

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

HUMBERTO JUNQUEIRA

MEMÓRIA E SIGNIFICAÇÃO NO CONTEXTO MUSICAL DO CHORO EM
BELO HORIZONTE: O CASO DE MOZART SECUNDINO DE OLIVEIRA

Belo Horizonte
2020

HUMBERTO JUNQUEIRA

MEMÓRIA E SIGNIFICAÇÃO NO CONTEXTO MUSICAL DO CHORO EM BELO
HORIZONTE: O CASO DE MOZART SECUNDINO DE OLIVEIRA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Música no âmbito do Acordo de Cotutela de Tese firmado entre esta Universidade e a École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Linha de Pesquisa: Música e Cultura (UFMG);
Histoire, Musique et Société (EHESS).

Orientadores: Flavio Barbeitas (UFMG); Denis Laborde (EHESS).

Belo Horizonte
2020

J95m

Junqueira, Humberto.

Memória e significação no contexto musical do choro em Belo Horizonte [manuscrito]: o caso de Mozart Secundino de Oliveira / Humberto Junqueira. - 2020.
375 f., enc.; il.

Orientador 1: Flávio Barbeitas.

Orientador 2: Denis Laborde.

Acordo de Cotutela de Tese firmado entre UFMG e a École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Linha de pesquisa: Música e Cultura.

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

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Oliveira, Mozart Secundino. 3. Choro (Música). 4. Choro (Música) - História e crítica - Belo Horizonte (MG). 5. Música popular - Brasil. 6. Música para violão. I. Barbeitas, Flávio Terrigno. II. Laborde, Denis. III. Universidade Federal de Minas Gerais. IV. Título.

CDD: 780.981



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

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Humberto Junqueira**, em 17 de dezembro de 2020, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Denis Laborde
École des Hautes Études en Sciences Sociales
(orientador)

Profa. Dra. Anaïs Fléchet
Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

Profa. Dra. Lucia Pompeu de Freitas Campos
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Carlos Sandroni
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Glaura Lucas
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Terrigno Barbeitas**, **Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 17/12/2020, às 13:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

*Este trabalho é dedicado a Mozart Secundino de Oliveira
(In memoriam)*

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço a Denis Laborde e Flavio Barbeitas por chegar até aqui. Foram eles quem me deram a oportunidade de realizar essa pesquisa. Agradeço à Capes pelos auxílios financeiros durante a pesquisa. Dirijo um agradecimento especial à minha família: minha mãe Simone, que sempre insistiu para que (apesar de ser minha grande vontade, sempre) eu não abandonasse os estudos; minhas tias Liliana, Silvana; minhas avós Leda e Deusolinda. Ao meu pai, pelo gosto pela música.

O caminho da tese na maioria das vezes é solitário. Mas aqui vai um agradecimento a todos aqueles que ajudaram a tornar esta viagem menos dolorosa.

Na França: Claudine Besson, Laurent Yin, Mathilde Honigman, Natalino Neto, Emilia Chamone, Ana Guanabara, Otavio Menezes, Ana Luiza Nabuco, Gabriel Calsamiglia, Hélène Poulain, Jerome Pablo, Pierre Carrié, Leo di Mola, Adam Tommy, e todos aqueles com quem tive a oportunidade de tocar nas rodas de choro e samba em Paris. Agradeço também a Sylvain Tanquerel, meu professor de francês na EHESS, e aos meus colegas de turma, em especial Rafa, Vinny e Gabi, pelas expedições em Paris, principalmente nos mercados de pulgas. Gostaria ainda de agradecer particularmente aos meus amigos Karine Huet e André Timponi, que me ajudaram a descobrir as características de uma Paris menos turística.

No Brasil: Daniel Rodrigues, Laura Ladeira, Filipe Vieira, Valéria Leite, Cláudio Andrade, Jomar Nicácio, Amadeu Penzin, Karina Souza, Cristiano Mendonça, Luiz Pinheiro, Thiago Delegado, Lucas Telles, Berenice Menegale, Dona Jacira. Em especial os entrevistados Artur Pádua, Silvio Carlos, Amanda Gomes, Daniela Meira, Alaécio Martins, Marcos Frederico, Marcelo Chiaretti, Alana Márcia (e Edir), Zito e Zé Carlos. A todos os grupos de samba e choro de Belo Horizonte. Agradeço também aos professores Glaura Lucas e Guilherme Paoliello, que fizeram parte da banca de qualificação dessa tese na UFMG.

Agradecimentos especiais aos meus filhos Nina e Paco, que precisaram ser pacientes durante esse tempo de imersão no doutorado. Agradeço também ao Chico (que não deixa de ser um filho), que superou a ausência dos debates sobre futebol.

O último agradecimento fica pra Bia, minha maior professora de antropologia; quem comigo discutiu ideias a respeito do método; quem me propôs uma etnografia do amor. A mãe do Chico e do Paco; A madrastra de Nina (Nina sempre diz: “boadrasta”). Bia: sem ela essa tese não teria sido possível.

Que extraordinário pensar que dos três tempos em que dividimos o tempo – o passado, o presente, o futuro – o mais difícil, o mais inapreensível seja o presente. O presente é tão inapreensível como o ponto. Porque, se o imaginamos sem extensão, ele não existe; temos que imaginar que o presente aparente viria a ser um pouco o passado e um pouco o futuro. Quer dizer, sentimos a passagem do tempo. Quando eu me refiro à passagem do tempo, estou falando de algo que todos vocês sentem. Se eu falo do presente, estou falando de uma entidade abstrata. O presente não é um dado imediato de nossa consciência. Sentimos que estamos deslizando pelo tempo, ou seja, podemos pensar que passamos do futuro ao passado, ou do passado ao futuro, mas não há um instante em que possamos dizer ao tempo: “Pára! És tão belo!...”, como queria Goethe. O presente não se detém. Não poderíamos imaginar um presente puro; seria nulo. O presente tem sempre uma partícula de passado, uma partícula de futuro. E parece que isso é necessário ao tempo. Em nossa experiência, o tempo corresponde sempre ao rio de Heráclito – continuamos a utilizar essa antiga parábola. É como se não tivéssemos avançado em tantos séculos. Somos sempre Heráclito vendo-se refletido no rio, e pensando que o rio não é o rio porque suas águas mudaram, e pensando que ele não é Heráclito, por ter sido outras pessoas entre a última vez em que viu o rio e esta. Somos, assim, algo mutante e algo permanente. Somos algo essencialmente misterioso. O que seria de cada um de nós sem sua memória? É uma memória em grande parte feita do esquecimento, mas que é essencial. (Jorge Luis Borges, O Tempo, 23 de junho de 1978).

RESUMO

O presente estudo aborda as práticas musicais de Mozart Secundino de Oliveira (1923-2015) no contexto do choro – categoria genérica que reúne em torno de si um conjunto de ideias, ritmos, instrumentos, danças, territórios, e assim por diante –, na cidade de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais (Brasil). Mozart cultivou o chamado violão de 6 cordas de acompanhamento, típico dos agrupamentos designados como *regionais*, alcançando, ao final dos anos 2000, notório reconhecimento público. Este reconhecimento pode ser notado através de matérias jornalísticas, documentários, condecorações institucionais, entre outras ações que confirmam a relevância do músico no âmbito da cultura local. Este trabalho busca, portanto, compreender as relações de Mozart com o universo do choro em Belo Horizonte, ao mesmo tempo em que reflete sobre as especificidades de suas práticas. Para que isso fosse possível, foi necessário relativizar algumas noções, como o próprio conceito “clássico” de etnografia, uma vez que eu mesmo sou um agente nesse contexto musical. Em outras palavras, o pretense distanciamento (ou suposta neutralidade) entre investigado e investigador, no caso dessa pesquisa, não ocorreu. Foi importante também uma discussão a respeito da “história oficial” do choro. Alargar essa narrativa foi fundamental para incluir nela a história de Mozart, que conta com outras territorialidades, indo além, portanto, da cidade do Rio de Janeiro. Mozart foi um mestre em seu ofício, um músico agregador, um contador de histórias, um encantador de platéias. Mozart era um ancião. Um sábio. Escutar o violão de Mozart significa escutar várias histórias diferentes; é seguir um rastro; uma tradição, como um caçador de volta no tempo. Escutar essa música significa percorrer uma trilha, seguir as indicações de gestos e ações de um corpo que transporta enigmas. São esses enigmas que este trabalho busca identificar.

Palavras-chave: violão; acompanhamento; regional; etnografia; choro; Belo Horizonte; memória

ABSTRACT

The present study addresses the musical practices of Mozart Secundino de Oliveira (1923-2015) in the context of choro - a generic category that gathers around itself a set of ideas, rhythms, instruments, dances, territories, and so on -, in city of Belo Horizonte, capital of the state of Minas Gerais (Brazil). Mozart cultivated the so-called six-string guitar, typical of groupings designated as regional, achieving, at the end of the 2000s, a notorious public recognition. This recognition can be noticed through journalistic articles, documentaries, institutional decorations, among other actions that confirm the relevance of the musician in the context of local culture. This work, therefore, seeks to understand Mozart's relations with the universe of choro in Belo Horizonte, while reflecting on the specifics of his practices. For this to be possible, it was necessary to relativize some notions, such as the “classic” concept of ethnography itself, since I myself am an agent in this musical context. In other words, the supposed distance (or supposed neutrality) between the investigated and the investigator, in the case of this research, did not occur. It was also important to discuss the “official history” of choro. Extending this narrative was fundamental to include Mozart's story, which has other territorialities, thus going beyond the city of Rio de Janeiro. Mozart was a master in his craft, an aggregating musician, a storyteller, an enchanter of audiences. Mozart was an elder. A wise man. Listening to Mozart's guitar means listening to several different stories; is to follow a trail; a tradition, like a hunter back in time. Listening to this music means walking a trail, following the indications of gestures and actions of a body that carries enigmas. There are the enigmas that this work seeks to identify.

Keywords: guitar; accompaniment; regional; ethnography; choro; Belo Horizonte; memory

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Quem não chora não mama</i>	44
Figura 2 – Boutique des barbiers.....	73
Figura 3 – Folha de rosto da primeira edição de <i>Flor Amorosa</i>	79
Figura 4 – Tabela da rede urbana colonial brasileira.....	83
Figura 5 – Manuscrito da polca <i>As Lágrimas d’Rosa</i>	86
Figura 6 – Matéria do jornal <i>Hoje em Dia</i> do dia 15/09/2014.....	91
Figura 7 – Bar do Orlando: visão interna e externa.....	93
Figura 8 – Mercado de Santa Tereza.....	97
Figura 9 – Flyer <i>Minas em Serenata</i>	105
Figura 10 – Esquema de ocupação de espaços e trânsito cultural.....	110
Figura 11 – Mapa de Capela Nova do Betim e Bandeirinhas.....	119
Figura 12 – Representação cartográfica da distância entre Betim e Belo Horizonte.....	120
Figura 13 – Vista da avenida Afonso Pena no fim da década de 1930.....	122
Figura 14 – Mozart e Wilma.....	128
Figura 15 – Mozart e o vereador Juninho Paim.....	132
Figura 16 – Convite para reunião solene de entrega de diplomação de Mozart.....	136
Figura 17 – Matéria de jornal de 22 de abril de 2005.....	139
Figura 18 – Imagens da apresentação do Siricotico no Festival Choro Livre.....	142
Figura 19 – Show de lançamento do disco do Siricotico.....	150
Figura 20 – Partitura das obrigações de <i>Cuidado Violão</i>	161
Figura 21 – Partitura das obrigações de <i>Cuidado Violão</i>	162
Figura 22 – <i>Naquele Tempo</i> : parte A, frase I.....	163
Figura 23 – <i>Naquele Tempo</i> : parte A, frase II.....	163
Figura 24 – <i>Naquele Tempo</i> : parte A, frase III.....	163
Figura 25 – <i>Naquele Tempo</i> : parte A, frase IV.....	164
Figura 26 – Representação da estrutura da forma-choro.....	164
Figura 27 – Representação da estrutura de <i>Cuidado Violão</i>	165
Figura 28 – Partitura completa de <i>Cuidado Violão</i>	166
Figura 29 – Paradigma do <i>tresillo</i>	172

Figura 30 – Paradigma do <i>tresillo</i> (variação I).....	172
Figura 31 – Paradigma do <i>tresillo</i> (variação II).....	172
Figura 32 – Paradigma do <i>tresillo</i> (variação III).....	172
Figura 33 – Paradigma do Estácio.....	173
Figura 34 – Levada <i>teleco-teco</i>	174
Figura 35 – Levada <i>violão tamborim</i>	175
Figura 36 – Levadas que constituem o choro.....	176
Figura 37 – Exemplo de <i>raspadeira</i>	177
Figura 38 – Exemplo de <i>raspadeira</i>	177
Figura 39 – Exemplo de <i>raspadeira</i>	177
Figura 40 – Exemplo de violão <i>gemedeira</i>	178
Figura 41 – Grupo <i>Piolho de Cobra</i> com Mozart.....	187
Figura 42 – Grupo <i>Piolho de Cobra</i> com Artur.....	187
Figura 43 – Grupo <i>Caxangá</i>	192
Figura 44 – Grupo <i>Voz do Sertão</i>	192
Figura 45 – Grupo <i>Turunas Pernambucanos</i>	193
Figura 46 – Regional de Benedito Lacerda.....	198
Figura 47 – Transcrição do trecho I executado por Dino.....	200
Figura 48 – Transcrição do trecho II executado por Dino.....	201
Figura 49 – Partitura da música “Sarau pro Sr. Mozart”.....	223
Figura 50 – Partitura da obra “Sarau pro Sr. Mozart”.....	224
Figura 51 – Post em rede social.....	239
Figura 52 – Partitura da música “Mozareando”.....	241
Figura 53 – Partitura de “Bença Mozart”.....	245
Figura 54 – Partitura de “Bença Mozart”.....	246

SUMÁRIO

ELEMENTOS PRÉ-TEXTUAIS

Dedicatória.....	v
Agradecimentos.....	vi
Epígrafe.....	vii
Resumo.....	viii
Abstract.....	xix
Lista de Figuras.....	x

INTRODUÇÃO.....	14
------------------------	-----------

CAPÍTULO I – Uma proposta para a construção de significados.....	20
-------------------------------------------------------------------------	-----------

1.1. O método como valor ético de pesquisa.....	20
1.2. Participar e observar: aprendendo a tocar.....	27
1.3. O músico e o etnógrafo: o campo e o “campo”.....	36
1.4. Memória: o tempo social e o tempo musical.....	49
1.5. Choro: os problemas e soluções oferecidos por uma história oficial.....	59
1.5.1. Origem do termo.....	65
1.5.2. Os choromeleiros e os barbeiros: uma música popular ancestral.....	69
1.5.3. Choro: uma palavra polissêmica.....	75
1.5.4. O pai do choro.....	77
1.5.5. O livro de memórias do <i>Animal</i>	79
1.5.6. Um <i>locus</i> de origem.....	81
1.5.7. Outras histórias possíveis.....	86

CAPÍTULO II – (re)Conhecendo Mozart: os relatos, o tempo, os espaços.....	90
----------------------------------------------------------------------------------	-----------

2.1. O Mercado de Santa Tereza.....	92
2.2. A casa de Zé Carlos.....	97
2.3. O Quintal do Gamela.....	100
2.4. O espaço e a cultura.....	105
2.5. A gafeira e seus sentidos.....	112
2.6. Interior, exterior, público, privado, choro, seresta, gafeira: categorias sob suspeita.....	115
2.7. O contexto social e o mundo do trabalho.....	117
2.8. Honra ao Mérito: o encontro do <i>rap</i> com o choro.....	129
2.9. <i>Siricotico</i> e Mozart: a roda, o “mercado”, e o palco.....	136

CAPÍTULO III – Cuidado Violão: cristalização e atualização do violão de 6 cordas no contexto dos conjuntos regionais de choro.....	152
3.1. Mozart e Voltaire: um encontro improvável.....	154
3.2. <i>Obrigações</i> : o choro como forma e prática de acompanhamento	159
3.3. Os usos e categorias do violão de 6 cordas.....	167
3.3.1. <i>Baixarias</i>	168
3.3.2. <i>Levadas</i>	170
3.3.3. <i>Raspadeiras</i>	176
3.3.4. <i>Gemedadeiras</i>	178
3.4. Usos e desusos: o violão como processo de construção de habilidades.....	179
3.5. A origem dos conjuntos regionais.....	188
3.6. O regional de Benedito Lacerda.....	194
3.7. Dino 7 cordas e a consolidação de um estilo violonístico.....	199
CAPÍTULO IV – Identificando repertórios: reflexões sobre a técnica de Mozart.....	204
4.1. A improvisação: uma arte da memória.....	208
4.2. Um <i>Sarau pro Sr. Mozart</i> na Delegacia.....	217
4.3. A roda no palco: <i>Quem não chora não mama</i>	226
4.4. Do <i>Bolão</i> ao <i>Salomão</i> : uma tradição em movimento.....	229
4.5. <i>Bença Mozart</i>	239
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	247
REFERÊNCIAS.....	250
APÊNDICE A – Entrevista com Mozart Secundino.....	263
APÊNDICE B – Entrevista com Mozart Secundino.....	288
APÊNDICE C – Entrevista com Artur Pádua.....	294
APÊNDICE D – Entrevista com Silvio Carlos.....	309
APÊNDICE E – Entrevista com Amanda Gomes e Dani Meira.....	324
APÊNDICE F – Entrevista com Marcelo Chiaretti.....	335
APÊNDICE G – Entrevista com Marcos Frederico.....	338
APÊNDICE H – Entrevista com Alaécio Martins.....	352
APÊNDICE I – Entrevista com Alana Márcia de Oliveira.....	357
APÊNDICE J – Transcrição da cerimônia de diplomação de Mozart.....	369

Introdução

Quando conheci Mozart Secundino de Oliveira, nem de longe me passava pela cabeça realizar um estudo sobre suas práticas, performances e ensinamentos. Eu era um estudante de violão clássico desanimado com os estudos e que buscava um tipo de prática musical alternativa para não desistir da música. Mozart era um mestre, mas eu levei tempo pra me dar conta disso, talvez pela forma de tratamento que mantínhamos mutuamente. Fazíamos piadas, trocadilhos, brincadeiras, tocávamos... Enfim, tornamo-nos grandes amigos e isso, de certa forma, escamoteou um olhar, digamos, mais “científico” para aquele personagem.

Eu tenho em minha memória três ocasiões que poderiam marcar “o primeiro encontro” com Mozart. Elas só fazem sentido, se consideradas dialogicamente, em conjunto, tomando o tempo em uma dimensão experiencial, assim como Borges descreve acima. De alguma forma, esse “primeiro encontro” foi múltiplo, em ocasiões distintas, mas que, em minha memória, se relacionam. Isso explica, de certa forma, meu interesse em vincular o tema da memória a esse estudo.

Um dos primeiros (re)encontros que tive com Mozart ocorreu no início dos anos 2000. Foi nesse período que me reuni com alguns amigos para tocar o repertório do choro pela primeira vez. Nessa época não tínhamos muitas informações sobre esse gênero musical. Apenas tirávamos as músicas de ouvido, ou das poucas partituras disponíveis, e executávamos à nossa maneira. Logo estaríamos nos apresentando em feiras, bares, festas públicas e particulares. Certa ocasião, Mozart apareceu no local onde nos apresentávamos, e tocou conosco. Abordarei mais detalhadamente, através de uma perspectiva etnográfica, a frequência de Mozart nas rodas de choro em BH em um tópico específico da tese. Por ora, ressalto que Mozart costumava – e eu diria até que preferia – tocar com músicos jovens, principiantes. No dia em que toquei com ele pela primeira vez em uma roda de choro, em um local público, eu senti que o que eu estava fazendo se aproximava mais daquelas gravações de choro que eu adorava.

Meu outro “primeiro encontro” com Mozart ocorreu um ou dois anos antes, quando eu ainda amargava as dificuldades inerentes a um curso de inspiração conservatorial na universidade, já flertando com a música popular brasileira, e com o choro, mais especificamente. Na tentativa de sair um pouco de certo marasmo escolástico, eu e outros colegas da universidade tentamos criar um grupo que não chegou a se apresentar publicamente. Apenas ensaiávamos, lendo partituras. No entanto, mesmo que decodificássemos os símbolos que representavam parte dos sons presentes naquelas músicas, havia uma enorme divergência entre o que tocávamos e o que escutávamos nas gravações e rodas de choro que frequentávamos. Num desses ensaios, levado por um dos membros

do grupo, Mozart chegou. Ao soar aquele violão híbrido, com cordas de aço misturadas com cordas de nylon; um jeito de tocar violão que, àquela altura me parecia inconcebível, tive a mesma sensação descrita anteriormente: eu me aproximava, participava, por assim dizer, de uma performance mais autêntica do choro. Esse também foi um dos primeiros (re)encontros com Mozart.

O terceiro momento que eu gostaria de destacar, talvez tenha sido, cronologicamente, meu primeiro encontro com Mozart. No início de minha adolescência, minha avó paterna costumava me levar pra dançar gafeira em alguns salões que já não existem mais em Belo Horizonte. Em um tópico específico da tese, observaremos a gafeira como uma categoria em movimento, que dialoga, atravessa, perpassa o choro e outros gêneros musicais. Por ora, vale dizer que tive a oportunidade de vivenciar o universo da dança de salão e da gafeira em Belo Horizonte em minha adolescência, algo que, devo dizer, não me agradava nem um pouco na época. Eu frequentei os espaços onde se cultivava essas práticas principalmente em função da insistência de minha avó paterna e de uma tia (sua filha, irmã de meu pai).

Certa ocasião, as duas me levaram a um restaurante onde acontecia um baile no salão principal. Não sei por qual razão, nos dirigimos aos fundos do restaurante, uma espécie de área privativa, onde havia uma mesa redonda, que apoiava diversos tira-gostos e bebidas. Ao redor dessa mesa, três músicos executavam um tipo de música completamente desconhecida pra mim. Os instrumentos que soavam eram cavaquinho, violão e pandeiro. Minha avó e minha tia se aproximaram dos músicos e cumprimentaram-nos, conversando mais detidamente com um dos músicos.¹ Ficamos algumas horas ali e fomos embora. Esse breve acontecimento da minha adolescência cairia no esquecimento por mais de vinte anos. Ele só voltou a fazer sentido, a ser lembrado, muito depois, quando comecei a refletir sobre as práticas de Mozart, sua relação com os espaços da cidade de Belo Horizonte, e outros temas que pretendo abordar nesse estudo.

Assim, a pesquisa que aqui se apresenta, envolve a trajetória de Mozart Secundino de Oliveira. Nascido em Bandeirinhas, distrito de Betim, no dia 21 de fevereiro de 1923, Mozart era o segundo filho de Ana Felipa de Jesus e Júlio Gomes de Oliveira. Depois do falecimento da mãe, no ano de 1934, transferiu-se para Belo Horizonte juntamente com seu pai e seus irmãos, Maria Madalena de Oliveira, Geni Saturnino de Oliveira e José Alcântara de Oliveira, em busca de mais oportunidades de trabalho para a família. O músico permaneceu na capital mineira até o final da vida (novembro de 2015), justamente quando este estudo se iniciava.

Em minha opinião, três aspectos justificam o estudo das relações entre as práticas musicais de Mozart e o universo do choro em Belo Horizonte, bem como sua interface com o tema da memória.

¹ Este músico era Mozart.

Em primeiro lugar, o músico foi portador de uma tradição violonística que, com o passar do tempo caiu em desuso, até mesmo entre músicos de choro: o violão de 6 cordas de acompanhamento, típico dos agrupamentos denominados como *regionais*. A origem dessa tradição remonta uma fase específica da cultura brasileira, em que fatores diversos contribuíram para a criação de um amplo mercado de trabalho para músicos populares. Por outro lado, o desinteresse dos chorões² por essa maneira de executar o instrumento coincide justamente com alterações profundas nas formas de produção e difusão da música popular e a paulatina desagregação desses conjuntos.

O segundo ponto que gostaria de ressaltar se refere à atuação de Mozart como agente mediador, responsável pela transmissão de saberes partilhados nas rodas de choro das quais participava.³ Importante notar que esses saberes não dizem respeito apenas às habilidades técnicas e musicais do músico. Como já ressaltado anteriormente, tive a oportunidade de conviver com esse músico, de maneira bem próxima, por cerca de doze anos (entre 2003 e 2015). Apesar de não ser um músico originalmente formado na tradição do choro, me tornei, ao longo dos anos, um violonista fortemente identificado a esse gênero em Belo Horizonte.

Obviamente, minha atuação como músico explica essa associação, mas atribuo também a Mozart, a nossa relação de amizade e parceria, parte da identificação que tenho com esse meio. Através da convivência, pude observar como se estabelecia, entre ele e os diversos agentes que circulavam nos ambientes das rodas e eventos ligados ao choro, uma relação de confiança e reverência. Essa relação resultou, a partir de fins dos anos 2000, no seu notório reconhecimento público. Músicos, agentes culturais, políticos e jornalistas passam, então, a noticiar a relevância de Mozart na capital mineira por meio de matérias jornalísticas, programas de rádio, televisão e outras ações.

Destaco, entre elas, a produção de um documentário⁴ dedicado exclusivamente à atuação e trajetória de Mozart, que vem a ser uma das realizações que melhor expressam esse reconhecimento. As filmagens tiveram início no ano de 2009, mas a falta de recursos para a viabilização do filme postergou a conclusão do projeto. Em 2015, através de uma campanha de financiamento coletivo, o documentário intitulado *Simplicidade*⁵ foi finalmente concluído e lançado. O filme foi exibido em uma das salas do SESC Palladium, em Belo Horizonte, nos dias 21

2 Como se sabe, “chorão” é a designação genérica atribuída à pessoa que cultiva o choro das mais variadas formas (músicos, colecionadores, produtores, gestores culturais, jornalistas, etc.). Sendo assim, apesar do termo ser usado majoritariamente para se referir aos músicos – afinal são eles os maiores propagadores do gênero –, não é raro observarmos o uso do termo como sinal de reconhecimento para outros atores sociais.

3 No decorrer deste trabalho será possível observar a relevância das rodas de choro, não apenas para a constituição e propagação do gênero, mas também como *locus* privilegiados para a observação de fenômenos sociais.

4 Ressalto aqui os nomes dos idealizadores do projeto: Daniela Meira, Amanda Gomes (que assinam a direção do filme) e Celso Biamonti.

5 O título do filme não é aleatório. Além de combinar bastante com a personalidade do músico, *Simplicidade* é o título de um dos choros preferidos de Mozart, de autoria de Jacob do Bandolim (1918-1969).

(data de aniversário do músico) e 22 de fevereiro de 2015, com sessões esgotadas. Com uma abordagem despretensiosa e fluida, o longa é permeado por execuções musicais e depoimentos de pessoas próximas a Mozart, revelando sua história, trajetória, relações familiares e afetivas. Até os dias de hoje, foram produzidos apenas dois documentários relacionados ao choro no estado de Minas Gerais, sendo *Simplicidade* um desses. O outro, intitulado *Na levada do choro* (2007), também apresenta Mozart como uma referência do gênero.⁶

Destaco também as condecorações institucionais concedidas ao músico pela Câmara de Vereadores da capital. A primeira ocorreu em abril de 2010, quando Mozart recebeu o título de Cidadão Honorário de Belo Horizonte. Embora tenha nascido em Bandeirinhas (à época distrito da cidade de Betim), Mozart viveu a maior parte de sua vida em Belo Horizonte, como já ressaltado. A condecoração de Honra ao Mérito foi concedida pela mesma instituição, em julho de 2015, em razão de suas contribuições prestadas no campo da cultura.⁷

Tendo em vista todo o contexto exposto até aqui, torna-se apropriado nos aproximar da principal questão da pesquisa. Como sabemos, alguns elementos tendem a ser valorizadas pelos músicos de choro. A capacidade de improvisação, o virtuosismo, a técnica instrumental, são alguns desses elementos. Outro aspecto comumente exaltado (não apenas pelos músicos de choro) como um valor essencial à arte é a criação, a obra como o resultado de um processo individual de elaboração. Mozart não era compositor (no sentido estrito do termo). Não era um virtuose. Não criou uma forma, não inaugurou um estilo ou uma linguagem para o instrumento. No entanto, era um músico reverenciado por seus pares e pelo meio social que o cercava. Mesmo hoje, passados cerca de 5 anos após seu falecimento, continua a ser lembrado. Por que isso acontece? Colocando a questão de uma outra maneira, se Mozart não representou o modelo habitual do músico de choro, ou mesmo do artista convencional, onde se apoia a notoriedade conquistada por ele? Relembro aqui meu primeiro encontro com o orientador dessa pesquisa na França, Denis Laborde, que me fez uma provocação que, de certa forma, se relaciona com a questão apresentada: “por que estudar Mozart e não Mozart?” (se referindo, obviamente, ao compositor vienense).

Para responder essas e outras questões, a pesquisa irá dialogar com os estudos relacionados ao campo da memória social⁸, em uma perspectiva etnográfica. Segundo Peralta (2007), na raiz do conceito de memória social está a ideia de que a função primordial da memória, enquanto imagem compartilhada do passado, é promover um laço de filiação entre os membros de um grupo com base em seu passado coletivo. De acordo com essa perspectiva, a ilusão de imutabilidade de um grupo

6 Este documentário teve a produção dos músicos e professores mineiros Lúcia Campos e Marcelo Chiaretti.

7 Me aprofundarei a respeito dessas contribuições, ressaltando a relevância de Mozart para a comunidade negra da capital mineira, em tópico específico dessa tese.

8 Maurice Halbwachs (1877-1945) será o primeiro autor a tratar a memória como construção coletiva. Até então, o ato de recordar pressupunha uma atividade essencialmente individual.

será determinada exatamente por meio de uma memória coletiva. O passado é continuamente atualizado a partir da memória social que, acionada no presente, atribui significado aos eventos e fatos a partir de determinada lógica ou sistema cultural. É nesse sentido que a memória pode ser entendida como um sistema de representação. Assim, é fundamental também compreender as performances de Mozart como repertórios impregnados de sentidos, para além das concepções meramente técnico-musicais.

No exemplo apresentado por Aragão (2013) a seguir, percebemos como esses repertórios diversos influem na construção de um senso de pertencimento em determinado grupo. O autor analisa frases do também violonista Sátiro Bilhar – ícone fundador da tradição musical popular brasileira – e conclui que algumas dessas frases são inseparáveis de uma totalidade que define o violonista. São os escritos de Alexandre Gonçalves Pinto⁹ que possibilitam o diálogo entre Aragão (2013) e personagens do passado.

Ao registrar essas formas de oralidade, Gonçalves Pinto está sem dúvida se dirigindo a um grupo específico: o de seus contemporâneos que reconheceriam estas frases como parte do repertório do violonista. Também é fundamental frisar que, ao misturar ditados, frases feitas e letras de modinhas, o carteiro nos mostra que todos estes elementos estavam imersos em um mesmo “perfil”: em outras palavras, não seria possível fazer uma separação do que Bilhar “falava” e do que “tocava” ou “cantava” – todos os elementos estavam inextricavelmente ligados à sua memória. Seu repertório de ditados e frases feitas era fator de identidade tão forte quanto seu repertório musical, e o carteiro os usa não só para evocar o ambiente afetivo da época, mas também para provocar, naqueles seus contemporâneos que reconheceriam as falas de Bilhar, um senso de pertencimento a um grupo: uma memória coletiva, enfim. (ARAGÃO, 2013, pp. 111-112.).

Este é um ponto fundamental para o raciocínio que pretendo desenvolver em relação ao caso de Mozart: não bastaria dizer que o músico foi um violonista de choro que empregava determinado procedimento técnico do violão de 6 cordas, típico dos regionais. Embora isso seja também importante para a investigação aqui proposta – como veremos no terceiro capítulo – será necessário averiguar quais outros elementos caracterizavam o perfil do músico e como esses elementos foram transmitidos através de suas performances. Não é possível, portanto, separar a figura do Mozart violonista, do Mozart humorista, ou mesmo do contador de casos e histórias (muitas delas relacionadas aos tempos inaugurais da cidade de Belo Horizonte). O tema da memória parece também ser importante para a reflexão a respeito de relatos que noticiam fatos e acontecimentos do passado, como salienta Ecléa Bosi (1979):

Entre o ouvinte e o narrador nasce uma relação baseada no interesse comum em conservar o narrado que deve poder ser reproduzido. A memória é a faculdade épica por excelência.

