, se comunica com a classe média, mas é obrigado também a ver de longe muitas das suas regalias e dos seus supostos “méritos” e “prerrogativas”. Já passei, inclusive, por algumas experiências em que tocando um repertório de choro, fui menos um chorão e mais um músico em ocasião de proletário, um serviçal de quem se esperava um som.

Ademais, dentre os interlocutores mais próximos da pesquisa, a visão de uma pretensa “democracia” socioeconômica desses ambientes chorões do meu campo oscilava junto da diferenciação mesmo das origens sociais das pessoas com quem eu interagia. Ora, para alguns dos músicos vindos de famílias que detinham algum considerável poder aquisitivo, moradores de pontos mais centrais da cidade ou de bairros com residências de mais elevado padrão, a situação como estava era democrática em si mesma, isso e quase pronto. Os poucos músicos cuja origem era mais humilde ou que foram mais francos nesse sentido de suas origens sociais de classes menos favorecidas, até mesmo vindos de regiões mais periféricas, já ventilavam a necessidade de o choro ser mais popularizado em Belo Horizonte, dessa música ainda precisar receber não só mais projeção num mercado cultural, mas de ser também levada e oportunizada em diferentes contextos e em lugares socioeconomicamente distintos da cidade. Situações que dizem respeito a estes aspectos de algum modo se costuram nos meus campos todos de pesquisa, mas com contrastes muito evidentes entre discursos e vivências dentro do *Salomão*.

Considerando os próprios pares chorões mais assíduos ali no bar setentão da Serra e que se aproximaram mais deste meu trabalho, posso destacar como contrastantes entre si uma fala do pandeirista Daniel Nogueira e um depoimento do flautista Luiz Pinheiro. Quando pude perguntar ao Daniel a sua impressão geral sobre o público daquele lugar, ele respondeu clara e francamente que os frequentadores dali eram de “classe média e classe média alta¹²⁸”, e que considerava a sua relação com o bar muito também num sentido profissional, ele sendo um prestador de um serviço ali, e atendendo a demanda daquela gente. Já Luiz, frente a uma questão semelhante que lhe propus, relativizou ou mesmo pluralizou bastante a formação social daquela clientela e grupo de seus ouvintes das muitas noites. O flautista, inclusive, comparou o choro e o ambiente das rodas a outros tipos de ambientes musicais em que transitou, e tratou elementos sociais em volta da performance e fazer sonoro chorão como grandes pontos de uma quase propaganda dos acontecimentos tais como ele e seus colegas dali promoviam.

Daniel Nogueira: – Olha, o choro que eu conheço e faço em BH tem lugar, sim, e é ou aqui no Centro-Sul ou na região Leste. Não é uma música, assim, popularizada [no sentido de muito conhecida e de chegar a todo um povo] em BH, ainda. Quem tem acesso ao choro mesmo em BH é a classe média, classe média alta. (Daniel Nogueira, **comunicação pessoal**, abr. 2020).

Luiz Pinheiro: – Uma das coisas legais do choro é que não tem isso... não tem segmentação de público. Pelo menos, assim eu percebi na passagem aí de... do público de música erudita e de *jazz*, para o público do choro... Eu acho o público do choro muito mais democrático. Tem

¹²⁸ Depoimento concedido. Daniel Nogueira. **Comunicação pessoal**. [01 abr. 2020] Interlocutor: Paulo Amado, via aplicativo de mensagens de texto e áudio. Belo Horizonte, 2020. 01 arquivo.

gente de todas as idades, de todas as classes sociais, e até espectro político, no *Salomão* deu pra ver isso... (Luiz Pinheiro, **entrevista**, nov. 2019)¹²⁹.

Como venho demonstrando ao longo desta seção, a minha imersão etnomusicológica no espaço em questão faz concordar mais com os apontamentos de Nogueira, mas não sem entender um pouco que os ditames do outro colaborador do trabalho tenham a ver com a defesa também da manifestação musical que ele tem muito em conta e que, com certa razão, necessita defender para que ela cresça e se mantenha no cenário cultural da capital de Minas Gerais.



Figura 45: A fotografia é de 16 de abril de 2018, numa roda de choro de segunda-feira, no *Bar do Salomão*, que compôs, com outros eventos ao longo dos dias posteriores, a *Semana Nacional do Choro* daquele ano. A partir da imagem, é possível notar muito da decoração e da ocupação que se dava no ambiente do bar, sobretudo, nos dias de maior fluxo de gente. A formação étnica da roda e do público também me parece interessante de ser considerada na observação atenta do leitor.

Se para utilizar a expressão posta acima – classe média branca – os quesitos referentes a um posicionamento social e econômico de sujeitos do meu campo careceu mesmo de certos contrapontos e discussões, de modo menos controverso é possível tratar da questão das origens étnicas das pessoas ocupando o espaço em atenção. Quero dizer que os fenótipos dos visitantes do *Salomão*, as manifestações visíveis de suas origens genealógicas, oferecidas francamente à percepção, são dados quase inquestionáveis em si, embora caibam perguntas sobre o porquê de

¹²⁹ PINHEIRO, Luiz. **Entrevista**. [11 nov. 2019]. Entrevistador: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2019. 01 arquivo [.mp3] (1'47'').

serem como eram no tempo do trabalho etnográfico¹³⁰, no nível da inserção no lugar por umas pessoas em detrimento de outras. Até mesmo observando as imagens postas até aqui, do bar no bairro Serra, o leitor poderá notar que a pele clara é de muito mais frequência por lá. Ora, para se corroborar isso ainda é possível que se acessem outras imagens e até vídeos também em redes sociais do próprio boteco ou de alguns de seus frequentadores, ou até mesmo de músicos daquelas rodas¹³¹. O dado é aparente, ainda, em álbuns virtuais de fotografia registrando eventos ocorridos no bar realizados em parceria com o *Clube do Choro de Belo Horizonte*¹³².

O bar, acredito mesmo que pelas suas contingências de endereço, de preços de bebidas, pratos e porções, e alguns elementos de acolhimento etc., tem uma frequência muito reduzida de pessoas de pele preta. O fato assim é inegável. Dentre os músicos que se revezavam na roda ao longo do meu tempo de investigação, a presença de afrodescendentes ou de pessoas que têm traços mostrando que o genótipo africano passou pela sua constituição familiar chega a ser maior do que no entorno do evento musical ali instalado, isto é, veem-se mais negros sentados para tocar choro do que na freguesia do *Bar do Salomão*, ocupando as mesas, ou de pé por perto do balcão dali. Observando ainda o contexto desses frequentadores em específico, e anote-se que grande parte deles era de idosos, alguns que até se repetiam no lugar algumas vezes, mas que não chegavam a ter uma rotina de frequência no boteco. Ali também havia pessoas com o fenótipo em atenção desempenhando os serviços do bar, por entre fogões e utensílios da pequena cozinha, e também correndo o recinto e as calçadas em volta com seus aventais por sobre as vestimentas simples, na tarefa de entregar os pedidos que, geralmente, equilibravam em cima de bandejas. Curiosamente, esses empregados eram os sujeitos que mais interagiam com os chorões que ocupavam o bar, desde os momentos em que chegavam ao espaço para montar o seu material de som, até a hora de finalizar a roda de choro.

¹³⁰ Aqui, trato do que pude experienciar durante o campo da pesquisa, mas não é difícil perceber que a realidade assim estabelecida é pregressa às minhas investidas a campo e permaneceu depois de tal período.

¹³¹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/185977991441930/photos/>>. Acesso em: 03 ago. 2020.

¹³² Disponível em: <https://photos.google.com/share/AF1QipPNr25cMYulWjIFpenmeD57nEoMA82quodZqIo49OK9diNuHBuUNdqxGLTySPSOTA?key=NXp2cjFTQzhLb3loZGNVdUVFSk1nbE9DQW5RUXJR>>. Acesso em: 03 ago. 2020.

Cap. 05: O itinerário do *Toca de Tatu*

Os espetáculos de Choro Contemporâneo

O *Toca de Tatu* é um grupo de música instrumental, e os seus integrantes gentilmente se prestaram a colaborar com a minha pesquisa, deixando que eu participasse também de seus eventos musicais como um espectador com curiosidades um tanto diferentes ou específicas, e que, eles sabiam, trataria deles e das suas performances em um texto acadêmico como este, uma etnografia da música com suas análises correspondentes. *Toca de Tatu*, o leitor já sabe, não é o nome de um lugar, não é um local do campo. O *Toca* é, pois, um conjunto de músicos que passa e se apresenta em vários palcos de Belo Horizonte e outras cidades do Brasil e do mundo.

O que eu precisei fazer perto destes interlocutores, portanto, foi um trabalho um pouco diferente daquele que eu cumpri no *Bar do Salomão* e no *Pedacinhos do Céu*, os outros pontos deste meu campo multilocal. A tarefa consistiu, então, em acompanhar um tipo de circuito do grupo por diferentes endereços onde ele se apresentou na capital mineira durante um período que estipulei como o de trabalho de campo, isto, basicamente entre o final de 2016 e meados do ano de 2019. É de se inferir que só por esse acompanhamento do conjunto do *Toca de Tatu* aos seus lugares de performance a minha etnografia poderia se considerar como multissituada, conforme mesmo algumas modalidades de construção de um trabalho nesse sentido enunciadas nos escritos do próprio George Marcus (1995), ideias e características também antes referidas e explicadas na parte inicial deste mesmo trabalho.

O quarteto é formado por Luísa Mitre, pianista e que, em algumas das apresentações, toca também acordeon, Abel Borges que é o responsável pela seção da percussão, Lucas Ladeia, cavaquinho de quatro cordas, e Lucas Telles, violonista sempre executando o seu instrumento de sete cordas, e cuidando, pois, do registro sonoro mais grave na tessitura do grupo, junto da mão esquerda de Luísa, ao piano.

Os quatro integrantes foram estudantes da graduação em música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais; ou do bacharelado em instrumento, como é o caso de Telles que se graduou em violão, ou do curso de licenciatura, situação de Lucas Ladeia e de Abel Borges. Luísa Mitre, por sua vez, iniciou seus estudos no curso de bacharelado em piano, no ramo da música de concerto, mas transferiu-se para o curso de música popular no meio desse seu percurso formativo na instituição. A ideia de criar um grupo tal como o *Toca de Tatu*, eles

me contaram, veio mesmo desta época em que eram colegas de estudo e, de certo modo, o ambiente da Escola de Música da UFMG foi, se não um motivo, pelo menos um grande facilitador na constituição do conjunto. Nos dizeres deles próprios, sobre a época e as situações de formação do seu grupo, e posterior quarteto:



Figura 46: Uma das primeiras apresentações do grupo *Toca de Tatu* com a sua formação de ainda hoje, em março de 2012, no Teatro de Bolso do recém reinaugurado *Sesc Palladium*, onde eu trabalhava, produzindo eventos. No palco, da esquerda para a direita: Luísa Mitre, Lucas Telles, Lucas Ladeia e Abel Borges.

Luísa Mitre: – Foi na época... é... dois mil e...

Lucas Telles: – A gente tá em dúvida sempre nisso... (risos).

Luísa Mitre: – Acho que foi em 2010...

Lucas Telles: – 2010?...

Luísa Mitre: – É... 2010... Eu acho.

Lucas Telles: – Foi 2011?!

Luísa Mitre: – Ah, eu acho que foi no início de 2011, então. Porque foi na época do *Nabor Pires Camargo*, aquele concurso. E aí, eu não lembro como eu fiquei sabendo desse concurso, mas eu quis me inscrever. E eu, na época eu já namorava o Lucas [Telles], aí eu falei: “Lucas, me ajuda a...”

Lucas Telles: – Já tinha um grupo de choro...

Luísa Mitre: – A gente já tinha tido um grupo de choro na faculdade, o *Chora o Sete* [...]. E aí eu fiquei sabendo desse concurso, não me lembro muito bem como. Queria me inscrever lá, como... Porque, é um concurso pra solistas, né? [...]. E... eu falei: “Ah, vou me inscrever!”. E chamei o Lucas pra tocar e pedi ele pra me ajudar a chamar os outros músicos pra me acompanhar. Falei: “Ah, seria bom fazer um grupo de choro, assim...”. Aí a gente chamou o Luquinha, o Ladeia. Na época era o Daniel Guedes no pandeiro e o... Flávio Medeiros no Bandolim. Aí a gente montou esse grupo, para fazer as gravações pra mandar pro concurso.

É... E aí foi legal que a gente fez os arranjos, né? Foi legal, todo mundo dando ideias... [...]. Já tinha um pouco do *Toca de Tatu*.

Lucas Telles: – Foi um arranjo de conjunto...

Luísa Mitre: – Todo mundo tocando um pouquinho, a melodia passando, né?... [...]. [...].

Luísa Mitre: – Aí a gente fez as gravações, mandei pro prêmio, e não passei... E aí a gente ficou com esse trem na cabeça: “Nó... Ficou legal! A gente gostou de tocar, da sonoridade...”.

Lucas Telles: – Os ensaios foram legais...

Luísa Mitre: – “Vamos manter esse... Esse grupo, assim...”. Mas não tinha uma ideia muito montada...

Lucas Ladeia: – Era como uma forma de ficar estudando, ficar fazendo arranjo, porque não tinha muito...

Luísa Mitre: – É...

Lucas Telles: – E, porque logo na mesma época, algumas semanas depois, eu quis me inscrever no *BDMG Instrumental*. Então, já tava o grupo formado. Eu falei: “Gente, vocês topam? A gente acabou de fazer duas gravações, vamos fazer... tentar o *BDMG* também?” Aí todo mundo topou. Aí a gente continuou ensaiando, fez as três músicas que precisava, e mandou...

[...].

Lucas Telles: – A ideia mesmo era montar um grupo, a gente tava só montando o grupo...

Luísa Mitre: – Era só pra fazer essas gravações.

Lucas Ladeia: – A gente nem tinha nome [...]. Era a Luísa Mitre, né? [Ela] se inscrevendo no *Nabor Pires*, e chamou o grupo. E o Lucas [Telles] chamou o mesmo grupo pra fazer o *BDMG*.

Lucas Telles: – Aí, a gente gravou cinco músicas. A gente nunca tinha tocado, só ensaiado e gravamos cinco músicas. A gente tinha cinco músicas gravadas. E, aí, a gente, nesse momento, falou: “Ah, vamos firmar o grupo, que ficou super legal”. E foi aí que o Daniel [Guedes, pandeirista] saiu. Aí o Daniel falou: “Não... vamos firmar”. Só que, logo nas primeiras semanas de ensaio ele tava super atarefado, e aí, ele saiu, e falou: “Não vou ter como ficar no grupo”. Aí a gente tinha conhecido o Abel tinha pouquinho tempo. A gente montou o grupo, a gente nem se conhecia direito, na verdade...

Abel Borges: – É... Eu já conhecia a Lulu [Luísa] há mais tempo, né?...

Luísa Mitre: – É, mais ou menos. Mas mais de vista, você tocava no grupo de choro do *Palácio [das Artes]*, eu tocava na *big band [do Palácio]*. Tinha muito amigo em comum. [...].

Lucas Telles: – O Abel entrou na UFMG, se não me engano, nesse mesmo ano. Tinha acabado de entrar na UFMG. [...]. [A Escola de Música da UFMG] foi essencial [pro grupo]. Todos nós nos conhecemos lá [...].

[...]

Lucas Telles: – O grupo mesmo, só foi com [a entrada do] Abel. Antes, não era o grupo [...].

Abel Borges: – A gente queria construir alguma coisa. A gente sempre tinha uma intenção, assim, de focar. A gente tinha uma meta e... Bom, vamos fazer o primeiro projeto, como grupo, né? Que foi o projeto sobre o Nelson Cavaquinho. Centenário do Nelson Cavaquinho. Então, assim, a gente sempre escolheu um tema. A gente nunca foi de: “Vamos pro boteco, vamos tocar...”.

Lucas Telles: – Exatamente.

Lucas Ladeia: – Certo, certo.

Abel Borges: – Não que [tocar no boteco] fosse uma coisa... Ruim, assim... Mas, era uma questão de perfil mesmo.

Lucas Telles: – Do grupo. [...].

Lucas Ladeia: – É, a gente queria fazer uns arranjos bem cuidadosos mesmo, porque a gente tinha gostado dos efeitos destas gravações.

Luísa Mitre: – É...

[...].

Lucas Telles: – O nome já surge perto de uma apresentação. A gente já tinha uma apresentação marcada... [...]. E, foi nos finalmentes assim, já ia sair na divulgação do *show*...

Luísa Mitre: – É... Aí, a Lílian (produtora) tava assim... Foi no *Pizindin* (projeto de choro no Conservatório de Música da UFMG). Aí, a Lílian já estava fritando: “Gente, preciso de um nome, pelo amor de Deus!”

Lucas Telles: – Pra sair num flyer...

Luísa Mitre: – Aí a gente meio que apelou... [...].

Lucas Ladeia: – A gente fez um *brainstorming* [...].

Luísa Mitre: – Aí a gente... “Cada um tira um, o que sobrar vai ter que ser...”. E, aí, o *Toca de Tatu* foi o melhorzinho que tava tendo... [...].

Lucas Ladeia: – E que... diga-se, de passagem, nome que foi eu quem dei... (risos).

(*Toca de Tatu, entrevista em grupo*, dez. 2018)¹³³.

A abertura do conjunto para com o meu trabalho, acredito, tem muito a ver com o fato de que os seus integrantes todos têm também vivências acadêmicas: aliás, dentre os quatro músicos, já são três com um mestrado concluído, e, inclusive, dois deles – Luísa Mitre e Lucas Telles – na UFMG, sendo os dois meus colegas de curso em algumas turmas que reuniam mestrandos e doutorandos dali. O violonista Telles, me lembro também, foi meu colega de curso na Licenciatura em Música da UEMG, cursou o primeiro semestre lá antes de se transferir para o bacharelado da Federal de Minas Gerais. Chegamos a tocar juntos em ocasiões do curso e em rodas ou grupos de choro na época. O contato inicial para esta pesquisa foi, de fato, feito com ele, e é de se agradecer muito a prontidão com que aceitou participar e envolver os seus colegas para responder minhas indagações de etnomusicólogo. Um terceiro mestre dentre eles é o cavaquinhoista Lucas Ladeia, com diploma pelo Centro de Letras e Artes da UFRJ. Os três estudaram em programas de pós-graduação em música, e pesquisaram elementos vindos de universos que de alguma forma tangenciam alguns fazeres da chamada música popular. O recital e a defesa de dissertação de Luísa, a propósito, são dois momentos que trouxeram dados para se tratar nesta etnografia, pois envolveram discursos sobre o choro e uma performance do *Toca de Tatu* no palco do conhecido *Conservatório da UFMG*, como se pode ler adiante.

¹³³ TOCA DE TATU. **Entrevista em grupo**. [19 dez. 2018] Entrevistador: Paulo Amado. Imagens e áudios: Nathália Amado. Belo Horizonte, 2018. 02 arquivos. [.mp4 e .mp3] (89’18”). Os integrantes do *Toca de Tatu* preferiram essa interlocução em conjunto, por ser mais prático para eles, e porque queriam oferecer um panorama do que era o grupo, e da coesão das suas ideias. Acatei de bom grado, e foi uma oportunidade interessante para conhecer um dos ambientes em que eles ensaiavam, uma sala locada especificamente para atividades musicais, no bairro Gutierrez, Zona Oeste, classe média, na capital mineira. Aproveito, inclusive, para agradecer a disposição e prontidão com que aceitaram participar da pesquisa e acolher minhas questões nessa e em várias oportunidades.



Figura 47: Peça gráfica de divulgação de uma das primeiras apresentações do espetáculo *Choro Contemporâneo* do *Toca de Tatu*, em Belo Horizonte, dezembro de 2015.

Conforme escrito antes, o *Toca de Tatu* teve durante algum tempo em seu portfólio de trabalhos um espetáculo chamado diretamente de *Choro Contemporâneo*, e este título foi o que me fez buscar estes músicos para interagir com eles e obter algumas informações na minha etnografia. O nome do espetáculo, assim escrito, de alguma maneira contrastava com um ideário de um choro tradicional que eu também já havia percebido muito presente nas falas de outros chorões colaboradores desde minhas investigações progressas. O show *Choro Contemporâneo* contou com algumas edições entre 2015 e 2018, acontecendo pelo menos uma vez em cada ano dentro desse período, exceto 2017. Além do espetáculo específico, acompanhei performances do *Toca de Tatu* que não estavam propriamente sob essa mesma rubrica direta. Com isso, eu procurei compreender um pouco melhor, dentre outros elementos, quais eram as semelhanças e as diferenças quando variavam os títulos das apresentações do grupo, como um repertório se constituía e qual a relação destas outras oportunidades com a ideia de choro que os músicos ventilavam e colocavam em prática.

O *Toca*, se percebi bem do fazer musical do conjunto e pelas conversas que tive com os seus quatro integrantes, não é propriamente um grupo de choro, pelo menos não no mesmo sentido dos termos associados a outros grupos desta música em Belo Horizonte. O que este quarteto faz acontecer nas suas performances é uma música iminentemente instrumental, com um repertório que passa ou é influenciado por muitos gêneros, dentre os quais o choro é de se destacar, mas não só ele.

Lucas Ladeia: – [O universo do choro] é tão extenso, né? Porque, às vezes, quando a gente pensa na palavra “choro”, muita gente já pensa num regional, né? Num cavaquinho e um violão acompanhando, e um solista, né? Só que choro é muito mais vasto que isso, né? O Radamés [Gnattali], por exemplo, o Radamés talvez seja o nosso maior vínculo com isso, né? Com essa questão... Apesar de a gente também tocar choros mais tradicionais, mas sempre trazendo também esse arranjo mais pensado cameristicamente, quando a gente traz essa questão... Nem sempre, né? Que não é nosso foco, assim, a questão da improvisação, mas..., mas, é um choro no sentido amplo, assim, né? Quando abarca essa concepção do Radamés, mesmo, assim... Buscando um aprofundamento.

Lucas Telles: – É... eu acho que quando a gente fala do choro como referência primária, a gente tá pensando no... exatamente nesse início da frase: a referência primária, pro grupo, ele se formou muito por causa do choro. E, talvez, a gente... Até a gente se conheceu muito por causa do choro...

Luísa Mitre: – É... nas disciplinas de choro que a gente fazia [na UFMG].

Lucas Telles: – É, a gente fez a disciplina lá do Marcos Flávio da UFMG, que foi muito legal. A gente já virou amigo nessa época, antes de tocar junto... [...]. O Abel acho que não...

Abel Borges: – Não, eu não. Vim depois...

Lucas Telles: – Porque ele entrou na UFMG depois... [...].

Abel Borges: – Eu acho que no começo do grupo... O começo do grupo, até mesmo antes de eu entrar, eu imagino... que o choro era a principal... o principal foco mesmo, eu acho que essa ideia de “música brasileira” ela foi surgindo depois, com a experiência de cada um, com...

Lucas Telles: – É... [...]. O negócio é o seguinte: eu penso bastante, e cada vez eu tenho isso um pouco mais firme, que choro, quando a gente fala “choro”, a gente pode falar o choro do regional do Jacob do Bandolim, que é o que formatou, né?... Até hoje. Mas eu penso o choro muito mais como uma linguagem brasileira. Até porque, quando a gente fala choro, a gente tá falando não do gênero choro, mas tá falando de tudo o que envolve o choro. Esses dias mesmo, fizeram uma entrevista com o Egberto Gismonti, no *Sete Anéis* [composição de Gismonti], ele disse “por exemplo, esse choro meu aqui...”. E ele toca o *Sete Anéis*. Então, não sou só eu que penso assim... Mas, eu penso o choro muito como isso: uma coisa de linguagem brasileira [...].

Lucas Ladeia: – Tá até na definição de muitos historiadores, né? Que é... O choro como uma forma brasileira de se interpretar, a princípio, a música que vinha de fora. Mas... Continua sendo, né? [...]. (*Toca de Tatu, entrevista em grupo*, dez. 2018).

A percepção permite apontar outras influências sonoro-musicais no fazer dos quatro instrumentistas, sobretudo, do baião, do jazz, e não menos vezes, de uma música de concerto da matriz eurocidental – o exercício deles é fortemente influenciado e parecido com aquele dos

grupos de câmara dessa mesma matriz, assim como acontece também quando se usa o adjetivo “contemporâneo” para falar deles, em ideia semelhante à da chamada “música contemporânea” cultivada em círculos europeizados. Além disso, e significando muito, os músicos do *Toca de Tatu* sublinham a influência do espaço de formação musical da Universidade Federal de Minas Gerais na sua concepção de “música” e, ademais, de “choro”.

O ambiente em que se conheceram, porém, é sabidamente inspirado ainda num modelo conservatorial de trabalho e de trato mais próximo da música eurocidental. São cruciais para eles também os ditames de músicos frequentes numa academia musical próxima. Os releases do grupo em redes sociais e no seu site oficial trazem textos com informações que corroboram uma ideia assim do conjunto:

O Toca de Tatu é um grupo de música instrumental brasileira, da cidade de Belo Horizonte, que vem ganhando destaque na cena musical do país. Tendo o Choro como referência primária, o grupo explora também outros gêneros e linguagens da nossa música, e tem como características marcantes: o refinamento timbrístico, o cuidado com os arranjos, a influência da música de câmara de concerto e a brasilidade da música popular, construindo assim uma sonoridade original e criativa, que é levada aos palcos sempre aliada ao apreço pela excelência em sua performance em conjunto. [...]. O grupo é formado por: Abel Borges (percussão), Lucas Ladeia (cavaquinho), Lucas Telles (violão 7 cordas) e Luísa Mitre (piano e acordeão). (TOCA DE TATU, fanpage em rede social, s. d., on-line)¹³⁴.

O Toca de Tatu se uniu há quase dez anos em Belo Horizonte. Luísa (Mitre) no piano, Lucas (Telles) no violão, Lucas (Ladeia) no cavaquinho e Abel (Borges) na percussão, além de grandes amigos, são músicos sintonizados um com o outro e vem construindo, aos poucos – e solidamente –, uma carreira inédita e produtiva. Com um som único, respeitoso à tradição e com um espírito inovador, o Toca possui interpretações que valorizam a coletividade, equilibrando suingue, versatilidade e delicadeza. No repertório, peças autorais e de compositores consagrados recebem o trato refinado dos arranjos do grupo, que transita por diversos ambientes da música instrumental brasileira, passeando pelo balanço e fraseado típicos do choro, a liberdade improvisatória do jazz e a abordagem camerística da música de concerto. [...]. O Toca de Tatu promove a música brasileira também em atividades didáticas, com oficinas e workshops preparados pelos integrantes do grupo, que compartilham seus conhecimentos e experiências ao redor do mundo (TOCA DE TATU, s.d., on-line)¹³⁵.

Ainda que não sendo um grupo de choro no rigor dos termos para eles próprios e nem para alguns dos chorões de uma “velha guarda” na cidade em questão, como pode notar ao longo da pesquisa e interação com muita gente desse universo musical, não se pode negar que o *Toca de Tatu* participa assiduamente de um movimento do choro belo-horizontino. O nome deste grupo é recorrentemente associado à manifestação músico-cultural chorona em uma série

¹³⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/tocadetatu/about/?ref=page_internal>. Acesso: 26 mai. 2018.

¹³⁵ Disponível em: <https://www.tocadetatu.com.br/?fbclid=IwAR1dJvIZSpM3BY1He723jWMa_1MASxkI-gkklLC-LFccD_xACaQiZ5utxoI>. Acesso em: 06 ago. 2020.

de eventos na capital mineira. O *Clube do Choro de Belo Horizonte*, por exemplo, promove bastante divulgação dos trabalhos do quarteto por vários palcos da cidade, e também não é raro que, em matérias de jornais e revistas (ver, p. ex., SILVA, 2019), os nomes dos músicos seus criadores sejam mencionados, ou eles próprios sejam entrevistados para falar de choro, em especial, o choro que se faz no contexto belo-horizontino.

27 de janeiro de 2016

Domingo tem Toca de Tatu em "Choro Contemporâneo".



O Grupo TOCA DE TATU formado por Lucas Ladeia (cavaquinho), Abel Borges (percussão), Luísa Mitre (piano) e Lucas Telles (violão) sobe ao palco do Café com Letras no próximo domingo. O show acontece a partir das 19h30 e promete o melhor deste premiadíssimo e talentoso quarteto. Programe-se.

SERVIÇO:
 Toca de Tatu em "Choro Contemporâneo"
 Data: 31 de janeiro 2016 (domingo)
 Horário: 19h30
 Local: Café com Letras - Rua Antônio de Albuquerque, 781 - Savassi - Belo Horizonte/MG
 Couvert: R\$12,50
 Informações e reservas: www.cafecomletras.com.br

Postado por Clube do Choro de Belo Horizonte às 19:54

Marcadores: Shows e Roda de Choro

Figura 48: Captura de tela de página do site do *Clube do Choro de Belo Horizonte* divulgando uma das apresentações do espetáculo *Choro Contemporâneo*, em janeiro de 2016¹³⁶.

Os músicos do *Toca de Tatu*, para além do quarteto, também atuam em outros grupos, e participam em apresentações de muitos artistas locais ou vindos de fora do estado e até de outros países, e não é a coisa mais difícil encontrá-los tocando em outras situações e eventos de choro, mesmo que não sendo de um choro contemporâneo. Lucas Telles e Lucas Ladeia, por

¹³⁶ Disponível em: <http://www.clubedochorodebh.com.br/2016/01/domingo-tem-toca-de-tatu-em-choro.html?fbclid=IwAR0FvpOvAmezpJb1EeWCoDysAEowokrEL8L4AC0MCz7y1Hvioq2WPXsT1_o>. Acesso em: 08 ago. 2020.

exemplo, desde os tempos de universidade, eram muito frequentes a tocatas em bares da cidade, por ocasião de apresentações do grupo *Chora o 7*, mencionado em falas deles mesmos, acima, ou participando em rodas que aconteciam em diferentes lugares.



Figura 49: Imagem de Lucas Telles e do Sr. Mozart Secundino tocando no *Bar do Salomão*, em 2012, no tempo ainda do trabalho de campo para meus estudos do mestrado.

Chegamos a tocar juntos – Ladeia, Telles e eu – algumas vezes naquele tempo, e é de se dizer que o início do interesse deles pela música chorona coincidiu com época em que eu comecei também a me interessar por essa manifestação musical, um fenômeno que uniu muitos colegas da nossa geração na cidade, é bem verdade. Aliás, lembro de tê-los visto nos ambientes que serviram aqui de campo – o *Salomão* e o *Pedacinhos*. Conforme pude apurar em nossas conversas, estas experiências deles nestes lugares de choro tradicional têm a ver com o que põem num dos seus releases, escrevendo que seu grupo tem um som “respeitoso à tradição”.

Telles, no ramo de um choro mais moderno ou contemporâneo, atuou nos últimos anos também com o grupo *Choro Amoroso*, ou, mais completa informação, tocou com *Túlio Araújo e o Choro Amoroso*. Além disso, tem o trabalho com o chamado *Lucas Telles Trio*¹³⁷. Ladeia, por sua vez, é um dos fundadores de um conjunto de nome *Assanhado*, que, conforme seus dizeres, faz um tipo de “choro de bolso”, dentre outras coisas no repertório¹³⁸. A princípio, era o *Assanhado Trio*, de Lucas Ladeia com André Milagres e Rodrigo Heringer, respectivamente, cavaquinho, violão de sete cordas e percussão. Atualmente, trata-se de um quarteto, com a adesão do baixista Rodrigo Magalhães¹³⁹. O nome do *Assanhado* é derivado do título de uma composição de Jacob do Bandolim (1918-1969), um dos cânones do choro dito tradicional. A formação do quarteto hoje se dá semelhantemente à do *Toca de Tatu*, isto é, por músicos com considerável caminhada acadêmico-musical, graduados e pós-graduados em música.



Figura 50: Captura de tela (adaptada) de site da UFMG (ufmg.br) divulgando o *Assanhado Trio* com sua apresentação de um “choro de bolso”. A formação na foto é a original, e os três integrantes aparecem na foto exatamente no local onde formaram o grupo: a Escola de Música da UFMG.

Abel Borges, por sua vez, contou que nunca participou com rotina em ambientes de fazer chorão pela cidade, e que seu contato com os elementos dessa música se deu mesmo com o *Toca de Tatu* e através de algumas pesquisas que fez ao longo de seu tempo de estudos, e

¹³⁷ Informações em: <<https://santaterezatem.com.br/eventos/lucas-telles-trio/>>. Acesso em: 07 ago. 2020.

¹³⁸ Sobre o “Choro de Bolso”, ver: <<https://www.ufmg.br/online/arquivos/020880.shtml>>. Acesso em: 07 ago. 2020.

¹³⁹ Mais informações disponíveis em: <<https://domtotal.com/noticia/1183726/2017/08/assanhado-quarteto-inova-musica-instrumental-brasileira-e-faz-show-neste-sabado/>>. Acesso em: 07 ago. 2020.

deixou entrever que nisso foi muito influenciado também pelo que ouviu acontecendo em rodas promovidas na própria Escola de Música da UFMG. Se dedica também à luteria e outros fazeres musicais, mas com o choro lida mesmo no grupo em estudo.

Abel Borges: – A minha vivência com roda [de choro] foi mínima, mínima. Eu frequentei pouquíssimo. Eu fui aprofundar no choro um pouco mais com os meninos [outros músicos do *Toca de Tatu*] mesmo. Já o samba, eu já participei mais assim. Tive muita formação no samba. Mas, num... Hoje em dia eu não vou em roda mais não... de choro, não. Muito pouco, quase nada. (*Toca de Tatu, entrevista em grupo, dez. 2018*).

Já Luísa Mitre, que também integrou o *Chora o 7*, no acordeon, recentemente esteve em meio às atividades do *Abre a Roda: Mulheres no Choro*, mencionado no panorama que se teceu sobre o choro em Belo Horizonte. Além disso, a pianista e acordeonista tem projetos diferentes do *Toca*, também envolvendo a música instrumental de alguma inspiração brasileira. Destaque-se, nisso, o *Duo Mitre*, que ela leva a frente junto de sua irmã percussionista, e do chamado *Luísa Mitre Quinteto*, em que se apresenta também com a irmã Natália Mitre, com a flautista Marcela Nunes, a baixista Camila Rocha e o baterista Paulo Fróis – interessantemente, e de novo, todos músicos com passagens pela Escola de Música da UFMG¹⁴⁰.

Luísa Mitre: – É... Eu não fui muito em rodas. Fui em pouquíssimas rodas [pela cidade de Belo Horizonte]. Depois... Aí, depois do *Toca de Tatu* e... até gente que nem sabe do meu mestrado, assim [em que ela estudou questões estilísticas do choro levadas à execução ao piano], acha que eu sou a pianista do chorinho, entendeu? Então, já fiquei com esse estigma, assim, na cidade um bom tempo, por causa do *Toca de Tatu*. E, aí, muitas pessoas que queriam pôr piano em algum show de choro me chamaram, algumas né?... muitas não, essa demanda nem é tão grande assim, mas fiz alguns shows com a Lígia [Jacques (cantora)], com a Marcela [Nunes] e com o Renatinho [Renato Muringa, do Muringueiro]. Algumas coisas aconteceram. Depois teve aquele *Abre a Roda: Mulheres no Choro*, que eu participei no início... [...]. Eram rodas... (*Toca de Tatu, entrevista em grupo, dez. 2018*).

Complementarmente ao meu trabalho de acompanhar especificamente o *Toca de Tatu* aos locais das suas performances, foi necessário e interessante seguir também um pouco do que os músicos desenvolviam com seus outros conjuntos musicais. A iniciativa fez sentido também porque os eventos do conjunto em estudo foram consideravelmente mais esporádicos do que os dos outros grupos de pessoas com que convivi na pesquisa, no Serra e no Caiçara.

Chamou a atenção, a partir dessa possibilidade de um quase adendo ao campo e de um estudo comparativo a partir daí, que nas outras práticas e fazeres dos quatro colaboradores da

¹⁴⁰ Sobre o *Quinteto*: <https://www.youtube.com/watch?v=w45o_Y9V6aQ>. Acesso em: 07 ago. 2020.

pesquisa eles acabam se atendo a um universo sonoro bastante próximo daquele acessado pelo *Toca*, eles ocupam os mesmos lugares ou lugares muito similares também, bem como visitam umas plateias cujas conformações parecem com aquelas do quarteto que lhes reúne a todos. As sonoridades, por exemplo, nas apresentações do *Lucas Telles Trio*, do *Assanhado Quarteto* e do *Luísa Mitre Quinteto* têm muito de interseção com as do *Toca de Tatu* que durante esse tempo eu pude presenciar. Estes diferentes conjuntos, mesmo envolvendo instrumentistas e timbres distintos, e até tendo repertórios diversos, soam consideravelmente parecidos, entre si e em relação ao *Toca*. As suas performances, em alguns quesitos, denotam uma linhagem de concepção musical muito próxima, ainda que guardadas as devidas proporções na filosofia e no sentido que cada grupo quer para si.

A situação, porém, muda se forem consideradas as vezes que alguns destes músicos se colocaram em ambientes de outro fazer chorão, daqueles lugares que se dizem informar mais pela tradição desta música. O emprego, por exemplo, do cavaquinho e do violão sete cordas de Lucas Ladeia e Lucas Telles, em rodas de choro em que podiam ser ouvidos, é um tanto distante do que mostram em apresentações do *Toca*. Algo semelhante acontece quando a Luísa Mitre se colocava nos arranjos do *Abre a Roda*, coletivo que tinha um tipo de relação com o repertório mais próxima do que se conhece para ambientes mesmo de rodas de choro. As diferenças nestas questões de execução musical e de comportamento de performances, quando conversamos, eles atribuíram ao fato de que sua inspiração era muito camerística, baseada em muito ensaio e ajuste prévio, em muito diálogo anterior às apresentações e em registros das ideias musicais mesmo no papel. Sublinharam, por exemplo, que trabalhavam sempre para não estabelecer somente um solista para cada peça ou para cada seção de uma composição, deixando só o acompanhamento para os demais instrumentistas, coisa ou atitude que eles pensam ser um diferencial de sua prática relativamente a outros modos de fazer choro que conhecem. Graças a esta característica do seu modo de trabalho, revelaram a grande necessidade de escrever seus arranjos quase todos, e de usar de partituras e anotações ao redor mesmo em palco ou, ao menos, até sedimentares elementos dos seus repertórios.

Luísa Mitre: – Eu tenho um pouco de dificuldade quando eu saio do grupo [*Toca de Tatu*] ... [...]. Porque, eu tava tão acostumada... Eu venho da música erudita, né? A minha primeira escola foi a erudita. As coisas muito certinhas, você sabia tudo que ia acontecer. E o *Toca de Tatu*, quando a gente faz o nosso repertório “oficial”, vamos dizer assim, ele é todo programado, todo arranjado: “o primeiro A eu vou tocar, o segundo [A] é o violão, e eu vou fazer o baixo...”. Então, se eu quiser, eu tenho um tempo em casa pra escrever uma linha de baixo. Aí: O cavaquinho? “Se o cavaquinho tá nessa oitava, eu tenho que ir pra outra”, tudo muito organizado. [...]. Mas, tem esse pensamento, né? Essa organização. E, aí, quando eu vou

tocar em outros ambientes que não tem isso, principalmente ao piano, que não é um instrumento tradicional da roda [...]: “Que eu vou fazer?” Então, muitas vezes eu ficava muito perdida, assim: “Pra onde que eu vou?” [...].

Lucas Telles: – E a gente tem muitos arranjos que, se você olhar a partitura, é igual partitura de música de câmara. As grades têm todas as bolinhas escritas...

Entrevistador: – Eu ia chegar nesse ponto. O papel, né? O papel de música [partitura] é muito presente na prática de vocês?

Lucas Telles: – Cem por cento.

Luísa Mitre: – É... [...].

Lucas Telles: – O papel [é] presente em nossa prática diária, quase todo ensaio tem papel. Eu não vou falar que todas as músicas estão escritas [...]. Porque a gente decora, em geral. Mas, até muitas das que estão decoradas, estão escritas. Mesmo que depois a gente, nos ensaios, mudou alguma coisa [...].

(*Toca de Tatu*, **entrevista em grupo**, dez. 2018).

Contudo, e até paradoxalmente, são elementos da sua sonoridade os que eles acreditam e apontam como cruciais para uma filiação ou aproximação do que fazem musicalmente com o universo, diga-se, do choro ao seu entorno. Questionados sobre o que nas suas performances eles acreditavam causar nos seus ouvintes a sensação de estar escutando algo de choro, os quatro concordaram em dizer que o agrupamento instrumental com que se apresentavam ou o universo básico dos timbres de seus instrumentos parecia ser o que incutia em suas plateias a noção de estarem em contato com algo da manifestação musical chorona. Chegaram a fazer referência ao *Toca de Tatu* como sendo um regional de choro:

Entrevistador: – Uma pessoa que não leu o release [do *Toca de Tatu*], ela está meio desavisada..., mas..., ela senta para assistir vocês, e nomeia o que vocês fazem de “choro”. Por que seria? Por que isso se daria?... O que liga o que vocês fazem com o choro?

Luísa Mitre: – Eu acho que... Olha... E acho que a instrumentação.

Abel Borges: – A instrumentação, dá sim...

Luísa Mitre: – Primeira coisa. As pessoas ligam muito a instrumentação. Tanto que, às vezes, a gente toca... Nem só com o *Toca de Tatu*, até outro grupo mesmo: só por ter um sete cordas, a pessoa já acha que é choro. Às vezes, não tem nenhum choro no repertório, mas o timbre do regional remete... [...].

Lucas Telles: – Eu acho que... por mais que a gente mude bastante a estética dos arranjos, pra um bocado de gente ainda tem um ar de choro, em algum lugar.

(*Toca de Tatu*, **entrevista em grupo**, dez. 2018).

O *Toca de Tatu*, como se previa, passou por um certo número de diferentes palcos ao longo do período do campo desta pesquisa. Alguns destes palcos, inclusive, também fora de Belo Horizonte, o grupo se apresentando em cidades do interior de Minas, em outros estados

como Rio de Janeiro, São Paulo e Distrito Federal, além de fora do país, em alguns países da Europa. Como o *locus* de pesquisa é a capital mineira, o trabalho sempre se ateve mesmo às apresentações do grupo na cidade, e com a ideia, desde o início, de tratar de aspectos do fazer chorão nela circunscrito, investigando o choro tradicional e o choro contemporâneo nisso. Cumpre-se, pois, a menção aos lugares das performances estudadas, que, em verdade, nem foram muitos. Os tais lugares, oscilando entre aqueles no formato de auditório ou teatro, e casas ou pontos comerciais com algum tablado delimitado pela estrutura de sonorização e, às vezes, também um pouco mais alto que os pisos comuns, para que o grupo se destacasse em cima.

O *Toca de Tatu* se apresentou com alguma recorrência em dois dos espaços do “café, restaurante, *jazz club* e livraria” de nome *Café com Letras*. O espetáculo *Choro Contemporâneo* teve algumas de suas apresentações iniciais acontecendo na unidade *Savassi* desse café, com o endereço da Rua Antônio de Albuquerque, 781, no bairro Funcionários. O leitor, lembrando-se de imagens postas acima que mencionam justamente este espetáculo, verá nelas também o nome do tal espaço e este mesmo endereço no quase rodapé da peça gráfica. Mais recentemente, o *Toca* se fez ouvir também na chamada unidade *Liberdade* do *Café com Letras*, que fica dentro do prédio ou do complexo arquitetônico do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-BH), com endereço na conhecida Praça da Liberdade, n. 450. Ali na segunda unidade, porém, o grupo se apresentou num ciclo de eventos sob a rubrica de *Chorinho do Café*, um tipo de promoção mais do estabelecimento do que propriamente do quarteto.

A história do Café Com Letras começa no ano de 1996. Até então, a ideia de montar um café onde a degustação de livros pudesse conviver em harmonia com um cardápio requintado, um espaço para encontros culturais era apenas um sonho [...]. [...] foram inúmeras as pessoas que ali passaram, os shows de jazz, as apresentações de DJs, os lançamentos de livros, as mostras especiais de fotografia, design, as exposições de arte e os projetos especiais, que surgiram de uma forma desprezível, mas hoje ocupam lugar de destaque no dia-a-dia dos frequentadores (Savassi Festival, Jazz Com Todas as Letras, Salão do Livro, Casa Ototoi e Sunset DJs, dentre outros), fazendo com que o Café inclusive criasse um braço de eventos, a Ototoi, que também atua como agência de DJs. Já há algum tempo que o Café com Letras deixou de ser simplesmente o ponto mais charmoso da Savassi e onde o bem-estar e o bom gosto convivem harmonicamente com comida, bebida, música, literatura e gente interessante. Na verdade, hoje e desde sempre, o Café primou pela cultura, promovendo encontros em torno de temas relacionados a ela, incentivando a produção dentro e fora de seus domínios e contribuindo para uma maior integração com a vida cultural da região e da cidade. (CAFÉ COM LETRAS, s. d., on-line)¹⁴¹.

A unidade do *Café com Letras* denominada *Savassi*, é a primeira do empreendimento, e se instalou numa antiga casa, como visto, do bairro Funcionários. Savassi é a região onde se

¹⁴¹ Disponível em <<https://www.cafecomletras.com.br/>>. Acesso em: 09 ago. 2020.

instala o lugar, sabidamente, formada por metros quadrados dos mais caros do ponto de vista imobiliário na cidade. No local, salas e quartos, a varanda, a garagem e os passeios da frente se transformaram em espaços para as mesas. O interior ganhou papéis de parede em tons amenos, entre o bege e o ocre, e alguns quadros em molduras mencionando os assuntos que ali apeteçam: uma literatura, *jazz*, e coisas relativas à comensalidade e ao café. Cuidados para que as mesas combinassem com a decoração eram notáveis, e os guarda-sóis numa cor verde bilhar, na parte externa, logo em frente, não deixavam de marcar o nome e o interesse do lugar, e alguma logomarca de bebida que se servisse na casa. *Outdoors* em formatos de sombreiros.

O *Toca de Tatu*, quando pude ouvi-lo ali, se apresentava num dos antigos quartos da casa, um que margeava uma aparente velha sala, e que servia ao modo duma “concha acústica”, e cuja janela apontava para a Rua Antônio de Albuquerque. O grupo ficava numa disposição de meia lua. Numa ordem, da esquerda para a direita, sentavam-se Ladeia, Abel, Telles e Luísa, e os dois músicos mais ao centro – Abel e Telles – de costas para essa janela mencionada¹⁴². Um lugar me pareceu estratégico para que: a) de fora da casa se ouvisse um pouco da música que acontecia no interior dali; b) para que os efetivos entrantes confirmassem esta tal música, mas, c) também permitindo aos menos interessados, por assim dizer, “isolarem-se” dela na parte mais ao fundo do estabelecimento, na qual o som custava mesmo a chegar. A ideia, eu creio que o leitor entenderá, era que aquele som contribuísse para um sentido de acolhimento e de um quê de “intimista” do café. Era pra ser confortável, tal como eram as poltronas, e era para fazer descansar, tal como as cores e luzes ali oferecidas aos olhos.

Os eventos do *Choro Contemporâneo* na casa deram-se, até onde consegui apurar com os músicos, entre os anos de 2015 e 2018, com apresentações, em geral, acontecendo em meses de dezembro e janeiro. Destas apresentações, foram boas oportunidades de campo as datas a partir de 31 de janeiro de 2016 – esta primeira que me serviu até mesmo de inspiração e fonte de material para construir a minha proposta de pesquisa apresentada ainda no processo seletivo do doutorado – e as duas demais, posteriores, no ano de 2018, já em meio ao trabalho de campo do doutoramento. As investidas a campo, no caso de acompanhar o *Toca de Tatu*, tinham essa contingência de depender de quando eles conseguiam pauta em algum lugar, e do quanto tempo mantinham também um determinado espetáculo em seu portfólio.

Já a unidade *Liberdade* do *Café* acolheu as performances do *Toca de Tatu* no programa *Chorinho do Café* entre 2019 e 2020. Na realidade, trata-se de uma série de apresentações com grupos de choro diversos da cidade, entre os quais o *Toca*, que ocupam um espaço à direita de

¹⁴² Para uma visualização e escuta disso, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=mLauzruMIUk>>. Acesso em: 09 ago. 2020.

quem entra no *Café com Letras*, que se instala à beira do pátio interno do CCBB-BH. Ali não se tem uma rua tão próxima, e quem se achega, em geral, ou vai mesmo procurar o espaço por que o conhece ou foi indicado, ou porque estava em algum evento, mostra ou exposição daquele centro cultural e decidiu fazer algum lanche, ou tomar alguma bebida gelada ou quente, conforme a ocasião. As apresentações aconteciam, pois, no interior do recinto da unidade do *Café*, interferindo sonoramente pouco na conversação e estada de quem decidisse se sentar nas mesas daquele átrio, abaixo da grande claraboia que se tem ali.



Figura 51: Peça para divulgação de um dos últimos espetáculos do *Toca de Tatu* considerados na dinâmica do campo desta pesquisa, realizado em fevereiro de 2020, no *Café com Letras – Liberdade*, no CCBB-BH¹⁴³. O *Chorinho do Café* sendo uma iniciativa que recebia também outros grupos musicais tocando choro.

É interessante mencionar que a unidade *Liberdade* e a outra, unidade *Savassi*, do *Café com Letras* estão em endereços distantes entre si por não mais que um quilômetro, sendo possível ir de uma para a outra a pé, em poucos minutos. Ou seja, apesar de ocuparem pontos

¹⁴³ Disponível, por exemplo, em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2020/02/toca-de-tatu-e-atracao-de-hoje-no.html>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

diferentes da cidade, e de terem as nomenclaturas diferentes, a região da capital que ocupam se assemelha muito. O *Liberdade*, é bom que se saiba também, ocupando um lugar num prédio tombado do patrimônio da cidade, que se insere num chamado Circuito Cultural da Praça da Liberdade, que se formou ao longo das últimas décadas em Belo Horizonte. Anote-se, pois, que tais performances de choro mencionadas ocorreram em locais de conhecida e propagandeada intenção de sublinhar algo de cultura no Centro/Centro-Sul da capital mineira.

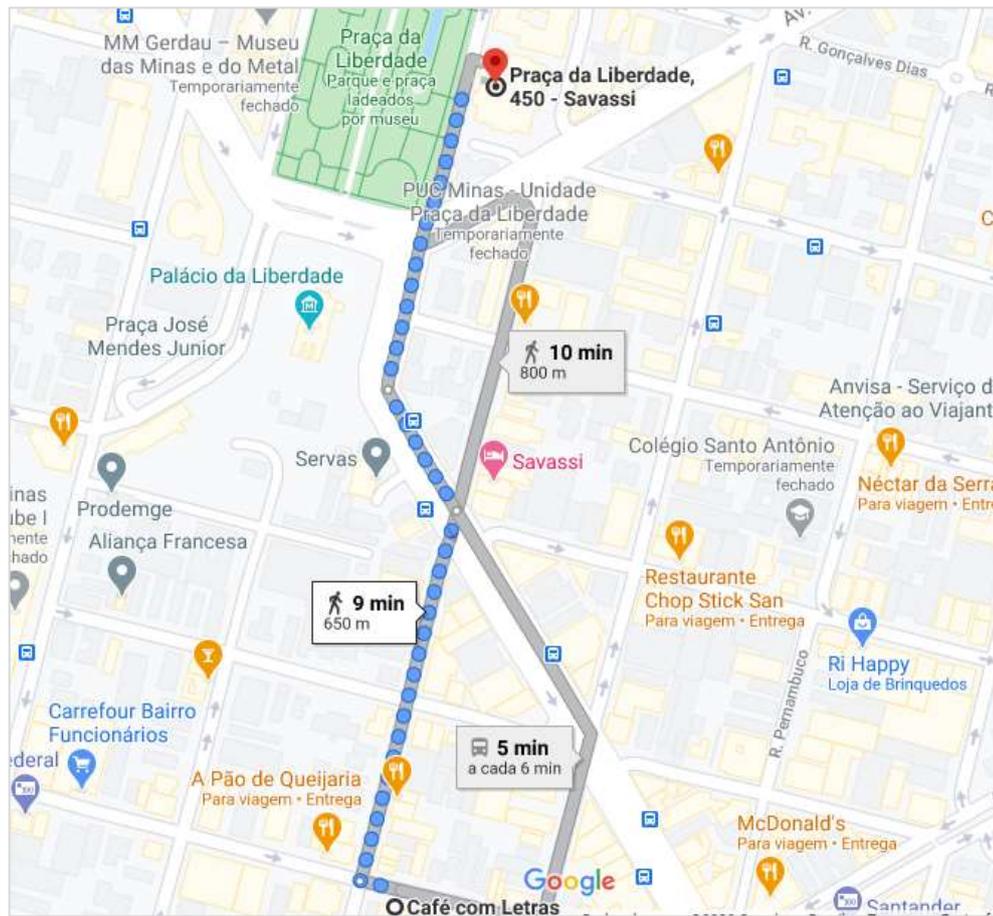


Figura 52: Mapa mostrando o pequeno caminho a ser percorrido entre uma unidade e outra do *Café com Letras*, os lugares em que o *Toca de Tatu* se apresentou, inclusive, com o espetáculo *Choro Contemporâneo*. Observe-se que na plataforma do Google® o endereço da Praça da Liberdade é considerado também como parte da região da Savassi, em Belo Horizonte. A escala do mapa está para 1cm: 100m. (GOOGLEMAPS, s. d., s. p.).

Outro lugar para o *Toca de Tatu* durante este tempo em que colaboraram em minha pesquisa foi o auditório do *Museu de Arte da Pampulha*, na data de lançamento do segundo CD gravado pelo grupo, intitulado *Afinidades*. O *Museu* ocupa o prédio do antigo *Cassino da Pampulha*, e integra um famoso conjunto arquitetônico dessa região de Belo Horizonte, que hoje conta, inclusive, com construções e monumentos que se consideram como Patrimônios Mundiais da Humanidade pela Unesco, já há alguns anos considerados como Patrimônios Históricos do Município, do Estado e do País.

A estrutura comporta um auditório de porte médio, que é acessado caminhando-se pela lateral esquerda do prédio que margeia um trecho da Lagoa da Pampulha. O ambiente conta, dentro, com cadeiras móveis e pode seguir diferentes organizações para o acolhimento do que venha se dar naquele seu palco. A acomodação para plateia contempla alguns degraus para que se coloquem os assentos com as fileiras mais ao fundo um pouco mais altas que as da frente, e assim sucessivamente. O formato para o público é o de meia-lua, com um vão semicircular, em geral, ficando desocupado até o limiar frente ao palco. O tamanho da plateia ali, tudo indicava, poderia variar, e o espaço tem sinais de ser multiuso, isto é, pode contemplar mais do que acontecimentos ou apresentações musicais. Para este *show* do *Toca*, a quantidade de cadeiras indicava algo em torno dos duzentos ocupantes na parte do público, e as cadeiras todas ficaram ocupadas. Algumas poucas pessoas se sentaram no chão próximo, no trecho ainda em aberto entre o palco e a primeira fileira semicircular de cadeiras.



Figura 53: A vista frontal do palco do auditório do *Museu de Artes da Pampulha*, no dia do lançamento do disco *Afinidades*, do grupo *Toca de Tatu*, 28 de maio de 2017.

O lugar dos músicos, por sua vez, é um elevado de cerca de 80 centímetros em relação ao ponto mais descido de assentos da plateia, e ladeado pelas convencionais cortinas: as mais adiantadas num tom marrom claro, e com textura acarpitada, e as do limite das coxias em um convencional pano preto, todas cobrindo a vertical do piso de madeira até o teto do palco. Há escadas visíveis na lateral desse palanque, e isso indica que discursos e trânsitos entre o lugar da audiência e o posto do parlatório são muitas vezes pretendidos. Para o caso da citada performance do *Toca de Tatu*, aqueles degraus de escada serviram para que alguns dos seus

convidados ganhassem também o palco, uma vez que muitos deles assistiam ao *show* pouco antes de também tocar. As medidas do tablado do alto eram suficientes mesmo para caber os quatro músicos do conjunto, e acomodar os seus convidados da vez, sem que sobrasse muito espaço para outras coisas ali em cima. A estrutura de sonorização daquela manhã de domingo era consideravelmente pouca, uma amplificação para se adequar mesmo ao ambiente, ajudar a equilibrar a amplitude sonora dos diferentes instrumentos. Para se somar ao sistema de som havia ali também um conjunto de alguns painéis móveis, situados ao modo de janelas do auditório, mas que pelo tipo de material empregado provavelmente tinham sido pensados com certa implicação na acústica do salão. A maneira como estavam posicionados, entretanto, era mesmo a que melhor possibilitava alguma ventilação e entrada de luz no recinto, e não parecia ter sido calculado deliberadamente qualquer ganho acústico pela sua presença e disposição ali ao redor do ambiente e do conseqüente público da ocasião.

Eu ainda voltaria à região da Savassi para assistir o *Toca de Tatu* no dia 23 de agosto de 2017, em um evento do chamado *Savassi Festival – o Palco Choro*, que naquele ano contou com a participação dos músicos meus colaboradores. A apresentação se deu na noite daquela fria quarta-feira, no pequeno café que existiu por poucos anos na Avenida Cristóvão Colombo, n. 501, novamente no bairro dos Funcionários, o *Mind the Coffe*.



Figura 54: Captura de tela em página virtual do *Savassi Festival* que menciona a apresentação do *Toca de Tatu* no chamado *Palco Choro* daquela edição do festival. Interessante notar a associação do grupo à música do choro novamente na região da Savassi e num evento que tem como um dos seus realizadores o *Café com Letras*.

O ponto, em que pese a região de Belo Horizonte em que se encontrava, numa das principais avenidas daqueles arredores, contava com algo em torno dos 60m quadrados, e a acomodação não era para um número muito grande de pessoas. Mais ou menos do meio para o fundo do espaço havia um tipo de mezanino cercado em metal, onde parecia funcionar o

depósito da casa. Ao fundo da loja, se via uma fresta da cozinha, onde se preparavam os pratos e porções que compunham o cardápio. Na parte da entrada, logo se via um balcão para atendimento, e as esperadas máquinas e equipamentos para feitura dos diversos tipos de cafés ali servidos, e outros tipos de bebidas também, dessas que o balconista ou *barman* chacoalham numa rítmica que lhe apetece. Ao lado do balcão, geladeiras-vitrine, com uns rótulos de cervejas que, até então, pareciam novidade na cidade, algumas daquelas artesanais que os números de lotes nos contam que se envasam às centenas por hora. O nosso tempo é dado ou à eficiência ou às releituras dos adjetivos, a gente bem sabe.

O *Toca de Tatu*, na ocasião estudada, se apresentou bastante próximo do tal balcão, e a sua colocação me pareceu muito destinada mesmo a chamar a atenção de passantes daquela calçada em frente, o que não funcionou efetivamente, e acredito muito que devido à temperatura ainda baixa naquela noite em especial. A casa se via longe de estar vazia, mas entre as cadeiras e a possível ocupação da calçada logo em frente, via-se que o público dali ainda poderia quase dobrar, e sem que isso fosse deixar muito difícil a circulação nas imediações, ou atrapalhar em demasia a apreciação da música que o grupo fazia. Para acolhimento dos músicos, foram remanejadas algumas mesas e cadeiras da parte mais adiante do café, que seguiam a linha da parede oposta ao mencionado balcão, à direita de quem ali entrava, e na qual se via um quadro para escrita de giz. O que se desenhou e escreveu ali, naquela noite específica, foi referente ao evento musical, mas naquele vai e vem dos próprios músicos montando os seus equipamentos e instrumentos, muita coisa se apagou.

Com algum interesse, é de se mencionar que nas edições posteriores do mesmo *Savassi Festival*, em 2018 e 2019, muito embora o *Toca de Tatu* não tenha tomado parte diretiva nas programações, os seus integrantes, juntos de outros grupamentos ou defendendo outros projetos seus, novamente se apresentaram em diversos tipos de palco, inclusive novamente no chamado *Palco Choro*. Ainda no mesmo ano de 2017, de cujo evento essa etnografia se ocupa, é de se apontar que o músico Lucas Ladeia, cavaquinhista do *Toca de Tatu*, também se apresentou com o também seu *Assanhado Quarteto*, alguns dias depois, naquele mesmo *Mind the Coffe*.

Saindo do Funcionários, a etnografia multissituada voltaria para os lados da Pampulha, bem perto do seu aeroporto. Observe-se, pois, o mesmo trecho do circuito. O *Toca de Tatu* fez, novamente na região, um *show* que me pareceu interessante de acompanhar para os intentos da pesquisa, uma apresentação divulgada com o mote de comemorar a semana do choro e, por extensão, o aniversário de um dos personagens centrais de uma historiografia oficial dessa música: o compositor, músico e arranjador Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha (1897-1973). Com a apresentação chamada *Homenagem a Pixinguinha*, o quarteto em atenção

fez-se ouvir a partir do pequeno tablado-palco do restaurante de massas artesanais, vinhos e música chamado *Noturno*, a partir das 20 horas, em 28 de abril de 2018, um sábado.

O *Noturno – música, massas e vinhos*, pode perceber, é um empreendimento da família da pianista Luísa Mitre, e se dá numa casa que lhes pertence. Ali se trabalha sempre com a ideia de que as refeições de inspiração italiana se acompanhem de alguma música, nos dizeres deles, “música de qualidade” ou “boa música”. Um grupo do tamanho do *Toca de Tatu* cabia bem ali, pensando-se fisicamente e também considerando as propagandas e falas dos responsáveis pelo local, conforme eu pude notar. Além do *Toca*, depois tive notícias também de que os outros projetos daqueles mesmos músicos tiveram acolhimento na casa, assim como muitos músicos da mesma geração e frequentes nos mesmos ambientes de formação que eles.



Figura 55: Captura de tela (adaptada) de página virtual de uma das redes sociais do *Toca de Tatu*, divulgando o evento *Homenagem a Pixinguinha*, ocorrido no final de abril de 2018¹⁴⁴.

A sonoridade do quarteto parecia se aclimatar ao lugar, ou coincidir mesmo com os seus intentos: uma casa com varanda extensa ao redor, e na qual muito poucas alterações foram feitas para ganhar aquele tipo de uso comercial, diga-se, modesto ou pouco agitado. A quantidade de pessoas ocupando as mesas era consideravelmente pequena, não excedendo, por exemplo, o que se poderia ter em alguma comemoração familiar num ambiente daqueles. Aliás,

¹⁴⁴ Disponível em: <<https://www.facebook.com/tocadetatu/photos/a.141584759295063/1631436630309861/?type=3&theater>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

a noção de ambiente familiar se aplica bastante, no sentido de que parentescos eram evidentes dentre os ocupantes de algumas daquelas diferentes mesas. Estas mesas, aliás, além de dispostas na mencionada varanda, também se organizavam numa sala consideravelmente ampla, que acomodava alguns dos clientes próximos de onde o grupo musical fazia a sua performance. A iluminação do lugar criava um jogo de luz e sombras curioso, e, foi interessante, além de ouvir, notar as silhuetas e expressões em claro e escuro dos músicos, às vezes, alguns deles num bom esforço para poder ler seus papéis de música.

O bar *Muringueiro* também acolheu performances do *Toca de Tatu* em seu espaço, no Bairro da Graça, Rua Juacema, n. 476. Durante o tempo em que acompanhei o grupo, foram duas as minhas oportunidades de vê-los e de ouvi-los no ambiente. O *Muringueiro* é gerenciado pelos familiares de um casal de músicos, amigos dos integrantes do *Toca*, e que, inclusive, mencionados em algumas páginas anteriores: Marcela Nunes e Renato Moringa. As situações musicais dali que podem ocupar partes neste trabalho se deram nas datas de 17 de julho de 2018 e de 24 de abril de 2019. Esta última data, aliás, o show do *Toca de Tatu* foi em comemoração ao Dia Nacional do Choro daquele ano, 23 de abril, posto, pois, um dia antes no calendário em relação à data efetiva da apresentação citada.

O nome completo ali do espaço mantido por Marcela, Muringa e Michele, uma irmã de Muringa, deixa bastante clara a sua vocação. As placas da casa e os perfis em redes sociais e aplicativos de refeição trazem o chamamento de *Muringueiro: Música e Gastronomia*. Em condições normais de funcionamento da casa, costumam se apresentar ali muitos músicos de choro, de samba e de outras músicas, sobretudo, de alguns tipos dentro da grande gama daquelas que se dizem brasileiras. Marcela Nunes e Renato Muringa são, eles mesmos, integrantes de um grupo de choro chamado *Choro Nosso*, que conta ainda com o violonista Silvio Carlos e percussionistas convidados, e sempre a postos para compor a programação daquele bar.

Trata-se de uma casa que deve ter sido residência de alguém algumas décadas antes, e que se adaptou como ponto comercial, do tipo bar e restaurante. A entrada do ambiente se dá por um largo portão, semelhante aos usuais em garagens, embora um pouco estreito para que se passe por ele com um veículo hoje em dia. Ganhando o interior do recinto por aí, já se vê diretamente o ponto em que se colocam os músicos nas noites em que há algum grupo no *Muringueiro* tocando o seu tipo de repertório. As mesas da clientela chegam bastante próximas dos músicos, e não é raro ver os cantores ou instrumentistas se sentando realmente ao lado de alguém da freguesia, tanto num extremo quanto pelo outro do conjunto musical.

As paredes dali variam em decoração algumas vezes ao longo dos meses, mas sempre constam pendurados algum objeto ou imagem que remetam ao universo musical contemplado

na casa. Não falta nunca, porém, um tipo de bandeira, lembrando aquelas de folias, com uma fotografia de Pixinguinha posta bem ao centro da parede na qual os músicos praticamente se encostam quando estão tocando. Ali há também suportes em que se encaixam e descansam os instrumentos musicais dos músicos que se utilizam daquele quase palco. Aliado ao ideal de uma música brasileira, o cardápio do bar se constrói também com base em iguarias da culinária mineira e do Brasil, algumas delas com um tipo de releitura ou até mesmo adaptadas para pessoas que possuam certos tipos de restrições da alimentação. O ambiente conta ainda com uma gama considerável de bebidas, algumas bem comuns a todos os estabelecimentos de mesma verve, mas outras trabalhadas mesmo com o sentido de marcarem aquele lugar numa memória degustativa dos clientes.



Figura 56: Fotografia feita na noite de 24 de abril de 2019, ocasião em que o *Toca de Tatu* fez um show em comemoração ao *Dia Nacional do Choro* daquele ano (23 de abril de 2019). Os lugares que acolhem essa música na cidade de Belo Horizonte, em geral, fazem eventos comemorando tal dia durante toda a semana ao redor dele. Observe-se, pouco acima do cavaquinho, a bandeira com a foto de Pixinguinha, o “aniversariante” da ocasião.

A caminhada etnográfica com o *Toca de Tatu* chegaria, afinal, ao Centro da cidade de Belo Horizonte, e em duas oportunidades em dois pontos dessa região da capital. Uma se deu no auditório do Conservatório de Música da UFMG, na Avenida Afonso Pena, 1.534. A outra

ocorreu no *Grande Teatro do Centro Cultural Sesc Palladium*, na Rua Rio de Janeiro, 1.046. Em ambas as ocasiões, com algum detalhe que era bastante distinto das demais vezes em que acompanhei o fazer musical do grupo, sobretudo do ponto de vista de quem mais estava ao redor de tais performances.