⁹ Segundo Aragão, os dados biográficos disponíveis em relação a Alexandre Gonçalves Pinto (conhecido no ambiente do choro de sua época como “Animal”) são escassos. Não há precisão em relação às datas de nascimento e morte. Sabe-se que foi carteiro e músico, e que escreveu o primeiro livro dedicado exclusivamente ao choro na primeira metade do século XX. (ARAGÃO, 2013).

Não se pode perder, no deserto dos tempos, uma só gota da água irisada que, nômades, passamos do côncavo de uma para outra mão. A história deve reproduzir-se de geração a geração, gerar muitas outras, cujos fios se cruzem, prolongando o original, puxados por outros dedos. Quando Scheerazade contava, cada episódio gerava em sua alma uma história nova, era a memória épica vencendo a morte em mil e uma noites. (BOSI, 1979, p.48).

O tema da transmissão é de fundamental importância para a pesquisa e, sem dúvida, deverá estar articulado aos assuntos ligados à memória. É importante ressaltar que as formas de aprendizado no universo do choro ocorrem das mais variadas formas, muitas delas desligadas do contexto escolar. Por isso, torna-se pertinente a investigação a respeito das formas de transmissão desses saberes (diversos e complexos) que constituem um conjunto de significados representativos para músicos e apreciadores do gênero. Os relatos do músico a respeito de seu próprio aprendizado demonstram algumas características bem diversas das formas escolares de ensino musical, como o vínculo afetivo entre “professores” e aprendizes, a inexistência de estudo anterior ao momento da performance, a inexistência do registro escrito como forma de transmissão de conhecimentos e o caráter coletivo do aprendizado.

Mais especificamente, o objetivo desta tese é realizar uma reflexão sobre as práticas musicais de Mozart Secundino de Oliveira e sobre a rede de relações que o envolve no universo do choro em Belo Horizonte, buscando apreender, ao mesmo tempo, as especificidades de seu fazer musical e a envergadura de suas várias funções nesse contexto. Mais especificamente, o caso de Mozart servirá de guia, de condutor privilegiado, para a compreensão das práticas sociomusicais ligadas ao choro. Não se trata, portanto, da etnografia de um território, ou do estudo específico de um gênero tomado em abstrato, e nem mesmo de uma análise de uma prática instrumental considerada isoladamente. Todos esses elementos serão observados em certa medida, mas a descrição analítica da vida musical de Mozart como testemunha reveladora de práticas sociomusicais é o principal objetivo deste trabalho. Nesse sentido, volta-se o olhar também para a forma como se dão o aprendizado e a transmissão dos conhecimentos nesse universo em que a memória se constitui como elemento estruturante.

CAPÍTULO I

Uma Proposta para a construção de significados

1.1. O método como valor ético de pesquisa

Nesse capítulo, buscarei esclarecer, elucidar, qual é minha proposta com essa pesquisa; de onde parto para construir premissas, e onde pretendo chegar. Me esforçarei também para desfazer mal entendidos frequentes, observáveis em muitos trabalhos interdisciplinares que tomam a música como objeto de análise. *Método, teoria e técnica* são palavras amplamente difundidas e enunciadas no âmbito científico, assim como no contexto musical (escolástico ou não). No entanto, na maioria das vezes, os mesmos termos expressam significados completamente diferentes conforme a variação do contexto, como, aliás, não poderia deixar de ser. As palavras realmente têm significados diferentes em diferentes situações. Não se pode pretender, por exemplo, que o termo *gênero*, tomado genericamente, possua o mesmo significado para um biólogo e para um músico. Assim como qualquer palavra (em menor ou maior grau), *método, teoria, e técnica* são termos que envolvem ideias e concepções especulativas, merecendo, portanto, uma reflexão mais aprofundada a respeito dos sentidos que possam evocar. Trata-se, portanto, de estabelecer critérios, parâmetros, convenções, na tentativa de se reduzir ao máximo os riscos de interpretações equivocadas, e até mesmo de inversões de sentidos entre essas categorias.

Rapidamente e a título de ilustração – até porque essa pesquisa não se orienta a partir dessas concepções – farei uma breve menção sobre o sentido que estes termos assumem, em geral, quando relacionados à música. Insisto: é muito importante que o leitor leve em consideração a ressalva apontada acima, ou seja, se trata de um sentido *lato* que pode e deve ser problematizado, como veremos ao final dessa explanação. Em geral, chamamos de *métodos* aqueles livros, apostilas, propostas pedagógicas, e demais publicações, dedicadas ao aperfeiçoamento das habilidades musicais. Sendo assim, é muito comum ouvirmos ou dizermos: “comprei um *método* de cavaquinho”; ou “esse *método* é excelente para a mão direita”; ou: “me empresta aquele *método* de improvisação?” ou ainda: “esse *método* de solfejo parece ser melhor do que aquele”. Em todos esses exemplos, o termo *método* aparece como sinônimo de material impresso ou digitalizado que contém partituras e/ou trechos de partituras, com exercícios ou músicas que buscam o aprimoramento do músico iniciante.

São possíveis também outras acepções do termo *método*, essas mais ligadas à educação musical, em que o professor indica verbalmente um *método* de estudo, um *método* de escuta, um *método* de concentração antes da performance, etc. Isso é muito variável e depende também da área de interesse do professor e do aluno. Embora eu considere pertinente todos esses sentidos, é possível perceber que o *método* é compreendido aqui apenas como auxiliar de uma atividade prática, e não a atividade em si. Em tese, ele forneceria ao músico que deseja atingir níveis de dificuldades cada vez mais avançados, as condições ideais de acesso às técnicas para que ele possa executar seu repertório de maneira eficaz. Em outras palavras, o método serviria de suporte para a aquisição da “boa” *técnica*.

No decorrer deste trabalho terei oportunidade de refletir e desenvolver alguns apontamentos a respeito do que seja a *técnica*, de modo genérico, ou *uma* técnica, considerada especificamente. Buscarei diferenciar essas duas concepções e colocá-las em relação. Por ora, vale dizer que esse termo, no âmbito musical, é comumente associada às habilidades mecânico-motoras do músico, à velocidade que este é capaz de imprimir durante suas performances, à sonoridade que o intérprete consegue extrair de seu instrumento (ou voz). A técnica pode também estar ligada a um tipo de procedimento composicional ou uma habilidade criativa, embora isso seja menos frequente. A técnica do contraponto palestriniano, por exemplo, não será evocada por leigos. Em resumo, a técnica é frequentemente associada a um tipo de capacidade virtuosística, mecânica, instrumental, criativa ou individual (ou todas essas coisas juntas).

Seria despropositado pretender aqui resumir ou especular *sobre* uma *teoria* da música. Como eu disse acima, meu propósito consiste apenas em revisitar o sentido que esta palavra assume com o adjetivo “musical”. Basicamente, todos os assuntos relacionados à notação musical e seus desdobramentos (o que definitivamente não é pouca coisa), costumam ser compreendidos dentro do que convencionou-se chamar de *teoria*. Gostaria de retomar o exemplo do contraponto para demonstrar que, embora existam limites entre *teoria*, *técnica* e *método*, no caso da música, eles parecem ser menos demarcados. Vimos que o contraponto pode ser considerado uma *técnica* de composição. Por outro lado, um livro que se propõe a orientar o leitor baseado em análises de obras contrapontísticas do repertório canônico ocidental, pode ser considerado um livro de *teoria* musical. Na medida em que esse mesmo livro contenha exercícios, exemplos, sugestões e instruções para a criação de *cantus firmus*, contrapontos de primeira, segunda, terceira, quarta espécies, contraponto floreado e contraponto livre, o mesmo material pode também ser considerado um *método*.

Mas aqui, trata-se de investigar o significado de *método* para uma pesquisa que se pretenda “científica”. Mas antes disso, considero pertinente ainda compreendermos a razão das aspas na última palavra da frase anterior. Historicamente, a ciência se legitimou através da busca incessante

pela verdade objetiva de fatos e fenômenos passíveis de verificação, separando um suposto mundo real, da *interpretação* desse mundo. Na ciência erigida nesse espírito, saber não significa propriamente *juntar-se* ao mundo, mas ser informado pelo que já está nele.

Em vez de buscar seguir as trilhas de um terreno familiar que se desdobra continuamente, o cientista resolve mapear uma terra incógnita que já está pronta – isto é, descobrir por meio de algum processo de decodificação o que existe de fato. Trata-se da obtenção de conhecimento, não pela leitura em voz alta (*reading out*), mas pela leitura a partir das palavras (*reading off*). E, a partir do momento que a leitura em voz alta deu lugar a leituras das palavras, o mundo cessou de oferecer conselhos ou avisos e tornou-se um repositório de dados que, por si só, não prestam nenhuma orientação do que deveria ser feito com eles. Dessa forma, a sabedoria assumiu um lugar secundário diante da informação. (INGOLD, 2012, p. 12).

No texto intitulado *Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem*, Tim Ingold reflete sobre as consequências, no mundo contemporâneo, de uma ciência que separa a natureza – que somente poderia ser descoberta por meio da investigação científica sistemática –, dos vários mundos imaginários, que pessoas de diferentes épocas e lugares invocam, assumindo também como realidade. Através de exemplos objetivos, o autor demonstra que essa divisão não é propriamente científica, mas uma suposição do que seria universal, real, verdadeiro. Embora o questionamento ao modelo científico positivista não se constitua como uma novidade, me agrada particularmente a forma como Ingold articula os diversos campos de conhecimento em sua argumentação, trazendo à tona inclusive exemplos das chamadas ciências duras para corroborar seu ponto de vista.¹⁰

Mas talvez a passagem desse texto que elucide melhor a ideia de *reading out* e *reading off*, esteja relacionada à prática meditativa dos monges medievais a partir da leitura de textos litúrgicos. Segundo Ingold, havia envolvida nessa prática um tipo de *performance*. Ler os textos medievais significava, sobretudo, caminhar por um terreno, como caçadores em uma trilha, “puxando” coisas ou eventos que havia pelo caminho. A palavra em latim para essa prática de busca, de “puxar”, era *tractare*, de onde vem a palavra em inglês *treatise*, e em português, *tratado*. Enquanto liam em voz alta, os diferentes personagens e histórias revelavam aos monges palavras de sabedoria e orientação, as quais eles ouviam e aprendiam. Essas vozes eram conhecidas como *vocespaginarum* (vozes das páginas). Como sabemos, a leitura desses textos no período medieval era, fundamentalmente, uma prática vocal. As bibliotecas monásticas ressoavam com os sons dessas leituras, com os sons das vozes das páginas, como se os autores estivessem ali, presentes e audíveis.

Envolto pelas vozes das páginas, assim como o caçador está envolto pelas vozes da terra, o leitor medieval era um seguidor da tradição. Na sua pesquisa enciclopédica sobre animais

10 O texto inacabado de Francis Bacon dedicado ao rei James I em 1620 intitulado *A Grande Instauração*; a história composta por Gregório, o magno, em 594 a.C. sobre um monge e seu medo de dragões; o relato etnográfico a respeito dos Ojibwa, caçadores indígenas do norte canadense; a formulação do conceito da estrutura da molécula de benzeno; um clássico da literatura infantil que conta a história de um menino e um dragão; todos esses são exemplos trazidos por Ingold em seu texto.

no mito, na lenda e na literatura, Boria Sax aponta que a palavra em inglês “tradition” vem de “trade” - em português “troca”, que, originalmente, significava “track”, ou “rastros”. “Estudar uma tradição”, escreve Sax, “é rastrear uma criatura como se fôssemos um caçador de volta no tempo”. Cada criatura é sua história, sua tradição, de modo que segui-la é realizar um ato de lembrança e de continuidade com os valores do passado. Geralmente, o nome da criatura é sua história condensada, para que, no seu enunciado, a história seja continuada. Mas ela é continuada também nas vocalizações das próprias criaturas - se elas tinham alguma voz é na sua presença visível manifesta e na sua atividade. Como um nó num emaranhado de descrições, histórias, chamados, visões e outras observações interligadas, nenhuma ontologicamente superior às outras, ou em algum sentido mais “real” do que outras, qualquer criatura - poderíamos dizer - não é uma coisa viva, como a instância de certa forma de estar vivo, mas cada qual, para a mente medieval, abria um caminho para a experiência de Deus. E, com as letras e figuras do manuscrito que, de acordo com Isidoro de Sevilha, que escrevia no século XVII, permitia que os leitores ouvissem mais uma vez e retivessem a memória das vozes que não estavam mais presentes de fato. (INGOLD, 2012, p. 10).

Como sabemos, a leitura vocalizada dos textos litúrgicos foi um dos recursos utilizados para se extrair dos manuscritos o sentido das palavras, uma vez que, nessa época, não havia espaço entre elas. Sendo assim, a única forma de compreensão do texto era segui-lo conforme se segue uma pauta musical, articulando os sons durante a performance. No entanto, houve uma transformação gradativa desse tipo de leitura para a leitura silenciosa, através da separação das palavras nas linhas dos textos, tal como fazemos atualmente. A contribuição da Reforma Protestante nesse processo foi determinante, quando instituiu uma espécie de literalidade ao texto religioso, estabelecendo uma separação entre o sentido das palavras, e suas possíveis interpretações posteriores.

Mas o que tudo isso tem a ver com essa pesquisa? Quais as relações entre os textos litúrgicos medievais e um violonista popular brasileiro? Como podemos articular todas essas questões com uma determinada concepção científica? Essa pesquisa se dedica justamente a desvendar as trocas, os rastros de uma tradição representada por Mozart, onde o fazer e o saber estão totalmente interligados, assim como a mastigação e a digestão – uma analogia utilizada por Ingold para a caracterização do pensamento como um processo de ruminação. “Ruminar, podemos dizer, seria mastigar as coisas mais de uma vez – assim como o gado mastiga seu pasto regurgitado – e digerir seus sentidos.” (INGOLD, 2012, p. 11). Aqui, o saber será tomado como uma prática de peregrinação, como um deslocamento, um gesto forjado no movimento, à medida que se caminha.¹¹

Espero não estar resumindo por demais as ideias de Ingold. Pretendo apenas relativizar as compreensões científicas – surpreendentemente comuns nos programas de pós-graduação em música –, que sustentam a existência de uma realidade estável, constante, independente de interpretações de quem lê, escuta e observa. Curiosamente, esse entendimento não deixa de apresentar um aspecto “religioso”, uma vez que somente uma fé obsoleta e comovedora poderia assegurar tal realidade.

11 Ainda sobre esse assunto ver Paul Zumthor (2018).

Sendo assim, da forma como está aqui caracterizada, a ciência independe da certeza de uma realidade organizada, quieta, estabilizada, que seja passível de uma representação fidedigna. A pretensão em realizar um trabalho científico (agora sem as aspas) consiste apenas em seguir uma série de “regras do jogo” – e nada impede que essas regras sejam reavaliadas –, que permitam uma discussão e um debate abertos. Isso não significa que os cientistas joguem sempre limpo, mas apenas que, a partir de alguns parâmetros simples e gerais, se torna possível a discussão *sobre* o jogo. (SÁEZ, 2013, p. 28).

A partir dessas considerações, creio ser possível me aproximar da questão central proposta por mim nesse tópico. Particularmente, tenho preferência pela palavra *método*, no singular, embora seja muito recorrente a utilização do mesmo termo no plural, ou ainda do termo *metodologia*. De qualquer forma, não se trata agora de investigar quais são os métodos disponíveis para uma pesquisa, ou qual é a disciplina responsável pela catalogação e análise desses métodos. O que me parece relevante nesse momento é a diferença fundamental entre agir *com* método ou agir *sem* ele. Agir com método significa, antes de qualquer coisa, estabelecer e formular um conjunto de princípios que nortearão uma investigação. É por essa razão que o método se constitui como valor *ético* da pesquisa. Não basta simplesmente que o pesquisador proponha um caminho, formule um conjunto de princípios. É necessário também que ele assuma os riscos dessas decisões.

Nas suas raízes gregas, método vem a significar rodeio, indica um caminho indireto. Já latinizado – e assim pronto para se integrar na nossa tradição pós-romana –, o termo passa a ser glosado por Cícero como “*brevis via*”, ou seja, atalho. Essa torção etimológica sugere que o cerne da questão de método poderia se localizar naquele mito antiquíssimo, em que um herói (Hércules, no caso) deve escolher entre um caminho reto e expedito e um outro tortuoso, empinado, semeado de obstáculos. Há uma tendência fatal a aceitar a tradução ciceroniana, esperando que o método seja um facilitador da pesquisa. Não o é: o método não está aí para simplificar, mas para garantir a coerência da pesquisa. [...] O método deve ser contra-econômico, precisamente para valorizar a economia da teoria. O método é o protocolo que obriga a pesquisa a passar por instâncias outras, em lugar de seguir esse atalho fácil que vai das minhas premissas às minhas conclusões (que intuitivamente se alinham com conclusões já consagradas, ou contra elas). O método é um alterador da teoria, o recurso que inutiliza um dos pés da teoria para que ela só possa andar no campo se apoiando no que lá se encontra. É isso, de um modo que se prolonga desde o planejamento inicial da obra, até a sua elaboração final e sua divulgação. (SÁEZ, 2013, p. 52).

Desta forma, o método se apresenta como um protocolo de conduta. Como eu disse no início, é muito comum a confusão entre método, teoria e técnica – e agora já não me refiro apenas ao âmbito musical. Essas três categorias representam aspectos tão diferentes da pesquisa, como seriam o volume, o movimento e a cor de um corpo humano. “Separá-los é possível somente numa reflexão preliminar; articulá-los é necessário durante a pesquisa; confundi-los não é nunca recomendável.” (SÁEZ, 2013, p. 53).

É frequente que o pesquisador acredite estar agindo com método quando, a partir de malabarismos intelectuais ou da utilização de recursos materiais, alcança resultados interessantes. No entanto, os recurso de análise de dados, ou programas para análise estatística, ou uso de câmeras para registro, nada disso, se constitui, por si só, como um *método* de pesquisa. Isso são recursos técnicos que não se constituem necessariamente como um método. Se o método se configura como uma decisão ética é justamente porque ele requer um uso parcimonioso de técnicas, e especialmente porque o pesquisador não deve se poupar dessa decisão no momento da pesquisa: “não há método lá onde os caminhos são predeterminados”. (*ibid.*).

Mas talvez a mais virtuosa dessas confusões aconteça quando deixamos que a teoria seja substituída por considerações ditas metodológicas, uma escapatória que se tornou muito comum depois da reflexão pós-moderna a respeito das condições da pesquisa. Uma discussão sobre a reflexividade ou sobre a dialogia é uma discussão de método que pode ser muito valiosa, precisamente porque suscita expectativas sobre quais serão os resultados teóricos de pesquisar assim. Com bastante frequência, porém, ficamos a ver navios, ou pior, a ver os mesmos navios de sempre, sem saber quê diferença fez pesquisar assim e não de outro modo: em compensação, de vez em quando, o autor nos lembra que sua metodologia é impecável. Aliás, alguém, muito antes da pós-modernidade inventou o termo *metodologia* como sucedâneo para todo o mais. Se, como parece, a metodologia é uma discussão sobre os métodos possíveis, ela deveria se deixar ver apenas em pesquisas sobre método; em todas as outras, deveria ser um trabalho prévio, que se retiraria do palco deixando lá algo muito mais sóbrio: um método. (SÁEZ, 2013, p. 54).

Da citação acima extraio uma série de advertências particularmente úteis para uma pesquisa como essa. Em primeiro lugar fica claro que, embora seja possível se apropriar de métodos de pesquisa para discuti-los sob um ponto de vista teórico, isso não necessariamente significa agir com método. Nesse caso, é conveniente que o pesquisador evidencie nos resultados de seu trabalho não apenas o método que utilizou, mas quais são as vantagens de se utilizar tal método. Além disso, fica claro também que em um trabalho que não se presta a discutir a *metodologia* – entendida aqui como um campo que se ocupa do estudo dos métodos nas diferentes formas de investigação científica – a reflexão sobre o método deve ser sucinta, e deve se retirar de cena (ou do “palco”, para ser mais fiel às palavras do autor) o mais rápido possível.

Sendo assim, no próximo tópico buscarei explicitar o meu percurso e as escolhas que tomei na conformação desse método de investigação, compreendido justamente como uma atividade *prática*, um caminho *indireto*, *contra-econômico*. Todo esse percurso, essa trilha, essa caminhada, foi realizada através de uma *leitura em voz alta*, e poderíamos dizer, literalmente. Foi como músico, através da performance, tocando meu instrumento, que a conexão entre o *fazer* e o *conhecer* se instaurou como uma forma de pensamento ruminativo.¹²

12 O termo *ruminativo* pode ter uma conotação específica no campo da psicologia, especialmente se associado à palavra *pensamento*, gerando a expressão *pensamento ruminativo*. Ver Bezerra, Siquara e Abreu (2018) e Zanon, Borsa e Hutz (2012). Os dicionários de língua portuguesa revelam que *ruminativa* é a *pessoa que reflete, pensativa, que pensa cuidadosamente*. No entanto, não busco aplicar nenhum desses dois sentidos em minha frase. Busco apenas acionar

Mas antes de finalizar esse tópico, gostaria justamente de chamar atenção para a música, retomando a dimensão sonora e incluindo-a a essa perspectiva científica à qual busco me vincular. Para esse diálogo, convido Denis Laborde (2012), um dos orientadores dessa pesquisa que, através do texto *Por uma ciência indisciplinada da música*, propõe uma necessária reflexão sobre a delimitação de fronteiras disciplinares no estudo da música. Nesse trabalho Laborde questiona a rigidez dessas fronteiras e defende uma renúncia à tentativa de construção de uma teoria geral da música, que se pretenda totalizante e unificada. De fato, uma concepção científica que compreende a música de forma unívoca, dificilmente se liberta dos espaços para ela previstos, devidamente domesticados, nas instituições de ensino, nas universidades, ou nos programas de pós-graduação. Uma proposta de unificação disciplinar e científica da música parece reduzi-la a um mero inventário de abordagens desconexas e genéricas; uma simples coleção de exemplos.

Daí a necessidade de inverter a perspectiva para investigar o projeto de totalização dos conhecimentos, não a partir do ponto culminante da organização institucional do saber musicológico, mas “a partir de baixo”, numa perspectiva *bottom-up*. Para inverter a perspectiva, é preciso partir da atividade concreta de produção de conhecimento daqueles que tem a música por objeto. Fazendo isto, eu me posiciono sobre a linha de divisão – que muitas vezes tenho dificuldade em identificar, mas que baliza nossa paisagem universitária – entre ciências humanas que trabalham sobre objetos singulares e ciências sociais, supostamente preocupadas com a generalização. Neste sentido, minha contribuição pode ser lida como uma tentativa de “recolocar no lugar” a atividade de produção de conhecimento. (LABORDE, 2014, p. 18).

Essa perspectiva me parece muito adequada e consonante com os propósitos dessa pesquisa, especialmente considerando a produção do conhecimento como parte da atividade concreta daqueles que têm a música por objeto. Eu não sei se exagero na interpretação das palavras do autor, mas penso que nenhuma atividade pode ser mais concreta do que fazer a música. Mas o que significa isso objetivamente? “Fazer a música’ significa que apreendemos ‘a música’ de forma genérica e o verbo fazer como um verbo de criação: o que faz, no sentido mais restrito, a música estar aqui ou ali?” (LABORDE, 2014, p. 26). Fazer *a* música se diferencia do “fazer música”, na medida em que não mais consideramos a música como uma entidade mensurável, da qual retiráramos “pedaços”. O verbo fazer também muda sua conotação, não descrevendo uma mera atividade (fazer música como se faz natação ou ginástica).

Creio que esse “reposicionamento” da atividade de produção de conhecimento, que definitivamente não se configura como um espaço confortável, é que assegurará uma análise-descrição privilegiada. A música, abstratamente, não é mais um fato a ser descrito, mas o ato, o fazer a música, precisamente, é que se torna objeto de interesse, uma questão de análise e observação. Assim, invertamos novamente a perspectiva, reconhecendo que aquilo que é criado se

novamente a caracterização de pensamento proposta por Tim Ingold, que utiliza a ruminação como uma analogia.

explica pelo *fazer*, e não o fazer pelo que é criado. O processo de construção de conhecimento consiste, portanto, em descrever o que o seres humanos fazem, e por qual razão esse *fazer* contribui na constituição do *ser*. (LABORDE, 2014).

1.2. Participar e observar: aprendendo a tocar

“É uma questão interessante saber quando é que uma determinada investigação tem realmente início” (BECKER, 2008, p. 10). Esse é um trecho retirado do livro *Mundos da Arte* de Howard Becker. Nessa passagem o autor explica como e quando iniciou seu percurso, como suas reflexões, observações, aquilo que resultaria justamente na pesquisa que deu origem ao livro, são atravessados também por experiências múltiplas e heterogêneas (dentre elas, experiências musicais). Nesse tópico, assumo essa perspectiva com o objetivo de apontar a relevância da experiência para a conformação de uma investigação de inspiração etnográfica.

Dessa maneira, não seria exagero dizer que minha investigação no campo da música se iniciou lá pelos meus 13, 14 anos, quando comecei a tocar guitarra elétrica, arrastado por uma onda que se alastrou pelo Brasil no início dos anos 1990. Essa era a época do *grunge*, das bandas de Seattle, que vinham ao Brasil para se apresentar em grandes festivais, financiados por marcas de cigarros, bancos privados, e conglomerados de mídia.¹³ Além da grande quantidade de publicidade envolvida na divulgação dos shows, algumas transmissões ao vivo pela TV aberta permitiam que uma audiência massiva tivesse acesso às performances das bandas. Foi assim que eu e milhões de jovens brasileiros fomos influenciados. Àquela altura as formas de patrocínio e a viabilização desses festivais pouco me interessavam e o que eu queria mesmo era tocar minha guitarra elétrica naquele estilo de rock. Tive diversas bandas de garagem, migrei para outros estilos musicais, aprendi a tocar outros instrumentos, realizei apresentações e gravações que me davam grande satisfação. E comecei a pensar, ingenuamente, como todo adolescente, que eu já era um músico profissional.

Mas aos 18 anos minha mãe felizmente (ou infelizmente, ainda não estou muito certo) me lembrou que para ser profissional faltava um elemento fundamental: ganhar dinheiro. Foi então que eu me matriculei em uma escola de música de prestígio em minha cidade natal, onde aprendi a ler partituras e tive meu primeiro contato com a música clássica. É importante ressaltar que em 1998 a guitarra elétrica não se constituía como um instrumento propício para quem desejasse “aprender

¹³ Como se sabe, o termo *grunge* designa um subgênero de rock alternativo que surgiu nos Estados Unidos no final da década de 1980 no estado de Washington, mais especificamente na cidade de Seattle. Algumas das principais bandas que representam esse subgênero são (ou foram): *Nirvana*, *Alice in Chains* e *Pearl Jam*. Nessa época também fazia enorme sucesso a banda *Guns N' Roses*. Eu não fazia nenhuma distinção entre ser fã de *Nirvana* ou ser fã de *Guns N' Roses*, algo que, no mundo do rock, pode ser entendido como uma contradição.

música” em Belo Horizonte, ao menos no sentido rigoroso, do ensino conservatorial. Na verdade, o que nos acostumamos a chamar naturalmente de *música popular* nas universidades brasileiras – uma categoria que pode expressar até certo critério de legitimação por quem a evoca atualmente –, não era propriamente algo promissor, do ponto de vista do músico que buscava um diploma universitário. Em outras palavras, nenhuma escola “de prestígio” ensinava música popular assumidamente naquela época em Belo Horizonte. Não quero dizer com isso que nenhuma música popular entrasse nesse contexto, ou que houvesse uma proibição deliberada em relação à música popular. Mas, de fato, o repertório musical popular aparecia de forma alegórica, ilustrativa, folclórica, como um adereço ao estudo “sério” da chamada música erudita.

Quando eu entrei na universidade, no ano de 2001, minha condição de estudante de música se deteriorou: além do desinteresse pelos temas abordados nas aulas, me dei conta que aquele “profissionalismo”, não viria com concertos de violão clássico. Conforme aponta José Miguel Wisnik é antiga e conhecida a “disparidade entre o lugar precário ocupado pela música de concerto no Brasil e a onipresença da música popular que repuxa e invade tudo” (WISNIK, 2004, p. 17). O choro já se insinuava pra mim aqui e ali, seja nos sons que eu ouvia pela cidade, seja no meu próprio repertório de violão solo – o que gerava sérios atritos com meus professores na universidade.

Na tentativa de sair um pouco do que, àquela altura, me parecia um marasmo escolástico fútil e elitista, eu e outros colegas da universidade tentamos criar um grupo de choro que não chegou a se apresentar publicamente. Apenas ensaiávamos, lendo partituras, como arqueólogos que escavam o chão, sem encontrar os objetos fósseis soterrados. A analogia entre os fósseis e a partitura não é aleatória. Muitas vezes o músico inexperiente ou mal instruído é levado a crer que a música está escrita na partitura, na forma de símbolos que representam as alturas, as durações, as intensidades, e outros parâmetros sonoros. No entanto, mesmo que eu e meus companheiros decodificássemos os símbolos que representavam parte dos sons presentes naquelas músicas, havia uma enorme divergência entre o que tocávamos e o que eu escutava nas gravações e rodas de choro que eu começava a frequentar.

Num desses ensaios, levado por um dos membros do grupo, chegou também um homem negro, velho, extremamente bem vestido e perfumado, caminhando lentamente. Ele carregava um estojo de violão que indicava não ser aquele um instrumento qualquer. Esse homem era extremamente simpático. Sua expressão trazia um ar de tranquilidade e brandura, misturada com uma seriedade enigmática, coisa que eu não soube interpretar naquele momento. Não conversamos muito e logo que começamos a tocar ficou evidente que ali se encontravam (ou se chocavam) duas (ou mais) realidades bem diferentes.

Esse homem executava o choro em um violão híbrido, com cordas de aço misturadas com cordas de nylon; sua postura desafiava todos os aconselhamentos dos meus professores de violão clássico; ele utilizava um plectro de acrílico que se acoplava em seu dedo polegar da mão direita; sua forma de improvisar, montando acordes por toda a extensão do braço do instrumento com muita facilidade, fazendo inversões que eu demoraria alguns minutos pra pensar, era algo fascinante pra mim; sua inventividade na condução dos baixos e a execução de cor, sem leitura, me lembraram que era possível fazer música sem partitura (como eu fazia na época que tocava guitarra elétrica). Nesse dia, quando toquei com Mozart pela primeira vez, eu senti que estava mais próximo de uma performance “autêntica” do choro, mais próximo da sonoridade das gravações e dos sons que eu escutava nas rodas da cidade. Eu demorei anos para compreender que o violão de Mozart não é assim tão diferente do chamado violão clássico.

Pouco tempo depois desse encontro, eu comprei um violão de 7 cordas, um instrumento típico do choro. Eu queria aprender a tocar aquele gênero da forma como eu o escutava, e não como fazíamos naquele grupo da universidade, decodificando os símbolos da partitura, como um arremedo, uma caricatura. E o que os músicos fazem quando desejam aprender um tipo de música? Eles vão a “campo”. Se para tocar rock eu tive bandas de garagem, frequentei estúdios e palcos de festivais; para tocar violão clássico eu fui a uma escola, participei de audições, provas e recitais; me parecia natural que para aprender o choro eu procurasse os espaços frequentados pelos músicos que cultivavam esse gênero. Nessa época, no ano de 2002, eu iniciava também meu percurso profissional como professor de música.

Acredito que as experiências que narrei até aqui determinaram e continuam a determinar minha vida e o meu trabalho como músico e professor. Elas me deram a oportunidade de acessar informações, observar acontecimentos, conversar com pessoas, praticar música de muitas formas e em muitos espaços diferentes. Minhas reflexões, de alguma maneira, são atravessadas por essas experiências. Não pretendo com isso reivindicar a chamada *autoridade etnográfica*¹⁴ (ao menos nesse momento e nesses termos) como forma de validação de minha narrativa. Ao contrário, busco apenas deixar clara a minha posição social como uma espécie de “músico-pesquisador” iniciante, ressaltando os contextos e realidades que me cercavam nos momentos descritos. Afinal, é realmente interessante saber quando uma investigação tem início (BECKER, 2008).