O caso passado no Conservatório UFMG foi o da defesa de dissertação e recital de fim de curso de mestrado da pianista do *Toca de Tatu*, Luísa Mitre. A performance da musicista, nessa sua fase de finalização de ciclo de estudos, se deu acompanhada pelos músicos do seu quarteto, praticamente na totalidade do programa que ela apresentou na manhã do dia 21 de agosto de 2017. O texto apresentado à banca por Luísa foi intitulado *Uma Roda de Choro no piano: práticas idiomáticas de performance de gravações dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas* (MITRE, 2017). O trabalho se baseou num estudo focado em aspectos da execução dos músicos se ocupando de elementos sonoros mensuráveis e analisáveis. Além da repartição e comparação e de trechos musicais gravados, e das consequentes transcrições, a pianista se ocupou também de algumas entrevistas com alguns dos músicos que mencionava e de cujas execuções ela fazia menção e estudava. Uma espécie de compêndio das fórmulas harmônico-melódicas e rítmicas que se aplicavam ao piano na execução do choro foi um dos resultados da sua dissertação muito elogiado pela banca que se compôs para avaliação.

O interesse por esse momento performático, do meu ponto de vista, se deu pelo fato de que o repertório por ela em estudo era, declaradamente, o choro. Contudo, o choro que ela investigou não era tanto o *Choro Contemporâneo*, mas um choro mais próximo daquele que é o universo ou o resultado sonoro das rodas. O outro foco de minha observação-audição ali era o comportamento do conjunto do *Toca* numa ocasião de fazer musical em que o objetivo crucial era o da avaliação acadêmica, o da validação de um diploma. O grupo subia em um palco para se colocar frente à apreciação de professores que dariam o veredito diante de um repertório de música popular que se organizou não somente para soar, mas para servir de endosso a um título de uma musicista. Curiosa a chance de estar em um lugar cuja estrutura toda, das salas de aula até o auditório do andar de cima, remete a uma determinada formalidade no ensino de música, e para tratar de uma música que os formados ali insistem, no mais das vezes, em chamar de ou considerar como informal. Era a primeira vez com estes colaboradores de campo em que eu não estava também num ambiente de vocação comercial explícita, de venda e compra de coisas, serviços e do fenômeno musical – pelo menos não centralmente.

A saber, o Conservatório de Música da UFMG é o lugar e instituição onde se iniciou a caminhada de ensino superior desta universidade federal no ramo da música, antes de existir a estrutura da atual Escola de Música da UFMG do chamado Campus Pampulha. O prédio foi

construído para abrigar o então *Conservatório Mineiro de Música*, em 1926, e na década de 1960 a estrutura física passou para o comando do Governo Federal, cabendo também a esta instância o comando administrativo e educacional dali. Dessa época o surgimento original de uma Escola de Música da UFMG, com curso superior na área. Já em 1996 a estrutura, tombada pelo patrimônio histórico estadual, foi substituída pela Escola de Música existente até hoje no Campus, na região da Pampulha. O prédio do *Conservatório* foi, então, restaurado, e até hoje se destina a atividades complementares e de suporte à universidade, sobretudo, aquelas ligadas à divulgação do conhecimento sobre algumas músicas e sobre elementos culturais. As ocasiões e eventos científico-acadêmicos também têm lugar no complexo cultural em que se transformou o conhecido Conservatório da UFMG.

Já no *Sesc Palladium* o que se ouviu foi o encontro musical do quarteto com a chamada *Orquestra de Ouro Preto*, com destaque para a execução da composição de Radamés Gnattali intitulada *Suíte Retratos*. A apresentação foi no *Grande Teatro* do centro cultural pertencente ao SESC Minas, uma das maiores salas de espetáculos de Belo Horizonte, com 1.391 lugares, e uma grande e atualizada estrutura de palco e equipamentos, construída aproveitando-se a infraestrutura de uma antiga sala de cinerama do então chamado *Cine Palladium*.



Figura 57: Captura de tela com postagem em rede social do *Sesc Palladium* sobre o concerto da *Orquestra de Ouro Preto* com participação do *Toca de Tatu* em 09 de junho de 2019¹⁴⁵.

O centro cultural e a *Orquestra de Ouro Preto* – projeto musical surgido na cidade de Ouro Preto mantido com base em patrocínios e apoio de leis de incentivo à cultura – promovem

¹⁴⁵ Disponível em: <<https://www.facebook.com/SescPalladium/photos/a.288565444649129/116183364398896/?type=3&theater>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

há alguns anos o que chamam de *Domingos Clássicos*, em manhãs dos segundos domingos de cada um dos meses das respectivas temporadas do *Grande Teatro* mencionado. O espetáculo em que o *Toca de Tatu* se inseriu junto da orquestra era uma homenagem a três compositores do Brasil – Claudio Santoro, Cyro Pereira e Radamés Gnattali – em um programa dedicado a uma música brasileira que contemplasse a formação de orquestra de cordas e, no caso da *Suíte Retratos*, composta por Gnattali, que fizesse a junção da sonoridade orquestral com algo de um regional de choro – este último, portanto, o papel desempenhado pelo *Toca de Tatu* naquele dia. A *Suíte* faz parte do repertório do grupo desde o seu primeiro disco – de nome *Meu Amigo Radamés* – lançado ainda em 2013. A novidade mesmo em palcos de Belo Horizonte era a formação mais ampla com as cordas friccionadas da orquestra.

Uma obra icônica [de Radamés Gnattali] é a *Suíte Retratos*. Obra de 1956-57, essa suíte é composta por quatro movimentos dedicados a quatro compositores pilares da formação da música urbana brasileira e foi denominada com seus nomes: I. *Pixinguinha*, II. *Ernesto Nazareth*, III. *Anacleto de Medeiros* e IV. *Chiquinha Gonzaga*. Como o nome “Retratos” nos dá indício, essas peças foram escritas retratando elementos que caracterizam cada um dos compositores, onde diversos recursos podem ser reconhecidos, como motivos, harmonias, formas, rítmica, etc. É uma composição original de Gnattali para bandolim, grupo regional de choro (violão, cavaquinho e pandeiro) e orquestra de cordas, mas que traz presentes estruturas de outros compositores, como na criação de um arranjo. A diferença nesse caso é que não existe uma obra alicerce sobre a qual o arranjo é construído. O conceito é ampliado para homenagear os compositores sem se limitar a uma obra ou à junção de obras específicas. Uma das obras mais conhecidas do compositor, a *Suíte Retratos* recebeu seis versões do Radamés. Além da primeira são encontradas versões do compositor para as formações de dois violões, piano e orquestra, três violões, Camerata Carioca (bandolim, dois violões, violão 7 cordas, cavaquinho e percussão), Camerata Carioca e orquestra de cordas, orquestra sem solista e Quinteto Gnattali. (TELLES, 2017, pp. 27-8).



Figura 58: Peça gráfica da Orquestra Ouro Preto divulgando o concerto em homenagem a Santoro, Pereira e Gnattali. Curiosa a menção ao *Toca de Tatu*, à direita, francamente como um “grupo de choro”.

O *Toca de Tatu*, é perceptível, se apresenta em lugares que oscilam entre aqueles que também têm música, e outros em que as pessoas muito provavelmente vão mesmo por causa da música. Certas performances do quarteto, portanto, em alguma medida lembravam a realidade que se tinha também no *Bar do Salomão*, isto é, se davam em ambientes que não prescindiam dos músicos neles para o desenrolar geral das suas atividades fins. Outras apresentações, porém, colocavam o grupo e o seu repertório em total destaque, como nos casos da mencionada manhã de lançamento do segundo CD deles, e mesmo no citado recital do dia da defesa de mestrado da pianista Luísa Mitre – ocasiões em que, pode-se pensar, a “atividade fim” era mesmo a musical, ou artística e contemplativa, ou mesmo num momento de rigor acadêmico.

As audiências do *Toca*, acompanhando essa quase flutuação dos quatro, eram um tanto variadas ou contingenciais de um lado, mas até um pouco previsíveis noutra perspectiva que se pode ter. A variação de público, é de se crer, tem a ver com o trânsito em diferentes locais nos quais eram montados os “palcos” para o conjunto. O *Toca de Tatu* não estabelecia uma rotina, a rigor, de tocar em um mesmo lugar e, fazendo música mais esparsamente em pontos distintos ou que não se repetiam tão proximamente, era mesmo de se esperar ver diferentes pessoas na conformação dos seus públicos.

Agora, cabe mencionar o que era mais previsível: um padrão social desses tais públicos do *Toca de Tatu* coincidia ou combinava com as áreas ou os bairros ditos “nobres” da cidade nos quais se instalam os espaços de muitas das performances do grupo. A Savassi, a Praça da Liberdade e a Pampulha – quem é de Belo Horizonte sabe, e quem não é pode rapidamente pesquisar e compreender – são pontos da cidade de pertencimento da classe média alta, e até de gente mais abastada que isso. O modo como as pessoas se vestiam, a maneira de apropriação dos lugares e até da música, e os capitais monetários, simbólicos e sociais em fluxo na maioria das ocasiões dessa parte do meu campo se soldavam bem às lógicas e estéticas de lugares tais como o “requintado” *Café com Letras*, por exemplo, ou dali onde se abria o dito *Mind the Coffee*, semelhantemente adjetivado. O meu relato, um pouco adiante, dará conta ainda de evidenciar algo mais acerca dessa percepção.

A previsibilidade que menciono, é bom que se esclareça, não é nem tanto atinente à relação dessas pessoas em situação de audiência com o repertório e todo o fazer do conjunto do *Toca de Tatu*. Ora, não é que a música deles quatro era previsivelmente feita para tal plateia; era, mas não só para ela. Acredito que para o grupo uma maior pluralidade de público seria algo interessante, uma diversificação que até em termos de mercado teria vantagens em detrimento de qualquer cerceamento desta natureza. Contudo, os lugares em si que lhes davam palco eram avizinados e tinham um quê de prover o achegamento majoritariamente mesmo dessas classes

sociais antes citadas. Claro que não só delas, mas de bastante mais fácil acesso para indivíduos dos seus nichos do que para aqueles de quaisquer outras classes.

O público do *Toca de Tatu*, não é surpresa dado o que se aponta acima, era também de destacada ascendência branca, inclusive, com feições e até comportamentos acentuadamente europeizados ou beirando algum estereótipo disso que se achega aqui nos trópicos. São mostras disso, os usos de anglicismos – *Mind the Coffee*, né? – e de galicismos e italianismos vistos nas paredes ou se ouvindo na sua relação com cardápios e garçons. As posturas à mesa e modos de utilização de certas peças de baixela e utensílios de coação são outros exemplos, somados em boa parte das peças de moda que faziam passarela em algumas ocasiões.

A presença feminina em algumas oportunidades era um pouco maior que a masculina, coisa que nos outros dois lugares e situações do meu campo nunca foi assim. A diversidade em termos de gêneros ou orientações sexuais também se pronunciava em alguns destes locais em que acompanhei performances do *Toca*; ou era um pouco mais explícita – ou um pouco menos censurada, quem sabe? Os únicos locais da minha etnografia em que vi crianças nos momentos de fazer musical chorão também foram em acontecimentos do quarteto em estudo. Os horários e alguns dos produtos de muitos ambientes nesses casos apeteçiam mesmo aos pequenos e aos adolescentes que se viam acompanhados pelos pais, trazendo para a observação aquele núcleo familiar que, não sei por qual motivo, há quem chame de tradicional família mineira.

Outro aspecto ao menos curioso nesse tempo em que, de certo modo, caminhei com o quarteto do *Toca de Tatu*, foi o de que as suas audiências quase sempre contavam com parentes dos músicos, às vezes, de mais de um dos instrumentistas. O parentesco das plateias não seria nada inesperado, de fato, em situações como as de lançamentos de trabalhos gravados, eventos dos mais especiais para um grupo profissional tal como o *Toca*, ou no momento da apresentação de Luísa e os seus três colegas frente a uma banca examinadora que a estava avaliando antes da obtenção do seu aludido título de mestre em música.

Quando das apresentações deles na casa do *Noturno – Massas e Vinhos*, também havia pairando essa relação fraternal, uma vez que os pais da pianista do conjunto tinham participação no empreendimento. Mas essa plateia assim era quase que frequente mesmo nas situações de não principalidade da música que o grupo executava. A bem da verdade, isto não era inesperado de maneira alguma, pensando melhor, mas este é um ponto contrastante com os outros locais e outras circunstâncias do campo aqui em estudo¹⁴⁶, nos quais até eram perceptíveis as relações

¹⁴⁶ O leitor pode se lembrar que na parte em que o texto se aproximou do *Pedacinhos do Ceu*, por exemplo, algo sobre questões de parentescos foi também mencionado, muito embora lá esse quesito ou observação tivesse uma significação um pouco diferente, na verdade, do que se aponta agora.

de parentesco entre executantes e audiências, porém, numa recorrência menor. A situação disto é de uma ordem tal que os próprios músicos, inquiridos sobre quem formava o público do *Toca de Tatu*, brincaram que era a maioria de familiares deles:

Entrevistador: Qual é o público de vocês? Qual é a plateia de vocês?

Lucas Ladeia: – [cochichando e rindo] meu irmão...

Lucas Telles: – [também rindo] Seu irmão!

Luísa Mitre: – É... Minha mãe, minha tia...

(*Toca de Tatu*, **Entrevista em grupo**, dez. 2018).

Os próprios músicos do grupo, na verdade, disseram saber pouco sobre os indivíduos que formavam as suas plateias mais rotineiramente. Mas apontaram, significativamente, quem não costumava estar envolvido no meio desses seus apreciadores ou audiências: o pessoal ou as plateias do choro tradicional de Belo Horizonte. Um dado para se memorizar aqui, e se retrabalhar adiante. Por ora, é de se esclarecer que este é um apontamento com o qual, pela experiência etnográfica, eu tive de concordar.

Lucas Telles: – Eu tenho a impressão que o nosso público não é...

Luísa Mitre: – O público de choro...

Lucas Telles: – O mesmo público que vai numa roda de choro...

Lucas Ladeia: – Que vai na roda...

Lucas Telles: – Entende?... Eu acho que a gente não vai vender facilmente o nosso trabalho pra um público só que vai na roda de choro. Mais fácil a gente vender o nosso trabalho pra um público que gosta de música de forma geral, do que pro público fiel do regional, formato Jacob do Bandolim [...].

(*Toca de Tatu*, **entrevista em grupo**, dez. 2018).

Cap. 06: Acompanhar pessoas e seguir mudanças

Quando se inicia uma pesquisa etnográfica, nas primeiras incursões ao(s) campo(s) de que se quer tratar e um pouco depois de já ter negociado com os prováveis interlocutores mais assíduos do trabalho, é claro que se deve esperar novidades vindas das experiências nos lugares, e com tais pessoas. O que se quer, mesmo, é gerar algum conhecimento, levar alguma discussão ao menos um passo adiante, trazer à tona notícias ou raciocínios novos com base naquilo que vivencialmente se possa constatar ou obter de conceito com os colaboradores próximos. Há de se ter noção de que o estudo acontecerá no tempo. Os lugares, as situações e os personagens colaboradores, bem como o etnógrafo, se inserem no fenômeno de um decorrer, de um processo em que cada instante pode guardar algo de muito distinto do anterior.

O fortuito ou a mudança são inerentes à empreitada. São elementos anexos daquilo de que se projetou mesmo “registrar” do universo em que se entra com a tarefa de pesquisador, os quais, sabida e imbricadamente, causam alterações na própria pesquisa – a própria presença da figura de alguém que se achega para pesquisar é, para a gente no campo, uma mudança, assim como a ideia de que um ambiente da vida das pessoas ser tomado como um “campo” é algo que altera certas semânticas das relações. No meu estudo, aliás, o equilíbrio entre a permanência e o passado eram dados pressentidos, na medida que o estudo da performance é isso, em si; e a coisa mais se sublinha, pois, na caminhada multissituada me deparei com trânsitos de diversas pessoas, com eventos que se modificam porque são diferentes os dias da semana em que se dão, e até mesmo com um itinerário de um grupo musical que quase a cada vez se via-e-ouvira em um diferente ponto da capital em atenção.

O estudo etnográfico da performance musical – sobretudo pensando-se em entender o que dela perdura e se tradicionaliza, e aquilo que nela se transforma, se moderniza e convive com tradições atualizadas – se atravessa por essa realidade, como aponta Seeger (2008):

O fato de que sempre existirá uma próxima vez [de um fazer musical], aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança. As descrições desses eventos formam a base da etnografia da música. (SEEGER, 2008, p. 238).

Ao pisar em campo, me esforcei por levar até os locais e momentos distintos de visitas as minhas questões e uma disposição por deixar os sujeitos e as experiências – deles e minhas,

às vezes, em diálogos ou bem de perto – trazerem conceitos e mais questões para trabalhar, e condições ou episódios para servirem de material para discussão. O contraditório, o inusual, o quê pessoal frente aos ditames do coletivo e vice-versa – uma miríade, então de contingências, de alguma maneira, se esperava, cogitadas desde o projeto de pesquisa em alguns casos, e mesmo porque não eram ambientes completamente novos para mim aqueles nos quais eu me colocaria etnograficamente. Ora, eu me dispus a uma realidade que guarda semelhanças com aquelas exemplificadas em Latour e Woolgar (1997) ou, até mais perto do meu universo de pesquisa de uma dita música popular brasileira, em Moura (2004). Como etnógrafo – com quase nada de certeza ou definido da tarefa, me coloquei ainda como um daqueles que se dispunham a uma etnografia – e uma etnomusicologia – “em casa” (cf. NETTL, 2005). Um colocar entre aspas a minha cultura¹⁴⁷ ou uma cultura musical na qual, em certos momentos, consegui algo de uma inserção, me fazia cogitar ou mesmo ansiar por peculiaridades ou por imprevistos, e a possibilidade de contar algo de mais novo.

Algumas das circunstâncias que solicitavam mudanças de postura e novas questões para o trabalho, a minha reflexão dava conta de compreender mais como improváveis do que como impossíveis; e uma sensação de poder ter previsto, ou, paradoxalmente, até de que não se previu porque era grande a possibilidade de acontecer eram o máximo de coisa a impactar os meus raciocínios e afazeres. O pensamento crítico tinha que vir perto de um quase policiamento para que eu não extraísse do campo aquilo que, de alguma maneira, eu mesmo estaria colocando nele com minhas hipóteses e, mais ainda, expectativas.

Contudo, houve pelo menos duas maiores contingências durante o trabalho de campo que não só impuseram modificações dos lugares de pesquisa ou de estratégias do estudo, nem só exigiram adaptação da perspectiva teórico-procedimental – elas consumiram os campos, lhes tiraram muito da existência, e trouxeram não apenas diferentes necessidades metodológicas ou divergências de modos de interpretação. Os dois “acasos” – e ambos até relacionados a um mesmo fato ou processo ocorrido no ano de 2018 – me mostraram que alguns elementos de sustentação das espaciotemporalidades do meu estudo se baseavam em praxes e convenções, em acordos ou outros fatores de ligações humanas e societárias um tanto sensíveis e frágeis e dos mais transitórios. O que as ocasiões inopinadas parecem ter instituído passa por notáveis transformações no choro, nos círculos humanos sonoros e do entorno da música, e mesmo na

¹⁴⁷ A ideia de “aspas” com um sentido não tanto semelhante ao que é questionado em Carneiro da Cunha (2009), mas concordando mesmo com o expediente de pensar alguns termos definidores do meu campo etnográfico no sentido de serem mais processos do que objetos – ou pensar os verbos que fazem a cultura, os movimentos das pessoas, das manifestações musicais e dos vocabulários em meio a isso, por exemplo.

possibilidade de trânsito e alocação de alguns personagens centrais da minha etnografia, e, conseqüentemente, dos seus discursos; e, assim, na recíproca, o meu trânsito com eles também se pôs quase que em xeque, afetado, de algum modo.

Contendas de “boca de urna”

O período das eleições federais e estaduais do ano de 2018 trouxe para a pesquisa essas ocasiões de reviravolta e, em certa medida, de pasmos e dificuldades também. Confesso que custei um pouco a perceber, mas as adversidades para o trabalho seriam também dados fundamentais para um tipo de entendimento do meu campo multissituado – e multifacetado, me dei conta pouco a pouco. Os meses que antecederam o pleito eleitoral daquele ano foram de disputas ideológico-políticas intensas, com contornos e desformas, coloridos e faltas de cor, um tempo de temor por um lado, e de certezas insidiosas por outro. As diferenças de interesses dos candidatos em disputa e dos seus respectivos correligionários e eleitores geravam embates em que, muitas vezes, os limites de qualquer bom senso ou do respeito mútuo foram malmente ultrapassados. Os ânimos estavam muito exaltados, e muita gente exausta e desiludida com as opções políticas até de gente que se tinha muito próxima, nos pontos em que se comungavam capítulos da vida social cotidiana.

O cenário afetou drasticamente as rodas de choro no *Bar do Salomão*. Ou, na verdade, transformou a realidade do lugar para além de mudanças do fenômeno sonoro-musical que nele se dava nas noites de quintas e de segundas-feiras. Vou me ater, primeiro, ao que eu pude, de fato, perceber em termos do choro que lá se fazia: ali houve mesmo uma cisão pronunciada e, inclusive, um tanto documentada entre o estabelecimento – ou pessoas dele – e muitos dos seus frequentadores diletantes do choro, realidade que envolveu os músicos que fomentavam e faziam acontecer aquelas rodas no endereço do bairro Serra.

O primeiro caso, então, é que após o segundo turno daquela eleição presidencial, numa página de rede social, algum funcionário ou colaborador do *Bar do Salomão* – segundo o relato e a justificativa dos donos da casa – fez, num perfil oficial do boteco, e foi dito que à revelia dos patrões, uma postagem em apoio e com efusiva exaltação ao candidato então eleito. Sabia pouco o indivíduo, porém, que uma parcela grande de sua clientela e a quase totalidade dos músicos, na época frequentes no estabelecimento, se identificavam com ideias no mínimo divergentes daquelas do escolhido das urnas. Curiosa, aliás, essa suposta falta de percepção das opiniões ali em contexto, uma vez que não foram tão raras manifestações francas e explícitas

desaprovando até a candidatura daquele que se elegeu – vários gritos de “– Fora [...]!” se davam, e antes mesmo de ele ter entrado no Palácio do Planalto. Semelhantemente sensíveis também eram as manifestações em apoio aos viáveis concorrentes do pleito eleitoral, que não o apontado na votação, e camisetas, adesivos e botons, ou na cor vermelha ou mesmo com um numeral da dúzia escrito em destaque, se viam em muitas peças de roupas e até em estojos de instrumentos que chegavam no boteco.

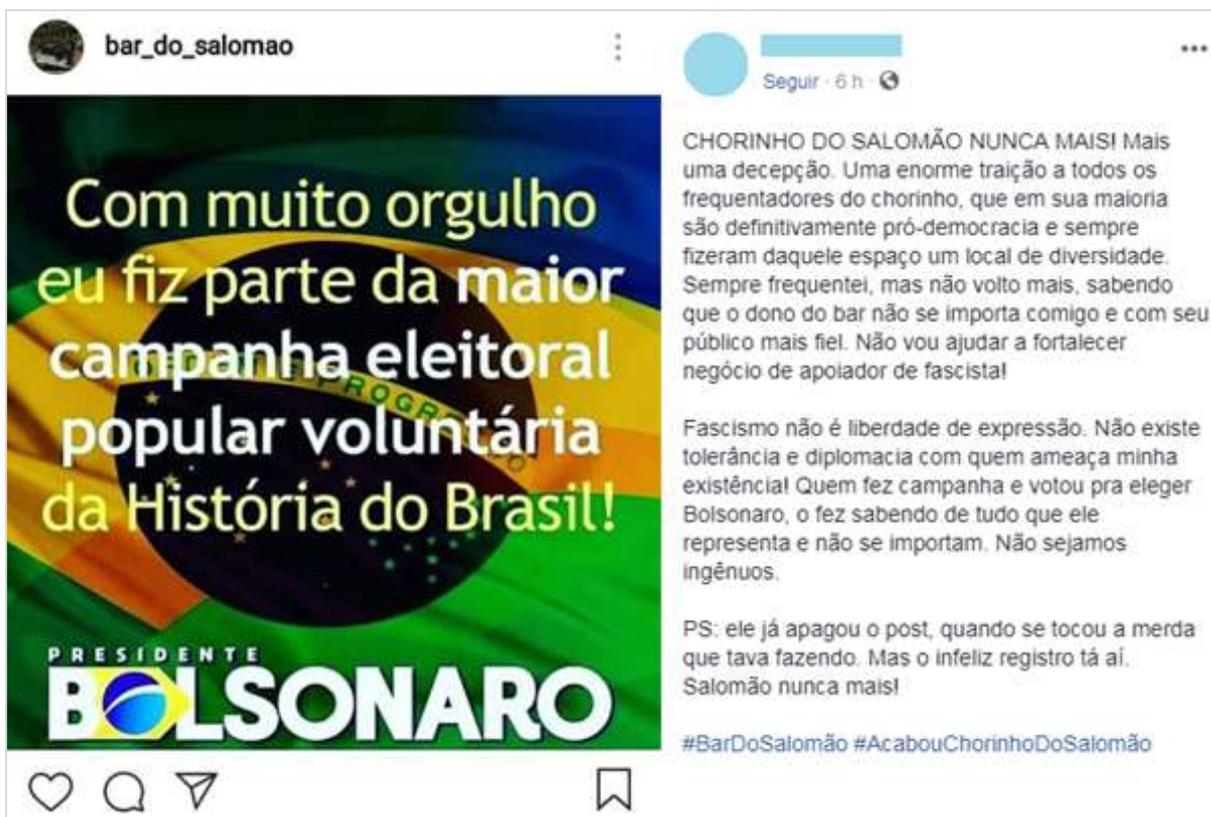


Figura 59: Captura de tela de página em rede social. Um dos antigos frequentadores do bar coloca sua visão sobre o apoio do estabelecimento a determinado candidato. Fica evidente o descontentamento. Outras postagens semelhantes, de outros indivíduos, se seguiram no mesmo dia sobre o mesmo assunto¹⁴⁸.

O episódio da postagem gerou comoção praticamente imediata, e também um grande alarde daquela freguesia, e, não diferentemente, entre os músicos; chegou a virar manchete em portais de notícias (ver a seguir). O caso foi tal, que na própria segunda, após o dia da eleição, em 29 de outubro de 2018, a roda de choro prevista foi suspensa, e um representante dos músicos divulgou, também em ambiente virtual, uma nota (Fig. 60) dizendo de uma necessidade deles em repensar a posição e colaboração dos chorões dali, na época, frente ao boteco que há anos frequentavam e onde faziam a morada de suas rodas semanais.

¹⁴⁸ O link da postagem não será divulgado para preservar a identidade de quem publicou, uma vez que não se trata de um colaborador direto deste trabalho. O procedimento se repetirá nesta seção do trabalho pelo mesmo motivo.

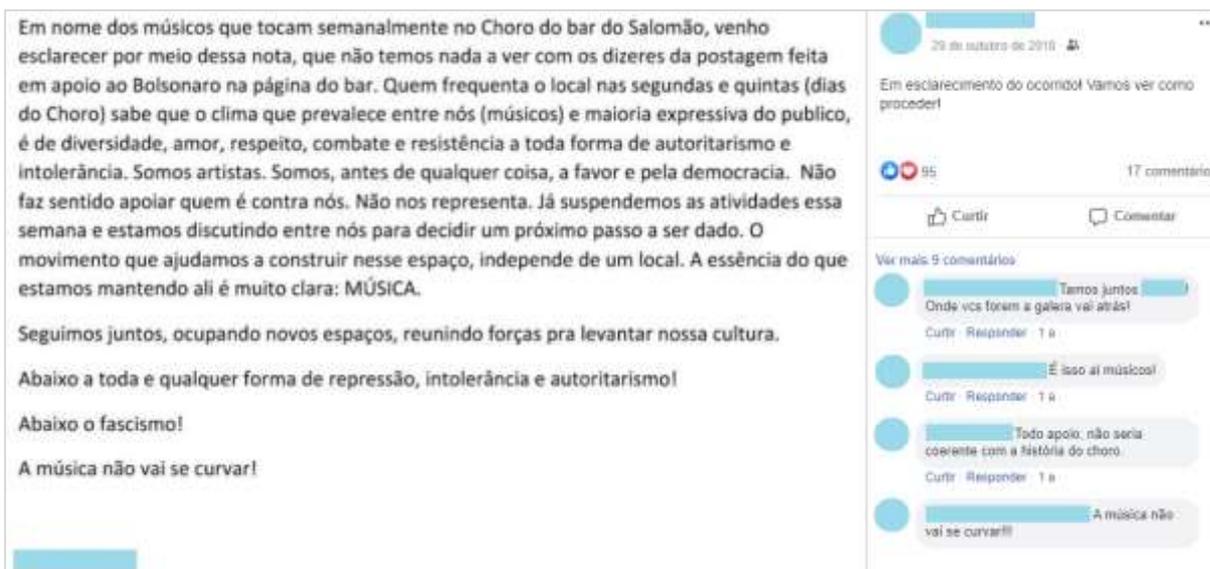


Figura 60: Captura de tela da página do perfil em rede social de um músico então atuante no *Bar do Salomão* corroborando nota do representante das rodas com texto evidenciando um posicionamento contrário do que se inicialmente postado também em página de rede social do bar¹⁴⁹.

Conhecido como bar do atleticano, o Bar do Salomão, na Zona Sul de BH, também é clássico por abrigar um dos principais projetos de choro da cidade. O estabelecimento, no entanto, se envolveu em uma polêmica nesta segunda-feira (29) após o perfil oficial publicar uma mensagem exaltando o presidente da República eleito, Jair Bolsonaro (PSL), conhecido por suas falas de intolerância e autoritarismo. [...] os músicos responsáveis pelo chorinho também criticaram o posicionamento e informaram que o projeto está suspenso nesta semana. “Quem frequenta o local nas segundas e quintas (dias do Choro) sabe que o clima que prevalece entre nós (músicos) e maioria expressiva do público é de diversidade, amor, respeito, combate e resistência a toda forma de autoritarismo e intolerância”, afirma trecho da nota assinada por Xxxxx Xxxxxx. “Somos artistas. Somos, antes de qualquer coisa, a favor e pela democracia. Não faz sentido apoiar quem é contra nós. Não nos representa. Já suspendemos as atividades essa semana e estamos discutindo entre nós para decidir um próximo passo a ser dado. O movimento que ajudamos a construir nesse espaço independe de um local”, complementa. [...]. A publicação do Bar do Salomão foi deletada ainda nesta manhã, logo após a repercussão negativa. Procurado, o proprietário do bar, Salomão Jorge Filho, afirmou ao BHAZ que não realizou a postagem e não sabe quem foi o responsável. “Eu não sei quem fez isso. Fiquei sabendo hoje de manhã pelo meu filho. O bar nunca se posicionou politicamente, aqui é só futebol mesmo. Alguém errou, isso é fato, mas não sei quem foi. Não sei também se fizeram de sacanagem ou de forma não intencional”. Salomão ainda explica que o local é totalmente democrático e que as pessoas exageraram. “O bar sempre recebeu atleticanos e cruzeirenses, pessoas da direita e da esquerda, somos um local para todos. Nunca fiz campanha, acho exagero por parte de alguns clientes, não precisava disso tudo”, finaliza. (FERNANDES *in* BHAZ, 2018, s. p.)¹⁵⁰.

As rodas do *Salomão*, apesar dessa suspensão momentânea e da não possibilidade de diálogo que se instalou, não chegaram a ser definitivamente extintas. Aliás, já na oportunidade seguinte, na quinta-feira, 01 de novembro de 2018, havia movimento chorão no estabelecimento

¹⁴⁹ Como a publicação original no perfil de tal músico se encontra restrita à visualização dos seus amigos na rede social em questão, optou-se aqui pela não menção do seu nome na postagem, resguardando questões éticas.

¹⁵⁰ Disponível em: <<https://bhaz.com.br/2018/10/29/bar-salomao-bolsonaro/#gref>>. Acesso em: 15 set. 2020.

até com um ou outro músico que, às vezes, se via lá antes, mas num grupo acrescido de muitos dos integrantes de um conjunto que semanalmente se fazia ouvir no *Caixote Bar e Restaurante*, em noites de sextas-feiras: o *Confraria do Choro*, até mencionado no panorama mais do início destes meus escritos, assumia um tipo de comando na data em questão.



Figura 61: Captura de tela com postagem sobre o primeiro evento de choro no *Bar do Salomão* após o segundo turno da eleição presidencial de 2018.

O que acabou sendo, por assim dizer, o evento de volta do choro no *Salomão*, serviu para alguns indivíduos trazerem a público um discurso de conotação política diversa daquele explicitado na nota dos chorões tal como lida acima (Fig. 60), ainda que esse contraditório tenha se dado de modo um tanto velado. Um administrador de um grupo em rede social do *Salomão* publicou vídeos de performances musicais da ocasião com as legendas tratando de um tipo de restabelecimento da roda de choro e do que ele dizia ser um evento de “música para todos” e de “chorinho raíz” [sic!] (Figs. 61 e 62).

Confesso que percebo impropriedades nas informações do sujeito. Ora, se de um lado era semelhante, na noite, o fato de haver um grupo de músicos tocando choro no bar, do outro

lado, era patente a diferença da formação do conjunto de pessoas executando a música e, ainda mais, era distinta a presença – ou mesmo a falta, a bem da verdade – do grande público entorno dos instrumentistas e dos seus sons. Ali se tinha, sim, uma roda de choro, esse nome seria, de fato aplicável, e no mesmo lugar de antes. Mas o expediente de dizer que era o mesmo chorinho ou um choro tal como acontecia em datas anteriores, isso é algo passível de discussão, e mostra uma tentativa de sublinhar uma normalidade bastante subjetivada.



Figura 62: Captura de outra postagem do mesmo administrador, agora com a provocação "música para todos" em um tipo de resposta mais ou menos velada à carta dos antigos chorões do *Salomão* publicada três dias antes.

Cabe destaque, neste dia 01/11, para a presença do bandolinista e idealizador do choro no *Salomão*, o Sr. Emanuel Madeira, que estava em Belo Horizonte de folga do seu trabalho, vindo, então, de Rondônia para passar uns dias na capital mineira, e também tocar com os seus companheiros de cá. Curiosa a coincidência de ele ser quem promoveu as primeiras rodas, e, na ocasião, estar presente naquele evento que, de um modo, inaugurava algo como uma nova fase do fazer musical daquele boteco. O seu comportamento estava mais contemplativo e menos irrequieto do que de costume, ano antes; as mudanças notáveis no lugar e no choro tal como se fazia na noite devem ter a ver com isso. As pessoas nesse evento específico da volta da roda, uma boa parte delas, é verdade, se viam esporadicamente tocando naquele bar, mas ninguém

daquela noite era de um grupo, diga-se, rotineiro ou mesmo fixo dali. Cogitando, por exemplo, os colaboradores mais diretos desta pesquisa, citados nominalmente páginas acima, nenhum esteve presente nesse primeiro de novembro, além do bandolinista vindo do Norte.

A presença, na cidade, do Sr. Madeira acabaria ainda fazendo com que alguns dos meus interlocutores mais próximos tivessem ocasião de retornar ao *Bar do Salomão*, poucas semanas depois, para receber o ilustre companheiro fundador daquela roda, com mais tempo dedicado mesmo à prosa que a um repertório. A ligação interpessoal – a amizade, por exemplo, de Balbino, Cabralzinho e Daniel Nogueira com o colega bandolinista – demonstrou ser mais importante e valiosa que a contenda política com os responsáveis pelo ponto comercial. Outros músicos também próximos do personagem, entretanto, preferiram não voltar ao ambiente, e acolheram o amigo em outros eventos de choro na cidade, caso do flautista Luiz Pinheiro que tocou novamente com o Madeira e outros “ex-chorões do *Salomão*” em rodas, por exemplo, do projeto chamado de *Beco do Choro*. Cabe mencionar que o próprio Emanuel Madeira não parou de frequentar o *Bar do Salomão*, posto que em visitas posteriores à cidade participou novamente de rodas de choro no mesmo espaço, como eu pude ver e ele mesmo deu notícia.



Figura 63: A partir do balcão, perto da entrada pela Rua do Ouro, observando os músicos em seu momento de intervalo, algo em torno das 20h de uma quinta-feira, em abril de 2019. Observe-se que, à despeito de se avizinhar o fim de semana e de haver a música sendo executada ao vivo, o movimento do bar é pequeno e contrastante até com o que se pôde notar disso em outras imagens postas em seções anteriores deste trabalho.

Apoiadores e entusiastas francos do governo instalado pela votação de 2018 formam, depois dos imbróglis descritos, a maioria constante em volta da pequena mesa que servia de centro às rodas mais recentes dali. Embora não sem contar com gente tocando que tenha um pensamento político distinto ou oposto, a roda do *Salomão* não conta mais com aqueles músicos

dos quais eu primeiro me aproximei para o estudo. Aliás, somente dois deles, Daniel Nogueira e Thiago Balbino contaram ter tocado no estabelecimento ultimamente. A maioria das rodas do bar agora se dão mesmo com um tipo de núcleo comum ao grupo *Confraria do Choro*, ou, posto de outro modo, este conjunto continua fornecendo a mão-de-obra básica e mais geral para os acontecimentos musicais da casa nesses quase dois anos que se passaram. Contudo, acontecem algumas ocasiões em que o grupo de músicos é quase que totalmente outro nas segundas e nas quintas-feiras do lugar – e a música também sendo outra, e não a do choro.

Os dissidentes das antigas rodas do *Bar do Salomão*, firmes em suas convicções e no tipo de veto que instauraram para o lugar, vêm se realocando como podem na realidade chorona cidadina, mais recentemente tocando em outros locais, com destaque para as rodas do *Brasil 41*, no bairro de Santa Efigênia, geralmente às sextas-feiras; no bar *DuDan*, em noites de quarta, no São Bento; e no *Beco do Choro*, na Savassi, em manhãs de domingo – além de formarem grupos para atuação em palcos da cidade ou mesmo de fora da capital, como é caso mesmo do antes citado *Regional da Serra*.

Algo que chamou a minha atenção nas últimas conversas que pude travar com estes interlocutores, ainda que em momentos separados, é o fato de que sempre que se referem às rodas do *Salomão*, enunciam casos e o lugar com a conjugação dos verbos no passado. De quase todos eles eu ouvi a expressão “já era” associada ao lugar de seus antigos encontros, mesmo vindo do pandeirista Daniel que, como informado acima, teve ocasiões de voltar a tocar no boteco do *Serra*, e do bandolinista Thiago Balbino, apesar de ele querer falar pouco desse tipo de contenda que se instalou. Os demais colaboradores do meu trabalho, eu reforço, não tocaram mais no bar da Rua do Ouro com Palmira, depois do desacordo moral e político.

Além de uma calculável redução dos visitantes do bar, tanto nas segundas quanto nas quintas-feiras de choro, depois dessas mudanças todas do regional e dos ares do espaço, ficou fácil perceber também uma tendência de se ver ali um público de mais idade durante os últimos meses. Se, como dito antes, as rodas acontecidas até outubro de 2018, diga-se, remoçaram a freguesia nas noites de segundas e quintas dali, depois do tal mês o quadro mudou. O fenômeno assim acompanha, aliás, o aumento da média etária também dos músicos integrantes das mais recentes rodas do *Salomão*, pelo menos nas noites em que eu pude estar perto. O pacote disso inclui notadamente também o recrudescimento de discursos de um tipo de conservadorismo nas falas de muitos desses indivíduos que ultimamente se faziam ouvir no *Bar*, inclusive, desde a ocasião daquela primeira roda de choro pós-eleição – um evento que, como se pode notar nas

antepenúltima e penúltima figuras do trabalho (Figs. 61 e 62), acabou ganhando contornos de um revanchismo por parte de alguns dos seus frequentadores.

As questões, entretanto, relativas à ascendência étnica e às classes sociais circulando majoritariamente no local não pareciam destoar tanto do que sempre se viu desde as primeiras visitas ao lugar, isto é, continuava-se tendo ali uma maioria branca e de classe média na clientela mais assídua. O pertencimento do lugar para outros estratos sociais e, sobretudo, para grupos étnicos distintos daqueles mais vistos ali, não é um absurdo inferir, se já não era dos maiores, evidentemente rareou ainda mais depois dos episódios um tanto inflamados ou conflitantes do final daquela campanha eleitoral.

Ocorreram declarações e palavras de ordem incitando uma comunidade afro-brasileira e setores progressistas da sociedade a boicotar o *Bar do Salomão*, o que, em alguma medida, se efetivou, conforme mostrou propriamente o forte decréscimo do público ao redor das rodas de choro semana a semana, às segundas e quintas, com fenômenos de alguma semelhança também em outros dias de funcionamento do ponto comercial. A evasão de alguns músicos do local se acompanhou, pois, de uma retirada de plateias e consumidores dali. A coisa foi semelhante também no que se pôde perceber em termos das diferentes orientações afetivo-sexuais ou de gênero da clientela frequente na casa, sendo que muitos indivíduos viram na suposta escolha política dos responsáveis do bar um endosso de discursos machistas e misóginos, e agiram no sentido de desencorajar a frequentação do boteco, por meio de publicações em páginas virtuais e perfis de redes sociais – informação também apontada no texto de Vitor Fernandes para a matéria do portal BHAZ (2018), a mesma da citação em página anterior.

Ainda que a realidade chorona do *Bar do Salomão* tenha se modificado radicalmente a partir desses episódios e desmembramentos todos, e mesmo que os pares e os ares do lugar se mostrassem bastante distintos e com posturas diversas daquelas que primeiro vislumbrei para o campo, eu continuei um período de visita e pesquisa ali, na tentativa de empreender um lance ainda da etnografia, mesmo que com novos colaboradores e configurações diferentes dos eventos. O acolhimento – ou um antônimo disso – porém, só deixou que se tomassem alguns expedientes da minha pesquisa.

Com efeito, a minha relação com esse ambiente do campo e, conseqüentemente, alguns traços da minha pesquisa também passaram por transformações em meio e devido a esta eventualidade a que se fez menção. A relação do campo comigo também mudou, é bem verdade, e notei devido a iniciativas ou inações que foram se mostrando por ali. A nova fase dos choros

no *Salomão*, da eleição em diante, foi para mim muito mais de uma observação em campo do que de uma participação ou interação com a música e com os seus executantes. O espaço, de algum modo, passou a figurar novamente à guisa de um panorama, e não numa confluência de interlocuções e convívios de discursos, meus e de colaboradores; se bem que a negativa, creio eu, é também um importante dado para a pesquisa etnográfico-etnomusicológica.

Ora, convém considerar o impacto de afetos nisso, os meus e dos demais sujeitos em perspectiva, e há de se cuidar também que os afetos, em muitos casos, são dados ou ao menos frações necessárias de se colocar em horizonte, considerados pela via mesma de seus sentidos sensíveis (MERLEAU-PONTY, 1999 *apud* REIS, 2008), e, sobremaneira, por que não (?), ao longo também do percurso de uma etnografia (cf. FAVRET-SAADA, 2005). Algo que, nesse sentido, teve peso nas minhas decisões de pesquisa desse tempo em diante foi mesmo o fato de as primeiras “novas” rodas que aconteciam no bar da Rua do Ouro terem servido a um discurso e a uma postura de revide, por parte de alguns frequentadores e até de músicos da casa, como que exaltando a novidade do governo que pretendiam e o choro livre da oposição que já pressentiam. Considerei, francamente, um desserviço, e não tenho reservas em dizer da minha solidariedade para com os chorões de outrora que perderam um ponto de trabalho, de contatos, de recreio e de música seus.

Além do que, os interlocutores que, desde a proposta da pesquisa, eu tinha em conta e vinha fazendo dialogar com minhas notas e apontamentos sobre o campo já não mais se ouviam e nem se viam no espaço. E, a própria ideia de tradição que eles vinham me ajudando a desenhar não encontrava – ou, pelo menos, não me deixaram perceber – nas rodas de dezembro de 2018 para frente. O elemento financeiro em circulação ali, do bar para a roda, que se tinha como uma realidade de algo perto de três anos foi, certamente, um dos fatores também que fizeram aquele evento contar com instrumentistas substitutos tão depressa – claro, somando a isso, o empenho nos convites por parte de agentes ali que não queriam dar a razão aos músicos dissidentes desde a mencionada contenda. A filosofia e/ou a musicologia com as quais eu interagira, e me faziam começar a compreender algumas coisas do que eram as rodas do *Salomão*, se tinham ido junto dos tais chorões que divergiram dos responsáveis pelo lugar.

O fato é que, para o trabalho aqui em registro, as descrições, dados e casos em menção se referem, principalmente, ao tempo de investidas a campo entre agosto de 2016 e novembro do ano 2018. Os eventos posteriores, quando em menção, se mostram naquilo em que deixavam claro um contraste com o tempo ulterior no tal lugar. O início da etnografia de que trato aqui, com os chorões originais das rodas no *Salomão* e até com pessoas do público de lá um tanto conhecidas, teve uma facilidade porque a pesquisa anterior serviu como uma introdução em

campo (AMADO, 2014). Alguns acordos e vínculos do estudo e interpessoais prévios tinham, evidentemente, implicação no fazer também do estudo mais recente. A autodescrição daqueles músicos e o discurso sobre os eventos que promoviam, em grande parte, eram também essência do meu estudo, e as falas com as quais eles descreviam o seu meio coincidiam com o cerne das minhas questões de pesquisa.

A sinergia apontada, porém, não aconteceu de novembro de 2018 em diante. Com os novos integrantes das rodas musicais, talvez por alguma reserva minha, mas também por algum tipo de imposição deles. O avançado das datas também não me oferecia muito mais tempo para renegociações, para um repetido expediente de escolhas de novos locais e outros colaboradores. O que restou, pelo menos como eu conseguia cogitar, foi entender um algo de como e onde iriam se reorganizar os dissidentes que ainda eram interlocutores mais acessíveis, e buscar interações com eles que fossem algo rememorativas de uma época em que eles tinham perto o que consideravam ser uma práxis da tradição do choro.

O agitado e conflituoso cenário político eleitoral do ano de 2018 fez com que também o teatro-bar *Pedacinhos do Céu* passasse por mudanças sensíveis na sua conformação tanto de espaço quanto musical – se é que uma coisa não está imbricada na outra. As alterações se deram tanto no próprio lugar quanto no nível do grupo regional que se apresentava rotineiramente no palco dali. Conforme se pôde perceber e ter notícia, tais mudanças estavam vinculadas ou se deram mesmo a partir da adoção e da sublinhada defesa de uma determinada visão ou ideologia por parte do dono do empreendimento. A casa, então, passou por modificações da sua decoração e de um pouco do enredo que as suas paredes contavam, e também virou um terreno de certas discordâncias entre ele, o proprietário, e ao menos um músico que se apresentava lá.

A quase contenda, ali, entretanto e diferentemente do caso sabido do *Bar do Salomão*, se manteve num nível mais implícito, e só fortuitamente eu soube de um pouco sobre o ocorrido, graças a uma ligeira fala num momento de entrevista semiestruturada com um interlocutor da pesquisa que tocava no lugar do Alto Caiçara. Os maiores detalhes disso, aliás, nem me foram revelados de todo, e o entrevistado da vez solicitou que mais perguntas não fossem feitas a este respeito – ele, entretanto, não foi contrário à que eu tomasse o assunto como pauta e para análise na pesquisa, desde que resguardados os limites éticos e de uma confidencialidade, e foi muito motivado nesse seu aceite por ter recebido as notícias do ocorrido no bar do Serra, conforme se leu nas páginas acima, e se identificado com a postura, os sentimentos e os ditames dos colegas chorões das rodas de lá.

Antes, porém, de escrever sobre o caso de discordância que envolve esse personagem e o mandatário da casa, considero esclarecedor tratar de outra questão possível: como aquelas paredes ou uns e outros adereços nelas pendurados servem para contar algo sobre a mudança do pensamento político do idealizador no lugar?

Ora, ainda em 2016, nas primeiras incursões etnográficas ali, via-se – e com destaque, devido à posição e às suas dimensões e moldura – uma fotografia de Ausier Vinícius dos Santos, o dono do *Pedacinhos do Céu*, abraçado ao Luiz Inácio Lula da Silva e ao vereador da cidade de Belo Horizonte, Arnaldo Godoy, em um registro de visita do então Presidente da República, em seu primeiro mandato (2002-2006), à capital mineira e ao bar temático do choro dedicado à memória de Waldir Azevedo. A imagem que mostrava os três sorridentes personagens, se via pendurada bem próxima do telhado, numa parede que cercava o balcão do bar, ao lado e num mesmo nível dos instrumentos que se viam ali suspensos num tapume que, aliás, já apareceu em alguma imagem deste trabalho (voltar à Fig. 27, p. 76).



Figura 64: As fotos de Lula e de José Alencar, em visitas ao *Pedacinhos do Céu*, nos anos 2000. Note-se que ambos estão, em cada foto, acompanhados por um satisfeito Ausier Vinícius, sempre brincando com um dos cavaquinhos do anfitrião de cada noite. À direita pode-se observar o início do tapume em que se punha aquele antes citado instrumental de banda de retreta, suspenso e mesclado ao instrumental de choro.

Ao lado esquerdo desta imagem em atenção, concordando com ela, havia outra pouco menor, também com fotografia de Ausier Vinícius e outro personagem da política nacional, o então vice-presidente brasileiro (entre 2002 e 2010), o empresário José Alencar (1931-2011), suplente do próprio Lula naquele tempo. À época de cada registro fotográfico, os representantes do executivo federal, de uma e da outra imagem, conforme eu pude apurar, contavam com um

status ali de “pessoas ilustres” que passaram pelo bar de choro. Alguns antigos frequentadores mais assíduos do teatro-bar informaram, inclusive, que aquelas imagens que se sustentaram um tempo naquela parede serviam mesmo para que se rememorassem algumas anedotas contadas até mesmo no palco, pelo cavaquinista gestor dali.



Figura 65: Captura de tela em que se pode ver fotografia e texto de publicação de Ausier Vinicius prestigiando um seu visitante que detinha um cargo no Poder Executivo Federal naquela época¹⁵¹.

Já mais recentemente, durante o período de campanha eleitoral de 2018, vi no ambiente algo que, conforme eu penso, é tão inusitado quanto antagônico às duas fotos mencionadas e mostradas¹⁵²: desde o salão do bar, olhando pela portinhola da pequena cozinha do *Pedacinhos do Céu*, enxergava-se um liquidificador de pequeno porte, originalmente branco, mas encardido pelo tempo e pela exposição naquele recinto, colocado em cima de uma geladeira vertical; e nele havia colado um adesivo arredondado, medindo algo perto dos dez centímetros de diâmetro, com fundo verde e a inscrição, em amarelo, do numeral 17, e mais algum texto do qual não consegui fazer a leitura. O utensílio de cozinha customizado nunca esteve tão perto de mim para que eu pudesse fotografá-lo, infelizmente.

O fato é que mais ou menos num mesmo período em que este eletrodoméstico em atenção apareceu com aquela etiqueta de propaganda política, sumiu daquela citada parede do

¹⁵¹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=316261611798827&set=t.100002542410227&ty=pe=3&theater>>. Acesso em: 17 set. 2020.

¹⁵² Considero inusitado este liquidificador personalizado nem tanto pelo objeto em si, mas por um acontecimento também da época, externo ao *Pedacinhos do Céu*, é verdade, mas que, numa coincidência quase anedótica, também colocava em evidência liquidificadores: em janeiro de 2019, o ministro Onix Lorenzoni, recém-nomeado pelo presidente eleito com a legenda de numeral 17, em entrevista tratando de um projeto de liberação de porte e posse de armas de fogo, comparou o perigo associado a tais ferramentas de extermínio ao perigo que uma criança corre em casa na presença de um liquidificador. Sou obrigado a discordar do ministro nesta sua fábula, mas, o utensílio visto naquela cozinha do bar não me deixa parar de pensar que existem uns e outros liquidificadores por aí...

caixa do *Pedacinhos do Céu* a imagem de Luiz Inácio, num sincronismo dos dois eventos que, acredito, não se pode tomar como apenas circunstancial ou fortuito – ainda mais quando se sabe o quanto a figura do antigo presidente vinha sendo alvo de acusações e de ataques de grande exposição midiática na época. Curiosamente, também, a foto de José Alencar permaneceu no mesmo lugar de antes, ainda depois de tal episódio.

O que se quer demonstrar com essa empreitada de observar retratos e considerar uma ferramenta elétrica da cozinha do espaço em atenção? Ora, o que fica evidente é uma oscilação bastante grande de, pelo menos, uma admiração política ou até de uma predileção partidária do proprietário daquele ambiente nas últimas décadas, caminhando da legenda 13 para a 17, assim passando, pois, por um abismo ideológico considerável¹⁵³. Além do liquidificador, e do fato de a fotografia do ex-presidente ter sumido, não foi difícil constatar a guinada do pensamento político de Ausier, dado que ficou evidente em muito do seu discurso e em tudo mais em que era possível ele marcar a sua nova inclinação e escolha eleitoral.

A mudança de opinião política, em si, claro que não é nenhum problema, e a liberdade do sujeito para isso não se questiona aqui em momento algum. Mas é que a maneira entusiástica com que o dono do local em questão defendia o seu candidato preferido para vencer aquela eleição de 2018 se acompanhava de uma também inflamada veia de críticas incisivas contra os outros candidatos ou de comentários muito em desfavor das opiniões de quem escolhia o voto para outro concorrente. Nesse ínterim, a divulgação, por esse sujeito, de manchetes com imprecisões nocivas à justiça do processo eleitoral, e as suas muitas publicações de informações não verificáveis ou deslocadas do contexto real ou original acabaram exaurindo a paciência de algumas das pessoas ao seu redor, inclusive de músicos.

O que aconteceu, nesse contexto, e serviu, portanto, para distanciar o fundador e dono do *Pedacinhos do Céu* de outro colaborador da minha pesquisa, pessoa que se apresentava no palco de lá, teve a ver exatamente com isso posto no parágrafo acima. O instrumentista, então, descontente com a postura e se sentindo em certa medida ofendido por algumas colocações do candidato apoiado pelo Ausier – e por falas do próprio cavaquinhista – resolveu se afastar das atividades musicais do teatro-bar, ao menos por um tempo.

A sua iniciativa não foi condizente com um rompimento ou início de inimizade, e nem chegou a gerar propriamente um atrito entre os sujeitos, ou um veto de um pelo outro. Segundo a fala do músico em questão, foi exatamente para a manutenção do respeito mútuo e da amizade

¹⁵³ O algarismo 13, é bom que se lembre, representa o chamado Partido dos Trabalhadores (PT), no Brasil. Já a dezena ou o numeral 17 se vincula ao Partido Social Liberal (PSL) – que, em 2018, conseguiu fazer o seu então candidato ocupar o Palácio do Planalto. O PSL, hoje, já não é o partido do político em questão.

que se vinha tecendo naqueles momentos musicais no Caiçara que a decisão assim foi tomada, mesmo em provisório, e uma vez que não causaria transtornos à realidade performática da casa, já que uma possibilidade de substituição do músico se tinha realmente em aberto. O assunto lhes era, pois, sensível, mas lidaram com alguma diplomacia na resolução do embate, e sendo o respeito adquirido mutuamente em momentos de práxis musical o elo valorizado até num momento em que não seria uma novidade se os ânimos se acalorassem.

Enfim, embora num caso de ânimos menos exaltados, novamente é de se apontar que as divergências de opiniões acerca do caótico cenário político brasileiro da última década causaram mudanças no que se refere aos ares, pares e lugares desta pesquisa. Com estes dados e acontecimentos do meu campo, não posso corroborar qualquer inferência que se faça e queira dizer da maioria dos músicos desses lugares como alheios ao contexto de demandas sociais e de consciência de sua implicação direta no cotidiano comum. São também agentes políticos, eles todos, seja qual for a orientação que tomem para si.

Parte 3

As performances em enredo

Cap. 07: O choro num teatro-bar e a “coisa profissional” feita

Ali no Alto Caiçara, a despeito de se poder chamar o lugar de teatro-bar, era mesmo o bar que acontecia antes. A casa se abria à primeira clientela perto das 19:00 horas, um pouco mais tarde que isso, às vezes com só meio portão cerrado e achegando-se, daí, só gente mais próxima, nas noites de sextas e sábados, que foram os dias em que eu pude ver funcionamento e ouvir choro ao vivo, ali, no meu tempo em campo. Com gente próxima, quero dizer pessoas de algum convívio com o dono e demais colaboradores do estabelecimento, adentrando o salão das mesas e chamando o pessoal pelo nome, entre cumprimentos e gracejos. Já falando-se em ouvir choro ao vivo, é bom explicar que nem choro e nem outra música se escutava no ambiente a não ser feita por músicos presentes, ao menos era assim quando nas minhas incursões.

Comumente, nesses instantes de começo, a garçonete, uma só em cada noite, ia e vinha entre as mesas metálicas do salão, anotava os pedidos e carregava as primeiras bebidas, geladas, em geral, ora seguras pelo gargalo mesmo da garrafa, ora em uma bandeja, se a demanda fosse de muitos cascos. As porções e tira-gostos se demoravam um pouco, era quase que habitual isso acontecer, e ainda neste texto se dirá o porquê. Acho, porém, que não era atraso nenhum que desse motivo para reclamações veementes, ainda mais, pelo que percebi, com o apreço que o mais daquela freguesia tinha pelos elementos em estado líquido-quase-sólido, “trincando” de frios, guardados nos visíveis refrigeradores todos do canto esquerdo do recinto. Capaz, também, de esses alimentos virem antes de se iniciar a música que dali se podia esperar.

Sim, boa parte do movimento comercial do lugar se dava, diga-se, desacompanhado ainda de qualquer música. Os músicos, porém, costumavam se ver no pequeno palco ao fundo do espaço cuidando já algo da sua performance, e, não raro, Ausier entre eles. Alguém passando um cabo de microfone ou amplificação, outro nos comandos da mesa e caixas de som, o terceiro se paramentando com algum tripé para apoiar o instrumento ou mesmo para fixar nele as suas partes de música, e mais alguém ainda acabando de chegar, devido a compromissos de um outro trabalho, musical ou não, num expediente que se tinha encerrado há não muito tempo.

Aos poucos uma meia-lua dos chorões de cada noite ia se formando, eles posicionados de maneira a acompanhar mesmo o desenho curvo da parede traseira daquele piso elevado que, em geral, ocupavam. Cada um encontrando o seu lugar, e encerrando pouco a pouco os quase rituais de abertura dos trabalhos pelos quais passavam: Bacalhau, com um afinador eletrônico

fixado no braço de seu sete-cordas, mas os ouvidos teimando com os olhos, e a audição parecia descrente da cor verde na pequena tela do aparelho; Anderson escolhendo qual a palheta da hora para casar bem com as boquilhas dos seus saxofones, um tenor e um soprano; Ausier, ou buscando um bom plectro ou cuidando de pôr mais um pouco de reverberação para a sonorização dos seus dois ou três cavaquinhos ali a postos. Às vezes, Rubens, mostrando uns dotes seus como DJ, comandava os últimos acertos da aparelhagem que lhe estava bem próxima do assento. Os sons deles todos, devagar, iam deixando a cacofonia dos testes e diálogos de acerto, e passando para um tipo de organização, talvez, mais convencional ou esperada, inclusive. Quem já estava pronto ia ensaiando em seu instrumento alguma frase de peça nova de repertório, “tirada” na semana, como costumava-se dizer ali. Ou mesmo já indicando a anacruse que seria a deixa para a primeira música que atacariam na noite.



Figura 66: Captura de tela de uma postagem em perfil de rede social do *Pedacinhos do Céu* divulgando os eventos de choro da casa, nos dias de sextas e sábados, com início às 21:00 horas¹⁵⁴.

As apresentações de choro dali, propriamente ditas, em geral, tinham o início marcado para às 21:00 horas, mas não era raro se adiantarem alguma coisa. Sempre se davam, porém, a partir do momento em que os músicos todos confirmados para tocar na ocasião estivessem no

¹⁵⁴ Disponível em: <<https://www.facebook.com/pedacinhosdoceu>>. Acesso em: 20 set. 2020.

lugar e devidamente prontos – isso era pra se evitar os chamados “furos”, as interrupções ou delongas no meio do fazer musical do compromisso, que incomodavam sobremaneira ao chefe daquelas noitadas. Já chegados, todos, daí em diante... “– É o serviço!”. Assim eles diziam, imitando a fala do dono do estabelecimento.

Uma placa pequena de madeira, fixada no canto inferior esquerdo também do tapume dos instrumentos antigos que se via por cima dos músicos no palco deixava ler que ali se vendia “fiado só para maiores de 90 anos acompanhados pelos seus pais”. E com o equilíbrio de um tipo de discurso assim, entre a galhofa e a prescrição de regras e comportamentos, se notava também muito do que era o vínculo do comandante do lugar com os músicos que colaboravam nas performances daquelas noitadas. As relações que se estabeleciam eram evidentemente bem humoradas, com piadas constantes, inclusive acerca de repertórios e trejeitos de um ou outro solista, ou sobre acontecidos de semanas anteriores dali mesmo, mas não faltava sinais de acordos prévios e sérios para as condutas no lugar, sobretudo, no que se referia ao trabalho musical. Sobre outros temas, sabe-se, uma ou outra discordância se dava entre os personagens desse ponto do campo, mas a respeito do fazer sonoro-musical, os discursos eram bastante coesos, e uns sempre muito elogiosos para com os outros colegas.

Ali, Ausier frisava, o choro acontecia de uma maneira profissional, o que, na prática, significava um evento de quase 03 horas de música, às vezes pouco menos, ou até um pouco mais do que isso – sendo que, no meio deste período de desenvolvimento da tarefa acordada, era previsto um intervalo de alguns minutos para descanso e para alguma necessidade que um ou outro músico tivesse. Um couvert artístico, que foi de R\$12,00 durante os meses todos de minhas visitas, era pago por cada ocupante adulto de todas as mesas, e o valor disso se somava ao total das comandas de consumação, no fechamento da conta. Ao fim de cada noite de choro e de expediente do bar como um todo, o próprio Ausier e a moça que o ajudava no salão faziam as contas do recebido, e dividiam por igual entre os músicos os valores apurados. A praxe assim, no *Pedacinhos*, segundo eu pude apurar, se mantém há anos.

Já os músicos que subiam ao palco para dar canja não participavam desses cálculos, mas sempre algum tipo de gratificação ou até mesmo compensação se lhes oferecia, na forma de algum desconto ou presente de algo que pudesse sair daquela cozinha ou daquelas geladeiras dali. O dinheiro, porém, não era todo o motivo de se irem ali: é de se crer que muitos músicos de choro que subiam naquele palco provavelmente tocariam na casa à revelia de receberem, ou por amizade ao Ausier, ou pela música mesmo, ainda que não fossem lá com rotina.

A formação em palco, ou a posição dos instrumentistas uns em relação aos outros, era, curiosamente, mantida quase sempre, e mesmo quando variavam alguns dos componentes mais

rotineiros daqueles conjuntos de noite a noite. Assim, da esquerda para a direita, na perspectiva de quem assistia, era comum se ver e ouvir o saxofone, o cavaquinho-centro (quando havia), a percussão, o violão de sete cordas e o bandolim na ponta direita. Colocando-se, aí, os nomes de meus pares em campo, em grande parte das vezes, respectivamente, apareceriam sentados em cadeiras e em banquetas: Anderson Costa, Marcos Anderson, Ianá Costa ou Rubens H. Costa (que se alternavam, no pandeiro, de tempos em tempos ali), Alexandre Bacalhau e Rodrigo Marçal (este último nos meses iniciais) e Leandro Silva, que, como já foi mencionado, assumiu o posto de bandolinista mais rotineiramente, depois de meados de 2018¹⁵⁵.

O contingente geralmente visto no pequeno palanque ficava em torno mesmo de quatro ou cinco músicos, e, na duração desta pesquisa, os nomes mais costumeiros eram de fato esses já citados, embora não todos juntos nas mesmas datas, como nos casos da pandeirista Ianá Costa e do percussionista Rubens, e dos bandolinistas, Rodrigo e Leandro – pares que, pode-se dizer, se substituíam mutuamente, embora, claro era, nenhuma interdição da presença síncrona deles todos se desse; a alternância marcava um tipo de escalonamento útil, sendo que um musicista cobria ou fazia a vez de suplente na indisponibilidade de outro, conforme eles negociavam com Ausier, a cada demanda semanal. Na verdade, eu nunca presenciei a redundância dos músicos de rotina ali nas tais funções do grupo em que era costumeiro ouvi-los, isto é, nos dois casos mais próximos, não tive oportunidade de escutar ambos os pandeiristas juntos, e nem os dois bandolinistas numa mesma noite. Se muito, um na sexta e outro no sábado seguinte.

Como adiantado em seção anterior da escrita, Marcos Anderson, Ianá Costa e Rubens Costa tinham participações reiteradas nas performances no *Pedacinhos* com as quais eu tive experiência, mas sem se estabelecerem, de fato, numa atuação fixa. Alguns visitantes que eram também instrumentistas ou cantores participavam vez ou outra no pequeno palco, conforme eu pude acompanhar, com destaque, por exemplo, para o cavaquinhista José Carlos Choairy, figura muito conhecida dos chorões da cidade (ver CAMPOS e CHIARETTI, 2008); o percussionista e cantor de sambas Frederico Lazarini, e o sugestivamente apelidado Marcelão do Trombone, que também toca saxofone tenor. Aliás, três personalidades que vi nos outros pontos do meu campo multissituado: Frederico, Marcelo e José Carlos nas rodas do *Salomão*, e, de novo, José Carlos na plateia e em participações nos espetáculos do *Toca de Tatu*.

Sendo qual fosse a formação, e qualquer o número de músicos, para além dos assentos destinados aos integrantes, por assim dizer, fixos, e mesmo aqueles de convidados, vez ou outra presentes ali para algumas canjas, sempre havia no cenário frente a plateia mais duas cadeiras

¹⁵⁵ Anderson Costa, Ianá Costa e Rubens Henrique Costa, apesar da coincidência do mesmo sobrenome, não são familiares ou, pelo menos, não sabiam apontar para esse dado de parentesco de uns com os outros.

de prontidão: uma, geralmente posta perto da extremidade canhota do palco, e outra que se via mais ao centro daquele ressalto do piso destinado aos músicos, às vezes substituída por algum tipo de banqueteta, mas de mesma função.

A primeira dessas cadeiras excedentes se destinava a receber sobre si uma jarra d'água e alguns copos que eram reservados aos músicos – e essa seria a bebida deles, pelo menos durante as quase três horas de performance que eram combinadas, ainda que, ocasionalmente, algum deles pudesse se arrefecer também com algum suco ou refrigerante. Eu, nunca, em ocasião nenhuma, presenciei os instrumentistas dos choros no bar do Ausier bebendo nada de alcoólico em cima do palco, enquanto a apresentação não estivesse terminada. A realidade era assim, inclusive, no nível dos que se podem chamar de “canjeiros”, os músicos visitantes ou convidados que se viam e se faziam ouvir no local.



Figura 67: A vista do palco do bar, numa perspectiva de quem se assenta bem em frente ao palco do estabelecimento. Um momento de performance, em setembro de 2018, no qual Ausier Vinícius é o solista da vez. Ao redor do anfitrião, da esquerda para direita, Marcos Anderson (cavaco-centro), o convidado Frederico Lazarini (pandeiro), Bacalhau (sete cordas) e Rodrigo Marçal (bandolim). Observe-se, perto de Marcos, a cadeira onde se tem a jarra d'água para os músicos, e em todo o palco os quadros de chorões famosos ao redor dos músicos, e a foto-banner de Waldir Azevedo, patrono do *Pedacinhos do Céu*.