Foi através desse caminho indireto, desse percurso enviesado, que cheguei ao choro e fui, aos poucos, compreendendo e me inserindo nesse universo. Ainda de acordo com Becker (2008), a ideia de *processo* está relacionada à uma construção permanente de um trabalho que não tem fim. Aquilo

14 Não é intenção desse trabalho revisitar, analisar, ou refletir sobre as concepções clássicas da etnografia. Para uma problematização sobre a formação e a desintegração do conceito de autoridade etnográfica no âmbito da antropologia social no século XX, ver Clifford (2002).

que tomamos como resultado final, algo a ser explicado, seria, na realidade, um ponto que escolhemos para suspender o trabalho, algo que é parte de um encadeamento de etapas que poderiam se estender. O meu processo, naquele momento, consistia em conversar com os músicos de choro, trocar experiências, perscrutar a literatura ainda pouco acessível sobre o gênero, e frequentar os espaços onde essa música era cultivada. A partir de 2003 eu passei a me dedicar também profissionalmente a esse gênero, me apresentando semanalmente com um grupo formado por jovens músicos, em um mercado municipal de Belo Horizonte.¹⁵

Analisando retrospectivamente, avalio que talvez não estivéssemos totalmente preparados para iniciar uma carreira naquele momento. Por outro lado, conforme busco ressaltar, assim como não é possível estabelecer um momento exato para o começo de uma pesquisa, creio que o mesmo ocorre com uma carreira profissional. O aprendizado é parte do processo dessa iniciação, ele integra as diversas experiências do mundo do trabalho. Além disso, no caso em tela, havia uma espécie de frescor, um ar de novidade, trazido por aquele grupo de jovens de classe média que tocava choro em um mercado popular de Belo Horizonte.

Nessa época, há mais de 15 anos atrás, não tínhamos muita clareza das diferenças existentes entre o formato da *roda* de choro e o formato tradicional de uma apresentação ou um show musical.¹⁶ Dito de outra maneira, pretendíamos realizar apresentações, mas muito rapidamente, e de maneira espontânea, a *roda* de choro foi se instituindo naquele espaço. Outros músicos descobriram nossa existência e passaram a frequentar o mercado, levando seus instrumentos e participando conosco das apresentações-rodas. Mozart era um desses músicos. Foi ali que começamos a cultivar uma amizade que se estendeu até seu falecimento, em novembro de 2015.

O meu processo de investigação sobre o choro prosseguiu, juntamente com meus estudos acadêmicos e meu trabalho como professor. Eu procurava articular todas essas atividades, de uma maneira que fizesse sentido para mim, para meus alunos, e para meus professores, mas eu reconheço que nem sempre tive sucesso nessa coordenação. À medida que eu acumulava exemplos, que refletia sobre eles, que os transmitia, eu criava um enquadramento que lhes conferia alguma ordem. Passados alguns anos, começaram a surgir convites para palestras, oficinas de violão de 7 cordas, eventos ligados ao choro, ao samba, não apenas em Belo Horizonte, mas em cidades do

15 Além do mercado, nos apresentávamos também em festas particulares, eventos corporativos, feiras, festivais, e outros tipos de eventos públicos. Importante ressaltar que o Brasil passava por um momento de confiança do ponto de vista econômico, com investimentos dos setores público e privado. Isso impactou o mercado de trabalho em diversos setores, proporcionando a inserção de uma grande parcela da população nesse mercado. Eu me beneficieei desse momento de prosperidade econômica, assim como vários jovens naquela década.

16 De forma resumida, é possível dizer que uma das principais diferenças entre um show ou uma apresentação musical e uma roda de choro se refere à permeabilidade, o acesso, o contato que o público tem com os músicos. No caso de uma apresentação tradicional, há uma cena, muitas vezes um palco, que separa o artista do restante das pessoas que participam daquele evento. Por outro lado, no caso da *roda* de choro, a permeabilidade e a fusão entre músicos e demais participantes é frequente, facilitando, inclusive, a integração de outros músicos na roda.

interior, e até mesmo em cidades de outros estados da região sudeste do Brasil. Cada solicitação parecia um chamado para aprimorar a organização daqueles “dados”, obtidos de maneira tão intuitiva.

Em 2008 eu iniciei um mestrado na Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de pesquisa *Performance Musical*. Meu objetivo era me aperfeiçoar em meu instrumento, executando um repertório que dialogasse um pouco mais com aquilo que eu já vinha pesquisando fora da academia, de maneira espontânea, nas ruas, nas rodas de choro, e na pouca bibliografia disponível. Considero esse um momento crucial em minha formação. Além do repertório e do aperfeiçoamento técnico, o mestrado me possibilitou também uma abertura para o campo da pesquisa em música. Eu tomava contato, pela primeira, com a etnomusicologia, em uma disciplina da pós-graduação. Através das aulas, das leituras dos textos, das conversas com meu orientador (que orientou também essa pesquisa), discussões e reflexões, uma nova perspectiva se apresentava naquele momento.

Nessa mesma época eu tive minha primeira experiência como professor de música de uma universidade.¹⁷ Eu e um colega do departamento de música, oferecemos uma disciplina optativa que tinha como objetivo abordar o samba, sob diversos aspectos. O título informal da disciplina – uma tática que utilizamos para despertar a curiosidade dos alunos – era *Tópicos em roda de samba*. Utilizamos a ementa da matéria *Tópicos em música brasileira* para criar nosso curso. Construimos um cronograma com os temas a serem abordados em cada aula, produzimos os slides, pensamos nas formas de avaliação, e selecionamos uma bibliografia. Finalmente, tanto a minha pesquisa na pós-graduação como meu trabalho na universidade estavam convergindo para a minha experiência prática e intuitiva da música.

Concluído o mestrado, comecei a refletir sobre um possível tema para o doutorado, e me parecia claro que uma perspectiva etnográfica poderia ser de grande utilidade para minha investigação. Eu já não estava tão interessado no modo como a performance musical é majoritariamente compreendida no âmbito acadêmico-universitário. O mesmo ocorria com as aulas de violão que eu ministrava na universidade e na Fundação de Educação Artística, aquela mesma escola que me matriculei quando minha mãe me exigiu minha profissionalização. Eu buscava outras alternativas e possibilidades para organizar e transmitir um tipo de conhecimento muito útil para meus alunos, e que não estava disponível nas instituições de ensino de música.

A essa altura eu e Mozart éramos grandes amigos. Foi em 2014 que um amigo me alertou para o fato de que uma pesquisa a respeito das práticas de Mozart no contexto do choro em Belo

17 Entre 2009 e 2011 atuei como professor de violão, percepção musical, harmonia e contraponto na Universidade Federal de Ouro Preto. Voltei a dar aulas nessa universidade entre os anos de 2016 e 2018.

Horizonte poderia se configurar como um tema interessante para uma pesquisa.¹⁸ E de fato era. Como eu não havia pensado nisso antes? Essa foi a primeira pergunta que me ocorreu, seguida de inúmeras outras. Como “pesquisar” um amigo tão próximo? Como etnografar uma pessoa? Quais aspectos privilegiar em minha abordagem?

Aquela investigação que eu já fazia sobre o choro, ganhou um outro enfoque, uma outra proporção, um outro olhar. Diminuí drasticamente meus trabalhos como músico e professor para me dedicar à pesquisa, mirando com mais precisão meus objetivos. Passei a encarar as rodas de choro que eu frequentava há tanto tempo de outra forma, de certo modo, de maneira semelhante à época em que eu buscava me inserir nesse universo, embora meu olhar, minha perspectiva, meus objetivos, agora fossem outros. É claro que isso alterou meu comportamento nas rodas. Além da performance, eu estava também interessado nos aspectos sociais que envolviam aqueles eventos, nas formas de interação entre músicos e demais agentes. Para observar isso tudo, um certo afastamento da minha função de músico foi necessário, embora em nenhum momento eu tenha parado totalmente de tocar com meus companheiros nas rodas que frequentava.

Conforme afirma Clifford Geertz (1989), o que define a etnografia não são técnicas específicas ou procedimentos determinados, mas um tipo de esforço intelectual que representa um risco elaborado para uma *descrição densa*. Fazer etnografia é como tentar ler (no mesmo sentido da *leitura em voz alta*) um manuscrito estranho, desbotado, com incoerências e emendas suspeitas, comentários tendenciosos, escrito não com comentários convencionais, mas com exemplos transitórios. Assim, comecei a responder minhas perguntas sobre como realizar a pesquisa quando passei a compreendê-la como um processo em si mesmo, no qual escrever uma tese era apenas uma etapa, mas não a primeira e nem a última. A tese seria uma espécie de relatório que deveria expressar os resultados obtidos através desse processo. Esses resultados poderiam estar errados ou incompletos mas seriam, apesar de tudo, provisórios, como são necessariamente todas as conclusões científicas, como mostra Bruno Latour (1987) em seu livro *Science in Action*.

Outra noção importante para a pesquisa, que me ajudou a combater a ilusão pragmática da ciência que tende a desconsiderar as interações entre o ambiente e o sujeito, é a ideia de *ação situada*. Com a reintrodução do contexto no dispositivo de análise da ação, fazendo não apenas uma decoração de uma ação individual, mas uma coautoria com essa ação, pude compreender que, apesar do risco do pleonasma – afinal, existiria uma ação que não fosse situada? –, essa perspectiva poderia me auxiliar na investigação.

18 Esse alerta foi feito por Marcelo Chiaretti. Nessa oportunidade eu fazia uma série de apresentações em Paris, acompanhando ao violão o bandolinista Marcos Frederico.

Em vez de tentar abstrair a ação de suas circunstâncias e de representá-la como um plano racional, a abordagem consiste em estudar como as pessoas se servem das contingências para realizar uma ação de maneira inteligente. Em vez de construir uma teoria da ação independente de uma teoria dos planos, a idéia é investigar sobre o modo como as pessoas produzem e adaptam os planos no curso de uma ação situada. De maneira mais geral, em vez de incluir os detalhes da ação no estudo dos planos, os planos são incluídos no problema mais amplo da ação situada. (SUCHMAN, 1985, p. 35).¹⁹

Esse posicionamento assegura a passagem de uma teoria individualista do comportamento, para um holismo de representações e para a ação em situação, em contexto. Essa concepção permite introduzir as representações coletivas na análises daquilo que se passa quando um músico executa seu instrumento, no quadro de uma ação. (LABORDE, 2005).

Durante esse percurso de refinamento teórico-metodológico da pesquisa, além das concepções de *descrição densa* e de *ação situada*, me deparei também com a noção de *afeto* proposto por Jeanne Favret-Saada (1990). Seria enganoso dizer que o modo como obtive minhas informações em campo foi isento de uma *sensibilidade*. Conforme busquei salientar anteriormente, me introduzi no contexto do choro em minha cidade natal aceitando deixar-me afetar por essa experiência, adotando um percurso particular, que me permitiu elaborar um saber igualmente singular. Como não poderia deixar de ser, meus interlocutores nesse trabalho (e especialmente Mozart) não são meros informantes. São sobretudo colegas, amigos, parceiros, coautores, que trilham junto comigo esse percurso de construção de conhecimentos compartilhados coletivamente. Se eu “tentasse ‘observar’, quer dizer, manter-me à distância, não acharia nada para ‘observar’” (FAVRET-SAADA, 2005, p. 157). Meu projeto de conhecimento estaria comprometido.

Uma perspectiva que se assemelha a esta proposta por Saada, e que me parece construtiva para essa pesquisa é a de que nós aprendemos através de nossos corpos. A ordem social se inscreve em nossos corpos através de uma confrontação permanente, mais ou menos dramática, que sempre dá lugar à afetividade e, mais precisamente, às transformações afetivas com o meio social. (BOURDIEU, 1997). No caso da música, e mais especificamente do choro, isso fica evidente, especialmente se considerarmos a *roda* como espaço privilegiado de interação e compartilhamento de saberes entre músicos e participantes.

Outro exemplo de uma perspectiva experiencial da etnografia está presente no belo relato de Loïc Wacquant (2002), definido pelo próprio autor como uma *experimentação científica*. Wacquant demonstra, tanto no plano teórico, quanto no metodológico, que o agente social é, antes de mais nada, um ser de carne, de nervos, e de sentidos (com todas as ambiguidades que isso possa acarretar). O sujeito participa do universo que o constitui e, em contrapartida, contribui para a criação desse universo. Assim, o pesquisador se esforça para capturar e restituir essa dimensão

19 Tradução minha.

corporal, sensitiva, experiencial, performática, particularmente importante no caso da música. Wacquant busca romper com o discurso moralizante que alimenta, indiferentemente, a difamação e a celebração, e que, segundo o autor, é produzido pelo “olhar distante” do observador externo, que se coloca na retaguarda ou acima do universo que pretende estudar. Para melhor expressar sua intenção etnográfica, Wacquant inverte o termo “observação participante” (técnica de investigação comumente utilizada por etnólogos e antropólogos) para *participação observante*. (WACQUANT, 2001).

Vale acrescentar ainda que minha inserção em campo, minha aproximação com os músicos de choro, minha participação nas rodas de Belo Horizonte, não se deu com a finalidade expressa de realizar uma tese de doutorado. Não me aproximei de Mozart com o objetivo de investigar suas práticas. Minha intenção inicial era servir-me do choro e da música popular como uma forma de me reaproximar da música, como um meio de me manter conectado a meu instrumento, como uma maneira de aprender uma nova maneira de criar, improvisar e aprender. Foi somente depois de cerca de 11 anos de frequência assídua nas rodas e eventos ligados ao choro e amizade próxima com Mozart, que decidi, com o aval do mesmo, realizar o estudo que aqui se apresenta.

Embora minha pesquisa de campo não tenha seguido exatamente as técnicas e preceitos tradicionais adotados pelos antropólogos sociais, não seria exagero dizer que havia uma clareza metodológica presente em minhas decisões. Eu busquei transformar minha participação em instrumento de um (outro) tipo de conhecimento.

Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível. (...) Seu ponto de partida é o reconhecimento de que a comunicação etnográfica ordinária – uma comunicação verbal, voluntária e intencional, visando à aprendizagem de um sistema de representações nativas – constitui uma das mais pobres variedades da comunicação humana. Ela é especialmente imprópria para fornecer informações sobre os aspectos não verbais e involuntários da experiência humana. (FAVRET-SAADA, 2005, p. 160).

Creio que nesse trecho Saada elucida em boa medida os aspectos que busco ressaltar em relação à etnografia. Se por um lado aceitar *ser afetado* envolve assumir o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer, por outro, abre a possibilidade para um outro tipo de *comunicação*, onde aspectos *não-verbais* e *involuntários* podem ser considerados. Creio que a dimensão coletiva da prática musical, e mais especificamente da roda de choro, fazem parte de um tipo de conhecimento onde esses aspectos podem e devem ser levados em consideração.

Mas se esses conhecimentos estão ligados a uma coletividade, por que estudar as práticas de um músico? Se é justamente a roda de choro um assunto de interesse, por que não tomá-la como tema da investigação? Mozart foi herdeiro de uma tradição violonística essencialmente coletiva, que

caiu em desuso nas últimas décadas do século XX, o chamado violão de 6 cordas de acompanhamento. Esse estilo foi cultivado pelos regionais de choro, primeiros agrupamentos que se dedicavam à execução de músicas populares no Rio de Janeiro no início do século XX. Em relação à roda, é preciso ressaltar que, embora possam existir características semelhantes em diferentes rodas de choro, é impossível tratar a roda como uma categoria totalizante e genérica. Cada roda de choro possui suas particularidades, seus componentes, participantes, um repertório próprio (pensando-o de forma estendida), em suma, uma dinâmica específica. Buscarei contemplar nesse estudo as rodas das quais participei juntamente com Mozart.

Ainda em relação às possibilidades de utilização da perspectiva etnográfica em trabalhos relacionados ao choro, vale mencionar o estudo de Pedro Aragão (2013) sobre o livro de Alexandre Gonçalves Pinto. Em 1936 um carteiro carioca publica um livro intitulado *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, retratando centenas de músicos populares que atuaram entre o fim do século XIX e o início do século XX no Rio de Janeiro. Sem ter qualquer repercussão, o livro é praticamente esquecido até ser relançado em 1978, quando se torna referência para os estudiosos do choro. Aragão toma o livro de Animal – apelido do autor entre os músicos de choro de sua época – como um discurso etnográfico, buscando compreender de que forma esse discurso aparentemente fragmentado, reflete as diversas visões de mundo da época. (ARAGÃO, 2013).

Outro exemplo é a pesquisa de Paulo Amado (2014) sobre a expressividade no choro a partir de perspectivas da etnomusicologia. Em seu trabalho Amado realiza uma etnografia do *bar do Salomão*, um espaço que foi, entre os anos de 2008 e 2018, um dos redutos de choro mais importantes da capital mineira.²⁰ Esse foi também o último local frequentado regularmente por Mozart antes de seu falecimento, no ano de 2015. Em seu estudo, Amado dialoga com diversos personagens importantes para o contexto do choro em Belo Horizonte, especialmente aqueles que foram fundamentais para a formação daquela roda, naquele espaço, embora não cite Mozart em nenhum momento de seu relato.

Para finalizar esse tópico, gostaria de retomar as idéias de Saada (2005), no sentido de advertir o leitor e evitar um possível mal-entendido sobre esse trabalho. Aceitar participar e ser afetado pela experiência em campo, não tem nenhuma relação com uma forma de conhecimento adquirido por empatia, qualquer que seja o sentido que se atribua a esse termo.

Segundo a primeira acepção (indicada na Encyclopedia of Psychology), sentir empatia consistiria, para uma pessoa, em “vicariously experiencing the feelings, perceptions and

20 Logo após a apuração do resultado das eleições de 2018 o proprietário do estabelecimento se manifestou publicamente nas redes sociais, comemorando a vitória do então candidato eleito à presidência da república do Brasil, Jair Messias Bolsonaro. Isso, naturalmente, gerou uma desagregação do grupo de músicos que organizavam a roda do Salomão, além de afastar em grande medida o público do bar.

thoughts of another”.²¹ Por definição, esse gênero de empatia supõe, portanto, a distância: é justamente porque não se está no lugar do outro que se tenta representar ou imaginar o que seria estar lá, e quais “sensações, percepções e pensamentos” ter-se-ia então. Ora, eu estava justamente no lugar do nativo, agitada pelas “sensações, percepções e pelos pensamentos” de quem ocupa um lugar no sistema da feitiçaria. Se afirmo que é preciso aceitar ocupá-lo, em vez de imaginar-se lá, é pela simples razão de que o que ali se passa é literalmente inimaginável, sobretudo para um etnógrafo, habituado a trabalhar com representações: quando se está em um tal lugar, é-se bombardeado por intensidades específicas (chamemo-las de afetos), que geralmente não são significáveis. Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los. Uma segunda acepção de empatia – *emführung*, que poderia ser traduzida por co- munhão afetiva – insiste, ao contrário, na instantaneidade da comunicação, na fusão com o outro que se atingiria pela identificação com ele. Essa concepção nada diz sobre o mecanismo da identificação, mas insiste em seu resultado, no fato de que ela permite conhecer os afetos de outrem. Afirmo, ao contrário, que ocupar tal lugar no sistema da feitiçaria não me informa nada sobre os afetos do outro; ocupar tal lugar afe- ta-me, quer dizer, mobiliza ou modifica meu próprio estoque de imagens, sem contudo instruir-me sobre aquele dos meus parceiros. (FAVRET-SAADA, 2005, p. 158, 159).

Embora eu não pretenda comparar a experiência musical, das rodas de choro, com a feitiçaria do interior da França, considero que as propostas de Favret-Saada em relação ao método etnográfico podem ser especialmente valiosas pra este trabalho. Se por um lado seria um exagero dizer que a única forma de conhecer o choro é participando das rodas, não seria nenhum despropósito afirmar que há uma diferença entre o etnógrafo que se mantém distante, e aquele que aceita *ser afetado*, sendo “bombardeado por intensidades específicas” (*ibid.*). De qualquer maneira, o ponto importante nesse caso é deixar claro que não se trata, em nenhum dos dois casos, uma operação de conhecimento adquirido por empatia.

1.3. O músico e o etnógrafo: o campo e o “campo”

Nos dois tópicos anteriores, busquei evidenciar qual foi o percurso, o caminho, a trilha, que utilizei para realizar esse estudo. De qualquer maneira, acredito que ainda é preciso demonstrar, de maneira mais clara e objetiva, como acessarei os conhecimentos, as referências, os elementos (geralmente chamados de “dados”), que obtive no passado para construir minha narrativa no presente. Qual é, afinal, o material disponível para investigar as práticas de Mozart no contexto do choro em Belo Horizonte? Considerando o falecimento do músico no ano em que me matriculei regularmente no curso de doutorado, é importante esclarecer o que foi produzido de material até então. Nesse sentido, proponho uma reflexão sobre o sentido de campo para a etnografia.

Embora o trabalho de campo não seja uma atividade exclusiva dos etnógrafos, é através dela que eles realizam pessoalmente a experiência em que vão basear seu relato, alcançando, assim, uma legitimidade discursiva. Há um conhecido (e compreensível) fetiche em relação ao campo ideal,

21 Nota da tradutora: “*experimentar, de uma forma indireta, as sensações, percepções e pensamentos do outro*”.

clássico, que se configuraria como um território não muito extenso, remoto, uma ilha ou uma aldeia que reuniria uma comunidade, e que revelaria uma dada cultura, chamada normalmente de tradicional.

Antes da expansão da indústria turística, que agora põe ao alcance de quase qualquer um as terras altas da Birmânia ou as ilhotas da Micronésia, poucas pessoas podiam dizer que estiveram lá, e a distancia incrementava a autoridade etnográfica. Naqueles lugares distantes – curiosa coincidência – se encontraria, concentrada, toda essa matéria que permitia especular sobre a humanidade em conjunto. Porque só lá conservavam-se os traços primitivos, ou porque só lá a simplicidade dos fenômenos permitia percebê-los de um golpe de vista, ou porque lá, na falta de potência demográfica, encontramos uma diversidade inversamente proporcional a população. Os encantos da ilha remota mudam, mas ela continua linda. Mas, como sabemos, a ilha distante e a aldeia remota não esgotam os referentes legítimos do campo, nem as possibilidades de encontro com a alteridade. A etnografia não deixa de ser etnografia quando deixa essas locações exóticas, e pode encontrar objetos admiráveis muito mais perto, muito mais aí no meio. Lendo alguns manuais americanos de etnografia nos encontraremos com que a fatia mais farta dos exemplos de campo está tirada de pesquisas realizadas em salas de aula, provavelmente o meio mais familiar imaginável para um acadêmico; pode não ser muito estimulante, mas vem a provar que mesmo esse meio tão familiar pode guardar alguns segretos. (SÁEZ, 2013, p. 134).

Espero que esse trabalho possa ser um pouco mais estimulante, uma vez que não se trata de um manual americano de etnografia produzido em sala de aula. De qualquer modo, sabemos que esse território remoto e selvagem, nunca foi tão remoto e tão selvagem assim. O etnógrafo não é um naufrago perdido, ou um desbravador de terras virgens. Se no relato isso chega a apresentar-se como uma verdade, é porque o etnógrafo se deu ao trabalho de omitir propositalmente a presença de mediadores, que no passado foram funcionários coloniais, missionários, ou mesmo mediadores nativos habituados à curiosidade alheia. A verdade é que, por muitas razões, não há garantias de que um pesquisador seja autorizado a participar de funerais, sessões xamânicas, expedições, e outros tipos de rituais. No cotidiano, a pesquisa na ilha distante pode ser muito parecida com uma sala de aula ou um contexto convencional, onde o nativo e o antropólogo conversam sobre assuntos variados. A parcela “exótica” da etnografia pode acabar sendo mais o resultado das conversas entre eles, do que propriamente do dia-a-dia do pesquisador. (SÁEZ, 2013).

Mas é importante dizer: toda essa relativização não anula o valor e a importância do campo clássico, aquele em que o pesquisador se afasta de seu conforto, que inclui obstáculos físicos (às vezes consideráveis), alterando a rotina alimentar, higiênica, de comunicação, e eventualmente, até a saúde do etnógrafo. Todos esses fatores transformam a percepção e o modo de experiência do pesquisador durante o período do trabalho de campo, algo que obviamente tende a se manifestar em sua descrição. De qualquer forma, o que busco salientar é o óbvio: o trabalho de campo em um território remoto e desconhecido é diferente do trabalho de campo em um território próximo e familiar, embora em ambos os casos uma etnografia seja possível.

Faço essas considerações, como o leitor provavelmente já percebeu, buscando revelar afinal, qual foi e o que chamo de campo nessa pesquisa. Aliás, é bom que se diga, para que não reste dúvidas a esse respeito, não tomo a cidade de Belo Horizonte como campo para essa etnografia; seria um despropósito. Se é verdade que busco investigar as práticas de Mozart no contexto musical do choro nessa cidade, é importante ressaltar que os espaços onde essa prática se deu são localizados, determinados, identificáveis, e buscarei distinguí-los em meu relato. Como é de se imaginar, não estive presente em todos esses locais como testemunha ocular, vendo e ouvindo Mozart tocando. É justamente por essa razão que me sirvo de relatos, documentos históricos, matérias jornalísticas, que complementam as informações colhidas em campo.

O que chamo de campo aqui são os espaços onde eu e Mozart tocávamos juntos, mais especificamente as rodas de choro que participávamos com regularidade. Além desses espaços específicos, nos encontrávamos frequentemente, em ocasiões e lugares diversos, justamente por estarmos envolvidos em um mesmo meio sócio-cultural. Conversávamos várias vezes por semana por telefone e, eventualmente um de nós propunha uma cerveja, um violão, um encontro.²² Acredito que desprezar essas circunstâncias em meu relato, os contextos em que essa convivência se deu, os espaços onde ocorreram, significaria empobrecê-lo, em grande medida. Sendo assim, devido aos diferentes pontos do *locus* dessa investigação, trago a idéia de campo multissituado, proposta por George Marcus (1995).

O estudo das práticas de Mozart pressupõe considerar múltiplos aspectos, de diferentes ordens, como por exemplo, o uso do violão nos conjuntos regionais, a consolidação dessa tradição, a dimensão da roda de choro como espaço de compartilhamento de saberes, entre outros fatores. Creio que um trabalho que pretenda compreender essas práticas, deve recorrer a um método de pesquisa que não se detenha apenas a um plano micro ou macro. É necessário aproveitar os dados do repertório social estudado, obtidos no campo, associando-os com informações e atores de outros tempos e lugares, como em qualquer etnografia. Segundo a proposta de campo multissituado, a etnografia é realizada a partir de múltiplos locais de observação e participação, o que permite a superação de dicotomias como “micro” e “macro”, “global” e “local”, “mundos de vida” e “sistema”. De forma geral, ela rompe com o apelo das grandes narrativas e suas repercussões em manifestações locais, na medida em que possibilita a “identificação de uma complexa arquitetura contextual através dos métodos de seguimento de atores, coisas, metáforas, estórias ou alegorias, biografias ou conflitos.” (LAMAS, 2017). Como aponta Marcus (1995), as pesquisas interessadas

22 Como se sabe, “tomar uma cerveja” no Brasil tem um significado social muito mais abrangente do que apenas a ingestão de um tipo específico de bebida alcoólica (assim como a expressão “*prendre un verre*” em francês). O que quero dizer com isso é que na quase totalidade dos casos em que eu e Mozart combinamos de “tomar uma cerveja”, o que fizemos mesmo foi encontrar, conversar, tocar violão juntos (muitas vezes acompanhados de outros músicos), e diversas outras coisas que fazem parte de um contexto festivo.

no trânsito das culturas, nas negociações dos elementos diacríticos como traços distintivos de determinado grupo, podem desenvolver estratégias para ultrapassar lugares fixos e fronteiras determinadas, estabelecendo, assim, conexões importantes ao longo do que poderíamos chamar de *encadeamentos etnográficos*. (MARCUS, 1998 *apud* SCIRÉ, 2009).

Como mencionei anteriormente, a roda do bar do Salomão foi o último reduto de choro frequentado por Mozart antes de seu falecimento. Esse foi um período importante de engajamento no trabalho de campo, especialmente considerando as filmagens do documentário que retratou a trajetória do músico. Além disso, foi também um momento profícuo de surgimento de novos atores ligados à cultura e ao choro em Belo Horizonte. Além do bar do Salomão, outros espaços importantes para esse estudo, em diferentes fases, foram o Mercado Distrital de Santa Tereza (também já mencionado), o Dalva Botequim Musical, a Casa de Cultura, o Brasil 41, o Conservatório da UFMG, entre outros.

Gostaria de retomar uma ideia que apresentei, ainda no primeiro tópico deste capítulo, sobre as *regras do jogo*, relacionadas ao método. Eduardo Viveiros de Castro (2002) trata exatamente desse tema em seu conhecido artigo, intitulado *O nativo relativo*. Nesse trabalho, o autor inverte a lógica de tradução do discurso antropológico, apontando sua vantagem estratégica em relação ao discurso nativo, e propondo uma igualdade discursiva “ativa” ou “de direito”. (CASTRO, 2002, p. 115).

Como atesta a história da disciplina, esse jogo discursivo, com tais regras desiguais, disse muita coisa instrutiva sobre os nativos. A experiência proposta no presente artigo, entretanto, consiste precisamente em recusá-lo. Não porque tal jogo produza resultados objetivamente falsos, isto é, represente de modo errôneo a natureza do nativo; o conceito de verdade objetiva (como os de representação e de natureza) é parte das regras *desse* jogo, não do que se propõe aqui. De resto, uma vez dados os objetos que o jogo clássico se dá, seus resultados são freqüentemente convincentes, ou pelo menos, como gostam de dizer os adeptos desse jogo, ‘plausíveis’. Recusar esse jogo significa apenas dar-se outros objetos, compatíveis com as outras regras acima esboçadas. (CASTRO, 2002, p. 116).

O que se depreende da citação é que a recusa em admitir as regras estabelecidas no âmbito da antropologia, não se dá em função de uma desconfiança na disciplina, ou nos resultados que os conhecimentos produzidos até aqui por essa área são falsos. O que Viveiros de Castro aponta é a incompatibilidade entre duas concepções sobre a antropologia, e a necessidade de escolher entre uma delas. De um lado, temos um conhecimento que resulta da aplicação de conceitos exteriores ao objeto (relações sociais, parentesco, religião, política, etc.). Assim, verificamos em determinado contexto etnográfico como tais entidades se realizam, se comportam, se sucedem, se encaixam. De outro lado, está uma ideia de conhecimento antropológico que envolve “a pressuposição fundamental de que os procedimentos que caracterizam a investigação são *conceitualmente* da

mesma ordem que os procedimentos investigados”. (CASTRO, 2002, p. 117). É justamente essa última concepção de conhecimento que proponho para essa pesquisa.

Como busquei ressaltar anteriormente, a minha presença em campo envolveu uma postura *ativa* de *escuta*. Este foi o procedimento que caracterizou minha investigação sobre o choro, desde minhas primeiras experiências nas rodas. Sendo assim, não seria exagero propor que a execução de um instrumento musical durante uma performance coletiva, constituída de hábitos, rotinas, práticas, costumes, só é possível e viável, porque somos capazes de *escutar*. Nesse sentido, é importante atentarmos para o fato de que, ao contrário do que se propaga e do que nos habituamos a aceitar como músicos formados em universidades e conservatórios, a *análise* não é *necessariamente* uma atividade posterior à escuta. Em outras palavras, analisar não significa apenas desmembrar as seções de uma obra escrita em uma partitura, ou decifrar posteriormente os encadeamentos harmônicos, as estruturas rítmicas e melódicas de determinada composição. Essas são algumas formas possíveis de análise musical, mas podemos estender nosso entendimento a respeito desse assunto.