A outra cadeira que, desavisadamente, se podia considerar como sobressalente naquele contexto de fazer musical se destinava às participações do próprio Ausier, com a sua distinta maneira de tocar cavaquinho. Claro, não era mesmo de se esperar que ele deixasse aqueles seus cavaquinhos ali no palco inadvertidamente, mas é que nem todo mundo via a cena da arrumação do palco, muita gente perto daquele choro não chegava para esse preâmbulo. Ora, mas por que o anfitrião, o proprietário da casa, um alguém que, certamente, era aguardado por muitos como atração dali, tinha circunstâncias de não se fazer ouvir nas apresentações? Onde ele estava, que

não com um de seus cavaquinhos, então, aprumado, e ressonando as suas quatro cordas? O que mais cabia àquele anfitrião naquelas noites choronas que não o bom e sonoro “chorar”? Qual a ocupação que poderia subtraí-lo daquela sua vocação musical?

Bem, se alguém esperava ter, em Ausier, exemplo daquele romântico ou oitocentista músico-gênio, em ideal, um ser única e exclusivamente dedicado ao domínio musical e técnico de seu instrumento – obrigado, pois, pelas exigências de um virtuosismo que se devia manter a todo custo, e em si mesmo e só por ele – ali, tal espera cairia por terra. E, não que o virtuose do caso não exista ou não se mantenha quase inquestionável quando com seu cavaquinho em mãos; existe, sabe-se e se sublinha essa característica de um músico formidável que tem o peçanhense Ausier Vinícius. Mas é que as suas atividades, a sua movimentação e os seus afazeres, naquelas situações do seu bar, se multiplicam, tinham de ser diversificados: Ausier, de um lado ao outro, se equilibrava e desdobrava, naquelas noites, entre o manuseio do fogão da pequena cozinha de seu bar e o tanger e balanço das quatro cordas daquele seu cavaquinho que é consideravelmente famoso em Belo Horizonte e mesmo em outros cantos do Brasil. O dado, assim, explica o fato de os pedidos de certos pratos e iguarias demorarem um pouco para chegar às mesas, como se mencionou alguns parágrafos acima.

A dupla função – e até tripla ou quádrupla, pensando-se ainda nos afazeres relativos à gestão e contas dali por parte do dono – não era propriamente um atrativo inusitado ou um tipo de charme a mais da casa, embora não deva faltar quem perceba a situação assim, num sentido, quem sabe, mais poético. Ao contrário, o que impeliu o chorão e patrão do bar a ser também o cozinheiro do estabelecimento foi um tipo de necessidade, uma demanda que se abria e para a qual outros meios não couberam. A condição econômica ou de mercado do lugar, essa sim, se pode considerar como um mote dessa sobreposição de tarefas por parte do anfitrião.

Ausier: – Na realidade, eu faço de tudo hoje para não fechar [o teatro-bar]. Em virtude da péssima mão de obra brasileira... Cozinheirx aqui enchia [...]. Falava que sabia uma coisa, não sabia nada. Então, eu assumi para não fechar. Mas, agora, eu já estou cansando. Isso aqui não deve demorar muito, não. Até, porque eu não tive uma carreira. Então, isso foi necessidade... Isso foi a tentativa de manter aberto, nesse tempo todo. Já são quatro anos, que eu fico aí queimando, cortando [mostrando os dedos, mãos e braços]. Então, isso foi para manter aberto. Explicando pra você: pra manter a minha paixão. (Ausier Vinícius, **entrevista**, nov. 2018).

A fala de Ausier tem contexto com o que se percebia mesmo do salão do teatro-bar, e acerca da plateia-clientela que se via nele, ou que não se via, em alguns casos. São mais e mais esparsas as ocasiões em que o *Pedacinhos do Céu* conta com a casa cheia, por assim dizer, e o que vem se tornando habitual ali é uma ocupação de poucas mesas frente aos chorões e tomando

o cardápio para provar das suas bebidas e seus petiscos marcantes: das quase vinte mesas que cabem no recinto, até mais que isso dependendo da configuração de montagem delas, não é raro se contar apenas cinco ou seis com ocupantes e consumidores da música e demais gêneros de produtos oferecidos nas oportunidades. Alguma falta de interesse pelo espaço e pelo que se tem de musical nele, isto é, uma relevância menor que se possa estar dando ao choro ou ao modo como ele se faz no *Pedacinhos* pode ser uma das justificativas para a situação assim. Mas, há outros elementos nessa conjuntura, também, como a situação geral da economia do país, de um lado, ou mesmo questões de predileções que se percebem ventiladas no espaço, como as de um rumo do pensamento político ou de gosto futebolístico de quem gerencia o ponto.

Há de se considerar, ainda, o universo da propaganda do estabelecimento que não dá conta, pela sua conformação, das demandas atuais de divulgação, como se pode constatar, por exemplo, pelo que se nota da administração de redes sociais do teatro-bar, que ultimamente têm se “movimentado” muito pouco; ou mesmo pelo que se via nas paredes externas do local, para dizer dali como um lugar, no mínimo, de recreio musical ou chorão: dois tipos de letreiros com as inscrições quase apagadas, o leitor deve bem se lembrar da descrição.

O número de músicos ocupando o palco também sofre as consequências desse perigo de falência do *Pedacinhos do Céu*, e não é à toa que o número de quatro ou cinco músicos era o máximo normalmente assistido nas sextas e sábados de minhas visitas, mesmo que nisso ainda não se esteja contando o próprio Ausier. Ora, ali, por exemplo, não se via um violão de seis cordas com grande rotina se apresentando: um exemplo de que o grupamento era diminuto, adaptado, pois, à situação geral de pouca verba para custeio do trabalho de musicistas. Claro, uma (in)disponibilidade de músicos ou mesmo a confiança que Ausier poderia depositar num ou noutro executante podem ser também crivos que têm a ver com a realidade assim do caso, embora na atual Belo Horizonte, algo assim seja difícil de conceber. Porém, não se pode desconsiderar que conjuntos musicais maiores significariam o investimento também maior que, muito possivelmente, não seria sempre coberto pelo retorno comercial da casa. Uma tremenda de uma infelicidade, me permito a inferência e anoto também pelo que percebi até da entonação de quem eu pude ter em interlocução tecendo comentários a respeito dessa situação.

Quando consegui chegar ao bar, naquela noite quase em meados de 2017, estavam no pequeno palco apenas três músicos, em ordem, da esquerda para direita: Anderson Costa, com seu tenor executando ora melodias, ora contracantos; Rodrigo Marçal, o bandolinista da vez; e o violonista Bacalhau, habitué na casa. Anderson, conhecido meu desde o tempo da nossa

graduação, notou num intervalo deles, que eu estava ouvindo e vendo-os tocar ali sentado numa mesa do meio do espaço, com vista até bem direta. Quando pudemos nos cumprimentar, ele já perguntou quase de pronto se a minha flauta estava comigo. Eu estava vindo de uma aula e, sim, tinha um instrumento comigo:

Anderson: – Trouxe a ferramenta de trabalho aí, rapaz?

Eu: – Uai, vim de uma aula agora, e trouxe sim.

Anderson: – Então hoje tem canja de flauta, ué?! Cê toca uns chorinhos, não toca?

Alguns eu tocava, então, assenti.

Anderson: – Ôh Rodrigo, tem um cabo pra ligar uma flauta aí? – disse ao bandolinista.

Anderson: – Vamos ligar um microfone pra você agora.

Convite aceito, com alegria, sim, mas também um pouco de apreensão. O fazer ali, eu já notava, carecia de se ter atenção e desempenhar com alguns cuidados. Consegui um assento em meio àqueles músicos, exatamente entre o saxofonista e o violonista, e um pouco à frente da mesa de amplificação que tinha ali. O lugar foi estratégico, porque o cabo para plugar o microfone para a flauta era relativamente curto. O quarteto que se formou – saxofone, flauta, violão de sete cordas e bandolim – vez ou outra ganhava a participação do cavaquinho de Ausier: como adiantado nos parágrafos iniciais, ele se alternava entre a cozinha, que estava sob seu comando, e os cavaquinhos que se faziam presentes em suportes estrategicamente postos perto dos outros músicos. Seu lugar se guardava no meio do palco, e quase sempre ele se apresentava como solista da composição que se executava quando estava ali sentado, embora vez ou outra tenha ocupado a posição de acompanhador ou de cavaquinho-centro.

Aquela noite estava um pouco diferente pelo fato de que não havia um percussionista de ofício ali. O saxofonista e o bandolinista estavam se revezando na execução também de um pandeiro, o qual se achava sempre por perto deles. O instrumento levado, aliás, era sinal de que sabiam da falta do pandeirista e lidavam com ela desde o momento em que planejaram a tocata da ocasião. A chegada de um flautista acabou calhando para o grupo, dado que alguns colegas vinham se desdobrando em funções ali.

Além dos músicos citados, incluindo o etnógrafo, e dos instrumentos respectivos, e mais o pandeiro, naquele palco se aglutinavam equipamentos de amplificação sonora, cabos, microfones, copos de água numa cadeira e duas estantes para partituras, com alguns papéis de música nelas. Ali, acredito ser interessante apontar, não era toda noite que se via música escrita naquele formato, e até na ocasião em enredo, não eram todos que liam as folhas – elas estavam em frente e a maioria transpostas para o saxofone tenor, na verdade. Com isso não se diz que

quem estava sem partitura não saberia lê-las. A maioria deles tinha algum contato com a pauta musical, só que esse era um só dentre outros recursos seus para aprenderem e memorizarem o repertório, algo mais restrito ao fazer musical doméstico e à preparação para a performance. O ambiente, passei a prestar mais atenção, demonstrava que não havia ali a necessidade dum juízo de valor a respeito de quem lesse ou não lesse na hora da subida no palco, mas é que a maioria não carecia do uso de tal artifício. Acredito, ainda, que não por acaso a maioria dos que tocavam ali a partir da leitura musical vinha de alguma formação escolástica em música.

O saxofonista, que me convocou praquela semicírculo chorão, contava ainda com um aparato eletrônico formado por um iPad e uma espécie de pedal nele conectado que lhe permitia trocar de páginas de arquivos digitais de partituras com pequenos movimentos e apertos que se davam com seus próprios pés: uma pedalada e mudava-se a página da música escrita que estava executando, isso sem ter que interromper em nada a sua execução ao saxofone. Contrastes de modernidade e inovação. Eu acabei lendo muita coisa do que estava no iPad e em pastas que o próprio Anderson levava. Os seus arquivos traziam algumas partes já concebidas para duetos de um solista com contracantos pensados para instrumentos da tessitura médio-grave, como a do tenor, e essa foi uma das diversões daquela noite de trabalho musical no teatro-bar.



Figura 68: O palco do teatro-bar, em visão mais de perto, na noite em que também fiz parte do regional dali. Ao meu lado, o saxofonista Anderson, o pandeirista Rodrigo (que toca bandolim, mas fez a vez de percussionista) e no canto direito, o violão de sete cordas de Alexandre Bacalhau.

O que se tocava naquela oportunidade, por iniciativa tanto de quem lia as partituras, quanto por vontade de quem tocava de cor, ratificava um pressentimento de um cânone chorão que as paredes denunciavam desde antes. O repertório da noite, portanto, seguiu contemplando muitas das figuras lembradas em meio àqueles penduricalhos e molduras todos. Obras de

Jacob do Bandolim, prediletas do Rodrigo Marçal e do Bacalhau, composições de Pixinguinha, músicas de Raul de Barros, André Victor Corrêa, Zequinha de Abreu e tantos outros renomados no meio chorão. Ausier, quando vinha, trazia as obras de Waldir Azevedo pra sonoridade da noite, além de uns arranjos personalíssimos de outras músicas para o seu cavaquinho.

Antes de ter subido ao palco com minha flauta, eu havia feito pedidos de uma porção e um suco da casa, e isso estava anotado na comanda da minha mesa. Ao fim da noite, enquanto os chorões e eu íamos guardando instrumentos e o que mais era móvel naquele palco, lembrei que era preciso ainda acertar essa conta, e era bom que fosse logo, porque vi que a atendente da ocasião estava às voltas já com o fechamento do seu caixa. Quando me dirigi à mesa, percebi que a comanda não estava no lugar em que ficava normalmente, por debaixo de uma pequena cesta que tinha dentro um saleiro, um paliteiro e folhas de guardanapos de papel. A papeleta se havia sumido, não estava nem sobre a mesa, nem no chão próximo, e muito menos nos meus bolsos de camisa ou calça. Já um pouco vexado, me dirigi à moça que estava fazendo os seus cálculos de fechamento e contei do sumiço.

A comanda, ela tirou do bolsão do seu próprio avental:

– Eu que peguei. Já ia te mostrar. Ausier falou que pra você hoje tá quite. Ia ter até graça cobrar até o couvert de quem fez por merecer couvert, né? – já disse rindo.

Bom, regras da casa. Até insisti em acertar pelo menos o valor dos alimentos e bebida, mas manteve-se a proposta dela e do dono mesmo. Agradei, um pouco sem graça, é verdade, mas notei que era uma forma de cordialidade, um tipo até de reconhecimento que tinha consigo algo de musical também. Um quê a mais de aproximação com o meu campo.

Ausier, mesmo quando não em situação de palco, diga-se assim, exercia uma liderança musical digna de se anotar. Claro que há toda uma questão que envolve o fato de ele ser quem comanda o *Pedacinhos do Céu*, há uma hierarquia, pois, que está relacionada a sua chefia, ou ao quê de proprietário. Mas, considerando-se as suas trajetórias de chorão e cavaquinhista, e um renome desse aspecto dos seus afazeres, percebe-se que eles – quase que em si, caso assim se tomem – são muito determinantes num tipo de lugar de fala que ele ocupa. A bem da verdade, me parece um exercício complicado o de cindir o personagem dono do local daquele sujeito performer, pois um é meio para o outro ser o que é, reciprocamente, e muito desse meu campo depende invariavelmente disso, dentre outros fatores. Mas é de se dizer que não só uma relação

de patronato ou algo neste sentido que garante a principalidade desse músico conforme se quer tratar no momento. Outros instrumentistas enxergam e ouvem em Ausier um músico digno de se prestar atenção, ele tocando ou opinando. A síntese é essa. Ali ele detém um discurso de destaque. Como ele mesmo diz e a gente percebe:

Ausier: – Isso aqui (o bar e o choro nele) funciona na minha batuta, tá entendendo?...

Com os músicos mencionados e mais abertos para com minha pesquisa não tive casos de ver nenhuma grande reprimenda do dono do lugar sendo exposta, e nenhum desentendimento no nível mesmo do fazer musical circunscrito àquele palco. Acredito, até, que momentos assim nem se dariam de modo escancarado ou vexatório, mas eram citados, pelos meus interlocutores, alguns exemplos de pessoas que ali tocaram e, não atendendo algumas demandas estéticas ou de compromissos firmados, por exemplo, acabaram subtraídas das performances nas noites de choro do espaço. Algo interessante nessas colocações era a maneira como, na enunciação, os colegas delegavam ao “chefe” um papel de porta-voz de algo que parecia consensual, algo como se ele estivesse falando pelo choro e pelos chorões, ou se a sua razão viesse não só da intenção daquele músico, mas do universo da música que ele defendia.

Mesmo quando estava na cozinha, não eram raros alguns tipos de intervenções daquele quase maestro para com os seus colegas instrumentistas. Volta e meia algum palpite seu sobre a sonorização vinha, o equilíbrio do volume do som de um instrumento era questionado, vinha algum recado que, às vezes, a garçonete da vez passava, se não ele mesmo que se deslocava e manuseava a mesa de som. Quando os solistas e acompanhadores se demoravam na decisão de qual a próxima música do repertório viria, lá da cozinha mesmo ele se fazia ouvir, exclamando de uma maneira que os performers dali pareciam conhecer e compreender:

Ausier: – Óh o buraco! Olhas os furos! Uai... meus músicos foram embora?!

Outro dado que tem a ver com essa influência do cavaquinho é relativo, de novo às escolhas de repertório a ser tocado, mas nem tanto passa pela demora que ele abominava. Com algum tempo em campo, e algumas experiências bem perto dos músicos – chegando, inclusive, a tocar ali com eles – eu pude perceber que havia algum repertório que dependia dele para que fosse feito, como se interdito enquanto ele não estivesse ou voltasse àquele palco.

– Essa ele gosta de tocar [...].

– Vamos esperar, que ele deve fazer quando voltar pra cá [...].

Alguns choros, sobretudo os compostos ou gravados com algo de muito marcante pelo Waldir Azevedo, grande inspiração da casa, aguardavam a volta e Ausier para soarem. Porém, não eram só essas músicas, e casos parecidos se davam mesmo com peças da preferência dele independentes de terem algum vínculo idiomático com o cavaquinho. Aliás, dentre estas eram destacáveis até composições que, pelo que se sabe, nem foram concebidas originalmente como pertencentes ao gênero ou ao universo composicional do choro, mas que ali cabiam mesmo pela graça que se tinha nas execuções delas por aqueles músicos das noites do *Pedacinhos*, ou porque elas se ligavam a alguma estória ou anedota que se contava de cima daquele palco. Uma dessas, e que eu ouvi reiteradamente lá, foi *João e Maria*, valsa de Sivuca e Chico Buarque, que então ganhava um sotaque de valsa-choro, uma entonação seresteira ou algo perto disso, e costumava se achegar, com a sua letra, à parte baixa do piso do salão das mesas.

Contudo, não havia nada igual e nada que parecesse mais sagrado na execução desse personagem do que a obra que dava nome ao seu bar, a *Pedacinhos do Céu*, composta em 1968, e uma das prediletas do compositor e do seu discípulo peçanhense. Um acontecimento dentro do evento chorão de cada noite. A performance se assemelhava a uma oração, um tributo. Outra música que fazia o alvoroço, mas esse mais da plateia, era *Brasileirinho* (1947). Ausier se punha entre ser a causa e o efeito dessas músicas. Seus músculos e nervos todos pareciam dedicados a fazer vibrar aquelas quatro cordas do cavaquinho que tinha em suas mãos. Se o aperto das cordas não subisse a afinação como precisava, o franzir das sobancelhas dele quase dava conta de colocar a tensão que faltava nas tarraxas. Os ombros, um pouco para o alto, liberavam os punhos e dedos para a sua corredia coreografia fina e enérgica. O cavaquinhista era quase todo movimento, e era todo som, e quase que vê-lo era o mais – como nos diria Machado (1994), sobre um tocador de machete – não fosse o seu som um elemento maior e destacável de diálogo e adorno com e para aquele seu lugar de choro.

Sensação frequente nas noites choradas do *Pedacinhos do Céu* era a de se ouvir música que parecia soar de um disco, e, mais provavelmente, dum LP, gravado em alguma década das intermediárias do século XX. Às vezes, nisso, o que faltava era mesmo um chiado da agulha do toca-discos. A impressão se tinha tanto quando o cavaquinhista Ausier deixava espaço para o Ausier cozinheiro atuar, quanto nos momentos em que ele voltava para tomar seu lugar no meio do palco. O repertório, maneira deles tocarem e aquelas paredes, é de se dizer, se ilustravam mutuamente, ou de algum modo remetiam uns aos outros. Grande parte daqueles sons em toque

tinha algum presumido vínculo com alguém retratado naquelas várias molduras penduradas em todo o teatro-bar, em especial, arredor do palco. As músicas, em muitos casos, pareciam uma maneira de tornar enérgicas algumas presenças que eram figuradas, e trazer mais do que uma imagem dos entes musicais pregressos, possibilitando no tempo vivido algo que os sujeitos em conta experimentaram também na manipulação de um tempo deles.

O contato mais direto com os músicos acabou me fazendo encontrar uma explicação plausível ou um tipo de causa para essa sensação mencionada de se ouvir ali música como se ela viesse de uma vitrola. Quase todos os colaboradores relataram, ou ouvir assiduamente, ou já terem estudado em profusão algumas gravações antigas de choro, de muita gente, nos timbres mais variados, mas com uma predileção, sim, pelos seus respectivos instrumentos. A apreciação desse material em questão, fui notando pelas falas, era uma parte do método seu de apreensão de repertório e de um conhecimento de causa chorão, um trabalho, mais que de audição, de um tipo de incorporação de elementos que eles cogitam ser da expressão chorona, e necessários no sentido de fomentar uma satisfação com as suas performances. A convivência com esse dado sonoro marcado em ranhuras no vinil, no magnético de uma fita ou nos *bits* das mídias atuais se tinha mesmo como referência para um tipo de sotaque musical, por assim dizer, que lhes era caro e parecia um ideal do fazer em suas músicas prediletas.

Ausier, já se sabe, é detentor de um grande acervo de gravações do Waldir Azevedo, um quase paraninfo do teatro-bar estudado aqui, e é inegável que muito do que faz com os seus cavaquinhos em mãos é um tipo de tributo ao compositor do *Brasileirinho*. Rodrigo Marçal era um declarado ouvinte e apreciador de Jacob do Bandolim, sabia-lhe trejeitos interpretativos, e nisso se assemelhava ao seu colega Leandro Silva, embora este último não descarte ainda as influências de Déo Rian e Izaías Bueno, e outros de uma linhagem chorona próxima. Anderson sempre se via às voltas, no saxofone tenor, com os contracantos de Pixinguinha que, até onde se sabe, foram primeiramente gravados na década de 1940, e receberam mais recentemente transcrições das quais o saxofonista do caso tinha as suas cópias digitalizadas. O Bacalhau não deixava uma noite de fazer algumas intervenções do sete cordas nas quais era impossível não rememorar algum registro fonográfico com marcante participação de Dino Sete Cordas, embora o violonista não deixasse também de mostrar conhecer um repertório mais recente de choro, e nem de se aventurar, diga-se, em outras bossas. O que desempenhavam esses sujeitos da pesquisa reunidos ali era quase uma performance historicamente informada, se a compreensão dessa noção for, diga-se, um tanto ampliada. A inspiração que buscavam nos registros sonoros antigos de seus músicos e compositores prediletos, no meio de uma história do choro a que tinham acesso, traduzia-se sonoramente naquele lugar, isso era patente.

Eu acho o seguinte, eu recomendo pra vocês mais novos o seguinte: sempre eu, vocês flautistas... Todo tipo de solista nos interessa. Você pega uma coisinha de um aqui, de outro ali. Então, eu escuto acordeonista, eu escuto clarinetista, eu escuto todo tipo de solista, entendeu? Até porque eu tenho um acervo muito legal de tudo isso, entendeu? [...]. Todos [chorões] eram [ouvintes assíduos]. Jacob tinha acervo, Waldir Azevedo tinha acervo. Todos ouviam, entendeu? É... Então, você tem que ser. É quando eu te falo, nós solistas, a gente tem que ouvir. Então, cada um... É onde você pega a ginga. Cada um tem seu estilo... Você pega ali... “Isso me agradou, então eu pego.”. No meu carro, ali, eu tenho de tudo. Tenho Jacob, Waldir, escuto de tudo, tenho Pixinguinha, *Época de Ouro* que eu adoro, entendeu? Você vai vendo as diferenças, né? O que é que fica bom pra você tirar. “O que me agrada eu estudar disso aqui?”. (Ausier Vinícius, **entrevista**, nov. 2018).

Rodrigo: Desde quando eu comecei a estudar [bandolim] eu comprei os livros do Jacob, né? [que vêm com gravações do Jacob e *Época de Ouro*, e faixas só de acompanhamento para o músico solar junto, se pretender]. Pra estudar os choros do Jacob [do Bandolim] que foi que me definiu, né?... A escolha do bandolim. Foi o repertório do Jacob, né? Eu amo... Eu amo também os choros que o Jacob gravou, né? Interpretou, mas não são dele. Por exemplo, o *Saxofone, Por Que Choras?*... Eu amo tocar [ao modo Jacob]. O *Cadência* é um choro que pesou muito na escolha, né? Porque eu amo o *Cadência*, que é um choro de bandolim, né? O Jacob interpretou, não é do Jacob, é do Juventino Maciel. [...]. [...] o Jacob, ele usava muito palhetada alternada, né? Então, a palheta [plectro] pra baixo, pra cima, pra baixo e pra cima [...]. (Rodrigo Marçal, **comunicação pessoal**, mar. 2020).

A coisa se refletia, assim, na maneira como eles faziam a regulagem da amplificação sonora, para a qual já tinham, parece que, sedimentado muitos dos parâmetros também. O modo deles lidarem com isso já era tal, que quando havia para tocar alguém mais externo à rotina, passar o som era algo um tanto mais demorado. As funções da mesa e caixas de som era a de equilibrar solistas e acompanhadores, e fornecer para a escuta o que se pressentia ser o mais interessante de cada instrumento: o agudo paletado imitando a cítara de um ou outro bandolim, o grave encorpado e caminhante do violão de sete cordas, um faiscado perto de ser metálico e até percussivo do cavaquinho ali em função de centro, e a reverberação de outro cavaco solo lembrando mesmo o de Waldir Azevedo, além de uma boa disputa de principalidade entre o couro e as platinelas do pandeiro, nas noites em que se tinha um. Aquela aparelhagem, que se tinha posto ali de maneira discreta, entre o aparente e o camuflado, se fazia perceber um tanto pela sonoridade que ela ajudava a compor, numa interessante medida em que uma artificialidade do som servia a uma estética que parecia ser de interesse daqueles colegas, sem contudo deixar de se notar o que era o trabalho de cada músico ao moldar as vibrações em seu instrumento respectivo, ou junto dele, posto que algo de personalidade também ressoava. A sonorização, no que se refere ao volume geral da música no ambiente, não tinha tanto a função de intensificar e

fazer prevalecer o som dos chorões frente aos sons que vinham do salão. Ou seja, dependendo da intensidade das falas e intervenções sonoras do público-clientela é que se sentiria a música ali tocada como sendo um tipo de fundo musical, ou como som principal da ocasião. A tarefa de sublinhar o choro, pois, se delegava à pretensa plateia, no mais das vezes, os músicos, quando muito, cuidando mesmo de um retorno nesse meio.

O entrosamento dos músicos era evidente, e a maneira de soarem juntos também é algo a se destacar. O formato de meia-lua lhes permitia um contato visual e um tipo de percepção de uns pelos outros em que intenções se transmitiam ora por sinais evidentes de algum comando, ora por gestos sutis que não pareciam ir além de uma necessidade técnica-instrumental, mas que, para eles mesmos, guardava sentidos que deviam ser bem definidos, embora, talvez nem tanto traduzíveis. As discussões de sequência de repertório se davam mesmo em palco, às vezes, combinando uma pequena lista das próximas peças para execução, as três a seguir, por exemplo, e não custava muito para que essa decisão se desse a partir mesmo de uma anacruse ou coisa assim que era já um chamamento do solista com a frase introdutória de uma composição que os acompanhadores não demoravam a entender – isso, assim, sem muitas palavras ou signos que não o sonoro-musical. Cada solista, entretanto, tinha um tipo respectivo de cacoete no repertório, e mesmo que músicas diferentes fossem entrando na lista de cada um, era fácil intuir as sequências que fariam, em negociação com os demais chorões da casa.

Rodrigo: [...] [às vezes] eu começo a tocar, o cara começa a me acompanhar lá, o violão começa a me acompanhar lá no terceiro, quarto compasso já que eu tô, entendeu? [com um leve ar de exagero na fala] [...]. Eu sou um pouco ansioso... Eu quero é tocar [...] e aí eu pego e começo a tocar, aí os caras começam a me acompanhar depois que eu comecei a tocar [...]. (Rodrigo Marçal, **comunicação pessoal**, mar. 2020).

O leitor já deve ter percebido que os músicos rotineiros no *Pedacinhos do Céu*, que Ausier fazia questão de ter próximos, formavam um conjunto que remete ao modelo de um regional de choro, conforme explicitado desde as seções do início deste trabalho. A ideia de um regional não era o que, simplesmente, acontecia de se ter ali. O regional era o que se preconizava naquele palco. O fazer musical desses colaboradores do meu campo se construía basicamente sobre a lógica de se ter em apresentação um solista mais uma base, ou seja, alguém – ou alguéns, às vezes – detendo a execução de uma melodia principal da peça de música, e os demais músicos cuidando de um acompanhamento típico, este podendo ser uma combinação das ditas levadas e mais alguns contrapontos – ou contracantos, como se chamam comumente algumas melodias

secundárias ou “de resposta”, em geral mais graves, executadas principalmente pelos violões, com destaque para o de sete cordas, mas não raros de se ouvir também em outros instrumentos de tessitura baixa, como era ali o caso de saxofone tenor e trombones, em algumas noites.

Quando mais de um solista detinha domínio sobre a composição da vez, a execução se dava, normalmente, com eles alternando as partes musicais, e, em algumas oportunidades, quem deixava o tema e dava prioridade à atuação de um colega no trecho, se com destreza para tanto, podia se arriscar em criar linhas para contrapor ou dialogar com a chamada linha do solo. Como foram mencionados acima os instrumentos e os instrumentistas de uma quase rotina dali, não fica difícil o leitor cogitar quais solistas se tinham nas noites do *Pedacinhos do Céu*, na maioria dos eventos, ao longo dos últimos anos: saxofones, bandolim, cavaquinho – claro! – e também, embora de maneira um tanto mais esparsa, flautas, clarinetes, trompetes e trombones, p. ex., e com visitas ainda de acordeonistas e violinistas, timbres que uma vez ou outra se achegaram e se fizeram ouvir desde aquele palco em atenção.

Os solistas, em geral, tinham uma prerrogativa de decisão acerca do que se ia tocar, embora não fosse vedada a negociação do repertório com os colegas que detinham a parte de acompanhamento musical nos grupos das diferentes datas de choro. Se bem que essa faculdade de quem ia solar, não raro, dependia também de possibilidades de se tocar uma ou outra música, mais do que propriamente de uma escolha, isto é, a preferência por uma ou outra obra muitas vezes se ligava ao critério mesmo de dominar ou não a execução dessa ou daquela peça, de se inferir se havia certeza de ter “tirado” bem ou satisfatoriamente uma composição conhecida. A contingência, entretanto, novamente colocava em evidência a figura a que se ia delegar os temas principais das músicas, pois, se o solista não dominasse, tocasse de cor ou lesse prontamente a peça ventilada, haveria uma interdição, ao menos momentânea dela, coisa que não se aplicava quando eram os demais integrantes do regional que não conheciam a obra: neste segundo caso, muito provavelmente ia-se tocar a tal música, ainda que não à revelia dos acompanhadores, mas de maneira que o aprendizado deles seria ali no agitado momento mesmo da performance para valer, com as repetições esperadas de cada seção dos choros servindo como um tira-teima, e para se testar algumas convenções rítmico-harmônicas conhecidas de antes, até se decidir quais delas mais bem cabiam no que se tocava no determinado instante.

O modelo de conjunto regional era tomado ali como um índice de tradição, uma correta maneira de se fazer choro, como se dizia na casa, no rigor do que uma história do choro exigia, ou pelo menos era essa a leitura que tinham desta tal história. Os chorões que se tinham como modelos ali, todos eles, segundo se pensavam, passaram por algum grupo como o que se ideava naquelas oportunidades.

Ausier: – Bom, é aquilo que eu te falei antes da nossa conversa, né? Eu gosto da coisa tradicional, né? Como foi feita. Portanto, você pega um disco do Altamiro [Carrilho] hoje, você vê o capricho, você vê o *Regional do Canhoto*... Você pega um Waldir Azevedo, uma coisa que foi feita há cinquenta anos, como se tivesse sido gravada ontem. E, na época, os caras não tinham os estúdios que a gente tem hoje. Outro dia eu gravei um disco aí, você vê como é que é a facilidade, você entendeu? Então, eu gosto desse choro regional. Se possível, dois violões: seis e sete cordas. Terça de violão! Não tem nada mais bonito... Entendeu? Então, eu gosto do regional de base, então, por exemplo: pandeiro; cavaquinho centro, se tiver... Se não tiver... dois violões; e qualquer instrumento que sole. Violino, qualquer trem. O solista pode ser... Mas a base que eu gosto é essa. Aí, chega lá, tem tantã, tem surdo... Não! Pra mim... se eu for, eu falo: “Com isso aí, não toco...”. Já tá fugindo um pouquinho, já está misturando o negócio. O choro... O choro que começou, o *Choro do Callado*, foi esse, né? Flauta, violão, cavaquinho, pandeiro... isso é... era o *Choro do Callado*, quando começou. (Ausier Vinícius, **entrevista**, nov. 2018).

Bacalhau: – Olha, eu acho que o regional, ele resolve, né? O grupo, assim, ele dá conta de se virar em tudo que é acompanhamento de um monte de música. Sai choro e sai mais coisa, mas o choro ele encaixa, né? A gente com grupo assim faz samba e faz um tanto de música que já ouviu aí, você sabe. Chega uma flauta, um saxofone, chega cordas, a gente atende. Se quiser cantar, também faz. E tudo parece que foi feito pra dar certo com esse instrumental, sem ficar exagerado em arranjo, sem faltar nada da harmonia. A gente acha até que é o que tem que aparecer da música e pronto [...]. (Alexandre Bacalhau, **comunicação pessoal**, set. 2018).

Ausier não considera o expediente musical que se desenvolve no *Pedacinhos do Céu* como uma roda de choro. Para ele, as rodas têm um caráter diferente, menos um caráter mesmo de profissionalização, segundo ele pensa. Contudo, músicos que tocam no teatro-bar dele dizem de que não acham tão dessemelhante o que se faz ali e o que eles mesmos fazem em rodas, não numa comparação que faça prevalecer um ou outro evento de choro, mas tratando exatamente de aproximações em termos de repertório e de um *modus operandi* que tem um trato da música que é diferente, por exemplo, da estrutura de um concerto ou de um show de outras músicas do meio chamado de popular também. Ali há um interessante meio do caminho, um semicírculo de chorões que sobem em um palco pouco alto, se apresenta tendo em mente o rigor desta tarefa, cientes das demandas de alguém que exerce um certo comando, um quase seu contratante, mas eles não deixando de interagir muito abertamente com os demais presentes no ambiente, caso que seria algo diferente se a linha do seu tablado de destaque lhes impedisse acesso da audiência a eles, e vice-versa, como é comum em outros meios musicais. Cabe lembrar que nessa sua plateia, vez ou outra, consta alguém que também toca e que ganha por alguns instantes lugar no palco – pessoas que não saem de um camarim para a frente do público, note-se isso.

Gente da plateia do bar do Ausier com quem tive ocasiões de conversar, apurando, de algum modo, as suas sensações acerca do fazer musical que assistiam e ouviam se desenrolando ali, semelhantemente a alguns músicos, não chegavam a cravar um tipo de classificação para as performances em questão. Ora, também algumas destas pessoas utilizavam a noção de roda de choro para tratar do que presenciavam, ou pensavam em algo de híbrido, em comparação com fazeres de outras músicas, e até utilizando um referencial nas suas análises derivados mesmo da escolástica de outros contextos musicais. A ideia da roda, porém, não é uma unanimidade dos raciocínios deles, e a mesma dicotomia, o mesmo caráter passado de um para o outro tipo ou modelo de evento que os músicos experimentam se nota quando a pesquisa se aproxima de discursos de uma audiência do teatro-bar.

Deniele Perotti: – O alto nível técnico dos músicos e o entrosamento entre os instrumentistas foram os pontos que mais me chamaram a atenção. Embora houvessem intervalos breves entre as obras, o fluxo parecia contínuo. A impecabilidade na execução vale um capítulo à parte [...]. Embora se apresentem em um pequeno palco, o que me parece desconfigurar um pouco o cenário das rodas de choro “tradicionais”, o tipo de interação despreziosa com o público e a falta de outros mecanismos recorrentes em um formato de show (como o tipo de uma formalidade na apresentação ou mesmo uma breve apresentação sobre as obras, ou ainda a presença de um repertório definido e limitado) me permitem inferir que o formato ainda configure uma roda de choro. (Deniele Perotti, **comunicação pessoal**, fev. 2020).

Maria Eduarda: – Eu não tenho costume de frequentar ambientes que tocam choro. É a primeira vez que venho aqui, na verdade. [...]. A fluidez musical, e o sincronismo deles me chamam muito a atenção. Acredito que a gente possa chamar isso de um show de choro. É tudo muito certinho e tal. Não sei muito bem as diferenças pra uma roda de choro, que já até ouvi falar delas, mas aqui me passou essa impressão [de show]. [A música] é muito bem trabalhada e incisiva, sabe? (Maria Eduarda, **comunica pessoal**, dez. 2018).

Agora, se o que se enxerga e escuta do palco deixa difícil a tarefa de nomear ao certo o tipo de acontecimento performático chorão do *Pedacinhos*, o comportamento também de uns indivíduos da audiência deixa claro a não pertença daqueles acontecimentos ao universo dos auditórios mais sisudos, por exemplo, de uma tradição de música de concerto. Claro que é uma tarefa muito difícil a de avaliar níveis ou tipos de escuta, e aqui não se quer exercer um juízo de valor a este respeito. Contudo, creio que é de se inferir que as plateias em algumas noites neste lugar específico do campo abismavam por serem, francamente, muito barulhentas. A receita principal disto era dada quando se reuniam pessoas de menos idade em mesas colocadas juntas, em geral naquelas ocasiões de alguma comemoração, seja de aniversário, seja de ordem corporativa ou de outra qualquer. Se as pessoas tivessem assuntos em comum ao contingente

para pôr em pauta, elas iriam pôr em pauta à revelia da música que estava acontecendo. Outras situações de muita concorrência sonora também se davam, mas as mais eram estas. O fato de algumas cadeiras se colocarem de modo que uma parcela da gente ficasse de costas para os músicos parecia um agravante de situações assim.



Figura 69: Nesta postagem do próprio teatro-bar, divulgando seus eventos em meados de 2018, é possível que se notem alguns dos elementos atinentes à descrição da realidade geral do público que frequenta a casa, a partir de uma fotografia em panorama¹⁵⁶. Atenção, por exemplo, ao fato de que, apesar de o salão ainda contar com cadeiras vaga, há pessoas sentadas de costas para o palco, e atentas a outros elementos que não a música.

A realidade chama a atenção pelo fato de que tal comportamento, frente a um palco, parece consideravelmente inusitado, e mesmo num ambiente que tem também a vocação para reuniões de festividade e comensalidade. E a coisa assim, algumas vezes, suplantava alguns dos intentos dos músicos, como ficava evidente em situações em que eles, encerrando a execução de uma música, ficavam um tanto desconcertados pelo fato de não obterem manifestações sobre sua performance, ou por serem ouvidos poucos aplausos pelo salão afora. Certamente, em casos como estes, o choro era menos um discurso e mais um recurso para uma boa parte das pessoas, um tipo de “música ambiente” ou de “música de fundo”. Algo que, realmente, não deixava de incomodar alguns daqueles chorões – era sensível isso. Contudo, protestos quanto a isso nunca vieram abertamente do palco, ou pelo menos nunca pude percebê-los. Ali, afinal, com num tipo de lugar comercial, é de se entender que os clientes tivessem sempre razão...

Apesar de os ânimos, por vezes, se exaltarem, no termo destes sons todos concorrendo ali, a pertença das pessoas às suas cadeiras era também constante no teatro-bar. Com isso, quero dizer que as pessoas se moviam pouco salão afora e, sobretudo, foram poucas as ocasiões de se

¹⁵⁶ Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1805132422914821&set=pb.100002542410227.-2207520000..&ty=pe=3&theater>>. Acesso em: 22 jul. 2020.

ver alguma dança no *Pedacinhos do Céu*. Acredito que, em algumas ocasiões, não seria algo tão desconfortável trocar as mesas e cadeiras de lugar, sendo elas muito leves, abrindo espaço para uma pista de dança. Não havia proibição disso por quem geria o espaço, mas parece que o repertório, em geral, não solicitava isso, o que pode ter a ver com o fato também de não existir propriamente uma dança de choro, pelo menos não é algo que eu tenha tido notícia ou visto em qualquer menção mesmo na literatura acerca desta música.

Cap. 08: Os “serviços à cultura da música brasileira”

Quando eu estive etnograficamente envolvido com – ou nos – acontecimentos de choro do *Bar do Salomão* pela primeira vez, por ocasião de pesquisa anterior, entre 2012 e 2014, me chamou a atenção uma definição que o mentor das rodas dali ofereceu acerca dos eventos que ele e outros músicos promoviam. Madeira me disse, então – e eu resumo novamente, embora o leitor possa se lembrar de ter lido isso capítulos acima no meio de alguma citação – que as rodas de choro realizadas no *Salomão* eram “bons serviços à cultura da música brasileira”. À época, a frase, embora tomada com todo o rigor e como elemento do discurso desse colaborador para um trabalho também acadêmico, não deixou de soar algo inusitada. Aqueles episódios de quase oito anos antes davam-se de maneira tão espontânea e até despojada, tinham tanto o quê de um tipo de recreio, que me soava deslocada, de alguma maneira, a ideia de “serviço”.

Compreendi, com o tempo e a convivência, o quanto Madeira era comprometido com aqueles eventos de fazer musical, lá, com os seus colegas, mesmo sendo reuniões divertidas de músicos, e acontecendo em um ambiente no qual grande parte das pessoas vai, se muito, para ter um tipo de distração. Ocorria mesmo, e fui notando, que a maneira de ser daquelas rodas e do entorno delas era algo também dentro dessa própria ideia de cultura a que aqueles músicos prestavam os seus tais “bons serviços”. O comprometimento daqueles sujeitos, portanto, não se mediria por graus de sua sisudez; seria uma avaliação errônea minha. E a tal “cultura da música brasileira” era – também – a própria cultura das rodas de choro, com os seus alegres rigores. O serviço daqueles chorões não era só *à* cultura, mas *de* cultura: eles cultivavam o choro num tipo de modo de fazer que acreditavam lhe ser próprio e vindo de uma tradição. Cumpriam a tarefa, assim, de fazer acontecer e manter viva uma música que, como já contou Daniel Nogueira, algumas páginas acima, “se não for estudada e tocada, acaba”.

Acontece, porém, que um pouco depois daquela época das minhas primeiras incursões, o termo “serviço” ganhou, na casa do bairro Serra, um significado próximo também daquele que é o de um uso seu mais ordinário em nosso vocabulário, um sentido inserido numa lógica das relações de trabalho, da mão de obra e das trocas de capitais. A partir de algum momento entre fins de 2014 e meados de 2015, as rodas que, inicialmente, se abrigavam no bar a pedido do Sr. Madeira, e muito pela camaradagem de Karla Salomão e irmãos¹⁵⁷, se tornaram eventos

¹⁵⁷ O leitor, por favor, rememore isso pela imagem 37, na página 104 deste trabalho.

contratados pelo estabelecimento. O fazer musical no *Bar do Salomão*, nos últimos anos, passou a figurar como o trabalho ofertado por chorões, pelo qual se acertaria um valor monetário entre eles e aquela casa. Assim, a pragmática do couvert artístico também se achegava a este ambiente de roda de choro, sem, contudo, fazer o tal fenômeno mudar de nome no discurso daqueles que se responsabilizavam por mantê-lo. A postura continuava também semelhante: um serviço ao bar e à cultura se alinhavam, portanto, coincidiam e se alinhavam. Conforme o pensamento dos chorões dali, pelo que pude apurar neste novo tempo de visitas, somente aconteceu que as atividades já existentes, ali, há algum tempo, num dado momento, se monetizaram – usando-se um termo atualmente muito em voga¹⁵⁸.



Figura 70: Captura de tela do computador com imagem e texto de publicação em rede social do *Bar do Salomão* divulgando um “dia de chorinho” em abril de 2019. O expediente de divulgação das rodas de choro acontecidas no lugar coincide com a monetarização do fazer dos chorões lá envolvidos e mostra que a música era um item na estratégia da casa para a atração de frequentadores e possíveis clientes¹⁵⁹.

A primeira mudança de contexto, e uma que me chamou muito a atenção, nessa minha reentrada num antigo lugar de campo se expressa por essa mercantilização do choro. Agora, em visitas àquelas rodas de choro, eu lidava com músicos em uma situação também de um tipo de fazer que ganhava contornos de profissionalização ou conduziam os chorões ao *status* de uma

¹⁵⁸ A característica das rodas de serem – também – um tipo de atividade remunerada pelo estabelecimento é algo que, inclusive, perdeu depois da reviravolta acontecida no imediato pós-turno eleitoral de 2018.

¹⁵⁹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/ByEOLv1FoEZ/>>. Acesso em: 29 ago. 2019.

pretensa mão de obra. Se, no primeiro ciclo de incursões, quando eu me ocupava de um estudo sobre a expressividade musical do choro, a não remuneração dos músicos dali foi elemento de destaque do ambiente frente a uma realidade geral belo-horizontina, agora se oportunizava um estudo que poderia atentar também para o processo de tornar aquela música ali feita uma quase mercadoria, um elemento de soma no valor das comandas.

O tempo de estudo revelou que a modificação se deu mesmo numa postura dos gestores do bar em relação às rodas, mas sem que isso transformasse drasticamente os aspectos do cerne das performances, ou os afazeres dos executantes nelas circunscritos. O objetivo parecia mesmo o de, numa maneira, talvez, institucionalizada de agir, uma busca por movimentar mais o boteco nos dias com a atração musical ao vivo. A coisa mais notável, pelo menos à minha percepção, era o fato de o bar, então, propagandear um pouco mais as rodas de choro, se apropriar de um valor simbólico para torná-lo em valor financeiro – daí o pagamento aos músicos ser um tipo de investimento. A encomenda que faziam, entretanto, parecia a de manutenção do que aqueles instrumentistas desempenhavam há alguns anos, pelo menos entre 2008 e 2014, e a garantia da frequência deles e a permanência dos acontecimentos que proporcionavam. Algo que até deu certo durante algum tempo, mas, a coisa degingolou por motivos os quais o leitor sabe.

Sob aquela moldura do painel com fotos de outras rodas suas mais antigas, naquela proa do *Bar do Salomão*, levando um pouco da brisa vinda da encruzilhada em frente, se viam e se faziam ouvir os chorões. O nome que davam aos seus eventos musicais – roda – certamente deriva muito do seu formato de ocupação do espaço, a maneira como se distribuem assentados, uns próximos dos outros. Ao redor de uma pequena mesa de tampo circular de madeira, que lhes ficava a uma altura pouco acima dos joelhos quando se punham sentados, eles se juntavam formando também um círculo, de maneira que todos se viam, um músico era capaz de interagir muito diretamente com quem estava de um e do outro lado, e também podia falar abertamente, trocar olhares e sinais com quem se tinha diametralmente distante – embora distância não fosse problema ali. Se enxergavam tanto quanto se ouviam todos a todos. Se escutavam e também se festejavam de parte a parte¹⁶⁰.

Ali se formavam, pois, algo como círculos concêntricos em muitas das noites de mais movimento. A borda da pequena mesa, que tinha, se muito, algo perto de sessenta centímetros

¹⁶⁰ O leitor perceba que quando escrevo “eles” e “todos”, os termos marcam o gênero predominante no grupo dos chorões. A presença feminina era rara no conjunto de executantes das rodas. Um dado que terá algo a ver com um discurso da tradição da música em estudo? Ora, talvez. Mas o ponto, creio, seria tema de outra pesquisa por si só.

de diâmetro, era o mote do formato – junto dos sons das ocasiões, é de se inferir. A posição dos músicos, ao redor da tal borda redonda, formava o círculo em mais atenção, mas notadamente o segundo deles do centro para fora.

Com alguma boa vontade e ligando pontos distanciados por barreiras físicas mesmo, uma terceira “redondeza” se intuía. Gente que escutava e se balançava mais de perto e mais atenta à música era algo que costumeiramente se tinha ali nos tempos de movimento assíduo de uma grande clientela-plateia. Olhando de modo a entender a volta, rodeando dentro e fora o bar, se percebia, em cada uma das três portas, pessoas fitando os músicos, e do interior do bar, entre os instrumentistas e o balcão, um elo mais longo desse entorno de ouvintes – e, às vezes, postulantes a canjas – se percebia com algum agito. Ali, quando havia aplausos pela ou para a música, em geral vinham desse contingente mais próximo. Ainda havia, claro, mais gente nos arredores, as outras linhas da clientela no raio de atuação do boteco que, em dias de maior volume de clientes, se estendia até pelas calçadas opostas da Rua Amapá, e alguns bons metros pela calçada adjacente à Rua do Ouro.

Luiz Pinheiro: [...] só passei a tocar choro de uns 15 anos pra cá. [...] e aí, justamente, o ambiente é que foi o grande diferencial, que eu achei, assim, que tinha uma grande diferença [...]. Então, foi, sim... o ambiente foi determinante pra aproximação. [...]. A roda tem uma dimensão que [...] é da configuração circular. [N]o *Salomão*, aquela esquina e a mesa redonda, e as pessoas em volta: aquilo, ali, é uma dimensão que você não vai ter no palco. Que tem uma... uma... uma retroalimentação público-chorão e chorão-público, que, não... Você pode estar fazendo o mesmo repertório, que num palco muda, muda a coisa. A música está presente, mas ela é uma coisa que se adapta também ao ambiente, então, eu acho que a roda de choro ela tem que ter essa abertura social, né? Você vai pro palco, muda isso, muda... já a relação com o público muda... Essa disposição circular, eu acho que isso tem uma... porque a gente tem um contato visual entre a gente, entre os músicos. Aquela roda do *Salomão*, por exemplo, que as pessoas ficam em volta, é... A roda, ali, ela vai... ela começa no meio daquela mesa, não é?... Começava, porque o *Salomão*, agora, já era... Naquela época em que tinha aquele movimento bacana em volta, lá... E, vai até a outra esquina da rua, era uma roda gigante. (Luiz Pinheiro, **entrevista**, nov. 2019)

Cabral: Acho que isso é bem tradicional. Uma roda de choro tradicional é... é meio que no meio das pessoas, né? Foge um pouco daquele... do palco. Eu... Eu acho, né? Eu acho que o formato tradicional de Belo Horizonte é esse. Assim... É claro que, por exemplo, o *Pedacinhos do Céu* tem um palco, o *Bolão* eu acho que também era mais separado. Mas, atualmente, assim, as rodas são bem mais... no espaço onde o público fica também, assim, né? E aí chega gente, sai gente, eu acho que tá bem desse jeito. (Cabralzinho, **comunicação pessoal**, mar. 2020).

Os lugares na casa não eram marcados, ou pelo menos não se tinha instituído nada de documentado acerca disso, mas tanto dentre os músicos mais frequentes, quanto no universo

dos consumidores regulares do balcão, era notável a coincidência do seu posicionamento, uns nas rodas, outros considerando-se outras dinâmicas do recinto. Chegando-se pela Rua do Ouro, que confere os dados do endereço do ponto comercial, em geral se tinha no círculo musical, no sentido horário, Cabralzinho com sua flauta, bem na quina do portal, e muitas vezes ao seu lado o também flautista Luiz Pinheiro. Continuando tal como um ponteiro faz, via-se o bandolinista Balbino, sempre entusiasmado com o clima do lugar, e à sua esquerda, em geral, se posicionava o pandeirista da vez, que em muitas das noites visitadas era o Daniel Nogueira – que às vezes fazia também cavaquinho ali, caso outro percussionista de ofício se apresentasse, e se cavacos não estivessem em demasia. Eram pandeiristas também vistos em algumas das rodas o Ricardo Acácio, ao menos mais no princípio de minhas novas visitas, e o Fred Lazarini, que também encontrei vez ou outra no *Pedacinhos do Céu*, como citei antes.

Ao alcance da canhoto de Daniel ou do pandeirista da rodada viam-se, geralmente, os cavaquinhistas das respectivas datas, Pablo ou Nixon, que de alguma maneira se revezavam, no tempo em que tive oportunidade de acompanhar o desenrolar dos acontecimentos. Às vezes, perto de um deles, se fazia ouvir e alegrava o ambiente o veterano cavaquinhista José Carlos Corrêa, aquele mesmo amigo de Ausier. Alguém que mudava um pouco a energia da roda, era interessante de se perceber, tanto pelo que dizia quanto pelo que tocava, nem tanto por um repertório específico, mas sim, pela alegria com que comentava e executava as músicas que se propunham ao seu redor – as definições de satisfação em tocar, com ele, se atualizavam. Outros muitos cavaquinhistas se sentaram naquelas rodas, mas cito aqui os de visitas amiudadas.

Alinhando-se à porta que dá frente para a rua Palmira, fechando o regional, lá estavam os violonistas de plantão, e, não raro, dois com os seus violões de sete cordas, às vezes o dueto grave de Artur Pádua com Mateus Fernandes, às vezes um desses dois mais o conhecido Silvio Carlos que integra vários grupos e rodas de choro da cidade, ou o Magela que tocava nessa época também no *Redentor Bar* da Savassi, ou o Agostinho Paolucci que também se via tocando no *Muringueiro*, Bairro da Graça, ou no *Choro da Mercearia*, no bairro Santa Tereza de Belo Horizonte, além de Daniel Toledo, que junto de Cabralzinho, Pablo Dias, o cavaquinhista, e Daniel Nogueira, ao pandeiro, integrava o chamado *Regional da Serra* – grupo que em seu release ostentou, num certo tempo, orgulho de se dizer formado a partir da “tradicional roda de choro do Bar do Salomão”. Dentre os violonistas enumerados, é interessante citar, assisti ou vi fotos deles tocando no *Pedacinhos* pelo menos no caso de Silvio, Magela e Paolucci¹⁶¹.

¹⁶¹ Algo dessa rotina de ocupação e posicionamento dos chorões entre si no *Bar do Salomão* pode ser lembrado vendo-se a figura 39, à página 106 deste trabalho, com foto de Gustavo Baxter, n.º *O Tempo*, que mostra exatamente uma roda de choro com um formato e ordem dos instrumentistas bastante usual nos eventos daquela casa.

Aquela porta na proa do espaço era o lugar preferido de se sentar do Madeira, quando ele vinha do Norte do país para visitar e tocar novamente nas rodas do *Salomão*, coisa que se dava de duas a três vezes, pelo menos, ao longo do ano. Outro que tinha cadeira cativa e quase um lugar definitivo naquelas rodas – embora não no plano físico, mas na memória e falas dos chorões dali – era o Sr. Mozart Secundino, violonista, que se sentava sempre próximo de onde mais recentemente os seus colegas do violão ainda se sentavam. Ainda em algumas das minhas primeiras novas visitas ao lugar, em novembro de 2016, em ocasião próxima de quando se ia completar um ano da passagem desse sempre lembrado chorão, a sua usual cadeira se viu posta naquele seu lugar predileto, dizendo de algum modo – que, eu confesso, achei bonito – o quanto os chorões ao redor ainda esperavam, um dia, tocar novamente ao lado dele. Uma noite em que se preocuparam em não fazer um minuto sequer de silêncio, mas horas a fio de muitos choros bem ao gosto do ilustre colega que sabiam também presente.



Figura 71: A fotografia mostra os chorões prontos para o início de suas atividades numa noite de quinta-feira, em agosto de 2017. Observe-se o Sr. Madeira, com seu bandolim, ensaiando de antemão algumas frases musicais, enquanto os seus colegas se ajeitam e conversam. Os chorões, da esquerda para a direita, então, eram: Daniel Nogueira, Pablo Dias, Emanuel Madeira, Agostinho Paolucci, Daniel Toledo, e, ainda se tinha ali o Balbino, que acabava de regular a mesa de som em que havia ligado o seu bandolim. Na parede se veem as molduras que encerram painéis com diversas imagens de rodas anteriores dali. Ao fundo, de camisa preta na calçada perto do bar se vê o Sr. Salomão Jorge, filho do Salomão que dá nome ao espaço, e um dos donos atuais do bar.

Claro, na enumeração feita nesses parágrafos acima, estou repensando na disposição de chorões com visitas mais reiteradas ao lugar, e com mais participações nas performances em estudo, e alguns deles já foram apresentados com mais calma ao leitor, sendo mais próximos deste trabalho, e muito cordiais, inclusive, com o pesquisador. Ali havia um fluxo muito intenso de chorões, e as tais canjas eram quase constantes na roda, oportunizando a participação de

músicos também de outras rodas e palcos belo-horizontinos, além de instrumentistas e cantores de renome nacional, do meio do choro e até de outros tipos de música. O fluxo era tal, que as rodas de choro do *Bar do Salomão* se firmavam na capital mineira como uma das mais citadas ou lembradas quando se falava dessa música, algo soldadas a uma ideia até de tradição chorona, mesmo não sendo dos eventos mais antigos desse fazer musical na cidade.

Os garçons e balconistas da casa chamavam pelo nome tanto alguns clientes regulares quanto muitos dos músicos que mais visitavam os eventos chorados do boteco. Os costumeiros consumidores dos gêneros de coisas naquele balcão eram de tal ordem, que esses trabalhadores não se furtavam, muitas das vezes, a uma exclamação questionadora e bem humorada à alguns deles, seus conhecidos: “– Cê já tá aqui de novo?! Já tá ou ainda tá?!”. Galhofa pra lá, chiste pra cá, havia quem lhes respondia, em tom de quase fiscalização: “Vim conferir se as geladeiras estão ligadas e se esse salgado aqui passou bem a noite...”. Ah! O que não é a experiência num boteco desses em Belo Horizonte. Semelhante era o tratamento desses prestativos atendentes em frente também aos chorões, de maneira tal, que alguns gestos e tipos de olhares pareciam convencionados entre representantes de um e de outro grupo laboral dali, portando significados de inquirições ou pedidos um tanto previstos na dinâmica do lugar.

Ainda que atarefados ao extremo, trançando o pequeno recinto e as calçadas do entorno naquelas noites de muito agito do estabelecimento, aqueles funcionários de balcão e bandejas, com seus característicos abridores de garrafa e cadernetas no bolsão do avental, que condiziam com canetas postas na orelha, não deixavam desabastecida a mesinha de centro dos músicos, a qual se via comumente repleta de garrafas de um “chá verde” gelado – como chamavam uma cerveja de garrafa esverdeada que era a predileta de muitos dos chorões – os copos respectivos deles, alguma garrafa d’água para efeitos mesmo de contraste e hidratação, e, em momentos específicos do meio das jornadas musicais circulares, porções conhecidas do cardápio da casa, que pela reiteração dos horários de serem servidas, ficava fácil de se entender que eram um tipo de combinado da gerência da casa com os executantes que se faziam ouvir ali no seu cantinho reservado às segundas e quintas-feiras.

A personalidade ou camaradagem mesmo que se percebia entre os, então, trabalhadores músicos do *Bar do Salomão* e os agentes que lidavam com outros serviços encontrava algo de correlativo também no nível da freguesia do lugar frente aos chorões. O que ocorria ali deixava difícil dizer que se tinha uma plateia formada, mas não tanto por se perceber ali a geral ausência de apreciação da música – ela havia, sim, só não era uma fruição estática e tolhedora de agências

as quais, em outras situações de música, seriam consideradas como atitudes ou até intromissões repreensíveis e necessárias de cessar ou serem silenciadas. Os sujeitos que faziam questão de estar mais perto daqueles instrumentistas, e muitos já notados conhecedores do contingente da roda sonora, não careciam da menor cerimônia para interagir com os músicos. Ali não havia o desnível notado quando se está frente a um palco, e a performatividade musical, era comum, extrapolava a esfera de um tipo de postura e de gestual técnico-instrumental. Uns se chamavam de músicos, mas fazer a música, muito mais gente fazia. Só não chamo, aqui, de chorões esses cidadãos e cidadãs que circundavam, lá em pé, os do interior da roda, pois, no uso que os meus interlocutores da pesquisa faziam desse termo, cabiam só os sujeitos com instrumentos em suas mãos. Contudo, afirmo que pra realidade caber numa descrição assim, uma em que se ampliasse a noção do que é um chorão, faltava só um quase.

A coisa imbricada era tal, que até mesmo prenúncios de paqueras eram perceptíveis nesse nível de contato entre os entes tocadores e os participantes ouvintes. Saber e chamar pelos nomes ou apelidos, às vezes até pedir alguma música pelo título dela, pagar uma bebida extra, cumprimentar os instrumentistas ao chegar e se despedir deles ao sair – essas eram atitudes que ajudavam a compreender o quanto o choro era causa de visitas e de permanências no espaço, e como se instauravam tipos de convívio que dependiam, em muito, dos acontecimentos relativos àquela manifestação musical. O choro, certamente, instituía no bar uma espaciotemporalidade que não se replicava em outras ocasiões. Claro que se está focando, aqui, no que se instala na casa pela música, e que a espaciotemporalidade do próprio bar existia, nos dias com ou sem as partidas de futebol ali transmitidas, por exemplo. Aqui não se está comparando ou exercendo uma valoração e escalonamento de uma situação espaciotemporal em relação às outras, somente mesmo evidenciando o dado que diferentes fenômenos do interesse dos sujeitos ali frequentes, modificam a sensação mesma do que era aquele antigo bar do bairro Serra.

As noites choronas do *Bar do Salomão*, para os visitantes gerais, tinham os seus inícios marcados para 19 horas, tanto nas segundas quanto nas quintas-feiras. Mas alguns dos músicos começavam a cuidar daqueles seus choros – os eventos – um tanto antes disso, e, o expediente comum para eles se iniciava ainda no fim da tarde, algo entre 17:30 e 18:00 horas, uma vez que era preciso cuidar de alguns detalhes que viabilizassem as rodas no espaço. A sua usual mesinha redonda de centro, em geral, se encontrava no lugar em que se costumava vê-la, de onde irradiava o formato à roda de choro. Contudo, mais cedo ela servia mesmo aos músicos para apoiar algum material de seu manuseio: fios, adaptadores, microfones, um instrumento ou

outro. Com o espaço exíguo da proa, os primeiros que chegavam iam cuidando de cabear, plugar e testar o som dos seus instrumentos respectivos, e saíam daquela parte do recinto ou, às vezes, saíam do próprio recinto, indo ocupar alguma mesa da parte externa, ou mesmo acendendo algum cigarro um pouco mais longe dali.

A chegada desses personagens era, normalmente, esparsa, mas sem sobressaltos nisso, visto que eles não faziam uns aos outros questionamentos acerca de horários. O caso sendo assim, porém, fazia acontecer que enquanto alguns ainda se achegavam para a montagem dos instrumentos, e para cuidar da sua amplificação sonora e sua posição para tocar, os que primeiro ganharam o ambiente, não raro, já cuidavam de alguma bebida, conversavam entre si sobre as pretensões na roda daquela noite, um repertório assim ou diferente, conforme os músicos que estariam à disposição, ou tratando de amenidades mesmo.

Quando notavam que os últimos colegas chegados terminavam a sua contrarregragem da vez, iam se sentando uns perto dos outros, uns levando as suas latas ou garrafas de bebidas adquiridas antes, e prontos a ensaiar os começos de sons feitos em conjunto, ajustando alguns últimos elementos gerais através dos comandos da pequena mesa de som que se tinha posta na seção da parede de Rua do Ouro que ficava próxima das costas de alguns deles, fixa ali de um modo entre o provisório e o permanente. Cada um dos chorões costumava levar os seus aparatos de fazer música, de maneira que quando havia atraso de um indivíduo ou outro, era necessário se fazer uma interrupção da execução, estendendo o intervalo entre uma peça e outra, para que o recém-vindo conseguisse dar conta da sua preparação final para poder tocar. Os fatos dessa qualidade nem eram tão raros, é verdade, mas eram plausíveis para o horário, no centro-sul da cidade, com suas avenidas que contribuem para atravancar a mobilidade urbana, e também considerando que alguns dos instrumentistas tinham seus outros compromissos de profissão ou de estudo em horários imediatamente anteriores ao das rodas.

Comumente, com quatro músicos, dentre eles um tomado como solista, e os outros nas vezes de acompanhadores, já se iniciavam as execuções de peças do repertório que se ouvia ali, até que mais gente para tocar viesse. O grupo de chorões da casa costumava estar completo com um número entre seis e oito figuras, às vezes menos que isso, ou excepcionalmente até mais, em ocasiões nas quais as rodas eram comemorativas de alguma coisa – aniversários, conquistas de trabalho ou de estudo de um chorão ou de conhecidos deles etc. – ou quando a roda se inseria em contexto de outros projetos de música, como na chamada *Semana Nacional do Choro*, que é promovida pelo *Clube do Choro* da cidade, ou outros festivais ou circuitos de apresentações e eventos dessa música na capital mineira, que não têm sido tão poucos, como se sabe desde o sucinto panorama trazido há algumas seções acima. A oscilação do número de integrantes do

conjunto não era problema algum ali, e acontecia com alguma frequência, sendo o bar do *Salomão* um conhecido lugar para as canjas e, no meu campo multissituado, foi esse o lugar em que eu pude verificar um maior trânsito de chorões, isto é, muitos músicos diferentes e se encaminhando para lá mais reiteradamente – embora alguns nem fossem tão chorões mesmo, conforme critérios dos próprios interlocutores dessa pesquisa, que tratam de comprometimento e assiduidade do fazer musical com o choro como critério inegociável para que se classifique um indivíduo como chorão no rigor do termo, dentre outras características.

Considerando-se os timbres mais usuais nos choros do antigo boteco, estes eram os de flautas, bandolins, cavaquinhos, violões – muitos deles de sete cordas – e pandeiros. A propósito dos plurais, era uma interessante característica dali a duplicidade de um mesmo instrumento, e tanto no nível dos que se consideravam instrumentos solistas, quanto no dos acompanhadores harmônicos e rítmicos. Algumas rodas com dois cavaquinhos fazendo a função de centro no choro chegavam a acontecer. Assim também se podiam assistir a dois violonistas com número semelhante de cordas em seus domínios. Quando eram duplas tímbrica de solistas, ou cada um ia fazendo um repertório respectivo que soubesse de cor, ou nas músicas em comum alternavam as partes da forma musical que cabiam a um e outro, tal mesmo como se fazia ali também com diferentes instrumentos solistas. A ideia era, ou a de haver momentos também de o músico ser um apreciador dos colegas, ou de em momentos cabíveis o máximo de chorões das rodas se ocupar do fazer sonoro.

O trabalho assim, em duplas ou até trios, rendia alguns fenômenos interessantes e que não vi com meus outros colaboradores de pesquisa. Com os acompanhadores, por exemplo, se haviam dois ou mais violonistas ou cavaquinhistas, e dos músicos não fosse versado numa ou noutra obra do repertório da ocasião, era comum ver o olhar desse indivíduo investigando as fôrmas e deslocamentos da mão esquerda do colega em execução, e nas repetições das seções previstas para composições choronas – os rondós tripartidos mais usuais – o “novato” da peça se aventurava nas sequências harmônicas que já tinha visto, ouvido e tateado na primeira das exposições dos temas e fraseados. Algo de semelhante se dava também com gente tomada como solista das noites musicais, novamente manipulando a forma musical em benefício de um tipo de aprendizado de e na performance. Certas vezes cabiam algumas negociações, por exemplo, entre os dois flautistas rotineiros, de maneira que um deles tocava, de uma peça nova, somente as seções sobre as quais ele detinha segurança de ter decorado devidamente – a parte que tinha “mais pronta” – e o seu colega de instrumento, mais experiente em tal obra, se ocuparia das exposições dos outros temas – às vezes, ainda, ambos se alternando com os solistas dos timbres diferentes à disposição. Um expediente com um quê de bastante colaborativo, é de se dizer, e

cujos acertos se davam ao mesmo tempo em que outros sujeitos tocavam, sem interrupção do fluxo sonoro intenso que era outra característica definidora do exercício das rodas da casa.

Mateus Fernandes: – A gente já até conversou sobre isso, eu acho, né? A roda de choro deixa fácil aprender ou mudar algumas coisas, assim sabe? Algumas coisas são repetitivas mesmo, coisas de frase e tal, né? E a forma da maioria dos choros, as partes que a gente toca, né? As repetições ajudam a gente, dá pra ir vendo como faz e fazer também. Passa a parte A, ela vai repetir, você mais escuta e olha os colegas na primeira, e depois você segue os caras. A gente tem duas ou três chances de tocar enquanto toca, naquele negócio do rondó, né? A, repete A, B repete B e volta, sabe? Assim: se errou numa, vai ter de novo, fica atento e segue. Aprendi essas coisas com o pessoal da Portátil [Escola Portátil, RJ] e vendo nas rodas mesmo. Dá certo, não atrapalha e a gente absorve. (Mateus Fernandes, **comunicação pessoal**, abr. 2018)¹⁶².

Cabralzinho: Na roda [...] tem tipo um código... Sei lá, essa boa vizinhança, né? Que é, assim, você respeitar a hora de tocar. Você tocar junto também. Mas, você... Cada um tem uma ficha, como se costuma dizer, cada hora toca uma música [de um solista ou outro]. E, normalmente, também tem... Quando são muitos solistas, né? Tem uma forminha. Quando são dois, principalmente, né? Um [solista com o regional] toca um A, o outro toca o outro A, né? Aí, no B, vai o outro, o primeiro, né? Tem uma forminha, assim, né? Um tocando um, outro tocando o outro. Aí, na volta eles tocam juntos [na próxima vez da parte A]. Aí um faz o contra [contracanto]... Tem um... Tem... Dentro daquela forma do choro, né? Do AA-BB-A-CC-A. E, tem essa forma também de trocar solistas, né? Tem uma compreensão, ali, mútua que faz o trem... que engrandece mesmo. (Cabralzinho, **comunicação pessoal**, mar. 2020).

Outros instrumentos também tinham vez, geralmente vindo com os canjeiros diversos, e sendo agregados, nem sempre tão à vontade, mas também sem muitas interdições ou atitudes semelhantes a isso. Acordeons, saxofones, trombones eram visitas de algum costume, e até oboé, escaleta e violino se ouviram ali, vez ou outra. Alguns cavaquinhistas solistas iam também ao bar. Mas a formação pressentida com aqueles instrumentos e sonoridades mais constantes nas rodas – flauta, bandolim, cavaquinhos, violões e pandeiro – essa prevalecia não somente data após data nos acontecimentos, mas no discurso dos colaboradores como um tipo de protótipo ou ideal de grupamento para se tocar choro conforme a tradição. Ora, também ali, um vínculo se fazia entre um fazer tradicional chorão e o formato do regional de choro.

Os chorões das rodas no *Salomão* mais próximos deste trabalho, acredito que também devido ao longo tempo de que desfrutaram uns da companhia dos outros, deixam perceber um

¹⁶² Depoimento concedido. VENÂNCIO, Mateus Fernandes. **Comunicação pessoal**. [27 abr. 2018]. Interlocutor: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2018. 01 arquivo [.mp3] (28'49'').

grande entrosamento e bastante coesão em seus momentos de execução musical – algo que se traduz ainda em muita coerência intragrupo no nível dos discursos que elaboram sobre o seu fazer. Os músicos mais da rotina dali – apesar dos fluxos, sim, de um número considerável de outros passantes pelos seus eventos – conseguiam manter um núcleo para as suas performances, e o seu regional caminhava para uma fixação. Chamá-los de grupo não seria um grande exagero, verdade. Saíram dali, inclusive, conjuntos como o *Isto É Nosso* e *Regional da Serra*, já citados, ou tocaram ali músicos que juntos atuavam em grupos chorões que se apresentavam pela cidade ou até fora dela. O som que faziam ganhar o ambiente e também a visão que se podia ter dos executantes sublinhavam essa unidade e a ligação que se estabelecia entre os sujeitos – não só, mas sobremaneira – quando faziam dos seus instrumentos ferramentas de chorar.

Já mencionei que entre os atendentes do bar e os músicos havia alguns sinais para a comunicação, pedidos e interrogações atinentes às dinâmicas do lugar, os quais funcionavam com algum sucesso, dado que não se exasperavam nem os músicos e nem os garçons, que ali, no meu novo tempo em campo, eu podia perceber quase como colegas de trabalho, embora cada qual com suas distintas funções no estabelecimento. Gestos, meneios e acenos também faziam algo da graça do fazer sonoro-musical daqueles chorões entre si. Alguns bons trejeitos se viam como marcas subjetivas, e outros beiravam convenções ali. Até a plateia notava, por exemplo, a maneira inusitada de Tiago Balbino tocar olhando para o teto do bar, deixando somente o tato saber onde e como estava o seu bandolim: “– A partitura deve estar na laje.” – comentavam os mais chegados daquelas rodas.

Alguns tipos de mímicas remetendo ao expediente de regência musical também eram perceptíveis, as mãos de alguns músicos passeando pelo ar por alguns instantes, em acentos de tempos musicais, acompanhadas de algo como contratempos destacados pelo sobe e desce dos ombros dos mesmos indivíduos. As palhetadas faiscadas e os sacolejos dos cavaquinhistas, as inflexões no couro graças aos giros de pulsos nos pandeiros, e até os bordões das levadas dos violonistas com os seus seis ou sete cordas costumavam, pouco a pouco, a concordar com o que queriam dizer os tais maestros das noites, num tipo de quase encaixe dinâmico dos fenômenos rítmico-sonoros que eu teria dificuldades de pôr em compassos. A execução melódica ou solista também se deixava influenciar por estes expedientes dos colegas, ganhando um sotaque no seu fraseado respondendo àqueles tipos de enlevos-e-supressões métricas vindos do que chamavam também de “cozinha” das rodas de choro – a tal base dos seus pretendidos regionais.

Quando um músico queria intervir em uma das seções da música, solar o tema da parte ou improvisar sobre ele, empunhava o seu respectivo instrumento de maneira a moldar nele os sons, e projetava o tronco para adiante, num tipo de cambaleio lento e cordialmente intrusivo,

solicitando a vez. As ocasiões assim em que agradava a boa intromissão solista, ou mesmo nas vezes em que algum deles apresentava uma peça nova decorada e ao gosto deles da roda, havia algo como aplausos e também uma atitude dos colegas de um ou de outro lado de passarem a mão espalmada por sobre um dos ombros do executante felicitado, como quem tira poeira dali, ou coisa assim. O gesto era evidentemente de aprovação e reverência, mas se eu pedisse àqueles interlocutores para pôr num dicionário o sentido daquilo, até eles se esquivariam. O sentido, às vezes, é mesmo o do fazer, sem necessidade de metáforas ou expressões de segunda ordem, e nem de traduções. As performances musicais têm muito disso, é bem verdade.

Comentei no início do parágrafo anterior sobre improvisos a partir dos temas das partes de um choro que se vinha tocando na roda. A improvisação era um fenômeno cabível nas rodas em estudo, mas, até onde eu pude notar, a prática estava longe de ser um objetivo principal do fazer desses meus colaboradores. Quando se dava, no mais das vezes, era algo que ficava bem perto do tema tal como se concebia num pretense original, a melodia com um tanto mais de ornamentos, por assim dizer, coisas que se podiam mesmo chamar de variações. Outra prática era a de trazer “tirados” o que se concebia como improviso ouvido em gravação de um intérprete que se tinha em boa conta – mas nem sei se isso se pode chamar propriamente de improvisação, uma vez que o que parecia de início provisório ou passadio começa a se fixar como parte de algum modo também composta e registrada, pela sua própria reiteração. Não era, aliás, muito incomum os acompanhadores ou executantes dos instrumentos harmônicos, por assim dizer, “improvisarem” mais numa determinada peça do que os próprios ditos solistas. Substituições de acordes ou reformulações de encadeamentos deles, ali, no movimento mesmo do repertório, eram situações plausíveis e frutos de negociações, sobretudo, entre violonistas quando havia mais de um, de deles com cavaquinhistas, por exemplo.

Cabralzinho: [em rodas] no formato em que eu fui formado [no *Bar do Salomão*] era bem tradicional, assim, até a execução das músicas, assim, com... as melodias... [hiato] com os improvisos sendo parte menor, né? As melodias bem tocadas, é, assim... execuções bem fiéis também [...]. (Cabralzinho, **comunicação pessoal**, mar. 2020).

Luiz Pinheiro: Uma vez foi um músico muito bom lá no *Salomão*, que tava tocando em cima da harmonia certinho, só que atropelando todo mundo, porque ele não estava ouvindo o solo. O choro é uma música temática, muito. O tema é muito importante. Então, assim [...] o cara chegar numa roda e já começar improvisando, sem mandar o tema, aquilo ali, na roda, ele vai ser rejeitado. Nesse caso, aí, eu acho que com razão. (Luiz Pinheiro, **entrevista**, nov. 2019).

A sonoridade das rodas ora evocava algo que se podia ouvir em material fonográfico chorão de décadas antes, e que é bastante difundido atualmente nas diversas mídias acessíveis a quem se interessa por tal música, ora apresenta alguns contornos de novidade de interpretação, embora se consiga compreender a atuação de uma intenção subjetiva ainda atenta a ditames de estilo ou de interpretação que se encontram de alguma maneira introjetados na concepção que muitos daqueles músicos têm acerca do seu próprio fazer sonoro. Algo disso, é de se intuir, lhes é trazido pela convivência mesmo com tais elementos, não numa perspectiva analítica, e muito mais com base na vivacidade dos acontecimentos em que tais coisas se dão. A experiência dos jeitos e trejeitos do fazer chorão e do seu próprio fazer nesse meio é o que lhes informa, e deixa perceberem os dados de performance a serem reiterados, e aqueles em que podem exercer uma ou outra intervenção, essas, porém, sendo de um tipo de novidade que, em alguma instância, tem também o seu quê de calculada.

O repertório que se podia ouvir nos momentos de performance desses colaboradores de pesquisa não era tanto o de um clichê do choro, isto é, de peças que são conhecidas e tomadas como emblemáticas do tal gênero musical a ponto de mesmo as pessoas sem muita vivência no meio músico-cultural poderem reconhecê-las e associarem ao contexto chorão. Ali, usando uma expressão deles próprios, não se tocava tanto o “lado A” do choro, ou pelo menos essa parte do repertório chorão não ganhava ainda mais destaque¹⁶³. Contudo, mesmo que intenção fosse essa de fazer acontecer músicas que seriam de um “lado B”, quando a lista de composições escutadas ali se estuda com mais detalhe, o que se tem em frente denota um tipo ainda de reiteração de um cânone¹⁶⁴ do contexto chorão.

Os músicos das rodas do *Bar do Salomão* se preocupam, sim, com “o que” no seu repertório poderia ser considerado um tipo de chavão, uma ou outra música que contribuísse muito pra um tipo de estereótipo ou concepção reducionista do que é o meio composicional do choro. Mas essa mesma – e curiosa – atenção não era tão associada a “quem” se subentendia numa listagem geral de obras que se viam tocadas por eles, ou seja, no nível de uma metonímia cabível de se pensar, continuavam passando por muitos dos nomes de mais visibilidade dentro de uma história dessa música que lhes apetecia. Algumas composições de Jacob do Bandolim, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Callado, Benedito Lacerda e Pixinguinha, Luperce Miranda, K-Ximbinho, Waldir Azevedo e Altamiro Carrilho, citando-se alguns dentre tantos nomes de considerável fama no universo do apelidado chorinho, tomavam uma grande parte do

¹⁶³ As expressões “lado A” e “lado B” remetem à produção e gravação de LPs: o “lado A” de cada disco era onde se tinha prensada a música que dava nome ao álbum e que, esperava-se ou sabia-se, seria de maior sucesso.

¹⁶⁴ A noção de cânone musical, ora mencionada, deriva de Goehr (1992).

tempo de execução nas rodas, muito embora representados a partir de obras suas que não se prensaram, por assim dizer, no primeiro lado de antigos álbuns. As suas rodas, de algum modo, contribuíam, sim, para uma ampliação de uma escuta possível do que possa ser choro, mas caminhando não tão longe do que é mais aclamado em associação a tal termo.

Clareie-se, entretanto, que não eram só peças de tal espécie que se tocavam nas noites em que visitei o bar no endereço do Serra. Ali também ouvi alguma coisa relativamente nova, até uma ou outra composição de pessoas daquele grupo que se tinha tocando, e música feita em Belo Horizonte também por pessoas que transitavam em outros pontos chorões da cidade. Mas essa face do repertório era um tanto restrita em termos de uma quantidade sua. A dinâmica disso variava um pouco de acordo com quem se tinha na determinada ocasião tocando na roda, ou dependia de quais solistas se faziam presentes nessa ou naquela data – eram os instrumentistas que cuidavam das melodias principais, por assim dizer, que detinham uma certa prerrogativa sobre a escolha das músicas a serem executadas, isso era detectável, mas não sem atenderem em algumas ocasiões solicitações de colegas.

Compositores estes ou aqueles, uns mais outros menos laureados, um ou dois solistas num comando do repertório, independentemente dessas contingências era notável que grande valor dos eventos em que esses entes todos participavam estava num *modus operandi* ali em estado de cultivo. Era como se quisessem promover ali um tipo de salvaguarda de um jeito de fazer música, os sujeitos cientes de que esse processo mesmo de feitura, a sua performance com seus elementos distintivos, transcendia esse ou aquele título musical específico, iam além só de uma obra ou peça, de um trabalho ou composição singular. Um tipo de consciência que tinham do trabalho de cultura que muitos ali diziam empreender.

Cap. 09: E tem quem compõe isso [choro] ainda?

Ao longo do meu tempo de campo acompanhando o grupo *Toca de Tatu*, estive perto de pessoas que, talvez até semelhantemente a mim, buscavam definir um pouco o que ou como era a música feita pelos quatro jovens músicos quando se viam juntos em palcos ou casas de algum comércio em diversas situações. Ou mesmo tive contato com algumas tentativas desse tipo de conceituação acerca do fazer musical deles através, inclusive, de meios escritos.

O professor Cliff Korman¹⁶⁵, por exemplo, escreveu no encarte do primeiro disco do quarteto – o *Meu Amigo Radamés*, de 2013 – que o que eles fazem enquanto tocam é “uma música de câmara popular”, algo que tem a ver até mesmo com o release do grupo que se vê nos canais deles de divulgação, como site e páginas em redes sociais, que já foram apresentados mais de início¹⁶⁶. O pianista trata ainda dos sons do *Toca* utilizando termos como “cheios de dedos... e cheios de balanço”, e presente no que apresentam “um respeito ao repertório e, ao mesmo tempo, um olhar (e ouvido) para o atual”¹⁶⁷. As inferências todas do professor se dão com ele mencionando que tais elementos poderiam se perceber a partir mesmo das gravações contidas no CD que lhe cabia, então, resenhar. O sonoro sendo o signo.

Já nas visitas aos locais em que o grupo tocou nesse tempo etnográfico, pude ouvir de gente das plateias e do entorno geral das performances algumas tentativas até mais curiosas ou especulativas. Um exemplo disso se deu na ocasião da apresentação do conjunto no chamado *Palco Choro do Savassi Festival*, na sua edição de 2017, em uma noite ainda fria, 23 de agosto, uma quarta-feira. Ali, enquanto os músicos acabavam os seus ajustes finais na montagem dos instrumentos e na passagem do som – e ao mesmo tempo em que uns já sorviam os seus pedidos dentro do pequeno recinto do *Mind the Coffee*, e outros se achegavam às mesas da calçada, se protegendo da brisa com os seus bem ornados cachecóis ou ao menos echarpes – eu escutei um dos produtores do evento, que depois fez mesmo a abertura da seção musical ao vivo daquela

¹⁶⁵ Cliff Korman é um pianista, compositor, arranjador, professor e pesquisador norte-americano, de Nova Iorque, que possui produção acadêmica que se aproxima da música popular, com destaque para o jazz e, recentemente, os gêneros brasileiros, tais como o choro. Cliff atuou muito proximamente, como performer, ao lado do clarinetista Paulo Moura, e daí um fascínio seu pela obra e performatividade deste instrumentista. Atua como professor da UNIRIO, inclusive no Programa de Pós-Graduação em Música no Centro de Artes e Letras da instituição, e é, ainda, colaborador externo no Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG. Atuou também na graduação em música popular da UFMG, e foi nesse tempo que conheceu Luísa Mitre, sua aluna de piano – a quem, depois, orientou na pesquisa de mestrado – e o quarteto do *Toca de Tatu*, vindo daí o seu texto no encarte de tal CD.

¹⁶⁶ Veja-se, novamente, página 133.

¹⁶⁷ Na abertura do encarte do CD *Meu Amigo Radamés*, do *Toca de Tatu*, lançado em 2013.

noite, dizendo que achava o choro do *Toca de Tatu* “meio psicodélico”¹⁶⁸, e, nisso, tendo o assentimento de um amigo com quem interagira. Se eu concordo ou discordo, nem sei de fato, e esse tipo de juízo também não é um dos focos do meu trabalho, mas cumpre-se mesmo o registro de tais ideias que também pairavam em meu campo, e entendê-la também como uma tentativa de análise técnico-musical e um tipo de classificação que tem os seus sentidos.

23 de agosto de 2017

Toca de Tatu sobe hoje ao Palco Choro do Savassi Festival.



Nesta quarta, 23 de agosto, o grupo Toca de Tatu é a atração do Palco Choro do Savassi Festival. O show acontece das 19 às 21h, no no Mind The Coffee (Av. Cristovão Colombo, 501, Savassi). O grupo formado pelos instrumentistas Luísa Mitre ao piano, Lucas Telles no violão 7 cordas, Lucas Ladeia no cavaquinho e Abel Borges na percussão, dedica-se à música instrumental brasileira que tem o choro como referência primária sem deixar de explorar outros gêneros e linguagens. Entre as características do grupo, destacam-se o refinamento timbrístico, o cuidado com os arranjos, a influência da música de câmara de concerto e a brasilidade da música popular. Em 2017, lançou seu segundo disco, “Afinidade”, dedicado à música instrumental mineira contemporânea. Além de shows por BH, o grupo já fez uma turnê Europa passando pela Inglaterra, Holanda e França.

SERVIÇO
 Savassi Festival apresenta: Grupo Toca de Tatu
 Data: 23/08/2017 (quarta-feira)
 Horário: das 19 às 21 horas
 Local: Mind The Coffee (Av. Cristovão Colombo, 501, Savassi)
 Couvert artístico: R\$10,00

Figura 72: Captura de tela em página do *Clube do Choro de Belo Horizonte*, propagandeando a apresentação do *Toca de Tatu* no Palco Choro do Savassi Festival de 2017¹⁶⁹.

¹⁶⁸ O termo psicodélico associado à música tem vínculos mais diretos com o ambiente do rock, pertence mesmo a um tipo de musicologia roqueira, pode-se pensar. Acho os universos musicais distantes, o que faz crer que o termo é mesmo um empréstimo e se usou na falta de outro cabível. Compreendo, porém, que a maneira de soar do *Toca de Tatu* possa fazer despertar essa definição devido às manipulações que os músicos fazem de sua sonoridade e, exatamente por soarem distintamente de muita coisa que se ouve em Belo Horizonte sob o rótulo de choro.

¹⁶⁹ Disponível em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2017/08/toca-de-tatu-sobe-hoje-ao-palco-choro.html>>. Acesso em: 04 out. 2020.

Quando no lançamento do segundo CD do grupo, o *Afinidades* (2017), em conversas com uma colega, também musicista – embora ela não tenha se dedicado à profissão com seus instrumentos – ouvi, depois do show, que na avaliação dela o *Toca de Tatu* apresentava “algo como se fosse um choro mais pronto, ensaiado e feito de maneira mais formal”, diferente do que ela já tinha ouvido dos “choros de rodas”, mas isso do grupo era muito bem “misturado com outras coisas de músicas com jeito também de Brasil”¹⁷⁰. Algo que ela disse ter achado de mais inusitado foram alguns dos instrumentos com os quais o grupo se apresentava – o piano e a percussão diversificada chamando a atenção dela, sobremaneira – embora o cavaquinho e o violão ela “até esperava mesmo por eles”, os ouvia também em rodas de choro.

Stéphane Viana: – [dá pra notar que] os músicos são profissionais, cada um tem sua parte definida e ensaiada. É mais formal. Foi fácil perceber que o *Toca de Tatu* é um grupo de choro, um pouco diferente do “tradicional” que eu estou acostumada escutar, me surpreendi muito principalmente com a formação do grupo: piano, violão, cavaquinho e percussão. [Achei] estranho não haver instrumentos de sopro na formação, mas a qualidade dos arranjos... excelentes, né? [...] Achei fantásticos os instrumentos utilizados na percussão como o berimbau e marimba, nunca tinha imaginado esses instrumentos dentro do choro. Gostei. [...]. É leve, diferente. (Stéphane Viana, **comunicação pessoal**, maio 2017)¹⁷¹.

Com o que tive de experiências nos momentos musicais envolvendo o *Toca*, posso, ou concordar com os apontamentos trazidos por esses outros ouvintes e conhecedores deles, ou no mínimo compreender algo de onde as suas impressões advêm. A escuta a esse grupo suscita mesmo a ideia de audição de um trabalho pensado para um ambiente camerístico de apreciação musical. O grupo é relativamente pequeno e as ideias musicais que eles têm se expõem de modo evidentemente calculado para transitar entre os seus diversos timbres possíveis, cada um tendo os seus momentos de principalidade, de solista, e depois voltando para a sua faixa de um tipo de acompanhamento, em transições, no geral, fluindo bem e no medido diálogo com os outros três instrumentistas. As suas performances são evidentemente fruto de muito ensaio, e deixam ainda intuir uma construção conjunta das maneiras de se apresentar cada peça¹⁷².

¹⁷⁰ Agradeço, para esses excertos, a colaboração da colega Stéfhane Viana, que gentilmente aceitou que estas suas impressões pudessem se aderir aos textos derivados de minhas pesquisas.

¹⁷¹ VIANA, Stéphane. **Comunicação pessoal**. [28 maio 2017]. Interlocutor: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2017. Cf. Anotações de campo. 01 arquivo [.pdf] (lauda 01 e 02).

¹⁷² A bem da verdade, e o leitor também pode ter percebido o mesmo, não é difícil de se imaginar que esse tipo de trabalho na concepção prévia das performances do *Toca de Tatu* envolve conceituações sonoro-musicais diretas, mas também uma série de fatores nos arredores imediatos também significativos, em alguma instância, para os seus momentos em palco e juntamente dos seus respectivos públicos em cada data de apresentação. Ao longo do trabalho, por exemplo, é notável o quanto os músicos do conjunto pensam na divulgação dos seus eventos, e como cuidam – ou terceirizam de modo bastante acertado – da criação das peças para fazer propaganda e convidar para assistir os seus espetáculos nos diferentes ambientes em que podem se fazer ouvir. A profissionalização destacada no seu fazer instrumental se denota também no cuidado que têm com as imagens e discursos sobre eles mesmos.

O tratamento que dedicam às composições que se encaixam, sabidamente, dentro de um ramo de obras do universo do choro passa também por esse trabalho seu, e há nisso uma quase dubiedade interessante, posto que, os quatro, ao tocarem tal repertório, contam, de um lado, com timbres, com um instrumental cujos sons têm algo de uma quase carnalidade que remete ao universo dos regionais, mas que, de outra feita, não se deixam pertencer à lógica de um “solista mais base” tão mais ouvida no universo sonoro chorão mais corriqueiro e que, de algum modo, se liga a uma noção de tradição corrente em Belo Horizonte. Como já se sabe, o choro na concepção destes músicos é algo de mais “extenso”, é um tipo de guarda-chuva que recobre muita música, é “muito mais como uma linguagem [musical] brasileira”, para usar, de novo, os termos de Ladeia e Telles.

Se cabe a inferência, a mim muitos dos arranjos, gravações e performances do quarteto lembram a sonoridade do grupo *Camerata Carioca*¹⁷³, sobretudo, quando aqueles músicos do Rio de Janeiro contavam com os arranjos e as participações de Radamés Gnattali em suas apresentações e registros fonográficos. Atualmente, não é difícil, pela rede de computadores, acessar algo para se ouvir das gravações desse grupo que teve considerável atuação e sucesso nos anos 1980 e início dos anos 1990, e projetou nomes que até hoje são respeitados no cenário nacional do choro e até internacional da música¹⁷⁴. A influência de uma ideia de choro que se vincula à figura de Gnattali já se inscreveu aqui, no capítulo 5 do trabalho, e se percebe desde o discurso dos jovens músicos do *Toca de Tatu*. Eles próprios não descartam a possibilidade dessa apreensão aproximativa do que soava o grupo do último quarto do século XX e de como o quarteto deles também soa.

Entrevistador: – Falando em Radamés e choro, quase inevitável de a gente pensar também no *Camerata Carioca*... Vocês têm essa referência também?

Lucas Telles: – Uhum... [assentindo].

Lucas Ladeia: – Eu tenho.

Lucas Telles: – É...

Luísa Mitre: – É mesmo.

Lucas Telles: – É, todos nós temos...

(*Toca de Tatu*, **entrevista em grupo**, dez. 2018).

¹⁷³ Conforme se pode ler na dissertação do Lucas Telles, violonista do *Toca de Tatu*, o *Camerata Carioca* foi um “grupo formado no final da década de 70 por jovens músicos [1979 – Joel Nascimento (bandolim), Luciana Rabello (cavaquinho), Maurício Carrilho e Luiz O. Braga (violões), Raphael Rabello (violão de sete cordas) e Celsinho Silva (pandeiro). Em 1980, Henrique Cazes assumiu o cavaquinho, João Pedro Borges um dos violões, Luiz Braga passou ao sete cordas e Beto Cazes assumiu a percussão do *Camerata*] para executar e gravar a *Suíte Retratos*, composição de Radamés Gnattali. O grupo contou com a colaboração do maestro com muita frequência, tanto em arranjos, adaptações e composições originais, como enquanto pianista. Os 3 primeiros discos do grupo possuem participação do maestro. (TELLES, 2017, p. 21). Ver também Cazes (1998, p. 173).

¹⁷⁴ Por exemplo, em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5x8wpldcEKk>>. Acesso em: 14 out. 2020.

As intervenções percebidas em seus repertórios passam ainda por misturas de modos de fazer músicas diversas, pela promoção de encontros de tradições ou gêneros musicais pela via, ao menos, da manipulação de suas sonoridades: fazem ouvir a melodia de um conhecido choro, mas executada por sobre elaborações rítmico-harmônicas típicas ou reconhecidas como de tango argentino, por exemplo. Assim, semelhantemente, também outras músicas choronas poderiam se ouvir tocadas por eles como se fossem uma valsa um tanto estilizada, com trechos exordiais consideravelmente mais longos que os de um costume, e com extensões das seções intermediárias em que dialogavam com os compositores não só do ponto de vista da execução das ideias musicais, mas na proposta de diálogos com tais ideias a partir da inserção de motivos novos e concebidos na dinâmica de suas preparações para performances.

O *Toca de Tatu* se faz ouvir tanto utilizando de aparelhagem de amplificação sonora, quanto em execuções em que os instrumentos ressoam naquilo que é a sua capacidade acústica original de construção, ainda que o trabalho acústico instrumental tenha se apresentado nesse tempo do meu estudo de modo bastante mais raro, só mesmo no recital de Luísa no palco do *Conservatório de Música da UFMG*. Acontece que os espaços em que se apresentam, muitas vezes, não contam com piano de martelo e cordas de verdade, e o grupo tem que trazer consigo algum piano digital, o que exige também que os outros instrumentos ganhem algum tipo de ligação num sistema sonoro que permitam um tratamento de equalização, e um controle até de elementos de timbre e intensidade adaptáveis aos distintos ambientes em que se apresentem.

O fazer performático do conjunto, nisso semelhantemente ao dos outros interlocutores dos meus lugares de campo, também passa muitas vezes pela preparação deles mesmos dos seus palcos para tocar em níveis que transcendem o fazer técnico dos seus instrumentos. Mas a situação nem sempre é essa, e há momentos em que os músicos se ocupam mesmo de fazerem soar as suas cordas, membranofones e idiofones, e de interagirem com outros profissionais que se ligam à montagem das estruturas sonoras ao redor, algo em que também demonstram grande traquejo e critério, além de um comportamento dialógico para a fixação dos parâmetros de som em cada lugar ou apresentação, isto é, uns verificam juntos aos outros se a sonoridade da sua ferramenta própria de trabalho convém no seu modo de soar para o grupo todo.

Quando aparecem sobre os palcos ou tablados, em frente ou de alguma forma próximos dos seus públicos, esses músicos já têm em mente o repertório que será tocado e a ordem das obras em alguma lista, e não necessariamente negociam no momento de seu fazer perante a um público esses pormenores de performance. Mas nem por isso se percebe menos comunicação entre eles, e não é porque se mostram bastante ensaiados que não fazem sinais entre si durante

o tempo de palco, dando alguma deixa, mostrando alguma curiosidade, chamando para si uma responsabilidade sonoro-musical ou mesmo ratificando algum andamento em seção de uma ou outra música. O formato de meia-lua lhes serve tal como em outros ambientes musicais, e lhes permite a interação deles próprios entre si e do grupo com plateias ou clientelas dos lugares em que a sua música se faz.

Ouvir e vê-los é perceber também que mais do que tocarem de uma maneira que denota muito entrosamento, eles tocam muito coesos por terem planejado muitos detalhes do se fazer e por terem decorado isso¹⁷⁵. E quando não têm de cor os afazeres sonoro-musicais, os músicos do *Toca* não se furtam do uso de partituras, de grades mesmo onde visualizam um roteiro que tomam como bem delineado para o desempenhar de um arranjo que tenham em conta. A pauta musical é, portanto, item que se faz presente, sim, nas suas performances, no mais das vezes no momento de começo da apreensão de uma peça, mas não se interdita nos momentos de palco também, se necessário for. Não era raro ver nas estantes dos pianos dos quais Luísa fez uso ver páginas de música abertas. Tampouco eram infrequentes algumas folhas pautadas e com cifras postas por perto das cadeiras do violonista e do cavaquinho do grupo, mesmo que às vezes sequer eles lhes direcionassem os olhares.

Lucas Telles: – A gente tem muitos arranjos que, se você pegar a partitura, é igual de música de câmara: uma grade com todas as bolinhas e os escritos... [...]. Todas as músicas [que o *Toca* tem no repertório] estão escritas. [...]. A gente decora, em geral. Mas até muitas das que estão decoradas têm o arranjo escrito. Mesmo que depois a gente mudou nos ensaios alguma coisa. Mas é uma prática mais da música erudita, né? Tem o papel, pegou... Vamos ensaiar...

Abel Borges: – É pra isso que serve a prática do ensaio, né? Pra gente se resolver nisso... (*Toca de Tatu, entrevista em grupo*, dez. 2018).

Algumas poucas vezes são vistas mais pessoas também em cima dum palco no qual se assiste o *Toca de Tatu*, e elas também tocando. O grupo, em algumas ocasiões especiais conta com outros músicos que se apresentam junto deles, como foi na ocasião de lançamento dos álbuns por eles gravados. Com eles, porém, não eram propriamente “canjas” que ocorriam, mas eram convidados seus que participavam – e, conforme acredito, há índices de distinção notáveis entre um canjeiro chorão e um convidado tal como os que tem o *Toca*. Os músicos eventuais se

¹⁷⁵ Com o intuito de fornecer exemplos que tornassem possível ouvir e vê-los em performances, criei uma pasta no *Google Drive*TM com alguns arquivos em formato de áudio ou de vídeo com alguns trechos de performances assistidas em investidas de campo, ou mesmo cedidas a mim por conhecidos também presentes nas plateias dos eventos musicais em que se envolvia o *Toca de Tatu*. A pasta está disponível para consulta a partir do link <<https://drive.google.com/drive/folders/13ufj7BcAcVrgFkBzNBL6jMPgYhip7kdL?usp=sharing>>. As páginas de redes sociais do grupo também trazem exemplos que podem ser interessantes ao leitor.

notavam também inseridos numa dinâmica previamente pensada para que soassem juntos do quarteto, e mesmo que livres até para alguns poucos improvisos – coisa essa sempre um tanto mensurada nas práticas do conjunto em estudo – se percebiam de tal modo ajustados, entravam tão bem roteirizados nas performances, que não é difícil inferir o quanto de trabalho pregresso, e deles juntos, já se tinha efetuado, antes que de fato se pusessem em apresentação.

Já em meio ao desenvolvimento da pesquisa foi que eu tive ocasião de perguntar aos integrantes do *Toca de Tatu* qual o mote e que sentidos tinham a sua proposta e as apresentações de um espetáculo intitulado *Choro Contemporâneo*, isso depois de algumas incursões aos meus campos, na busca por impressões iniciais que eu pretendia fazer dialogar, de algum modo, com os ditames de meus colaboradores. A resposta do quarteto à inquirição direta disso foi bastante clara, sem desvios, e tocou mais em elementos humanos das suas vivências do que propriamente em aspectos do fazer sonoro de seu grupo – embora impliquem em uma escolha de repertório, as suas justificativas apresentadas não necessariamente analisavam os pormenores de obras que entravam para o programa, não do ponto de vista de traços do universo dos sons.

Entrevistador: – Vocês têm um espetáculo chamado *Choro Contemporâneo*, que se chama e se divulga literalmente assim, né? O que é esse “choro contemporâneo”? O que quer dizer esse nome para um espetáculo?

Lucas Ladeia: – Essa [pergunta] é até mais simples...

Luísa Mitre: – É... É bem literal. Mais simples do que parece.

Lucas Ladeia: – É [o choro] de compositores que ainda estão vivos.

Lucas Telles: – É.

Lucas Ladeia: – Que são contemporâneos nossos, hoje [...].

[...]

Abel Borges: – Essa palavra “contemporâneo”, né? Que a gente carrega com outro sentido. Mas é o que tá acontecendo, agora, mesmo. A galera que tá produzindo...

Luísa Mitre: – E algumas músicas que nem são tão de agora, assim, mas pelo menos que o compositor está vivo.

Lucas Telles: – É mesmo.

Entrevistador: – E choro mesmo? As pessoas [compositores, público] nomeiam como choro?

Lucas Telles: – Acho que sim. Acho que nesse espetáculo, sim. Pelo menos uma parte considerável dele. Porque a gente toca o...

Luísa Mitre: – Juarez [Moreira], Cristóvão Bastos...

Lucas Telles: – É... verdade... Egberto Gismonti... Composições nossas... É... Quem mais que teve?

Luísa Mitre: – Toninho Ferragutti.

Lucas Ladeia: – É que contemporâneo não quer dizer que tenham a mesma idade.

Lucas Telles: – É, exatamente.

Luísa Mitre: É! Mas que estão atuando. São todos músicos atuantes.

Lucas Telles: – Na verdade, esse espetáculo surgiu, se eu não me engano, pra um edital, não foi? [interrogando os seus colegas de grupo]. A gente já tinha feito bastante shows do [*Meu Amigo*] *Radamés* [primeiro disco do conjunto], e a gente foi se inscrever num edital, acho que foi no até no *BH Instrumental Unimed*, e inscreveu com esse nome.

Lucas Ladeia: – Ah, é... E teve até música nova.

Lucas Telles: – E no meio da ideia a gente até trocou umas músicas... “– Não! Essa aqui o compositor já faleceu... Vamos botar só quem está vivo”. Mas, foi super legal, por que tinha havido.

Entrevistador: – Um critério curioso esse, né? “Quem está vivo”.

Lucas Telles: Foi... Foi exatamente esse. E... Foi interessante, porque, pouco antes disso, a gente tinha conversado, pelo menos eu e a Luísa, tinha conversado de uma experiência de uma pessoa perguntar: “– Mas tem alguém que ainda compõe isso?”. [Perguntou] pra gente, sabe? Até de forma meio pejorativa, meio esquisita...

Luísa Mitre: – É... Nem pejorativa... acho que foi mais desinformada...

Lucas Telles: – Pejorativa, não... Foi mais desinformada mesmo.

Luísa Mitre: – Foi mais ignorância da pessoa, que a gente não esperava que fosse ignorante nisso, sabe?

Lucas Telles: – É, pejorativo foi um termo ruim. [...].

Entrevistador: – A pergunta foi se ainda se compunha choro?

Lucas Telles: – É, foi como se: “– Mas, isso aí não é um negócio, lá, do Nazareth?

Luísa Mitre: – Não, ela falou, assim: “– Não, mas ainda tem gente tocando isso? Ainda tem gente viva, tocando?” [...].

Lucas Telles: – A gente ficou com isso na cabeça. [...]. Porque, isso me incomodou um pouco.

Lucas Ladeia: – E a [sua] resposta [pra essa situação] foi muito legal, né? Foi com música. Muita música bonita.

Lucas Telles: – É, não me incomodou no sentido de ficar com raiva da pessoa... Não da pessoa em si, mas dessa coisa de ter pessoas que pensam assim. Talvez, essa música precise ser ainda mais divulgada.

[...].

Abel Borges: – É, e tem aquela coisa também, pelo menos eu, particularmente, tenho: “– Por que não valorizar quem tá vivo, né? Esperar passar pra poder lembrar, pra poder dar valor?”. Essa tradição nossa... Pra mim, não faz muito sentido.

(*Toca de Tatu, entrevista em grupo*, dez. 2018).

Considerando as performances do espetáculo em menção, porém, me convenço de que a resposta oferecida pelo grupo, embora ela traga um panorama de bastante interesse, não é a única possível para a questão do que seria o choro contemporâneo no fazer musical deles, e também, considerando os compositores citados e envolvidos e a própria atuação de alguns deles mesmos compondo para além de serem executantes do quarteto, é de se pensar que a ideia de um choro associada ao adjetivo contemporâneo passa por mais do que o problema de “ainda existe quem componha isso?”. O nível mesmo das sonoridades e modos de fazer musical, e as próprias plateias que interagem com esse tipo de repertório são distintivos de tal música, e se

somam à lista dos compositores em atenção para a formação de sentidos dos episódios em que se ouve algo dessa ideia de uma contemporaneidade criativa chorona.

A lida do conjunto com o fazer musical – e mesmo o fazer de cada um dos músicos em suas performances também com outros grupos e colegas – evidencia que um som que façam e a que se possa atribuir algo de uma noção de contemporâneo passará por distinções notáveis se pensado comparativamente a outros contextos de fazer musical como os do choro que se diz tradicional, por exemplo – embora não só de choro eles vivam. Semelhantemente, então, um baião que o *Toca de Tatu* executa ganha outros contornos, ou um frevo, interpretado conforme as inspirações usuais deles, passará por sensíveis modificações e se ouvirá com algo como um sotaque que se pode associar a muitas das execuções dos quatro e de colegas mais costumeiros seus convidados numa ou noutra apresentação.

Aí, inclusive, pode ocorrer de tocarem músicas de um jeito que nem se afaste muito do que seria uma concepção “original” dos compositores que tiverem em lista, mas nisso também se poderá compreender que a noção de contemporâneo do autor a que eles se atêm é algo próxima ou já inspiradora, em si mesma, para os músicos que tive em interlocução. Alguns dos seus homenageados no espetáculo *Choro Contemporâneo*, portanto, já conceberiam, por si mesmos, músicas com algo de muita novidade e que fariam o adjetivo em questão caber desde o momento de sua composição.

A narrativa do fato de que um interlocutor deles desconhecia a existência de um ramo composicional chorão e também a reflexão que fazem, no diálogo transcrito acima, a respeito de uma espera pela ausência viva dos compositores para que eles se toquem com recorrência ou alguma profusão, apontam para questionamentos que são significativos para esta pesquisa, e, adiante, se trazem conceitos para pensar um pouco acerca disso.

Caminhando com o *Toca de Tatu*, seguindo uma programação do seu musicar cidade afora, conforme as pautas próprias do grupo, tive experiências de certo modo contrastantes com as dos demais lugares e oportunidades de campo, e vivenciei certos fatos até inusitados – pelo menos numa sensação minha – em termos mesmo de uma comparação ampla com o que mais se percebe no contexto chorão belo-horizontino, do qual eu tenho ao menos uma perspectiva enriquecida graças a alguma curiosidade. E aqui, no sentido mesmo do que se pretendeu como o fundamento em toda a pesquisa, o que foi experimentado e se menciona transcende o sonoro, a execução técnica-instrumental empenhada em um repertório, em alguns tipos de sons assim e organizados de uma tal maneira – os sons, aliás, já se sabia um pouco que guardariam as suas

diferenças bem perceptíveis no fazer do *Toca* em relação às outras performances musicais do meu campo multissituado, e não se tira deles alguma principalidade neste complexo jogo de aproximações e dessemelhanças que configuram o universo musical em estudo, porém, até os sentidos do que se dá mais à audição deriva de dados outros.

Alguns eventos do *Toca*, mesmo que longe desses casos se tomarem como a maioria daqueles nos quais eu estive, contavam com plateias no rigor desse termo, com consideráveis quantidades de pessoas posicionadas frente e de frente a um palco, o qual lhes era mais alto e de onde elas esperavam ver os músicos e ouvir os sons deles, enquanto intentavam ou tinham ao menos a ideia de fazer um silêncio – situações performáticas apresentacionais, pode-se resumir, enfim, e usando uma noção de Turino (2008) desde agora. A configuração desse tipo de acolhimento musical foi, no meu campo, um índice de distinção do trabalho deste grupo se ele for notado, primeiro, em um viés em que se percebam e se insiram também os fazeres dos demais colaboradores da minha pesquisa etnográfica¹⁷⁶, e, segundo, pensando-se também que o próprio *Toca de Tatu* teve, durante o período ora em cuidado, muitas performances que se deram em ambientes que se destinavam original e mais francamente não aos fazeres musicais ao vivo, mas ao comércio de outros gêneros de coisas e a outros tipos de interação um tanto distantes da que se instaura quando pessoas se ocupam só dos papéis de executantes e de plateia de alguma música – embora este “só” não se deva tomar como um limite.

Junto ou pelo menos perto desse quarteto e de alguma audiência dele, eu tive ocasião, por exemplo, de ver e estar em filas formadas antes das horas marcadas de se ouvir uma música cabível nesse meu campo: linhas ordenadas de pessoas, grupamentos que, é verdade, cresciam em suas duas pontas, diga-se assim, mas que foram valiosos no sentido de trazer para a minha pesquisa o dado de que há momentos nos quais pessoas na capital mineira se distribuem em alguns lugares para aguardar um fazer musical que vai ter – ou, pelo menos, ter também – algo de choro; e não só um aguardar – o que, nos outros pontos do meu campo, também seria um verbo possível, uma postura (re)corrente – mas um tipo de espera em que sujeitos se dispunham antes da entrada em recintos onde os eventos teriam um fazer musical eminentemente no centro

¹⁷⁶ Os chorões do *Pedacinhos do Céu* e também os do *Bar do Salomão* têm experiências em palcos, com o choro ou até tocando algum outro repertório que lhes seja também possível, são também conhecedores do fazer apresentacional com música, mas vivenciam isto mais esparsamente, e sem que lhes seja algo central na atuação especificamente chorona – como eu pude apurar com eles mesmos. Mas as dinâmicas a que se pôde ter acesso durante o tempo etnográfico, atinentes aos lugares visitados, demonstravam configurações outras dos seus fazeres musicais e de suas relações com os públicos do entorno – e estas espaciotemporalidades diferentemente demarcadas até nos discursos dos chorões foram, aqui, deliberadamente escolhidas para figurar no trabalho para que se averiguassem seus sentidos ou mesmo os sentidos de suas diferenças. O *Pedacinhos do Céu*, embora tendo um palco – nomeado assim pelos chorões da casa – tinha, como já se sabe, um tipo de movimentação que não era só o de apresentações musicais onde plateia e músicos se punham cindidos no recinto. Essas miríades todas são de interesse aqui, o leitor já pode ter notado.

das atenções da vista e dos ouvidos, como a coisa que nomeia o acontecimento e motiva mesmo a reunião dos entes todos que se deixavam ver.

Ali, bem perto dessas situações, e contrastando também com as dinâmicas dos outros ambientes que interessaram à etnografia empreendida, é ao menos curioso atentar para o fato de que algum acesso ao fazer musical dos quatro músicos se dá depois de retirados os ingressos respectivos – e alguns desses tickets, inclusive, entregues gratuitamente – ainda que não sendo isso na maioria dos casos.

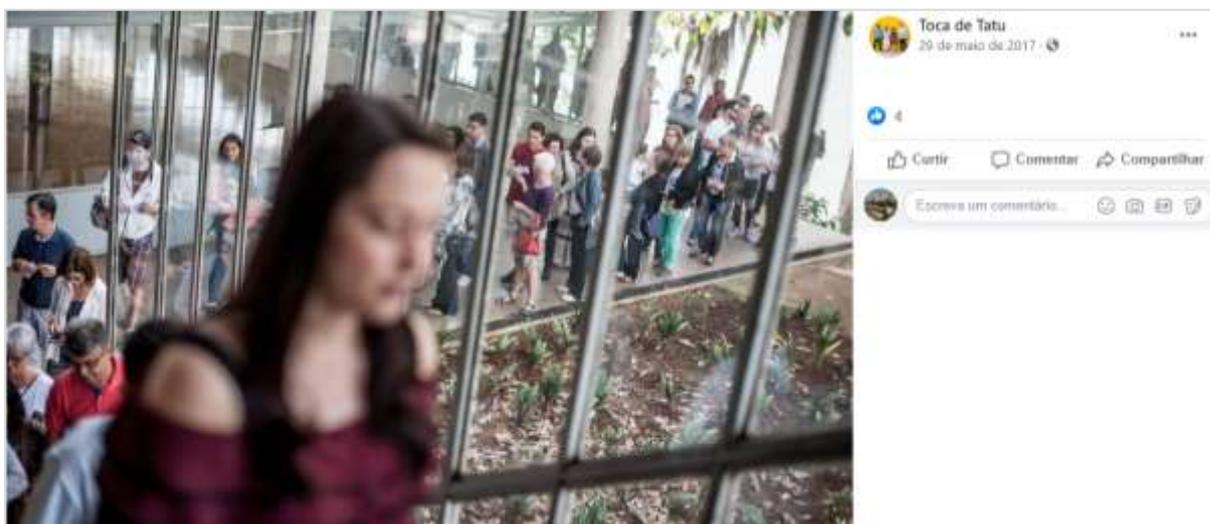


Figura 73: Captura de tela de postagem em página de rede social do *Toca de Tatu* com imagem da chegada da plateia ao *Museu de Arte da Pampulha*, na manhã de domingo, 29 de maio de 2017, no lançamento do segundo CD do grupo, de título *Afinidades*¹⁷⁷.

As expectativas assim, nas horas de pré-apresentação, deixavam ter contato com umas posturas não propriamente surpreendentes, mas distintas de outras vivências durante o período etnográfico: alguma gente bastante remuçada fazendo questão de se registrar nos tais lugares em que esperavam a música, e compartilhando registros disso, subindo ainda *tags*, *hashtags* e @'s indexando os seus próprios nomes, os nomes de amigos seus também nas filas ou posições de aguardo, a localização do local dos acontecimentos, e marcando também os perfis em redes sociais do grupo a que assistiriam ou se posicionariam perante. O ato mesmo talvez não sendo um fenômeno dos mais diferentes em relação às outras situações com pessoas perto de ocasiões diferentes de choro que eu pude presenciar, mas a profusão desse comportamento sendo digna, sim, de se anotar e de se cogitar um pouco sobre os seus significados. Coisa de geração e classe, talvez, e um sentido de apreciação: dizer de si enquanto plateia na circunstância; ver e fazer-se visto, e demonstrar que – e o que – se ouviria eram algumas atitudes em vislumbre. Antes de

¹⁷⁷ Disponível em: <<https://www.facebook.com/tocadetatu/photos/1309724622481065>>. Acesso em: 05 out. 2020.

quaisquer notas, a música que se ensejava carregava-se de algum valor: parecia ser de “bom tom” um simples estar em tais eventos.

Coincidentemente ou não, estas ocasiões apresentacionais do *Toca de Tatu* se deram durante o dia, em algumas manhãs, como foi no lançamento do segundo CD do grupo no *Museu de Arte da Pampulha*, na data de defesa e do recital de mestrado de Luísa Camargo Mitre, no *Conservatório UFMG*, e ainda na ocasião em que se pôde assistir ao conjunto dividindo o palco do *Sesc Palladium* com a *Orquestra de Ouro Preto*. O choro, no meu campo, era um fenômeno muito ligado ao turno da noite, até ao *happy hour* de alguns, mas houve com esse quarteto de colaboradores, portanto, ocasiões de se mudar essa quase regra¹⁷⁸.

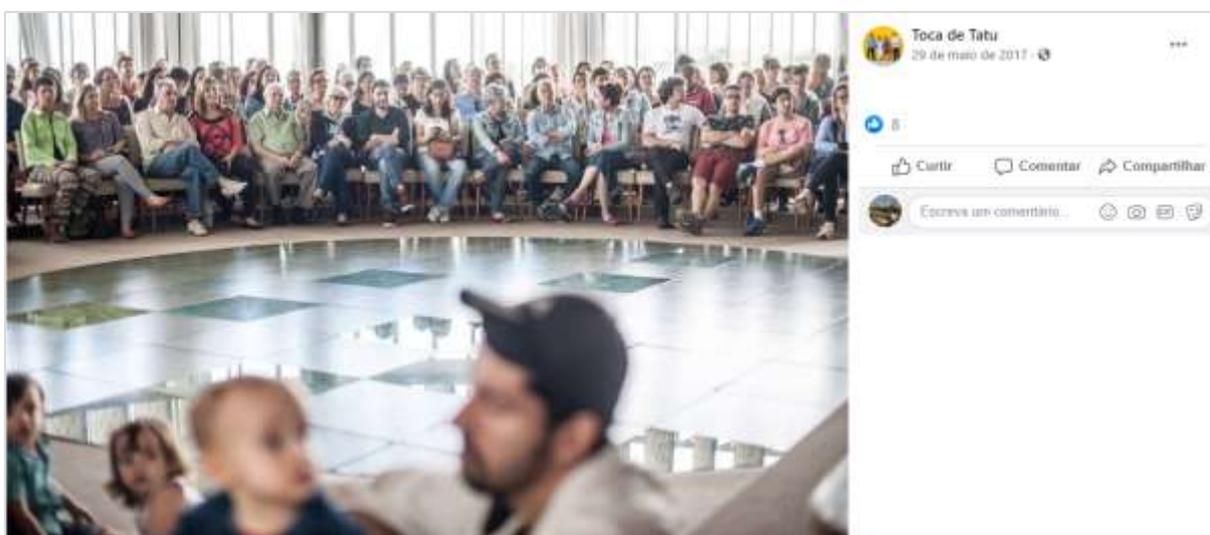


Figura 74: Captura de tela de postagem do *Toca de Tatu*, na mesma data do lançamento de CD, agora numa vista da plateia da ocasião, contando, inclusive, e um tanto diferentemente de todos os outros eventos chorões da cidade, com uma significativa plateia mirim¹⁷⁹.

A distinção desses eventos postos em horários diferentes de uma maioria, ou algo assim, marcava também a possibilidade da frequência de crianças perto dos palcos, uma faixa etária que seria mesmo incabível nas demais situações choronas de que se fez estudo¹⁸⁰, mas que, em circunstâncias diante do conjunto de música instrumental brasileira em questão, tinham chance de contato com uma performance da qual o que levariam seria um tipo de experiência

¹⁷⁸Se bem que no panorama mais amplo sobre o choro em Belo Horizonte, mais no início desse volume, outras situações choronas diurnas também se mencionaram, mesmo que quase todas ligadas aos fins de semana, aos sábados e domingos de folga de muita gente. Os choros na cidade, ainda assim, têm uma recorrência de se vincularem à noite, pelo menos era nessa faixa de horário que mais se podia assistir algo dessa música, ao longo das semanas, na capital mineira, no tempo de pesquisa – o que tem a ver, inclusive e dentre outras coisas, com o fato de que muitos dos chorões tocadores têm outros compromissos nas suas manhãs e tardes.

¹⁷⁹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/tocadetatu/photos/1309724722481055>>. Acesso em: 05 out. 2020.

¹⁸⁰ Claro, até mesmo por questões de legislação a que têm de se submeter os bares antes citados e os próprios pais ou responsáveis das pequenas pessoas em faixa etária infantil de suas vidas.

que se tem pretensamente mais ligada à apreciação artística ou mesmo artístico-cultural, e cuja índole é a de uma atenção que se quer centralmente posta no sonoro. Contudo, bem se tem cogitado, a performance não é só esse dado da promoção de ondas por uns e recepção das mesmas por outros – e mesmo a tarefa da apreciação feita por uma plateia que se sente e busque ficar quieta, até isso é um tipo também de gesto, e, aliás, performático.

Acredito que não por coincidência, as diuturnas apresentações do *Toca de Tatu* ainda marcaram as únicas vezes da estadia em campo nas quais não havia próximo do choro também o traço de uma comensalidade e, principalmente, de um consumo de bebidas, a maioria delas alcoólicas, tal como se presenciava em outros momentos da etnografia. Os ambientes, nessas poucas vezes, talvez se possam descrever como destinados a nutrir não o corpo, mas algo que só via metáforas se daria conta de pôr em palavras, maneira essa de pensar as coisas – e de coisificar e fragmentar fenômenos – que é bastante localizada dentro de uma nossa maneira eurocidental de se agir e de pensar o que se pode chamar de cultura. Seriam essas, pensando-se desde agora, situações de performances apresentacionais, conforme Turino (2008).

Já considerando-se mais de perto as ocasiões de fazer musical do conjunto em espaços em que a música era um tipo de “também” – um acontecimento dentre outros até mais centrais, e mais um produto num ponto de comércio – cabe apontar que o grupo, num resumo geral dos casos, se apresentava para os frequentadores dos estabelecimentos, o que, muitas das vezes, não significava propriamente uma plateia, pelo menos não no sentido de um grupamento de pessoas com a atenção voltada para um palco. Gente que poderia se surpreender, sim, caso não houvesse músicas nas tais casas em que se faziam presentes, mas não tendo mais que essa surpresa. O espetáculo intitulado *Choro Contemporâneo*, que traz importantes termos para este trabalho, se dava em contextos que se podem delinear, no mais das vezes, dessa maneira agora posta. Aliás, os locais do choro contemporâneo, nesse sentido de uma participação do público, se parecem com os lugares do choro tradicional visitados.

Os presentes eram potenciais ouvintes, alguns até apreciadores, mas havia, é verdade, quem não notava na música nada além de mais um adereço do recinto. Essa sensação, de certo modo, encontrou correlativo no discurso dos músicos, num trecho que posso destacar da mesma entrevista que fiz com eles. Quando chegamos ao ponto de comentar a respeito da interação do conjunto com as suas plateias, dos níveis de participação desses públicos nas ou em relação às performances nos lugares em que elas se deram, o cavaquinho e o percussionista do *Toca* se colocaram em evidência, e trouxeram mais explicitamente a sua impressão de que o grupo, em

somente raras oportunidades, experimentou com as suas audiências um convergir de sentidos daqueles instantes, um tipo de “comunhão” ou participação de compromisso mútuo de sentido dentro da performance musical em curso:

Lucas Ladeia: – Em algumas ocasiões, não é sempre... Eu acho até, inclusive, que é difícil de isso acontecer. Algumas poucas ocasiões que parece que o público está tão junto, que eu já senti essa comunhão.

Abel Borges: – Ah, é. Eu já senti também [...].

Lucas Ladeia: – E em alguns [poucos] momentos acontece a... esse... essa coisa, que eu acho que é o mais gostoso da música, né? Todo mundo, de repente, está ali junto. Mesmo quem está, às vezes, ali só ouvindo. [...]. É o que eu falei: é raro acontecer porque precisa... Acho que é quando está todo mundo junto mesmo... O público participando, escutando ativamente a música. A gente teve, eu acho, umas três experiências assim, que eu me lembre [...].

(Toca de Tatu, **entrevista em grupo**, dez. 2018).

Outro dado que chamou a atenção nas coisas assim, foi que muitas das pessoas que se posicionavam de alguma maneira em frente ou perto do *Toca*, não pareciam precisamente contar com a audição daquele grupo. Ora, essas plateias, ou grande parte delas, era de gente que até esperava música nos cafés ou restaurantes que frequentavam, por exemplo, mas não era nada evidente que se dedicavam muito a ouvir minuciosamente um repertório específico, como o do choro contemporâneo, aqui em interesse. As ocasiões em que algumas dessas pessoas questionavam um dos quatro músicos sobre o nome do quarteto ou sobre a música que executavam se deram vez ou outra dentre as que eu pude estar perto, demonstrando que não estavam nos recintos e estabelecimentos por força mesmo de conhecerem o quê de musical que ali assistiriam na dada oportunidade em que se viam.

A pouca importância do tipo de repertório, acredito eu que caibam estes termos, se sublinhava ainda por outro fato que aconteceu em uns pares de circunstâncias nestes meus locais de campo: vezes em que, findadas as apresentações do *Toca de Tatu*, com o seu repertório de música brasileira com referência primordial no choro, e após alguns aplausos convencionados ganharem e deixarem os espaços, se reproduziam faixas de outras músicas quaisquer a partir de gravações, isto é, passado o choro contemporâneo ao vivo, feito ali, o que muitas vezes se seguia era a atitude de apertar um comando de algum aparelho, acionar uma gravação em algum dos formatos de mídia, passeando por músicas numa construção e resultado sonoros que pouco ou nada tinham a ver com o que se acabara de ouvir e assistir pelo trabalho do quarteto.

As últimas circunstâncias citadas nos dois ou três parágrafos acima eram, diga-se, mais contingentes, e, uma vez ou outra, havia mudanças, neste tipo de quadro, no sentido de outras conexões, talvez, mais enérgicas com o fazer dos músicos – e, ainda de outros executantes que

não os do *Toca de Tatu*, mas que se apresentavam nos mesmos locais¹⁸¹. Contudo, era um tanto comum que muitos dos sujeitos sentados às mesas nos distintos pontos, por exemplo, da Savassi ou Praça da Liberdade, se mantivessem nos espaços em que a música também acontecia, mas muito mais continuando a server os seus cafés gelados adoçados só com estrangeirismos, e na degustação de cervejas quase quentes, do que propriamente dedicando atenção ao que lhes era oferecido à apreciação pela via também da audição, ou da performance musical. Atente-se, pois, que eu menciono muitos dos sujeitos em situação de poder ouvir o conjunto em menção, e não a totalidade destes sujeitos.

Claro que eu também considero que os níveis de apreciação e o sentido do apreciar se constroem de maneira a que não se possa nem sequer cogitar ou querer padronizá-los, pois são conformados pelo convívio entre a subjetividade e as introjeções do que um contexto de cultura respectivo oferece. A etnomusicologia, e os seus estudos da performance, me oferecem isso com clareza ao raciocínio (cf., p. ex., TITON, 2008 e TURINO, 2008). Contudo, os acontecidos verificados acima, pelo menos no que se refere à minha sensação das coisas e próximo até das impressões externadas pelos músicos, contrastam muito com os dizeres e práticas musicais do conjunto que colabora aqui: ora, uma música que eles defendem e dizem elaborar com tanto cuidado, e que é pensada para alguma diferenciação sua na execução e sonoridade, até mesmo conforme os seus anseios afetivos, parecia carecer de mais atenção lhe sendo dirigida.

¹⁸¹ Os locais foram visitados também em ocasiões de apresentação de outros grupos com outros repertórios, todos guardando, porém, a semelhança de um trabalho mais camerístico ou intimista, como é de costume se dizer, tanto de músicas instrumentais quanto de grupos com trabalhos vocais também inseridos. Algumas ocasiões mesmo de ver outros chorões se deram em datas, por exemplo, do projeto *Chorinho do Café*, antes mencionado. A dinâmica que se vem relatando era semelhante nos casos todos, e não uma prerrogativa dos acontecimentos frente ao *Toca*.

Parte 4

A volta ao gabinete

O trabalho, até o momento, teve um tom da escrita mais para enumerativo e descritivo, chegando a ser ensaístico em alguns trechos, sem deixar também de passar por instantes nos quais comparações se estabelecessem e até mesmo algumas reflexões, apontando mais para um quê de inferências, ganhassem lugar no texto. A tentativa, mesmo, foi a de atentar a pelo menos elementos distinguíveis na estrutura dos fenômenos musicais, uma busca mais no sentido “de descrever, e não [tanto] de explicar nem de analisar”, como instrui o filósofo fenomenológico francês Maurice Merleau-Ponty (1999, p. 07), algo que o próprio autor considera tarefa complicada, uma vez que a nossa existência é perspectiva e localizada, e sendo a percepção dependente de como nos situamos e de que maneira conseguimos nos posicionar perante os objetos e no transcorrer dos fenômenos ao redor – tarefa do ser para a qual “o que a natureza não dá a cultura o fornece” (IDEM, 1999, p. 253).

[...] A racionalidade é exatamente proporcional às experiências nas quais ela se revela. Existe racionalidade, quer dizer: as perspectivas se confrontam, as percepções se confirmam, um sentido aparece. Mas ele não deve ser posto à parte, transformado em Espírito absoluto ou em mundo no sentido realista. O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. [...]. Todas essas visões são verdadeiras, sob a condição de que não as isolemos, de que caminhemos até o fundo da história e encontremos o núcleo único de significação existencial que se explicita em cada perspectiva. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 18-21).

E há também de se considerar o quão fragmentária é nossa apropriação cognoscitiva das coisas e dos eventos, mesmo que próximos, por meio das representações possíveis, estas todas, em geral, analíticas pois voltadas ou mais para um dos nossos sentidos da percepção, ou mais para outro – este texto, por exemplo, é oferecido às vistas, mas querendo tratar também de sons, aromas, carnalidade e vivência tátil constituintes de momentos de choro; um CD do *Toca de Tatu*, para ficar ainda perto da realidade de colaboradores do trabalho, ele ao seu modo encerra representações pensadas mormente para atender o que dá conta de perceber o aparelho auditivo, e mesmo nisso, se alguém quiser dizer – (re)presentar ainda mais – é bastante comum que a linguagem estabeleça sublinhados determinadas características que, até se podem passar como informação a outro indivíduo, mas que talvez não chamasse a atenção primeira desse ente

terceiro – o que chega à minha audição não são frequências isoladas, são sons que vibrando de algum modo simpatizam ou não com outras vivências, e estas não só auditivas¹⁸².

Enfim, em termos de vivência, o que apresentou até aqui apareceu um tanto fracionado, mesmo que os detalhes todos ao alcance se tenham pretendido representar. Cumpre-se, agora mais para o fim, conforme o projeto, buscar entrelaçar de uma maneira cabível elementos que se viram num e noutra lugar do campo, com uns e outros interlocutores, eles todos caminhando em seus respectivos lugares de performance, mas unidos também por alguma sensação ou um conceito que lhes impelia a dizerem de si como chorões, como conhecedores e promotores de eventos e de sons do contexto do choro.

A tarefa também desta seção é de colocar mais perto entre si algumas falas ou mesmo certos tipos de discursos que o(s) campo(s) ofereceram ao meu encontro: (a) um primeiro deles aparentemente mais inerte e de cujo desgaste ainda se faz prosa – aquela espécie de expressão, por exemplo, das paredes ilustradas dos lugares de um choro pensado como tradicional, no Caiçara ou no Serra, conforme se mostrou na seção “*Ares, pares e lugares*” – e (b) o outro mais da ordem do corredio no tempo, do performado – como na parte 3 daqui; ambos os “discursos”, por assim dizer, o leitor viu, encontrando correlativos nos gestos de falar de interlocutores diversos dos quais tentei representar um pouco das suas vozes ao longo deste trabalho, pois elas são tão importantes, ou até mais, que a minha voz no decorrer do estudo.

Ao longo de todo o trabalho algumas informações foram assinaladas um tanto como se fossem francas, por si mesmas, num sentido mesmo de elas mostrarem as suas respectivas e até específicas vinculações com os temas centrais da pesquisa, com os choros “tradicional” e “contemporâneo” e algo mais gravitando no entorno desses qualitativos de práticas choronas usuais em Belo Horizonte nos últimos anos. Chego a acreditar que algumas delas, assim mesmo como foram postas, satisfaçam leitores que tenham algo do choro por perto: muitas delas alguns chorões me transmitiram ou apontaram para que eu percebesse ou observasse-e-ouvisse desta própria maneira, na sua elementaridade, essência e sensação, e meu expediente até então no texto tinha sido o de tentar transmitir também algo desse modo de fazer perceber as coisas e acontecimentos que meus interlocutores me apresentaram¹⁸³. As próximas folhas, considerando

¹⁸² São úteis aqui, para estas ideias, as reflexões de Barbeitas (2011) acerca dos sentidos da percepção e a música, sobre a prevalência da visão em detrimento da audição mesmo nos estudos musicais e a respeito da relação entre representação e a linguagem frente a música, e de Hijiki (2009) que trata da necessidade de um paradigma de observação-audição para que se elaborem trabalhos que deem conta da descrição de performances musicais como acontecimentos expressivos e identitários humanos.

¹⁸³ A interlocução em uma etnografia, muitas vezes, mais do que respostas nos trazem maneiras outras de fazer as perguntas ou mesmo apontam para sistemáticas diferentes das habituais acadêmicas no sentido de procura pelas tais respostas a que se quer chegar. As dinâmicas com os chorões demonstraram muito esse tipo de aprendizado que se dá pela vivência e percepção, sem muito meio de campo e rodeio, e com um “literalmente isso” constante.

o inusitado disso, servirão para que eu, diga-se assim, amarre de algum modo estes elementos vivenciais, discursivos e conceituais relatados como se fossem as pontas soltas – preparadas, porém, para serem unidas – de um fio da meada do raciocínio. Com esse intento, volto ao gabinete, remexo em anotações na mesa, e vou também à estante de alguns livros buscando um diálogo entre os chorões e mais alguém que, como eles, tenha se questionado sobre as noções de “tradição” e de “contemporaneidade”.

Cap. 10: Relendo as notas e os livros sobre a mesa

Alguns aspectos dos fazeres e dos lugares de choro com os quais eu tive maior contato ao longo da pesquisa podem ser analisados num tipo de perspectiva ou de consideração mais geral ou ampla, pois, de certo modo, seja por coincidência ou até por divergências, são temas que atravessam os discursos, as vivências e as lógicas pressentidas em toda a extensão da tarefa etnográfica multissituada. Claro que os pontos centrais à consideração e ao pensamento neste trabalho – as questões envolvendo um “choro tradicional” e um “choro contemporâneo” – são, eles mesmos, traços dessas aproximações e dessemelhanças, um, inclusive, auxiliando para que se consiga alguma definição do outro, e vice-versa.

Ocorre, porém, que dentro de uma constelação de termos que os chorões colaboradores utilizam para tratar de si e dos seus expedientes, e da sua música, sua formação ou das suas performances, outras expressões além dos adjetivos relativos à tradição e à contemporaneidade se utilizam, e estas palavras e vocativos, e as ideias que eles representam, todos guardam entre si relações ou até alguns níveis de interdependência; eles se investem mutuamente de sentido, ou mesmo uns se notam presentes debaixo de um “guarda-chuva” dos outros, alternadamente, dependendo-se do ponto de vista ou meio de investigação – num exemplo conciso, pense-se na relação entre um choro tradicional e o universo da roda de choro estudada na etnografia: a tradição defendida pelos meus interlocutores neste ponto do campo tem na roda algo como um signo de fidelidade ou indício de correção na prática musical adotada, mas, ao mesmo tempo, a roda perderia algo do seu sentido amplo se outros elementos ou detalhes tradicionais, que não o seu formato de ocupação do espaço, se perdessem.