Eu gostaria de insistir em meu argumento, afirmando que o músico prático, que executa seu instrumento em uma roda de choro, ao escutar a si e a seus companheiros, realiza também uma atividade analítica, justamente aquela ligada à idéia de *leitura em voz alta* (*reading out*), explicitada no início desse capítulo. Para uma performance em grupo, é necessário que os músicos se observem, se reconheçam, seja para intuir o momento correto de apresentar um solo, seja para avaliar a melhor maneira de se comportar diante das dificuldades que eventualmente se apresentarão no decorrer da performance. Além disso, estes músicos estão inseridos em um contexto social de interações constantes, com os mais diferentes agentes – garçons, políticos, bêbados, produtores, patrões, moradores de rua, colegas (que podem reunir uma ou outra dessas características), etc. –, o que demanda reações habilidosas diante das situações em “campo”. Minha proposição consiste, portanto, em considerar todo esse conjunto de competências (observar, reconhecer, reagir, julgar) que permite aos músicos, de fato, tocarem seus instrumentos em uma performance, como um *procedimento* analítico. Em suma, o músico só é capaz de se engajar em uma performance coletiva na medida em que escuta; na medida em que esse músico escuta (e está engajado em uma performance coletiva), ele está, *obrigatoriamente* realizando uma atividade analítica.

Voltaremos à questão da performance nessa tese, mas por enquanto vale a pena ainda insistir um pouco mais nas relações existentes entre o campo, a etnografia, e minha proposição sobre o que chamei de atividade analítica, postura ativa, escuta, procedimento, ressaltando sempre a concepção de conhecimento sugerida para essa pesquisa, qual seja: construir um caminho, um percurso, para

explicar aquilo que está sendo investigado, ao invés de encaixar o que está sendo investigado em um método pré-existente. Em um belo ensaio intitulado *Desenhando juntos: fazer, observar, descobrir*, Tim Ingold (2015) convida o leitor a refletir sobre a possibilidade de tomar o desenho e diferentes formas gráficas (além da escrita tradicional) não apenas como uma metáfora, mas também como um elemento potencialmente descritivo e metodológico na pesquisa antropológica.

É extraordinário que em todo debate sobre “escrever a cultura”, a pressuposição tem sempre sido que a parte *gráfica* da etnografia é a escrita e não o desenho. “O que faz o etnógrafo?” Clifford Geertz perguntou retoricamente uma vez. “Ele escreve” (GEERTZ, 1973: 19). Que perspectiva limitante esta! Tendo em conta que, sob todos os aspectos, o desenho é um instrumento de observação imensamente poderoso, e dado ainda que ele combina observação e descrição em um único movimento gestual, por que tem sido praticamente esquecido em antropologia? (INGOLD, 2015, p. 318).

Ingold toma como exemplo, portanto, uma conhecida e importante regra do jogo (o texto etnográfico) e discute a potencialidade do desenho e da imagem como instrumento antropológico, não para substituir automaticamente os textos, mas para se unir a eles. O meu argumento encaminha-se em uma direção semelhante. A etnografia é *também* escrever, embora não seja apenas isso. Ao dizer que privilegiei uma *postura ativa* em campo, quero salientar que não busquei uma contemplação distanciada e desinteressada de um mundo de objetos e sujeitos, não me engajei em uma tradução destes em imagens ou representações mentais. Como acredito já ter ficado evidente em minha proposta, observar não é tanto ver o que está ali, mas compreender o que está acontecendo. Meu objetivo em campo nunca foi representar o observado, mas participar dele (ou com ele) de um processo generativo (INGOLD, 2015).

Em seu ótimo estudo do poder da caligrafia na sociedade chinesa contemporânea, Yuehping Yen (2005: 89-90) explica que não se pode observar uma obra de caligrafia, muito menos compreender seu significado, apenas olhando para ela. É preciso *entrar* nela e participar do processo de sua produção – em outras palavras, reuni-se ao calígrafo em seus “traços de tinta”. A antropóloga e artesã Stephanie Bunn disse praticamente o mesmo sobre o compreender o padrão, por exemplo, do crochê, do tricô e da cestaria. “Podemos ver o padrão com os olhos da nossa mente, mas o fazemos, o conhecemos, o abraçamos através do movimento dos nossos corpos” (BUNN, 1999: 26). Passa-se algo semelhante com os padrões na música. Em um nível puramente intelectual, pode ser possível apreender, por exemplo, uma das suítes de Bach para cello desacompanhado como uma estrutura completa, perfeitamente formada. Mas, como violoncelista praticante, não posso ouvir uma apresentação sem sentir a música fluindo através do meu corpo, braços e os dedos como se eu mesmo estivesse tocando. Ouvir é unir o processo de sua própria atenção sinestésica a uma trajetória do som. (INGOLD, 2015, p. 319).

Mais uma vez o autor expressa na citação o que busco salientar, refletindo sobre as relações que envolvem o corpo e a performance musical, além de diferenciar os dois processos de análise que busquei apontar anteriormente: um ligado à compreensão eminentemente racional de uma determinada obra, e outro relacionado à escuta, à *atenção sinestésica* do músico. Este último modo de análise especificado por Ingold, que aponta para uma atenção do músico a partir da escuta, se

refere justamente a uma *forma específica* de observação, compreensão e participação. Os recursos disponíveis para o músico prático, como procuro demonstrar, são exatamente a escuta, a performance, a observação e a análise. Aqui chego a um ponto sensível de minha argumentação, onde algumas questões podem ser levantadas: haveria uma incompatibilidade entre a etnografia e essa musicalidade a qual me refiro? O mesmo agente social poderia se equilibrar entre “função” músico e a “função” etnógrafo, se encontrando em um mesmo “campo”?

É preciso ressaltar que meu percurso se caracterizou também (ou principalmente) por uma identificação e uma legitimação de minha posição social como músico de choro. Essa investigação só é possível em função da consolidação de reconhecimentos mútuos, recíprocos, entre pares, em que reconheço meus colegas, eles me reconhecem, e assim me identifico como sujeito pertencente a determinado contexto. É na conciliação entre minha experiência musical – que envolve a performance, o meio social, e sobretudo a escuta – e a perspectiva etnográfica que foi possível a instauração de novos parâmetros e balizas, enfim, a instituição de novas regras para ou novo jogo.

Evitei realizar entrevistas durante as rodas de choro (ou seja, em “campo”) e também não costumava levar para campo um caderno para redigir considerações. Isso não significa, no entanto, que não fiz anotações e entrevistas, que não existam registros, fotografias, filmagens, relatos, disponíveis em diversos formatos e suportes. O que procuro dizer é que meu caderno de campo foi *escrito e inscrito* de uma maneira diferente, não apenas por mim, mas de forma coletiva, por atores que participaram comigo desse campo. Afinal, ali eu era (e ainda sou, em grande medida) muito mais uma espécie de “nativo”, do que um antropólogo, um etnomusicólogo. Trocar o meu violão por um caderno de campo nas rodas de choro, realizar uma observação participante clássica, seguir aquelas regras do jogo, pré-concebidas, significaria, justamente, no caso dessa pesquisa, agir sem método. Seria ajustar a investigação àquela concepção ciceroneana de método, significaria adotar um atalho, recorrendo ao modelo econômico, o caminho reto. Nesse sentido, certamente a figura do antropólogo, que produz um discurso *sobre* a cultura que estuda, sai de cena para dar lugar à figura do “nativo” (músico) que contribui para a *produção* dessa cultura.

Como exemplo dos registros mencionados acima, cito as diversas gravações em áudio e vídeo em que eu e Mozart tocamos juntos, em diferentes situações e lugares, com músicos e formações variadas. Me agrada particularmente a entrevista que concedemos em 2015 ao programa *Bazar Maravilha*, transmitido pela Rádio Inconfidência e conduzido pelo apresentador Tutti Maravilha, há mais de 30 anos.²³ Trata-se de um registro em áudio de quase 2 horas, em que eu e Mozart tocamos algumas músicas em dueto e falamos sobre assuntos diversos, inclusive sobre essa pesquisa.

23 O *Bazar Maravilha* é uma referência no que se refere à difusão da música brasileira e na valorização de artistas locais.

O documentário dedicado exclusivamente à trajetória e atuação de Mozart é outro exemplo significativo desse caderno de campo composto coletivamente. As filmagens do longa-metragem tiveram início no ano de 2009, justamente na fase em que o músico começava a ganhar destaque e o reconhecimento público, que extrapolou o âmbito das rodas de choro das quais participava. A proposta para a realização desse filme partiu de três jovens idealizadores, mencionados anteriormente, que frequentavam os espaços onde se executava o choro em Belo Horizonte na segunda metade da década de 2000.

Neste mesmo período, produtores, agentes culturais, instituições responsáveis por séries de concertos e apresentações musicais, passaram a procurar Mozart para compor suas agendas em diferentes espaços (teatros, praças, feiras, e eventos culturais em geral). O músico, no entanto, até aquele momento, nunca havia tido a oportunidade de organizar seu próprio conjunto, participando sempre de grupos liderados por seus companheiros.²⁴ Foi a partir do surgimento dessas propostas, da perspectiva de expandir suas possibilidades artísticas, que Mozart então convida quatro amigos para compor o seu conjunto, que dá o nome de *Quem não chora não mama*. Sou convidado para integrar o grupo e tocar violão de 7 cordas, juntamente com Marcos Frederico (bandolim), Zito (pandeiro), e Zé Carlos (cavaquinho). Pouco tempo depois Alaécio Martins (trombone) foi incorporado ao conjunto. Ressalto a formação do *Quem não chora não mama* e o período temporal que compreende essa formação, exatamente porque essa fase (entre os anos de 2009 e 2015) coincide com as filmagens do documentário que mencionei anteriormente, intitulado *Simplicidade*.

Embora não fossem cineastas profissionais, as produtoras e diretoras do filme se beneficiaram de um rico campo para a realização das imagens e sons que compõem o longa. O material bruto do projeto conta com quase 30 horas de filmagens, focalizando Mozart nos mais diferentes espaços e situações. Em muitas dessas ocasiões eu estava presente, participando das apresentações profissionais ou festividades e comemorações de caráter privado. Além de minha participação no filme, pude contribuir também na finalização do projeto com uma espécie de assessoria²⁵ para a identificação das obras que permaneceriam na edição final e que necessitavam de autorização da editoras para sua devida reprodução audiovisual.

24 O pouco engajamento de Mozart na criação do seu próprio regional antes de se notabilizar se deve, a meu ver, ao fato do músico se considerar um violonista exclusivamente acompanhador, aquele que segue (ou serve) o solista durante a execução. Felizmente essa concepção do músico acompanhador vem se transformando dramaticamente nos últimos tempos, a ponto de Mozart criar seu próprio regional.

25 Essa assessoria não foi remunerada e também não foi oficializada nos créditos. A esse respeito, vale a pena ressaltar que os custos do filme seguiram critérios estabelecidos pelas responsáveis pela produção e muitos profissionais (talvez a maioria deles) não foram remunerados, incluindo Mozart e as próprias diretoras.



Figura 1 – Quem não chora não mama²⁶

Não apenas o documentário em sua versão final, mas todo o material bruto da produção, registros em áudio e vídeo, com depoimentos de amigos e admiradores, execuções musicais e entrevistas de Mozart, compõem o que poderíamos chamar de “dados” dessa pesquisa.

O reconhecimento do músico se expressou também através de duas condecorações concedidas a ele pela Câmara Municipal de Belo Horizonte. A primeira ocorreu em abril de 2010, quando Mozart recebeu o título de Cidadão Honorário de Belo Horizonte. Embora tenha nascido em Bandeirinha – uma localidade pertencente, à época, ao então distrito de Betim²⁷ – Mozart viveu a maior parte de sua vida na capital mineira, sendo reconhecido como figura importante para essa cidade em sessão solene do poder legislativo municipal. A condecoração de honra ao mérito foi a segunda concedida ao músico pela mesma casa legislativa, em evento semelhante ao anterior, em junho de 2015. Estive presente nas duas cerimônias e pude presenciar depoimentos de familiares, amigos, agentes culturais, políticos, assim como vivenciar o ambiente, a atmosfera daquelas solenidades. Para essa pesquisa, solicitei à Câmara Municipal de Belo Horizonte os registros

26 Da esquerda pra direita: Zito, Lalá, Zé Carlos, Marcolino, Mozart e eu. Registro realizado em 22 de abril de 2012 na Funarte. O conjunto se apresentou na programação do evento que comemorou o dia do choro daquele ano.

27 Como sabemos, no Brasil, um distrito se configura como uma subdivisão administrativa municipal que não goza de autonomia política. Embora a história da região remonte ao século XVII, Betim foi elevada a distrito em 1801 e a município apenas em 1931, quando Mozart já habitava a capital.

disponíveis dessas ocasiões e fui prontamente atendido. São fotografias, registros em áudio e vídeo, que revelam sobretudo o prestígio alcançado por Mozart não apenas entre seus colegas músicos, mas junto a comunidade de forma mais ampla.

Artigos, entrevistas e textos dedicados ao músico, publicados em jornais e revistas (em formatos impressos e digitais), também fazem parte do material que recolhi para essa pesquisa. Além da entrevista que realizei com Mozart, me utilizo também das entrevistas que o violonista concedeu para os meios de comunicação (televisão, rádio, internet, além do documentário, já citado). Considerarei importante também entrevistar companheiros de choro, pessoas próximas a Mozart, que pudessem trazer um olhar diferente do meu, embora, como espero já ter ficado claro, eu não pretenda transmitir um ponto de vista pretensamente neutro ou isento. Para arrematar essa ideia de um caderno de campo construído coletivamente – que não deixa de ser mais uma relativização de uma importante instância acerca da etnografia – é importante ressaltar as minhas próprias anotações. Embora a maioria delas não tenha sido redigida propriamente em “campo” (considerando aqui esse “campo” como a experiência da performance musical nas rodas de choro), elas contêm minhas interpretações prematuras, os impasses, as dificuldades, tentativas, percepções, todos esses, elementos importantes para construção de um relato minimamente coerente.

Antes de encerrar este tópico, eu gostaria ainda de dialogar com dois textos que possibilitam a compreensão da etnografia e do trabalho de campo de uma forma semelhante à qual eu busco propor para esta pesquisa. Em *Etnografia não é método* Mariza Peirano (2014) aponta que atualmente é perfeitamente possível dispensar a oposição teoria/empíria na pesquisa antropológica, especialmente em função de um maior distanciamento das questões políticas que envolviam o mundo acadêmico das monografias clássicas.

Em outros termos, a motivação e a curiosidade dos etnógrafos de um século atrás coincidia com a formulação de um projeto aberto e a disposição para uma eventual reconfiguração de questões originais (e o levantamento de novas questões), de forma criativa e ousada. Dessa maneira, a experiência em campo, a exploração de grupos e sociedades desconhecidos, se dava em um sentido duplo. Aprendemos, assim, que o método etnográfico implica justamente na recusa do estabelecimento de uma orientação muito definida previamente, que seja rígida, rigorosa. O refinamento da disciplina não acontece em um espaço virtual, fechado, abstrato, e a própria teoria se aprimora a partir do constante confronto com dados novos, novas experiências de campo, resultando em uma invariável bricolagem intelectual. (PEIRANO, 2014).

A pesquisa de campo não tem momento certo para começar e acabar. Esses momentos são arbitrários por definição e dependem, hoje que abandonamos as grandes travessias para ilhas isoladas e exóticas, da potencialidade de estranhamento, do insólito da experiência, da necessidade de examinar por que alguns eventos, vividos ou observados, nos surpreendem.

E é assim que nos tornamos agentes na etnografia, não apenas como investigadores, mas nativos/etnógrafos. Essa dimensão incita ao questionamento da etnografia como método. A pergunta central se resume a esta: onde e quando aprendemos que “estranhar” é uma ferramenta fundamental na pesquisa antropológica? E o que significa, no fundo, esse estranhamento? (...) Todo antropólogo está, portanto, constantemente reinventando a antropologia; cada pesquisador, repensando a disciplina. E isso desde sempre: de Malinowski encontrando o *kula* entre os trobriandeses; Evans-Pritchard, a bruxaria entre os azande; Florestan, revendo a guerra tupinambá nos arquivos. Antropólogos hoje, assim como nossos antecessores, sempre tivemos/temos que conceber novas maneiras de pesquisar – o que alguns gostam de nominar “novos métodos etnográficos”. Métodos (etnográficos) podem e serão sempre novos, mas sua natureza, derivada de quem e do que se deseja examinar, é antiga. Somos todos inventores, inovadores. A antropologia é resultado de uma permanente recombinação intelectual. (PEIRANO, 2014, p. 379 e 381).

Nesse trecho a autora toca em boa parte dos assuntos que busquei trazer para a discussão até aqui. Em sua reflexão, ela retoma a ideia de que os marcos temporais da pesquisa (início e fim) são definidos arbitrariamente e dependem essencialmente de uma capacidade de estranhamento do pesquisador em relação ao seu tema, além de uma habilidade para elaborar a experiência vivida. A perspectiva da autora também problematiza a função do pesquisador, ao propor que a investigação só se concretiza efetivamente na medida em que nos tornamos agentes na etnografia, combinando as funções de nativo e etnógrafo, simultaneamente. Além disso, admitir o estranhamento como ferramenta fundamental para a pesquisa, significa também a oportunidade de reconsiderar (e eventualmente reconfigurar) significados, sentidos, estatutos, presentes no campo etnográfico. Em outras palavras, significa reconfigurar as já diversas vezes mencionadas regras do jogo.

Peirano (2014) destaca ainda que a “boa” etnografia não será (apenas) método porque também apresentará uma contribuição teórica relevante. A questão que se coloca então é: o que garante a qualidade de uma etnografia? O que seria a “boa” etnografia? Segundo a autora, pelo menos três aspectos devem ser levados em consideração: 1) a comunicação no *contexto* da situação; 2) transformar satisfatoriamente em texto a intensidade da experiência vivida em campo; 3) detectar a eficácia social das ações de forma analítica.

A autora ressalta também – e talvez esse seja o aspecto mais relevante no caso deste estudo –, a necessidade de ultrapassar o senso comum quanto ao uso estritamente referencial da linguagem. Ou seja, seria necessário extrapolar aquela representação comum que se baseia na relação entre uma palavra e uma coisa para se estabelecer uma comunicação básica (por vezes precária). Para Peirano (2014), as “palavras *fazem* coisas, trazem consequências, realizam tarefas, comunicam e produzem resultados.” (PEIRANO, 2014, p. 386). Como sabemos, as palavras não são o único recurso do qual dispomos para nos comunicar. Outros sons, silêncios, sentidos, também comunicam, afetam, geram implicações que demandam avaliações, análises, reflexões, especialmente no caso da música. Obviamente, todos esses elementos precisam estar devidamente caracterizados, expressos, evidenciados no texto etnográfico.

Finalmente, faço uma alusão a um conhecido texto de Manuela Carneiro da Cunha (2017), intitulado “*Cultura*” e *cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais*. Nesse trabalho, a autora busca refletir sobre a cultura como uma categoria analítica. Para isso ela recorre a diversos temas, explorando sempre as possibilidades de interpretação dessa categoria em âmbitos e contextos diferentes. O primeiro exemplo evocado por Carneiro da Cunha (2017) para expor as disparidades existentes entre a cultura e a “cultura” são os *Cantes de ida y vuelta*. Trata-se de gêneros musicais tradicionais, originários do flamenco andaluz do século XIX (guajiras, colombianas e milongas), produzidos nas colônias espanholas e reintroduzidos na Espanha. Daí serem conhecidos como cantos de ida e volta.

A situação pós-colonial não caracteriza apenas as ex-colônias. É também um traço importante das ex-metrópoles, quando mais não fora porque estas agora tentam conter a onda de imigração de seus antigos súditos. As categorias analíticas – e evito aqui de propósito o altissonante “conceito” – fabricadas no centro e exportadas para o resto do mundo também retornam hoje para assombrar aqueles que as produziram: assim como os *cantes flamencos*, são coisas que vão e voltam, difratadas e devolvidas ao remetente. Categorias de *ida e vuelta*. Uma dessas categorias é “cultura”, a par de outras como “trabalho”, “dinheiro” e “higiene”, são todas elas bens (ou males) exportados. Os povos da periferia foram levados a adotá-las, do mesmo modo que foram levados a comprar mercadorias manufaturadas. (CARNEIRO DA CUNHA, 2017, p. 305).

Vemos, assim, que de acordo com a proposição da autora, o trânsito ocorre não apenas com os cantos que vão e vem, mas também com as categorias e os discursos fabricados nas metrópoles (ou ex-metrópoles, como quisermos), sofrendo alterações, mudanças, transfigurações. Para Carneiro da Cunha (2017) existe, de fato, esquemas interiorizados nos grupos sociais que organizam e garantem a percepção e a ação das pessoas num certo grau de comunicação, ou seja, algo daquilo que os antropólogos convencionaram chamar de cultura. Por outro lado, o entendimento em torno dessa categoria, não necessariamente coincide com a “cultura” que é celebrada por esses mesmos povos. É preciso salientar que mesmo que esses significados eventualmente coincidam em algum contexto, eles não pertencem ao mesmo universo de discurso, o que traz consequências consideráveis. “A política acadêmica e a política étnica caminham em direções contrárias. Mas a academia não pode ignorar que a ‘cultura’ está ressurgindo para assombrar a teoria ocidental.” (CARNEIRO DA CUNHA, 2017, p. 307).

Embora Manuela Carneiro da Cunha aborde temas como o reconhecimento de direitos intelectuais dos povos e comunidades tradicionais, a busca de afirmação desse reconhecimento ao longo da história pelos organismos oficiais (nacionais e/ou internacionais), e a própria noção de autoria – que no caso em questão envolve uma dimensão coletiva –, não me aprofundarei aqui nesses assuntos, pois me faria desviar demasiadamente do meu objetivo. Minha aproximação com

as ideias da autora nesse texto se refere ao uso de uma mesma palavra que, através do uso das aspas, recebem sentidos diferentes, por vezes antagônicos: “cultura” *versus* cultura.

Sabemos, desde Bertrand Russell, que a reflexividade é a mãe de todos os paradoxos do tipo “o mentiroso”. O cretense que diz sobre si mesmo: “Minto”, está ao mesmo tempo mentindo e dizendo a verdade. Pois se estiver mentindo estará dizendo a verdade, e se estiver dizendo a verdade estará mentindo. O paradoxo, como Russell foi o primeiro a notar, decorre da perigosa capacidade do cretense de falar sobre sua própria fala. Toda linguagem que possa falar de si mesma é dotada da capacidade de fazer certas afirmações que são simultaneamente falsas e verdadeiras. Isso não só acontece com a linguagem comum, mas também, como mostrou Alfred Tarski na década de 1930, com muitas outras sub-linguagens, inclusive as formais. O que todas essas linguagens têm em comum é o fato de permitirem a citação. O uso de aspas é um exemplo desse recurso. Qualquer linguagem que seja suficientemente expressiva para poder fazer citações, e que portanto seja dotada de autorreferência, leva a paradoxos. Pode-se escolher entre resignar-se a não poder dizer tudo – e a linguagem será incompleta – ou poder dizer tudo, mas nesse caso ser-se-ia levado a afirmações contraditórias. (CARNEIRO DA CUNHA, 2017, p. 354).

Vemos assim, que o objetivo da autora é ressaltar a característica autorreferencial da linguagem, algo que, obviamente, leva aos paradoxos exemplificados na citação acima. Mas ao apontar esses paradoxos, Manuela Carneiro da Cunha mostra que é necessário optar entre a completude da linguagem – o que nos levaria necessariamente à contradição –, e a coerência, algo que, por outro lado, nos arrasta para a incompletude da linguagem. Segundo a autora, apenas lógicos e advogados exigem coerência. O senso comum privilegia a completude. A antropologia lida justamente com o senso comum e está mais interessada em linguagens completas, “assim como quase todo mundo”. (*ibid.*). De modo que é assim, de maneira inventiva, que Manuela Carneiro da Cunha soluciona o impasse entre a *completude incoerente* e a *coerência incompleta* da linguagem, ao adotar as aspas no termo “cultura” para se referir àquilo que é dito acerca da cultura. Dessa forma a autora não se indispõe com o que chamou de senso comum, aquele “quase todo mundo”, onde incluiu também os índios do Brasil, garantindo também a coerência conceitual, epistemológica, do termo *cultura*, tão caro para a antropologia historicamente.

A aproximação que proponho com o texto ora mencionado se justifica na medida em que busco também uma solução para refletir sobre o *campo* como uma categoria analítica ambígua, assim como outras que venho apresentando ao longo deste capítulo. O músico lida com seu “campo” de atuação. O etnógrafo lida com um outro tipo de campo. Acredito que essas duas afirmações se relacionam claramente com o paradoxo do mentiroso exposto na citação acima. Ou seja, são verdadeiras e falsas, concomitantemente. Ao fazer soar seu instrumento, ao interagir com outros agentes (instrumentistas, audiência, regente, objetos, sons), o músico não lida apenas com um “campo”, aquele que chamei de “musical”. O mesmo ocorre com o etnógrafo. Os territórios em que habitam os chamados povos e comunidades tradicionais não foram criados, inventados, para ser o *campo* dos estudiosos. Desse modo, meu interesse é justamente entrecruzar a idéia de “campo”

(uma categoria *lato sensu*) à noção de *campo* etnográfico, tal qual Carneiro da Cunha (2017) realizou com o termo *cultura*. Creio que dessa forma posso vislumbrar a coerência de uma perspectiva e de um discurso que se pretendem etnográficos e, ao mesmo tempo, garantir minimamente a integridade do enunciado de um músico comum. O músico finalmente se encontra com o etnógrafo em um “campo”.

1.4. Memória: o tempo social e o tempo musical

Memória
(Carlos Drummond de Andrade)

*Amar o perdido
deixa confundido
este coração.*

*Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.*

*As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.*

*Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.*

O tema da memória surge nesse trabalho como uma ferramenta, um dispositivo de análise, para o caso de Mozart Secundino de Oliveira e sua relação com o contexto musical de Belo Horizonte. Mas em que medida as distintas reflexões e concepções acerca da memória poderão auxiliar a desvendar as questões que envolvem as práticas de Mozart no âmbito do choro? Lembremo-nos: Mozart foi um representante de uma tradição musical, mais especificamente aquela ligada ao violão de 6 cordas no contexto dos conjuntos regionais de choro.

Como vimos no início, a concepção de *memória coletiva* proposta por Maurice Halbwachs (1990) carrega em sua essência a ideia de uma imagem compartilhada do passado pelos membros de um grupo, algo que se torna um laço de filiação entre eles com base em suas experiências. Ou seja, a ilusão de imutabilidade de um grupo é determinada exatamente por meio de uma memória coletiva. O passado é continuamente atualizado a partir da memória social que, acionada no

presente, atribui significado aos eventos e fatos a partir de determinada lógica ou sistema cultural. É nesse sentido que a memória pode ser entendida como um sistema de representações.

Nesse sentido, o cultivo de uma prática inabitual, considerada antiga ou ultrapassada, como é o caso do uso violão de 6 cordas de acompanhamento no contexto do choro, pode ser compreendida como uma forma de continuação, de permanência, de duração de uma cultura (ou uma prática) no tempo. Cabe também distinguir e investigar o papel de Mozart como agente capaz de assegurar essa continuidade.

Eu gostaria também de chamar atenção para uma outra possibilidade de abordagem da memória, levando em conta o aspecto corporal e performativo do sujeito, sua capacidade de expressão na execução de determinada atividade. Esse aspecto parece ser imprescindível no caso desse estudo, especialmente se considerarmos as performances de Mozart como parte de um complexo conjunto de ações-situações.²⁸ Segundo Schechner (2006), as performances marcam identidades, reorganizam o tempo, remodelam e adornam o corpo, transmitindo histórias e recriando realidades. Seja compreendida como arte, como ritual, ou como parte integrante da vida cotidiana, as performances são *comportamentos restaurados*, ou seja, comportamentos-ações, para as quais as pessoas treinam e ensaiam. Assim, se não há dúvidas a respeito do treino e do ensaio para a realização das atividades artísticas, é igualmente correto afirmar que “a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais.” (SCHECHNER, 2006, p. 29). Uma definição preliminar acerca da performance pode ser a seguinte:

Uma “performance” pode ser definida como toda a atividade de um determinado participante em uma determinada ocasião que serve para influenciar de alguma forma qualquer um dos outros participantes. Tomando um determinado participante e sua performance como um ponto de referência básico, podemos nos referir àqueles que contribuem com as outras performances como o público, observadores ou co-participantes. O padrão de ação pré-estabelecido que se desdobra durante uma performance e que pode ser apresentado ou executado em outras ocasiões pode ser chamado de “parte” ou “rotina”. Esses termos situacionais podem ser facilmente relacionados aos termos estruturais convencionais. Quando um indivíduo ou artista desempenha o mesmo papel para o mesmo público em ocasiões diferentes, é provável que surja um relacionamento social. Definindo papel social como a encenação de direitos e deveres inerentes a um determinado estatuto, podemos dizer que um papel social envolverá uma ou mais partes e que cada uma dessas diferentes partes pode ser apresentada pelo intérprete em uma série de ocasiões aos mesmos tipos de público ou para um público das mesmas pessoas. (GOFFMAN, 1956, p. 8-9).²⁹

Desta maneira, as performances se constroem e reconstroem a partir de ações do presente que se restauram continuamente, provocando nas audiências a sensação de familiaridade, além do seu

28 Tais ações-situações podem ser sintetizadas pelas rodas de choro das quais os músicos participava.

29 Tradução minha.

reconhecimento nos diversos espaços da vida social. “É, portanto, uma produção simbólica sobre o fazer coletivo que permite uma ação reflexiva, sendo o conhecimento restaurado em um processo pelo qual as pessoas tornam-se conscientes de suas próprias ações performativas”. (RAMOS, 2017, p. 304). A capacidade dos sujeitos e grupos em se apresentar, comunicar, transmitir as experiências de seu universo sociocultural, aquilo que é vivido em comum, passado de geração em geração, recria o universo simbólico do grupo. Compreender as performances de Mozart no contexto do choro em Belo Horizonte possibilita assimilar sua própria ação como uma experiência capaz de reforçar esse mesmo contexto, admitindo a mudança, considerando a linguagem em ação, e atualizando as características do grupo de agentes que forma esse contexto. Dentro dessa perspectiva corpórea e performativa da memória, eu ainda gostaria de ressaltar a idéia de *ancestralidade* como

uma categoria de relação, ligação, inclusão, diversidade, unidade e encantamento. Ela, ao mesmo tempo, é enigma-mistério e revelação-profecia. Indica e esconde caminhos. A ancestralidade é um modo de interpretar e produzir a realidade. Por isso a ancestralidade é uma arma política. (...) A ancestralidade é uma categoria de relação – no que vale o princípio de coletividade – pois não há ancestralidade sem alteridade. Toda alteridade é antes uma relação, pois não se conjuga alteridade no singular. O Outro é sempre alguém com o qual me confronto ou estabeleço contato. Onde tem alteridade temos relação. A ancestralidade é uma categoria de relação porque ela é um dos modos pelos quais as relações são geridas. Stritu sensu, diria mesmo que a ancestralidade é o princípio, ela mesma, de qualquer relação. Toda relação tem uma anterioridade que não prescinde da alteridade. Chega a ser mesmo condição para que as relações se efetivem. Ela é uma categoria de ligação. A maneira pela qual os parceiros de uma relação interagem dá-se via ancestralidade. Nesse sentido, a ancestralidade é um território sobre o qual se dão as trocas de experiências: signicas, materiais, linguísticas, etc. A ancestralidade é uma categoria de inclusão. Ela inclui tudo que passou e acontece. É uma categoria de inclusão porque ela, por definição, é receptadora. Ela é o mar primordial donde estão as alteridades em relação. A inclusão é um espaço difuso onde se aloja a diversidade. (...) Mas é uma estrutura cambiante já que os elementos que a formam são fluídicos. Unidade, mais que um conjunto ontológico é um conceito de conjunto que me permite adentrar na cosmovisão africana e perceber como a diversidade está imantada pelos sentidos produzidos na experiência dos africanos e seus descendentes. (OLIVEIRA, 2005, p. 258, 259).

Nesse sentido, os saberes são instituídos e veiculados pelo corpo – que reorganiza todo o repertório de textos, histórias, sensações, conceitos e partituras – durante a performance, recriando, a partir das lembranças e reminiscências, o que chamamos de *memória* dos sujeitos e grupos sociais. Compreender o corpo de Mozart em uma perspectiva ancestral, significa reconhecer exatamente essa relação de anterioridade, produzida não apenas em função de uma defasagem cronológica entre o Outro e eu, mas sobretudo pela potência dos sentidos produzidos, criados, a partir da experiência do corpo negro no Brasil. Em outras palavras, o corpo-ação de Mozart não apenas revela, mas representa um conjunto de ideias que acredito estarem ligadas à noção de *ancestralidade*.

Uma importante contribuição, também ligada à ideia de corporalidade, foi dada por Marcel Jousse (1969) em sua antropologia do gesto, onde o autor reflete a respeito de elementos vivos, previamente recebidos e desenvolvidos secularmente dentro de uma origem étnica. Em sua obra o autor nos revela que a tradição é transmitida através de lições elementares, ou seja, em formulações gestuais ou orais, portadoras de uma realidade concreta, guiadas pela ação dos sujeitos envolvidos. É a cristalização viva dessas formulações, desse gesto-oralidade, que impulsionará perpetuamente essa ação característica, esse gesto essencial, que atua sobre outros agentes e, de acordo com seu potencial, permitirá a atualização da tradição que está em jogo. (JOUSSE, 1969).

Maurice Merleau-Ponty (2001) também compreende o papel do corpo como um esforço para reabrir o tempo a partir das implicações do presente, sendo esse corpo nosso meio permanente de ação. É por meio do corpo que se dá nossa comunicação com o tempo, assim como com o espaço. Trata-se também de um trabalho fundamental para essa discussão.

A função do corpo na memória é aquela mesma função de projeção que já encontramos na iniciação cinética: o corpo converte uma certa essência motora em vociferação, desdobra o estiloarticular de uma palavra em fenômenos sonoros, desdobra em panorama do passado a atitude antiga que ele retoma, projeta uma intenção de movimento em movimento efetivo, porque ele é um poder de expressão natural. (MERLEAU-PONTY, 2001, p. 246, 247).

Assim, é possível então compreendermos o corpo de Mozart como uma forma de mediação entre sua própria experiência pessoal e seu entorno social, onde a temporalidade, a gestualidade, e por conseguinte a memória, atuam em função de uma performatividade. Vale lembrar que as práticas de Mozart estão ligadas à música popular, à improvisação, à oralidade, o que significa considerar os aspectos musicais da memória de um ponto de vista bastante específico. Em entrevista concedida a mim, Mozart revela que muita gente o pergunta se ele ensina aos músicos mais jovens, ao que ele contesta: “não [estou] ensinando pra esses meninos não. Estou tocando com eles e aprendendo com eles também, porque a gente também aprende muita coisa.” (OLIVEIRA, 2014, p. 283). Na sequência do diálogo, abordamos a importância da roda de choro para esse aprendizado e as diferenças entre tocar de ouvido e tocar lendo partituras nesse contexto.

Pois é, mas agora eu acho é o seguinte: a leitura é uma coisa primordial. Uma coisa muito boa mesmo. Mas acontece o seguinte: não sei se tocar lendo. Porque eu não sei ler. Mas eu tenho a impressão que tocar lendo a pessoa fica preocupada com a leitura e com o instrumento. Então eu acho que... (risos) é a mesma coisa de cantar e tocar. Cantar e tocar é diferente de você tocar só ou cantar só. Não é? Então eu acho que a leitura é uma coisa essencial, é necessário. Mas estou dizendo que quando a pessoa está tocando e lendo eu acho que ela fica mais presa. Mais sem condição. Preocupado com as duas coisas. (*ibid.*).

Pergunto então a Mozart sua opinião a respeito da improvisação e como ele resumiria este conceito. Ele revela: “não aprovo, não aprecio. Porque tem muitos que se perdem na improvisação. Então eu, pelo menos, não gosto. Não sei se é falta de conhecimento meu. Eu não sei. Eu não

gosto.” (*ibid.*). Eu então questiono ao músico se durante suas performances ele não improvisa. Mozart responde dizendo que se refere apenas ao solista quando emite sua opinião, o que é perfeitamente compreensível, uma vez que o termo *improvisação* é majoritariamente utilizado para qualificar as criações transitórias do músico que atua nessa função.³⁰ Quando insisto e pergunto sobre sua forma pessoal de criação, de improvisação, como violonista acompanhador, Mozart revela: “Por exemplo, você está no 7 cordas e eu no 6. Aquilo que eu fiz no princípio eu posso fazer diferente que dá certo. Mas eu posso fazer diferente. Eu posso fazer improviso sim.” (*ibid.*). Eu e Mozart chegamos a um consenso sobre uma maneira “apropriada” de improvisação, que respeite o estilo, o caráter, a linguagem do choro. “Não sei se você já observou às vezes nós estamos tocando juntos, às vezes eu vou fazer uma escala aqui, por exemplo, às vezes eu faço de uma maneira, às vezes eu faço de outra. Mas eu chego onde você está.” (*ibid.*).

Silvio Carlos, experiente músico mineiro que teve a oportunidade de conviver e tocar com Mozart por mais de 20 anos, também fala sobre esse assunto em entrevista concedida a mim. A pergunta que coloquei a Sílvio se relaciona justamente às especificidades do estilo violonístico de Mozart e da função ocupada pelo violão de 6 cordas de acompanhamento no contexto dos conjuntos regionais de choro. Questionei a meu interlocutor se ele considerava essa prática violonística como uma prática aberta à improvisação. Sílvio responde: “Sim. Eu já vi o Mozart fazendo alguns improvisos. Já fizemos. Não vou lembrar muito. Mas tem vários casos assim, de alguma música, com o tema bem curtinho, que nós já fizemos. Várias vezes.” (COSTA, 2017, p. 320). Sílvio relembra ocasiões, lugares, músicas em que Mozart improvisava, ressaltando as características “interessantes” de suas intervenções, “alguma levada”, “alguns baixos”, sempre alguma coisa com “bom gosto”. (*ibid.*). Vemos assim que, tanto no relato de Sílvio quanto no de Mozart, fica evidente uma concepção específica acerca da improvisação, muito ligada ao solo, à melodia, e à imagem do músico virtuose.

Denis Laborde (2005) reflete a respeito de formas artísticas mais estáveis, realizadas a “dois tempos”, como por exemplo a composição musical (escrita) e o texto teatral. Essas formas, como sabemos, possuem um tempo de criação, elaboração, concepção, e outra fase, aquela de realização, de execução, de representação. Dito dessa maneira, poder-se-ia imaginar, que a improvisação seria uma arte realizada a um só tempo. No entanto, os improvisadores partem de estruturas conhecidas, repertórios com os quais possuem uma grande familiaridade, se cercando de marcos e referenciais

30 Segundo Laborde (2005), o verbo improvisar vem do italiano *improvisare*, nascido do latim *improvisus*, que quer dizer *imprevisto*. O autor analisa algumas definições para a improvisação, tais como: 1) Ação, arte de improvisar; 2) Aquilo que é improvisado. Assim, o produto de uma improvisação é uma improvisação. Haveria, portanto, uma sedimentação da enunciação no enunciado. E dessa confusão entre a ação e seu resultado nascem diversos problemas conceituais que podemos notar nos dicionários, enciclopédias e livros de música especializados. Como vimos, mesmo a noção de Mozart sobre a improvisação revela, de certa forma, que trata-se de um conceito fugidio e ambíguo.

para construir uma relação interdiscursiva de tensão entre a recordação e a ação-situação. A despeito das aparências, a improvisação seria então uma arte também realizada em dois tempos, frequentemente um tipo de criação que se localiza anteriormente à representação. (LABORDE, 2005).

Através de recursos que possibilitavam antecipar tomadas de decisões, Mozart era capaz de escutar determinada melodia e dissecá-la em um instante, mesmo sem conhecê-la. De acordo com Laborde (2005), o músico improvisador é um mestre das interações rituais e das atualizações referenciais, na medida em que sua aprendizagem sistemática o permite forjar todo um repertório de ações. Bem à vontade em seu “arquivo de memórias” ele será esse agente racional, perfeitamente informado do conjunto das possibilidades que se oferecem, das escolhas mais prudentes que deverá operar, da maneira de conduzir essas escolhas, e as implicações dessas decisões tomadas em cascata. Longe de se lançar em uma aventura cega e incerta, o improvisador se engaja em uma exploração seletiva da memória e, apesar do número finito das possibilidades, ele seleciona os elementos heurísticos próprios para produzir uma “boa improvisação”. (*ibid.*). Em resumo, o músico improvisador dispõe de uma quantidade limitada de possibilidades para realizar suas intervenções, arquivadas em uma espécie de repositório da memória. Isso se constitui como parte importante do repertório desse músico.

Se por um lado a improvisação poderia, eventualmente, ser considerada uma arte do presente, como vimos, é necessário que o músico tenha um conhecimento prévio, possua recursos técnicos para ser bem-sucedido em sua ação. Ou seja, é justamente essa dupla temporalidade, que se manifesta no momento da performance, que podemos chamar de memória. Para Seincman (2008) não há experiência estética que se dê fora de uma duração. O futuro não estaria somente à frente temporalmente do presente, mas também presentemente situado, de onde se infere que duração e instante, vivência temporal e síntese imagética, seriam partes de um mesmo fenômeno perceptivo. Até mesmo o que denominamos como “futuro” seria a lembrança presente de onde queremos chegar. A música seria uma forma de situar os indivíduos no tempo, informando-os sobre seu passado (de onde vieram) e seu futuro (para onde vão). De certa forma, o que o autor sugere é semelhante ao pensamento de Santo Agostinho.

O que agora parece claro para mim é que nem o futuro, nem o passado, existem e é impróprio dizer que há três tempos: passado, presente e futuro. Talvez fosse mais correto afirmar que os tempos são três: o presente do passado, o presente do presente, e o presente do futuro. E essas três espécies de tempos existem em nossa mente, e não as vejo em outra parte. Lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. (AGOSTINHO, 1955, p. 217).

Dessa forma, me parece mais apropriado considerar o tempo (ou as temporalidades) como dimensões múltiplas, que se complementam. Como busco ressaltar neste trabalho, o tempo não existe sem extensão e a cristalização de qualquer tradição não estará fixa no passado, assim como não decretará a estagnação dos processos gestuais e corporais generativos de determinada ação. Nesse sentido, a memória atua como espécie de anfitriã das temporalidades, permitindo a atualização, a transmissão, a conservação, o deslocamento dos fenômenos e experiências individuais e coletivas. Mas como seria a experiência de vivenciar uma não-temporalidade e, por consequência, uma ausência completa de memória? Isso é possível? Para tentar responder essas perguntas me servirei de dois exemplos inusitados, para relacioná-los ao final.

O primeiro exemplo é a impressionante história de Clive Wearing, músico inglês acometido por uma infecção devastadora no cérebro. A história de Clive mostra como uma doença severa, que afeta especialmente as áreas do cérebro relacionadas à memória, pode aniquilar essa experiência viva da temporalidade. Esse caso foi descrito por Oliver Sacks (2007) e evidencia com clareza o estado de Clive em relação a outros pacientes que também apresentavam casos de amnésia.

A duração da memória de Clive era de poucos segundos, o que acarretava em uma sensação de obliteração dos eventos mais banais do cotidiano. Cada acontecimento, cada experiência de sua vida, significava uma espécie de não-acontecimento, de não-experiência, justamente porque sua memória não era capaz de reter nada. Os episódios eram apagados quase instantaneamente. Seus sentidos estavam preservados, sua capacidade de perceber o que via, ouvia, estava intacta, mas ele era incapaz de conservar qualquer impressão sobre qualquer coisa por mais do que alguns segundos, um piscar de olhos. (SACKS, 2007). Essa história ganhou notoriedade especialmente depois do documentário intitulado *Prisioner of consciousness*, filmado em 1986.

Sacks descreve detalhadamente esse caso, ressaltando os estados de angústia do paciente, as implicações cotidianas que a doença causava, e a própria negação da vida e da existência, algo que a perda da memória trouxe àquele músico de forma tão significativamente sofrida.³¹ Porém, como se não bastasse a excepcionalidade desse caso, um outro fator tornava a história ainda mais incomum: apesar dessa amnésia severa (possivelmente um dos casos mais agudos já registrados), Clive mantinha suas habilidades musicais perfeitamente preservadas. A relação do paciente com a música parece ter ficado gravada tão profundamente nele, que a doença não foi suficiente para erradicá-la. Ele era capaz de ler partituras, cantar, reger, e tocar os instrumentos de teclados aos quais estava habituado. (*ibid.*)

31 Importante ressaltar que o contexto familiar e afetivo de Clive Wearing é oportunamente considerado por Sacks (2007), especialmente através dos relatos de Deborah, esposa do paciente.

O filme de Miller mostrou de modo dramático a preservação praticamente perfeita das capacidades e memória musical de Clive. Nas cenas filmadas no período de mais ou menos um ano em seguida à sua doença, seu rosto frequentemente aparece crispado de tormento e perplexidade. Mas ao reger seu antigo coro ele surgia na tela com grande sensibilidade e graça, acompanhando as melodias com movimentos da boca, virando-se para os vários cantores e sessões do coro, dando as deixas, encorajando-os para realçar a parte de cada um. Fica evidente que Clive não só conhecia a música perfeitamente, sabia como todas as partes contribuíam para a revelação do pensamento musical, mas também que ele retinha todas as habilidades especiais da regência, sua *persona* profissional e seu estilo próprio. Clive não consegue reter nenhuma memória de eventos e experiências *anteriores* à sua encefalite. Então como é que ele retém seus notáveis conhecimentos musicais, sua capacidade de ler à primeira vista, tocar piano e órgão, cantar, reger um coro, com a mesma maestria do período anterior à doença? (SACKS, 2007, p. 201).

Essa é a pergunta que parece nortear todo o artigo de Sacks. Segundo o autor, talvez o contraste entre a incapacidade de Clive de lembrar ou predizer eventos por causa da amnésia, e sua capacidade de cantar, tocar e reger música, decorra do fato que lembrar-se de música não é lembrar-se no sentido usual do termo. “Lembrar-se de uma música, ouvi-la ou tocá-la é algo que ocorre inteiramente no presente.” (SACKS, 2007, p. 208). Talvez o que o autor chame de *presente* envolva também aquela já citada continuidade temporal, alguma extensão que permite inclusive a duração dos sons enquanto cantamos, tocamos, em suma, agimos em uma situação, algo que podemos chamar de memória.

A gravidade com que o cérebro de Clive foi lesionado pela doença não permite que ele leve uma vida comum, como a maioria de nós. Em um certo sentido, sua forma de existir, de estar vivo, foi dramaticamente afetada, conforme seus próprios relatos demonstram. No entanto, quando ele faz música, parece conseguir transcender a amnésia, voltando a se sentir plenamente vivo. Não é pela lembrança das coisas do passado que Clive consegue se reconhecer como indivíduo, como nós todos fazemos ao recordarmos os eventos de nossa infância, juventude, ou quando lembramos de nossos familiares, de pessoas queridas com quem compartilhamos momentos importantes no passado. Essa memória ele não possui e não poderá ter de volta. Mas através do preenchimento do tempo com a música, de uma imersão total na sucessividade do ato musical, Clive consegue se reconectar a um tipo de continuidade temporal, uma memória. “É o ‘agora’ que faz a ponte sobre o abismo”. (SACKS, 2007, p. 209).

O segundo exemplo ao qual eu quero me reportar está no conto intitulado *Funes, o memorioso*, de Jorge Luis Borges (2007). Nele, personagem principal é Ireneo Funes, “conhecido por algumas esquisitices como a de não se dar com ninguém e a de saber sempre a hora, como um relógio”.³² Funes vivia a experiência de uma espécie de “memória total”. O narrador da história é uma testemunha que apresenta o protagonista ao leitor, ressaltando acontecimentos, impressões,

32 (BORGES, 2007, p. 101).

revelando que “antes daquela tarde chuvosa em que o azulego o derrubou, ele havia sido o que são todos os cristãos: um cego, um surdo, um aturdido, um desmemoriado”.³³ Ou seja, foi aos dezenove anos, depois de uma queda de cavalo, que o protagonista perde a capacidade de esquecer. Antes disso, “olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, quase tudo.”³⁴ O acidente o fez perder a consciência, e quando recobrou, “o presente era quase intolerável de tão rico e nítido, e assim também as memórias mais antigas e mais triviais.”³⁵ Além disso, a queda o deixara paralítico, fato que Funes considerava menos importante, se comparado à essa capacidade perceptiva angustiante.

Em determinado momento da história, o narrador, após explanar sobre os dilemas existenciais do personagem principal, revela que “lhe custava compreender que o símbolo genérico *cachorro* abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma”.³⁶ Funes se incomodava com o fato do cachorro das três horas e catorze minutos visto de perfil, tivesse o mesmo nome que o cachorro das três e quinze visto de frente. Seu próprio rosto, suas mãos, eram novidades que o surpreendiam a cada vez que os via. Esse incômodo era uma decorrência de um acúmulo de lembranças, daquilo que o protagonista chamava de “um monte de lixo”,³⁷ afirmando que sozinho tinha “mais lembranças do que terão tido todos os homens desde que o mundo é mundo”.³⁸ Mas qual a relação de Funes com Clive? O que uma amnésia pode ter em comum com uma “lembrança total”? Vejamos o que Deborah, esposa de Clive Wearing, diz exatamente sobre isso:

Ele segurava algo na palma da mão. Com a outra mão, cobria e descobria aquilo repetidamente, como se fosse um mágico praticando um truque para fazer sumir o objeto. Era um chocolate. Ele podia sentir o chocolate imóvel na mão esquerda, e no entanto toda vez que tirava a outra mão de cima, via um chocolate totalmente novo. “Olhe!”, ele disse. “É novo!” Ele não conseguia tirar os olhos do chocolate. “É o mesmo chocolate”, eu disse com delicadeza. “Não... olhe! Mudou. Não era assim antes...” Ele cobria e descobria o chocolate a cada poucos segundos, erguia-os e olhava. “Veja! É diferente de novo! Como eles fazem isso?” (SACKS, 2007, p. 188).

O ponto que me interessa com toda essa discussão é mostrar que, se eventualmente *lembrança* e *esquecimento* podem não representar a mesma ideia, por outro lado, elas constituem aquilo que costumamos denominar como *memória*. Se no realismo fantástico de Jorge Luis Borges o protagonista perde a capacidade de se esquecer, no caso clínico descrito por Sacks o paciente perde a capacidade de se lembrar. No entanto, em ambos os casos, o resultado é o mesmo: uma

33 (BORGES, 2007, p. 104).

34 (*ibid.*).

35 (*ibid.*).

36 (*ibid.*).

37 (BORGES, 2007, p. 105).

38 (*ibid.*).

incapacidade de articular no tempo os objetos, os acontecimentos, as entidades, de dar nome e significado às coisas. Para Funes é inconcebível que a palavra *cachorro* seja utilizada para definir o mesmo animal em tempos diferentes; para Clive é torturante constatar que o chocolate que permanece na palma de sua mão seja o mesmo. Se fosse possível lembrar-se de tudo, ou esquecer-se de tudo, o resultado final seria o mesmo: uma existência “fora” do tempo. Melhor dizendo, se isso fosse possível, a experiência da vida seria uma espécie de “não-existência”, muito semelhante aos relatos de Sacks e do personagem de Borges. Admitir que tanto o esquecimento total quanto a lembrança total são possibilidades inverossímeis, conjunturas hipotéticas, fantasiosas, bizarras, significa reconhecer, portanto, que apenas a literatura e a doença podem produzir experiências dessa natureza. Não parece possível, portanto, existir “fora” do tempo.

Nesse sentido, o papel da memória é fundamental e a música não pode ser separada em realidades independentes. No panteão grego Mnemosyne era a divindade da recordação, irmã de Cronos (tempo) e Okeanos (oceano), mãe das musas cujo coro conduz e preside a função poética, que exige intervenção sobrenatural. Captar os aspectos míticos da memória e do tempo, significa cotejar a vidência do futuro com a do passado, as revelações do que aconteceu outrora e do que ainda não é.

Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo dos vivos e do além, ao qual retorna tudo o que deixou à luz do sol. Realiza uma *evocação*: o apelo dos vivos, a vinda à luz do dia, por um momento, de um defunto. É também a viagem que o oráculo pode fazer, descendo, ser vivo, ao país dos mortos, para aprender a ver o que quer saber. A *anamnesis* (reminiscência) é uma espécie de iniciação, como a revelação de um mistério. A visão dos tempos antigos libera-o, de certa forma, dos males de hoje. (BOSI, 1979, p. 48).

Um dos objetivos deste trabalho é justamente lançar essa ponte, realizar uma evocação, perscrutar as lembranças, compreender as extensões temporais reveladoras de significados e sentidos, mostrar as presenças inerentes à ausência, os sons que habitam o silêncio, a morte, a finitude. É a partir desses paradoxos, espelhados sobre as práticas de Mozart, seu corpo físico, sua velhice, e posteriormente seu desaparecimento, que lanço mão da ideia de memória para essa pesquisa. Escutar o violão de Mozart significa escutar várias histórias diferentes; é seguir um rastro; uma tradição, como um caçador de volta no tempo. Escutar essa música significa percorrer uma trilha, seguir as indicações de gestos e ações de um corpo que transporta enigmas. Mozart era um ancião. Um sábio. Um homem negro. Um contador de histórias. Um encantador de platéias. Precisei de muitos anos para voltar ao passado do presente e ouvir novamente esse violão que aponta para o presente do futuro. Assim como Tereza Castro (2012, p. 14), acredito que “a vida do músico se concentra na percepção do tempo do reconhecer o que ainda não é em confronto com o que não é mais”. Este trabalho se resume exatamente em tentar desvendar esse confronto.

1.5. Choro: os problemas e soluções oferecidos por uma história oficial

*Repetir repetir – até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo.
(Manuel de Barros)*

Como contar uma história? Será que partir do começo é sempre a melhor estratégia, para todos os tipos de narrativas? E quando se trata de contar a história de uma história? Como podemos identificar o começo e o fim desse jogo de espelhos? Reflitamos por um momento, a título de exemplo, sobre a história de Chapeuzinho Vermelho – e deixemos de lado, por enquanto, o conteúdo da narrativa para pensarmos sobre esse conto como um “fato histórico”. Quando surge essa parábola? Ela surge no momento em que os irmãos Jacob Grimm e Wilhelm Grimm a publicam em uma de suas coletâneas no século XIX, ou ela surge antes, no fim do século XVII, com a publicação de Charles Perrault? Ou ainda: podemos considerar a história de Chapeuzinho Vermelho como “fato histórico” a partir do momento em que foi contada e transmitida oralmente, em versões diferentes, por camponeses europeus, muito antes de ser escrita e publicada?³⁹ Ou em uma possibilidade inusitada, essa história surge em todos esses momentos, em “camadas” de sentidos e significados que vão se sobrepondo ao longo do tempo?

Agora sim, pensando objetivamente no conteúdo desse conto: o que faz com que as versões dos irmãos Grimm, de Charles Perrault, e as diversas (e diferentes) versões, anteriores e posteriores, sejam reconhecidas como uma *mesma* história? Colocando a questão de outra maneira, bastaria, por exemplo, alterar a cor da roupa de Chapeuzinho para que a história não fosse reconhecida como a *mesma*? Me parece que, muito embora o título da história seja justamente Chapeuzinho *Vermelho*, talvez o menos importante, nesse caso, seja a cor da roupa da personagem principal.⁴⁰

Coloco todas essas questões porque, como buscarei demonstrar nesse tópico, toda e qualquer história é uma construção discursiva carregada de valores ideológicos e morais – assim como no

39 Segundo Bruno Bettelheim (1980) quando Perrault publicou sua coleção de contos de fadas em 1697, Chapeuzinho Vermelho (ou Capinha Vermelha, segundo o autor), já era uma história antiga. Há uma história latina, datada de 1023, na qual uma menina que usa uma manta vermelha é descoberta na companhia de lobos. Essa história foi recolhida por Egberto de Lièges e está contida em seu trabalho chamado *Fecunda Ratis*.

40 Dentre as diversas interpretações propostas para essa história, incluem-se aquelas que a encaram como uma parábola sobre a maturidade e a iniciação sexual feminina. O manto vermelho simbolizaria o ciclo menstrual ou a puberdade (com a figura da avó, ao fim do caminho, representando a idade avançada da mulher). A capa poderia simbolizar o hímen e o lobo o amante sedutor. Outras interpretações, no entanto, rejeitam essas visões, ao afirmarem que a fábula foi baseada a partir do risco real do ataque dos lobos, como uma forma de aviso. A respeito desse tema ver Soares; Rincon (2017) e Bettelheim (1980).

caso da história de Chapeuzinho Vermelho. A cada repetição, a mesma história pode assumir variações que lhe darão, ao menos potencialmente, contornos diferentes, sendo que as vozes e as ações dos personagens – assim como os lugares e as épocas onde se passam as narrativas – se constituem como fatores determinantes para a idealização dos valores que os narradores desejam ou não transmitir. Contar uma história pressupõe, portanto, selecionar acontecimentos, personagens, épocas, lugares, encadeando esses elementos em uma narrativa razoavelmente coerente e inteligível.

Como se vê, o ato de narrar não se constitui como uma tarefa banal, especialmente quando os fatos a serem narrados – e aqui pouco importa se esses fatos encontram respaldo em uma suposta realidade – são um consenso para determinada comunidade ou grupo de pessoas. Nesse caso, é muito importante que o narrador também esteja atento à sua própria voz, que pode ser considerada suspeita ou inverossímil (ou as duas coisas: inverossímil porque suspeita). O que busco ressaltar é que, muito embora seja corriqueira a variação, a alteração, o acréscimo, a supressão, existem limites para que isso ocorra em um discurso. Caso contrário uma narrativa familiar se torna irreconhecível, ou ainda, o que geralmente chamamos de “verdade” pode se transformar rapidamente em uma mentira (dependendo da história que nos propomos a narrar).

Mas o que acontece quando uma determinada narrativa se naturaliza e se desenvolve através da repetição de um discurso hegemônico, sob o pretexto de um mito fundador único e original? Em outras palavras, como superar um discurso que, para além do consenso geral, passa a desfrutar do status de norma?⁴¹ Conforme notou Paulo Amado (2016) em seus apontamentos críticos sobre a historiografia do choro, a redundância nos trabalhos dedicados ao gênero é tão evidente, que a citação aos “clássicos” revela antes uma espécie de “etiqueta bibliográfica” – sendo de “bom tom” citar as mesmas referências, fontes, personagens históricos, locais, etc. –, do que propriamente a busca por uma contribuição original para o tema. Mas a redundância e a repetição seriam, de fato, *apenas* uma questão de etiqueta nesse caso? Ou estaríamos lidando também com o uso do discurso como forma de construção e manutenção de uma história oficial hegemônica?

É a introjeção e a naturalização da norma o elemento que garante a reprodução dessa narrativa e das posições de poder a ela associadas, apesar dos inúmeros conflitos de interesses. E essa norma tem orientado também a crescente produção bibliográfica ligada ao gênero musical dentro do universo acadêmico, como demonstrarei ao longo deste trabalho. Nesse sentido, portanto, a seleção e o encadeamento dos fatos apresentam-se como história oficial, pois contam com um fator indispensável a qualquer oficialidade efetiva: a legitimidade. Frente a essa situação, apresento aqui uma discussão sobre a construção dessa “historiografia oficial” do choro. Tal discussão se divide em duas etapas. Inicialmente, toma a estrutura e o conteúdo do texto-mote como ponto de partida para discutir as principais etapas que articulam as narrativas atuais sobre a história do choro. Essa análise parte de um corpo bibliográfico constituído tanto por obras que se tornaram

41 Conforme ficará claro, não me refiro aqui aos mitos que orientam a cosmologia de uma sociedade tradicional particular, muito embora, dificilmente, mesmo nesse caso, acredito que poderíamos utilizar a palavra “norma” para nos referir a tais narrativas.

referências para a construção dessa historiografia, quanto por textos recentes, e *se pauta por aquilo que é comum* na seleção e organização dos fatos operantes nessas obras. Em seguida, apresenta uma breve reflexão teórica sobre narratividade histórica e, através dela, alguns elementos que dão sustentação e garantem a perpetuação da narrativa sobre a história do choro anteriormente discutida. (REZENDE, 2015, p. 67 e 68).

Nesse trecho Rezende (2015) revela como o poder da narrativa garante uma naturalização da historiografia do choro, que se reproduz continuamente nos trabalhos dedicados ao gênero. Assim como o autor, buscarei apresentar aqui os elementos que fundam e legitimam os argumentos dessa narrativa oficial.

Vejamos então qual é o mito de origem, a explicação para o surgimento do choro: *Era uma vez, uma cidade brasileira chamada Rio de Janeiro, onde se misturaram vários tipos de culturas e de músicas diferentes. Dentre essas músicas, eram tocadas polcas, schottischs, mazurkas, valsas, e outras danças européias, que foram ganhando um “sotaque” brasileiro ao serem adaptadas pelos músicos negros e mestiços que habitavam a capital do país no século XIX. “Assim nasceu um jeito Choroso de tocar, que teve em Joaquim Callado seu primeiro expoente. A ele se seguiram outros flautistas como Viriato, Luizinho e Patápio Silva.”* (CAZES *apud* REZENDE, 2015, p. 65).

Depois desse “primeiro expoente”, o discurso convencional geralmente aponta uma linha sucessória evolutiva que encontra em Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha – não por acaso, também flautista, assim como Callado, Viriato e Patápio – o grande artífice formal do gênero. “Compositores excelentes como Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros, (...) abriram o caminho para que na década de 1910, pelas mãos do gênio Pixinguinha, o Choro ganhasse uma forma musical definida”. (*ibid.*). Como em toda história, acontecimentos, personagens, locais, épocas, podem ser omitidos ou acrescentados. Nesse caso, o narrador optou por omitir uma figura emblemática para construção do discurso histórico oficial a respeito do choro: a pianista Chiquinha Gonzaga.

Outras versões (nem tão diferentes assim) da mesma história, revelam, por exemplo, que o “choro é filho da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”. (DINIZ, 2013, p. 13). Os músicos populares, “conhecidos como chorões, apareceram (sic) em torno de 1870”. (*ibid.*). O novo gênero teria sido motivado pelo “espírito de confraternização” desses instrumentistas, que realizavam a fusão do lundu (ritmo de origem africana de base percussiva) com gêneros europeus. Aqui também Joaquim Callado “é considerado o pai dos chorões por ter levado a sua flauta de ébano ao encontro dos violões e cavaquinhos, além de ter organizado o grupo de músicos populares mais famoso da época – o Choro carioca”. (*ibid.*). Da mesma forma, o autor segue em um discurso evolutivo do choro, destacando nomes de compositores e intérpretes. Além disso, Diniz (2013) se refere também às “misturas” e “influências” sofridas pelo gênero desde sua constituição até os dias de hoje. Neste

caso, o narrador optou por incluir na história o nome de Chiquinha Gonzaga, como parte de sua genealogia, “merecedora de todos os adjetivos superlativos [que] soube como ninguém ‘mastrar’ todas essas influências tornando-se uma chorona de primeiro naipe”. (DINIZ, 2003, p. 18). Vale a pena observarmos ainda outras versões a respeito da história da origem do choro, como, por exemplo, a que se encontra na Enciclopédia da Música Brasileira.

Os primeiros conjuntos de choro surgiram por volta de 1880, no Rio de Janeiro RJ. Eram pequenos grupos de músicos, muitos deles modestos funcionários da Alfândega, dos Correios e Telégrafos, da Estrada de Ferro Central do Brasil, que se reuniam nos subúrbios cariocas ou nas residências do bairro da Cidade Nova, onde muitos moravam. Do caráter plangente, choroso, da música que esses pequenos conjuntos faziam, surgiu o nome choro. A composição instrumental desses primeiros grupos girava em torno do terno: flauta, violão e cavaquinho. A flauta como solista, o cavaquinho como “centro” e o violão na “baixaria”. A esse núcleo inicial do choro se dava também também o nome de “pau-e-corda”, por serem de ébano as flautas usadas. As mais antigas referências a esses grupos de músicos mencionam o nome do flautista Calado – Joaquim Antônio da Silva Calado – como o iniciador e organizador desses primeiros conjuntos (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 2003, p. 200).