Ora, se for modificado o repertório, ou se forem extraídas da realidade algumas bebidas alcoólicas e comidas, o evento até poderia se chamar de roda nos dizeres de uns e outros sujeitos – os músicos poderiam ser vistos sentados próximos e formando um círculo – porém, uma ideia mesmo de tradição que outrora pairava seria vista de modo um tanto deturpado. Se eu mudo a tradição, posso mudar dados da(s) roda(s), ao passo que também modificando a(s) roda(s), posso deixar de me ater a quesitos, às vezes, postos como cruciais a uma ideia tal de tradição. Se muitos dos meus interlocutores querem ver acontecendo a sua tradição, vão querer também uma roda como acontecimento, mas estando eles numa roda em que não paire uma ideia e signos – como os seus – de tradição, até podem aceitar a nomenclatura da forma física

da circunstância, mas não terão contempladas as suas ânsias ou mesmo regras que validem como tradicional o evento a sua frente.

São negociações entre percepções e interpretações – umas pertencendo às outras num engendramento da(s) realidade(s) do(s) campo(s) – que se querem abordar nesta primeira parte de um texto mais reflexivo desta tese. A busca, agora, é por fazer dialogar, de alguma maneira, certas noções utilizadas pelos chorões, e que a etnografia deu conta de registrar, com apreensões minhas ou que derivam de um viés e posicionamento crítico que consigo acessar dentro ou perto do que é um norte do meu método de estudo – o etnográfico e etnomusicológico. Se achegam pra conversar entre si ainda os meus diferentes interlocutores, os grupos de pessoas que foram mencionados, primeiramente, através de suas vinculações aos determinados espaços ou ao itinerário de apresentações escolhidos para serem os locais das imersões em campo. Além do que, os diferentes espaços e situações do campo também se tomam pelo que de um se assemelha ao outro, e pelo que há de contrastes também nas suas construções e apropriações humanas.

As infraestruturas e seus sentidos

O tanto de texto que dediquei à descrição da alvenaria, do telhado e da decoração vistos no teatro-bar *Pedacinhos do Céu*, bem como as páginas todas tratando do quê de “Bar do Galo” antes mesmo de falar de choro propriamente, no caso do *Salomão*; ou mesmo o sublinhado relato acerca dos ares que se queriam sofisticados dos cafés e restaurantes e outros espaços que acolheram o *Toca de Tatu* em seu itinerário de apresentações – tudo isso, esses relatos todos, eu acredito, são também elementos de discursos ou, no mínimo, alguns tipos de signos – e uns até convencionados – que têm muito a ver com as músicas, com o choro, inclusive naquilo que dessa manifestação se pode tomar, em alguns lugares, como elementos ligados a uma tradição ou, noutros pontos, como fator de uma índole contemporânea sua.

Ora, na casa musical do bairro Alto Caiçara, abertos os seus portões, o que se vê é um espaço que corrobora a história de ali ter sempre havido música em cada dia de funcionamento seu, e é mais fácil pressentir, dos tapumes e madeiras todos, mais o fazer musical que ali tem lugar do que propriamente o que se pode fazer ali que dependa de uma cozinha, por exemplo. Olhando a sua volta, um visitante – se conhecedor um pouco do que é o choro, ou se já ouviu de Ausier uma ou outra anedota sobre o gênero – terá muito mais facilidade de notar de quem é a música que se costuma ouvir nas noites de movimento daquele salão, do que saber quais as marcas e tipos de garrafas de cervejas ali são comercializadas. O mesmo frequentador, aliás, se recorrer ao cardápio posto sobre a sua respectiva mesa da ocasião, antes de ler o que se serve

de comes e de bebes no estabelecimento, verá uma caricatura do idealizador do lugar como que servindo um cavaquinho para os seus clientes e convidados (Fig. 75).

A sensação do recinto é toda aquela de que ali se faz choro, “uma música que tem memória, num lugar que tem história” – como diz o dono dali – “a coisa feita todo dia marcado, feita com carinho nesse lugar aqui, e sem frescura” “uma homenagem ao Waldir Azevedo em tudo que a gente olhar aqui” que é pra não perder a característica da casa – completa a ideia o Ausier. Um “lugar que mostra que nossa Belo Horizonte tem uma tradição de choro, sim” conforme a pontuação de Rodrigo Marçal¹⁸⁴, o “palco em que a gente aprende a tocar com esses chorões maravilhosos que são aqui da cidade mesmo”¹⁸⁵.



Figura 75: Detalhe do cardápio do *Pedacinhos do Céu*. À direita, no alto, uma caricatura de Ausier Vinícius, o dono do lugar, com uma bandeja em que se carrega e se serve um cavaquinho, o instrumento de quase devoção do músico e entusiasta da obra de Waldir Azevedo.

Já no *Bar do Salomão*, fica evidente que o lugar é antigo, que ali se preconiza alguma história de alguma coisa, e que mais recentemente nessa história toda entrou também um traço musical pela via de eventos que foram dando certo e trazendo clientela, e acabaram se soldando à rotina semanal do ponto comercial. O relato em preto e branco das molduras, das bandeiras,

¹⁸⁴ As aspas registram falas de Ausier e de Rodrigo Marçal vêm de entrevistas já referenciadas e de comunicações pessoais em ocasiões de visitas e performances no *Pedacinhos do Céu*, algumas vezes com conversas orientadas mesmo no sentido de buscar compreender a configuração de um sentido vindo mesmo do tipo daquela construção e das ilustrações de chorões e de momentos de música no próprio espaço, todas sempre vistas enfeitando e fazendo um enredo sobre o ambiente.

¹⁸⁵ SILVA, Leandro. **Comunicação pessoal**. [11 nov. 2018]. Interlocutor: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2018.

das flâmulas e camisas todas, nas paredes e no teto, contam que ali se tem time predileto e uma música que é de algum gosto de quem frequenta o lugar. Se com tempo, alguém que possa medir deverá constatar alguma proximidade, aliás, da percentagem do recinto que se recobre com coisas do Atlético Mineiro e da outra coberta de fotos de chorões que por ali passaram e de equipamentos para possibilitar a execução sua música, e nisso constatará uma proporção comparável ao tempo que no ambiente se dedica a um e ao outro fenômenos humanos, ao esportivo primeiramente, e ao musical mais recentemente – coisa perto de quinze por cento de parede enfeitáveis para uma música que se faz ali num tempo que corresponde a quase quinze por cento também – doze dos setenta e cinco anos – do tempo de existência da alvenaria de uma antiga venda que hoje sedia o boteco.



Figura 76: Captura de tela de uma postagem do *Bar do Salomão*, em rede social virtual, na qual faz propaganda da sua “quinta-feira de muita tradição”. O discurso dos músicos que colaboraram comigo durante a etnografia se vê também apropriado pelos gestores da casa.¹⁸⁶

São linhas do tempo que se põem naquelas paredes alvinegras e ilustradas: uma que fala de jogos de bola, e outra, mais curta ainda e cabendo em molduras, é verdade, que trata de como foram algumas noites sonoras e ritmadas dali, em pouco mais de uma década de sua recorrência às quintas e segundas-feiras. A partir do que se evidencia na linha do tempo listrada,

¹⁸⁶ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/ByEOLv1FoEZ/>>. Acesso em: 29 ago. 2019. A postagem é do final de maio de 2019, o que indica como, de fato, o choro tornou-se um tipo de elemento presente nas propagandas do boteco nos últimos tempos, mesmo depois da contenda política relatada na seção anterior do trabalho.

que os olhos de uma clientela percorrem e conferem algum sentido de exaltação e de respeito aos heróis futebolistas do passado, gente da cidade reconhece o *Bar do Salomão* como um “tradicional reduto atleticano” (OLIVEIRA, 2013, s. p.). Já considerando a trajetória ao longo da dúzia de anos de choro na casa, pessoas ali frequentes ou mesmo da responsabilidade pelo bar dizem dos acontecimentos dali como “quinta[s]-feira[s] de muita tradição” (Fig. 76).

Os espaços também de performances do *Toca de Tatu* fazem concordar as paredes que escutam e falam, as ídoles de cada recinto ou átrio, e a música cujas ondas percorrem, pois, os ares. O “trato refinado dos arranjos do grupo”¹⁸⁷ cabem bem com os “requintados cardápios” e o “espaço charmoso”¹⁸⁸ de uma casa na *Savassi* ou num espaço de arquitetura imponente, com adornos sofisticados, na *Praça da Liberdade*; ou, ainda, harmonizam com “massas artesanais” e os “vinhos primorosos”¹⁸⁹ de um restaurante acessado somente via reservas, na região da conhecida Pampulha, por exemplo. O choro que o quarteto do *Toca* faz – e que alguém chamou até de “psicodélico”, por ser retrabalhado – “com som único, respeitoso à tradição e com um espírito inovador”¹⁹⁰ – adere numa certa medida às réplicas ou peças reformadas de objetos antigos, ou de coisas cuja aparência denuncia terem sido inspiradas em originais de décadas mais do início do século XX: os traços *vintage* dos ambientes somados aos sons também revisitados – ou que, ao menos, estão num agora depois de retrabalhados, mas não sem fazerem memorar algo de tempos de antes, se entrelaçam num tipo de roteiro das sensações em muitas das apresentações do grupo do “choro contemporâneo” (Fig. 77).

Os lugares, sua arquitetura, seus adereços e enfeites, e a gente que neles ocupa os assentos – e, quase sempre, também as mesas – eu pude perceber, participam, cada um com os seus ditames, nos sentidos das performances musicais com as quais convivi e interagi em campo nos últimos anos: há um compromisso entre a perenidade das infraestruturas e o corredio dos fazeres que elas abrigam, entre as quase entonações dos recados que os cartazes e fotografias de cada ambiente querem transmitir, para atingir este ou aquele nicho do público, e os timbres e combinações sonoras que se oferecem às determinadas plateias-clientelas. Daí, desses tipos de combinações que estão perto de serem tácitas, ou que são ao menos triviais, também (a)notei sinais que têm a ver com as noções de tradicional e de contemporâneo que as pessoas associam a fazeres chorões na capital, e essa sinestesia e vivência que transcende o sonoro, pra ser ainda

¹⁸⁷ TOCA DE TATU. Disponível em: <<https://www.tocadetatu.com.br/sobre>>. Acesso em: 06 ago. 2020.

¹⁸⁸ Release *Café com Letras*. Disponível em: <<https://www.cafecomletras.com.br/>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

¹⁸⁹ Conforme a breve descrição sobre o *Noturno – Música, Massas e Vinhos* em uma rede social. Disponível em: <www.facebook.com/noturnomassas>. 10 out. 2020.

¹⁹⁰ Novamente TOCA DE TATU. Idem. Ibidem.

de todos os possíveis aparelhos sensoriais, também me informam sobre alguns aspectos a serem considerados em relação aos temas de minha discussão.

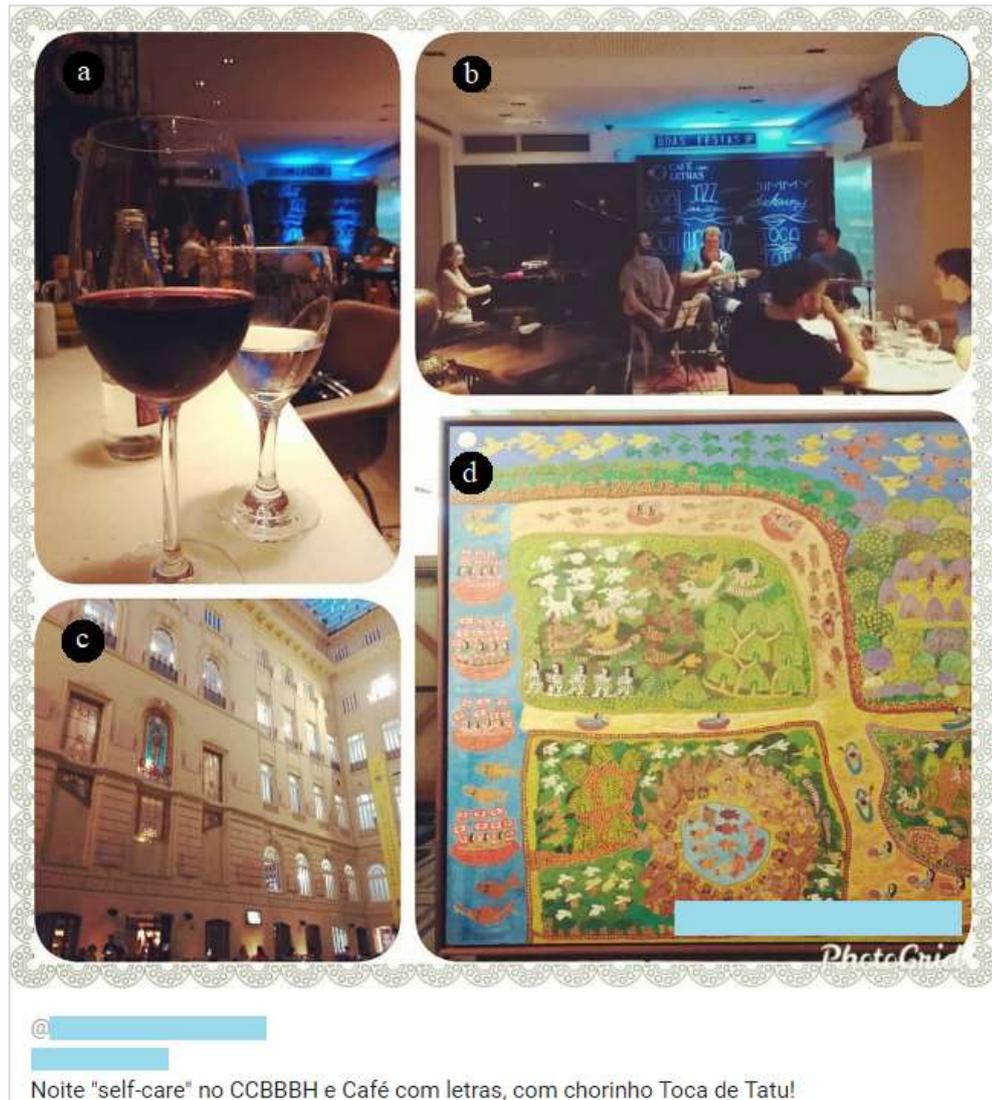


Figura 77: Captura de tela de uma foto montagem numa rede social do CCBB – BH, postada por frequentadora do lugar, e onde se podem ver os traços (a) de bens de consumo que transitam no *Café com Letras – Liberdade*, (b) de uma performance do *Toca de Tatu* no *Café*, (c) a arquitetura do CCBB e da espécie de átrio onde fica o café em questão, e (d) a foto de uma pintura em exposição na mesma data no mesmo centro de cultura. Chamo a atenção também para o anglicismo da legenda e para o “chorinho com Toca de Tatu”.

As inferências de que os sons, os fazeres dos músicos e as demais coisas e entes ao seu redor se pertencem no meu campo e numa descrição possível, conforme cogito, têm a ver com uma consideração mais ampla do que seja a performance musical, esse tipo de acontecimento que instaura uma spatiotemporalidade própria e até específica, única e irrepetível no tempo, até mesmo se forem envolvidos, de novo, os mesmos agentes e sons com parâmetros idênticos, num mesmo local e no horário marcado igualmente. O fazer performático é um tipo de processo

social ativo (cf. CHANAN, 1994 *apud* COOK, 2006a)¹⁹¹ em que sujeitos, objetos, sons, verbos e sensações engendram significações para o tempo corrente; é um tipo de uso dos instantes que, em si mesmo, é pluriexpressivo e, às vezes, até polissêmico. As performances – se consideradas em suas dinâmicas, negociações, na sua política, sua economia e conforme os seus contextos e os índices de participação humana, ou mesmo comunitária – terão, sempre, tanto ampla uma significação que é inerente a sua complexidade, quanto ampla é a série de elementos que nela se podem tomar ao modo de signos (cf. TURINO, 2008 e ZUMTHOR, 2001).

Com efeito, nos lugares de fazer musical chorão em que os músicos se dizem imbuídos de manter e cuidar de uma tradição da música que lhes é tão cara veem-se muitos elementos de maneira a se tomarem como signos de história ou de memória, alinhados de maneira a contar de um passado ou de uma ideia de acontecimentos envolvendo personagens pretéritos. Claro, no *Pedacinhos do Céu*, as narrativas imagéticas e sonoras, coadunadas, querem dizer que desde sempre ali se faz choro, uma música que desde sempre tem uma verdade tradicional; enquanto isso, no *Bar do Salomão* também se mencionam fatos de um passado no qual a casa, inclusive, se insere, e também já se começa a soldar o choro nessa imagem de memória e tradição que lá se toma como parte do discurso. Já no caso do *Toca de Tatu*, na maioria dos pontos da cidade em que se fez ouvir e que eu pude etnografar, o musicar é a marca de que se sabe como foi um tempo pregresso, e, com vistas nisso, se manipulam certos elementos sensíveis, os quais serão constituintes de um “hoje em dia” que é boa sequência de um ontem de bom tom.

Comensalidade e mais-valia

Uma das minhas primeiras anotações a respeito de interrelações dos eventos de choro acontecidos nos ambientes distintos do meu campo dizia respeito ao fato de que esta música se faz muito em ambientes de notada comensalidade. O dado se aplica tanto nos casos dos dois ambientes e respectivos grupos de pessoas com os quais eu acompanhava um fazer chorão que se diz tradicional, no *Pedacinhos* e no *Salomão*, quanto seguindo um roteiro das performances do choro contemporâneo, com o *Toca de Tatu*, este último, claro, também se apresentando em alguns auditórios ou teatros propriamente ditos¹⁹², mas não sem também realizar espetáculos onde haviam pessoas comendo, bebendo e se divertindo à mesa; aliás, as edições do próprio

¹⁹¹ Michel Chanan (1994), segundo apontamentos de Cook (2006a), ao considerar a performance musical como um processo social ativo, se aproxima do conceito de “fato social total” de Marcel Mauss (1974, p. 41), ideia que, em alguma medida e numa releitura, também ressoa nestes apontamentos de meu trabalho.

¹⁹² Os demais colaboradores de campo também tinham suas ocasiões de palco, tocando choro, mas não tanto com os mesmos pares que se viam na roda e em ocasiões mais esparsas, das quais não tive ocasiões de participar.

espetáculo de nome *Choro Contemporâneo*, deram-se, por vezes, em cafés da *Savassi*. As exceções mesmo à comensalidade, em eventos com o *Toca*, foram as apresentações no *Museu de Arte da Pampulha* e no Conservatório UFMG, nos quais se tinha os músicos em cima do palco, executando o seu repertório, e gente sentada, mais quieta e com objetivo mesmo de apreciação diretiva, ali, frente ao quarteto em apresentação.

Atentando a este dado de uma coesão na maioria dos acontecimentos performáticos a que eu tive acesso, proximamente aos meus colaboradores de pesquisa¹⁹³, notei, porém, que eram situações não só dos choros coincidindo, no tempo, com os fazeres de pessoas atinentes à sua alimentação e à ingestão de bebidas diversas, enquanto também confraternizavam. O choro não só está muito imbricado em lugares de comensalidade, mas em estabelecimentos que fazem comércio de gêneros alimentícios e de, sobretudo, uma variedade de bebidas, com destaque, para as alcoólicas – pontos em que se pode passar o *happy hour*, se distrair com algum papo de tema esportivo ou a respeito de quaisquer assuntos, de muitas amenidades, ou mesmo onde se vai para poder ouvir música e tecer comentários sobre ela.

E, além de ser a música que serve como acompanhamento ou fundo sonoro para muitas pessoas poderem exercer a alimentação de algum tipo e se saciar também do ponto de vista, diga-se, étlico e de contato social, nos lugares em que estive, o “chorinho” se tornou, em praticamente toda ocasião do seu fazer, também um tipo de produto ou, melhor escrevendo, uma espécie de serviço prestado aos lugares onde certo número de pessoas vai passar um tempo interagindo, bebendo e comendo. O fenômeno musical chorão, portanto, na acepção de quem dirige os tais espaços, e com algo de um aceite dos músicos, se reúne aos meios de se atingir uma mais-valia, um ganho, posto que se atraem clientes e eles mais terão ocasião de consumir, pagando pelo mais consumido e também pela música¹⁹⁴.

Os ambientes em que circulavam coisas de comer e coisas de beber, sabidamente, estão na base dos encontros festivo-musicais que, segundo consta, deram origem a esse universo de música de onde surgiu até mesmo algo dito como um gênero musical chamado choro – seja lá o que essa expressão queira dizer¹⁹⁵. Os choros no Rio de Janeiro do século XIX¹⁹⁶, como enfatiza o *Animal* (PINTO, 1936 e ARAGÃO, 2013), eram mesmo as festas em casa, e se

¹⁹³ A bem da verdade, a situação é semelhante num contexto geral do choro em Belo Horizonte, conforme eu pude perceber ainda no tempo de visitas aos vários ambientes que compuseram o panorama inicial sobre o choro nessa cidade, do qual se fez menção ainda no início deste mesmo trabalho.

¹⁹⁴ Mais-valia na acepção marxista do termo (cf. MARX, 1974 e RODRIGUES, s. d.).

¹⁹⁵ Vale lembrar, como algo que trata um pouco disso, a fala de Ausier Vinícius sobre o seu *Pedacinhos do Céu* ser como uma cozinha, um ambiente descontraído em que todo mundo se achega. Já acerca da questão de o choro ser um gênero musical, há algumas discussões sobre tal expressão e ideia, como a de Verzoni (2000).

¹⁹⁶ Caso se creia que o fenômeno chorão realmente teve origem nessa cidade e naquele tempo. Questionamentos a este respeito em Rezende (2015), Costa Neto (2015) e Souza (2016).

confundiam com o que o carteiro cronista chamava também de pagodes, sendo “choro” mais o nome do evento que propriamente do tipo de música que neles se tinha em execução. Segundo se costuma apontar, os bailes populares dos pré-chorões, dos tempos dos oitocentos, eram sempre regados a muitos quitutes e beberagens¹⁹⁷. O que não se conta nem nas estórias, muito menos nas referências documentais, porém, é a partir de quando se deu a associação ou a ideia de que também em ambientes de venda de alimentos e de bebidas era possível se promoverem eventos de choro – embora a prática não deva ser nada recente, e se tenha mesmo adotado com um fazer próprio e pretendido desse tipo de música: em toda conversa com interlocutores em meu campo, as músicas dos chorões foram de algum modo associadas a bares, a restaurantes, cafés e até a outros tipos de pontos em que cabem gêneros alimentícios, por exemplo.

Ora, as rodas de choro promovidas no *Bar do Salomão*, deve-se lembrar, até os fins do ano 2014 ou mesmo início de 2015, fugiam dessa lógica, e seus eventos eram com algo de uma espontaneidade marcada mesmo pela falta de uma relação econômico-monetária estabelecida entre os gestores do boteco e os músicos chorões que lá tocavam¹⁹⁸. Ocorre, porém, que de lá pra cá, instaurou-se uma combinação distinta entre os que gerenciam a casa e os executantes de música, e durante o novo tempo etnográfico, os chorões dali podiam ser considerados também uma mão de obra, e a sua tradição musical, já dito, mais um serviço propagandeado pelo lugar (ver, novamente, as Figs. 70, p. 194 e 76, p. 230).

A bem da verdade, esse tipo de renegociação dos termos que ocorreu no boteco fez com que os eventos do lugar se ajustassem à realidade corrente em Belo Horizonte¹⁹⁹, que é a de estabelecimentos terem certa vinculação monetária com os músicos de choro:

Cabralzinho: – É... Hoje, todas as rodas que eu frequento, como eu falei, né? Por ser uma profissão, a gente tem um piso, né? Pra se tocar, e... e, [as rodas] que se fazem sem relação econômica são muito raras, assim, né? É... A gente já fez muito isso, né? [tocar sem o acerto de uma remuneração]. Até por... pra estudo mesmo, né? Pra entender como é que funciona, e tal. Mas, hoje em dia, é muito difícil, assim, você ter essa relação, por se tornar uma profissão,

¹⁹⁷ Ver, p. ex., Tinhorão, 1997; Cazes (1998); Diniz (2003) e Livingston-Isenhour & Garcia (2005).

¹⁹⁸ Considero importante deixar uma observação sobre isso; a de que o proponente das rodas de então era um senhor de meia idade, que exercia há alguns anos um capitalizado ofício ligado ao ramo da engenharia e da geografia aplicada a grandes obras país afora, e que tinha, embora com muita seriedade e apreço pelo fazer chorão, uma ideia mais próxima da de um recreio no princípio daqueles choros do local. Sendo necessário pensar, acerca disso, também uma noção de “aristocracias laborais” – por assim dizer – que se podem vislumbrar no Brasil.

¹⁹⁹ Algumas poucas rodas de choro ainda acontecem em ambientes domésticos na cidade de Belo Horizonte, em geral, promovidas mesmo por chorões ou diletantes desta música que convidam músicos conhecidos seus para um momento particular de performance e de farra com instrumentos em mãos. Ao longo de minha pesquisa, p. ex., eu tive notícias e mesmo convites a participar em dois eventos deste tipo caseiro, um envolvendo o grupo de chorões do *Bar do Salomão* e acontecendo mesmo na regional Centro-Sul da cidade, e outro se passando no bairro Ouro Preto, regional Pampulha, num almoço que reuniu alguns músicos que eu pude assistir no *Pedacinhos do Céu* (perto de outros que se apresentavam em rodas do Santa Tereza e da Savassi).

né? [...]. Essa relação [de] músico–restaurante... bares, né? Donos de bar, é... assim... é... ela é profissional também, né? (Cabralzinho, **entrevista**, mar. 2020).

Rodrigo Marçal: – Olha, eu não vou te falar que não existem rodas em que a galera não recebe, né?... Do bar. [Em] todas as rodas que eu conheço, os bares pagam um cachê. O que acontece, às vezes, é a gente ir de canjeiro, e não entrar no, né? Ali, né? Os músicos titulares da roda recebem o cachê, e quem vai de canjeiro já sabe que não tem cachê, entendeu? Eu faço isso muito [...]. (Rodrigo Marçal, **comunicação pessoal**, mar. 2020).

A noção de mão de obra, em algum sentido, parece sempre ter se aplicado também aos músicos do “regional de base” que Ausier faz questão de poder contar no seu teatro-bar. Assim, também é com o *Toca de Tatu*, e mesmo com os seus quatro músicos sendo oriundos de um ambiente de formação em que paira um tipo de notícia de que os valores estéticos e de uma apazibilidade da música também podem alimentar o músico, ao menos no seu espírito artístico, sem que se precise de pensar muito sobre as vicissitudes de um mercado. A questão do receber para tocar, inclusive, é uma das justificativas do dono do *Pedacinhos do Céu* para chamar o seu local de performance não só de bar, e para dizer também que ali se tem um palco e não tanto uma roda de choro propriamente.

Cabe frisar, com base nessa apreensão da realidade – pregressa e atual, aliás – que as atividades dos chorões belo-horizontinos, majoritariamente, estão se encaminhando ou para um tipo de lógica de profissionalização²⁰⁰ ou, ao menos, de um fluxo de capital financeiro, mesmo que num volume relativamente não tão grande²⁰¹, que aglutina, como possíveis recebedores pelos serviços prestados, tanto executantes com formação escolástica em música, alguns graduados, quanto autodidatas já experientes no universo chorão cidadão ou neófitos que têm desenvoltura e se inserem com alguma facilidade no meio chorão; além de instrumentistas amadores, gente até com outras formações e atuante em mercados profissionais diversos, mas que também se dedicam a tocar choro e, estando, nos eventos em que ocorre uma remuneração,

²⁰⁰ Ou mesmo de semiprofissão, conforme o termo de Enguita (1991 *apud* SOUZA, 2019, p. 83): “entre as formas inequívocas de profissionalização e proletarização debate-se uma variada coleção de grupos ocupacionais que compartilham características de ambos os extremos. Constituem o que no jargão sociológico se designa como semiprofissões, geralmente constituídas por grupos assalariados [...] cujo nível de formação é similar ao dos profissionais liberais [ora, os chorões “autodidatas”, se eu pudesse comparar técnicas e volume de saberes em música, são mesmo como bacharéis ou mestres]. Grupos que estão submetidos à autoridade de seus empregadores, mas que lutam por manter ou ampliar sua autonomia no processo de trabalho e suas vantagens relativas quanto à distribuição da renda, ao poder e ao prestígio. Um destes grupos é o constituído pelos docentes [e, por que não, também de músicos]. (ENGUITA, 1991, p. 43 *apud* SOUZA, 2019, p. 83). Souza (2019) traz mesmo a noção de Enguita (1991) para dentro de suas reflexões sobre o fazer musical e o fazer docente musical. O assunto, que aqui não posso fazer render muito, seria um bom ensejo para pesquisas e reflexões futuras.

²⁰¹ Ora, relativamente a outros tipos ou gêneros musicais que têm mais entrada midiática, sistemáticas de um tipo de empresariado com investimentos vultuosos para que os “produtos artísticos” ganhem mercado e, através disso tudo, têm também públicos de volume consideravelmente maior e que leva para perto dos shows e demais eventos uma quantidade realmente grande de capital monetário.

chegam a participar das divisões monetárias concernentes. Conforme eu pude apurar a partir de trabalhos (p. ex., BERTHO, 2015) ou mesmo conversas com estudiosos e músicos do choro de outras cidades do país, esse estado das coisas, ou da mercantilização dos expedientes chorões em ambientes comensais não é prerrogativa somente de Belo Horizonte – assim como o dado da comensalidade e do comércio de bebidas e iguarias. Mas há acontecimentos ainda relativos a esses assuntos, dentro desse contexto urbano que me ocupa, que eu considero importantes de trabalhar em perspectiva, no momento.

Claro que, um fazer profissionalizado, diga-se assim, não depende só do fator da verba que se consegue por um tipo de trabalho desempenhado, mas também passa pela validação de um “realmente saber fazer”, isto é, tem a ver com algum tipo de formação e domínio. Ocorre, porém, que o saber fazer choro é bastante complexo – e o que mais não se pode dizer também de um saber fazer rodas de choro? Ora, o caso, de novo, do *Bar do Salomão* oferece ocasião de se pensar acerca dessa questão posta.

Quando os músicos dali começaram a receber, momento no qual as comandas do boteco passaram a contar também com a inscrição de um couvert que se sublinhava no momento de acerto das contas da noite, o que se estava comprando – ainda que não pensando pelo viés dos donos do bar – era um conjunto composto por vários tipos de práticas, os quais envolviam um manejo sonoro-musical e técnico instrumental, sim e destacadamente, mas aliado a uma série de outras aptidões e comportamentos, por assim dizer, não laborais num rigor tolhedor capitalista da expressão, dentre eles, mais uma vez, a comensalidade, essa vista ao modo de uma camaradagem etilicamente regada e muita interação social entre os músicos e deles com os ocupantes ou passantes do pequeno espaço da casa.

O que quero dizer, numa síntese possível, é que o *Bar do Salomão*, na figura dos seus donos ou gerentes, mesmo a partir do momento em que passou a figurar no papel de contratante das rodas de choro, ou algo perto disso, parece não ter exigido mudanças drásticas no que era aquele fazer musical de contornos e características tão amplos. Antes disso, acima se viu, os gestores aderiram à ideia de que o choro trazia algo mais de tradição para o seu boteco, aliando num mesmo argumento, a música que os chorões dizem tradicional e os hábitos rememorativos futebolísticos, por exemplo, somados aos setenta e cinco anos do espaço.

A conduta dos músicos, tocando ou mesmo em momentos antes de tocar, ou nos intervalos das diferentes noites, não mudou muito desde as minhas primeiras visitas ao ambiente ainda nos tempos de outra pesquisa de campo: as suas chegadas para o serviço, tal como antes,

continuavam esparsas, e o convite para que músicos diferentes dos triviais tocassem ali ainda cabia consideravelmente na rotina – e mesmo que os últimos não fossem remunerados ali. O estabelecimento comprou não a execução de um repertório, não encomendou uma apresentação musical somente, mas conseguiu uma maneira de se apropriar de um tipo de acontecimento que se achegou para lá com certo ar de espontaneidade, foi demonstrando uma proximidade e um arregimentar de transeuntes potenciais consumidores, e que acabou se ligando a um tipo de imagem ou conceito de mercado do boteco: um curioso fluxo de capitais, entre o simbólico e o financeiro²⁰², em que participam o choro, a noção dele como tradicional e, propriamente, a ideia de tradição aproximando-se, tudo isso, do movimento do caixa do boteco.

Um metier chorão passou a se ter como um quase emprego dos músicos que faziam acontecer os choros na Rua do Ouro com Palmira, exatamente, ali, a função de um “malandro no bom sentido [...] carismático [e que] troca com o público”, como me disse o Cabralzinho, de um “cara que sabe da ginga e que respeita a história” defendido pelo bandolinista Balbino²⁰³, e de quem “faz farra mas sabe que choro é um trem sério no palco ou se tiver numa roda”, no dizeres de Mateus Fernandes, do violão de sete cordas²⁰⁴.

Aqui, espero que se entenda, não estou colocando os chorões que vi no *Salomão* como amadores²⁰⁵, num sentido pejorativo do termo, mas sublinhando o fato de eles terem conseguido fazer dos seus momentos de diversão um ensejo para um tipo de ganhanço financeiro. Sei, ainda, que na própria Belo Horizonte, outras rodas de choro acontecem de maneira mercantilizada, mas considero também que há usos e reusos, interpretações e manipulações do termo “roda” de maneira que ele venha se aplicando cidade afora também a tipos de práticas do choro um tanto distintas das do bar do Serra – mas, sim, estou aqui tecendo comparações a partir de um exemplo vindo do meu campo mais próximo, e um que tem os agentes envolvidos numa defesa dos seus repertórios e procedimentos musicais, os sonoros e muitos dos extra-sonoros, como elementos de uma tradição ou de um “choro tradicional”; indivíduos, em seus eventos, se tomam como quase descendentes de algo perto de uma genealogia de outros círculos humanos dispostos ao

²⁰² A noção de “capital simbólico” vindo de Bourdieu (2004 e 1989), com o auxílio, para a compreensão das ideias, de Lima e Campos (2018) e, mais perto do ramo da música propriamente, Souza (2019). Já tratando do conceito de “capital financeiro”, além das noções que se podem retirar em Bourdieu (mesmas obras), também valem os apontamentos cruciais de Marx (1974).

²⁰³ BALBINO, Thiago. **Comunicação pessoal**. (29 ago. 2016). Interlocutor: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2016. Cf. notas de campo, 01 arquivo, lauda 02 de 03.

²⁰⁴ VENÂNCIO, Mateus Fernandes. **Comunicação pessoal**. [27 abr. 2018]. Interlocutor: Paulo Amado. BH, 2018.

²⁰⁵ Até considero-os amadores num sentido lato da palavra, pois, como apreciadores e entusiastas do choro, e chorões de um grande afeto pelo seu fazer. Mas não esqueço que ali há músicos que atuam profissionalmente em Belo Horizonte, gente com formação escolástica ou não, mas que tem trajetória respeitável no meio musical mais amplo da cidade, em eventos chorões ou relativos ao choro, e mesmo em outros nichos socioculturais

redor também de mesas e com a trilha sonora de uma música brasileira instrumental que atravessou várias décadas para chegar até eles, hodiernamente, na capital mineira²⁰⁶.

Ética e etiqueta

Se no caso do *Bar do Salomão*, os comandantes do ponto comercial investiram uma parte de seus recursos para, por assim dizer, fidelizar as rodas de músicos chorões que já vinham assistindo e notando com potencial também comercial²⁰⁷, tendo no pacote toda a galhofa e os contatos que os músicos faziam intra e extra-rodas sonoras, e os usuais e curiosos trejeitos e procedimentos que caracterizavam tais eventos, em outros ambientes os intentos com o choro a ser mostrado era diferente, e nisso se exigiam também posturas diferenciadas dos músicos ao se apresentarem. Um caso dentro dessa segunda realidade é o do *Pedacinhos do Céu*, com o seu fazer apresentacional em palco, que o dono do lugar e muitos dos músicos lá inseridos não chamavam pelo vocativo “roda”²⁰⁸.

Os rigores e o tipo de atitude que se viam – e eram, pois, como exigências no espaço do teatro-bar do Alto Caiçara – eram distintos dos percebidos nas rodas do *Salomão*, muito embora em ambos os casos os comportamentos, se acompanhados mais amiúde, começassem a criar na mente de um observador a noção de que se estava lidando com chorões, talvez uns mais comedidos que os outros, mas todos adeptos de um fazer próprio do choro. A interpretação da ideia de “profissional” no bar do Ausier era distinta daquela que comecei a notar no bar do bairro Serra, e bastante afeita, é verdade, aos ditames que se costumam associar a manifestações musicais do universo da música de concerto de inspiração marcadamente eurocidental – creio até que a expressão “concerto de choro” soaria bem aos ouvidos dos meus colaboradores nesse ponto do meu campo. A coisa que, como já se leu antes, tinha de acontecer “na batuta” do proprietário do estabelecimento tem a ver não só com um domínio do traço sonoro em cada noite de choro, não só com a maneira regional de se fazer o repertório sobre um palco no que

²⁰⁶ Cabe lembrar, estes diálogos, análises e inferências que se trazem nesta seção do trabalho dizem respeito ao tempo de convivência em campo, no *Bar do Salomão*, entre o segundo semestre de 2016 e o final do ano de 2018, antes do episódio da cisão por questões de preferências políticas mencionadas no capítulo 06 deste volume.

²⁰⁷ Segundo pude apurar, a negociação para se chegar no formato de um valor básico e fixo, acrescido da soma de valores de couvert artístico em cada noite veio de conversas entre os donos do *Bar do Salomão* e os músicos, sendo que o fato de músicos lá frequentadores começarem a tocar em outros ambientes, recebendo por isso, catalisou o caminhar dessas transações. Os donos do lugar diziam, a respeito, “que a gente conversou e acertou isso aí”, mas os músicos com quem pude conversar a este respeito sempre disseram de uma “boa vontade” dos irmãos Salomão a respeito desses acertos e valores.

²⁰⁸ Como já exposto aqui, Ausier considerava como rodas de choro eventos de dinâmica mais doméstica e com a ideia de um comprometimento diferente. Já dentre os músicos com os quais ele contava, até ouvi o uso da palavra “roda para dizer do que se fazia no *Pedacinhos do Céu*, mas era comum dizerem só “choro do *Pedacinhos*”.

isso seja sonoramente distinto de uma roda, mas muito também com as interpretações de Ausier do que seja uma ética do fazer musical chorão, um conjunto de normas de conduta a que os músicos dele – ele falava muito assim, “meus músicos” – deviam se ater para que aqueles acontecimentos musicais em que se inseriam saíssem, ali, a contento e “conforme toda a história da própria música [do choro] pede e toda a história do próprio *Pedacinhos* também” – nos dizeres do anfitrião do *Pedacinhos*.

Ausier Vinícius: – Acho que a base de um grande músico é [...]... é você ter a ética [batendo de leve, mas bastante resolutamente na mesa]. “Ah! O cara é chato, o cara é perfeccionista... Tem que ser perfeccionista! [de novo o gesto de tocar na mesa]. Se não tivesse perfeição, não tinha uma Monalisa aí que o mundo inteiro conhece; não tinha um... Você não falava não num celular [mostrou-me o aparelho que estava em sua mão esquerda]; tava caindo avião todo dia... Tem que ter perfeição. [...] Veja bem: já chamei grandes craques à atenção aqui. Craque mesmo. Porque o cara aqui, não apronta. Ele tem que respeitar isso aqui. Isso aqui tem uma história. Nego de qualquer maneira chegar aqui? Não! Aqui eu exijo respeito. Até por causa do meu público, né? [...]. Muito músico ele nem sabe que tem o Código de Ética!... No início dos *Pedacinhos do Céu*, eu fui na Ordem dos Músicos, peguei o caderninho com o Código de Ética e distribuí pra todo mundo: “Aqui, gente, oh! Vocês sabiam que o músico tem que ter ética? Se combina roupa, se combina horário você tem que cumprir?” Isso é o bom músico... O músico ruim não, o músico ruim... O cara que não tem a consciência dele, ele faz o que ele quer. Agora, o músico bom, se você quer ser músico, não basta pegar um instrumento e sair carregando e falar que é músico. Além de tocar pra caramba, você tem que ter comportamento. (Ausier Vinícius, **entrevista**, nov. 2018).

O cavaquinho especialista em Waldir Azevedo e idealizador de um espaço em franca homenagem ao compositor carioca é bastante taxativo nessas suas proposições acerca de uma ética do músico – talvez mais até do que dos chorões, mas também deles – e, interessantemente, vai buscar mesmo em documentos que não propriamente têm a ver com o universo do choro para poder validar sua cobrança, ideário e discurso: quando busca um “Código de Ética” numa autarquia como a “Ordem dos Músicos”. Ou seja, Ausier endossa essa sua noção, e a exigência de compromisso decorrente dela, em uma literatura que trata das regras de comportamento de músicos em geral que se dizem profissionais ou que estejam no desempenho de algo que se considere como atinente à profissão de músico, demonstrando com isso um modo sistemático de lidar com questões mesmo de convivência e respeitabilidade entre os músicos com que toca ao longo de sua trajetória no teatro-bar.

Ora, ilustra essa questão, no *Pedacinhos do Céu*, por exemplo, a situação de que os músicos lá em performance não podiam consumir bebidas alcoólicas. Some-se a isso o fato de que lhes era solicitado, com alguma veemência, não se ausentarem do palco do lugar repentina

e reiteradamente, a não ser em casos de extrema necessidade ou para atender alguma demanda musical mesmo, como a de tocar mais próximo de algum cliente aniversariante ou mesmo para acertar algo de musical ou mesmo assuntos de outra ordem com o próprio Ausier, quando ele se encontra nos seus afazeres da cozinha.

Até para com a plateia, para a gente que ocupava as mesas do salão do bar davam-se instruções e se impunham alguns rigores, e justificando-se até mesmo pela melhor apreciação do sonoro. Assim, pedidos para que se tocasse o hino de um ou de outro clube de futebol, às vezes, foram negados ali, sobre a explicação de que “o choro era a bandeira da casa, era o que reunia aquele time de músicos bons e plateia bonita” – brincadeira de Bacalhau que resolveu a questão, e mostrou que o público tem os limites que apetece ou não em seus intentos. Outra questão que foi perceptível dizia respeito ao estado de sobriedade ou embriaguez dos chegantes, de quem adentrava os portões do teatro-bar. Quem ali chegasse com sinais claros de exagero nas doses anteriores, em geral, ou não era atendido, ou somente levava algo que pedisse, sem que ocupasse mesa por mais de alguns minutos. O já mencionado quê de “lugar de família” do ambiente explicava essa convenção, assim como a ideia de não se atrapalhar as apresentações musicais em curso a partir de intervenções descabidas de alguém alterado, coisas estas que o pessoal dali dizia terem acontecido anteriormente, e incitado a decisão por tal medida.

Ausier Vinícius: – Mesmo o bar... Aqui, a gente está... normalmente; nós dois. A gente vai ficar o tempo todo normal. O caboclo que entra ali, ele toma duas, ele já é outro cara. Tá certo? Então, eu falo: “Se chegar tonto, não atende”. É ordem minha. [...]. Já levei amigo meu pra casa, de colocar o cara quase na cama. Olha a situação. [...] Então, é isso que eu falo, aqui melhor não. (Ausier Vinícius, **entrevista**, nov. 2018).

Ora, mesmo que não se pautando em um código escrito para orientar as suas condutas, os chorões que eu pude assistir ao longo do processo de levantar dados e etnografar, em outros lugares além do Caiçara, evidenciavam modos de guiar a atuação nos seus eventos com base em ditames que se iam negociando muito mesmo a partir das vivências e cooperação nas rodas e outras situações de choro.

As rodas do *Bar do Salomão*, por exemplo, elas aconteciam com base em acordos de impacto direto no dado sonoro das noites. A ideia de revezar os solistas ao longo da execução de uma composição era algo, por exemplo, que gerava sutis reprimendas quando algum músico desconsiderava tal princípio; isso, a menos que a obra posta em roda não fosse conhecida de outros solistas da ocasião. Até o tipo de repertório, se mais com músicas famosas, ou se mais

indo para o que chamam de lado B, isso era também um elemento numa lista de obrigações da etiqueta chorona que aqueles músicos estipulavam e iam introjetando pelo sentido da sua práxis musical, e a maneira de tratar o repertório também contava para a aprovação da execução de um ou outro canjeiro, por exemplo.

Luiz Pinheiro: – Isso aí, acho que depende um pouco da roda. Tem... tem roda que você tem que fazer a coisa exatamente do jeito que o Jacob gravou... [...]. A informalidade, é... ela é necessária, assim, pra criar um ambiente acolhedor, em que a pessoa vai se sentir à vontade pra tocar. Agora, se essa etiqueta aí for algo assim: o cara não pode sair muito... você pega, por exemplo, um músico de *jazz* que tem uma experiência, que tem muita consciência harmônica e tal... É... Essa liberdade que ele tem pra improvisar pode ser uma... pode ser uma armadilha pra ele. Porque, choro é uma música mais horizontal, você tem contraponto, vozes que se entrelaçam. Você tem que... Se você toca o instrumento solista, você tem que ouvir o outro solo e fazer contrapontos nas... nas... Onde dá pra você fazer. Uma vez foi um músico muito bom lá no *Salomão*, que tava tocando em cima da harmonia certinho, só que atropelando todo mundo, porque ele não estava ouvindo o solo. O choro é uma música temática, muito. O tema é muito importante. Então, assim, a etiqueta, [...] tem a ver, por exemplo, com o cara chegar numa roda e já começar improvisando, sem mandar o tema, aquilo ali, na roda, ele vai ser rejeitado. Nesse caso, aí, eu acho que com razão. [...] . [...]. Porque tem uma... Se for esse lado mais social, tem também, né? A gente tem no choro um bate bola, né? Quando uma pessoa está... Tô falando do solista, tá?... Mas, vale também pra o contraponto ali dos... sete cordas... As pessoas têm que ouvir, né? Não podem monopolizar. Você fez o seu solo, é... Se tem outro solista que sabe a música, ele vai repetir. Você vai ouvindo o que ele tá fazendo, fazer alguma coisa ou não fazer nada. Então, tem aí uma parte social, essa etiqueta social, sim. Acho que ela deve ser seguida, porque alguém que chega na roda, assim, atropelando, às vezes é até um bom músico, conhece, mas tem que ter essa etiqueta sim. Essa coisa de perceber qual que é... Às vezes, uma roda é mais lado B... o pessoal tá querendo tocar coisa diferente. Então, se você chegar numa roda dessa e tocar só... né?... *Tico-tico no Fubá*, *Doce de Coco* e *Noites Cariocas*... Enfim, você tem que perceber onde você está pisando. A etiqueta... Agora, a etiqueta, tem etiquetas e etiquetas, né? A roda, às vezes, pode ser mais tradicional. Aí, você chegar mandando só lado B, aí o pessoal não vai conhecer...
(Luiz Pinheiro, **entrevista**, nov. 2019).

Cabralzinho: – A roda de choro é um negócio muito delicado, assim, né? É... Até [pela] intimidade com o público [...]. Ela é muito delicada, é muito... muito... muito perigoso, assim, de certa forma, né? Não perigoso, mas se chegar alguém, como várias vezes já aconteceu, chegar alguém, pegar o pandeiro e tocar com o cotovelo mesmo, assim!... No meio da música. Sem saber o que fazer. Então, eu acho que a roda é uma coisa muito séria, sim. Claro que ela é despojada, ela é mais alegre e mais brincalhona, mas ela tem que ter um cerne, um alicerce ali que tem que ser muito forte, que são as pessoas que vão, que se propõem a fazer, né? Claro que sempre tem a canja, e... tem o pessoal que você chama. Quem você conhece, você já chama. Quem você não conhece, você chama, só que sempre atento também... porque a pessoa tem que ter essa sabedoria... de saber mesmo o que tá fazendo mesmo, pra entrar numa roda de choro. Muitas vezes, não dá certo, assim, né? Essa abertura tem que ser bem minuciosa, assim [...]. Eu acho que, a princípio, a roda de choro é aberta, sim. Mas [...] ela tem que ter um

alicerce, ali, que tem que ser muito firme, né? [...] Ela é aberta, sim, só que é delicado esse... é... esse papel, assim... essa forma, né? Porque, igual eu já falei, tem muita gente que acha que é baderna, não sabe... nunca escutou choro, não entende muito bem e quer tocar. Isso é um pouco complicado, porque a música, ela é pra tocar em conjunto, né? Tem que tá todo mundo junto, tocando. Não que tenha que ser tudo ensaiadinho [...]. É, minimamente, saber o que tá fazendo, assim, né? Pra coisa funcionar fluentemente. É... Tem certos... pelo menos, no meu aprendizado, tem certos códigos, assim, né?... Não são regras, mas são, tipo, um código, assim... da boa vizinhança, né? (Cabralzinho, **comunicação pessoal**, mar. 2020).

Os músicos destas ocasiões de roda de choro propriamente ditas, ao menos nos termos de meus interlocutores eram rodas de choro tradicionais, não estavam, sobremaneira, na tarefa de conferirem entre si quesitos mais ligados ao extra-sonoro, ou ao comportamento social em sentido amplo. Questionamentos sobre a bebida que se ia tomando, qualidade e quantidade; se ia fazer um intervalo, e quando, ou se interagia com uma pessoa fora do círculo de músicos no momento de performance própria ou mesmo de outro colega solista, por exemplo; esses dados não se compraziam tanto à etiqueta que assumiam para si, naqueles encontros de fazer música e vivenciar o algo mais do bar. A seriedade, o acordo, eles estavam mesmo na prática do choro tal como defendiam em sua correção e, logo, em sua tradição, no que concebiam como o acerto desse tipo de fazer musical que deriva de uma genealogia de chorões em quem se inspiram, uns de mais longe, outros com quem conviveram, ainda que sendo de gerações distantes, faixas de idade díspares. O seu compromisso era também com um brincar de choro que a roda, de algum modo, praticamente exige, para ser roda:

Mateus: Olha, a gente tá ali, a gente tá numa farra nossa também, é claro, né? Mas você vê também que ninguém tá no excesso. A gente tá ali pra fazer alguma coisa, e se diverte porque é divertido tocar, você sabe. Mas a gente toca choro é sério, na roda, a gente ri e zoa, mas é justamente porque a coisa tá dando certo, e seguindo o que é a nossa regra, entendeu? O que diverte é o que funciona, o que a gente corrige, o que lembra um choro que a gente admira. (Mateus Fernandes, **comunicação pessoal**, abr. 2018).

O grupo *Toca de Tatu* também não deixou de evidenciar elementos éticos e de algumas etiquetas também nos seus procedimentos de fazer musical, de se inserir num cenário chorão da cidade e mesmo de um relacionamento com a minha pesquisa. O quarteto demonstra no seu interior, por exemplo, muita atenção e cuidado com o fato de serem um grupo, isto é, pensam em representarem-se uns aos outros, conhecer as concepções e pontos de vista de integrante a integrante, e são sempre bastante cordiais quando o assunto é o de falar de origens do grupo e das maneiras como concebem os detalhes do seu fazer: quando falam de como o *Toca de Tatu*

foi reunido e criado, dizem da importância da chegada de cada um; no momento de tratar das construções de seus arranjos, frisam sempre a criatividade coletiva, a contribuição de cada um na sua perspectiva de músicos, de instrumentista e até de chorão. Sou capaz de inferir, inclusive, que para um pensamento como o de Ausier, posto parágrafos acima, eles seriam exemplos de ética profissional e respeito mútuo no trabalho²⁰⁹, pois muito do compromisso exigido pelo chorão peçanhense se tinha na prática dos jovens instrumentistas em questão.

Assim como, nas rodas e apresentações que se dizem de choro tradicional, existem as regras para aceitação de “canjeiros”, também os convidados do *Toca de Tatu*, para tocarem nos shows e nas gravações deles, passam por crivos que se estabelecem em suas negociações, e, nos tais eventos, cerimonialmente há os aplausos e agradecimentos mútuos, as posturas que se dizem agradecidas. Se os chorões do *Salomão*, por exemplo, têm aquele gesto de passar a mão no ombro de colegas, o que é dum sentido sensível de aprovação e parabenização, também os músicos do choro contemporâneo convencionalmente aprovam e gratulam os seus visitantes de um ou outro palco; e, para além dos gestos isolados em si mesmos – o toque num ombro *versus* os aplausos e reverências da cerimônia apresentacional, pouca coisa é distinta num expediente musical em relação ao(s) outro(s) do contexto chorão belo-horizontino em estudo.

A própria demanda deles para comigo, eles considerando que uma entrevista para a minha pesquisa seria mais interessante se fosse feita em grupo, que este formato faria, de algum modo, aparecer mais o *Toca de Tatu*, demonstra essa conduta moral que é de frisar o coletivo e de se posicionar evidenciando uma coesão – ou, pelo menos, de mostrar as suas negociações de maneiras francas – na construção de seus fazeres e de discursos a eles associados.

Os quatro jovens músicos são também muito ponderados e até elegantes quando fazem menção aos chorões da cidade que ventilam outras ideias musicais, que tratam mais da tradição do que de uma ideia de choro contemporâneo, como eles têm em conta; e mesmo no que eles eram críticos, ali quando apontaram que pouco se fazia de choro de gente viva na cidade – para aqui se ficar perto dos termos das fala deles – notava-se algum grande tato para a elaboração de seus comentários, numa convenção em que se percebia não só um receio no uso dessas ou aquelas palavras, mas mesmo a afetividade que carregam para com os colegas músicos ainda que de outras vertentes choronas, que eles, aliás, diziam como seus pares e inspiradores em alguma medida. Quando eu lhes perguntei, por exemplo, o que seria um “outro lado da moeda” perante a sua ideia dum choro contemporâneo, em Belo Horizonte, o que na prática chorona

²⁰⁹ Ainda que eu acredite que, sobre o fazer sonoro-musical “em si” do *Toca de Tatu*, Ausier teria as suas ressalvas, devido a ser tradicionalista como é, e defensor de modos de fazer que se distinguem do expediente de arranjo camerístico que o quarteto propala e executa.

mais ampla, na cidade, se podia ter como a frente complementar aos intentos do seu grupo, eles disseram não saber quais termos podiam usar e que era uma elaboração que pra eles dependia mesmo até de eles próprios visitarem e fazerem perguntas aos demais chorões.

A minha percepção em campo, e os diálogos que eu pude travar com tantos chorões em Belo Horizonte demonstraram muitas situações, nos diferentes pontos pesquisados, em que formalidades se erigiam, mesmo elas sendo distintas entre si, e ainda que os meios dos seus surgimentos e manutenções fossem diferentes. Assim como Moura (2004) – autor que tratou de rodas de samba – eu também constatei nas rodas que frequentei uma sistemática, sim, de aceite das participações de músicos externos, e no movimento de perpetuação do que era de interesse dos músicos mais rotineiros, o que, embora não esteja escrito em lugar algum ainda, prescreve muito do que se verá nas situações musicais em vivência. Ou, como menciona Nettl (1983), eu pude perceber o quanto elementos de conhecimento de transmissão oral podem ser tão ou mais influentes nos ditames de uma prática musical em casos semelhantes ao do choro, em seus diversos lugares de acontecer, e como “as limitações impostas pela memória humana, as regras da estética popular, as coibições impostas por padrões já estabelecidos contribuem muito para dar forma a um repertório musical [e à maneira de pratica-lo]” (NETTL, 1983, p. 188-9).

A citada busca por um “Código de Ética” escrito, no caso do *Pedacinhos*, encontra correlativos na tácita conservação e revisão dos músicos das rodas do *Salomão* de seus expedientes mediante diálogos, negociações e chamamentos à atenção que se davam nas rotinas de fazer musical. O que está escrito e o que se verbaliza, o que é da oralidade e o que uma literatura informa, nas situações múltiplas de minha etnografia, se aproximam e se constroem juntas um ambiente em que transitam, tanto modos de fazer e de avaliar o que se fez, quanto de justificar escolhas – e sutis reprimendas – relativas ao que são as boas maneiras de um chorão, em sentido amplo, com ou sem instrumento em mãos. Também os procedimentos do *Toca de Tatu*, entre eles mesmos do grupo, e deles em relação aos demais amigos chorões, evidenciam um tipo de protocolo subjacente, declarado mesmo em seus atos, e um tipo de consideração que é da – e está na – dinâmica própria dos eventos e do trânsito de conceituações dos quais participam os chorões e os choros.

Alguns escritos sobre o choro dão conta de dizer dos ambientes e práticas dos músicos cultores dessa manifestação sociocultural como ambientes “informais”, em que as dinâmicas são as de um improviso das demandas e dos seus respectivos cumprimentos e feitura, e onde os fazeres musicais se desvestem de algumas regras – as que se colocam na perspectiva dos tais

escritores (p. ex., ALMEIDA, 1942, SIQUEIRA, 1969; KIEFER, 1983, TINHORÃO, 1998; e até em CAZES, 1998, DINIZ, 2003 e LIVINGSTON-ISSENHOR & GARCIA, 2005). Os tais autores apontam, ao seu modo, para faltas daquilo a que chamam de sistematização, para um despojamento dos eventos e das ações dos músicos e audiências. Outros, quando dizem algo sobre os aprendizados que se dão em rodas ou eventos dessa música, usam mesmo as noções de “processos não formais” e “práticas informais” (PAES, 1998 e COELHO, 2016).

Hoje já é quase um lugar comum admitir que é possível aprender música fora das escolas de música. Mas é preciso reconhecer que ainda temos uma tendência renitente a pensar que o modo como se aprende fora delas, em alguma medida, é menos importante, ou mesmo irrelevante. O fato é que é muitíssimo comum empregar, para se referir a modos extraescolares de aprendizagem, expressões como “informal” e “assistemático”. A palavra “informal” tem uma conotação muito simpática, que é a de “relaxado”, “descontraído”. Mas é preciso não esquecer que literalmente ela significa “destituído de forma”, “desorganizado”. Parece-me que o emprego destas expressões denuncia antes de mais nada nosso desconhecimento dos modos pelos quais funcionam os variados aprendizados extraescolares. Elas refletem antes nossa ignorância sobre as “formas” e “sistemas” destes aprendizados do que a ausência, ali, de tais atributos. Não existe educação espontânea; ela não apenas transmite cultura, a educação é ela mesma um artefato cultural, e como tal, por definição, algo de elaborado, organizado. Que sua organização seja difícil de ver não nos autoriza a considerá-la inexistente. (SANDRONI, 2000, p. 02).

O caso agora, porém, é que alguns trabalhos [...], além de, veladamente, presumirem algo como uma cristalização da música do choro, deixam transparecer fortemente um tipo de exercício comparativo onde a baliza é o ideal eurocidental [...] musical. A realidade muitas vezes se pinta assim quando se trata de trabalhos do ramo da pedagogia da música que tomam o choro, ou como ferramenta didática para o desenvolvimento técnico de alguns instrumentistas, ou como uma manifestação musical onde se “exemplifica um dos mais felizes casos de aprendizagem musical ‘informal’”. [...] [...] não se pode deixar de comentar o quanto o termo “informal” aparenta ser utilizado de maneira a denotar um índice valorativo que, ao que parece, ainda é resquício da pressuposição de superioridade do universo didático-musical academicista, conservatorial ou escolástico por sobre outras formas de ensino e transmissão musical. (AMADO, 2014, p. 74-75).

Ora, por detrás de uma ventilada noção de uma informalidade²¹⁰ corrente no meio chorão, e à revelia também de uma imagem das rodas e eventos de choro como locais de muita galhofa e descontração, existe, muito patente, a cobrança de uma base ética nesse meio que vai para além do tácito, e diz respeito tanto aos colegas quanto ao repertório e à maneira aceita ou até ideal de tocar num ou noutro local, por exemplo; há próximo disso um tipo de praxe que se

²¹⁰ Considero curioso – ou, ao menos curioso – o fato de se atribuir adjetivos de “informal” ou “não-formal” para elementos de uma prática musical que há mais de um século e meio sobrevive muito graças a um evento que se chama de roda e que, costumeiramente, se faz mesmo em um formato circular.

tem em respeito, existe muito de ética e marcadas etiquetas choronas, enquanto tocam e, quando se dedicam a transmitir a alguém um ensinamento sobre o que é o seu fazer, a sua tradição ou a ideia que se tem de inovar em algo dessa música. A etnografia me mostrou, pois, que há contrastes em diferentes lugares, distantes da academia ou dos conservatórios, do que se pensa ser formalidade, do que significa ser musicalmente bem educado, e dos comportamentos certos e aceitos a um músico respeitador e a que se dê o respeito. A escolástica de alguns estudos do ramo musical, portanto, cambaleia ao dizer dos chorões como um tipo de comunidade da falta (cf. termos próximos aos de CLASTRES, 2003), como contexto(s) em que os fenômenos se dão de maneira a serem desprovidos de algo (SANDRONI, 2000) – este algo, não por acaso, sendo representativo do que “não-chorões” anseiam ver das suas próprias músicas projetado em todas as manifestações musicais das quais se aproximam para algum estudo.

O lado A, o lado B... o *Spotify*: os cânones e a musicologia dos chorões

Já mencionei, em oportunidades deste mesmo trabalho, que considero os chorões algo como musicólogos. Considero, não; eles realmente o são, em grande medida. Assim, a minha pesquisa, em uma síntese possível, foi uma rotina de encontros entre musicologias. Acredito, inclusive, que as pesquisas etnomusicológica quase sempre são um pouco disso.

Alguns expedientes de meus colaboradores mais próximos do campo, ou mesmo os de outros chorões pela cidade, percebidos mais em panorama, se aproximam em grande medida dos procedimentos musicológicos da tradição eurocidental, da dinâmica das validações tais como se conhecem num pensamento subentendido numa caminhada conservatorial de trabalho com música – com as suas teorias da música, os raciocínios, as estéticas e suas práticas em interdependência e retroalimentação – e com aquela que se costuma dizer, no Brasil, como uma musicologia histórica²¹¹. O campo me colocou perto de pesquisadores, com as suas questões e as metodologias próprias ou que escolheram; com gente que monta e investiga acervos, gente que, além de ler música, conhecer a pauta musical, lê também algo acerca da música que tem em conta e quer executar; pessoas que buscam se informar de conceitos sobre um tipo de repertório que lhes agrada performar, que se interessam pela sensação própria disso, e que se

²¹¹ Acredito que frisar aqui o quanto tais colaboradores são também estudiosos das técnicas dos seus respectivos instrumentos é praticamente desnecessário, pois este é elemento que se trabalhou com algum detalhamento em seções anteriores da escrita. Mas, registre-se que o quê de musicólogos e a verve de estudantes de performance de música se equivalem nas vivências de muitos desses sujeitos com quem pude ter contato ao longo do tempo de pesquisa (isso, sem deixar de cogitar: não seria o estudo para tocar um estudo musicológico também?).

dispõem, depois, a um tipo de diálogo crítico com tais noções e essas vivências, propondo alternativas de caminhos ao raciocínio e à performance.

Com os interlocutores, tive notícias, inclusive, de quão investigadores eram chorões de gerações anteriores, e até dos termos ou temas com os quais eles vinham se ocupando em suas respectivas épocas; e fui informado também de músicos ainda em atividade que se ocupam de algum tipo de ampliação da ideia de choro, como no caso de Egberto Gismonti, citado por Lucas Telles, em entrevista. E esses elementos todos me auxiliam numa compreensão, pelo menos inicial, dos meus próprios assuntos em estudo, isto é, ajudam na descrição do que seja a tradição chorona apregoada por alguns chorões, e a necessidade de se advogar também um choro contemporâneo, por parte de outros colaboradores meus.

Ausier Vinícius: – Todos [chorões] eram pesquisadores. Jacob tinha acervo, Waldir Azevedo tinha acervo. Todos ouviam, entendeu? É... Então, você tem que ser. [...] eu tenho um acervo muito legal de tudo isso, entendeu? [apontando para as imagens dos chorões antigos todos que se viam nas paredes do seu teatro-bar]. Praticamente, eu tenho a obra quase toda do Waldir Azevedo, entendeu? [...]. [...]. Altamiro Carrilho [flautista carioca de Choro (1924-2012)] me contou uma vez, aqui [no *Pedacinhos*] que ele catalogou trinta e três ritmos, que são [de] choro. Se a gente tocar cinco, é muito. Então, a riqueza disso que a gente precisa ainda pesquisar... (Ausier Vinícius, **entrevista**, nov. 2018).

Anderson Costa: – A gente, hoje em dia, acha fácil muita coisa de choro, tem que pesquisar, mas, assim, a gente acaba encontrando o que muita gente já pesquisou e coloca fácil na internet, meio caminho andado. Essas partes mesmo aí na pasta, no tablet, tudo baixado, esses contrapontos que eu de vez em quando tô tocando. [...]. Olha que pessoal divulga mesmo, nem é difícil, sabe? E não é só partitura, não é só playback e gravação, tem muita coisa da história, do pessoal que fazia antes. A gente se informa bem se tiver tempo, e se for curioso do choro. (Anderson Costa, **comunicação pessoal**, ago. 2017).

Rodrigo Marçal: – Então, né? [...]. Eu sou um leitor, né? [...] Eu leio muito [...]. O meu tempo pra me dedicar a música é muito curto, né? Porque eu trabalho em duas escolas, então, eu estudo no meu tempo livre. Quando eu comecei a estudar, eu comprei os livros do Jacob [do Bandolim], né? Pra estudar os choros do Jacob. E a minha história com o choro, com o bandolim tá muito por aí, o começo, né? Essa coisa de buscar e ter contato com esse material foi a base da relação toda com o choro (Rodrigo Marçal, **comunicação pessoal**, mar. 2020).

Matheus Fernandes: – O chorão tem que estudar igual todo músico tem que estudar, cara. Aí, não tem jeito. Choro é repertório, é trabalho, assim, você sabe. E é tocar bem, não é de qualquer jeito. Se você quer uma linha, quer mais pra um lado do antigo, você tem material pra estudar, pode ler partitura ou cifra, pode ler a respeito do pessoal da época, sempre tem coisa pra ler e pra tocar e... histórico mesmo, sabe? Não dá nem pra falar que não tem como saber. Com interesse, a gente toca consciente do que tá tocando, e a gente pode até fazer esses levantamentos e trazer pra roda que tem mais costume, que esse tipo de informação a galera

curte, fica curiosa e se soa bem então, se tem o jeito da roda, vira repertório. Mas, é isso, você quer, você procura e acha, e pesquisar pra gente nem tá tão difícil. Os caras antes, Maurício [Carrilho], Luciana [Rabello], pessoal da portátil, praticamente... Eles é... eles é que ralaram na poeira toda e no meio de papel velho, né? A gente tem pdf de quase isso tudo, e os caras já gravaram também pra dar pra gente uma base das coisas... Se ver... cara, dá até vergonha se não conhecer também, né? (Mateus Fernandes, **comunicação pessoal**, abr. 2018).

Lucas Telles: – [...] eu penso o choro muito como isso: uma coisa de linguagem brasileira [...].

Lucas Ladeia: – Tá até na definição de muitos historiadores, né? [influência de leituras sobre o choro!] Que é... O choro como uma forma brasileira de se interpretar, a princípio, a música que vinha de fora. [...]. (*Toca de Tatu*, **entrevista em grupo**, dez. 2018).

Abel Borges: – É, e tem aquela coisa também, pelo menos eu, particularmente, tenho:

“– Por que não valorizar quem tá vivo, né?”

“– Esperar passar pra poder lembrar, pra poder dar valor?”.

Essa tradição nossa... Pra mim, não faz muito sentido. [Questionamento do cânone!].

(*Toca de Tatu*, **entrevista em grupo**, dez. 2018)²¹².