Ainda de acordo com o verbete da Enciclopédia, Callado teria reunido em torno de si “os melhores executantes da época (...) movidos pelo único desejo e pelo prazer *desinteressado*⁴² de fazer música”. (*ibid.*).

O já mencionado livro intitulado *Choro: do quintal ao municipal* de Henrique Cazes (2005), se tornou uma das principais referências bibliográficas para as discussões desenvolvidas sobre o gênero, inclusive (ou especialmente) no âmbito acadêmico. (REZENDE, 2015). Este trabalho não se diferencia das demais narrativas canônicas observadas até aqui, que buscam explicar a origem do choro, seu desenvolvimento, e suas relações com a cultura brasileira. Cazes sustenta que “a mistura de estilos e sotaques que levou ao nascimento do Choro ocorreu de forma similar em diferentes países”. (CAZES, 2005, p. 15). Segundo o autor, as bases do que chama de “música popular urbana”⁴³ seriam as mesmas em todo o mundo: as “danças européias (principalmente a polca)”,⁴⁴ o “sotaque musical do colonizador”,⁴⁵ e o que denomina como “influência negra”.⁴⁶

O autor passa então a associar “o maxixe brasileiro”, ao “beguine da Martinica”, passando pelo “danzón de Santiago de Cuba”, até chegar ao “ragtime norte-americano” para concluir que “todos são adaptações da polca”. (*ibid.*). Segundo Cazes, as diferenças entre as músicas de cada uma dessas regiões se dá em função do “sotaque” da música de cada colonizador (português, espanhol, francês, inglês), e também devido à maior ou menor influência da religião nessas culturas. O autor

42 Grifo meu.

43 (CAZES, 2005, p. 15).

44 (*ibid.*).

45 (*ibid.*).

46 (*ibid.*).

também ressalta que “a região da África de onde vinham os escravos também influiu, pois foram trazidas diferentes tradições musicais e religiosas por negros de tribos distintas”. (*ibid.*).⁴⁷

É importante notar que, embora as afirmações de Cazes sejam razoáveis, pertinentes, apresentando aparentemente uma certa causalidade, não são respaldadas por documentos, depoimentos, diálogos com interlocutores, referências ou fontes. Assim, o leitor não consegue identificar os mecanismos que o levaram a tais conclusões. Ou seja, sem o amparo do que costumamos chamar em pesquisa de *dados*, toda a argumentação de Cazes acaba situando-se no campo da especulação e da opinião. Ainda segundo ele, “por onde houve colonização portuguesa, a música popular se desenvolveu basicamente com o mesmo instrumental”. (*ibid.*).

Me parece importante destacar aqui dois aspectos da frase anterior: 1) A afirmação de que a colonização portuguesa teria sido a responsável pela normatização de um *mesmo* instrumental, e que esse instrumental teria sido o facilitador “da música popular” (no singular) proveniente de tantas regiões diferentes – do ponto de vista geográfico, cultural, linguístico, populacional, etc. –, é pouco razoável. Para defender essa hipótese o autor precisaria de explicações palpáveis, fatos concretos, que o auxiliassem a corroborar sua suspeita, o que não ocorre; 2) Henrique Cazes é um músico carioca que, diferentemente da imensa maioria dos chorões, possui uma carreira profissional consolidada como artista no universo do choro.⁴⁸ Sendo assim, associar o “desenvolvimento” da música popular com um processo (ou um modelo) de exploração colonial que, embora tenha deixado seu legado cultural, é marcado sobretudo pela violência e pelo extermínio de populações nativas, me parece temerário.⁴⁹

O autor prossegue: “Podemos ver cavaquinho e violão atuarem juntos aqui, em Cabo Verde, em Jacarta na Indonésia ou em Goa. O caráter nostálgico, sentimental, é outro ponto comum da música das colônias portuguesas em todo o mundo”. (*ibid.*). Até aqui, Cazes busca correlacionar a música das colônias – e aqui eu insisto, sempre utilizando o singular para a palavra música, e o plural para as diferentes localidades – e suas semelhanças de “caráter” (“nostálgico”, “sentimental”, etc.) e de formação instrumental.

Mas o autor vai além, quando propõe que “o kronjong, a música típica de Jacarta, é uma espécie de lundu mais lento, tocado comumente com flauta, cavaquinho e violão. Em Goa não é

47 Fato curioso é a grafia do *Choro* com letra maiúscula, enquanto os outros gêneros (*polca*, *danzón*, *beguine*, *ragtime*) são grafados com letra minúscula.

48 Na homepage do autor é possível encontrar mais informações sobre essa carreira, que inclui trabalhos com Radamés Gnattali, gravações, produções e lançamentos de diversos álbuns, livros, coleções, métodos, cadernos de partituras, e demais publicações. Atualmente Cazes é professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde ajudou a implantar o curso de bacharelado em cavaquinho. Para mais informações: <<https://www.henriquecazes.com.br/bio>>. Acesso em 21 de junho de 2020.

49 Sobre o extermínio das populações nativas durante o período colonial no Brasil ver Ribeiro (2006), Ribeiro (1977) e Monteiro (1994).

muito diferente”. (*ibid.*). Neste trecho Cazes abandona a comparação entre as regiões colonizadas pelos portugueses e as semelhanças supostamente naturais decorrentes dessa colonização, para se dedicar à uma comparação mais ousada e inovadora. O “kronjong”,⁵⁰ música típica de Jacarta (Indonésia) seria análoga ao lundu, uma dança de origem africana trazida ao Brasil pelos escravos bantos da região de Angola e do Congo.⁵¹ O autor inclui Goa – região da Índia dominada pelos portugueses por mais de 400 anos – em sua explanação sem oferecer ao leitor, no entanto, nenhum dado que o informe (ou ao menos o localize) sobre quais seriam os pressupostos que o levam a tais digressões. Cazes naturaliza o processo de colonização, construindo assim uma narrativa totalizante e genérica.

Na medida em que o autor se aproxima do assunto principal (ou seja, o choro), se associa às narrativas predominantes que atribuem a transferência da corte portuguesa para Brasil como o episódio responsável pelo desenvolvimento do país. Como se poderá notar na citação abaixo, aliás, o Rio de Janeiro é tomado como *locus* natural para a constituição da ideia de um Brasil “moderno”. Trata-se, sobretudo, da reprodução da perspectiva hegemônica, da visão do colonizador, a respeito de sua atuação em terras “selvagens”.⁵² Essa perspectiva, que prevalece com o status de “história oficial” do Brasil, termina por revelar a maneira como o próprio brasileiro se reconhece, ao atribuir à colonização portuguesa o protagonismo pelo surgimento de um gênero musical que se quer, se assume, e se reivindica como genuinamente *nacional*.

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 infra-estrutura de serviços públicos essenciais como correio e estradas de ferro. Por outro lado, as leis antiescravagistas mudaram sensivelmente a função 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 cresceu e melhorou. Surgiu uma classe média urbana composta de funcionários públicos e pequenos comerciantes. Essa classe média, majoritariamente composta de afro-brasileiros, forneceu não só a mão-de-obra do Choro mas também o público consumidor desse tipo de música. O correio, o porto e as ferrovias, nas últimas décadas do séculos XIX e primeiras do XX, foram ocupações profissionais de inúmeros chorões. Um deles foi o duplê de violonista e historiador Alexandre Gonçalves Pinto. Carteiro de profissão, violonista amador, conhecido pelo apelido de Animal, Alexandre é o autor do livro *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*, documento único sobre os chorões da época. Esse

50 Em uma rápida pesquisa na internet pude observar duas formas diferentes de grafia para essa música da Indonésia: *krontjong* e *kroncong* (ambas diferentes da grafia utilizada por Cazes). Ao buscar por imagens e vídeos utilizando essas palavras, me deparei com agrupamentos instrumentais muito semelhantes à fotografia que representa esse tipo de música no livro de Cazes. Deduzo, portanto, que trata-se realmente do mesmo tipo de música.

51 Não é possível saber com precisão quando a palavra *lundu* aparece no Brasil. As primeiras referências datam do ano de 1780 e descrevem a dança como “licenciosa” e “indecente”. Alguns autores relacionam o lundu com os batuques das senzalas. Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) foi o grande responsável pela transformação e popularização do lundu como um tipo de canção popular. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 2003, p. 459).

52 Exemplos de perspectivas diferentes a respeito do período colonial e da transferência da corte portuguesa ao país podem ser observados nos filmes *Caramuru – A invenção do Brasil* e *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*. Em relação a este último, vale ressaltar as críticas recebidas, especialmente de historiadores, por ser considerado demasiadamente distante da história oficial.

livro, por tantas vezes usado como fonte, é tremendamente mal escrito e cheio de imprecisões e absurdos. (CAZES, 2005, p. 16).

Na citação acima surge um nome fundamental para a história do choro, o do carteiro Alexandre Gonçalves Pinto, já mencionado no início deste trabalho. Animal, como era conhecido pelos chorões de sua época, é autor do primeiro livro dedicado inteiramente ao choro, publicado no ano de 1936. Conforme aponta Henrique Cazes, *O Choro: reminiscências dos chorões antigos* se constitui como uma fonte documental privilegiada, especialmente por se tratar de um livro que retrata as experiências dos músicos de um período histórico específico. Cazes interpreta o modo coloquial de expressão e os erros de ortografia do autor como deficiências graves, algo da ordem do “absurdo”. Por outro lado, como vimos anteriormente, Pedro Aragão (2013, p. 33) considera o livro e o discurso de Animal como “uma voz dissonante de um autor marginal”, que questiona idéias e discursos hegemônicos. Sendo assim, é preciso deixar claro que não tenho a intenção de realizar uma revisão da história do choro, e muito menos uma revisão da história do Brasil. Não pretendo contestar os discursos majoritários, ou me associar aos “autores marginais”. Busco apenas trazer um olhar diferente, que possa focalizar outros ângulos, geralmente desprezados pelas narrativas canônicas, contribuindo assim com mais uma “camada” para a história do choro, mais uma versão da *mesma* história.

1.5.1. Origem do termo

Relembremos então os elementos que fundam as explicações convencionais a respeito da origem do choro: **1)** A origem do uso da palavra *choro* com um sentido musical; **2)** A reputação de **Joaquim Callado** como ícone fundador do gênero; **3)** O **livro** de Alexandre Gonçalves Pinto como principal fonte documental; **4)** A cidade do **Rio de Janeiro** como local de nascimento do gênero; **5)** O “estrangeiro” e a “mistura” na formação de um **gênero “autêntico”**. Pedro Aragão (2013) resume bem as hipóteses predominantes para o emprego do termo *choro* com uma conotação musical. Segundo o autor, desde o início do século XX os textos dedicados ao gêneros são orientados pela busca de etnogêneses e possíveis definições para o termo, algo que se refletiu na bibliografia e predomina até os dias de hoje.

No que diz respeito às origens etimológicas do nome, as interpretações variam entre cinco hipóteses: a) a versão de Câmara Cascudo (Cascudo, 1962), que vê a palavra como corruptela do termo *xolo*, identificado como designação africana para “bailes de negros realizados em dias de festas”;⁵³ b) a versão de Mozart de Araújo, para quem a palavra viria da “expressão dolente, chorosa da música que aqueles grupos executavam” (*apud* Carvalho, 1972); c) a versão de Vasconcelos, para quem a palavra seria derivada da expressão

53 Sobre esse assunto ver Carvalho (2013).

choromeleiros, “corporação de músicos de atuação importante no período colonial brasileiro” (Vasconcelos, 1961); d) a versão de Batista Siqueira (1969), para quem a expressão viria da corruptela da expressão latina *chorus*, empregada erroneamente em um dos catálogos da Casa Edison;⁵⁴ e e) a versão do musicólogo Curt Lange (1980), que aponta para uma possível incorporação do termo alemão *chöre*, utilizado para designar grupos corais e instrumentais do sul do país que teriam se propagado para outras regiões, tornando-se dessa forma sinônimo de agrupamentos instrumentais. (ARAGÃO, 2013, p. 34)⁵⁵.

Em relação à versão que Pedro Aragão atribui a Câmara Cascudo, vale dizer que trata-se, na realidade, da perspectiva de Jacques Raimundo, exposta no livro intitulado *O negro brasileiro*, publicado em 1936. Segundo essa versão, os escravos negros faziam nas fazendas suas festas e bailes em certos dias do ano, como no dia de São João. Eles chamavam tais eventos de *xolo*, expressão que por confusão com a parônima portuguesa, passou a ser grafada e pronunciada como *choro*, como “ch” e “r”. (CARVALHO, 2013, p. 126). Câmara Cascudo foi o grande propagador dessa versão conforme apontam Vasconcelos (1961) e Taborda (2010).

É preciso ressaltar ainda, que o termo *xolo* não faz parte do vocabulário da língua portuguesa falada no Brasil, muito embora nosso vocabulário possua diversas palavras oriundas de idiomas africanos.⁵⁶ Além disso, não encontrei nenhuma referência ao termo *xolo* – seja como um tipo de festa de escravos, ou com outra conotação qualquer – antes das publicações de Jacques Raimundo em 1936, e de Câmara Cascudo, em 1954. O termo *xolo* também não consta no Dicionário Grove de Música, na Enciclopédia da Música Brasileira, ou mesmo nos dicionários tradicionais de língua portuguesa, disponíveis em formatos físicos ou virtuais. Expandindo a pesquisa em ferramentas de buscas na internet, associando o termo às palavras “África”, “dança”, “escravos”, “música”, “festa”, em diferentes línguas (inglês, português, francês e espanhol) e combinações, os resultados sempre me levavam de volta a Câmara Cascudo e Jacques Raimundo.⁵⁷ Ou seja, pode-se dizer, com alguma segurança, que é incerta não apenas a procedência do termo *xolo*, mas também seu alegado uso pelos escravos negros, uma vez que toda a bibliografia disponível tem como únicas fontes os trabalhos de Câmara Cascudo e Jacques Raimundo. Sendo assim, me parece precipitado admitir que o termo *choro*, em qualquer acepção musical, seja oriundo da palavra *xolo*, especialmente porque trata-se de um vocábulo ausente na língua portuguesa.

A versão segundo a qual o termo seria decorrente da maneira plangente, expressiva, dolente, e *chorosa* da música praticada pelos grupos cariocas em meados do século XIX, também é

54 A Casa Edison foi fundada no ano de 1900 por Frederico Finger, sendo a primeira gravadora do Brasil e da América do Sul. A empresa teve papel decisivo no que diz respeito à difusão e propagação dos gêneros musicais populares brasileiros do início do século XX.

55 A seguir analisarei cada uma dessas versões, na seguinte ordem: começo pela letra a); sigo para a letra b); salto para a última versão, letra e); depois letra d); e finalizo minha análise a respeito das hipóteses etimológicas para a palavra *choro* com a letra c).

56 Alguns exemplos são: *cafuné*, *denngo*, *candomblé*, *lundu*, *caçula*, *moleque*, *fubá*, *dendê*, *cachaça*, entre outras.

57 Graças a essas buscas, descobri que *xolo* é como são chamados os cães sem pelos, originários do México, da raça *xoloitzquintli*.

compartilhada por grande parte dos autores. Henrique Cazes (2005) considera que este termo só se consolidou como designação para um gênero musical porque traduz “com precisão a maneira exacerbadamente sentimental com que músicos populares da época abrazeiravam as danças européias”. (CAZES, 2005, p. 17). José Ramos Tinhorão também defende essa versão, justificando que a repetição de determinados padrões modulatórios nos “tons mais graves do violão, acabariam se estruturando sob o nome genérico de *baixaria*”. (TINHORÃO *apud* VASCONCELOS, 1961, p. 17). Ainda segundo Tinhorão, seriam essas modulações que partem dos bordões “em tom plangente, os responsáveis pela impressão de melancolia que acabaria conferindo o nome de *choro* a tal maneira de tocar, e a designação de *chorões* aos músicos de tais conjuntos, por extensão”. (*ibid.*). A própria Enciclopédia da Música Brasileira (2003, p. 200) também adota essa versão no verbete dedicado ao choro, esclarecendo que “do caráter plangente, choroso, da música que esses pequenos conjuntos faziam, surgiu o nome choro”.

Além de Mozart Araújo, mencionado por Pedro Aragão acima, é vastamente citado na bibliografia o nome de Lúcio Rangel (VASCONCELOS, 1961, p. 17) como um dos representantes dessa versão. Essa variante da explicação para a origem do termo *choro* é provavelmente a mais propagada por músicos e admiradores do gênero. Como vemos, embora essa justificativa apresente um vínculo lógico (até bonito e poético) entre a palavra *choro* e uma maneira *sentimental* de tocar, se torna muito difícil (para não dizer impossível) rastrear sua origem e autenticidade. A dificuldade decorre da generalidade da explicação e da ausência de dados mais precisos que possam confirmar tal versão. De qualquer forma, vale reafirmar a legitimidade dessa alegação, especialmente por seu uso e transmissão frequente no universo do choro.

Em relação à versão atribuída a Curt Lange, é preciso ressaltar que em nenhum momento este autor se propôs a investigar a origem do termo *choro*, muito menos na acepção em que estamos tratando aqui. O trabalho mencionado por Pedro Aragão (2013) é dedicado a analisar a propagação de conjuntos musicais de *Salzgitter* (uma cidade do interior da Alemanha) no Brasil e no Chile durante o século XIX. Neste texto, Lange (1980) aborda as características e o que chamou de “virtudes” do povo alemão, que o teriam distinguido dentre outros povos europeus. O amor pela música e “seu impulso incontido por conhecer tanto países vizinhos como distantes”⁵⁸ são alguns atributos mencionados pelo autor, que destaca ainda as situações de conflito que obrigaram essa população a deixar seu país. Curt Lange nos informa que Salzgitter “com seus sete mil habitantes, foi fonte permanente e inesgotável de fornecimento de corporações de músicos ambulantes e o centro gerador desta classe de atividades conhecida no mundo inteiro, mas ou menos até o começo

58 (LANGE, 1980, p. 213). Tradução minha.

da primeira guerra mundial”. (LANGE, 1980, p. 214).⁵⁹ Ainda de acordo com o autor, no decorrer de cem ou cento e vinte anos, essas corporações ou bandas, provenientes dessa pequena cidade alemã, se dedicaram ao exercício profissional da música, levando um número incalculável de pessoas aos países mais distantes.

Estas corporações ou bandas de músicos atuaram nas ruas, em locais abertos ou fechados de reunião, nos circos, nas cervejarias antigas lotadas de gente, e nos chamados recreios, onde a melhor música de baile e de divertimento era oferecida por meio de interpretações impecáveis. Mas sua arte também ficou conhecida no gênero maior, em salas de concerto, com um repertório muito vasto, incluindo numerosas obras do classicismo e romantismo alemão, austríaco, francês, italiano e inglês, incluindo, como ocorreu na Rússia, composições de autores nacionais. Eram chamados nos dias pátrios para criar um ambiente propício à exaltação pública, para homenagear nas ruas as grandes figuras da arte lírica e dramática, e para acompanhar com música adequada os cortejos fúnebres, passeando em luxuosas carruagens no centro da cidade. Em sua língua natal se chamavam *Chöre* (Coros, no plural), embora fossem apenas conjuntos instrumentais que costumavam entoar refrões ou cantar, geralmente em uníssono, canções em voga, para incentivar os presentes. Os grandes "Coros" viajaram o mundo divulgando os repertórios selecionados nas cortes imperiais do Brasil e da Rússia correram o mundo divulgando repertórios selecionados nas cortes imperiais do Brasil e da Rússia, perante reis, príncipes, duques e chefes de estado, contando geralmente com um total de setenta e cinco integrantes. Os conjuntos menores oscilavam entre seis e dezesseis membros. (LANGE, 1980, p. 214 e 215).⁶⁰

Curt Lange desenvolve seu texto servindo-se de referências, fotografias, e toda sorte de dados disponíveis, para fornecer informações a respeito desses músicos. É importante destacar novamente que o artigo nem de longe passa perto de uma investigação sobre a música brasileira, e muito menos trata das origens da palavra *choro* como designação musical para um grupo de músicos, uma forma de tocar, ou qualquer outra acepção nesse sentido. O que ocorre de fato nesse pertinente trabalho do musicólogo teuto-uruguaio, é a repetição da palavra *coro* (ou *coros* no plural) como designação de agrupamentos instrumentais, se referindo às corporações musicais alemãs.

De qualquer forma, ainda não há, até o presente momento, uma pesquisa dedicada à investigação e à compreensão sobre a correlação entre o que Curt Lange (1980) chamou de *coro* e a palavra *choro*. Para que se possa associar os *coros* mencionados por Curt Lange à palavra *choro* é necessário que, em primeiro lugar, se proponha uma hipótese – algo que, como eu já disse, o próprio autor não fez. A partir daí, seria necessário buscar as possíveis e eventuais relações existentes entre as corporações ou bandas de música provenientes de Salzgitter e os músicos brasileiros que deram origem ao *choro*, para só então traçar um vínculo de causalidade⁶¹.

Já a versão que é atribuída ao maestro Batista Siqueira (*apud* ARAGÃO, 2013), segundo a qual *choro* seria uma derivação do latim *chorus*, é corroborada por André Diniz (2003). Segundo ele, “das versões existentes a mais verossímil é a que diz que o termo ‘choro’ surgiu da ‘colisão

59 Tradução minha.

60 Tradução minha.

61 Acredito que uma pesquisa nesse sentido seria de grande relevância.

cultural' entre 'choro' do verbo chorar e *chorus*, que significa 'coro' em latim". (DINIZ, 2003, p. 13). Assim como as outras variantes, embora essa explicação possua menos adeptos, ela permanece sendo propagada e difundida em trabalhos acadêmicos e textos especializados, conforme aponta Rezende (2015): "as 'polêmicas' sobre a origem do termo choro já se tornavam um tema incômodo dentro dos debates sobre o gênero. Xôlo, *Chorus*, Choromeleiros... o fato é que, ao longo das últimas décadas, a questão retornará e será resolvida de modo essencialmente idêntico". (REZENDE, 2015, p. 74).

1.5.2. Os choromeleiros e os barbeiros: uma música popular ancestral

Passo agora a examinar a versão apresentada por Ary Vasconcelos (1961), para quem a palavra *choro* na acepção musical, seria a corruptela do termo *choromeleiros*. Optei por deixar por último essa explicação porque, dentre as alternativas elencadas, esta é a que podemos rastrear com maior facilidade. Vejamos o que Vasconcelos diz:

Essa filiação de *choro* (estilo, gênero musical) a *choro* (melancolia) é sedutora, mas não me soa correta. Quer-me parecer, antes, que a designação deriva de *choromeleiros*, corporação de músicos de atuação importante no período colonial brasileiro. Os choromeleiros não executavam apenas a charamela, mas outros instrumentos de sopro. Para o povo, naturalmente, qualquer conjunto instrumental deveria ser sempre apontado como os *choromeleiros*, expressão que, por uma simplificação, acabou sendo encurtada para os *choros*. (VASCONCELOS, 1961, p. 17, 18).

Nesse trecho, portanto, o autor apresenta sua proposição a respeito da origem do termo, justificando que músicos do período colonial brasileiro utilizavam a *charamela*, além de outros instrumentos de sopro. Segundo o dicionário Groove de Música, *charamela* é a designação, na língua portuguesa, para o grupo de instrumentos antigos a que pertence também o *chalumeau* francês. "As charamelas são antecessoras de instrumentos como o oboé, o clarinete, e o fagote. Na Idade Média, possuíam timbre rude, quase assustador, que produzia grande efeito em solenidades públicas." (SADIE, 1994, p. 187). Os dicionários de língua portuguesa possuem versões bastante similares, como por exemplo: "Antigo instrumento de música pastoril, que era soprado como buzina";⁶² ou "instrumento de sopro medieval, usado em música pastoril, anterior ao clarinete e ao oboé".⁶³ Outras definições apontam ainda para o registro (grave) de instrumentos de sopro (clarineta) ou de teclado (órgão); para o timbre de tais instrumentos, ou mesmo para a formação instrumental dos grupos que executam as charamelas. Na Wikipédia, o verbete *charamela* é descrito como "instrumento musical de sopro [que é] provavelmente originário da Eurásia, [sendo]

62 Disponível em <<https://www.dicio.com.br/charamela/>>. Acesso em 19 de julho de 2020.

63 Disponível em <<https://dicionario.priberam.org/charamela>>. Acesso em 19 de julho de 2020.

construído em madeira, [possuindo] uma palheta”.⁶⁴ Em resumo, todas as acepções encontradas para o termo *charamela* denotam instrumentos musicais de sopro, antecessores dos instrumentos modernos de palheta.

Antes de aceitarmos facilmente que o termo *choromeleiros* decorre da palavra *charamela*, vale a pena observar o que dizem os dicionários e enciclopédias a esse respeito. Nos dicionários de língua portuguesa Priberam, Aurélio e Michaelis (todos disponíveis online), apenas o termo *charameleiro* foi encontrado (ao invés de *choromeleiro*). Em todos eles a acepção da palavra é a mesma: aquele que toca ou faz soar a charamela. Já no Dicionário Informal da Língua Portuguesa (também disponível em formato virtual), é possível encontrar a seguinte definição para *choromeleiros* (no plural): “Mestres de capela muitos afro-brasileiros também exerciam a profissão de músico (sic)”.⁶⁵ Ainda segundo a definição do dicionário, esses músicos recebiam o nome de *choromeleiros*, e ficaram conhecidos por tocarem na frente das igrejas e, posteriormente, em festividades públicas e particulares. Com o passar do tempo passaram a ser contratados, dando início à profissionalização do músico popular no Brasil.⁶⁶ No verbete *choromeleiros* da Enciclopédia da Música Brasileira (2003) lê-se: “Ver **dança-dos-músicos**”.⁶⁷ Eis o conteúdo dessa entrada:

Dança que participou da processão de trasladação do Santíssimo Sacramento da igreja do Rosário para a nova matriz de Villa Rica de Albuquerque (atual Ouro Preto) MG, realizada em maio de 1733. Era executada pela corporação dos profissionais especializados em instrumentos de sopro, os *choromeleiros*⁶⁸ (charameleiros), havia muito incorporados à corte portuguesa e cujo nome provém de um instrumento de sopro, a charamela. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 2003, p. 234).

Fica evidente, portanto, a relação entre os termos *charamela* e *charameleiros* (e, por extensão, *choromeleiros*). Além disso, o que a citação acima sintetiza é o evento que ficou conhecido na historiografia como *Triunfo Eucarístico*, uma celebração que foi relatada por Simão Ferreira Machado⁶⁹ no livro publicado em Lisboa no ano de 1734, intitulado *O triunfo eucarístico – exemplar da cristandade lusitana*. Trata-se de um festejo que pode ser descrito resumidamente como “um complexo de manifestações cênicas estruturado por procissões, carros e arcos triunfais,

64 Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Charamela>>. Acesso em 19 de julho de 2020.

65 Disponível em <<https://www.dicionarioinformal.com.br/choromeleiros/>>. Acesso em 20 de julho de 2020.

66 *Ibid.*

67 Enciclopédia da Música Brasileira (2003, p. 201).

68 Grifo meu.

69 Embora no frontispício do livro o autor se apresente sinteticamente como “português e morador das Minas”, não se pode afirmar com precisão a identidade de Simão Ferreira Machado. As duas hipóteses mais aceitas são: 1) Simão Ferreira Machado seria o pseudônimo do padre jesuíta Diogo Soares, importante cartógrafo da Companhia de Jesus que estaria presente na festividade; 2) Simão Ferreira Machado seria secretário do Conde da Galvêas, governador da capitania de Minas Gerais desde 1732. (MAYOR, 2014).

cavalladas, touradas, apresentações de espetáculos teatrais, números musicais, danças e rezas”. (MAYOR, 2014, p. 8).

Ao abordar a *música de barbeiros* como “um tipo de música instrumental que, por sua origem, espírito e função já se poderia chamar de popular em sentido moderno”, José Ramos Tinhorão (2010, p. 163) se serve da narrativa de Simão Ferreira Machado. Tinhorão menciona a atuação de ricos senhores de engenho, fazendeiros, assim como de padres jesuítas, para a criação de conjuntos musicais que pudessem atender as necessidades festivas da igreja e da elite colonial. O recrutamento de músicos para a formação de tais grupos se dava, na maior parte dos casos, entre índios, escravos, e mestiços pobres.

Um exemplo representativo de como se usavam tais músicos aparece na narrativa da transladação do Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário para a do Pilar em Ouro Preto, a 24 de Maio de 1733, quando Simão Ferreira Machado, após citar um alemão que no desfile rompia “com sonoras vozes de um clarim o silêncio dos ares”, acrescenta que atrás “vinhão a pé oito negros, vestidos por galante estilo: tocavão todos charamellas, com tal ordem, que alternavão as suas vozes com as vozes do clarim suspendidas humas, enquanto soavão outras”.⁷⁰ Ora, essa descrição da primeira metade do século XVIII concordava em tudo com a do viajante francês Pyrard de Laval cem anos antes, quando, ao visitar em 1610 o rico proprietário rural do recôncavo baiano Baltasar de Aragão, já vira um mestre de música francês da Provença que “ce Seigneur l’auoit pris pour apprendre vingt ou trente esclaves, qui tous ensemble faisoient vn concord de voix & d’instruments dont is iouyent à toute heure”.⁷¹ (TINHORÃO, 2010, p. 164).

Ainda segundo Tinhorão (2010), a ocupação de *barbeiro* se constituía como uma das atividades urbanas que conferia certa distinção pessoal aos negros livres ou a serviço de seus senhores no Brasil colônia. O serviço de fazer a barba e aparar os cabelos se acumulava com outras atividades que exigiam habilidades motoras e manuais, como arrancar dentes e aplicar as bichas (sanguessugas). Essas especialidades eram geralmente praticadas em público, fato que gerava uma exposição dos barbeiros, especialmente se comparadas às demais profissões. O tempo vago entre um freguês e outro seria ainda uma razão a mais para que os barbeiros pudessem “aproveitar esse lazer para o acrescentamento de outra arte não mecânica ao quadro das suas atividades: a atividade musical”. (TINHORÃO, 2010, p. 166). No livro intitulado *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, o pintor francês Jean Baptiste Debret – que viveu no Rio de Janeiro entre 1816 e 1831 – descreve brevemente as características de tal atividade. Segundo Debret (1835), no Rio de Janeiro, assim como nas cidades européias, os locais onde os barbeiros atuam, apresentam a mesma organização interior e decoração exterior, com a diferença que, o mestre barbeiro, no Brasil, é quase sempre negro, ou ou ao menos mulato.

70 *Triunfo Eucarístico, Exemplar da Cristandade Lusitana*, pp. 58-9. Reprodução em *fac-símile* no livro *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do Século de Ouro e as projeções do mundo barroco*, de Afonso Ávila, cit., vol. 1.

71 François Pyrard De Laval, *Voyage de Francis Pyrard de Laval, contenant sa navigation aux Indes Orientales, Maldives, Molusques e au Brésil*, etc., 1615, part.2, pp. 563-9.

Este contraste chocante aos olhos do europeu não impede que o habitante do Rio de Janeiro dentre com confiança num desses locais, certo de lá encontrar reunido na mesma pessoa um barbeiro hábil com sua navalha, um cabeleireiro competente com sua tesoura, um cirurgião familiarizado com sua lanceta, e o dono perspicaz de sanguessugas, sempre pronto a lhes fornecer. Inesgotável em seus talentos, tanto é capaz de remendar imediatamente uma meia de seda, quanto pode tocar violino, ou clarinete, valsas ou quadrilhas francesas, com arranjos feitos por ele mesmo. Você o vê na hora de uma festa, saindo do baile, sentado com cinco ou seis de seus camaradas, e também indo trabalhar a serviço de uma irmandade religiosa, em um banco colocado fora do portal da igreja, executando o mesmo repertório, desta vez com o objetivo de estimular os fiéis que são esperados no templo, onde são preparadas músicas mais análogas ao culto divino. (DEBRET, 1835, p. 50).⁷²

Se a origem do termo *choro* é controversa, como observamos acima, o mesmo não ocorre em relação à música dos barbeiros. Mesmo os discursos canônicos a respeito do gênero citam a música dos barbeiros como antecessor da música popular urbana no Brasil. Diniz (2003) informa que os músicos barbeiros eram incentivados por seus senhores, que viam em sua arte a possibilidade de auferir melhores lucros com sua venda. O autor relata a venda de um escravo no século XIX: “ - E diz que é músico também – lembrou manduca Lopes, escarranchado sobre uma barrica vazia. - Que diabo tocas? - Toco requinta, sim senhor. - Pois vá buscar a gaita. Quero ver isso. Se o moleque tiver jeito pra coisa, levo-o. Preciso dele para uma banda que tenho lá na fazenda”. (DINIZ, 2003, p. 22).

A definição da Enciclopédia da Música Brasileira (2003) não difere muito das demais, embora acrescente que “esses grupos musicais eram muito requisitados para os festejos populares, principalmente os de cunho religioso, como a festa do Divino, a festa da Glória ou a procissão da Boa Morte”. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 2003, p. 545). Já o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira se refere à música dos barbeiros como uma prática pioneira dos músicos urbanos brasileiros. “O ‘terno’ dos barbeiros, compostos de escravos negros, tocava com certa liberdade as músicas em voga – lundus, dobrados, quadrilhas, fados, fandangos e chulas”.⁷³ Os barbeiros interpretavam “muito à sua maneira livre – fandangos, dobrados, quadrilhas, lundus e polcas num repertório bem diverso. Da música desses deselegantes mas charmosos barbeiros descalços, nasceriam os ‘ternos’, as bandas de coreto, as militares e o choro”.⁷⁴ Vale ressaltar que adjetivos como “deselegantes”, “desafinados”, “desorganizados”, são comuns na literatura que descreve a música feita pelos barbeiros, embora seja igualmente destacado uma espécie de talento “natural”, uma aptidão “inata”, uma vocação “espontânea” dos negros e índios para as atividades

72 Tradução minha.

73 Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/musica-de-barbeiro/dados-artisticos>>. Acesso em 20 de julho de 2020.

74 Disponível em <<https://musicabrasileira.webnode.com.br/estilos-musicais-brasileiros/musica-dos-barbeiros/>>.

Acesso em 20 de julho de 2020.

artísticas. Segundo Tales Pinto (2020), a música dos barbeiros foi perdendo espaço na segunda metade do século XIX, sendo substituídos pelos grupos de choro e pelas bandas militares.⁷⁵



Figura 2 - Boutique des barbiers⁷⁶

Martins (2012) explica a relação entre a música dos *chormeleiros* e a música dos barbeiros a partir do adensamento populacional dos grandes centros urbanos brasileiros, fenômeno que começa a ocorrer em função de uma maior dinâmica comercial, provocada sobretudo pela corrida do ouro e dos diamantes em Minas Gerais no século XVIII. Ainda segundo o autor, é nesse cenário que surge a figura do barbeiro polivalente – tradição que teria sido inclusive “importada” da Europa. “Na Inglaterra, por exemplo, eles tocavam também para aliviar a dor de seus ‘pacientes’, utilizando a música como uma espécie de anestésico”. (MARTINS, 2012, p. 30). Ainda segundo ele, “a música dos chormeleiros era uma tradição rural sustentada quase que exclusivamente por mão de obra escrava” (*ibid.*), ao passo que “os barbeiros são um fenômeno urbano e, ao menos em parte, composto por escravos libertos ou urbanos, cujo fardo era sem dúvida mais leve”. (*ibid.*).

75 Disponível em <<https://brasilecola.uol.com.br/historiab/a-musica-barbeiros-nas-cidades-imperiais.htm>>. Acesso em 20 de julho de 2020.

76 Jean Baptiste Debret (1835, p. 60).

Eu gostaria de fazer três observações em relação à proposição de Martins: Em primeiro lugar, por maior que tenha sido o adensamento populacional em algumas regiões brasileiras durante o século XVIII, a oposição entre *rural* e *urbano*, feita dessa maneira, sem maiores aprofundamentos e reflexões, me parece exagerada. Em segundo lugar, Martins (2012) se serve de uma citação de Tinhorão (2010) para corroborar sua afirmação. Embora Tinhorão identifique os vestígios do que viria a ser a música urbana cem anos depois, o autor não afirma que a música de barbeiros é um fenômeno urbano.⁷⁷ Ora, vimos anteriormente que é justamente Tinhorão quem associa os *choromeleiros* ao “som da cidade na música dos barbeiros”,⁷⁸ se servindo do relato de Simão Ferreira Machado para tal aproximação. Finalmente, e considerando tudo isso, por mais que Martins (2012) deseje demonstrar o aspecto urbano, citadino e moderno do Brasil colonial através da perspectiva de Tinhorão sobre a música de barbeiros – e aqui é preciso ressaltar que creio nessa possibilidade –, não me parece razoável diferenciar a música feita pelos barbeiros à música feita pelos *choromeleiros* apenas através da oposição *urbano x rural*.

Silva (2010), considera que os *charameleiros* são as formações instrumentais que antecederam as bandas de música, tal como as conhecemos hoje em dia. O autor lembra ainda que os *charameleiros* eram músicos de origem humilde que exerciam funções consideradas de baixa categoria, dentre as quais constava a atividade de músico. Silva (2010) explica ainda que além de tocarem para a aristocracia portuguesa, formada por donatários, governadores gerais, e vice-reis, normalmente em formações de 3 ou 4 músicos de sopros, os *charameleiros* também atuavam em conjuntos compostos por percussões, os chamados “ternos”. O autor sugere que “a divisão em três naipes (metais, percussão e madeiras) [seria] o motivo pelo qual eram denominados como ‘ternos’”. (DANTAS *apud* SILVA, 2010, p. 19). Na visão de Silva (2010), os *charameleiros* seriam grupos de músicos anteriores aos músicos barbeiros.

Outro grupo de destaque são as Bandas de Barbeiros, encontradas no Rio de Janeiro e Salvador, e consideradas como o estágio intermediário entre os *charameleiros* e as bandas de música (Granja, 1984). As Bandas de Barbeiros eram formadas pelos africanos libertos e que acumulavam funções médicas, extraíndo dentes, fazendo sangria e aplicando sanguessugas (Granja, 1984). Nascimento (2007) detalhou um pouco mais do que representavam os Barbeiros e afirmou que os mesmos foram predecessores do que seriam as atuais bandas de música. (SILVA, 2010, p. 20).

Dessa maneira, e por todo o exposto acima, não seria exagero propor que tanto a música feita pelos barbeiros, quanto a música realizada pelos chamados *choromeleiros* (ou *charameleiros*, a depender do autor), resulta na música urbana produzida no Brasil pelos diversos tipos de agrupamentos instrumentais populares a partir da metade do século XIX.

77 Tinhorão (2010) ao relacionar os processos de adensamento populacional e processos histórico-sociais, tem o cuidado de utilizar o termo *urbano* associado à expressão *Brasil Colônia*.

78 Esse é o título de um sub-capítulo do livro em questão.

1.5.3. Choro: uma palavra polissêmica

A partir dessas considerações, faço um breve resumo a respeito das cinco interpretações para a origem da palavra choro, em uma acepção musical, retomando a ordem proposta por Pedro Aragão (2013).

a) As únicas fontes encontradas que mencionam o termo *choro* como corruptela de *xolo* são os trabalhos de Jacques Raimundo e Câmara Cascudo. A partir daí ocorre uma reprodução de citações dessas mesmas fontes em efeito cascata pela bibliografia especializada.

b) Embora a versão mais propagada (e também a mais poética e “sedutora”, nas palavras de Ary Vasconcelos), seja aquela que vincula a palavra *choro* (gênero) a uma forma sentimental e chorosa de executar instrumentos e tipos de músicas, é impossível rastrear sua veracidade e autenticidade. Sendo assim, essa versão termina por se fixar em função do uso frequente entre os músicos e leigos admiradores do gênero, através do chamado senso comum.

c) Se por um lado a proposição de Ary Vasconcelos – que considera o termo *choro* como uma corruptela de *choromeleiros* – possa ser questionada, por outro, ela encontra respaldo na historiografia, conforme acabamos de verificar. De fato, o termo *choromeleiros* aparece em diversos documentos e relatos que descrevem os músicos populares do Brasil colonial.

d) A versão, também muito reproduzida, de que *choro* seria a “comprovação” de uma alegada “colisão cultural” entre o verbo *chorar* e o latim *chorus* (coro), embora muito criativa, não parece prosperar, ainda que o autor de tal proposição busque atestar sua veracidade: “Com efeito, no catálogo da antiga Casa Edison, do ano de 1920, distribuído como resumo das atividades de mais de uma década, vem a palavra *chôro* relativa aos *chorões* e *chorus* a pequenos conjuntos que ali gravavam no início do século”. (BATISTA, 1969, p. 142). Siqueira Batista arremata sua proposição afirmando que “está aí a comprovação documental da ‘colisão cultural’”. (*ibid.*). Em primeiro lugar, o que o autor chama de “comprovação documental” não deve ser tomado como tal, especialmente porque o ano de 1920 não serve de parâmetro para a busca da origem do termo *choro* em sua acepção musical. Na segunda década do século XX o choro não apenas já estava consolidado no Rio de Janeiro, como já passava por transformações e derivações. Além disso, seria importante que Siqueira Batista (1969) explicasse melhor ao leitor o que quer dizer com a expressão “colisão cultural”.

e) Apesar de atribuída ao musicólogo Curt Lange, a versão que sugere que *choro* decorre da palavra alemã *chöre* nunca foi proposta por ele, conforme observamos. Se quisermos ainda nos aprofundar sobre a perspectiva de Curt Lange a respeito desse tema, veremos que provavelmente ela se

associaria com maior facilidade à versão de Ary Vasconcelos. Vejamos: “Era coisa normal, coisa de bom tom e sinal de distinção, negros *choromelleyros* no inventário duma casa de gente abastada. *Os choromelleyros aparecem abundantemente citados nas procissões e actos público gerais de Villa rica e Mariana*”. (LANGE *apud* KIEFER, 1977, p. 15). Ainda de acordo com Lange, esses músicos provavelmente possuíam um repertório de “alto nível artístico” (*ibid.*), algo que só seria possível através do conhecimento da “literatura musical erudita [que] chegava facilmente aos ouvidos do povo por uma classe que representava a ponte”. (*ibid.*).

Assim, ao longo dos anos, o debate sobre a origem do termo *choro* como definição de um gênero musical, um agrupamento instrumental, ou uma forma de executar tipos diferentes de músicas, passou a ser preterido pelos estudiosos, que se dedicaram, sobretudo, a compreender e narrar outros aspectos ligados ao gênero. Segundo Paulo Amado (2016, p. 1) são muito comuns os trabalhos que “investigam detalhes da ‘vida e obra’ de compositores e intérpretes via dados de documentos e registros de época, artigos de periódicos antigos, entrevistas e fotografias”. Outra característica importante no que se refere às publicações sobre o gênero, são os estudos que buscam compreendê-lo através de análises musicais e transcrições – embora, como já ressaltado anteriormente, boa parte das obras estudadas e mesmo do repertório tradicional do choro não tenha sido escrita pelos compositores.

Dessa forma, por não se constituir como um assunto de interesse (nem dos pesquisadores e muito menos da grande maioria dos leitores), a questão “polêmica” – adjetivo que, de início, me parece inapropriado – envolvendo a origem do termo *choro*, na maioria das vezes, se resolve da mesma maneira: em um encadeamento contínuo e irrefletido de reprodução dos discursos inaugurais a respeito do gênero. Acredito que uma pesquisa séria, que se dedique a desvendar o que a bibliografia tradicional encara como “polêmica”, tem boas chances de obter resultados importantes. Não se trata, portanto, de um mero detalhe a descoberta da origem desse termo em uma acepção musical. Ao contrário; ao desvendar tal procedência, talvez seja possível refazer caminhos, reconstruir pontes, traçar novas relações, algo que, ao menos em parte, é prejudicado pelo discurso hegemônico.

Mas no caso dessa pesquisa – que, é bom que se diga, também não se propõe a solucionar a questão – buscaremos recriar essas pontes de outras maneiras. A problematização sobre a procedência do termo *choro* é apenas uma das maneiras pelas quais Mozart Secundino de Oliveira poderá se inscrever nessa história que, por razões diversas, privilegia um discurso evolutivo baseado na vida e na obra de artistas nascidos na cidade do Rio de Janeiro, deixando muitas vezes de lado a tradição coletiva da música dos barbeiros e dos choromeleiros. Assim, aqui o choro será compreendido em seu sentido mais amplo e aberto, em todas as conotações possíveis atribuídas a

ele: música sentimental, festa de negros, derivação de palavra alemã, de palavra latina, de palavra portuguesa, além de outras “camadas” de sentidos que foram se juntando ao termo posteriormente. É assim que será possível acrescentar mais uma “camada” a esse discurso, uma que seja compatível com as práticas de Mozart no contexto do choro em Belo Horizonte.

1.5.4. O pai do choro

Conforme notou Paulo Amado (2016) em sua análise acerca da bibliografia disponível sobre o choro, as narrativas que se constroem em torno de uma perspectiva historiográfica são, em geral, muito similares. O fato de uma quantidade tão grande de textos coincidir em relação às mesmas informações (fatos, nomes, locais), de imediato, pode levar o leitor desavisado a tomar como verdade absoluta tal discurso. Porém, em um exame mais detalhado, verifica-se que a pertinência desses eventos deve-se mais à uma certa “forma de enredar os supostos acontecimentos – isto é, como se um método prevalecesse sobre um argumento e um tema”. (AMADO, 2016, p. 3). O caso de Joaquim Callado e sua “orquestra de pau e corda” é um exemplo emblemático desse discurso que reafirma a “inauguração” do choro no tempo (meados do século XIX) e no espaço (Rio de Janeiro).

Ora, ainda que se tome como verdade que seu grupo “Choro Carioca” ou “Choro do Callado” constituiu uma das primeiras “orquestras de pau e corda” (GOMES, 2007), não se deixa de notar que somente o nome de Callado é citado como representante de tal grupo (faltando, portanto, os violonistas e cavaquinhistas); e mais significativo que esta ausência de menção aos acompanhadores é o fato de o flautista se destacar no grupo por ser um indivíduo letrado, musicalmente alfabetizado [?!] e que atuava como professor do então Conservatório Imperial de Música (SIQUEIRA, 1970). É de se inferir que, independentemente de sua verve chorona e da condição de mestiço numa sociedade extremamente segregacionista, Callado parece ter sempre contado com notoriedade dentro dos salões da corte carioca e isto, muito provavelmente, por ser um indivíduo de predicados, sobretudo musicais, que se encaixavam nas demandas de postura e comportamento exigidas pelos “formadores de opinião” frequentadores assíduos de tais ambientes (DIAS, 1990). Citado sempre como personagem de carisma e flautista de prestígio no Rio de Janeiro oitocentista, o carioca provavelmente não deixava nada a desejar quando confrontado com músicos vindos da Europa, tais como os profissionais trazidos por D. João VI e que, em geral, eram educados nos conservatórios das metrópoles imperialistas europeias da época, a partir de valores musicais românticos e afeitos, por exemplo, a supervalorização de um virtuosismo técnico *per se*. (AMADO, 2016, p. 4, 5).

Amado segue em sua reflexão, ponderando que o ancoramento na figura de Callado como espécie de inventor do gênero, advém da proximidade e compartilhamento de espaços e ambientes entre o músico e os narradores da época – aqueles indivíduos que “alimentavam os veículos de comunicação”. (*ibid.*).

Ainda em relação à construção de um discurso que eleva Joaquim Callado à estatura de “pai dos chorões”, vale lembrar o valor atribuído à composição *Flor Amorosa*, vastamente apontada pela

bibliografia⁷⁹ como a música fundadora do gênero – muito embora Callado não tenha nomeado essa obra como um *choro*, assim como não nomeou nenhuma de suas criações. A primeira edição da partitura de *Flor Amorosa*, publicada em 1880 em versão para piano, foi registrada como uma *polca*, o que reforça o argumento da narrativa predominante, segundo o qual o termo *choro* teria sido utilizado inicialmente como designação para uma formação instrumental.

Vale aqui fazer uma ressalva em relação aos músicos que acompanhavam Callado em seu grupo. Se é verdade que na grande maioria dos casos ocorre a omissão desses personagens, de seus nomes, de suas biografias, e do papel que desempenharam para a construção e elaboração do choro como uma forma de se fazer música, é preciso reconhecer as poucas vezes em que isso não acontece. Na Enciclopédia da Música Brasileira (2003), no verbete dedicado a Joaquim Callado, lê-se que de seu grupo faziam parte “o flautista Viriato, além de de Luisinho, Capitão Rangel, Baziza Cavaquinho, Juca Vale, Ismael Correia, Lequinho e o violonista Saturnino, grande improvisador e seu acompanhador predileto”. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 2003, p. 132). Cazes (2005, p. 22) também menciona “o violonista Saturnino, Baziza Cavaquinho e a pianista Chiquinha Gonzaga, além de seu grande amigo flautista e saxofonista Viriato Figueira da Silva” como integrantes do grupo de Callado. De qualquer forma, mesmo quando citados nas publicações que mencionam seus nomes, os músicos que acompanhavam Callado – alguns deles, inclusive, bastante reverenciados, como Chiquinha Gonzaga e Viriato Figueira – não representam (de acordo com a narrativa predominante) o grupo majoritariamente descrito como sendo aquele que inaugura o choro.

79 Ver Diniz (2003), Siqueira (1969), Cazes (2005), dentre outros.

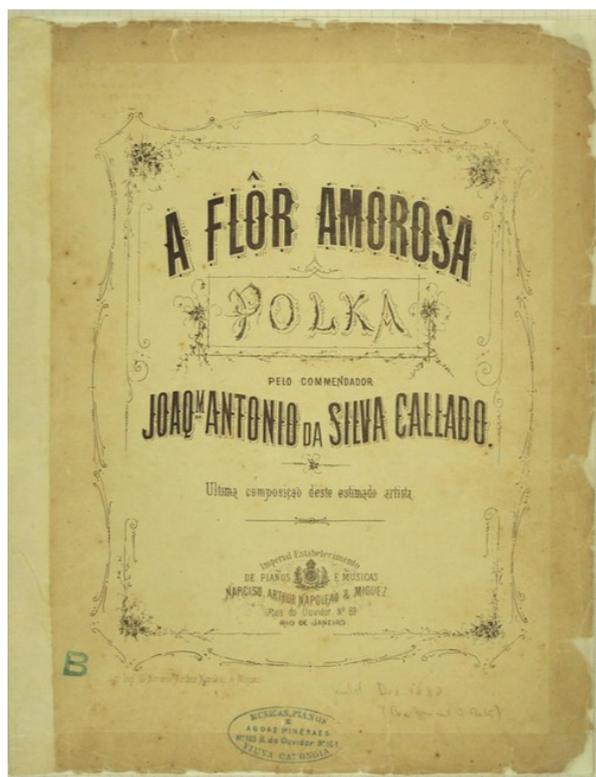


Figura 3 – Folha de rosto da 1ª edição de “Flor Amorosa”

1.5.5. O livro de memórias do *Animal*

Como vimos, outro elemento fundamental, que compõe o quadro de narrativas e explicações convencionais sobre a origem do choro, é o livro intitulado *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal. Vale lembrar: Cazes (2005) denominou esse livro como “documento único sobre os chorões” ao mesmo tempo em que o classificou como “tremendamente mal escrito e cheio de imprecisões e absurdos”. Para Tinhorão (2010) este documento revela a maneira como atuavam os músicos que eram chamados a animar bailes e festas populares no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX (entre a década de 1870 e 1930, mais especificamente). Ainda de acordo com este o autor, a grande importância do documento se deve à descrição dos ambientes que frequentavam os músicos chorões, assim como suas atividades profissionais e condições sociais. Eram “funcionários dos Correios (o próprio Alexandre fora carteiro da 2ª Seção), soldados de polícia e outros componentes de bandas de corporações fardadas, feitores de obras, pequenos empregados do comércio e burocratas”. (TINHORÃO, 2010, p. 208).

Depois de rasgados elogios ao lendário flautista Calado, que “tornou-se um Deus para todos que tinham a felicidade de ouvi-lo”, Alexandre Gonçalves Pinto inicia o desfile dos nomes dos antigos companheiros músicos, sempre citando – em boa hora – as ruas que moravam, os bairros em que se davam as principais festas e quase sempre as suas profissões. (...) O que Alexandre Gonçalves Pinto dá a perceber é que, à falta de bailes públicos, onde os melhores instrumentistas pudessem ficar conhecidos do público nas orquestras (ou, como futuramente seria possível com o disco e a rádio, mesmo sem a presença física), os chorões mais bem dotados firmavam desde o século XIX a sua fama nessas festas particulares de maior nomeada correndo a notícia do seu virtuosismo de boca em boca, até firmar-se no consenso da população o seu conceito de grandes tocadores. (...) Através dessa sucessão de nomes recordados por Alexandre Gonçalves Pinto, obtém-se informações diretas ou indiretas para a identificação das habilidades de pelo menos duzentos e oitenta e cinco chorões, entre os quais oitenta como tocadores de violão, sessenta e nove de flauta, dezesseis de cavaquinho, exclusivamente (isto porque grande parte dos violonistas também eventualmente tocava cavaquinho), e quinze sopradores de oficlíde (o quarto instrumento mais usado no choro *carioca*⁸⁰ antes do advento do saxofone, já por influência dos *jazz bands*, no início do século XX). (TINHORÃO, 2010, p. 207, 209, 2010).

Tinhorão (2010) argumenta ainda que, a partir do relato de Alexandre Gonçalves Pinto, é possível identificar a funcionalidade da música produzida pelos chorões – assim como a música dos barbeiros em seu tempo –, e considerar o papel social que lhes cabia representar. Essa perspectiva não é compartilhada por Pedro Aragão (2013) que contesta as associações entre classes sociais e música, feitas de maneira naturalizada por Tinhorão.

O trabalho de Aragão (2013) sobre o livro de Alexandre Gonçalves Pinto pode ser descrito como um estudo representativo a respeito de uma fonte primordial para a fundação das narrativas hegemônicas acerca do choro. Aragão busca compreender como essas narrativas conformam as percepções sobre o choro e a música popular no Brasil atualmente. É importante destacar que o livro intitulado *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro* de Pedro Aragão (2013), se constitui como uma atualização bem-sucedida das narrativas a respeito do gênero. Em outras palavras, o trabalho desse autor foi pioneiro (especialmente do ponto de vista metodológico) em relação à abordagem do choro, trazendo uma perspectiva renovada não apenas para a análise das fontes, mas também por possibilitar novas interpretações dessas mesmas fontes. Aragão se propõe a tomar o discurso de Alexandre Gonçalves Pinto como um discurso etnográfico, partindo da premissa que a etnografia musical não necessariamente se estabelece através de perspectivas teóricas, “mas por uma abordagem descritiva que ‘vai além da transcrição musical dos sons para uma escrita de como os sons são concebidos, gerados, apreciados e influenciam outros indivíduos, grupos e processos sociais e musicais’”. (SEEGER *apud* ARAGÃO, 2013, p. 90).

Desta forma, ao invés de caracterizar o discurso de Alexandre Gonçalves Pinto como algo “confuso”, “absurdo”, “mal escrito” – ou ainda, concebê-lo como um testemunho “puro”, “verdadeiro”, “original” –, Aragão (2013) busca compreender de que forma essa narrativa (aparentemente fragmentada) pode revelar as diversas perspectivas da época. Segundo o autor, ao

80 Grifo meu.

representar centenas de personagens e histórias da época, Alexandre Gonçalves Pinto não apenas revela uma descrição pormenorizada das relações entre práticas sonoras e a sociedade, mas também mostra “uma diversidade de discursos, fragmentos de concepções de época, gírias, fórmulas de oralidades, enfim, um verdadeiro caleidoscópio que, só pode ser lido a partir de uma perspectiva polifônica”. (ARAGÃO, 2013, p. 90).

Se é verdade, portanto, que o trabalho de Pedro Aragão se constitui como uma referência para o campo da música popular no Brasil, evidenciando uma renovação tanto do ponto de vista metodológico quanto narrativo, uma vez que expressa uma variedade maior de possibilidades analíticas, por outro lado reforça a condição mítica tradicionalmente imputada ao discurso de Alexandre Gonçalves Pinto. Assim, mesmo que involuntariamente, o livro de Aragão também fortalece a concepção majoritária, que toma a cidade do Rio de Janeiro como único *locus* fundador do choro.

1.5.6. Um *locus* de origem

A territorialidade, centrada exclusivamente na cidade do Rio de Janeiro, é um aspecto decisivo para construção da narrativa canônica a respeito do choro. Rezende (2015, p. 68) chama de “período de gestação” o que ficou consagrado na historiografia como uma narrativa que apresenta os antecedentes do nascimento do gênero a partir de um conjunto de elementos, dentre eles o aspecto geográfico. O que seriam aspectos indicadores da tão propalada modernidade (os pianos, os salões, as danças européias), estão associados na historiografia à chegada da corte portuguesa ao Brasil em 1808. A partir de então, com a transferência da sede da coroa para a nova capital, se iniciaria o alegado “surto modernizador” no Rio de Janeiro. O desenvolvimento urbano, associado à emergência do setor de serviços públicos – correio, banco, telégrafo etc. –, teria renovado os estratos sociais, disseminando os padrões de lazer aristocrático-burgueses nos meios menos favorecidos, criando assim um ambiente propício para o surgimento do choro. Dito de outra forma, a existência de músicos populares, provenientes da baixa classe média do Rio de Janeiro oitocentista, se tornará um elemento essencial para a construção do que se consolidou como uma historiografia oficial do choro. (REZENDE, 2015).

Sem pretender aqui questionar o protagonismo regional assumido pela cidade do Rio de Janeiro, vale a pena refletir sobre um discurso que atribui essa centralidade exclusivamente à aproximação com o “estrangeiro” – corte portuguesa, danças européias, modelo de desenvolvimento urbano europeu, etc. Nesse sentido seria importante considerar, portanto, conforme apontou Darcy Ribeiro (2006), que o Brasil já possuía um aspecto urbano anterior,

embora separado em “conteúdos” rurais e citadinos, com funções diferentes, mas complementares, e comandado por grupos “eruditos” da cidade.

Nossa primeira cidade foi, de fato, a Bahia, já no primeiro século, quando surgiram também Rio de Janeiro e João Pessoa. No segundo século, surgem mais quatro: São Luís, Cabo Frio, Belém e Olinda. No terceiro século, interioriza-se a vida urbana, com São Paulo; Mariana, em Minas; e Oeiras no Piauí. No quinto século, a rede explode, cobrindo todo o território nacional. No curso desses séculos as cidades cresceram e se ornaram como portentosos centros de vida urbana, só comparáveis aos do México. Os holandeses enriqueceram Recife. A riqueza das minas se exibiu em Ouro Preto e outras cidades do ouro, engalanou a Bahia e, depois, o Rio. A valorização do açúcar traslada os senhores de engenho para Recife e para a Bahia, onde ergueram os seus sobrados e viveram a vida tão bem descrita por Gilberto Freyre (1935) (RIBEIRO, 2006, p. 177).

Ou seja, assim como as polcas, o piano, a urbanização, a transferência da corte, (todos esses, o que poderíamos chamar de elementos exógenos), podem ter sido essenciais para a formação da sociedade carioca, seria igualmente importante examinar em que medida se deu a adaptação desses elementos em outros contextos, indo além da cidade do Rio de Janeiro. Em outras palavras, não são irrelevantes os indicadores de “modernidade” em outros centros populacionais brasileiros, mesmo antes (mas também durante e depois) da tão exaltada transferência da corte portuguesa para o Brasil.⁸¹

E ainda, me parece crucial encarar o choro não apenas como o resultado de um “surto” modernizador carioca, mas também como um fenômeno cultural que, independente de estar irremediavelmente vinculado à história da capital do Brasil, se perpetuou, se interiorizou, e foi cultivado nas mais diversas regiões, por músicos dos mais diferentes estilos. Não se trata, portanto, da reivindicação de um novo *locus* de nascimento para o gênero; isso não me parece razoável. Mas talvez uma reorganização do discurso, de uma forma em que seja possível levar em conta o protagonismo da produção de artistas chorões de outras regiões, com “sotaques” diferentes, me parece essencial.

81 Não pretendo me estender sobre esse assunto, uma vez que se trata de temática secundária para este trabalho. No entanto, como é um evento lembrado repetidamente na bibliografia disponível sobre o choro, faço uma breve observação. A circunstância que levou a corte portuguesa a se transferir para o Brasil dificilmente é lembrada nos textos que abordam esse fato. Pressionado pelas duas maiores potências econômicas e militares da época (França e Inglaterra), D. João (príncipe regente de Portugal) opta por abandonar (ou fugir) seu próprio país em direção ao Brasil. Ou seja, o que busco ressaltar é que a transferência da corte, longe de se constituir como uma emancipação (ou “modernidade”) do Brasil, revela muito mais a forma inovadora com a qual um monarca europeu lidou com uma crise interna.

	<i>Fins do século XVI</i>	<i>Fins do século XVII</i>	<i>Fins do século XVIII</i>
Nº de cidades	3	7	10
Nº de vilas	14	51	60
População do Brasil	60.000	300.000	3.000.000
População das Principais cidades e vilas	Salvador: 15.000 Recife/Olinda: 5.000 São Paulo: 1.500 Rio de Janeiro: 1.000	Salvador: 30.000 Recife: 20.000 Rio de Janeiro: 4.000 São Paulo: 3.000	Rio de Janeiro: 43.000 Salvador: 40.000 Ouro Preto: 30.000 Recife: 25.000 São Luís: 20.000 São Paulo: 15.000

*Figura 4 – Tabela da rede urbana colonial brasileira*⁸²

Muitos desses artistas – como João Teixeira Guimarães, Jayme Thomás Florence, Catulo da Paixão Cearense, Luperce Miranda, Garoto, Abel Ferreira, entre tantos outros, menos conhecidos – pioneiros, propagadores, inventores e criadores do que conhecemos através da categoria genérica *choro*, só tiveram seus nomes ligados ao discurso oficial (ainda que como personagens secundários) porque, de alguma forma, aderiram à centralidade regional carioca. Portanto, alargar os mecanismos de acesso⁸³ a essa história oficial do choro me parece urgente, não apenas porque novos personagens poderão compor essa narrativa, enriquecendo-a com seus repertórios, mas também porque talvez seja uma forma de reconhecer o importante papel desempenhado por músicos ordinários, comuns. Afinal, se está claro que Joaquim Callado, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, e tantos outros “ícones do gênero” são fundamentais para a construção da narrativa sobre o choro, é

82 Reprodução dos dados contidos em Ribeiro (2006, p. 178).

83 Creio que tais mecanismos se apresentam de diversas formas, em meios e formatos diferentes, através dos textos baseados no colecionismo, mas também através das pesquisas acadêmicas, produtos (livros, discos, songbooks), aulas de música, etc.

também incontestável que a perpetuação dessa música na cultura brasileira não se daria sem a contribuição dos inumeráveis músicos anônimos.

Para finalizar minhas ponderações acerca da centralidade atribuída ao Rio de Janeiro pelo discurso dominante, gostaria de me reportar aos trabalhos de Alaécio Martins (2017) – que aborda os manuscritos pertencentes ao acervo da Banda do 3º Batalhão da Polícia Militar de Minas Gerais, na cidade mineira de Diamantina – e de Costa Neto (2015) que trata do choro no estado do Maranhão. Embora sejam fartas as pesquisas no campo da música colonial mineira, Martins (2017) busca explorar e apresentar outro lado da vida musical diamantinense, ainda pouco examinado: os manuscritos de um repertório destinado às bandas de música que se encontram em arquivos de bibliotecas da cidade. O autor se concentrou na investigação de músicas compostas entre o final do século XIX e início do século XX que pudessem pertencer ao universo do choro.