Ora, o que se evidencia é que os chorões, além de terem suas maneiras de controle e rigores próprios nos seus fazeres musicais – sua ética e as variações de etiquetas – também se apropriam ou vêm se apropriando cada vez mais das sistemáticas de busca e indagação que são próprios da musicologia que se tem em meios, por assim dizer, dos acadêmicos, seja de uma academia do ramo musical, seja ainda de outros ramos, como os da história ou mesmo os das abordagens jornalísticas²¹³. Além disso, a literatura que se produz com base nessas sistemáticas, seja por autores de dentro ou de fora do seu ramo musical específico, também se avizinha um tanto fortemente do meio chorão belo-horizontino, e, não raro, em conversas com estes músicos se escutam menções a determinado livro deste ou daquele autor, à biografia do chorão tal feita por este ou aquele estudioso – e mesmo este trabalho despertou curiosidades acerca da dinâmica de sua feitura, eles investigando, mais ou menos sutilmente, o que era o meu procedimento de pesquisa, querendo saber do que era etnomusicologia, por exemplo, e se era interessante para eles próprios ter alguma entrada nesse ramo para falar de mais alguma coisa sobre choro.

Alguns dos músicos em perspectiva, inclusive, se valem até de um tipo de “vantagem epistemológica” sua (exp. cf. VIVEIROS DE CASTRO, 2002), e de algum modo evidenciam uma concepção de especialistas que são do que se tem em assunto – numa dada interlocução

²¹² As duas últimas citações, excertos de falas de colaboradores do *Toca de Tatu*, já participaram de trechos transcritos acima, mas, pela pertinência da análise de agora, pareceu cabível replicá-los. Eles compunham o sentido das partes anteriores, ajudando a entender os elementos descritos, e agora cumprem um papel também de corroborar os pontos analíticos tangenciados por essa parte do trabalho.

²¹³ Uma vez que, sobretudo pensando-se em música popular, a quantidade de trabalhos que se empreendem e que se publicam acerca de seus assuntos, vindos de especialistas em outras áreas, é consideravelmente grande.

sobre o choro – e inferem que os meios de estudo da música carecem mesmo de saber como se dão as peculiaridades das suas performances, dos seus repertórios e de toda a conjuntura de noções das quais os chorões se utilizam.

Ouvi em campo, aliás, não tão raramente, algumas expressões tais como “músico acadêmico” – referindo-se a mim ou mesmo num sentido mais genérico da locução – em casos de enaltecerem a busca por tentar compreender o choro e registrar uma compreensão, ou mesmo fazendo valer a sapiência deles, que quem vive de outros repertórios não exatamente dominará em poucas investidas. Com alguma consciência, sapientes de dados da trajetória da música que veiculam e de músicas outras relativamente próximas nas cenas citadinas, os chorões se põem também como agentes que têm em mãos informações que lhes deixam pensar e repensar as relações do seu fazer com outros fazeres de circunstâncias distintas das suas próprias.

Luiz Pinheiro: – Olha, eu toco flauta há mais de quarenta anos. E eu só comecei a tocar choro de uns 15 anos pra cá. Questões de interesse... a minha geração, pouca gente do meio assim se interessava pelo choro. A gente tava mais na onda do *jazz*, da improvisação. O choro, é outra história, é outro aprendizado. E, você sabe, o músico acadêmico, né? A gente que veio de uma academia, de escolas e tal, a gente sabe de outras coisas. Mas, o músico acadêmico, quando ele começa a tocar choro e vai pra um lugar assim [de roda], ele quase não convence [...]. (Luiz Pinheiro, **entrevista**, nov. 2019).

Anderson Costa: Comecei a tocar [choro] com outras pessoas no primeiro ano que cursei na UEMG, todas as sextas os alunos reuniam-se no bar em frente à faculdade na parte da noite, e lá acontecia a roda de choro. De lá que fui conhecendo mais músicas, e aumentando o repertório que é bem vasto, né? E continuo frequentando várias rodas, e vou conhecendo as pessoas e as músicas. [...]. Mas, foi diferente, sair das rodas lá de alunos da faculdade e entrar mais com os chorões mesmo. A gente precisa ir se encaixando. Nem são testes, mas, é o jeito de encaixar, né? O pessoal não fala, mas pede um respeito, assim... Acho que quando não somos conhecidos e chegamos em um lugar novo temos que chegar com respeito, e daí, se apresentar. As rodas são abertas, são... algumas pessoas podem ser mais fechadas, outras não. Mas se você vem como músico, ainda sem ser chorão, assim... se você souber como se comportar, será bem recebido nas rodas. Vai aprendendo o jeito de tocar e o comportamento mesmo. O choro tem uma forma básica, é legal mostrar que conhece isso quando chegar pra dar uma canja. Estudar o choro antes e ser humilde quando chegar. Não é complicado, mas é assim [...]. (Anderson Costa, **comunicação pessoal**, mar. 2020).

Os chorões, nessa musicologia que exercem, têm os seus cânones estabelecidos, isto é, também se apegam à ideia de obra musical, coisa pronta, acabada, repetível. E, mais que isso, nos círculos dos mais apegados à tradição chorona, muitos pensam também em obras musicais que se pretendem mesmo repetir, num dado nível de tal e qual, ou seja, com alguma pertinência

em relação às maneiras que o compositor a pensou ou – isso mais pertinente no meio chorão como se pode notar – perto do modo como ela entrou para os registros de músicos antecessores, à maneira como ela foi gravada; e nisso incluídos os chamados improvisos, algo que me chamou a atenção sobremaneira, confesso. Se bem que, em termos de um cânone chorão, dizer dos compositores e dizer dos intérpretes, muitas vezes, é tratar de uma mesma pessoa.

A noção de cânone – ou mesmo de cânone em música – se utiliza aqui com base em ideias de Goehr (1992) e Haynes (2007), e através ainda da aproximação que faz Costa (2014) dos ditames dos dois primeiros autores.

A ideia de uma música como algo já acabado, e que, portanto, deve ser tocada sempre da forma mais parecida ao seu original e continuamente repetida pelas gerações futuras, faz parte da ideia de cânone, onde há a formação de um determinado repertório de obras compostas pelos grandes gênios do passado e que devem ser perpetuamente repetidas respeitando intenções do compositor. (COSTA, 2014, p. 62).

A instituição do cânone, diga-se assim, orienta as práticas de músicos de choro de BH, ou por uma assunção de um tal repertório como a pretensão para as suas performances, ou mesmo por se querer atuar num contraste a tal repertório canônico. Mas, de algum modo, ela está sempre no horizonte e pairando mesmo nas minhas conversas com os colaboradores da pesquisa. O *Pedacinhos do Céu* é o lugar do meu campo em que mais de perto notei a reiteração de um repertório sublinhado como fundamental e do *modus operandi* de se realizá-lo. Ali, a ideia do regional base, inclusive, se soldando ao cânone, ou sendo um item na representação da obra tal como se cogita ter sido concebida. As obras de Waldir Azevedo, homenageado dali, e a maneira como ele as tocava estão na base dessa minha inferência, que passa pela mencionada sensação de se ter um disco tocando no *Pedacinhos*, tamanha era fidelidade aos elementos audíveis em algumas gravações da época do próprio compositor-intérprete. O caso, assim, foi abordado na seção dedicada às performances em enredo (Cap. 07).

Já no *Bar do Salomão*, as rodas, mais transitadas mesmo, não tinham tanto esse tônus de fidelidade audível nos mínimos detalhes. Mas, também já exposto, ali não se fazia tanto o lado A, porém o lado B do disco de quem compunha as músicas postas no lado A. Assim, se não no nível das “obras”, ao menos no nível dos artistas que lhes assinavam se notava também uma reiteração, um processo de canonização indiretamente ligado ao sonoro, mas apontando muito para alguns compositores. Curiosamente, também o modo de fazer se sublinhava no boteco do Serra, pelos chorões. É de se lembrar que músicos dali frisavam o regional como tipo ideal de grupo para o desenvolvimento pleno de sua música, da sua tradição – semelhantemente,

então, ao que se fazia no bar do Ausier²¹⁴, ainda que com expedientes menos drásticos no sentido de toda uma conformação sonora, desde o nível técnico instrumental, até os limites possíveis de manipulação pelo sistema de amplificação sonora.

O *Toca de Tatu*, ao seu modo, e mesmo pelo que se lê em citações de falas explícitas acima, se pensa enquanto um grupo de chorões num tipo de contraste ou até mesmo de uma continuidade crítica aos meios performáticos e das decisões de repertório em relação aos demais chorões com os quais eu convivi. O que o quarteto questiona, primeiramente, parece ser o próprio cânone, a perpétua repetição de nomes e de títulos de composições – isso, pelo menos, no espetáculo de título *Choro Contemporâneo*. Ao menos de um cânone de perto dos chorões tradicionalistas, é de se pensar, porque, considero claro, a reiteração que consigam estabelecer da novidade do seu repertório tornará tal conjunto de obras pouca inovação e, tão logo, um tipo também de cânone em processo de estabelecimento.

O contraste fica nessa escolha do que se vai tocar, da lista de músicas em ocasião de trabalho: é de se dizer que não se utilizam nem mais da metáfora de “lado A e lado B” de um disco de choro. Contemporâneos, se utilizam mais de ferramentas como as listas dos aplicativos de música – ficaria assim a metáfora do fenômeno. Já outro elemento de suas práticas, e, talvez, denotando mais um quê de continuidade do que se tem como ideal para o choro dito tradicional, passa pela sua formação instrumental, que muitos ouvintes deles ligam à mesma ideia de regional de choro que se mencionou nos dois pontos de choro tradicional do meu campo, como os quatro me contaram em entrevista. Só que os instrumentos, eles utilizam de modo um tanto distinto no conjunto, e os “arranjos mais camerísticos” do *Toca* se tomam como outra coisa em relação à ideia de “grupo base mais solista” que vi no *Pedacinhos* e *Salomão*, por exemplo²¹⁵.

Ausier Vinícius: – Então, o que se fala é isso. Eu gosto da coisa tradicional. O que acontece, é o seguinte... O que eu percebo, é o seguinte: A pessoa quer ouvir a música. Ninguém quer ouvir arranjo... Arranjo é um saco! Por exemplo: você pega determinado show, você vai lá o cara pinta o sete... E a música?! E eu... E eu escuto mesmo. Tanto trem que, cadê a música? Entendeu?... Sabe?... Eu acho o seguinte: tudo demais é sobra. Você pode dar uma brincada aqui, outra ali... [...]. É o que eu pretendo... é o que eu procuro preservar: a tradição no ouvido de quem vem aqui [no *Pedacinhos*]. Evidentemente, que, é o que eu falo: se o cara quer ver um Ausier cheio de arranjos, ele vai ter uma decepção danada comigo. Eu prefiro tocar a música. (Ausier Vinícius, **entrevista**, nov. 2018).

²¹⁴ Costa (2020), que também teve ocasiões de entrevistar os chorões do *Bar do Salomão* e empreender visitas etnográficas naquelas rodas destaca a noção de regional exatamente como o elo forte dos chorões dali com uma por eles ventilada tradição do choro. O autor questiona tal ideia de tradição.

²¹⁵ E, no geral, também em outros lugares com choro da capital mineira, que compuseram o panorama do trabalho.

Lucas Telles: – [desde o primeiro show do *Toca*] já era [...] com bastante arranjo, né? Era com esse perfil camerístico.

Luísa Mitre: – Já era assim... parecido.

Lucas Telles: – Claro que os arranjos evoluíram ao longo do tempo, né? Mas a gente já tinha esse interesse, assim: o grupo soar um grupo mesmo... Não era a gente acompanhando, só levada, uma coisa mais de roda. Não chegava nisso...

[...]

Luísa Mitre: – O grupo é assim, se faltar um...

Lucas Ladeia: – Não tem *Toca de Tatu*...

Abel Borges: – Não dá. Fica vazio.

Luísa Mitre: – Porque falta muita coisa, é muita divisão...

Abel Borges: – É sempre tudo muito amarradinho.

[...]

Abel Borges: – A gente queria construir alguma coisa. A gente sempre tinha uma intenção, assim, de focar. A gente tinha uma meta e... Bom, vamos fazer o primeiro projeto, como grupo, né? [...].

Lucas Ladeia: – É, a gente queria fazer uns arranjos bem cuidadosos mesmo, porque a gente tinha gostado dos efeitos [das primeiras] gravações.

(*Toca de Tatu*, **entrevista**, dez. 2018).

O traço, talvez, “extracânone” nas performances e intentos do *Toca de Tatu*, inclusive, deve ter a ver com um dado da relação do fazer deles perante os demais chorões, pelo menos os mais tradicionalistas, da cidade. Os quatro músicos do conjunto não sabem, a rigor, dizer se têm um público fidelizado de algum volume considerável, e disseram não ter um apontamento sobre quem são as pessoas que vão assistir e ouvir o grupo – não tinham se perguntado ainda sobre um perfil²¹⁶ do seu público –, mas seriam capazes de dizer de pessoas que quase nunca iam assisti-los tocar: o pessoal do choro (o dito tradicional) da cidade de Belo Horizonte²¹⁷:

Abel Borges: – É difícil... Eu não sei quem é, assim, nosso público... Sinceramente. Um perfil?

Luísa Mitre: – É... Olha, uma coisa eu sei... [respira longo...]

Lucas Ladeia: – É... Quem... não é?

Luísa Mitre: – É... [...]. Por exemplo, a gente raramente vê o pessoal, os chorões de Belo Horizonte num show do *Toca de Tatu*.

Lucas Telles: – Raramente.

Luísa Mitre: – Raramente mesmo.

[...]

Luísa Mitre: – Eu não sei se é porque a gente não tá nas rodas sempre... A gente não convive, ou o grupo não convive diretamente com os chorões da cidade, assim...

Lucas Telles: – Enquanto grupo, né?

²¹⁶ Algo que, aliás, ocupa este trabalho em partes anteriores e logo adiante, novamente. Na ocasião da conversa a este respeito, disseram que estavam em vias de contratar algum profissional que desse conta também dessa tarefa de rastreamento de demandas e mercado.

²¹⁷ As realidades, nos casos de suas apresentações em outras cidades não geraram comentários em nossa conversa.

Luísa Mitre: – Enquanto grupo. Mas, a gente raramente vê. Aí, a gente não sabe se é porque o povo não gosta. Ou se acha esquisito, ou se acha que a gente falta ou sobra alguma coisa, eu não sei.

(*Toca do Tatu*, **entrevista**, dez. 2018)²¹⁸.

O cânone chorão estabelece algo como uma sinonímia com a ideia de tradição corrente no contexto belo-horizontino da música que ora se estuda. A adesão ao choro tradicional, assim, influencia, em grande parte, os chorões das rodas e das apresentações de Belo Horizonte a se manterem próximos das composições de certos nomes de autores que figuram numa “história oficial” desta manifestação musical (REZENDE, 2015); aqueles, aliás, dos personagens que sempre se revisitam e que detêm um certo prestígio e poder investido desde a narrativa histórica mais difundida nos meios interessados pelo choro.

Gabriel Rezende (2015) questiona o que ele chama de uma “história oficial do choro”, mencionando muito o personagem Jacob do Bandolim, Jacob Pick Bittencourt (1918-1969), sobre quem o autor afirma que...

[Jacob do Bandolim] embora não tenha formalizado uma “história do choro”, tornou-se uma importante referência para a narrativa sedimentada por críticos, jornalistas e pesquisadores. Protagonista na luta pelo “resgate” e “preservação” da “verdadeira tradição do choro”, Jacob dedicou grande parte de seus esforços enquanto estava longe do bandolim para construir um extenso arquivo documental voltado para o estudo “exato” da história do gênero. Soma-se a isso o fato de que ele, herdeiro do pensamento de figuras como Lúcio Rangel e Almirante, tornou-se uma espécie de “mentor” para as futuras gerações de músicos e críticos musicais ligados ao choro, o que certamente garantiu a transcendência de suas ações (REZENDE, 2015, p. 70-1).

O que me impele à aproximação com o texto de Rezende (2015), dentre outras coisas, é mesmo o fato de que essa “transcendência” das ideias de Jacob e a noção do bandolinista de uma “verdadeira tradição do choro” também têm entrada muito marcante no meio chorão que venho estudando, se tomam como uma realidade nas concepções de chorões com quem tive contato. O personagem carioca “protagonista na luta pelo ‘resgate’ e ‘preservação’ [...] do choro” (IDEM), se nota exatamente assim por muitos dos meus interlocutores, sendo que alguns deles se dizem aficionados pelos ditames, composições, gravações e técnicas dele sobre os quais se tem notícia. A sensação é a de que Rezende (2015) falava dos colaboradores do meu campo quando citava Jacob como “‘mentor’ para as futuras gerações”.

²¹⁸ Aqui, novamente, o leitor notará que o trecho corresponde também a citação anterior. Ocorre, porém, que na primeira vez se tinha o trecho corroborando uma descrição densa, enquanto, agora, o viés de inserção das falas é mais analítico. Cumpre-se aqui, de fato, rememorar episódios e discursos, evidenciando um alinhavado deles.

A maioria dos sujeitos dessa pesquisa associam muito fortemente, por exemplo, a ideia que concebem de “regional de choro” à figura de Jacob, dizendo dele recorrentemente como um sistematizador desse tipo de grupamento chorão e das práticas performáticas ligadas a tais conjuntos. Outros, como visto acima, em fala de Ausier Vinícius, por exemplo, vão dar crédito a Jacob do Bandolim pela sua verve de pesquisador, e, claro, há quem vá exaltar a sua linha composicional, e a performática, graças às suas gravações que servem de inspiração para muitos dos atuais executantes de bandolim – e até outros “solistas”²¹⁹ – de Belo Horizonte.

Ausier Vinícius: – O Leandro aqui, ele é fissurado no Jacob do Bandolim, igual eu sou fissurado no Waldir Azevedo. Então, ele toca tudo no bandolim dele.

Leandro Silva: – Gosto mesmo, mas tô longe de tocar tudo dele. Mas ainda chego lá. (Leandro Silva e Ausier Vinícius, **comunicação pessoal**, abr. 2018)²²⁰.

Rodrigo Marçal: – Olha, já mencionei, né? Minha história com o bandolim e com o choro vem do Jacob, né? Eu me interessei pelo que ele compunha e pelo que ele tocou. E fui correr atrás de entender. Já falei que gosto da técnica e interpretação dele, e é a minha primeira referência mesmo com o bandolim, né? (Rodrigo Marçal, **comunicação pessoal**, mar. 2020).

Balbino: – Ah, meu amigo. Tem coisas que eu acho até que o pessoal das antigas já resolveu e é isso mesmo e pronto. Eu, o Jacob já fez muito o que dava pra ter feito. Você pega um Altamiro [Carrilho], e vai ver que ele já inventou de tudo, mesmo mantendo a ideia do choro de verdade mesmo. A gente não tem que ficar inventando muita moda não, Paulão. O negócio é saber fazer mais nessa tradição aí, pode ser, né? (T. Balbino, **com. pessoal**, ago. 2016).

Lucas Telles: – [...] quando a gente fala “choro”, a gente pode falar o choro do regional do Jacob do Bandolim, que é o que formatou, né?... Até hoje. Mas eu penso o choro muito mais como uma linguagem brasileira [...]. (*Toca do Tatu*, **entrevista**, dez. 2018).

Como se pode ler, o apego a um lado A, ao cânone do choro, ou mesmo as tentativas de passar ao largo disso na constituição de repertórios e das performances de choro nos pontos em estudo na capital mineira mencionados, essas iniciativas todas têm, na figura de Jacob do

²¹⁹ Jacob do Bandolim é tão (re)citado por tantos chorões da cidade, que há até quase protestos de alguns músicos sobre a maneira de abordá-lo em conversas, ou, pelo menos, houve ocasião para esse tipo de reflexão crítica por parte de algum chorão. Em 2018, quando do pretense centenário de nascimento de Jacob Bittencourt, muitas festas choronas se fizeram em homenagem ao bandolinista e compositor. Numa das ocasiões, toquei junto de Mateus Fernandes e ouvi dele, no momento de passagem de som: “– Rapaz, a gente tem que respeitar o Jacob, a escola e tal que ele é que formou, ou que teve a ideia e formou com o pessoal. Mas, poxa, por que só ele, né? Esse ano é ano do centenário do Dino [Sete Cordas – o mesmo instrumento de Mateus] e ninguém tá lembrando muito disso não. Eu vou fazer questão de falar dele lá em cima (no palco)”. Uma reflexão sobre o cânone também, eu infiro, e questionando o porquê de uns serem canonizados em detrimento de outros – embora Dino Sete Cordas seja uma referência das mais correntes também entre chorões das “baixarias”, mas, de fato, muito em virtude de ter sido integrante de um regional que “acompanhava” Jacob.

²²⁰ SILVA, Leandro e SANTOS, Ausier Vinícius. [07 abr. 2018]. Comunicação pessoal. Interlocação de ambos com Paulo Amado. Belo Horizonte, 2018. Cf. anotações de campo. 01 arquivo [.docx] (lauda 21 de 24).

Bandolim, um ponto seu de inflexão e contato. O cânone deriva de uma “história oficial choro” que se vem repetindo em falas e em escritos²²¹ há décadas. Assim, também a tradição, ao se apegar a esta história oficial baseada em muito daquilo que Jacob pôde escolher e sistematizar, vê-se interligada também aos cânones.

Acredito que alguns dados sobre as formações musicais de muitos dos sujeitos que se chamam de chorões em Belo Horizonte podem ajudar a compreender um pouco também dessa realidade de uma musicologia do choro que circula num pensamento na cidade, e, dentro disso, também a fixação do cânone mencionado. Convém destacar que as rodas e grupos de choro que se tem atualmente na capital mineira têm praticamente equilibrados os números dos seus integrantes que passaram por algum aprendizado de formalidade escolástica no ramo da música frente àqueles que se formaram mesmo na sistemática de transmissão de conhecimento própria dos meios chorões – esse equilíbrio se dá se considerado um panorama da situação.

Quero inferir, pois, que pessoas que passaram por escolas de música ou conservatórios, em estudos livres, ou se formando tecnicamente, ou mesmo em graduações da matéria, hoje em dia formam boa parte do contingente que performa o choro na cidade, ao lado de chorões que se dizem como “autodidatas”, que se forjaram no calor das rodas e palcos de sua música. Os diplomas, claro, não são salvo-condutos nesse meio e, como já referido antes, os músicos que constroem seus conhecimentos em meios distintos aos do choro, quando se achegam perto dos chorões mais experientes, passam por crivos, rigores, avaliações – ainda que mais veladas – e instruções que visam adequar a sua prática ao que é o desígnio dos eventos em que pretendem se inserir. Contudo, esse estado das coisas não exclui também a possibilidade de influência que os “músicos acadêmicos” exercem num trânsito de raciocínios e noções dentro dos domínios dos seus interlocutores chorões mais versados ou, colocado de outro modo, os chorões de uma formação intra-rodas, em certa medida, também aderem a elementos trazidos da academia pelos músicos curiosos e formados na outra tradição que lhes chegam perto.

O dado desse encontro de tipos de formação e de concepções de fazeres musicais é um tanto variável conforme se pensa nessa ou naquela roda de um ou outro lugar, ou nesse e noutro grupo de choro que se tenha apresentando num palco aqui ou acolá. Ora, como exemplos, se

²²¹ Ora, veja-se, p. ex., em Cazes (1998) quando escreve o seu capítulo *Jacob, o Choro levado a sério* (p. 99), como se antes de Jacob não houvesse também seriedade no meio do fazer chorão; ou mesmo em Diniz (2003), que coloca o personagem em conta semelhante, como detentor de discos “antológicos” de choro, ou, e com destaque, Cabral (in: Paz, 1997) que trata do bandolinista como um amigo seu e na consideração mesmo a ser dada a um “genial músico brasileiro” (contracapa do livro).

podem ventilar: (a) as chamadas *rodas do Padreco*, que aconteciam ultimamente às sextas, no conhecido *Butiquim Vila Rica* – antigo *Bar do Bolão* – se formam mesmo a partir de um núcleo de músicos egressos da Escola de Música da UEMG, formados ou em curso, tendo, portanto, mais “músicos acadêmicos” no seu cerne do que chorões que passaram por outras dinâmicas de formações musical²²². Já nos campos próximos, no *Bar do Salomão* e no *Pedacinhos do Céu*, mais se veem e se ouvem instrumentistas que têm caminhada formativa e de estudos construídos à base de uma intuição e de uma instituição diferentes, embora em ambos os pontos também se tenham pessoas oriundas ou passantes de alguma maneira em escolas de música, num sentido mais protocolar da expressão.

O *Bar do Salomão*, no tempo em que a etnografia teve mais acolhida lá, contava no seu núcleo mais rotineiro com o flautista Luiz Pinheiro e o bandolinista e cantor Thiago Balbino como músicos com alguma caminhada acadêmica – o primeiro veio da academia para o choro, e o segundo fez a trajetória inversa. Também o Sr. Madeira, fundador das rodas, teve passagem pelo Conservatório de Música da UFMG alguns anos antes de se tornar o empreendedor chorão de que se tem notícia atualmente. Com a dinâmica de trânsito de pessoas comum na roda, mais gente oriunda das escolas de música da cidade também se faziam ouvir no lugar. O *Pedacinhos do Céu* também recebia alguns canjeiros, dentre os quais, gente formada nas escolas de música das universidades sediadas em Belo Horizonte, por exemplo – inclusive este etnógrafo – mas o grupo de rotina que pude acompanhar por mais tempo contava também com dois músicos cuja instrução musical tinha se dado numa academia – Rubens, percussionista, e Anderson que toca saxofone, ambos licenciados pela Universidade do Estado de Minas Gerais, como mencionado no trecho de apresentação dos colaboradores no Cap. 03.

O *Toca de Tatu*, que não se pode deixar de mencionar, por exemplo, é um grupo que se associa ao choro na cidade e é totalmente integrado por músicos que passaram por graduação e alguns até por pós-graduação em música, como já se leu. Aliás, eles se conheceram mesmo nesse tempo de escola de ensino superior em música, e o grupo deriva muito de seus encontros musicais na Escola de Música da UFMG, embora alguns deles não descartem terem aprendido muito de choro frequentando eventos dessa música fora também da sua escola de música da universidade, ou tendo contatos com chorões por meio de entrevistas e pesquisas suas.

Cogitando sobre os contingentes em menção, somando o número de músicos em situações distintas do ponto de vista de suas formações, e calculando daí uma média disso em segmentos pensados de acordo com os diferentes nichos de formação musical, tem-se a aparição

²²² Algumas informações a respeito disponíveis em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2017/11/com-rodado-padreco-jovens-choroes.html>> e <<https://www.facebook.com/rodapadreco/>>. Acessos em: 15 out. 2020.

de dados dessa realidade que menciono de um quase equilíbrio de performers do choro vindos de escolas ou se formando mesmo nas ocasiões choronas de performance e sociabilidade. Ali ou aqui alguns eventos tendem a ter músicos mais vinculados a uma ou outra realidade, é bem verdade, mas pensando-se no nível urbano amplo, já não se pode dizer que os chorões formados mesmo “no choro” desde o princípio de suas trajetórias sejam uma maioria tão ampla.

Assim sendo, cabe uma consideração acerca dessa massiva entrada de músicos de formação extra-roda em relação aos procedimentos musicológicos que se vem discutindo no universo chorão belo-horizontino. Ora, em algum nível torna-se perceptível que, ao mesmo tempo em que os músicos vindos de uma academia necessitam aprender elementos de execução e comportamentais que melhor se adequem aos acontecimentos de rodas de choro, por exemplo, também se dá o fato de que eles colocam nesses espaços de convívio musical os traços da sua maneira de apreensão das coisas e de seu tipo de aprendizado musical pregresso, do seu modo de aquisição de conhecimentos de antes – o qual é não só letrado, mas chega a ser grafocêntrico, que traz muito a visão e mesmo a objetificação da música para perto e num patamar muito perto do que é a percepção auditiva pro chorão da velha guarda; dentre outras características que tem e que quase destoam de um universo chorão ideal, por assim dizer.

A situação assim permite um apontamento em relação à construção da musicologia chorona local e do cânone nesse meio, na sua aproximação para com a musicologia histórica da sistemática acadêmico-conservatorial mesmo: a participação de músicos acadêmicos no meio chorão pode ser um dos catalisadores nesse expediente de universos musicológicos chegarem mais perto um do outro, e, em alguma medida, deve ter a ver com o fato de atualmente existir um quase equilíbrio entre o que se aprende com os chorões que se tem mesmo num terreno da oralidade e aquilo que eles indicam mesmo que se leia nesse ou naquele material, satisfazendo assim uma curiosidade ou necessidade de entendimento de um assunto ou outro sobre a música que eles mesmos também fazem.

Se, em um sentido, os chorões de uma velha guarda indicam para os neófitos maneiras de se portar e trejeitos de execução necessários ao bom chorão no rigor de seus termos próprios, em contrapartida, pouco a pouco, também quem se achega a esse aprendizado vivencial vai transmitindo e trocando informações em formatos que lhes são mais caros também, tais como em referências de gravações, novas ou remasterizadas, ou até documentais e escritas: livros e partes musicais, documentários, ensaios ou biografias sobre o choro, por exemplo.

Assim como aponta Rosa (2018), a autora tratando de um histórico geral do equilíbrio entre a oralidade e a escrita no universo da transmissão do choro, e tangenciando também a questão da formação em “instituições oficiais” frente ao aprendizado na práxis de grupos e em

rodas de choro, o meu campo me permitiu contato com dinâmicas de interdependência entre os conhecimentos práticos de chorões veteranos ou de mais treino, e os saberes escolásticos e, em geral, escritos, de gerações distintas de músicos que antes caminharam pelos corredores de uma academia musical – não por acaso, uma academia de ditames eurocentrais no seu centro. E a abordagem dos chorões belo-horizontinos sobre a sua música se deixa perceber como rica e ambivalentemente construída em meio a isso.

O fato é que, ao reunir diferentes pessoas, com distintas formações e, em consequência, aglutinando também os seus respectivos (modos de) discursos diferentes, os eventos de choro trazem à baila diferentes agências de ensino-aprendizagem musical, e estas compõem também o contexto de algo que se quer chamar, aqui, de musicologia chorona; ou, pelo menos, de uma musicologia do choro no contexto de Belo Horizonte. Ao receber, nos seus contornos, músicos que trazem consigo os raciocínios e os métodos de outros ambientes de fluxo de informações musicais, o meio chorão da cidade mostra que vem se apropriando também de estratégias de busca e mesmo de elaboração de inferências e prescrições, construindo, via retrabalho com os métodos de que tem notícias e exemplos, um caminho em que os chorões demonstram poder acessar distintos rigores de pesquisa e de elaboração dos seus códigos técnico-musicais e, mais ainda, músico-comportamentais. Outro ponto, portanto, que tem a ver com a aproximação de um pensamento musicológico chorão daquele da musicologia eurocentral, a da música de concerto e do repertório conservatorial; ponto este para além mesmo da assunção do cânone em diálogo com a suposta “história oficial do choro”, e que se achega ao nível das relações entre pares no contexto citadino musical deste estudo.

A academia, às vezes, acha que está influenciando e em posição de direito de um escrutínio perante as músicas que tem “fora” de si – ou mesmo, como é com o choro, considera que se trazendo para o seu interior os dados sonoros de tais manifestações musicais, consegue um tipo de conhecimento fidedigno acerca delas. Mas ela se esquece que essa sua entrada nos diversos meios musicais não se dá sem negociações e sem contrapartidas que os acadêmicos precisam de alguma maneira ceder.

A situação em Belo Horizonte, conforme eu vi pistas disso no(s) meu(s) campo(s), mostra mesmo que enquanto quem estuda música escolasticamente pode se aproximar com curiosidade de quem quer tocar ou mesmo com um senso investigativo de outra ordem sobre o choro, também os chorões investigam esse sujeito que lhes faz perguntas, e, em grande parte, compreendem e até manipulam essas estratégias de questionamento. Sabem como aprendem de modo diferente do que se faz em outros meios, mas também sabem o que podem aprender se utilizando destas ferramentas que certos terceiros lhes apresentam.

As situações disso são tais, que não me parece nada absurda a ideia de que os chorões, ou muitos deles, concebem esse procedimento seu como um tipo de estratégia para sublinhar a importância da sua música perante um contexto músico-cultural mais amplo, e de convivências com outras manifestações ou gêneros musicais. Deixar que os acadêmicos venham e conheçam algo das suas dinâmicas é também aprender maneiras de validação em uso na academia, e, mais que isso, é deixar evidente aquilo que muitos dos acadêmicos querem perceber e evidenciar nos seus discursos e escritos num conta-gotas interessado.

De algum modo, a musicologia chorona quer se parecer em alguns quesitos com a outra musicologia que pretende chegar perto dela, e nisso há também uma noção de uso dos estudiosos como quem lhes servirá ainda na divulgação de sua música e dos seus intentos de colocar o fazer lato do choro mais em evidência, e mesmo de salvaguardar algumas das características definidoras deste contexto músico-cultural. Não é que a musicologia escolástica seja um ideal a se alcançar, mas é que há nas ferramentas e propostas dela alguma utilidade. Se hoje os chorões usam a oralidade, mas sem desconsiderar a importância da escrita, se notam que a literatura lhes serve muito como um endosso de práticas, e se refletem sobre os seus cânones, ou para argumentar no sentido de reafirmá-los, ou para questioná-los, alguma coisa disso, é de se notar, deriva também dessa relação entre músicos criados no fazer chorão frente a executantes que passaram por essa tradição de quem busca também um diploma.

As escolas e os mestres

A noção de que os ambientes de choro são lugares também de aprendizado é algo que se toma muito diretamente no discurso de músicos belo-horizontinos, e vai muito além de um tipo de metáfora. Alguns termos tais como “escola”, “mestres”, “ensino”, “aprender”; “estudar” se (a)notam com certa frequência nos dizeres destes músicos, sobretudo, nos dos colaboradores da pesquisa. Alguns capítulos acima, o leitor pode ter notado a legenda de “Nossa escola, nossos mestres!!!” numa captura de tela com postagem do pandeirista Rubens Henrique Costa com a foto dele, junto de Sr. Tião do Bandolim e de Joel Nascimento, os três perfilados no palco do teatro-bar *Pedacinhos do Céu* (ver Fig. 33, p. 90). Continuando perto do lugar do Caiçara, é de se apontar que Ausier, quando diz do que é um bom músico e um bom chorão, se utiliza de uma ideia de ensino, tratando da sua relação com músicos mais novos que se achegam em seu espaço buscando tocar choro. Rodrigo Marçal afirmou que aprendeu muita coisa do jeito de fazer o choro no seu tempo no *Pedacinhos*, e que continua aprendendo em outras rodas.

O *Bar do Salomão*, nos dizeres de Cabralzinho da flauta, por exemplo, foi “a roda na qual fui formado”, e eu me lembro bem de acompanhar uma parte dessa sua formação no tempo da pesquisa etnográfica realizada no mestrado – algo que inclusive virou assunto numa seção da dissertação, intitulada “*Quem é bom já nasce feito [?!]*” (AMADO, 2014, p. 41). Ali no bar no bairro Serra, aliás, ouvi várias vezes a menção à ideia de “aqui a gente aprende (n)a tradição”, nos dizeres do próprio Cabralzinho, do Balbino e de Daniel Nogueira, dentre outros costumeiros naquelas antigas rodas. O “bom serviço à cultura da música brasileira” era também um trabalho de uma educação musical nas suas vivências, saberes e rigores característicos.

Ausier Vinícius: – Se combina roupa, se combina horário, você tem que cumprir [...]. Isso é o bom músico. O músico ruim, não. O músico ruim, o cara que não tem consciência dele, ele faz o que ele quer. Agora, o músico bom, se você quer ser músico, não basta pegar o instrumento, sair carregando e falar que é músico. Além de tocar pra caramba, você tem que ter comportamento. **Aqui não deixa de ser uma escola – eu ensino ao cara**, se ele não quiser aprender... (Ausier Vinícius, **entrevista**, nov. 2018. **Grifos nossos**).

Cabralzinho: – Eu já tocava flauta e tal, mais ou menos assim, né? A minha primeira **escola** foi o choro, né? Comecei a aprender é... [...] as oitavas pegando músicas, né? E foi numa reunião com amigos, assim, de mesmo interesse, né? Que era aprender choro... [...]. Aí, começamos a tocar em uns bares, em 2011, assim, no começo... E, aí, acabamos caindo lá no *Bar do Salomão*, né? É... Que foi o Emanuel Fulton Madeira, né?... que nos recebeu muito bem lá. E começamos a entrar, e fazendo as rodas lá, e **aprendendo**, e acabou que a gente vai conhecendo muita gente, né? (Cabralzinho, **comunicação pessoal**, mar. 2020. **Grifos nossos**).

Com o quarteto formador do *Toca de Tatu* também tive ocasião de me deparar com as ideias referentes às dinâmicas de ensino-aprendizado no meio chorão que eles frequentam, ora dentro do próprio grupo, ora também em ocasiões de choro tradicional que alguns deles também frequentam. Lucas Telles frisa que suas vivências em roda lhe ensinaram muito sobre condução harmônica, sobretudo dos baixos numa harmonia. A pianista Luísa Mitre menciona que o que pode observar em rodas lhe serviu para criar meios de fazer o choro soar mais interessante para ela mesma, ao piano: “– entender as levadas, o centro do cavaco, os contracantos do violão que podem ir pra mão esquerda...” Já Ladeia e Abel Borges enfatizam que o fazer do grupo já é também uma escola, mas não sem considerar o papel de outros lugares de choro na sua formação enquanto músicos que se achegam à música popular:

Lucas Ladeia: – Cada grupo, em cada ambiente, é um tipo de funcionamento, né? Então, é muito interessante, que você aprende alguma coisa em um, que você aplica no outro... e... e vice-versa também. Não só no sentido musical, né? Em todos os sentidos. No sentido pessoal,

de relação, de como lidar um com o outro. Então, eu sinto assim: os meus grupos [o próprio *Toca de Tatu* e o *Assanhado Quarteto*] são duas escolas pra mim. Cada um tem uma exploração diferente, assim... Atividades diferentes, mas que se correspondem, assim... São duas escolas pra mim. [...] [E] as rodas [de choro] contribuem muito pra formação, né? Por exemplo, o meu instrumento, assim, o cavaquinho. Cavaquinho, geralmente, tá muito vinculado mesmo a choro e samba, né? Tanto que no começo eu arrumei um cavaquinho, não sabia tocar [...] e já comecei a participar de rodas logo ali no comecinho, com o cavaquinho, então, foi a minha escola de cavaquinho, foi na roda de choro [...].

Abel Borges: – A roda de choro é uma escola muito forte, né? Muito forte mesmo. Porque, ali, você tem a tradição, o respeito aos mais velhos, é... a liberdade de experimentar, né? A... Tem que aprender mesmo, né? Na marra... na hora. É uma escola [...] eu entendo perfeitamente que o que a gente aprende ali a gente traz pro grupo [*Toca de Tatu*] de uma maneira muito certa, assim. (*Toca do Tatu, entrevista, dez. 2018*).

Os usos dessas palavras e expressões referentes à realidade de ensino terminantemente instituída, essa ideia de escola vinculada a lugar e situação, e a noção que os músicos mostram se referindo a um trânsito de saberes, conteúdos, de elementos de expressão musical e técnicos com os seus instrumentos, de quesitos experienciais e de comportamento, me soaram em campo como algo que está numa sistemática consideravelmente explícita, e que aponta mesmo para a concepção de lógicas bem delineadas e expressas com a música que esses sujeitos têm por perto, certas lógicas da música e da sua transmissão – “músico-lógicas” – que se somam aos dizeres anteriores acerca de uma musicologia desse meio em estudo. A apropriação dos termos e a sua compreensão vivencial de música que juntam a tais vocábulos fazem crer também na existência de uma tarefa que os chorões tomam como principal, que é a salvaguarda de um conhecimento amplos sobre a sua música, das performances em seus textos e contextos, e algo mais – com o destaque para a ideia de uma tradição chorona, ou para a noção de que o choro é mais que um tipo de repertório, mas um complexo modo de fazer música.

Claro é, também conforme a minha experiência em campo, e através também da minha interlocução com estes sujeitos chorões, que o uso que eles fazem das noções como “escola”, “ensino” e de “aprendizado” está, sim, bastante próxima do que é a acepção de tais termos para os ditos “músicos acadêmicos”, uma vez que dentre os colaboradores de pesquisa que se vem mencionando, todos já tiveram a ocasião de frequentar alguma instituição de ensino, mesmo que não do ramo da música, e todos já tiveram também ocasião de pelo menos conhecer e conversar com alguém que buscou algum ambiente mais escolástico de trato da música – isso quando o próprio chorão não veio da academia. Aliás, bacharéis e licenciados no meio desses meus contatos em campo não eram uma raridade, ainda que as áreas de conhecimento de muitos destes indivíduos, em suas respectivas graduações, não fosse propriamente a da música.

Os lugares de choro tradicional em que eu empreendi campo, *Pedacinhos e Salomão*, são escolas onde se aprende sobre chorões predecessores (e atuais, também, claro), sobre as maneiras como alguns deles pensavam e faziam choro, a respeito do modo de fazer possível em performances atuais, e no que nisso auxilia na manutenção do que chamam de tradição. O fazer musical coletivo serve como momento performado de experimentação e aquisição desses traços musicológicos que se trabalham num ramo conceitual-dialógico entre os muitos pares e novatos de algumas circunstâncias. O palco ou a roda, sempre uma formação em que todos se veem, são encontros intergeracionais, ou de iniciados e postulantes, que se indagam e se instruem a partir do sonoro-musical, no movimento mesmo engajado da performance, ou nas pausas entre músicas, com verbalizações diretas de perguntas e respostas, e até com alguns suportes de representação para isso, sejam partituras, cifras ou outros que acharem cabíveis.

As “aulas” incluem manipulações da forma musical das músicas tocadas de maneira a oportunizar repetições para exemplificação por parte de uns e treinamento por partes de outros, às vezes se ouvindo, nas rodas do *Salomão*, por exemplo: “– faz um B de novo, pra ele ver e poder pegar”; “– Vai mais um C pra mim, que eu já decorei também!”. Ou são via bate-papos mesmo, um tanto informados e referenciados, é verdade, como no caso da hora pós-palco no salão do *Pedacinhos do Céu*, onde uns e outros reproduzem o que chorões de renome já disseram ou registraram: “– Altamiro falava assim...”; “Na entrevista, Jacob mostrou isso...”; “Waldir deixou na pauta um sinal que...”.

Com o *Toca de Tatu*, e sua maneira camerística de tratar o repertório, as situações entre eles mesmos eram de aprendizados pela experimentação nos ensaios, pelos materiais que se viam a sua frente ou que produziam e trocavam entre si, ou mesmo no encontro deles com convidados que, por vezes, reverenciavam como mestres. Suas idas também aos ambientes de rodas de chorões, mesmo que com repertórios distintos dos seus, ou pelo menos tratados de modo distinto, eles também viam como aprendizado, e reverenciavam de algum modo.

Suas ocasiões de aprendizado eram também acadêmicas em sentido estrito, em alguns momentos, posto que se graduaram praticamente juntos, reuniram o grupo a partir mesmo desse momento de sua formação, e três deles se pós-graduaram com assuntos que tangenciam de algum modo o seu fazer com o *Toca de Tatu* e com outros grupos seus. Ou até mesmo se instituíram, com eles no comando, alguns eventos delineados mais escolasticamente, como foi no caso do antes mencionado *Seminário Euro-Brasileiro de Choro* (Fig. 23, p. 64), em que eles ministraram oficinas e práticas em grupo com algum repertório epigrafado como choro, e usando salas de aulas e espaços de um conservatório de música.

Os modos de estudar e fazer circular os conhecimentos, as prescrições e as orientações dos chorões entre si, no meu campo, acredito que se enquadram naquilo que Wenger (1998) chamou de “comunidade de prática”, isto é, grupos humanos que se reúnem com o objetivo de tratar de um assunto ou desenvolver algum tipo de tarefa, gerar e divulgar algum conhecimento e criar meios e oportunidades de aplicá-los e verificá-los, e isto, com base em ligações humanas ou interpessoais que se dão mesmo pelo fato de que os indivíduos envolvidos guardam alguma relação de apreço com o tema ou o fenômeno que o conjunto de pessoas tem em atenção. O que talvez seja de se ponderar acerca da uma aproximação entre o conceito do estudioso e teórico da aprendizagem suíço e a realidade do meio do choro em estudo seria a quantidade de pessoas envolvidas, posto que cada local do campo ou do itinerário etnográfico conta com não mais do que meia dúzia de pessoas, se muito, em medida – sendo que o grupo do *Toca de Tatu* é mais regular e mantêm-se em quatro indivíduos.

[...] As Comunidades de Prática (CoPs) são formadas por pessoas que voluntariamente compartilham de um mesmo interesse ou paixão, interagem regularmente, trocam informações e conhecimento, buscam sustentar a comunidade e compartilham do aprendizado, de maneira que podem ser caracterizadas por apresentarem as seguintes dimensões: empreendimento conjunto, envolvimento mútuo e repertório compartilhado [...]. [...] os interesses comuns de aprendizado e desenvolvimento pessoal são o que mantêm as pessoas conectadas. (FERNANDES, et. al., 2016, p. 01).

Ocorre, porém, que se pensar uma “comunidade” é vislumbrar um grupamento maior, não seria nenhum absurdo somar ou tratar como agrupados, de alguma forma, os chorões todos interlocutores deste trabalho – mesmo que eles se vejam em pontos diferentes do campo na maioria dos casos relatados, e também que uns advoguem uma tradição, enquanto outros estão empenhados num fazer de um choro contemporâneo. Ora, explica-se: muitos dos músicos que citei nominalmente ao longo do trabalho, e dos quais o leitor se informou melhor ao longo da segunda seção deste escrito – e mesmo alguns que não tiveram os nomes aqui registrados – se viram, em pelo menos algumas poucas oportunidades, transitando pelos locais e situações de que mais se fez alusão ao longo do texto.

Considerando, por exemplo, o *Bar do Salomão*, cujos músicos vinculados ao ambiente e em interlocução comigo foram Balbino, Cabralzinho, Daniel, Luiz e Mateus, é de se lembrar que teve também visitas de Lucas Telles e Lucas Ladeia, do *Toca de Tatu*, e, mais recente do que isso, também Alexandre Bacalhau, Anderson Costa e Rubens Henrique compareceram e tocaram no bar do bairro Serra; esses três últimos que eu mencionei, ao longo da escrita, nas ocasiões performáticas em que os vi no *Pedacinhos do Ceu*.

Já pondo em evidência ocasiões no *Pedacinhos*, tive chances de ver três chorões mais frequentes nas rodas do *Salomão*, tocando no palco que segue a batuta de Ausier Vinícius, sendo eles Thiago Balbino, Cabralzinho e Luiz Pinheiro. O *Pedacinhos do Céu* também já contou com o violão de sete cordas de Lucas Telles e o cavaquinho de Lucas Ladeia, do *Toca*, nas suas sonoridades choronas noturnas. Ademais, Luísa Mitre, pianista também do *Toca de Tatu* já frequentou tanto o ambiente do “bar do Galo”, quanto o teatro-bar do Caiçara, e ela registrou isso, num texto de tom etnográfico, na introdução de sua dissertação de mestrado (2017).

Ora, há um tipo de rede que se forma por esses entrecruzamentos dos grupos e locais do meu campo, rede em que se trançam alguns dos meus colaboradores, mas que vincula os três pontos de minha etnografia multissituada. À bem da verdade, rememorando aquele panorama do choro em Belo Horizonte, o de semana a semana, passando por diversos locais e eventos, a noção desta rede – ou até de algumas redes viáveis – se amplia, ou, melhor elaborando, fica um tanto mais fácil cogitar que na capital mineira os chorões se incluem, de certo modo, em algo ou em “vizinhanças” que se pode considerar como “comunidade(s) de prática”. Corroboram de algum modo a inferência, também, a existência de alguns festivais que reúnem diversos grupos e componentes de rodas distintas, em apresentações e oficinas, e alguns grandes eventos que pretendem manter as rodas e palcos onde e como são, mas integrando-os do ponto de vista de um calendário, expedientes característicos da *Semana Nacional do Choro* – que sempre se tem em abril, por volta do dia 23 – Dia Nacional do Choro – e caso também do *Circuito do Choro* que aconteceu em 2019, passando, como já mencionado, por cerca de 30 locais chorões da capital mineira ao longo também de uma semana (ver nov. Figs. 03 e 04, p. 44).

Público, plateia, passantes, participantes: duas aproximações

Ao longo das descrições do meio da etnografia, tratando dos ares, pares e lugares e, a seguir, das performances enredadas, eu expus algumas das características dos contingentes que se posicionam em torno das rodas do *Bar do Salomão* e em frente aos palcos do *Pedacinhos do Céu* e também daqueles em que se apresenta o *Toca de Tatu*. Se, no trecho anterior do texto, eu mencionei que os chorões citados, vez ou outra, se encaminham para lá e para cá dentre os pontos que informam a minha etnografia multissituada, não posso afirmar a mesma coisa se for considerar as audiências ou os participantes não-músicos dos eventos de choro. O fato é que não notei grandes interseções entre os públicos-clientelas de meus lugares de campo ao longo dos muitos meses dessa etapa de pesquisa. Assim, posso apontar que quem assiste ou se coloca próximo do choro do *Salomão*, no geral, não vai ao *Pedacinhos do Céu* para conferir a música

feita lá – o que é válido num vice-versa. As pessoas dos dois bares também não se veem onde o choro contemporâneo pode ter ocasião, nos lugares em que o *Toca de Tatu* costuma realizar as suas performances. Se bem me recordo, apenas uma figura pôde ser vista transitando perto dos meus três grupamentos de colaboradores chorões: o Sr. José Carlos Corrêa Choairy, um dos chorões mais longevos de Belo Horizonte, e um dos maiores entusiastas desta manifestação musical, ao longo dos anos, em diversos lugares, e com as diferentes sonoridades que se podem acessar nesse universo de música brasileira.

Os diferentes lugares, também as descrições demonstraram um pouco, são marcados por diferentes tipos ou modos de interação entre os executantes do choro, seja o tradicional ou o contemporâneo, com os públicos que tinham por perto, e nisso as categorias de Turino (2008) das “performances participativas” e de “performances apresentacionais” podem auxiliar em alguns raciocínios. O etnomusicólogo Thomas Turino, em seu livro *Music as social life*, dentre outras contribuições, trata da possibilidade de uma miríade de tipos de performances musicais entre dois tipos mais distintos entre si: as performances participativas e as performances para apresentação ou apresentacionais. Os dois conceitos já foram mencionados e explicitados neste trabalho, na página 39, nota 30, mas cumpre-se uma síntese, para colocá-los, de novo, em uso.

São consideradas como participativas, para Turino (2008, p. 26), as performances de música em que os executantes e sua audiência não se tomam tão cindidos ou distantes, não têm delimitados de maneira drástica os seus espaços de presença e atividades, todos participam ou se investem de algum potencial para participar da performance, ainda que cumprindo funções diferentes. Os contextos performáticos participativos também costumam se valer de dinâmicas de manipulação do sonoro um tanto distintas do que seriam apresentações musicais, p. ex., as estéticas envolvidas podem variar, ou ideias mesmo como a de composição, no sentido de obra de um autor, pode se diluir num acontecimento que sublinha a coletividade.

Já as performances apresentacionais ou de apresentação estabelecem o estado de coisas e do tempo em que se marcam os personagens responsáveis pelo elemento sonoro-musical, o momento em que a responsabilidade sonora é deles, e tais indivíduos são vistos e ouvidos como os fornecedores da música para um outro grupo que será, no rigor do termo, a audiência. O último grupo, conforme Turino (idem), “não participa fazendo música ou dançando”. São as dinâmicas – ou a falta de dinâmica da plateia – que se percebe, por exemplo, nos círculos da música de concerto oriundas da música europeia, em que o destaque está no executante que se posta sobre o palco, com as luzes a ele direcionadas, e sendo só dele que se espera um som que se chamará convencionalmente de música.

As rodas de choro do *Bar do Salomão* têm algo próximo desse tipo de performance, uma vez que os músicos ocupam o mesmo pequeno recinto que em outros dias se destinariam no boteco somente mesmo às mesas, cadeiras e clientela, e que enquanto uns tocam choro, outras pessoas, com ou sem instrumentos nas mãos colaboram de alguma maneira para a música e para o quê de roda da ocasião. Ali a interação com o público é consideravelmente mais notada e próxima do que se poderia ter em qualquer estrutura que delimitasse um lugar de palco e outro de plateia. Há também no ambiente a possibilidade de outros indivíduos participarem da produção do traço sonoro da música, esse viés de participação. Contudo, alguns elementos das músicas que se tocam escapam um pouco do que seria o fazer musical participativo, nos ditames de Turino: os chorões têm muito consigo a questão da obra, mesmo que frisem que o choro é mais um jeito de tocar do que um repertório – lembre-se que estava lá sempre um lado B, mas de quem compunha também coisas para o outro lado. A principalidade também dos músicos na escolha da ordem do repertório – e a própria ideia de um repertório como sequência – afasta um pouco os expedientes dos chorões do bar no Serra do conceito lato de Turino, no que concordo com Costa (2020). Mas as rodas também não são, de maneira alguma, mais próximas de um tipo apresentacional performático. Aliás, segundo Bertho (2015) é mais cabível se pensar rodas de choro como performances de quê participativo, muito pelo fato de uma eminência de outras pessoas poderem entrar na roda, dar canja.

O caso do *Pedacinhos do Céu* é algo semelhante também, mas, nele, talvez a balança penda mesmo para o lado apresentacional das performances ali circunscritas. Como já se sabe, a infraestrutura do lugar contempla um pequeno e baixo palco, no qual se posicionam os chorões amigos do Ausier. Mas as características desse reduzido elevado e da pouca profundidade do espaço destinado aos músicos coloca-os muito próximos dos seus públicos, o que permite ainda uma interação que pode ser muito forte. Ora, novamente se está diante de um tipo de híbrido, uma gradação da performance, na miríade existente entre o apresentacional e o participativo, só que, desta vez, a situação tende mais para o quê de apresentação de choro.

Com o *Toca de Tatu* foi que eu tive ocasiões, no caso específico do empreendimento do trabalho de campo, de ver o choro sendo tocado em ambientes de verve apresentacional mais bem delimitada – em palcos como do *Conservatório UFMG* e do *Museu de Arte da Pampulha*, e mesmo em locais que eles estivessem num mesmo patamar dos transeuntes e ouvintes, mas onde havia uma semântica de apresentação, um uso mesmo desse termo para definir o momento e as suas práticas musicais enredadas. Mas houve casos de a coisa não ser assim tão exclusiva ou unívoca, em algumas participações do grupo em bares e restaurantes, por exemplo.

Ora, com o choro as categorias de Turino (2008) têm um complicador para um uso seu. Os fazeres dos chorões reúnem aspectos de um extremo e do outro dentre os apontados no trabalho do estudioso norte-americano, se posicionam mesmo na miríade de possibilidades que se põem no meio daquilo que ambos os conceitos delimitam. Ainda assim, os dois adjetivos se aproveitam como compreensões possíveis, que até descrevem alguma parte considerável de um e de outro fenômeno, mas que, no fim das contas, auxiliam mesmo na compreensão do quanto de complexo ou híbrido um contexto musical pode ser – e, no caso, o contexto chorão se nota exatamente nesse estado de intrincado ou de imbricação de características diversas.

Se são indivíduos diferentes os que se vêm como público, clientela ou passantes pelos locais que foram os cenários de minha etnografia, se não se repetem CPFs de uma situação no bairro Serra em relação a outra no Alto Caiçara, e nem nas da Savassi ou imediações, ao menos algumas características em comum se podem apontar aproximando as pessoas que compunham as audiências dos momentos de choro por mim participados. Os choros que presenciei, em rodas ou em palcos, um tradicional ou o contemporâneo, sempre se deram perante ou perto de uma maioria de pessoas que se inserem na classe média ou média-alta ou, completando isso, pessoas do estrato social médio e de fenótipos ou feições eurobrasileras, notadamente pelas suas cores de peles mais claras.

Aqui, é bem verdade, se estão aproximando os dados dos ambientes todos estudados, e a aproximação em perspectiva talvez seja a maior novidade; e é bem provável que nesse ponto da leitura a informação dessa ampla aproximação dos chorões de BH com uma classe média preponderantemente branca soe redundante, sendo que as descrições da parte dois do trabalho dão conta de explicitar isso, mesmo que o texto tenha tratado cada boteco, teatro-bar e café em lugares diferentes em meio as páginas. Mas eu quero destacar estes dois aspectos e trazer mais discussões a respeito de elementos do meu campo e dos discursos dos chorões que se ligam a um e a outro, ao fator classe média, e à questão da ascendência étnica.

Bom, o choro ser uma música que se liga, de algum modo, à classe média do Brasil é algo que quase ninguém toma como surpresa; só um dado histórico. Não faltam referências que mencionem o choro como uma manifestação de cultura cujo surgimento ou invenção tenha se dado por uma baixa classe média carioca oitocentista que tocava à sua maneira as polcas e outros tipos de músicas de danças europeias que se achegavam ao Rio de Janeiro ainda nos tempos da monarquia e do império (TINHORÃO, 1998; CAZES, 1998; DINIZ, 2003 e 2008). Claro que isso quando se lê conforme uma “história oficial do choro” (REZENDE, 2015).

A chegada da corte portuguesa ao Brasil em 1808 detonou um surto de modernização na cidade do Rio de Janeiro. Além das melhorias urbanas, foram feitos investimentos para criar uma infraestrutura de serviços públicos essenciais [...]. Por outro lado, as leis antiescravagistas mudaram sensivelmente a feição social e econômica da cidade. A abolição do tráfico de escravos em 1850, além de colocar o Brasil no rol das nações civilizadas, liberou capital para grandes empreendimentos. A cidade crescia e melhorava, surgia a classe média urbana composta de funcionários públicos e pequenos comerciantes. Essa classe média, majoritariamente afro-brasileira, forneceu não só a mão-de-obra do Choro, mas também o público consumidor desse tipo de música. (CAZES, 1998, p. 17).

A sociedade brasileira que se formara à base de duas classes sociais mutuamente exclusivas e fortemente diferenciadas – a classe dominante (senhores), detentora do trabalho escravo, e a classe dominada (escravos), fornecedora desse trabalho – via agora configurar-se uma camada social intermediária, formada por homens livres. Ora, nesse período [1870-80], o Rio de Janeiro já oferece condições objetivas para o crescimento e consolidação duma camada social intermediária nitidamente urbana. [...]. A existência real, concreta, dessa camada entre senhores e escravos, é de fundamental importância para pensarmos a nossa cultura. Pois é nela que são recrutados os elementos que passam a desempenhar funções de natureza intelectual e artística – portanto os produtores de cultura – e dela emergem também os consumidores de cultura, o público para essas produções. (DINIZ, 1999, p. 27-28).

A coincidência da expressão “classe média” nos textos que versam sobre a história da manifestação musical e no meu próprio texto descritivo, porém, precisa ser pensada de maneira crítica. A classe social que se diz ter fomentado e possibilitado os primeiros eventos chorões, e, na época as festas em domicílio com nome de choro (CAZES, 1998; DINIZ, 2003), seria uma “baixa classe média” (cf. TINHORÃO, 1998, p. 208) e no caso das minhas inferências, a classe média começa mesmo a dar indícios de caminhar para uma alta classe²²³ – seria, talvez, um primeiro argumento de distinção. Outro ponto de distanciamento das duas realidades, que contrasta com a semelhança da expressão classe média lá e cá, é mesmo o das transformações da estrutura econômica do país, o surgimento de outros ramos profissionais e o desaparecimento de profissões que estava em voga naquele tempo, e a própria consolidação de uma urbanização e transformações das estruturas citadinas e industriais, por exemplo.

Os estratos sociais todos, do mais baixo ao mais alto, sofreram transformações em seus cerne e configurações de seus contingentes, mesmo que se consiga perceber até mesmo um trânsito de heranças – monetárias, latifundiárias e culturais – entre quem detinha riquezas antes e agora, e uma manutenção do status subalterno por descendentes de populações relegadas à pobreza de capital e bens (cf. SALATA, 2015 e CARDOSO & PRÉTECEILLE, 2017). Assim também alguns símbolos da cultura de uma ou de outra camadas sociais se foram transformando

²²³ Somente mesmo no sentido de que os indivíduos aí situados veem passando por suas mãos ou nos fluxos dos seus bens quantias consideradas altas se comparadas aos estratos menos favorecidos da sociedade brasileira. Aqui os termos “alta” e “baixa” não serão usados como índices de juízo de valor ou elogio da posição sociocultural de nenhum personagem histórico ou agente do texto etnográfico.

ou mesmo passando entre os gostos de uma faixa societária para outra, ora acompanhando uma ascensão social de um grupo, ora a partir de complexos e simbolicamente violentos processos de expropriação e apropriação cultural (NAPOLITANO, 2007; CARVALHO, 2010). O choro, conforme percebo, se coloca, de fato, em meio a esses trânsitos de idas – e poucas vindas – de uns traços de cultura entre classes subalternas baixas e classes de algum ganho a mais, e que nem querem se enxergar como subalternas, embora o sejam. Aquela classe média tomada, pois, como “mão-de-obra” e “público” do choro (CAZES, 1998, p. 17) nos primórdios dos fazeres dessa manifestação musical, ainda que madrinha ou predecessora, em alguns aspectos, da classe média brasileira atual, era claramente formada por pessoas com outra realidade socioeconômica e, com destaque aqui, também sociocultural – negociava capitais simbólicos²²⁴ de outro modo.

Contudo, a questão aqui importante, conforme percebi e acredito, transcende essa exposta, dos termos sendo coincidentes ou parecidos. Aliás, mesmo que se interpretem como correlativas as classes médias dos diferentes períodos, em relação ao choro, um expediente que se tinha antes e agora mudou é destacável e significativo: o choro, se esses apontamentos de uma história estão corretos, se fazia em lugares então considerados periféricos, mais distantes de um centro social e econômico urbano – mesmo por definição de periferia – e longe também do fluxo das validações de signos e símbolos culturais, coisa que foi mudando, é verdade, já desde o início do século XX, mas também muito gradualmente e não sem perdas de uns traços e ganhos de outros (cf. LIVINGSTON-ISSENHOUR & GARCIA, 2005).

Já a manifestação chorona como percebida em meu campo – e a despeito de até chorões me dizerem que havia choro “por todo lado de Belo Horizonte” – se encaminha e mais se cultiva, a cada dia, em locais nada periféricos, até geograficamente mais próximos de um centro da cidade mesmo. O choro na capital mineira, nos últimos tempos e na atualidade, é uma música que se faz, se ouve e também se consome em pontos citadinos que gente da periferia hodierna, em geral, custa a acessar, pelo menos para o contato com elementos músico-culturais²²⁵. As rodas e os palcos dos chorões costumam se dar em – e estão se encaminhando mais na direção de – pontos em que estão, por exemplo, os metros quadrados e os itens de comércio e de serviços mais caros da cidade, considerando-se mesmo os dados que se podem apurar em produções

²²⁴ A noção de capital simbólico, novamente, segundo Bourdieu (1989 e 2004).

²²⁵ Claro que nisso há exceções, e não se pode dizer da fixidez de indivíduos somente nos arredores de seus lugares de morada enquanto eles sejam considerados como atuantes e receptores de elementos de culturas. Mas é de se considerar que, principalmente no universo do choro, até mesmo a estrutura de divulgação de alguns elementos músico-culturais não dá conta de fazer surgir muito interesse ou curiosidade nos meios de convívio de algumas regiões da periferia de Belo Horizonte. Ademais, as regiões afastadas e onde vivem camadas pouco abastadas têm também os seus pontos de fazer e de recreio musical, com seus sentidos e valores todos, e, perto disso, não é nada difícil perceber, até mesmo uma música que se diz popular como o choro, poderia ser um elemento de contraste e representar um papel simbólico até mesmo incitante a contendas (ver, p. ex., caso em AMADO, 2019).

bibliográficas da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, ou em informativos vindos de quem atua com o viés da especulação financeiro-imobiliária comum hoje em dia²²⁶.

Comecei a atentar para este fato, na verdade, por uma vivência minha em relação ao trabalho de campo, sobretudo quando tinha que ir ao *Bar do Salomão* e aos lugares em que, na maioria das vezes, o *Toca de Tatu* se fez ouvir – principalmente no caso direto do espetáculo *Choro Contemporâneo*. Uma vez, no deslocamento para visita e interlocução no ambiente do *Salomão*, saindo de minha casa, à época, no horário de fim da tarde, gastei quase duas horas para fazer o trajeto, e, no calor do momento, cogitei da falta de sorte de ter escolhido um ponto para coletar dados para a etnografia tão “longe” de casa. Eu ainda morava no bairro Renascença, de BH, região nordeste da capital, que nem é tão distante do centro da cidade, e nem mesmo do bairro Serra, para onde eu estava indo na ocasião – um percurso com cerca de 7,5 km até eu conseguir participar das rodas de choro em questão.

Mas o raciocínio atarantado do momento serviu para fazer considerar outra coisa: se eu quisesse participar de eventos de choro sem ter de me deslocar “tanto”, se eu pretendesse participar de rodas ou apresentações de chorões no meu bairro ou em bairros imediatamente vizinhos, eu não teria ocasiões, mesmo por não haver notícias de que tais eventos acontecessem por ali. O lugar mais perto da minha residência, de então, em que se performava o choro era o *Muringueiro*²²⁷, dois bairros depois do meu, pensando-se num deslocar do centro para a região nordeste da cidade. Considerando os pontos de atuação dos meus colaboradores, seria o *Pedacinhos do Ceu*²²⁸ o que mais estava perto do meu ponto de partida mais comum para as investidas etnográficas, também dois ou três bairros tendo que ser atravessados para cumprir o caminho. Assim, a partir dessa sensação de uma dificuldade de chegar a pontos do campo, não tanto por distâncias em si, mas por fatores problemáticos da mobilidade na cidade, o desenho de uma geografia da ocupação do choro na cidade começou a entrar também para a minha curiosidade, e, também a partir de então, eu quis compreender melhor esses meus pontos de ida e vinda, as especificidades desses bairros distintos que eu precisava visitar. Uma pergunta que veio disso, em síntese, foi: onde, de fato, se tem feito choro em Belo Horizonte?

Cogitei, depois de anotar as ideias vindas dessas sensações e questionamentos, a feitura de um mapa para tratar dos pontos de fazer chorão mais rotineiros da cidade durante o tempo da etnografia, dentre aqueles de um panorama que eu havia conseguido perceber, e, claro, aí

²²⁶ Ver, de novo, p. ex.: <http://www.pbh.gov.br/historia_bairros/CentroSulCompleto.pdf>. (ARREGUY, 2008). Alguns dados interessantes também em Yasbek (2016).

²²⁷ Rua Juacema, n. 416 – Bairro da Graça, Belo Horizonte – MG.

²²⁸ Rua Belmiro Braga, n. 774 - Alto Caiçara, Belo Horizonte – MG.

também os lugares em que precisei estar com mais rotina. Alguns esboços disso chegaram a ser constituídos, e até uma coletânea de capturas de tela de marcações da cartografia da cidade que consegui encontrar graças a ferramentas digitais, e com imagens também de como seriam os caminhos de ida e volta desde meus pontos possíveis de partida (casa e trabalhos) até os lugares de campo, e também destes locais para a etnografia entre si. Ocorreu, porém, que alguns dos próprios chorões belo-horizontinos acabaram oferecendo a informações acerca disso e mesmo num formato com o qual eu pretendia lidar.

Os idealizadores e produtores do, cito de novo, *Circuito do Choro* de Belo Horizonte, em um site criado por eles para divulgação da programação do seu festival²²⁹, elaboraram uma grade de programação (que se pode lembrar pelas Figs. 03 e 04, p. 44, daqui) e, junto disso, um mapa com marcações de todos os lugares por onde o tal circuito passaria ao longo dos seus sete dias marcados de eventos (Fig. 78).

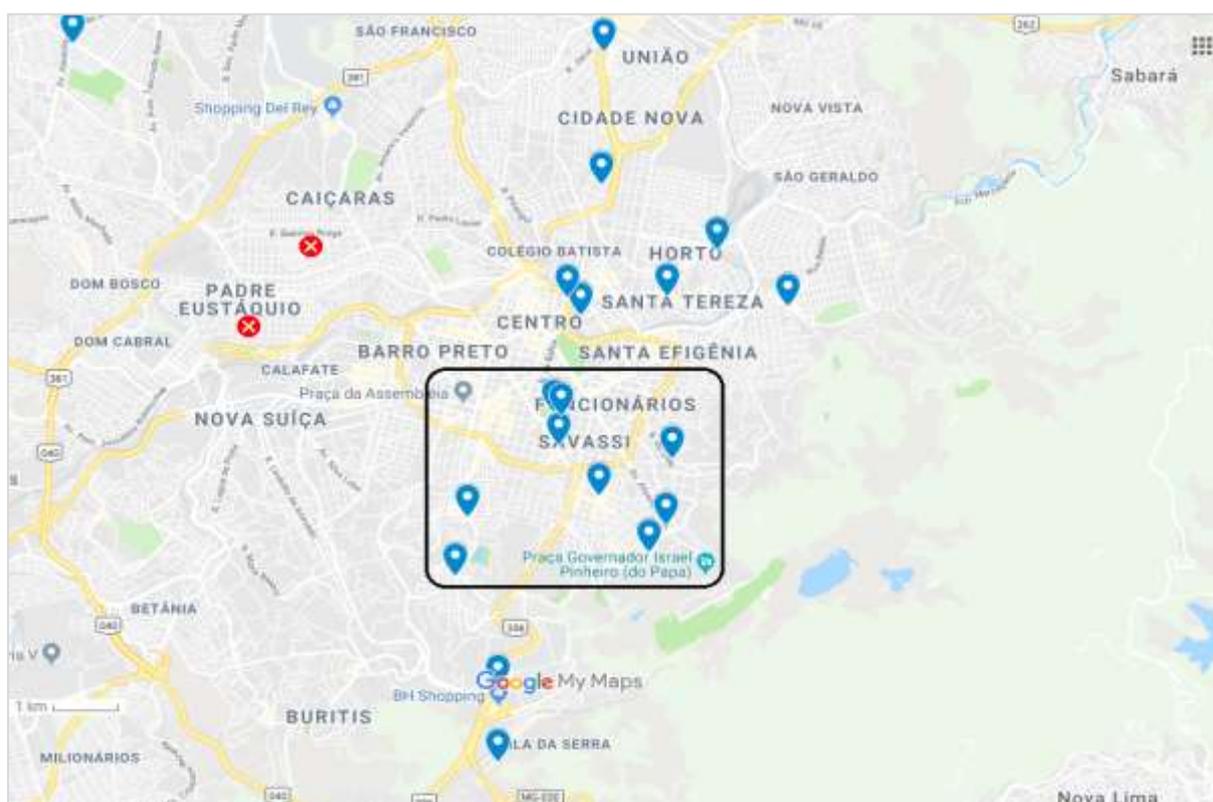


Figura 78: Mapa (adaptado) do *Circuito do Choro* de 2019, com a marcação dos pontos de eventos de choro na cidade e que participaram do festival²³⁰. Destaque – quadro marcado – para os locais da regional Centro-Sul e da Zona Sul da cidade, bairros: Serra, Anchieta, Cidade Jardim, Mangabeiras, Funcionários, São Bento; e região da Savassi. Observe-se o distanciamento destes lugares em relação aos bairros como Caiçara e Padre Eustáquio, que seriam aqueles dos mais antigos redutos chorões belo-horizontinos, o *Pedacinhos do Céu* e o *Bar do Bolão*, este último, hoje sobre o nome e a marca de *Butiquim Vila Rica* (ambos marcados com  por mim).

²²⁹ Disponível em: <<http://www.circuitodochorobh.com.br/>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

²³⁰ Disponível em: <https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1o8yVToZ3_HX8TfGkbXYRNUD01dzQ7ZR&ll=-19.93081276827905%2C-43.95396284999998&z=12>. Acesso em: 15 out. 2020.

Observando-se diretamente o mapa em questão, já se podem tecer alguns comentários e inferências acerca de uma realidade do choro na capital mineira, os quais foram interessantes para a minha pesquisa. Como citado, em matéria de Silva (2019), a organização do *Circuito* se deparou, em levantamento deles próprios, com algo perto de trinta eventos de choro, dentre as rodas e os palcos, “distribuídos” rotineiramente pela cidade. O festival, de fato, contou com a adesão de um número menor do que este: foram, então, 19 os pontos chorões belo-horizontinos que se puderam frequentar ao longo da semana dos eventos planejados²³¹ sob a rubrica daquela edição do projeto em atenção – mas esta foi uma abrangência considerável, tendo em vista, p. ex., que em algumas datas músicos de diferentes rodas ou grupos de choro se apresentaram em conjunto, ou porque os seus eventos originais eram num mesmo dia da semana, ou pelo fato de que as suas próprias performances se davam em endereços próximos uns dos outros, e ainda conforme a realidade de alguns grupos contarem com músicos em comum²³².

Chamou a minha atenção o fato de que os dois lugares mais antigos de choro na cidade não entraram no circuito semanal proposto, isto é, não se viram, na divulgação e ao longo da realização do itinerário proposto, nem eventos no *Butiquim Vila Rica*, o antigo *Bar do Bolão*, e nem no *Pedacinhos do Céu*, que, como se sabe, conta quase duas décadas e meia de fazeres chorões em noites da capital de Minas. Até onde eu pude apurar com a organização do *Circuito do Choro* e com músicos e responsáveis dos tais lugares chorões, foram questões econômicas as que mais influenciaram no caso dessas não-participações. Observe-se no mapa da Fig. 78, uma adaptação que realizei, com marcas em forma de “X” circulado em vermelho, que mostram tanto a localização do *Butiquim Vila Rica* quanto o *Pedacinhos do Céu*, e oferecem uma noção de por onde o circuito passou, e onde estes dois outros lugares estão²³³.

Contando-se os pontos marcados no mapa, cada um indicando um lugar-evento de que se esperava choro, fica perceptível uma concentração consideravelmente maior de espaços com tal música mais do Centro-Sul para o Sul da cidade. Observando-se bem, no quadro destacado em meio à figura posta acima, serão vistas 09 marcas referentes a acontecimentos chorões que integravam aquela programação e que derivam, mesmo, de um desenho ou síntese das semanas belo-horizontinas, em termos de presença do choro. Se enquadra no destaque feito, uma região

²³¹ À bem da verdade, os eventos quase todos já existiam em suas próprias dinâmicas, e tal como aconteceram, ou muito parecidos, também entre 21 e 27 de abril de 2019. Só mesmo se estruturou uma estratégia de divulgação e de patrocínios nisso, que fez evidenciar a ideia de *Circuito*, uma caminhada dia a dia da semana, por alguns dos bairros da cidade, ouvindo-se choro, de segunda a domingo, em um ponto ou outro diferentes a cada data.

²³² Ora, novamente me parece cabível pensar uma “rede” ou algumas possíveis “redes” de chorões em BH.

²³³ Ora, o quesito “distância”, por exemplo, não seria cabível como justificativa para a não participação de ambos os estabelecimentos, tendo em vista que alguns eventos se deram até mais distantes de um centro da cidade e do ponto de mais movimento do *Circuito* em comparação mesmo com o *Pedacinhos do Céu* e o *Butiquim Vila Rica*.

em que estão os bairros Serra (o do *Bar do Salomão*), Funcionários, Anchieta, São Bento, Mangabeiras, Cidade Jardim, dentre outros, todos com algum estabelecimento em que se podia ouvir chorões, e todos de classe média ou média-alta, incluindo aí, também, a comercial região da chamada Savassi. Ainda no mapa, mesmo os demais lugares marcados – como Santa Tereza, Horto, Castelo, bairros Cidade Nova e Ouro Preto – todos acabam carregando características semelhantes do ponto de vista de uma clientela atendida, e no que se refere ao poder aquisitivo mais provável dela. Os lugares que, por assim dizer, destoam dessa (quase) regra são dois marcados, agora sim, mais para o extremo sul da capital, no limite do município com a vizinha Nova Lima, e, nisso, os choros que aconteceram no bairro Belvedere e no Vila da Serra – “um bairro novo e de alto luxo”. Quando digo que destoam, é porque, há nesses dois bairros uma ênfase que se tem que dar para a expressão “classe média *alta* [!]” de Belo Horizonte²³⁴.



Figura 79: Destaque (zoom) na imagem do mapa do *Circuito do Choro*, com aproximação da região Centro-Sul e Sul de Belo Horizonte, com os nomes dos lugares de eventos de choro que lá têm rotina e compuseram ainda o caminho do festival proposto em 2019. Observe-se, no Serra, a localização do *Bar do Salomão* [negrito], que participou do itinerário do projeto, com uma de suas rodas da segunda-feira (22 de abril de 2019). Já numa marca circular em verde, situa-se uma região de muita atuação do grupo *Toca de Tatu*: mesmo que o quarteto não tenha participado diretamente no *Circuito do Choro*, suas apresentações eram em locais condizentes com os do projeto.

²³⁴ O bairro Belvedere, por exemplo, um bairro novo de novos ricos, como se costuma dizer na cidade, figura nos muitos levantamentos de dados imobiliários como numa das áreas de Belo Horizonte com os metros quadrados mais caros, embora fique atrás de bairros como Funcionários, Lourdes ou da Savassi. O detalhe, porém, é que o Belvedere é um bairro majoritariamente residencial e de convivências, com comércio em pontos estratégicos e só; enquanto os outros bairros se valorizam muito por conta dos seus privilegiados pontos comerciais. Ou seja, se está falando, aqui, de moradias de alto padrão ocupadas por uma casta de abastados do ponto de vista financeiro.

Cabe mencionar que o *Toca de Tatu* não participou, com performances do grupo, em si, deste *Circuito*. Mas é interessante notar que os eventos destacados, das regiões Centro-Sul e Sul, se deram muito perto, por exemplo, de onde eles apresentaram o *Choro Contemporâneo* e de onde se deu a participação deles num *Palco Choro* do *Savassi Festival* – ocasiões de que se tratou em descrições anteriores. Por isso, na Fig. 79, marquei também um círculo que delimita, aproximadamente, um ponto da capital de grande atuação do conjunto. Além disso, no que se refere aos integrantes do quarteto e uma inserção deles em outros eventos chorões, é de se destacar que atuaram em alguns grupos da lista de participantes do circuito, mas cada um indo para um dos tais grupamentos, nunca sendo como que a participação de um núcleo do *Toca*, por exemplo. O dado de trânsito de músicos do meu campo mais próximo, aliás, engloba também alguns dos chorões do *Bar do Salomão* e do *Pedacinhos do Céu*, muitos dos quais se viram tocando com ou sendo plateia de outros seus colegas instrumentistas ao longo da agitada semana que se alinhavou.

A proposta do *Circuito do Choro*, com sua estrutura de divulgação e com a dinâmica toda de acontecimentos musicais que proporcionou com certa ênfase, acabou me trazendo um tipo de resposta para a indagação sobre uma possível geografia do choro na capital mineira, e isso a partir até de uma espécie de discurso de grande impacto, visando mesmo uma inserção midiática da manifestação chorona. A observação do que se delineou a partir da mobilização de tantos músicos do choro, as ocasiões de ver pessoas de tantos diferentes núcleos de certa forma tão perto umas das outras e em favor de uma música que apreciam e defendem também são dados cabíveis para a pesquisa²³⁵.

Contudo, o que quero frisar, no momento, é mesmo a questão de que para se estar perto de sujeitos que executam o seu chorinho, hoje em dia, na Belo Horizonte, se tem que estar ciente que esta música acontece, majoritariamente, em bairros ou regiões de um trânsito ou mesmo de morada de gente de algum poder aquisitivo. O *Circuito*, com o seu alcance e os dizeres postos ao redor, fez perceber que as minhas sensações nos lugares mais próximos do campo tinham algo de um pertencimento ao contexto mais geral do choro no centro urbano em perspectiva. A classe média e, não tão poucas vezes, uma classe média alta, é aquela que mais está em torno das rodas ou mesmo em frente aos palcos chorões belo-horizontinos.

Quem tem mais ocasiões de apreciar ou mesmo de consumir essa música é, no mais das vezes, um contingente dessas camadas sociais que contam com alguma disponibilidade de capital monetário. E, mais: tais estratos, recentemente, nem sequer precisam se deslocar muito,

²³⁵ Acredito que aqui, novamente, cabe pensar numa aproximação entre a descrição de traços da realidade chorona de BH e o conceito de “comunidade de prática” tal como proposto por Wenger (1998).

ir para outros lugares distantes para encontrar gente executando choro – são alguns chorões que se deslocam para atendê-los nessas “demandas” em seus bairros de trabalho, *happy hour*, convivência e até morada. O choro é que tem se encaminhado até tais indivíduos, ganhado as atmosferas desses lugares em que se atribui muito preço a uma quadra de chão. Alguns chorões moram também perto disso, mas não são poucos que vivem em regiões que, guardadas algumas proporções devidas, é de se dizer que são até periféricas.

Ora, não encontram tão perto de casa as oportunidades também de ouvir ao vivo e, menos ainda, de poder tocar junto com outros chorões. Assim como trabalhadores de tantos outros ramos, também estes que menciono, cujas ferramentas são seus instrumentos musicais, precisam se deslocar para realizar os seus trabalhos com um repertório que lhes apetece. Um repertório que alguma história conta: se criou muito mais por alguma gente que, na verdade, se fosse vivente hoje, estaria muito provavelmente em casas de lugares mais próximos do que é mesmo a moradia de tais instrumentistas, e não tanto onde os choros atuais – tradicionais ou contemporâneos – fazem o seu agito e a sua performada morada.

Ora, a defesa da tradição não cuida disso?

Ou o assunto é desígnio da contemporaneidade das coisas e do choro?

A citação de Cazes (1998, p. 17) colocada algumas páginas antes²³⁶ dá conta de uma informação que também se terá reafirmada em uma série de outras fontes sobre o choro, sobre a sua origem. Além de uma classe média incipiente que necessitava de seus próprios produtos de cultura, tratava-se da classe média “majoritariamente afro-brasileira”, segundo está no texto do cavaquinhoista e pesquisador mencionado. O próprio Cazes, em um outro texto participante de uma coletânea que se preocupava com as “raízes musicais do Brasil” (*in* Dreyfus, 2005), afirmou que o choro é o fruto de uma mistura da “melodia e da harmonia europeias” com um tipo de “malícia rítmica” dos negros trazidos ao Brasil, nisso fazendo ressoar algumas ideias e mesmo termos, p. ex., de Siqueira (1969), que também se leem em escritos posteriores²³⁷.

²³⁶ À página 269 deste trabalho.

²³⁷ A “curiosa” inscrição analítico-musicológica “malícia rítmica” associada à participação da cultura africana ou afro-brasileira no tempo da gênese histórica do choro não aparece só no texto de Cazes (1998), mas também em escritos de Tinhorão (1975 e 1998) e corroborada por citações em Severiano (2008) e Barros & Bueno (2009). O uso do termo “malícia” – que, em sentido estrito, diz de uma disposição a fazer o mal – quando associado a um fazer musical demonstra o quanto a suposta valorização da contribuição de pessoas pretas na música do choro e na música brasileira, em geral, impregna-se, no fundo, de um perverso racismo estrutural no nível do discurso. Gostaria de refletir mais a este respeito aqui, mas não terei tempo e espaço suficientes no trabalho de agora. Cabe, contudo, menção ao trabalho de Carmo (2014), que trata exatamente de uma racialização que se lê no(s) discurso(s) musicológico(s) que se tem sobre a formação da(s) música(s) brasileira. Os apontamentos deste autor certamente ajudam a pensar nesse assunto urgente, e não só no universo do choro.

Ora, o expediente que o autor utiliza, conforme penso, é um daqueles que tem os seus fundamentos em discursos que se querem como de uma sociologia, os quais reinterpretem e pacificam demasiadamente os embates das camadas étnicas e sociais do Brasil, cada uma delas com as suas respectivas bagagens músico-culturais, ao longo de uma história, principalmente, da gênese de muitas músicas brasileiras. O choro nisso enxergado como um quase protótipo de muita música que surgiu assim; um feliz fenômeno proveniente daquele que seria um idealizado e quase mítico encontro de paz das raças no Brasil – algo em que não se acredita aqui²³⁸, mas que se tem como discurso também de interlocutores meus do campo.

Aquela aproximação de muitos chorões meus interlocutores com uma literatura sobre a música que tocam, tanto na atuação de uma tradição, quanto no âmbito dos que fazem também um choro contemporâneo, se mostra muito quando tratam desses aspectos que se defendem e se replicam acerca da origem do choro, e da formação etno-societária que participou ou mesmo desencadeou o surgimento dessa manifestação musical. Os meus colaboradores, e sei que isso se dá também com muitos outros músicos de choro da cidade, se atêm muito a esses traços histórico-sociais “oficiais” (cf. REZENDE, 2015); sobre isso, ouvi algumas vezes em campo frases como “– Os historiadores escrevem assim...” ou “– É o que a gente estuda, né?”.

Os meus interlocutores de campo têm muitas destas ideias consigo, conforme eu pude notar em algumas de nossas conversas. Vez ou outra eles lembravam que muitos dos chorões ditos como “clássicos”, os criadores e propagadores essenciais do gênero, eram pessoas de ascendência africana, cor de pele escura, e deram vida a esta manifestação músico-cultural em ambientes em que transitavam e viviam também pessoas cuja genealogia era, ou esta mesma, ou algo muito próxima, nos subúrbios cariocas de mais de um século e meio atrás²³⁹.

Luiz Pinheiro: – [...] A história foi exatamente essa, né? Você tinha, no século XIX, é... uma música que foi trazida pelos europeus, que se tocava no piano, originalmente. Mas, existia aqui a... a... o batuque, né, dos escravos, dos... o pessoal mais próximo, aí, dos descendentes dos escravos... pensar aí, já, na transição, aí, depois... Então, assim, o que é que aconteceu? O... é... os... os... descendentes de escravos, mais próximos da casa grande, num primeiro

²³⁸ Antes disso, sou crítico desse tipo de visão que é no mínimo muito “facilitadora” da compreensão das dinâmicas envolvidas, que, não se pode deixar de imaginar, devem ter sido de lutas e reverses cruéis para os africanos e seus descendentes escravizados e trazidos ao Brasil. A gênese do choro, se realmente conta com essa miscigenação cultural que tanto se propala, não teve isso sem algo de muito triste e desumano subjacentemente. A minha crítica ao expediente “musicológico” assim de Cazes (1998 e 2005) e de outros autores, tem base nas noções, por exemplo, de DaMatta (1981), Ortiz (1986) e Carmo (2014).

²³⁹ O Rio de Janeiro entra pra essa “história oficial do choro” (cf. REZENDE, 2015), mas o fenômeno de surgimento desta música pode ter se dado em simultâneo também em outros pontos do Brasil oitocentista, como têm ventilado alguns estudiosos (SOUZA, 2013 e COSTA NETO, 2015). O dado a que quero me ater, e darei mais atenção em outras páginas também, tem a ver com essa cristalização dessa ideia de origem do choro nas mentes de muitos dos meus colaboradores de pesquisa, nos vários lugares de meu campo.

momento, que tomaram contato com essa música começaram a tocar do jeito deles. Inicialmente o choro não era ainda um gênero, era um jeito de tocar. Recentemente, eu tive uma percepção muito clara do que que foi isso: porque eu, na minha época de escola, eu dediquei muita energia pra Bach. Bach foi um cara que eu estudei muito, toquei muito Bach, os ciclos de sonata e tal... Então, outro dia eu peguei uma sonata de Bach, e comecei a tocar, e eu notei ta-ra-cu-tá... [cantarolou o trecho inicial da Allemande da Partita BWV 1013 de J. S. Bach] [...]. Percebi que tinha uma acentuação ali que eu não fazia na... haha, que é justamente o balanço, né? A acentuação e as antecipações que a gente faz tocando choro, né?... Tem uma levada ali. Senti claramente no papel desse afrodescendente, né? Não pode falar mulato mais... antigamente a gente falava mulato, mas, realmente, depois eu fui ver que a origem da palavra não é legal mesmo. [Respiração longa]. Que trazia, já, a informação dos atabaques, né?... e pegou aquelas partituras, ali. E, esse pessoal era muito habilidoso. Eles falam que no Rio, no início do século, né?... os barbeiros, né? Que era o pessoal, os profissionais liberais que você já deve ter lido sobre isso. Mas, tava ali, tinha... realmente... é a nossa cara isso, né? Essa fusão, né? A melódica e a... a... harmonia europeia e a rítmica negra, né? É exatamente isso. (Luiz Pinheiro, **entrevista**, nov. 2019)²⁴⁰.

Ausier: O choro... o choro que começou, o choro do Callado, foi esse, né? Flauta, violão, cavaquinho, pandeiro... isso é era o choro do Callado, quando começou.

Entrevistador: – O Callado que está por aqui, inclusive, né? [Nas fotos das paredes].

Ausier Vinícius: – É... O Callado do *Flor Amorosa*, né?

E: – Sim...

Ausier Vinícius: – Pelo que se sabe, pelo que a história conta, o primeiro [choro] que se tem notícia... O que eu nem acredito tanto, porque, isso aí...

E: – É difícil precisar, né?

Ausier Vinícius: – É difícil você precisar uma coisa dessa. Então, o que se fala é isso. Virou um marco, e ficou... Então... E essa coisa também de misturar música de fora com música dos escravos, né? Callado mesmo, parece que era descendente... Pessoal fala mestiço, mas, sei lá, tá entendendo? (Ausier Vinícius, **entrevista**, nov. 2018).

Ora, se esta música tem alguma filiação de sons afro-brasileiros, e se as pessoas que a introduziram na cultura brasileira eram, em grande parte, afrodescendentes, e se isto é um ponto crucial, e até de certo orgulho para quem mantém o fazer tradicional desta música, parece justa uma pergunta acerca de onde estão as pessoas desta mesma etnia que tanto participou nas origens do choro que não frequentando os ambientes onde se defende, dentre outras coisas, uma manutenção desta sua tradição músico-cultural. O que aconteceu no meio desse caminho histórico, que é tão precioso para muitos dos meus interlocutores, que distanciou os sons dessa sua música dos entes pretos, sendo que antepassados deles foram expressamente responsáveis também pela gênese do choro há mais de 150 anos?²⁴¹

²⁴⁰ É interessante, para além do sentido em si da fala de Luiz, a profusão de dados trazidos e a demonstração, ainda que sutil, de sua relação com informações que colheu de leituras a respeito do choro.

²⁴¹ Ora, mesmo para os músicos do *Toca de Tatu* – por mais que advoguem um choro contemporâneo ou uma nova produção de músicas do “gênero” – a historiografia do choro e uma memória dessa música e da sua tradição são

Os chorões não denotam ou não deixaram transparecer em nenhum momento nenhuma intenção racista, nenhuma fala diretamente ofensiva nesse sentido, pelo menos não no tempo da minha convivência com eles. Os núcleos das rodas do *Salomão* e alguns dos músicos que se viam no palco do *Pedacinhos do Céu* eram, eles mesmos, afrodescendentes, e alguns deles se mostravam cientes de que, no Brasil, isso é um sinônimo de estar em luta – registros anteriores de falas de alguns deles mencionam isso bastante francamente. Mas o dado da pouca presença de gente de pele escura é constante no meio chorão em que eu pude transitar. O assunto, como se sabe, é delicado, e difícil de abordar, então interlocuções a este respeito exigiam idas e vindas das falas e raciocínios, adequações de linguajar e de abordagem. Algumas vezes, inclusive, se ouvia que isso nem era questão no meio do choro, que não tinha esse tipo de preocupação em lugares de rodas de choro, por exemplo, porque aí vai todo mundo mesmo. Contudo, eu preciso discordar de quem ventila algo assim, pois minha percepção impõe o contrário.

Até compreendo o discurso de alguns chorões quando dizem do choro como música que é aglutinadora, que instaura ambientes muito democráticos, em que cabe toda gente, e toda cor, por exemplo. Acredito, inclusive, que isto é a externalização de um desejo da maioria das pessoas que atuam nesse meio musical. Os chorões têm, sim, no mais das vezes, esse espírito de acolhedores e o praticam numa convivência ali mais próxima, de músico para músico, lado a lado numa roda ou num outro evento em que toquem. Apesar disso, no seu entorno, são ainda pouco frequentes plateias que expliquem essa ideia deles de uma abrangência étnico-social tão ampla, como eles dizem acreditar que exista.

Sou capaz de entender um pouco também que por terem colegas instrumentistas que estão representando outras etnias, ou algo assim, eles considerem que os seus eventos já sejam enormemente diversos e amplamente participados. A ideia assim, porém, contrariaria alguns raciocínios deles mesmos de que um choro é um evento muito maior do que a aproximação de um músico com o outro, e da espera, por parte deles de algum som. O flautista Luiz Pinheiro, por exemplo, registrei sua fala de que, conforme ele pensava, nos múltiplos círculos concêntricos possíveis, algumas rodas do *Bar do Salomão* ganhavam mesmo a extensão do quarteirão próximo; algo que corroborou o seu colega Cabralzinho, quando disse das centenas de pessoas que se viam nos choros, nos eventos de encontros de chorões e outros participantes naquele mesmo bar. Ou, parecido com isso, pelo fato de receberem bem os parentes dos músicos afrodescendentes seus amigos, pode lhes parecer que essa questão de embates sociais na seara do racismo e discriminações passa um pouco ao largo da responsabilidade deles de discussão e

coisas também preciosas, muito embora essa valoração se dê sublinhada com outros traços nos discursos e práticas do quarteto de jovens instrumentistas.

posicionamento mais direto ou afirmativo, tal como tive a oportunidade de perceber numa fala do bandolinista Rodrigo Marçal, que trago novamente em resumo:

Rodrigo Marçal: – Eu sou negro, né? Eu queria ver as rodas de choro mais enegrecidas, tanto do ponto de vista do público, quanto do ponto de vista dos músicos. Pra mim isso é importante, né? (Rodrigo Marçal, **entrevista**, mar. 2020).

Acima, na nota n. 234, iniciei um raciocínio acerca da noção de “malícia rítmica” que se lê em trechos de Cazes (1998) e outros tantos, que, ainda que se possa considerar até mesmo como um tipo de expressão de um discurso musicológico específico, não deixa de mostrar ao menos um tipo de disparidade nas suas considerações entre a constituição teórico-terminológica eurocentrada – de “melodia” e de “harmonia” – e o uso que faz dessa categoria da “malícia” no exato trecho em que vai tratar de algo que cogita ser uma herança africana²⁴². Ocorre que no trabalho de campo eu me deparei com ocasiões de perceber expedientes ao menos parecidos ao demonstrado por Cazes, de um externar de valoração entre elementos que o raciocínio vincula a esta ou aquela parcela étnica ou de população, num “sem querer desmerecer” outrem que, em si mesmo, é, ao menos, um quase desmerecer.

Quando o cavaquinho, compositor e cozinheiro Ausier me deu a sua impressão sobre o que era um regional de choro e mesmo uma roda de choro respeitável, falando do que é ou não é tradicional nesses grupamentos e eventos, foi enfático ao dizer de instrumentos permitidos e outros que ele renegaria. Perceba-se um tipo de valoração que este colaborador estabelece ao dizer de instrumentos que, no Brasil, se associam mais francamente aos meios de uma tradição musical eurocidental frente àqueles que se vinculam a um imaginário do que sejam heranças musicais afro-brasileiras:

Então, eu gosto do regional de base; então, por exemplo: pandeiro; cavaquinho centro, se tiver... Se não tiver... dois violões; e qualquer instrumento que sole.

²⁴² Aliás, muitos textos que tratam de músicas como o choro, e seus ditos subgêneros, e também manifestações como o *ragtime*, ou tipos de músicas cubanas e caribenhas, que é comum serem associadas às “heranças musicais africanas”, se utilizam de outras expressões aparentemente inocentes, mas que podem ser repensadas. Um destas expressões que me soam quase como ajuizando valor é a de “fator atrasado” – ou *delay factor* – que se pode ler, por exemplo, em Cançado (2000), acerca do Maxixe e Tango Brasileiro. As análises da autora, em si, demonstram pertinência, e não são elas que venho questionar agora. Mas, por que o termo descritivo do elemento em estudo não poderia ser “fator adiantado” no sentido mesmo de antecipações de acentuações métricas ou coisas do tipo? Será que se as análises versassem sobre músicas de ascendência eminente ou exclusivamente europeia a ideia de atraso ainda pairaria num ramo de geração do conhecimento que é tão tributário de pensamento eurocidental como é o da academia da música? Algumas reflexões sobre o racismo (estrutural, que seja) nos meios da teoria e da análise musical, e nos discursos musicológicos são tratadas, por exemplo, em Carmo (2014) e Ewell (2020).

Violino, qualquer trem. O solista pode ser... Mas a base que eu gosto é essa. Aí, chega lá, **tem tantã**, tem **surdo**... **Não!** Pra mim... se eu for, eu falo: “**Com isso aí, não toco**...”. Já tá fugindo um pouquinho, já está misturando o negócio [...]. (Ausier Vinícius, **entrevista**, nov. 2018).

Ora, eu não julgo aqui o gosto do instrumentista em ser acompanhado por estes ou por aqueles tipos de instrumentos, e nem o fato de ele gostar de ouvir ou solar ao lado de violinistas em momentos seus de choro. Aliás, vi também violinistas tocando no palco do *Pedacinhos do Céu*, e, de fato, concordo com ele... essa “qualquer coisa” que funciona como solista. Mas, o que quero analisar sobre a fala transcrita tem a ver com a última ideia que se coloca no trecho, a de “já está misturando o negócio”. Bom, cabem algumas questões: se, para manter uma dita tradição do regional base não se pode “misturar os negócios”, porque misturar o violino pode sem problemas? Só por ser um instrumento “solista? Mas os solistas não são também parte da estrutura mesmo do regional? Sem solistas os regionais estão completos?

Ou, ainda, me pergunto: a roda ou regional que se misturam e “têm tantã, têm surdo” estão se misturando com o que propriamente? Sendo que se eles se misturassem ao dito violino, seria uma fusão de choro com um instrumento bastante ligado à música de concerto. O senso ou o imaginário comum que liga os instrumentos percussivos a uma ideia de música dos negros ou mesmo aos ritmos que se vinculariam às classes subalternas – a noção de “batucar” que aqui e ali se ouve e se lê como derivada de povos do continente africano – têm alguma influência nessa prescrição feita pelo chorão do teatro-bar do Caiçara?

Compreendo que o discurso desse meu interlocutor contenha uma passionalidade que se liga aos elementos que ele considera fundamentais para um satisfatório cumprimento de seus desígnios ou dos ditames da tradição da qual ele é um dos defensores. O ser que demonstra os seus afetos, que deixa perceber os sentidos de sua vinculação cuidadosa com um elemento de cultura interessa aos intentos da pesquisa, pois se deixa perceber numa elaboração sua e dos sentidos sensíveis de suas vivências (FAVRET-SAADA, 2005; REIS, 2008). Ademais, quero que fique claro também que não analiso as falas do sujeito da pesquisa no intuito de apontá-lo como alguém que tem qualquer tipo de discriminação como horizonte de suas ações; não é essa a percepção que ele me suscitou no período de campo, e até muito pelo contrário.

Uma indagação mais geral que fica também sobre esse aspecto do campo, o de pouca ou difícil inserção de indivíduos afrodescendentes nas plateias ou dinâmicas participativas de casas onde há choro, diz respeito: (a) ao fato de que dentre os músicos de algumas ocasiões há

a presença considerável e musicalmente marcante destas pessoas, à revelia de suas plateias serem, sobremaneira, de uma classe média branca e; (b) a um expediente de mercantilização ou espetacularização do choro, e de assunção de um papel de mão de obra pelos chorões, que vem se estabelecendo há anos em Belo Horizonte, e está presente no meu campo próximo. Seria essa chegada de um contingente negro como trabalhadores no choro, num serviço negociado pelos estabelecimentos, um indício de manipulação de uma ideia de subalternidade?

Alguma vinculação ainda entre o fato de os ambientes de choro terem menos gente de cor de pele escura ultimamente, e o dado de estarem se firmando eventos de choro em zonas de classes mais abastadas e moradoras de bairros nobres? Seria possível enxergar a agenda de um branqueamento do choro, até o ponto de ele se enquadrar às demandas estéticas ou aos capitais simbólicos ideais para circulação? Ora, não é impossível a lucubração de que estratos sociais mais altos, com o uso dos seus meios de influência, até mesmo no anseio de se mostrarem muito acolhedores de manifestações oriundas de outros meios culturais ou de grupos subalternos, também exerçam um papel ativo nesse processo de “branquear” os eventos chorões até o ponto de se considerar “natural” ou “factível” uma roda de brancos para brancos, eles dizendo entre si que praticam e nutrem uma música que é metáfora da miscigenação cultural do país.

São questões que exigiriam outra pesquisa, mais tempo e um tato ainda na interpelação dos sujeitos que extrapolam a minha capacidade e mesmo o escopo desta tese. Contudo, os questionamentos são também maneiras de organizar alguns dos dados de pesquisa, uma espécie de elaboração do conhecimento adquirido que demonstra maneiras de cogitação e incitam que surjam mais aproximações com o universo musical de que a pesquisa se ocupa.

Parte 5:

Afinal...

Cap. 11: O que é um choro tradicional em Belo Horizonte?

O que me foi dado a perceber em campo e pela interlocução com os chorões citados ao longo deste trabalho, na forma mais direta, é o dado de que a sua noção de tradição envolve um tipo de compreensão do que seja o passado, pelo menos um passado da sua manifestação musical mais próxima ou predileta, e que se envolvem nesse processo as suas ideias – e também suas agências – sobre a história, a memória e uma interpretação do que seja a possibilidade de preservação e valorização daquilo que têm como um tipo de patrimônio cultural que atualmente está sob a adquirida responsabilidade deles. Um tipo de compreensão e de manipulação.

“– Um serviço prestado à cultura da música brasileira.”

“– Aqui, eu exijo respeito à música [...]. Quer inventar? Tem choro pra lá também.”

Os discursos e os fazeres destes sujeitos apontam para o choro como uma metonímia: a sua performance, sua práxis²⁴³ musical, eles tomam como uma parte que se liga e designa um todo do fazer chorão que se quer como tradição – um todo feito do progresso, do atual e de um porvir, um pretense *continuum*; o seu repertório e o modo de fazê-lo, tornar presente, remetem a mais do que sons de outro tempo, e também tratam de personagens (a obra pelo autor) de um antes que organizaram tipos de sons que se consideram semelhantes aos deles, chorões de hoje; as suas músicas trazem algo destas figuras antecessoras, e funcionam ao modo de memórias sonoras, na dinâmica do que seria um museu-acontecimento²⁴⁴. Alguns dos personagens são tratados mesmo nominalmente, se individualizam, pois não podem virar folclore²⁴⁵, ao mesmo

²⁴³ A noção de práxis tomada aqui em sentido próximo do defendido por Karl Marx: “atividade livre [...] criativa e autocriativa, por meio da qual o homem cria (faz, produz) e transforma (conforma) seu mundo humano e histórico a si mesmo” (MARX *apud* BOTTOMORE, 1997, p. 435). Algo que se dá na dialética e interdependência entre a prática e o pensamento, entre a teoria e a ação por ela informada (e informante dela) (FREIRE, 2013).

²⁴⁴ Conforme Costa (2014), a performance musical que se empreende guardando cuidados de um pertencimento histórico e semântico com práticas musicais de um passado podem se entender como a melhor maneira de se ter a música inserida numa sistemática de memória e até museológica. A performance que se faz informada da história e dos contextos da música cabe na dinâmica de um museu que se baseia no cuidado de acontecimentos ou mesmo num museu-acontecimento. As ideias concordam com apontamentos, por exemplo, de Small (1998) e Cook (2006), no que se refere à música ser melhor compreendida como ação (verbo musicar) e como processo.

²⁴⁵ Os meus interlocutores deixam evidente um raciocínio semelhante ao de Maurício Carrilho, em fala registrada por Campos e Chiaretti (2008, entre 21” e 44”): “[...] A única coisa que eu espero [...] que vocês coloquem na cabeça, é que... As pessoas tentam, há cento e cinquenta anos, *transformar o choro numa música folclórica*; e isso não é folclore, isso é uma linguagem” [*grifos nossos*]. Os procedimentos dos chorões belo-horizontinos são avessos aos expedientes de folclorização, isto é, eles não entendem o choro como música tradicional num sentido tal como

tempo em que são mais do que nomes numa epígrafe debaixo de um título de música, e se tomam como sistematizadores dos meios e maneiras de fazer o choro, com a pertinência e os rigores todos que tal manifestação musical solicita: “– fazer como o choro pede”. Os seus ditos e sempre lembrados “antigos chorões”, a “velha guarda” – sem nada de desdém nestes dois adjetivos – e as suas respectivas músicas muitas vezes se enunciavam como agentes iguais, como se o choro tivesse um poder de ação e coerção.

Os chorões tratam da tradição na primeira e na terceira pessoa. Ao mesmo tempo, nos seus discursos, eles dizem de quem antes deles promoveu o fazer chorão tradicional, quem bem caminhou numa história que tomam como oficial dessa música, e imaginam conseguir algo de uma manutenção de certa pertinência a esse universo de tradição; isso no nível dos repertórios e de alguns procedimentos musicais que acreditam realizar de maneiras semelhantes aos de tais terceiros, ou mesmo conforme ditames e práticas de chorões predecessores. O dado sonoro é, no mais das vezes, o índice dessa ligação que pressupõem, mas, aqui ou ali, também outros elementos dos eventos fazem rememorar alguns relatos sobre tempos passados.

Ora, mais do que mencionar estes indivíduos – que de alguma maneira se investem ou são investidos da tarefa de validar esse ou aquele modo de fazer choro – e mais do que se inspirar neles, os chorões que defendem uma ideia de tradição em Belo Horizonte, estes com os quais eu tive a oportunidade de trato em campo, parecem estabelecer um tipo de diálogo com os personagens que lhes inspiram nessas suas ideias a respeito (e de respeito) dos seus fazeres ou de um ideal de suas práticas.

Os tais discursos dos chorões, eu já mencionei, mas convém sintetizar, se estabelecem a partir de formatos e movimentos os mais distintos, e transcendem o universo das falas ou até da escrita, ainda que permaneçam em ramos gestuais e imagéticos²⁴⁶ cujas correlações com suas verbalizações, em muitos casos, não são muito difíceis de demonstrar; mas há também aqueles que são “que nem sinal de truco”, e é só nos seus atos que têm significados²⁴⁷. Assim, é um tipo de discurso estabelecido, por exemplo, a decoração de bares que mostram as fotografias de

de uma manifestação de cultura distante – que alguns chamariam de “exóticas” – e nem de que ela seja algo a respeito do que não se pode apontar dados históricos verificáveis, sujeitos que atuaram para o seu surgimento e manutenção de caracteres etc. Ajudam a compreender algo das dinâmicas disso algumas das noções e apontamentos do texto de Fonseca (2014), em que se reflete no que o “folk” se aproxima, e em que ele se distancia dos meios e procedimentos musicológicos – lembrando-se, de novo, a ideia de que os chorões têm sua musicologia.

²⁴⁶ Concordando com a ideia de que “a fala é um gesto” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 250) e refletindo sobre o fato de que qualquer escrita é baseada mesmo num sistema de imagens transpostas em signos e cujos sentidos e significados se darão por convenção.

²⁴⁷ “Que nem sinal de truco” é uma fala de um colaborador do campo, recuperada de Amado (2014, p. 43).

ocasiões de choro antigas do lugar ao lado de imagens também de chorões históricos. A linha do tempo em exposição dá conta de informar, então, sobre um pretendido pertencimento do local em vista a um mesmo ramo das coisas a que os tais personagens destacados da história pertenciam. Aí, se o discurso imagético for feliz, vai-se ter ocasiões também de trazer dados e fotos referentes à(s) passagem(ns) pelo ambiente dessa gente chorona gabaritada; mais um indício a quem ali se chega, de que se tem caminhando em tal ponto as informações das mais experimentadas sobre as músicas em cultivo no lugar. O caso é algo assim, por exemplo, no teatro-bar *Pedacinhos do Céu*, e começava a se tecer semelhantemente também nos mais movidos tempos chorões do *Bar do Salomão*.

Ora, um dos “diálogos” que cogitei acima, entre chorões de agora e outros anteriores, de outras épocas, se dá exatamente nesse nível fenomênico e, é bem realidade, coloca numa conversa uma dinâmica de reciprocidades: a gente do choro que vive num presente seu e nota, no dia a dia, tudo o que podem de outros chorões de mais idade ou de outras épocas – e lhes tentam intuir, repetir e repercutir as inferências e fazeres – estes são os entes responsáveis, em grande parte, por colocar os sujeitos precursores na conta em que aparecem.

Com o que aproveitam da oralidade, e compartilhando materiais de um e outro músico, desse ou daquele compositor que é também intérprete, e dedicando atenção ao que faz e fala uma tal pessoa em termos musicais, assim eles mesmos participam no soerguer da figura de um chorão referência. Ao mesmo tempo, essa quase entidade que foi “estabelecida” no processo, e que chegou (na verdade, o puseram) nesse patamar de uma consideração de uma comunidade (de práticas)²⁴⁸, se verá investida da prerrogativa de, querendo, até estabelecer algo do que será certo e alguma coisa que se tomará como errado nos ramos dos enunciados e das performances da música em que se insere e onde, agora, detém algum prestígio. Claro que entram nas contas disso elementos difíceis de conceituar e mesmo de quantificar, como talento, carisma, ou ainda o “estar no lugar certo, na hora certa”. Mas, é de se entender que na estrutura da consagração das referências – dos cânones que ditam o que vem ou virá a ser tradicional – o que ocorre no mais das vezes é realmente esse investimento de uma autoridade de uns sujeitos pelos outros, autoridade que depois poderá ser coercitiva dos primeiros sujeitos.

Os chorões, em síntese, se consideram responsáveis pela manutenção de uma tradição musical, mas eles, pares entre pares, podem se entender também como uma das características desse universo tradicional que querem difundir. São, contingentemente, um tipo de elo entre o

²⁴⁸ Cf. Wenger (1998), novamente.

que é a providência e que se toma para a significação da tradição que advogam. A sua agência tem engendrada, nela mesma, parte da sua necessidade. Sem o seu fazer, a sua tradição não se sustentaria, mas sem a tradição eles não teriam sentido algum para os seus fazeres e preceitos, e nem para os tipos de discursos e diálogos que se veem motivados a promover. Sem os motivos de um sentido, de uma essência, nem mesmo valores monetários sustentariam as coisas como se viram em campo – se a renda disso importasse tanto, aliás, é de cogitar que os movimentos seriam menores, pois viver financeiramente de choro em BH exige malabarismos.

Os músicos em questão se obrigam a respeitar uma tradição, mas também ganham em respeito por serem aqueles que possibilitam à tradição algo de uma existência. Ao promoverem e preservarem uma tradição que lhes apetece, eles são percebidos como aderidos nela mesma; a tradição e tais chorões se pertencem. Ademais, como são (da) tradição também os seus entes respeitáveis, os seus exemplos, acabam por se compreenderem, cada um com os seus prediletos, numa espécie de “eu junto deles”, todos tradicionais, todos na tradição.

Aprendi também com os sujeitos do campo que tradição não é antônimo de novidade, e, aliás, nem de contemporaneidade, de fato. Um choro tradicional não exclui de si o elemento da atualidade, não se quer como um fato anacrônico, mas, antes disso, quer participar dos modos de articulação e manipulação do atual. Continuar uma tradição é justamente uma busca por um modo de diálogo no presente, é saber que os arredores mudam, e adaptar seus pontos de contato com este entorno, na tentativa de preservar núcleos de sentido – alguns fenômenos, coisas ou dispositivos, estes sim, que se querem em perenidade, mas que necessitam de outros dados ou elementos subsidiários seus, que podem durar mais ou menos, de acordo com as contingências ambientais ou sociais anexas ou que se têm por perto, por exemplo.

Algo disso se percebe e se exemplifica mesmo a partir da consideração do que é um tipo de formação de chorões nessa tradição que lhes apetece. Quando esses sujeitos se vinculam, se prendem àquilo que incitam, quando se colocam numa mesma fileira desses incitadores e mantenedores progressos – que foram também transformadores, posto que um dia se achegaram sendo mesmo um elemento novo da tal fila – eles, paradoxalmente, acabam também atualizando a tradição. São as mudanças assim que permitem uma manutenção da tradição. A permanência total, se fosse possível, seria algo que faria “o tradicional” se extinguir²⁴⁹. Claro que há umas e

²⁴⁹ A extinção de uma tradição ou de elementos correlativos ao que cabe neste termo até pode ser uma intenção em dados contextos culturais quando se consideram inviáveis ou muito invasivas as modificações que se têm que fazer para a manutenção de um determinado processo de uma cultura. Há exemplos destas situações – que soam

outras medidas nisso. Os processos são bastante mais complexos do que essa escrita consegue dar conta de descrever, analisar ou explicar²⁵⁰, e se fez menção anterior ao fato de que o meio do choro tradicional estudado tem as suas regulamentações e as estratégias também para fazer com que as regras valham para além de uma intenção – geram juízos e coerções na práxis. A ética e a etiqueta mencionadas antes colaboram nisso, e se fazem valer, são cobradas; mas até mesmo elas cambiam de acordo com algumas estratégias de sobrevivência.

A tradição, ou, aqui, o meio chorão tradicional, é um campo de negociações, às vezes mais francas, às vezes mais veladas, que podem gerar modificações de algum alarde nas rodas ou palcos, ou mesmo permanecerem sutis ao ponto de não passarem de um segredo entre um chorão e outro. O tradicional é um constructo, não é acabado, sobretudo, pensado em música, e ainda mais pensando em performance musical e num musicar; o choro é um constructo.

As próprias noções de roda e palco, que alguns dos chorões demonstraram ter em conta e distinguidos tais ambientes muito claramente, elas exemplificam caminhos e resultados de negociações que se passam em meio ao corredio do tradicional. Aí, se o leitor se lembra, entram também as negociações de uma “compra e venda” do serviço do choro, e de um carácter de (semi)profissionalização dos chorões em um e em outro lugar visitado; nada, porém, que tenha abalado as certezas dos interlocutores de continuarem mantendo uma tradição, aqui ou ali, da forma que pretendiam – mas nada que deixe dizer também que a tradição está só no sonoro, na execução de um repertório tal em um instrumento assim, e pronto. A música, também o campo me confirma, é mais do que os seus sons, muito embora muitas coisas possam mudar nos ambientes de uma manifestação musical sem que os seus agentes apontem preocupações com a mudança, ou sem que queiram mesmo dizer que algo mudou.

As negociações para que uma tradição sobreviva, não raro, passam também por alguns tipos de apagamentos, por uma agenda de esquecimento (NAPOLITANO, 2007) – e, aliás, é porque há esquecimento que se valorizam estes ou aqueles dados da(s) memória(s), e por isso também a tradição faz sentido, sendo, porém, que ela nunca nem sequer cogita(rá) algo como um tipo de “se lembrar de tudo”²⁵¹.

A noção de um passado mesmo é algo negociável quando se ventila trabalhar com uma tradição, ou com um traço cultural tomado como tradicional. Os chorões do meu campo, por

um tanto extremas, mas que têm sentidos culturais envolvidos – no documentário de Campos (2005), como se percebe em falas de entrevistados. O caso dos chorões “tradicionalistas” de BH, porém, não chegou a esse ponto.

²⁵⁰ Aliás, é até um pouco por isso que o trabalho passa por esses passos que são um tanto distintos na construção de um caminho cognoscitivo (como apontado antes, citando MERLEAU-PONTY, 1999). As seções iniciais mais descritivas – ou com descrições como o cerne, a seção intermediária tratando de analisar (e sintetizar algo do que se tinha fragmentado em demasia) e uma seção final, buscando explicar os sentidos apreendidos da empreitada.

²⁵¹ As reflexões daqui ressoam algumas das que se tem em Ricoeur (2007).

exemplo, ao defenderem que há uns e outros instrumentos cabíveis para uma roda de choro ou para um regional, e ao dizerem que o formato regional é o tipo fiel de uma organologia ideal e um grupamento de chorões²⁵², assumem quase que um compromisso com um tipo mesmo de desmemória²⁵³ ou de uma seletividade do que lembrar.

O leitor pode se lembrar que numa das seções iniciais deste trabalho se cuidou de uma conceituação ou panorama que passou mesmo pela noção de “regional” de choro²⁵⁴, tratando de quando e onde tal termo passou a ter uso na caminhada histórica de chorões, de quando ele se sedimentou no vocabulário dos músicos e diletantes desse meio, e de qual é o sentido desse nome para a performance de tal música. Alguma literatura e também a voz de alguns dos meus interlocutores ajudaram nessa compreensão inicial, ainda que sucinta, acerca do que se toma como regional de choro. Já naquela oportunidade, mencionei que alguns estudiosos apontam nomes como Benedito Lacerda, Canhoto, Meira e Dino Sete Cordas como responsáveis pela adoção de tal formato para o grupo instrumental chorão, com as suas respectivas funções.

Citei também – e concordando com Costa (2015 e 2020) – o quanto que, no caso de Belo Horizonte, essa parte da história se diz e se interpreta um tanto diferentemente, sobretudo, em termos de personagens envolvidos na delimitação do regional como um tipo de modelo de atuação para os chorões: na cidade que se toma como o campo estudo, se atribui muito disto ao que se delimitou por Jacob do Bandolim. A bem da verdade, o caso se repete também em outros lugares do Brasil, conforme aponta, p. ex., Rezende (2015).

Ora, e é justamente aí que me parece haver um trabalho de reelaboração da memória, ou mesmo uma troca de termos ou de pontos de valoração. Sim, porque, segundo consta, então, muito antes de Jacob do Bandolim “fixar” o formato regional, dando primazia para instrumentos de cordas na base acompanhadora do choro, e aglutinando o pandeiro e uma ou outra percussão leve, tanto: a) o choro se fazia numa infinidade de instrumentos, por grupos de timbres mais diversos, e até bandas de música, e sem que isso tivesse parecido algo pouco tradicional e nem um pouco problemático para ninguém (cf. PINTO, 1936; ARAGÃO, 2013; COSTA, 2020), quanto: b) quando foi a vez mesmo dos chamados regionais prevalecerem, apareceram outros personagens também muito importantes antes e até inspirando, em alguns aspectos, o próprio Jacob do Bandolim (cf. CAZES, 1998). Assim, argumentação acerca da tradição, no caso dos chorões belo-horizontinos, parece passar por escolhas ou redirecionamentos, equilibrando-se

²⁵² Os praticantes do choro contemporâneo também dizem isso, ainda que indiretamente.

²⁵³ O termo “desmemória”, aqui, não se quer como depreciativo, em nenhum momento. Contudo, parece ser um vocábulo adequado para tratar um procedimento notado no convívio com alguns interlocutores do meu campo.

²⁵⁴ Voltar às páginas entre 39 e 41 desta tese.

entre (re)considerar, (re)organizar e selecionar dados e figuras dentro daquilo que conta – ou vem contando – uma que pode ser chamada como que de história “oficial do choro²⁵⁵” ao longo do século XX, a qual, chegando à capital mineira, por algum tipo de motivo elegeu, como verdade pregressa e posta, o que veio da voz de Jacob do Bandolim, ou o que algum aficionado seu lhe inculuiu em algum momento.

Aliás, retomando essa figura prototípica de chorão²⁵⁶, e estendendo um pouco alguns apontamentos ou questões da seção anterior, me parece muito significativo – e concorda muito mesmo com o que vem se tornando o envoltório social do choro – que o bastião da tradição, a voz da regra chorona, seja um músico branco, ou, ao menos, longe de ser negro, e vindo de uma classe média diferente da oitocentista. Uma pessoa também de inusitados arroubos, e que teve ocasião, inclusive, de praticamente decretar o fim ou algo como a morte do choro ou de uma tradição dessa música (cf. PAZ, 1997; CAZES, 1998) – alguém que talvez não visse quase nada de choro no que se faz em rodas de hoje, dados os seus rigores. Outro curioso exemplo de uma agenda do esquecimento, um apagamento de um passado, em simultâneo a uma manobra de enlevo de outro menos pretérito e um tanto mais branqueado. Opção que marcou sobremaneira o que se conta e aquilo que se pensa dessa música, hoje em dia, em locais em que ela se pratica em Belo Horizonte, ou mesmo outras cidades.

Considerem-se as seguintes citações:

A música popular, entre outras qualidades, é uma espécie de repertório de memória coletiva. [...] articula-se enquanto tradição, que pode assumir características próprias, conforme a configuração da vida cultural de cada país. [...] a música popular brasileira consagrou [...] uma tradição que tem muito de “tradição inventada”, mas nem por isso menos enraizada nos corações e nas mentes. O processo de invenção e consagração dessa tradição não se deu sem conflitos, contradições e mediações das mais diversas, que, em linhas gerais, acompanhavam a própria formação da nossa moderna identidade nacional. Como toda identidade historicamente criada, muitos elementos foram excluídos, muitos foram esquecidos, muitos projetos foram agregados, formando um mosaico complexo que dispõe lado a lado diversos fatores culturais: o local e o universal, o nacional e o estrangeiro, o oral e o letrado, a tradição e a modernidade. [...]. Para entender a consagração dessa instituição [a das tradições das músicas populares no Brasil] [...] é preciso saber como ela incorporou determinado passado. Mais do que isso, como ela reinventou esse passado e, ao mesmo tempo, o atualizou. A música popular brasileira [e nisso o choro] não aconteceu apenas como um conjunto de eventos históricos, mas também como narrativa desses eventos, perpetuada pela memória e pela história, que os articulou e rearticulou [...]. (NAPOLITANO, 2007, p. 07).

²⁵⁵ Ressoando, de novo, Rezende (2015).

²⁵⁶ Aqui não se questiona o mérito artístico desse indivíduo, e a qualidade do seu fazer de bandolinista e chorão, nem o gosto ou predileção que muitos dos músicos do meu campo – e tantos outros – dedicam a esse personagem, mas o fato de ser ele o eleito para tratar de normatizar o que seria a prática musical chorona depois do seu tempo.

Utilizo o conceito de tradição inventada, cunhado por Eric Hobsbawm (1997), na defesa de ter havido uma invenção da tradição do choro, influenciando, dentre outras percepções, a apreensão daquilo que diz respeito à instrumentação característica utilizada em sua performance. Esta tradição atualiza-se no espaço ritual – a roda de choro – pela mediação de seus guardiões – os chorões –, a partir de referências a um recorte do passado daquele gênero musical ou a um passado, ao menos parcialmente, forjado. (COSTA, 2020, p. 26).

Ambos os autores associam à música popular e, o segundo deles tratando do choro, a mesma noção de “tradição inventada”. Napolitano (2007), mais do que isso, trata também dos expedientes de negociações e apagamentos que compõem também os horizontes das tradições, em especial, as tradições no universo da música popular no Brasil. Concordando com os dois pesquisadores, considero também que a ideia de “invenção das tradições”, de Eric Hobsbawm (1997) tem algum rendimento se aproximada dos meus dados de campo.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. [...] Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas ou que assumem a forma de referência a situações anteriores ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória (HOBSBAWM, 1997, p. 09-10).

Considerando elementos da percepção e do contato com meus colaboradores, alguns destacados nas cinco ou seis páginas anteriores a esta, consigo apontar argumentos que tratem da pertinência de se dizer que a tradição do choro, tal como se veicula no meu campo, tem algo em si de “tradição inventada”. Os dados em que acreditam os chorões, aqueles mesmos que eles divulgam, muitas vezes não são, diga-se, incorretos em si, não se configuram em algo irreal em termos da sua facticidade, talvez, isolada, ou da sua verificabilidade. Ao dizer dessa tradição de que me aproximei como sendo “inventada”, não estou, de maneira alguma, questionando a sua veracidade ou realidade. Um carro é uma invenção, e, ainda assim, é real e nos transporta. A tradição inventada desses chorões colaboradores meus, cabe em uma metáfora, é também uma invenção que transporta ou faz circular os sentidos que cogitam necessitar para a manutenção de sua manifestação musical, de suas performances e eventos.

Claro é, porém, que em muitos casos algumas informações de que dispõem são, de um modo ou de outro, realocadas num contexto, se manipulam de maneira a algumas associações suas serem possíveis, de um jeito que a continuidade de enredo e de sentido caiba nisso e, ao

mesmo tempo, se adequa às justificativas tomadas na defesa de uma tradição – a tradição de onde o fazer dos meus interlocutores tira os seus exemplos é moldada no sentido de ser a mesma que eles se veem habilitados a perpetuar, e assim eles a apresentam e se apresentam.

Ora, a partir da minha perspectiva etnográfica, o que mais do percebido discurso da tradição parece soar como invenção pode se sintetizar, por exemplo, em:

- a) A noção de muita democracia nos ambientes em que o choro se faz, porque essa música é uma manifestação que deriva mesmo da participação ou do feliz encontro de etnias – a suposta miscigenação social e cultural dos primórdios sendo um salvo-conduto para que toda gente possa ocupar ambientes chorões: a vivência em campo mostra que isso que alguns chorões ventilam em defesa de sua música não procede na grande maioria das vezes na atualidade da capital mineira. Os locais dos choros, claro, não instauram – e nem poderiam – interdições no sentido de ir e vir de quem tenha curiosidade por ele, seja a pessoa com as características sociais que forem, mas é bastante dado à percepção que não é toda uma população belo-horizontina a quem se convida nesses bares e locais de palcos chorões. Ademais, a ideia fácil da miscigenação cultural é um traço ilusório que uma sociologia quis inculcar, mas há mostras muito mais contundentes do que disputados são esses momentos dos encontros/embates raciais ou étnicos no Brasil;
- b) As falas de que Belo Horizonte “tem choro por todo lado”, que se propalam um tanto inadvertidamente, e muitas vezes para frisar a importância dessa música e da sua respectiva tradição a partir de um quantitativo do seu público. A própria ideia de uma geografia chorona de Belo Horizonte, como sugerida alguns capítulos antes, faz perceber que essa música vem se concentrando em bairros de populações ou transeuntes pertencentes aos mesmos extratos sociais e, não por acaso, distantes das tais classes miscigenadas que se têm, e até se agradecem, como as que participaram num início da história do choro. O choro é um tipo de “serviço ou produto” prestado às classes média e média-alta, e só muito esporadicamente, em projetos que são realmente exceção, se chega às periferias ou, sequer, a alguns pontos da região metropolitana. A cidade é bem maior do que o raio de atuação ou presença de rodas, palcos ou mesmo projetos itinerantes de choro, e mesmo alguns músicos, se querem de fato ter o momento de fazer chorão terão que sair de seus bairros ou regionais para encontrar tal música, e isso consideravelmente longe dos seus lares. Se

destacam, na cidade, as regionais Leste, Centro, Sul e, sobretudo, Centro-Sul em termos de acolhimento rotineiro de choro, e vale lembrar que é também nas zonas Sul e Centro-Sul da cidade que mais cresce o número de rodas de choro ou palcos em que adentram os chorões. A realidade é tal, que dois dos mais antigos redutos de choro da cidade, um no Caiçara e outro no Pe. Eustáquio, mais a Noroeste da capital, hoje em dia se veem como que isolados, em termos de distância, em relação aos demais eventos chorões belo-horizontinos.

- c) O ditame de que o fazer do choro só se contempla no auge de suas características de fidelidade, de brasilidade ou respeito à tradição com os instrumentos típicos do formato do regional – e aqui a questão é diferente daquela da origem da noção de regional como grupo ideal. Independentemente de quando essa noção começou a pairar nos ciclos de choro tradicional da cidade, é perceptível que há sim um número considerável de eventos de choro acontecendo pela cidade com formações em que se aglutinam instrumentistas diversos e que geram eventos em que o repertório e a expressão são tratados de maneira que não desmerece em nada um, diga-se, tônus dessa música, que não lhe tiram a beleza, e ainda lhe conferem algum frescor dados os coloridos tímbricos, por exemplo. Claro que aqui eu estou usando termos que se vinculam a uma apreciação subjetivada, a um gosto pessoal, como se defendendo os eventos de choro em que o regional se modifica ou se amplia – mas, é claro, da mesma maneira que a tal regra instaurada é uma invenção que se calca mais numa nomotética do gosto ou da apreciação de alguns indivíduos, do que num tipo de qualquer estudo rigoroso dos fenômenos. Aqui, não estou desconsiderando a beleza do fazer que tem o regional, e a afetividade que se instaura quando se ouve o choro vindo desse tipo de grupamento, mas sim o expediente de censurar ou dizer como não-choro um evento em que se utilizem instrumentos diversos daqueles da rotina do bar ou do teatro-bar dali ou daqui.

O que leva a tais “invenções” atreladas à ideia de tradição é uma questão que careceria ainda de mais cuidado e tempo para que respostas mais contundentes pudessem ser dadas, mas as questões afetivas, o gosto e apreço pela música do choro, e a questão também das tentativas de fomentar a prática dessa música, arregimentar mais músicos e mais público me parecem, no momento, as mais plausíveis. Quando infiro a questão do fomento, penso também na busca pela criação ou ampliação de um mercado mais amplo para o trabalho dos chorões, e nisso voltando

à questão de trocas ou transformações de capitais, do simbólico no argumento da “tradição” ao monetário quando o choro se mercantiliza em algum estabelecimento da cidade. Ora, e dizer que o fazer do choro tradicional tem algo inventado correndo em seu cerne e nos arredores não exclui também o fato de que, realmente, se tem em Belo Horizonte algo que se não é uma rede de chorões, está pelo menos bem próximo de se tornar.

Ser uma tradição inventada, sublinho, não é um demérito. A constatação é válida para que se cogite quais alternativas de ações afirmativas são cabíveis no sentido de esclarecer os propósitos das tais “invenções”, os porquês das manipulações de dados históricos e de discursos terem se dado por perto dessa música, e como se pode modificar essa situação, fazendo deste processo algo, inclusive, mais didático e ao modo de exercício crítico. A tradição inventada está também na tradição musical que necessita escrever sobre música, na minha tradição acadêmica; este trabalho acaba sendo um elemento dentro de uma estrutura tradicional que tem muito de invenção, e deve caber um dia rever até mesmo essa realidade das coisas.

A minha resposta à pergunta no título deste capítulo 11, em linhas gerais, e com vistas às descrições todas desde o início do trabalho e aos apontamentos das últimas páginas, é a de que o choro tradicional em Belo Horizonte é a rubrica que se escolhe utilizar para tratar de eventos chorões que cultivam um repertório ou canônico ou que guarda relações realmente próximas com o cânone dessa música, e em que se defendem os meios de fazer tais como tinham ou idealizavam outros chorões predecessores que uma história oficial do gênero coloca muito em evidência. O que se ouve nos eventos que defendem uma tradição do choro são músicas que contam já com algum tempo de composição, ou mesmo que compostas mais recentemente, se utilizam de estruturas formais, harmônicas, melódicas e rítmicas que se aproximam muito de algo de previsibilidade – o que é, aqui, uma constatação e não um juízo de valor.

Se vincula ao choro tradicional a figura do chamado chorão, indivíduo que tem que atender aos desígnios da dita tradição a que de certa forma participa e se submete, um sujeito “malandro no bom sentido” que na Belo Horizonte atual guarda relações afetivas e monetárias com o choro. O chorão também é detentor de um domínio técnico-expressivo que diz que vai buscar nas rodas ou em outros ambientes em que estejam outros chorões, e o exercício disso é o que lhe faz se adequar à música mesmo nos ditames da tradição a que ele serve, lhe torna um tipo de especialista cuja prática vai se validando mesmo pelos seus pares na medida de sua experiência no meio musical, e se forem bem sucedidas as suas investidas.

O choro tradicional é também um em que as dinâmicas de interação dos públicos com os músicos seguem mais os caracteres de “performances participativas” (cf. TURINO, 2008), embora se percebam características nesse caso também que remetam ao apresentacional que o mesmo autor também define. Os ambientes de tradição do choro também guardam uma tendência de encontros intergeracionais intra-roda ou por sobre os palcos, constantemente, e alguns dos músicos mais experientes se podem tomar até mesmo como “guardiões de tradição”, (cf. GIDDENS, 1997) e investidos de um tipo de respeitabilidade destacável, tanto por uma relação deles com os repertórios, quanto pelo tipo de relações de convívio que estabelecem nos momentos de fazer música com seus pares. Alguns destes chorões já foram chamados também de “guardiões de memórias” (LEITE & MAHFOULD, 2018).

O choro tradicional é um que quer remeter ao passado, e que busca nesse passado algo de uma validação de si. Ainda que sendo uma realidade da capital mineira, e trazendo para a cidade um interessante universo de concepções e uma manifestação cultural que tem servido para diversificar uma paisagem sonora local, não se pode deixar de colocar nessa síntese, que algo da noção dessa tradição, como em tantos outros casos e contextos, tem o seu quê de um tipo de invenção – a tradição do choro, em BH, tem elementos em si de “tradição inventada” (termo cf. HOBBSAWM, 1997, NAPOLITANO, 2007 e COSTA, 2020).

Cap. 12: O que é um choro contemporâneo em Belo Horizonte?

O choro contemporâneo foi estudado aqui com base em experiências próximas a um grupo, o chamado *Toca de Tatu*, como o leitor bem sabe. A participação deste quarteto tem um quê de abrangência subentendido, porque, quando se trata de fazer chorão com algo de distinto de um tradicional, os músicos do *Toca*, na cidade de Belo Horizonte, têm participado de muitos dos grupos. Para se lembrar um contexto de um choro mais “modernizado”²⁵⁷, ou nos quais se elaboram releituras dessa música, convém mencionar, por exemplo: a) o *Assanhado Quarteto*, um outro grupo em que participa o Lucas Ladeia, cavaquinhista do *Toca de Tatu*; b) os eventos do *Tulio Araújo e o Choro Amoroso*, em que o Lucas Telles, nosso colaborador, também toca o seu mesmo violão de sete cordas.

Além disso, os quatro interlocutores vão tocar suas versões e composições de choro, junto de outras muitas músicas, em trios, quintetos e sextetos que reúnem algumas vezes para as demandas de algum edital ou apresentação, ou às vezes se reúnem dois a dois – Luísa Mitre e Lucas Telles ou Ladeia e Telles – para tocar em algum lugar, também passeando pelo universo do choro, ao seu modo, e em diálogo com outros gêneros. O fato é que tais indivíduos estão bastante inseridos num universo de choro da cidade, do ponto de vista de uma música que se reconfigura sonoramente na maioria dos casos, é verdade, mas se achegando até mesmo a ambientes de choro tradicional – embora aqui se queira dizer da sua considerável experiência mesmo perto de quem defende e pratica uma linha diferente dessa música.

Uma resposta bastante direta à questão “o que é o choro contemporâneo?” já foi dada pelos próprios músicos do *Toca de Tatu*, conforme transcrição num dos capítulos de antes desta tese. Os quatro concordaram em dizer que pensam o choro contemporâneo como um repertório que é formado a partir de um conjunto de composições – em geral epigrafadas mesmo como choro – as quais têm vivos os seus compositores. A sua demanda se deu porque um dia alguém chegou a perguntar a dois deles se existia quem compunha choro ainda, se alguém produzia choro em pleno século XXI. Eles resolveram dar uma resposta de modo bastante musical ao indivíduo, embora não tenham mencionado se ele próprio chegou a escutar o seu espetáculo intitulado especificamente de *Choro Contemporâneo*.

²⁵⁷ Usando uma derivação de um termo que se vê em uso em matéria do próprio *Clube do Choro de Belo Horizonte*, a palavra “moderno” empregada num sentido de contraste com a tradicional. Disponível em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2019/05/tulio-araujo-e-o-choro-amoroso.html>>. Acesso: 16 out. 2020.

Considerando a objetividade da explicação fornecida por eles, confesso que não me ocorreu nenhum contexto de outras ideias de “contemporâneo” para tentar fazer dialogar ou de algum modo reinterpretar o sentido usado pelo grupo, fazer alguma filosofia a respeito, ou sequer o desenvolver de um contraditório. O que consegui estudar a respeito, se colocado perto das motivações e mesmo do que são as performances do grupo, de uma descrição possível do seu fazer, penso que geraria mais ambiguidades do que boas reflexões – pelo menos tendo em conta minha curta capacidade de cogitação acerca de temas assim. Seria mais uma elaboração de um contemporâneo “geral” em que o grupo e todo um choro se insere, porque no tempo de agora, e a centralidade da minha questão mesmo se iria para longe.

Até mesmo uma acepção do adjetivo de que eles se utilizam que é um tanto consagrada no meio musical – sim, na expressão direta “música contemporânea” – também oferece um rendimento mais comparativo do que uma extensão de raciocínio; e tampouco uma filiação das performances do grupo, em seus diferentes espetáculos, pode ser feita a tal ramo musical; e eles mesmos disseram dessa impressão, em conversa que tivemos. Claro que há influências: eles buscam algumas experimentações, cogitam manipulações sonoras, adoção até de formas mais “abertas” em alguns dos seus arranjos e composições; algumas das intervenções que eles fazem chegam até mesmo a incitar alguns ouvidos a notarem algo de “psicodélico” no que eles tocam, num choro que eles fazem, como se anotou antes. A sua estética, entretanto, não é nem tributária, nem se encaixa de todo nesse universo de “música contemporânea”²⁵⁸ que, aliás, estabelece até um ciclo societário e ocupa um outro lugar em termos simbólicos, que não tem tanto a ver com o *Toca de Tatu*.

Entrevistador: – [...]. O que é esse “choro contemporâneo”?

Lucas Ladeia: – Essa [pergunta] é até mais simples...

Luísa Mitre: – É... É bem literal. Mais simples do que parece.

Lucas Ladeia: – É [o choro] de compositores que ainda estão vivos.

Lucas Telles: – É.

Lucas Ladeia: – Que são contemporâneos nossos, hoje [...].

(*Toca de Tatu*, **entrevista**, nov. 2018)²⁵⁹.

A ideia de contemporâneo, portanto, se investe aqui mesmo do sentido de uma escolha de repertório que vai se distinguir, em relação ao universo de um choro tradicional, por ser uma lista de composições em geral mais recentes ou novas, de autores que ainda vivem. Claro, isso

²⁵⁸ Outro contexto musical ou expressão musicológica também difícil de conceituar em si mesmo, e ainda mais de se usar aqui para tratar de responder sobre choro contemporâneo em Belo Horizonte.

²⁵⁹ O trecho se encontra também em outra seção do trabalho, porém, lá, em caráter mais descritivo. Cumpre-se, agora, outro uso da citação, mais pelo viés de uma análise dos seus sentidos de “choro” e de “contemporâneo”.

implica em distinções mesmo de performance e no nível do traço sonoro, mas tais caracteres se tomaram em atenção com algum detalhe em seções anteriores. Acontece, até mesmo, um tipo do que chamam (eles e até alguns ouvintes deles) de ampliação do universo do choro, se considerados os dados rítmicos ou as constituições sonoras que, repetidas ao modo de quase clichês, ajudam a suspeitar de um tipo ou outro de música, de um baião ou um xote, de uma valsa diferente de uma guarânia etc. Ora, há casos, sim, em que tocam algo além de choro ou algo que seria um choro diferente, em mistura com “outras músicas”. Contemporâneo, isso, claro, pode mesmo ser. A questão é ser novidade ou diferente do que se tem na tradição de uma música consagradamente chamada de choro desde o século XIX. A diversidade de músicas sob o guarda-chuva chorão sempre foi enorme, e há uma literatura considerável que afirma e traz exemplos contundentes disso.

Acredito que, neste momento, um interesse estaria mesmo em pensar centralmente o termo choro nas ou conforme as ideias e práticas do *Toca de Tatu*, e ter o “contemporâneo” da questão mesmo como um adjetivo, aquilo que até modifica o substantivo, mas lhe é subsidiário, ainda assim; que serve ao termo “choro” no sentido de lhe impingir não tanto outras qualidades, mas marcar uma linha distintiva perante outros choros, mesmo que não seja uma linha divisória ou que limite e torne estanque as comunicações dos choros e das músicas de um ou outro lado; considerar o que de choro tem no choro contemporâneo é algo que mais cabe agora, e está dentro das possibilidades do trabalho.

Convém resgatar, aqui também, falas dos músicos acerca do que pensam ser o “choro” e no que revelam de tal concepção que se tem em uso nos seus fazeres:

Lucas Telles: – [...] quando a gente fala “choro”, a gente pode falar o choro do regional do Jacob do Bandolim, que é o que formatou, né?... Até hoje. Mas eu penso o choro muito mais como uma linguagem brasileira [...].

[...].

Lucas Telles: – [...] eu penso o choro muito como isso: uma coisa de linguagem brasileira [...].

Lucas Ladeia: – Tá até na definição de muitos historiadores, né? [influência de leituras sobre o choro!] Que é... O choro como uma forma brasileira de se interpretar, a princípio, a música que vinha de fora. [...].

(*Toca de Tatu*, **entrevista em grupo**, dez. 2018).

O emprego que os membros do *Toca de Tatu* fazem da palavra “choro” associada à sua música remete a algo que se toma como uma realidade nos primeiros tempos de circulação dessa manifestação musical. Comumente se veicula a ideia de que em meados dos oitocentos e

na virada do século XIX para o século XX o “choro foi, primeiro, uma maneira de tocar” e que, somente “na década de 1910 passou a ser uma forma musical definida” (CAZES, 1998, p. 19), ou de um surgimento do choro “[...] não como gênero musical, mas como forma de tocar [...], [com] sua origem no estilo de interpretação que os músicos populares [...] imprimiam à execução das polcas [...]. (TINHORÃO, 1974, p. 95).

Com a palavra “choro” – e a ideia estipulada para ela pelos músicos do *Toca* conforme a transcrição da página anterior – vai-se compreender um pouco mais do que são as práticas do quarteto: ora, de fato, eles manipulam muito a maneira de apresentar o conteúdo musical que seria esperado na performance e na audição de um choro, pelo menos conforme mais se tem em hábito, eles têm essa preocupação, para além da agógica, de cuidar da maneira como tocam, de, por assim dizer, assinar as suas interpretações. A abertura que os músicos enxergam em “choro como linguagem” se torna algo tão ou mais decisivo do que o “contemporâneo [...] choro de compositores vivos” nas suas práticas sobre os palcos. Os impactos que cada uma destas noções tem no que é o traço sonoro que se tem perto destes colaboradores do meu campo se equilibram, ou mesmo se nota o fazer do grupo na congruência de ambos retrabalhos conceituais.

Considero curioso, porém, o fato de o grupo que ventila um *Choro Contemporâneo*, e estabelece fazeres e percepções como se de uma música mais “moderna” ou “modernizante” na cena chorona belo-horizontina, voltar “mais atrás” na história do gênero musical em cuidado do que o fazem os músicos defensores mais diretos de uma tradição do choro.

Se, conforme se delineou no capítulo anterior, há muito de uma “tradição inventada” na ideia de tradição do choro, sobretudo, com o “tradicional” sendo tributário do que se propôs para esta música mesmo a partir das ideias que circulavam para definir o choro e suas práticas depois de meados do século XX, décadas de 1950-60, dada uma centralidade aos ditames de Jacob do Bandolim (cf. REZENDE, 2015; COSTA, 2020), agora, para se pensar o que faz o *Toca de Tatu* em suas performances, o quarteto mesmo solicita que se cogitem elementos da gênese de tal música. Sim, tais músicos vão muito antes das definições choro-jacobianas ao dizerem de uma compreensão possível e em uso do choro como o praticam nos seus muitos espetáculos.

Aqui, portanto, se percebe que mesmo que podendo ser identificado como um tipo de (re)leitura do que se tem proposto em bulas orientadas pela “história oficial do choro”, ou ao modo de um conjunto chorão mais modernizador da prática, o grupo *Toca de Tatu* que aqui se toma, na verdade se apegam – também – a ditames que são “antigos”, e, ora, alguns até mesmo

anteriores aos daqueles defensores e executantes quase mais ferrenhos ou entusiásticos de uma “tradição chorona” – e o quarteto, é de se inferir, atua com muito rigor nesses termos.

O paradoxo acaba sendo constitutivo do fazer do choro contemporâneo tal como a pesquisa teve acesso a ele: ao mesmo tempo em que os meus interlocutores fazem e se atêm a um repertório que é mais recente na data de composição (ou não), carregando aqui e ali algo de mais novidade em termos mesmo de sua concepção – mesmo ainda sem contar o que interfere o *Toca de Tatu* nisso, quando na performance – também a ideia de choro que se propala é uma que se tem para falar do que são os primórdios desse tipo de música. O choro contemporâneo aciona uma acepção tradicional – ou, mais, a de uma gênese – para tratar de composições que, no tempo cronológico, se tomam como algumas das mais distantes daquelas primeiras em que se tinha a epígrafe de “choro” – ou que ainda nem tinham tal epígrafe, mas o embrião daquelas músicas em que tal modo de epigrafar faria sentido.

O choro que se tem com o *Toca de Tatu*, conforme penso, se equilibra entre rupturas e continuidades com o que é ou o mais que se tem no universo chorão belo-horizontino, e faz de interpretações e encontros paradoxais de ideias sobre música os seus elementos de definição e interesse. A ruptura é com alguns dos ditames e, no caso mesmo do seu espetáculo de nome *Choro Contemporâneo*, eles impõem um rompimento crítico com o cânone chorão, que não é um romper tão drástico, e que nem se quer dizer desrespeitoso a nada, e que se mostra bem fundamentado conforme a concepção de trabalho do grupo²⁶⁰. Começam também a romper com uma dinâmica da semiprofissão que se associa muito ao chorão, e não porque são todos músicos formados em universidade; isso, claro, influencia também a sua noção de um mercado para se trabalhar, mas aqui o raciocínio está se dirigindo mais ao tipo de relações que eles querem ter com quem lhes contrata para serviços. Aliás, serem formados em música, em graduações dessa área já nem é tanto um indício de que estão se distanciando do que mais se tem no universo chorão de Belo Horizonte, posto que é comum nas rodas e outros palcos ver músicos de carreira também escolástica tocando choro – algo que há alguns anos até se poderia tomar como ponto de contraste, atualmente é mais um elemento de aproximação entre chorões tradicionais e estes que veiculam uma ideia de contemporaneidade atrelada ao gênero.

A ideia de ruptura também se dá do ponto de vista da adesão de chorões de uma cena ampla de Belo Horizonte como plateias ou ouvintes do que faz o *Toca de Tatu*, isto, tomando

²⁶⁰ Ora, drástico ou irrevogável não, posto que, como se pode ler antes, o *Toca de Tatu* também tem seus momentos de tocar um “lado A” do choro, conforme algumas demandas de trabalho. Ainda que nisso eles concebam seus próprios arranjos e estabeleçam mudanças nas práticas performáticas dignas de nota.

para a análise o fato de que quem advoga um choro tradicional vai muito pouco – ou quase nada mesmo – em apresentações do quarteto. Os músicos e o público do choro tradicional não costumam se ver nos ambientes que o *Toca de Tatu* faz as suas versões de choro, muito embora, como se tem já mencionado, estes espaços todos de fazer chorão nem se distanciem tanto geográfica e também socioeconomicamente pensando.

Aliás, já em termos de aproximações ou continuidades do choro contemporâneo em relação aos seus pares correlativos no campo em estudo, é de se apontar mesmo para a formação societária no entorno de tais músicas todas: também o *Toca de Tatu*, semelhante aos outros colaboradores da etnografia, se apresenta para a classe média, em pontos da cidade em que vive ou mais transita a classe média.

Ora, também a música do *Toca*, ou ela até mais, se toma como um serviço prestado a um estrato social que, se vale a “história oficial” que se conta, é bastante distinto daquele que participou da formação inicial do gênero. Com destaque também para o fato de que se tem até mesmo uma classe média que se pretende com ares de mais “alta”, e sublinhada também na sua ascendência e interesse de pertença ao que é eurocidental: ora, a presença de pessoas afrodescendentes, que era pouca no bar e no teatro-bar também em perspectiva, no caso das apresentações do *Toca de Tatu* era mesmo quase nenhuma²⁶¹.

O choro contemporâneo, conforme o contato que se pôde ter com os seus conceitos e as suas performances, é um distinto complementar do choro tradicional de Belo Horizonte. O que se tem das composições e dos momentos de fazer desse tipo de música denota diferenças e semelhanças em relação ao que se vê em outros palcos e nas rodas de choro da cidade. O choro que se toma como contemporâneo muitas vezes modifica a lógica canônica, se apegando pouco a ela, e traz como sua característica marcante um repertório que tem algo de novidade sim, mas nem sempre. A música se faz por músicos, todos, com uma formação escolástica que lhes é a primeira, sendo que alguns deles em período de graduação ou depois desse tempo buscaram se encaminhar para ambientes tradicionais de choro na busca de tocar e apreender os elementos formativos das músicas e dos tipos de performances lá estabelecidos.

²⁶¹ Com isso, fique claro, eu não quero afirmar ou fazer entender que haja intenção ou nenhum explícito concurso dos músicos do quarteto no sentido de não promover a inclusão de outras camadas sociais e de ascendência étnica mais diversificada como plateias suas. Obviamente, em termos de trânsito e pertenças socioeconômicas, muito poucas coisas são, de fato, contingentes. As segregações, elas têm, sim, historicamente as suas raízes em planos de estratificação e de domínio de umas camadas por sobre outras que seguem séculos de implantação e reforço de manutenção. O ponto de inflexão disso, porém, não creio que esteja nas mãos de tais músicos e nem de instâncias das mais próximas a eles, ainda que possam se colocar afirmativamente frente a tais questões.

O contemporâneo no meio do choro de Belo Horizonte é um sinônimo de produto de cultura que tem algo de sofisticação que se quer sublinhar, e essa característica vem a calhar ao que se tem nos releases ou páginas de divulgação dos locais que acolhem essa música com essas suas características. Uma música que se quer como mais nova, feita por músicos mais jovens do que uma média chorona geral, que se destina a um outro passo profissional e a outros tipos de lugares de fazer música – essa seria também uma síntese possível, na resposta à questão do que é choro contemporâneo tal como ele se deixa perceber em Belo Horizonte.

Considerações finais

A perspectiva etnográfica de pesquisa me fez perceber um pouco de como surgem os elementos de discursos atinentes ao choro na cidade de Belo Horizonte, e, em meio a estes tipos de discurso e dos dados neles constantes, me coube destacar e trabalhar as expressões em uso de “choro tradicional” e “choro contemporâneo” tal como e nos lugares em que elas se utilizam na metrópole em questão. A tarefa de isolar os termos, porém, não foi a que se empreendeu aqui – antes se buscou mesmo as maneiras de contextualizá-los dentro do universo das muitas falas de chorões, e em meio aos espaços e trânsitos citadinos do ou com o choro: saber do que significam as expressões nos discursos dos músicos e dos entusiastas, mesmo no agitado dos momentos de fazer de suas músicas, com as influências todas do que são os lugares em que estão, os pares que têm consigo, e os públicos ou participantes que se colocam por perto, de alguma forma; de pé e ao redor, ou sentados em cadeiras enfileiradas ou não.

Os choros – o tradicional e o contemporâneo – marcam espaciotemporalidades, se têm como signos para uns e outros, geram pensamentos e conceitos, os quais se aglutinam em um tipo de musicologia da tal música, e se firmam como manifestações músico-culturais investidas em circulações diversas de capitais, sejam simbólicos ou culturais, seja no nível mesmo das finanças, e das relações de trabalho estabelecidas entre músicos e locais da cidade. A pesquisa, eu acredito, deu conta de evidenciar um pouco disso a partir mesmo das descrições de situações de tais choros, e da aproximação com as falas e conceitos de quem performa e de quem escuta e, às vezes, consome o choro. O trabalho se favorece mesmo de uma variedade de formatos de discurso sobre o choro que se deram a perceber: trata-se dos choros e chorões pelas arquiteturas e decorações de alguns dos pontos chorões da capital, elaboram-se apreciações e noções sobre o choro em postagens de alguma circulação nos meios virtuais, difundem-se em mídias diversas informações sobre onde e a que horas se pode ter contato com esses ou aqueles chorões; são escritos trabalhos diversos versando sobre o choro, dentre os quais alguns acadêmicos; tudo isso dialoga, confirmando ou contrariando, o que se tem quando as perguntas se fazem mesmo para quem tem essa música consigo enquanto práxis.

A esses discursos todos, que são interessantes pelo que querem mesmo transmitir, mas também, e ainda mais, quando se consegue compreender algo do como e dos porquês eles se elaboram e são transmitidos, soma-se também a expressão da performance – ela é um discurso

e mais do que isso, ela instaura um acontecimento maior e que influencia os outros, mas que também já se toma a partir das influências dos discursos anteriores a ela. Os momentos de fazer-e-apreciar os choros, estes também e destacadamente, revelam muito da construção do que é o musicar e do que é o falar sobre essas músicas que foram mote da pesquisa; e o procedimento de pesquisar é também um tipo de discurso em interação com estes outros.

O que se diz a respeito por diversos falantes ou escreventes, o que se toca, os lugares e as maneiras de tocar, esses e outros tantos dados que são também performados no universo chorão belo-horizontino se consideraram, aqui, ao mesmo tempo que se queria responder as questões principais da pesquisa – e em simultâneo também à percepção que a minha própria pesquisa instaura mais uns dados de discurso que se tem que levar em conta. Os muitos diálogos estabelecidos na (e com, e dentro da) etnografia – no encontro das musicologias, nas disputas, negociações, rupturas e aproximações de umas e outras concepções de choro, pelo apreço e os apagamentos da história e a memória, com o passado e suas reinvenções – esses diálogos, em si, são mais do que dados do trabalho: são inferências dinâmicas do fazer da investigação, e demonstram a performance etnográfica convivendo com as performances musicais.

As experiências, interações, leituras e os contatos todos que se deram no decorrer desse rico e intrincado universo dialógico permitem que se pense e se registre o “choro tradicional” e o “choro contemporâneo” como tipos de músicas irmanados porque ambos promovem alguns níveis de manipulações, e até de invenções – nos discursos, nas práticas e até mesmo no passado e na tradição – na busca de se difundirem, na tentativa de ganharem espaço no amplo cenário musical belo-horizontino. Os chorões de um e outro tipo de música, se menos próximos naquilo que soam, e se não vão tanto uns aos eventos dos outros na atualidade, ao menos procedem de maneira bastante parecida no que diz respeito a considerar a história e os repertórios do choro, e a elaborar frente a isso – e a partir disso – as suas ideias e terminologias que farão circular nas falas descritivas do seu próprio fazer, e até como propaganda do que fazem.

São irmanados também os choros da dita tradição e da pretensa contemporaneidade porque se tomam, quase que na totalidade das vezes, como um tipo de serviço destinado a um atendimento de uma mesma faixa societária, ou de camadas sociais em patamares vizinhos. O choro, que seja na sofisticada estratégia de inventar a sua tradição, ou no curioso expediente de voltar a termos latos de “maneira de interpretar” enquanto se quer criticar um cânone – se toma inegavelmente como um gênero de tarefa, de ocupação ou de ofício.

As duas “irmanações” citadas, aliás, acredito até que se inter-relacionam muito: ora, a invenção da tradição atende tanto aos desígnios da afetividade dos músicos quanto às demandas de um marketing que se possa associar ao fazer musical dos chorões das rodas e palcos do lado A e lado B – não que isso funcione tanto, mas é uma das medidas adotadas, sobretudo, pelos que advogam sobre a tradição. Já a interpretação de uma rememorada ideia de “choro”, e a sua assunção mais como um *modus operandi* em música, como no caso do *Toca de Tatu*, *modus* que pode ser subjetivado e posto perto de muito repertório novo, para além de ser um satisfatório e rico exercício de inventividade, deriva também da apreensão de algum nicho de mercado onde caiba a atuação profissional de um grupo de jovens músicos que pretendem alguma notoriedade sua na vida cultural da cidade.

Além dos dados transcritos e das reflexões iniciadas, a pesquisa permitiu também a compreensão de algumas demandas próximas em aberto no sentido de elaborar questões e de empreender mesmo uma aproximação com o que são as manifestações do choro na atualidade e nos diversos lugares em que se tem esta música. As tentativas de contar uma história social e de estabelecer alguma sociologia dessa música – que geraram os resultados que compõem os discursos oficiais, que circulam no meio chorão e no meio acadêmico interessado, carecem, conforme eu pude perceber, de um tipo de atualização ou mesmo de revisões. As “invenções” que se tem nesses níveis são muitas, e umas podem ser tomadas como insidiosas e há até mesmo aquelas mais nocivas do que outras.

Acredito que é difícil sustentar, por exemplo, o fato de o choro ser posto como um tipo de música que de modo feliz representa o amálgama étnico-social do Brasil. Uma ideia, assim, muito positiva ou positivada acerca dessa característica de miscigenação cultural do choro se ouviu muito em campo e se lê muito acerca do choro. Se ele representou algo disso um dia – o que eu, pensando mais recentemente, não acredito tanto – atualmente ele evidencia muito mais cisões, ou mais a lógica da espetacularização e mesmo de uma expropriação de um patrimônio cultural, as quais, se não ativamente, pelo menos reativamente tem colaborado para essa música se distanciar de muitas camadas sociais²⁶². O choro, creio também, não é mais tão facilmente encaixado num rótulo “coisa nossa” – e é uma questão para se pensar, sobremaneira, que dentro da academia ainda se endosse tal discurso sem mais parênteses críticos. Sim, porque, se eu torno ao meu campo e a muito das minhas leituras até aqui, o “nós” implícito em “coisa nossa” seria,

²⁶² A ideia de espetacularização, aqui, derivando da leitura, por exemplo, de Carvalho (2010).

em grande parte das vezes, um frágil e pouco verificável correlativo de muita diversidade de gente perante o que é a realidade dos eventos chorões que se tem visitado nos últimos anos.

Se o pensamento começar a cuidar dos sujeitos envolvidos em situações de choro, nas suas performances, no seu mercado, nos ambientes que sistematizam a sua transmissão, nas suas ocasiões diversas de categorização e elaboração musicológica própria, certamente esta música será descrita de formas distintas das mais correntes hoje em dia. Conforme penso, isso tem algo a ver com o pensamento que coloca o choro como “objeto de estudo”, e que lida com noções *a priori*, como se elas fossem inegociáveis e definitivas, como se não derivassem muito de processos, podendo mudar conforme tais processos mudam. O tanto que os choros estudados aqui e em outras pesquisas têm de “inventados” em suas tradições, e o que há na essência deles de serem mais modos de se fazer música – e sempre em construção – são dados que apontam também para o tanto que o momento atual é propício para que se (re)inventem mais algumas perguntas – e as consequentes respostas! – acerca deles.

Referências

ALMEIDA, Marcus. O estudo da performance musical e o seu caráter social. In: **Revista da Tulha** – da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, v. 3, n. 1, p. 85-102, Ribeirão Preto/SP, jan.–jun. 2017.

ALMEIDA, Renato. História da música brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942

AMADO, Paulo Vinícius. **A expressividade no Choro**: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia. 2014. 173 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

O Choro em trabalhos da Etnomusicologia: os ambientes e ferramentas de pesquisa, o estado da arte em aspectos quantitativos e apontamentos críticos. I Nas Nuvens... Congresso Internacional em Música. (1). **Anais do I Nas Nuvens...** Congresso Internacional de Música. Belo Horizonte: UFMG – UEMG – Univ. Aveiro, 2015, p. 01-13.

_____. O “tradicional” e o “contemporâneo” no Choro de Belo Horizonte: por um estudo Etnomusicológico e Fenomenológico. I Colóquio de Pesquisa em Música da Universidade Federal de Ouro Preto. (01). **Anais do I Colóquio de Pesquisa em Música da UFOP**. Ouro Preto: UFOP, março de 2017, p. 665-675.

_____. Rodas de choro do Salomão em Belo Horizonte: breve relato e epistemologia do trabalho de campo. II Jornada de Pesquisa em Artes da UNESP. (02). **Anais da II Jornadas...** São Paulo: UNESP, outubro de 2017, p. 01-14.

_____. Dois episódios do Choro em Belo Horizonte: esboços etnográficos e reflexões iniciais acerca de contrastes e (não) pertencimentos dessa música na capital mineira. IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia. (09). **Anais do IX ENABET**. Campinas: UNICAMP/ABET, maio 2019, p. 840-848.

AMADO, Paulo Vinícius e COSTA, Aline Azevedo. Considerações acerca da objetividade e do caráter fenomênico nos estudos da performance musical. II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical. (02). **Anais do II Congresso...** Vitória/ES: FAMES/UFES e ABRAPEM, maio 2014, p. 01-08.

AMOR E RESISTÊNCIA NO BOMFIM. [Evento]. In: **Facebook**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/263698664202562/>>. Acesso em: 24 maio. 2019.

ARAGÃO, Pedro. O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro. Rio de Janeiro: Folha Seca. 2013.

ARANHA, Carla. **Chorinho Brasileiro**: como tudo começou. Rio de Janeiro, DBA, 2012.

ARREGUY, Cíntia Aparecida Chagas e RIBEIRO, Rafael Rajão. **Histórias de bairros** [de **Belo Horizonte**: Regional Centro-Sul. Belo Horizonte: APCBH – ACAP-BH, 2008.

ASSANHADO QUARTETO. [Página] In: **Facebook**.

Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/assanhadoquarteto/about/?ref=page_internal>.

Acesso em: 25 maio 2019.

ASSIS, Machado. O Homem Célebre. In: ASSIS, Machado. **Os melhores contos**. Domício Proença Filho [Sel.]. São Paulo: Global, 1996, p. 225-233.

_____. O Machete. In: ASSIS, M. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1994.

ASTONI, Marco Antônio. Reduto Atlético de Belo Horizonte se prepara para a decisão do Mineiro. In: **globoesporte.com**. 14 maio 2011. Disponível em: <<http://globoesporte.globo.com/futebol/times/atletico-mg/noticia/2011/05/reduto-atletico-de-belo-horizonte-se-prepara-para-a-decisao-do-mineiro.html>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

AUSIER VINÍCIUS: [no] Pedacinhos do Céu. In: **Facebook**.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=829231680501815&set=t.100002542410227&type=3&theater>>. Acesso em: 03 maio 2020.

_____: Com o mestre Mozart Secundino. In: **Facebook**.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=812359948855655&set=t.100002542410227&type=3&theater>>. Acesso em: 17 mar. 2020

_____: Com essa quadrilha maravilhosa... no Pecadinhos do Céu. In: **Facebook**.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1464058100352500&set=t.1714614842&type=3&theater>>. Acesso em: 22 jul. 2020.

BALBINO, Thiago. **Comunicação pessoal**. (29 ago. 2016). Interlocutor: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2016. Cf. notas de campo, 01 arquivo [.docx] (lauda 02 de 03).

BAR DO SALOMÃO. Só pra lembrar, amanhã é dia de chorinho. In: **Instagram**.

Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/ByEOLv1FoEZ/>>. Acesso em: 29 ago. 2019.

_____. Passando para lembrar... In: **Instagram**.

Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BxOIPmJl4yJ/>>. Acesso em: 29 ago. 2019.

BAR DO SALOMÃO [Página]. Fotos. In: **Facebook**.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/185977991441930/photos/>>. Acesso em: 03 ago. 2020.

BARBEITAS, Flávio Terrigno. Música, linguagem, conhecimento e experiência. In: **Revista Terceira Margem**, nº. 25, p. 17-39. Rio de Janeiro, julho/dezembro de 2011

BARROS, Rui Sá Silva e BUENO, Ciça. **A contente mãe gentil rumo ao bicentenário**: a história do Brasil vista pela astrologia. São Paulo: Choice, 2013.

BERNARDO, Marco Antônio. **Waldir Azevedo: um cavaquinho na história**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

BERTHO, Renan Moretti. **Academia do Choro: Performance e fazer musical na roda**, 2015. 129f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP. Campinas, 2015.

BESSA, Virgínia de Almeida. **“Um bocadinho de cada coisa”**: trajetória e obra de Pixinguinha. História e Música Popular no Brasil dos anos 20 e 30. 2005. 262f. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, 2005.

BHAZ. BH Circuito do Choro: festival começa domingo em 18 espaços na cidade. In: **Guia Bhaz: Almanaque**. 2019 (18 abr.). Disponível em: <<https://bhaz.com.br/2019/04/18/bh-circuito-choro-festival-domingo/>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

BLACKING, John Anthony Randoll. **How musical is man?** Seattle and Londres: University of Washington Press, 1973.

BLACKING, John; NETTL, Bruno [org.]. **Music, Culture, and Experience: selected papers of John Blacking**. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

BORGES, Kleyton. Bar do Salomão. In: **TV Galo**. Belo Horizonte, 2011 (05'26''). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3E5jBHIFLgM>>. Acesso em: 06 ago. 2020.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Difel, 1989.

_____. **Coisas ditas**. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOTTOMORE, Tom. **A Dictionary of Marxist Thought**. Oxford: Blackwell, 1997.

BRAGA, Alexandre. **Recital**. Belo Horizonte: Digipack, 2017. 1 CD.

BUTIQUIM VILA RICA [Página]. In: **Facebook**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/460116474184120/photos/a.460116597517441/460116937517407/?type=1&theater>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha: vida e obra**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CABRALZINHO, Pedro Alvares Leite de Souza Pinto [20 mar. 2020]. **Comunicação pessoal**. Interlocutor: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2020, via aplicativo de mensagens de áudio e texto. 23 arquivos [.mp3] (48'16'').

_____. [23 mar. 2020]. **Comunicação pessoal**. Interlocutor: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2020. Via aplicativo de mensagens de texto. Cf. Transcrição. 01 arquivo [.pdf] (lauda 03 e 04).

CAFÉ COM LETRAS. In.: **cafecomletras.com**, s. d., Seção: Sobre. Disponível em <<https://www.cafecomletras.com.br/>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

CAMPOS, Rodrigo. **Reis Negros**. Direção, fotografia e edição: Rodrigo Campos. Produção: Fam Filmes, Globo Minas e Fundação Pe. Anchieta. Documentário (≅54'20''). Colorido. Son. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qd_8j50lhCs> e <<https://www.youtube.com/watch?v=aQDW7fX26Lo>> e <https://www.youtube.com/watch?v=pK_4T5x0PV4>. Acessos em: 16 out. 2020.

CAMPOS, Lúcia e CHIARETTI, Marcelo. **Na Levada do Choro: um almanaque musical**. Direção: Lúcia Campos e Marcelo Chiaretti. Câmera, Fotografia e Edição: Byron O'Neill. Produção: Grupo Corta Jaca. Gestão Cultural: Associação No Ato Cultural. Belo Horizonte: A Produtora Audiovisual, 2008. Documentário (77'32''), 01 DVD. Colorido. Son. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4mzK-op1Qfs>>. Acesso em: 16 out. 2020.

CANÇADO, Tânia Mara Lopes. O “fator atrasado” na música brasileira: evolução, características e interpretação. In: **Per Musi**, v. 2, p. 5-14, Belo Horizonte, 2000.

CARDOSO, Adalberto; PRÉTECEILLE, Edmond. Classes médias no Brasil: Do que se trata? Qual seu tamanho? Como vem mudando?. In: **Dados**, v. 60, n. 4, p. 977-1023, 2017.

CARMO, Jonatha M. do. **A trágica e ambígua racialização do discurso musicológico brasileiro**. 2014. 141f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas**. Rio de Janeiro. Cosac Naify, 2009.

CARVALHO, José Jorge. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. In: **Revista Antropológicas**, ano 14, v. 21, n. 1, p. 39-76, 2010.

CASA MINEIRA: Serra – História. In: **casamineira.com**. Disponível em: <https://www.casamineira.com.br/blog/serra/?utm_source=facebook+post&utm_medium=facebook+post>. Acesso em: 11 ago. 2020.

CASARA, Emanuel Fulton Madeira [02 jun. 2014]. **Comunicação pessoal**. Interlocutor: Paulo Amado. Belo Horizonte – Guajará Mirim, 2014. Via aplicativo de mensagens de texto.

CAZES, Henrique Leal. **Choro: do quintal ao municipal**. Rio de Janeiro: 34; 1998.

_____. O choro. In: DREYFUS, Dominique [et. al.] (org.). **Raízes musicais do Brasil**. Rio de Janeiro: SESC, 2005, pp. 11-16.

_____. **Os chorões e a roda: ambiência, práticas musicais e repertório nas rodas de Choro**, 2011. 166f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Programa de Pós-Graduação, UFRJ. Rio de Janeiro, 2011.

CHANAN, Michael. **Musica Practica**. Londres: Verso Press, 1994.

CIRCUITO DO CHORO 2019. Festival Circuito do Choro BH – Bloco do Alfredin. In: **Facebook**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/2234864056764767/>>. Acesso em: 31 mai. 2019.

_____. Bloco do Alfredin. In: **Facebook**.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/2234864056764767/>>. Acesso em: 31 maio 2019.

_____. QuarTeta [Evento]. In: **Facebook**.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/785272021858413/>>. Acesso em: 24 maio 2019.

CLASTRES, Pierre. “O arco e o cesto”. In: **A sociedade contra o estado**. Trad. Theo Santiago, Cosac Naify, 2003, p. 71-89.

CLUBE DO CHORO DE BELO HORIZONTE. In: **Blogger**.

Disponível em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/>>. Acesso em: 05 out. 2018.

_____. A virada cultural de BH 2016 acontece... In: **Blogger**.

Disponível em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2016/07/a-virada-cultural-bh-2016-acontece-n%20o.html>>. Acesso em: 05 out. 2018.

_____. In: **Facebook**.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/clubedochorodebelohorizonte/>>. Acesso em: 05 out. 2018.

_____. Semana Nacional do Choro 2019... In: **Blogger**.

Disponível em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2019/04/semana-nacional-do-choro-2019-promovera.html>>. Acesso em: 24 mai. 2019.

_____. Semana Nacional do Choro 2019. In: **Google Photos**.

Disponível em: <https://photos.google.com/share/AF1QipM1nA_c3OjDAZqUXMZsgRikf2HPKCTCIQ8Rj05Dop1ldi20uRdnmHSozXVebIUTrA?key=bF85UGs5RnVnbhKbURhRHRGLWRCZ19wR19ROVhR>. Acesso em: 30 mai. 2019.

_____. Túlio Araújo e o Choro Amoroso apresentam seu “choro moderno”. In: **Blogger**.

Disponível em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2019/05/tulio-araujo-e-o-choro-amoroso.html>>. Acesso em: 30 maio 2019.

_____. Chorinho de lei no Bar do Salomão. In: **Facebook**.

Disponível em: <http://www.clubedochorodebh.com.br/2020/02/chorinho-de-lei-no-bar-do-salomao.html?fbclid=IwAR1QUdwsfplw5rip_5ZceRZOVsFJnT72NGTJCfwBZ-Un__umSKi4qkeeI>. Acesso em: 03 fev. 2020.

_____. Guiné de Riga no Castelo e Chorinho Reinando. In: **Blogger**.

Disponível em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2019/08/guine-de-riga-no-castelo-e-chorinho.html>>. Acesso em: 18 abr. 2020.

_____. Participantes do Seminário Euro-Brasileiro de Choro... In: **Blogger**.

Disponível em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2017/04/participantes-do-seminario-euro.html>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

_____. Seminário euro-brasileiro de choro começa no próximo sábado. In: **Blogger**.

Disponível em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2017/03/seminario-euro-brasileiro-de-choro.html>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

_____. Piolho de Cobra. In: **Blogspot**.

Disponível em: <<http://3.bp.blogspot.com/-F0V6f6kykcU/UnwgqVRgObI/AAAAAAAAAB8E/fmHgZqVce0k/s1600/Perfil+Piolho+de+Cobra.JPG>>. Acesso em: 31 jul. 2020.

_____. Semana Nacional do Choro 2018 – 16 a 22 de abril. In: **Google Fotos**.

Disponível em: <https://photos.google.com/share/AF1QipPNr25cMYulWjIFpenmeD57nEoMA82quodZqIo4_9OK9diNuHBuUNdqxGLTySPSOTA?key=NXp2cjFTQzhLb3loZGNVdUVFSk1nbE9DQW5RUXJR>. Acesso em: 03 ago. 2020.

_____. [Página] In: **Facebook**.

Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/clubedochorodebelohorizonte/posts/?ref=page_interna>. Acesso em: 05 ago. 2020.

_____. Domingo tem Toca de Tatu em Choro Contemporâneo. In: **Blogger**.

Disponível em: <http://www.clubedochorodebh.com.br/2016/01/domingo-tem-toca-de-tatu-em-choro.html?fbclid=IwAR0FvpOvAmezJb1EeWCoDysAEowokrEL8L4AC0MCz7y1Hvi_oq2WPXsT1_o>. Acesso em: 08 ago. 2020.

_____. Toca de Tatu é atração de hoje no Chorinho do Café. In: **Blogger**.

Disponível em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2020/02/toca-de-tatu-e-atracao-de-hoje-no.html>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

_____. Bar do Salomão será hoje o palco da abertura oficial da Semana Nacional do Choro 2018, em Belo Horizonte. In: **Blogger**.

Disponível em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2018/04/bar-do-salomao-sera-hoje-o-palco-da.html>>. Acesso em: 11 ago. 2020.

_____. Toca de Tatu sobre hoje ao palco choro do Savassi Festival. In: **Blogger**.

Disponível em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2017/08/toca-de-tatu-sobe-hoje-ao-palco-choro.html>>. Acesso em: 04 out. 2020.

_____. Gente do Choro → Velha Guarda. In: **Blogger**.

Disponível em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/p/pioneiros.html>>. Acesso em: 13 out. 2020.

_____. Bar do Bolão ganha novo nome...

In: **Blogger**. Disponível em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2016/02/bar-do-bolao-ganha-novo-no-me-e-grupo.html>>. Acesso em: 15 out. 2020.

_____. Com a “Roda do Padreco” jovens chorões... In: **Blogger**.

Disponível em: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/2017/11/com-roda-do-padreco-jovens-choroes.html>>. Acesso em: 15 out. 2020.

COELHO, Thiago Lúcio. **Práticas informais de aprendizagem em música**. 2016. 89f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Belo Horizonte, 2016.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. In: **Revista Per Musi** – Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, n.14, p.05-22, 2006a.

_____. Agora somos todos (etno) musicólogos. In: **Ictus**, v. 7, n. 1, p. 7-32, 2006b.

COSTA, Aline Azevedo. **Memória, Música, Museu**: Reflexões sobre Música Antiga entre o Templo das Musas e o Museu-Acontecimento. 2014. 97f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Belo Horizonte, 2014.

COSTA, Anderson dos Santos. [25 ago. 2017]. **Comunicação pessoal**. Interlocutor: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2017. Cf. Anotações de campo. 01 arquivo [.docx] (lauda 02 de 05).

COSTA, Rodrigo Heringer. **Vibrafonistas no choro e seus processos de formação**: mediações e algumas contribuições à educação formal. 2015. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes e Letras da Universidade do Rio de Janeiro, UNIRIO, 2015.

_____. A invenção do regional e a roda como ritual: uma abordagem crítica da tradição do choro. In: **Opus** – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, v. 26, n. 2, p. 01-31, maio-ago. 2020. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2020b2607>>. Acesso em: 03 out. 2020.

COSTA NETO, Raimundo João Matos. **E tem choro no Maranhão?** Subsídios históricos e musicológicos para um processo de formação do choro no Maranhão entre o final do séc. XIX e meados do séc. XX. 2015. 137f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DIAS, Odette Ernest. **Mathieu-André Reichert**: um flautista belga na corte do Rio de Janeiro. Brasília: Editora UnB, 1990.

DIAZ, Miguel Ángel de Aguilar. Etnografía en/del sistema mundo: El surgimiento de la etnografía multilocal, 2001 [1995]. Traduzido de: MARCUS, George E. Ethnography in/of the World System. The emergence of multi-sited ethnography” (1995). In: **Alteridades**, Universidade Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, ano 11, v. 11, n. 22. Distrito Federal, México, 2001.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

DINIZ, André. **Almanaque do choro**: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. **O Rio musical de Anacleto de Medeiros**: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Joaquim Callado**: o pai do choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **Pixinguinha**: o gênio e o tempo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

DOM TOTAL. Assanhado Quarteto inova a música instrumental e se apresenta neste sábado. Disponível em: <<https://domtotal.com/noticia/1183726/2017/08/assanhado-quarteto-inova-a-musica-instrumental-brasileira-e-faz-show-neste-sabado/>>. Acesso em: 07 ago. 2020.

DREYFUS, Dominique [et. al.] (org.). **Raízes musicais do Brasil**. Rio de Janeiro: SESC, 2005.

EGGEBRECHT, Hans e DAHLHAUS, Carl. **Que é a música?** Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

ESTADO DE MINAS. Seminário Euro-Brasileiro de Choro promove o gênero em Belo Horizonte. In: **uai.com.br**. Notícias – Música (on-line), 2016.

Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2016/04/27/noticias-musica,179351/seminario-euro-brasileiro-de-choro-promove-o-genero-em-belo-horizonte.shtml>>. Acesso em: 20 maio 2019.

EWELL, Philip. Music Theory and the White Racial Frame. In: **Music Theory Online**, v. 26, n. 2, 2020.

FERNANDES, Flávia Roberta; CARDOSO, Tiago Alves; CAPIVERDE, Lisiane Zynger. SILVA, Helena de Fátima Nunes. Comunidades de prática: uma revisão bibliográfica sistemática sobre casos de aplicação organizacional. In: **Revista AtoZ**: novas práticas em informação e conhecimento, v. 5, n. 1, p. 44-52, 2016.

FESTIVAL CHORO LIVRE. In. **Facebook**.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/chorolivre>>. Acesso em 05 out. 2018.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 54. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013 [1968].

FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. **O Choro em Belo Horizonte**: aspectos históricos, compositores e obras. 2005. 51f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

FUNDART.COM. Ubatuba recebe seminário euro-brasileiro de choro em abril. [On-line].

Disponível em: <<https://fundart.com.br/ubatuba-rec-ebe-seminario-euro-brasileiro-de-choro-no-mes-de-abril>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes; São Paulo: Editora 34, 2001.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works**: An Essay in the Philosophy of Music. Oxford: Clarendon Press, 1992.

GOMES, Amanda e MEIRA, Daniela. **Simplicidade**: Mozart Secundino de Oliveira. Direção: Amanda Gomes e Daniela Meira. Produção: Daniela Meira e Mariana Mól. Câmeras: Celso Biamonti, Leonardo Vianna e Vinícius Túlio. Edição: Alessandra Pascaud. Som: Jean Pascaud. Belo Horizonte, 2015. Documentário (66'23''). Colorido. Son.

GOOGLEMAPS. Rotas: Praça da Liberdade, 450, Savassi – BH / R. Antônio de Albuquerque, 781, Savassi – BH. In: [google.com.br/maps](https://www.google.com.br/maps). Disponível em: <encurtador.com.br/emxUW>. Acesso em: 10 ago. 2020.

GUIA BH: Pedacinhos do Céu. In: guiabh.com
Disponível em: <<https://guiabh.com.br/estabelecimento/pedacinhos-do-ceu>>. Acesso em: 07 maio 2020.

HIJIKI, Rose Satiko Gitirana. Possibilidades de uma Audição da Vida Social. In: Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciências Sociais, 28, 2004, São Paulo, SP. **Anais do XXVIII Encontro Anual da ANPOCS**, São Paulo: 2010, p. 02-29.

HAYNES, Bruce. **The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

INSTRUMENTAL SESC BRASIL. Luísa Mitre Quinteto. In: [youtube.com/Instrumental Sesc Brasil](https://www.youtube.com/watch?v=w45o_Y9V6aQ). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w45o_Y9V6aQ>. Acesso em: 07 ago. 2020.

KIEFER, Bruno. **Música e dança popular: sua influência na música erudita**. Porto Alegre: Movimento, 1983.

KIFER, Camila. Bar do Salomão é surpreendido por multas que chegam a R\$58mil. In: **O Tempo**. Belo Horizonte, 19 out. 2015. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/cidades/bar-do-salomao-e-surpreendido-por-multas-que-chegam-a-r-58-mil-1.1143691>>. Acesso em: 04 ago. 2020.

KOIDIN, Julie. Benedito Lacerda and the Golden Age of Choro. In: **Luso-Brazilian Review: New Perspectives on Brazilian Instrumental Music**. Madison, University of Wisconsin, vol. 48, n. 1, p. 36-60, 2011.

LACERDA, Izomar. **Nós somos Batutas: uma antropologia da trajetória do grupo musical carioca *Os Oito Batutas* e suas articulações com o pensamento musical brasileiro**. 2011. 235f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

LAMAS, Isabella Alves. Reflexões metodológicas sobre uma etnografia multi-situada dos conflitos socioambientais na mineração de larga-escala. 9º Congresso Latino-americano de Ciência Política da Associação Latino-americana de Ciência Política. (09.). **Anais...** Montevideu, julho de 2017, s/p. [no prelo].

LANNA, Flávia Duarte. **Um conto, um canto, um encanto: a história, o mapa, a música em Belo Horizonte**. 2016. 196f. Tese (Doutorado em Música – Etnomusicologia). Centro de Comunicação e Artes. Universidade de Aveiro, 2016.

LARA FILHO, Ivaldo; SILVA, Gabriela; FREIRE, Ricardo. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. In: **Per Musi**. Belo Horizonte, n.23, 2011, p.148- 161.

LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. **A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LEITE, Roberta V.; MAHFOUD, Miguel. Elaborando tradições na contemporaneidade: Ausier e a preservação do chorinho. In: **Phenomenological Studies: Revista da Abordagem Gestáltica**, v. 24, n. 2, p. 145-156, 2018.

LEME, Bia Paes; LOPES, Marcílio; ARAGÃO, Paulo; ARAGÃO, Pedro. (Organizadores.). **O Carnaval de Pixinguinha**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2014.

LIMA, Rita de Cássia Pereira; CAMPOS, Pedro Humberto Faria. Capital simbólico, representações sociais, grupos e o campo do reconhecimento. In: **Cadernos de Pesquisa**. v. 48 n. 167, São Paulo, Jan./Mar. 2018, p. 100-127.

LISBOA, Diego e NETO, Jefferson. **Contra o vento**. Roteiro: Diego Lisboa e Jefferson Neto. Direção: Diego Lisboa. Montagem: Jefferson Neto. Dir. Fotografia: André Heleno. Trilha Original: Bob Bastos. Som direto: André Sampaio. Produção: João Valadares. Finalização: Márcio Paraíso. Belo Horizonte: Movimento, TV Galo e CAM, 2014. Documentário (83'05"). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=uOSG33a1vWs>. Acesso em: 05 ago. 2020.

LIVINGSTON-ISENHOUR, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas. **Choro: A social history of a Brazilian popular music**. Indiana University Press, 2005.

LÜHNING, Angela & TUGNY, Rosângela Pereira [Org]. **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016.

LUHNING, Angela; CARVALHO, Tiago de Quadros Maia; DINIZ, Flávia Cachinesi & LOPES, Aaron Roberto de Mello. Desafios da Etnomusicologia no Brasil. In: LÜHNING, Angela & TUGNY, Rosângela Pereira [Org]. **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016; pp. 47-92.

MARÇAL, Rodrigo. [Rodrigo Marçal dos Santos] **Entrevista**. [15 mar. 2020]. Entrevistador: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2020, via aplicativo de mensagens de texto.

_____. **Comunicação pessoal**. [17 mar. 2020]. Proponente e Interlocutor: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2020.

MARCUS, George E. Ethnography in/of the world system: The emergence of multi-sited ethnography. In: **Annual Review of Anthropology**, v. 24, n. 1, p. 95-117, 1995.

_____. Multi-sited ethnography: Five or six things I know about it now. In: COLEMAN, S. & HELLERMANN, P. V. (eds.) **Multi-Sited Ethnography: Problems and Possibilities in the Translocation of Research Methods**. New York and Abingdon: Routledge, 2012. p. 24-40.

MARIANA BRUEKERS. [...] Vem chorar com a gente! In: **Facebook**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2385714651446964&set=pb.10000253560923.-2207520000.&type=3>>. Acesso em: 17 mai. 2019.

MARTINS, David Rangel Diel de Carvalho. **Improvisação no Choro segundo chorões**. 2012. 111f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Música). Escola de Música, Programa de Pós-

Graduação, UFMG. Belo Horizonte, 2012.

MARX, Karl. **O capital**, Volume I. Tradução de J. Teixeira Martins e Vital Moreira. Coimbra: Centelha, 1974.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva, forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. v. 2. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974, pp. 183-314.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4ª edição revista e ampliada. Brasília: Musimed, 1996.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. In: **ACENO – Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, v. 1, n. 1, p. 49-101, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MITRE, Luísa Camargo. **Uma Roda de Choro no piano**: práticas idiomáticas de performance de gravações dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas. 2017. 152f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Música). Escola de Música, Programa de Pós-Graduação, UFMG. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-ARZN4L>>. Acesso em: 10 out. 2020.

MORTARI, Claudia (Org.). Introdução aos estudos africanos e da diáspora. Florianópolis: DIOESC: UDESC, 2015.

MOURA, Roberto M. **No princípio, era a roda**: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2004.

MYERS, Helen (Ed.). **Ethnomusicology**: an introduction. N. York and London: WW Norton & Company, 1992.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**: thirty-one issues and concepts. Illinois: University of Illinois Press, 1983.

_____. **Blackfoot Musical Thought**: Comparative Perspectives. Kent: Kent State University Press, 1989.

_____. **The Study of Ethnomusicology**: thirty-one issues and concepts. 2ª ed. Illinois: University of Illinois Press, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia no espírito da música**. São Paulo: Editora Abril, 1978.

NOGUEIRA, Daniel. **Entrevista**. [01 abr. 2020]. Entrevistador: Paulo Vinícius Amado. Belo Horizonte, 2020. 01 arquivo [pdf.] (03 laudas).

NORBERTO, Rafael B. Abdala. **Espaços, trânsitos e sociabilidades em performance na “Música do Beiradão”**: uma etnografia entre músicos amazonenses. 2016. 155f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2016.

NOTURNO, Música, Massas e Vinho. In: **Facebook**.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/noturnomassas>>. Acesso em: 10 out. 2020.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. “Cem Anos de Etnomusicologia e a ‘Era Fonográfica’ da disciplina no Brasil”. II ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA (02.). 2004. Salvador/BA. **Anais...** Salvador, p. 103-124, novembro de 2004.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

O MURINGUEIRO. Sexta chegou! Casa renovada e aberta! [...]. In: **Facebook**.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/omuringueiro/photos/a.823085087743112/2938739736177626/?%20type=3&theater>>. Acesso em: 07 fev. 2020.

O UNIVERSO DO CAVAQUINHO: Ausier Vinícius... In: **Facebook**.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/aulasdecavaquinhonarede/photos/a.546106392093301/546991065338167>>. Acesso em: 22 set. 2020.

PAES, Anna. **O violão na escola de choro**: uma análise dos processos não formais de aprendizagem. 1998. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1998.

PATRÍCIO, Émile. Na capital mineira, bares são opção para torcedor que não vai ao Mineirão. **Jornal Hoje em Dia**. Belo Horizonte, 24 de jul. 2013. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/esportes/atl%C3%A9tico/na-capital-mineira-bares-s%C3%A3o-op%C3%A7%C3%A3o-para-o-torcedor-que-n%C3%A3o-vai-ao-mineir%C3%A3o-1.177306>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

PAZ, Ermelinda. **Jacob do Bandolim**: uma biografia. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

PEDACINHOS DO CÉU. In: **Facebook**.

Disponível em:< <https://www.facebook.com/pedacinhosdoceu>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

PEDACINHOS DO CÉU. No Pedacinhos do Céu – Um brinde pra lá de especial no dia em que recebemos o Presidente em Exercício, José Alencar. In: **Facebook**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=316261611798827&set=t.100002542410227&type=3&theater>>. Acesso em: 17 set. 2020.

_____. Choro sextas e sábados às 21:00 horas... In: **Facebook**.

Disponível em: < <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1805132422914821&set=pb.100002542410227.-2207520000.&type=3&theater>>. Acesso em: 22 jul. 2020.

PEDRO ALVAREZ. Avenida Brasil, 41. Santa Efigênia... In: **Facebook**.

Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10157160401405747&set=a.1015659789843074_7&type=3&theater>. Acesso em: 17 mai. 2019.

_____. Bora lá!!! In: **Facebook**.

Disponível em: <https://scontent.fplu9-2.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/45487172_10156755779245747_3909011952709402624_n.jpg?_nc_cat=104&_nc_ht=scontent.fplu9-2.fna&oh=f789fa8b30c8e5177e4039_8d9825c069&oe=5D51B336>. Acesso em: 17 mai. 2019.

_____. Ao lado do Bolão!!! Rua Mármore!!!... In: **Facebook**.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10157175272480747&set=a.1056597898430747&type=3&theater>>. Acesso em: 17 mai. 2019.

PINHEIRO, Luiz. **Entrevista**. [11 nov. 2019]. Entrevistador: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2019. 01 arquivo [.mp3] (1'47'').

PRASS, Luciana. **Maçambiques, Quicumbis e ensaios de promessa**: um reestudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil. 2009. 313f. Tese (Doutorado em Música: Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

PROJETO ABRE A RODA – MULHERES NO CHORO. In: **Facebook**.

Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/abreardamulheresnochoro/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 25 maio 2019.

_____. Programa Globo Horizonte – Parte 1. In: **Facebook**.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NWldA9q9yLw>>. Acesso em: 25 maio 2019.

REDENTOR BAR. Toda semana nesta casa... In: **Facebook**.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/BarRedentor/photos/a.143424292492602/1300609110107442/?type=3&theater>>. Acesso em: 06 mai. 2019.

REIS, Nayara Borges. Um sentido sensível do mundo pela filosofia de Merleau-Ponty. In: **Filogênese**: Revista Eletrônica de Pesquisa na Graduação em Filosofia da Universidade Estadual Paulista [UNESP]. São Paulo, nº 01, vol. 01, p. 106-112, 2008.

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. **Narratividade e poder**: sobre a construção da “história oficial” do choro. *Música Popular em Revista*, Campinas: ano 03; v. 2, p. 65-96, jan/jun, 2015.

RIBEIRO, Frederico. Reduto de atleticanos vira alvo do Ministério Público e coleciona R\$58 mil em multas. In: **Hoje em Dia**. Belo Horizonte, 19 out. 2015. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/esportes/atletico/reduto-de-atleticanos-vira-alvo-do-minist%C3%A9rio-p%C3%ABlico-e-coleciona-r-58-mil-em-multas-1.326965>>. Acesso em: 04 ago. 2020.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RODA DO PADRECO. Página. In: **Facebook**.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/rodapadreco/>>. Acesso em: 15 out. 2020.

RODRIGUES, Lucas de Oliveira. Mais-valia. In: **Mundo Educação** (Sociologia). UOL. [S. I.] Disponível em: <<https://mundoeducacao.uol.com.br/sociologia/mais-valia.htm>>. Acesso em: 07 out. 2020.

ROSA, Luciana Fernandes. As relações entre escrita e oralidade na transmissão do choro, dos primórdios à atualidade. V SIMPÓSIO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA (05.). **Anais do V SIMPOM**, v. 5, n. 5, 2018, p. 559-571.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dictionnaire de musique**. Paris: Veuve Duchesne, 1768.

RUBENS HENRIQUE COSTA. Nossa Escola e nossos Mestres!!!... In: **Facebook**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4243300140524&set=a.3015518526751&type=3&theater>>. Acesso em: 22 jul. 2020.

SÁ, Ludymilla. Serra se tornou um dos locais mais nobres de BH sem perder características interioranas. In: lugarcerto.com – **Estado de Minas**. 11 maio 2015. Disponível em: <https://estadodeminas.lugarcerto.com.br/app/noticia/noticias/2015/05/11/interna_noticias,48760/serra-se-tornou-um-dos-locais-mais-nobres-de-bh-sem-perder-caracterist.shtml>. Acesso: 11 ago. 2020.

SALATA, André Ricardo. Quem é classe média no Brasil? Um estudo sobre identidades de classe. In: **Dados**, v. 58, n. 1, p. 111-149, 2015.

SALES, Gabriela. Mais de dois mil atleticanos acompanham o clássico no Bar do Salomão. In: **Hoje em Dia**. Belo Horizonte, 26 nov. 2014. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/esportes/atl%C3%A9tico/mais-de-dois-mil-atleticanos-acompanham-o-cl%C3%A1ssico-no-bar-do-salom%C3%A3o-1.286077>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

SALOMÃO, Karla. [23 mar. 2013]. **Com. pessoal**. Interlocutor: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2013.

_____. [18 jun. 2016]. **Com. pessoal**. Interlocutor: P. Amado. B. Horizonte, 2016.

SANDRONI, Carlos. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. IX Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical. **Anais...** Belém, p.19-26, 2000.

SANTA TEREZA TEM. Show do conjunto Regional da Serra. In: **santaterezatem.com**. Disponível em: <<https://www.santaterezatem.com.br/eventos/show-do-conjunto-regional-da-serra/>>. Acesso em: 06 ago. 2020.

_____. Lucas Telles Trio. In: **santaterezatem.com**. Disponível em: <<https://santaterezatem.com.br/eventos/lucas-telles-trio/>>. Acesso em: 07 ago. 2020.

SANTOS, Ausier Vinícius dos. **Entrevista**. [29 nov. 2018]. Entrevistador: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2018. 01 arquivo [.mp3] (1° 26' 41'').

SAVASSI FESTIVAL: PROGRAMAÇÃO.

Disponível em: <<http://www.savassifestival.com.br/program/programacao-2018.pdf>>. Acesso em: 27 set. 2018.

SAVASSI FESTIVAL. In: **Facebook**.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/savassifestivaljazz/photos>>. Acesso em 05 out. 2018.

SCIRÉ, Claudia D'Ippolito de Oliveira. **Consumo popular, fluxos globais**: práticas, articulações e artefatos na interface entre a riqueza e a pobreza. 2009. 172f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Pós-Graduação em Sociologia, Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, 2009a.

_____. Uma etnografia multissituada das práticas populares de consumo. In: **Plural**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, v. 16, n. 1, p. 93-110, 2009b.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. In: **Cadernos de Campo**. São Paulo, nº. 17, p. 237-259, 2008.

_____. **Por que cantam os kisêdjê**: uma antropologia musical de um povo amazônico. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2015.

SEMINÁRIO EURO-BRASILEIRO DE CHORO promove o gênero em Belo Horizonte. In: **Estado de Minas** (online). 2016 (27 abr.).

Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2016/04/27/noticias-musica,179351/seminario-euro-brasileiro-de-choro-promove-o-genero-em-belo-horizonte.shtml>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

_____. In: **YouTube**.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8ArNEfGSqNM>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

_____. IV Seminário Euro-Brasileiro de Choro – Olinda/Recife [...]. In: **YouTube**.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H8f0yj-qlv0>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

SESC PALLADIUM. Fotos. In: **Facebook**.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/SescPalladium/photos/a.288565444649129/1161833643988967/?type=3&theater>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.

SILVA, Paulo Henrique. Choro domina espaços culturais em BH, impulsionado por uma nova geração de artistas. In: **Hoje em Dia**: Almanaque (online). 2019.

Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/choro-domina-espacos-culturais-em-bh-estimulado-por-uma-nova-geracao-de-artistas-1.717167?fbclid=E2%80%A6>>. Acesso em 07 jul. 2019.

SIMÕES, Lucas. É Choro sim, mas de alegria. In: **O Tempo**, Belo Horizonte, 23 jun. 2014. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/%C3%A9-choro-sim-mas-de-alegria-1.869764>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

_____. Escola de chorinho no bar leva jovens músicos ao exterior. In: **O Tempo**. Belo Horizonte, 23 jun. 2014. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/escola-de-chorinho-no-bar-leva-jovens-musicos-ao-exterior-1.869767>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

SIQUEIRA, Batista. **Três vultos históricos da Música Brasileira**: Mesquita, Callado e Anacleto. Rio de Janeiro: D. Araújo, 1969.

SILVA, Leandro e SANTOS, Ausier Vinícius. [07 abr. 2018]. Comunicação pessoal. Interlocução de ambos com Paulo Amado. Belo Horizonte, 2018. Cf. anotações de campo. 01 arquivo [.docx] (lauda 21 de 24).

SMALL, Christopher. **Musicking**: the meanings of performance and listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SOUBH: Pedacinhos do Céu. In: **Guia SouBH**.

Disponível em: <<https://www.soubh.com.br/estabelecimentos/bares/pedacinho-do-ceu>>. Acesso em: 27jul. 2020.

_____: Bar do Salomão. In: **Guia SouBH**.

Disponível em: <<https://www.soubh.com.br/estabelecimentos/bares/bar-do-salomao>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

SOUZA, Alaécio Geraldo Martins de. **O choro nas bandas de Diamantina**: proposta de edição prática para banda de música, duo e melodia cifrada mediante partituras manuscritas do final do século XIX e do início do XX. 2016. 13f. Artigo (Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto Villa-Lobos, UNIRIO. Rio de Janeiro, 2016.

SOUZA, Willian Fernandes de. Distinções de gênero e estilo nas práticas de choro. IV SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. (04.). **Anais do IV SIMPOM**. Rio de Janeiro: UNIRIO, maio de 2016, pp. 776-786, 2016a.

SOUZA, Euridiana S. **Da arte de (re)posicionar-se**: Educação Musical Superior e construções de identidades profissionais de bacharéis em música que atuam no ensino. 2019. 261f. Tese (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

SILVA, Leandro. **Comunicação pessoal**. [11 nov. 2018]. Interlocutor: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2018.

SILVA, Paulo Henrique. Choro domina espaços culturais em BH, impulsionado por uma nova geração de artistas. In: **Hoje em Dia**: Almanaque (online). 2019.

SUPERESPORTES. Dez bares em BH para assistir à estreia do Atlético na Copa Libertadores. In: **superesportes.com**. Belo Horizonte, 05 fev. 2019. Disponível em: <https://www.mg.superesportes.com.br/app/noticias/futebol/atletico-mg/2019/02/05/noticia_atletico_mg,565319/veja-lugares-para-assistir-a-estrela-do-atletico-na-copa-libertadores.shtml>. Acesso: 10 ago. 2020.

TABORDA, Marcia E. As abordagens estilísticas no Choro brasileiro (1902-1950). In: **História Actual OnLine**, n. 23, p. 137-146, 2010.

TEIXEIRA, Clotildes Avelar. **Marchinhas e retretas**: história das corporações musicais civis de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

TELLES, Lucas Pimentel. **A dimensão criativa de Radamés Gnattali no ciclo das Brasilianas**. 2017. 246f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-AU6HMA?locale=en>>. Acesso em: 10 out. 2020.

TINHORÃO, José R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: 34; 1998.

_____. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1975.

_____. Fala de Lucas Telles. **Entrevista**. [18 abr. 2019]. Entrevistador: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2019. 01 arquivo [.mp4] (1° 29' 18'')

TITON, Jeff Todd. **Knowing Fieldwork**. In: *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, p. 25-41, 2008.

_____. (Org.). **Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's People**. New York: Shirmer, 2009.

TOCA DE TATU. **Meu Amigo Radamés** [Álbum]. Rio de Janeiro: Zaga Music/Cia do Técnicos, 2013.

_____. **Afinidades** [Álbum]. Belo Horizonte/São Paulo: Engenho/Monteverdi, 2017.

TOCA DE TATU. In: tocadetatu.com.br

Disponível em: <https://www.tocadetatu.com.br/?fbclid=IwAR1dJvIZSpM3BY1He723jWMa_1MAsxkI-gkkl LC-LFccD_xACaQiZ5utxoI>. Acesso em: 06 ago. 2020.

_____. Fotos. In: **Facebook**.

Disponível em: <www.facebook.com/tocadetatu/photos>. Acesso em: 05 out. 2018.

_____. Fotos [Museu de Arte da Pampulha]. In: **Facebook**.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/tocadetatu/photos/1309724622481065>>. Acesso em: 05 out. 2020

_____. Fanpage. In: **Facebook**.

Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/tocadetatu/about/?ref=page_internal>. Acesso: 26 maio 2018.

TOCA DE TATU. [Abel Borges, Lucas Ladeia, Lucas Telles e Luísa Camargo Mitre]. **Entrevista em grupo**. [19 dez. 2018]. Entrevistador: Paulo Amado. Imagens e áudios: Nathália Amado. Belo Horizonte, 2018. 02 arquivos [.mp4 e .mp3] (89' 18'')

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life**: The Politic of Participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

UFMG.BR. Trio apresenta “choro de bolso” no Conservatório.
Disponível em: <<https://www.ufmg.br/online/arquivos/020880.shtml>>. Acesso em: 07 ago. 2020.

VENÂNCIO, Mateus Fernandes. **Comunicação pessoal**. [27 abr. 2018]. Interlocutor: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2018. Cf. anotações, 01 arquivo [.docx] (lauda 03 de 06).

VERZONI, Marcelo Oliveira. **Os primórdios do choro no Rio de Janeiro**. 2000. 136 f. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2000.

VIANA, Stéphane. **Comunicação pessoal**. [28 maio 2017]. Interlocutor: Paulo Amado. Belo Horizonte, 2017. Cf. Anotações de campo. 01 arquivo [.pdf] (lauda 01 de 02).

VIDIGAL, Raphael. Alexandre Braga lança seu primeiro álbum como músico solista. In: **O Tempo Magazine**, Minas Gerais, 20 nov. 2017. Online. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/alexandre-braga-lan%C3%A7a-o-seu-primeiro-%C3%A1lbum-como-m%C3%BAgico-solista-1.1544267>>. Acesso em: 05 out. 2018.

VIVALDI E PIXINGUINHA. Camerata Carioca e Radamés Gnattali. In: **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5x8wpIdcEKk>>. Último acesso em: 14 out. 2020.

WENGER, Etienne. **Communities of practice**: learning, meaning and identity. New York: Cambridge University Press, 2008.

YASKEB, Priscila. Os cinco bairros com imóveis mais caros de RJ, SP e BH. In: **Rev. Exame** [on-line]. Belo Horizonte, 2016, s. p. Disponível em: <<https://exame.com/seu-dinheiro/os-cinco-bairros-com-imoveis-mais-caros-de-rj-sp-e-bh/>>. Acesso em: 16 out. 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.