Muitas dessas partituras produzidas encontram-se ameaçadas de esquecimento, e podemos afirmar que muitas delas estão irremediavelmente perdidas. O estudo do repertório dos acervos das bandas e das bibliotecas de Diamantina tem como objetivo torná-lo mais acessível e disponível, já que as bandas não tocam mais esse tipo de repertório, optando por executar adaptações de clássicos da MPB e do cancioneiro internacional. Muito se deve à precariedade e ao péssimo estado de conservação das partituras, dificultando sua leitura e interpretação. Há uma importância histórico-musical na investigação desse repertório para maior conhecimento da música e do choro produzido em Minas Gerais. Com base nos manuscritos selecionados, propomos nova edição prática para a formação atual da banda do 3º Batalhão de Polícia de Minas Gerais, situada em Diamantina e de onde foram copiados os manuscritos, além de arranjos para duos – melodia e contraponto – e partes de melodias cifradas, facilitando o acesso desde pequenas formações até grande grupo instrumental. O trabalho sugerido de resgate e edição prática desse material, além do estudo mais aprofundado de suas origens e possíveis ligações com o choro, poderá juntar-se ao material já existente sobre a música brasileira, aumentando o acervo de informações disponíveis sobre o tema e facilitando futuras pesquisas. (MARTINS, 2017, p. 10).

É importante frisar que o autor é, ele mesmo, um experiente músico de choro e é natural da cidade de Diamantina.⁸⁴ Neste trecho ele revela a má conservação dos documentos históricos e o seu estado de abandono, além de certo desinteresse com o repertório. De qualquer maneira, este trabalho é importante porque revela um material pouco explorado.

Assim como Alaécio Martins (2017), Costa Neto (2017) também é músico de choro, flautista, e natural de uma região do Brasil tradicionalmente desprestigiada nas narrativas dominantes que abordam o gênero. O autor argumenta que o discurso riocentrista presente na historiografia advém de dois fatores genealógicos fundamentais: 1) popularização das danças vindas com as companhias teatrais europeias. Essas danças teriam extrapolado os limites do teatro e das óperas, invadindo os salões, ruas e lares do Rio de Janeiro a partir de meados do séc. XIX. 2) o segundo fator seria uma decorrência do primeiro; um jeito abasileirado de tocar os gêneros musicais homônimos a essas danças, como a valsa, a quadrilha, a mazurca e em especial, a polca. A narrativa predominante

84 Alaécio Martins é trombonista.

sustenta, portanto, como já vimos, “que as produções teatrais e as óperas trazidas da Europa foram fundamentais para a formação do choro no Rio de Janeiro”. (COSTA NETO, 2017, p. 12).

Neto (2017) pondera, todavia, que a influência européia da época não se restringiu ao cenário carioca, visto que teatros situados no Nordeste do país também recebiam essas companhias.⁸⁵ A partir dessa colocação, o autor lança a possibilidade de pensarmos também na influência européia nos cenários maranhense, pernambucano, além de outros centros urbanos, colocando a seguinte questão: seria possível haver diferentes “jeitos’ de tocar as peças musicais trazidas da Europa?”. (*ibid.*). A partir de tais observações, Costa Neto (2017) propõe uma discussão sobre a provável existência de múltiplos processos de formação do choro ocorridos simultaneamente no Brasil, tendo como fio condutor os contextos sócio-musicais das cidades São Luís (MA) e Rio de Janeiro (RJ), no recorte cronológico que compreende o final do século XIX a meados do século XX.

As pesquisa de Alaécio Martins (2017) e de Costa Neto (2017) revelam que o reconhecimento do Rio de Janeiro como território privilegiado para o desenvolvimento do choro não necessariamente exclue outras localidades igualmente importantes nesse sentido. Revelam também que, à medida que os trabalhos relacionados ao choro ganham novas perspectivas e olhares, desvincilhando-se das análises musicais exclusivamente centradas em partituras, é possível observar uma maior diversidade no que diz respeito às territorialidades, sujeitos e práticas relacionadas ao gênero.

85 Costa Neto (2017) menciona o Teatro São Luís, inaugurado no Maranhão em 1817, e o teatro Santa Isabel, fundado em Pernambuco em 1850.

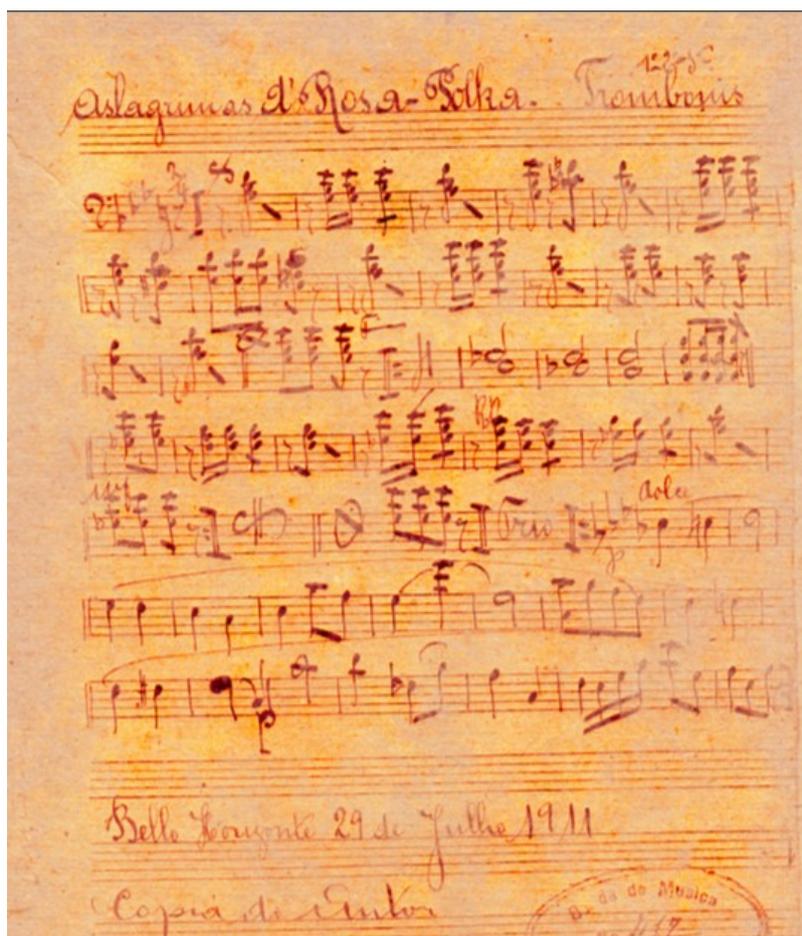


Figura 5 – Manuscrito da polca “As lágrimas d’ Rosa”⁸⁶

1.5.7. Outras histórias possíveis

Para encerrar essa inquirição sobre a narrativa predominante a respeito da história do choro, vale a pena examinar as razões pelas quais esse discurso chegou a atingir um estatus de norma. Segundo Rezende (2015), o mito da síntese racial circula nos meios artístico-intelectuais no Brasil desde a década de 1930, se incorporando ao senso comum e permitindo interpretações livres, tais como a que Jacob do Bandolim expressa em seu depoimento para o Museu da Imagem e do Som (MIS) em 1967:

Da polca, originária da Europa, dançante e modulada, originou-se o choro. No Brasil, as três raças tristes cobraram o seu tributo tornando-a mais lenta e melódica, porém, dançante ou não, continuaram conhecidas como polcas, não há quem encontre em impresso ou disco

⁸⁶ Como se pode notar no manuscrito, a data grafada no documento registra do dia 29 de julho de 1911. A autoria da polca é de Antonio F. Silva. (MARTINS, 2017, p. 21).

dos mais antigos o vocábulo choro, todas eram polcas, mas como emocionavam quem as tocava ou ouvia, eram denominadas músicas de choro, de fazer chorar. Cadernos em meu poder, organizados em manuscritos em fim do século passado, confirmam esta assertiva, posteriormente é que às próprias composições indistintamente se passou a chamar de choro. Os primeiros divulgadores: Joaquim Antônio da Silva Calado, nascido em 1848 e falecido em 20 de março de 1880, flautista, foi quem primeiro se valeu do violão e do cavaquinho para apresentar choros, e dada sua condição de protegido do Paço Imperial, pois era Cavaleiro da Ordem da Rosa, a mais almejada condecoração do Império, e catedrático do Imperial Conservatório de Música, impunha às polcas interpretação lenta e modulada que por todos era aceita e imitada. (BITTENCOURT *apud* REZENDE, 2015, p. 71).

Nesse trecho, Jacob soluciona, em um estalar de dedos, todos os elementos que busquei problematizar até aqui – origem da palavra *choro*; Joaquim Callado como “Pai fundador” do gênero; fontes documentais; Rio de Janeiro como *locus* originário (Paço Imperial); o estrangeiro e a “mistura” na formação de uma música “autêntica” –, recorrendo ao mito das “três raças tristes” formadoras do povo brasileiro. Como vemos, essa “deglutição antropofágica” da cultura, supostamente expressa na interpretação dolente dos chorões, fica evidente no depoimento do compositor. Soma-se a isso a importância da polca como gênero originário, fator que a bibliografia não se cansará de destacar, sobretudo na forma de citação do ano em que ela foi dançada pela primeira vez em solo brasileiro.⁸⁷ (REZENDE, 2015). Um exemplo disso é o artigo intitulado *Música das três raças*, escrito pela musicóloga e jornalista Mariza Lira para a Revista da Música Popular em 1955, cujo conteúdo “se resume, basicamente, a recitações de trechos de Gonçalves Pinto, sem citá-lo explicitamente”. (REZENDE, 2015, p. 74).

Como vimos no início deste tópico, a fusão de elementos (estilos, sotaques, etnias, ritmos, danças etc.) é frequentemente apontada pela narrativa oficial como a grande responsável pelo surgimento do choro, assim como o caráter exógeno de uma cultura colonizadora. A legitimidade desse discurso, portanto, é alcançada através de um fio condutor que perpassa algumas idéias que busquei esclarecer aqui. Desta forma, fica evidente que o que agrupa todas essas ideias em uma mesma narrativa é noção de *genealogia*. Em outras palavras, a narrativa que explica a origem do choro é moldada segundo uma genealogia que encontra em Callado seu grande “pai” fundador.

Tim Ingold (2015) chamou de *modelo genealógico* o projeto de conhecimento que pressupõe as especificidades dos indivíduos e da cultura “de modo independente e anteriormente a sua vida no mundo, através da outorga de atributos de antepassados”. (INGOLD, 2015, p. 232). De acordo com essa concepção, as histórias que seriam supostamente transmitidas de geração em geração

87 Rezende (2015, p. 72) ressalta que “as disputas pela ‘precisão dos fatos’ giram entre os anos de 1845 e 1846”. De fato, segundo Cazes (2005, p. 17) “se eu pudesse apontar uma data para o início da história do Choro, não hesitaria em dar o mês de julho de 1845, quando a polca foi dançada pela primeira vez no Teatro São Pedro. Entre as várias obras que se referem à polca no contexto dos “antecedentes” do choro e de outros gêneros populares, conferir Kiefer (1990 [1978], p. 16), Silva (1986, p. 24), Vasconcelos (1991, p. 33), Pellegrini (2005, p. 24), Machado (2007, p. 17-18) Severiano (2008, p. 26), e Peters (2005, p. 59).

equivaleriam a um *sistema de classificação*. O argumento desse modelo prevê que a posição genealógica de um indivíduo, afinal, estará irremediavelmente fixa, desde o início, desconsiderando onde vive, seus hábitos, seu trabalho, seus interesses, etc.

Uma das implicações desse pressuposto, portanto, é que o conhecimento já adquirido é *importado* para os contextos da prática. Em suma, o conteúdo da mensagem que é supostamente transmitido através das gerações equivale, simplesmente, a um sistema de classificação. Para funcionar no mundo (assim afirma o argumento), é necessário saber com o que estamos lidando; para saber com o que estamos lidando, temos que ser capazes de unir cada objeto que encontramos à uma classe de objetos que compartilham as mesmas características. (INGLÓD, 2015).

Ora, a incongruência desse tipo de conhecimento se revela bastante evidente no caso da música, na medida em que a prática não é forjada a partir de um modelo fixo. Trazendo esse argumento para o assunto desse estudo, de acordo com o modelo genealógico, a polca deveria ser observada como uma dança européia e ser tocada tal e qual era tocada no passado. Mas será que foi assim que Mozart aprendeu a tocar violão? Que se familiarizou com o repertório do choro (que inclui polcas, maxixes, boleros, tangos, valsas, sambas, e tantas outras “danças”)? Que, enfim, se tornou um chorão?

Ingold (2015) chama o tipo de conhecimento classificatório-conceitual que opera segundo uma lógica progressiva, do específico para o geral (mas também do geral para o específico), de *conhecimento verticalmente integrado*. Assim, se por um lado o modelo genealógico implica na transmissão de conhecimento classificatório verticalmente integrado, o inverso também se aplica, isto é, o projeto de classificação combinado com um princípio de transmissão por descendência (do geral para o específico), também gera o modelo genealógico. Desta maneira, “o modelo genealógico oferece uma explicação inadequada e irrealista de como os seres humanos vêm a saber o que fazem. E por isso mesmo [o autor afirma] que o conhecimento não é classificatório. É antes *narrativo*.” (INGOLD, 2015, p. 233, 234).

Como vimos no discurso hegemônico sobre o choro, todos os elementos (eventos, documentos, personagens, obras), possuem características supostamente intrínsecas, e estão encaixados em uma ordem fixa. Mesmo que eventualmente se contextualize o aparecimento desses elementos, as suas relações com a realidade e com o momento presente são frequentemente desprezados, assim como com o contexto que antecede seu surgimento. É por essa razão que Ingold (2015) faz uma distinção entre a *classificação* e a *história*. Segundo o autor, “*histórias sempre, e inevitavelmente, reúnem o que as classificações separaram*”. (INGOLD, 2015, p. 236).

Também é importante refletir sobre a repetição incansável de uma narrativa que se reproduz de forma naturalizada, linear e homogênea. Como vimos, sob o invólucro da genealogia, o

argumento predominante se legitimou através dos tempos, sustentando todo o discurso sobre o choro. Segundo Michel Foucault (2007) o discurso é uma forma eficiente de manutenção de poder, justamente porque ele é capaz de permear a sociedade, produzir coisas, induzir a satisfação e a compreensão dos indivíduos. “Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não você acredita que seria obedecido?” (FOUCAULT, 2007, p. 8). Devemos considerar o discurso, portanto, muito mais do que uma instância negativa, que tem como única função reprimir, mas “como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social”. (*ibid.*).

Nesse sentido, outras histórias do choro precisam (e já começam a) ser contadas, se somando e se relacionando com a narrativa predominante. Uma história do choro que tenha espaço para ícones e repertórios que escapam da genealogia hegemônica, genealogia esta que muito embora envolva uma territorialidade, uma práxis, um corpo documental, não anula a existência de outras genealogias, outras territorialidades, outros documentos, igualmente relevantes. Retomo aqui a questão que coloquei anteriormente: como contar uma história? No caso da história do choro é preciso estarmos atentos para que, ao começarmos essa narrativa pelo início, não caiamos na tentação de reproduzir irrefletidamente as mesmas referências e fontes. Além de problematizar e atualizar o que chamei de *discurso oficial*, dialogando com novas referências acerca do mesmo tema, busquei também ressaltar as razões pelas quais se desenvolveu e se expandiu essa narrativa.

Quando surge o choro? Com Joaquim Callado? Com os choromeleiros? Com os músicos barbeiros? Ou ainda, se estendermos nosso entendimento a respeito dessa categoria, poderíamos considerar que o surgimento desse gênero independe de uma ideia de autoria? Creio que o choro nasce em todos esses momentos. Em cada um deles, com sentidos mais ou menos variados; às vezes coincidindo em algum aspecto, se diferenciando em outro. E assim os significados foram, vão, e continuarão se construindo no decorrer do tempo.

Como ressaltei anteriormente, a cada repetição a mesma história pode assumir variações que lhe darão contornos diferentes, a depender do destaque atribuído às vozes e ações dos personagens, assim como dos locais e épocas enfatizados. Mozart Secundino faz parte de uma *mesma* história, da qual também fazem parte os assim chamados “ícones do gênero” Joaquim Callado, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, etc. No entanto, o que a bibliografia costuma chamar de “vida e obra”, no caso de Mozart, destoa consideravelmente de seus colegas chorões. Parece estar aí o interesse dessa investigação: desvendar os elos e assimetrias que conectam (e também separam) Mozart do universo do choro.

CAPÍTULO II

(re)Conhecendo Mozart: os relatos, o tempo, os espaços

Me parece arriscado estabelecer uma situação precisa, um local, uma data, que represente, ainda que aproximadamente, meu primeiro contato com Mozart Secundino de Oliveira. Como salientei no início desse texto, em minha memória, o “primeiro encontro” com esse músico ocorreu diversas vezes, em várias situações diferentes, em espaços e épocas igualmente distintas. Buscarei, nesse tópico, descrever as situações que melhor caracterizam esse “encontro inaugural”, refletindo a respeito dos espaços e situações onde eu e Mozart nos reconhecemos. Durante sua trajetória, Mozart se firmou como um músico conhecido e respeitado não apenas por seus pares, mas também por um contingente de pessoas que foi crescendo com o tempo, na medida em que se habituou a escutá-lo em Belo Horizonte. Ele tocava o violão de 6 cordas – categoria importante para este trabalho, como veremos em capítulo específico, destinado a esse assunto – em apresentações ao ar livre, casas noturnas, restaurantes, rodas de choro, e toda sorte de eventos.

Na medida em que o choro foi conquistando popularidade, sendo executado com mais frequência em diferentes espaços, frequentados especialmente por jovens de classe média, Mozart foi paulatinamente se tornando uma espécie de “patrimônio” da cidade, um xodó da juventude.⁸⁸ Um público que (re)descobria a potência dos gêneros musicais populares⁸⁹ forjados no Brasil entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, dentre eles o samba, o forró, a seresta, e também o choro – ou chorinho, no diminutivo, como também é conhecido o gênero.

Amanda Gomes, por exemplo, uma das diretoras do documentário *Simplicidade*, revela que começou a “frequentar roda de choro com vinte, vinte poucos anos. Quando [ela] estava na faculdade que [começou] a [se] interessar pelo samba, pelo choro, por esses estilos musicais”. (COELHO; MEIRA, 2017, p. 324). Dani Meira, parceira de Amanda no projeto do documentário que mostra a trajetória de Mozart, revela que, embora sempre tenha gostado de música e

88 Mozart ficou conhecido como o “xodó da galera”, especialmente em função do título de uma extensa matéria jornalística a seu respeito, que trazia no título essa expressão em letras garrafas. A partir de então outras reportagens passaram a reproduzir a alcunha.

89 No Brasil, o termo *música popular* traz a reboque uma série de concepções, por vezes conflitantes, sobre cultura de massa, indústria cultural, folclore, tradição, modernidade, entre outras. Minha intenção aqui não é me debruçar sobre nenhuma dessas noções. Muito menos propor uma nova. Busco apenas reportar-me aos gêneros musicais que coincidem historicamente com os processos de urbanização e desenvolvimento tecnológico (como a gravação e o rádio, por exemplo), ocorridos no Brasil entre meados do século XIX e início do século XX. Sobre esse assunto ver Moraes (2000).

frequentado shows de outros estilos, seu contato com o choro se deu “na época da faculdade mesmo, quando [entrou] pra PUC em 1999, 2000”. (*ibid.*).

Mozart foi uma espécie de símbolo desse momento, embora não fosse o único representante da velha guarda, digamos assim. Essa redescoberta – talvez fosse mais apropriado chamar de reconquista, ou retomada de um espaço simbólico – ocorrida no início da década de 2000, coincidiu com uma nova fase de desenvolvimento do Brasil.



Figura 6 – Matéria do jornal *Hoje em Dia* do dia 15/09/2014⁹⁰

Me recordo da professora Rosângela Tugny, responsável por minha iniciação no campo da etnomusicologia, fazer uma associação interessante entre a popularidade, a difusão, e o cultivo de diferentes gêneros musicais brasileiros durante o governo do presidente Lula (que governou entre os anos de 2003 e 2010), e a popularidade, difusão e cultivo quase exclusivo do chamado *Sertanejo* em períodos anteriores. Naquela época eu não consegui compreender exatamente o sentido de tal associação. Hoje, mais do que evidente, ela me parece extremamente sofisticada, sobretudo considerando a deterioração não apenas dos mecanismos institucionais que asseguram e possibilitam a diversidade e a proteção da cultura e da educação no Brasil, mas também dos meios

90 Neste trecho da longa reportagem feita a respeito do músico, são citados nomes de jovens artistas que colaboraram com a campanha de financiamento coletivo do documentário.

que sustentam a própria trama do tecido democrático no país. De fato, o antigo *Sertanejo* dos anos 1990 volta a ganhar força na segunda metade da década de 2010, com o inusitado adjetivo *Universitário*. Esse gênero – que propaga um modelo de cultura uniforme e homogêneo através de temáticas e símbolos facilmente identificáveis⁹¹ – está ligado, sobretudo, ao agronegócio, uma das forças político-econômicas que dão sustentação ao atual governo de Jair Messias Bolsonaro.⁹²

Mas cabe agora, no momento presente, rememorarmos aquilo nos possa revelar outros caminhos. Aliás, talvez esteja aí, na reflexão a respeito da temporalidade, de uma passagem não-ordenada e não-sistemática do tempo, na imbricação de suas diferentes percepções e ocorrências, a chave para as perguntas que este trabalho se propõe a distinguir em relação à memória. Para isso, me proponho a descrever a vida musical de Mozart, buscando compreender esse personagem em toda a sua complexidade, e não apenas como a representação mais comum de um ícone emblemático que alcança certa distinção em determinado grupo social. Embora isso seja verdadeiro – Mozart, de fato, alcançou notoriedade em Belo Horizonte – penso que essa constatação traz mais perguntas do respostas. Pesquisar as práticas de Mozart no contexto do choro em Belo Horizonte significa, portanto, admitir que é possível compreender a coletividade a partir das trajetórias e experiências dos membros dos grupos sociais, reconhecendo também que não deve haver oposição entre a história local e a história global. (REVEL, 1998).

2.1. O Mercado de Santa Tereza

Um dos primeiros (re)encontros que tive com Mozart ocorreu justamente no início dos anos 2000, quando o choro ganhava projeção entre os jovens de classe média. Nesse período eu me dividia entre as atividades do curso de música na universidade, e as primeiras apresentações públicas, tocando o repertório de choro com um grupo de jovens. Coincidência ou não, éramos integrantes de bandas de rock, antes de migrar para outros gêneros. O nosso aprendizado e nossa iniciação na música, portanto, foi construída também através do contato com os estúdios, as tecnologias de gravação, os instrumentos elétricos, os amplificadores, pedais, sintetizadores, além de experiências em palcos de festivais de bandas de garagem e apresentações diversas. Marcos Frederico (2020), um dos jovens daquele grupo que se iniciava no choro, revela:

Aí com 19 [anos] eu ouvia o rock and roll. Só o que me interessava era a música lá de Seattle né, música norte-americana, assim, pouca coisa brasileira. Só que nessa época começou um movimento no Brasil de misturar o rock com músicas regionais, você deve lembrar. Aí surgiu *Raimundos*, misturando rock com baião, surgiu *Virna Lisi*, que também

91 As principais referências desse gênero estão contidas nas letras das canções, que abordam situações de abuso de álcool, traição, ostentação, luxo e exibicionismo.

92 Sobre as relações entre o agronegócio e a música sertaneja ver Requena (2016).

misturava elementos do samba, baião, e aí eu comecei a me interessar pela música brasileira. E aí eu fui apresentado aos *Mutantes* e aí eu comecei a querer inclusive a compor letras em português também. Porque a gente cantava as músicas todas em inglês. (SOARES, 2020, p. 338).

Meu interlocutor enuncia o nome das bandas que representavam para ele e para a maioria dos jovens de nosso meio, ao menos naquele momento, um aspecto “regional”, um sotaque brasileiro. De qualquer forma, desejávamos radicalizar em nossa “expedição” pelo Brasil. O rock já não era tão atraente para nós naquele momento. Era necessário, portanto, largar os instrumentos elétricos, os pedais de distorção, e compreender o funcionamento dos instrumentos acústicos, a reverberação do som em outros espaços, que não os estúdios e os palcos, em suma, reconfigurar nossas concepções a respeito da música. Mas como fazer isso? Onde tocar? Pra quem tocar? Como tocar? “E aí a gente foi. Chegou no bar do Orlando, simplesmente a gente abriu a partitura e começou a tocar. E na época eu lia as cifras. Acho que você também era mais cifras. E o Daflau⁹³ solava as melodias.” (SOARES, 2020, p. 339). Marcos Frederico relata exatamente a maneira com a qual lidamos naquela situação, a forma que encontramos de (re)começar. Escolhemos um local público, um bar que nos parecia adequado, em uma esquina tradicional de Belo Horizonte, cuja paisagem refletia em boa medida a imagem de um Brasil que buscávamos – talvez de forma inocente – nos aproximar naquele momento.⁹⁴



Figura 7 – Bar do Orlando: visão interna e externa⁹⁵

93 Daflau, é o apelido de Marcos de Castro Alvarenga, integrante fundador desse grupo que posteriormente, em nossa fase de profissionalização, deixou o conjunto para se dedicar a uma carreira mais promissora.

94 Este estabelecimento é um dos mais antigos da cidade. Foi fundado em 1919 com o nome de *Bar dos Pescadores* por ficar às margens do ribeirão Arrudas e ser o ponto de parada para a aquisição de equipamentos e utensílios para pesca. Foi adquirido por Orlando Siqueira em 11 de novembro de 1980. O novo dono manteve as características do estabelecimento. Essas informações são de conhecimento público e podem ser confirmadas através de diversas matérias jornalísticas, como a que se encontra disponível em: <<https://www.otempo.com.br/cidades/bar-do-orlando-o-mais-antigo-de-bh-comemora-seus-100-anos-com-festa-1.2270312>>. Acesso em 29 de Agosto de 2020.

95 Créditos das imagens: Michele Marie (visão interna); Divulgação (visão externa).

Nessa época, além de não estarmos habituados a executar o choro, também (ou justamente por essa razão) não tínhamos muitas informações a respeito desse gênero. Os aspectos sociais, a origem, o desenvolvimento, a difusão, e até mesmo a problematização do choro como uma categoria fixa, passavam ao largo de nossos interesses. Hoje eu presumo que isso tenha até colaborado para o sucesso da nossa empreitada. Uma certa dose de inocência pode ser decisiva no início de determinado percurso artístico, especialmente no que diz respeito à liberdade para a experimentação e à autoconfiança naquilo que se realiza. Em outras palavras, o que busco sublinhar é que, pelo menos no caso da música, é na prática, durante a performance, o fazer que, de fato, melhor se revela o saber a respeito de algo. É nesse sentido que a inocência é bem-vinda, que uma certa inexperiência se apresenta fecunda, aspectos esses buscados sempre por Mozart quando se aproximava dos jovens. Não se trata de uma inexperiência de quem nada realiza, ou de um pretense conhecer teórico, mas sim da inocência de jovens que fazem muito bem feito aquilo que Mozart também fazia.

De volta ao local onde começamos a nos apresentar, o Bar do Orlando em pouco tempo não tinha estrutura para atender a quantidade de clientes que se aglomerava em frente ao estabelecimento nas noites de terça-feira. Logo migramos para outro local. No mesmo bairro. O mercado de Santa Tereza⁹⁶. Foi nesse espaço que tivemos o primeiro contato com os músicos de choro mais experientes. Tocávamos aos domingos e eventualmente alguns deles apareciam por lá. “A gente tocava domingo de manhã. Chegava 11 horas da manhã, começava meio-dia, e tocava a tarde inteira. E lá no mercado aí eu acho que já deu uma uma ampliada no repertório e nas participações. Eu acho que foi lá que os músicos profissionais chegaram.” (SOARES, 2020, p. 341). Confesso que essa “chegada” dos profissionais me afligia muito naquele tempo. Foi também no mercado de Santa Tereza que passamos a ser remunerados para tocar.

Em um domingo normal, durante nossa apresentação na *Confraria do Velho Chico*⁹⁷ – nome do estabelecimento onde nos apresentávamos dentro do mercado – Mozart chegou, acompanhado de outros chorões. Eu reconheci imediatamente aquelas fisionomias. Eram artistas atuantes do contexto musical de Belo Horizonte. Cada um deles carregava seu respectivo instrumento: pandeiro, violão e cavaquinho. Talvez tenha sido nesse dia, especialmente nesse momento, da chegada de

96 Belo Horizonte conta com alguns mercados distritais em diferentes regiões da cidade. É interessante notar que a criação desses espaços foi uma ação da administração municipal durante a década de 1970 que, sob o pretexto de trazer a ordem e a higiene para a cidade, pretendiam “substituir as antigas feiras livres, cujos inconvenientes eram notórios”. (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE, 2016, p. 11). O mercado distrital de Santa Tereza (que se situa no bairro homônimo), foi inaugurado em 1974 e desativado em 2008. Atualmente, portanto, o espaço se encontra fechado e abandonado.

97 *Velho Chico* é como é conhecido popularmente um dos mais importantes cursos d’água do Brasil e da América do Sul. O rio São Francisco atravessa 5 estados e 521 municípios, sendo sua nascente em Minas Gerais, e sua foz em Sergipe. A transposição desse rio, que tem como objetivo irrigar a região semiárida do nordeste brasileiro, se constituiu como um dos mais audaciosos e polêmicos projetos de desenvolvimento do país nas últimas décadas.

Mozart com seus companheiros ao mercado de Santa Tereza, que tenha ficado nítida para mim a diferença entre uma apresentação musical ordinária, habitual, e uma *roda* de choro. Mozart e seus colegas, ao visualizarem a mesa em que estávamos tocando, se dirigiram até lá e, com toda a naturalidade, se assentaram para tocarmos todos juntos.

Tocamos a tarde toda, trocamos experiências, dialogamos sobre assuntos variados. Embora houvessem diferenças evidentes entre nós, relacionadas à idade, origem, formação – nós tocávamos (com alguma dificuldade) presos à partitura, enquanto Mozart e seus amigos tocavam (com toda desenvoltura) de cor –, aquele encontro me mostrou uma nova possibilidade de fazer música. Como eu ressaltai no início desse texto, nesse dia, quando toquei pela primeira vez com Mozart em uma *roda*, em um local público, eu senti que o que eu estava fazendo se aproximava mais daquelas gravações de choro que eu adorava.

Por mais diferenças que possam haver entre os diversos tipos de apresentações, concertos, shows e assemelhados – ou seja, podem ocorrer em locais abertos ou fechados; em palcos de diferentes tamanhos e formatos; com variações de proximidade entre o público e o espetáculo, e assim por diante –, um certo limite entre público e artista, um afastamento da audiência em relação à cena, parece perpassar todas essas modalidades. Em outras palavras, nas apresentações musicais convencionais as interações entre o público e os músicos ficam restritas a momentos previamente (e tacitamente) designados (aplausos, o canto de um refrão, etc.). Na *roda* de choro, por outro lado, a permeabilidade entre os músicos que tocam e outros agentes, que podem ser chamados de audiência – embora a audiência, nesse caso, inclua também os músicos que eventualmente poderão se juntar à roda de choro – parece ser mais acentuada. Dito de outra maneira, as interações entre os diversos agentes sociais, mais do que desejáveis, são essenciais para a existência da roda de choro.

Segundo Henrique Cazes (2005), embora o choro possa ser ouvido e executado em palcos de teatros e casas noturnas, não há dúvidas que o contexto natural desse gênero são as rodas. Elas podem ser realizadas em locais públicos, ou podem possuir um caráter privado, sendo realizadas em encontros domésticos.⁹⁸ Uma das características mais importantes da roda é que ela “mistura profissionais e amadores, gente que toca melhor ou pior, sem nenhum problema”.⁹⁹ (CAZES, 2005,

98 Vale a pena lembrar que, assim como observamos uma variedade de possibilidades em relação às apresentações musicais convencionais, não é possível tratar a roda de choro como uma categoria estável, homogênea, fixa, havendo diferenças significativas entre elas. Busco apenas ressaltar o aspecto fluido e permeável da roda em relação às apresentações convencionais.

99 No caso do choro é importante distinguir bem a categoria *profissional*, uma vez que desde o surgimento do gênero, na segunda metade do século XIX, seus praticantes desempenhavam outras atividades profissionais para se manter. Com algumas exceções, essa realidade não se alterou muito até os dias de hoje, e grande parte dos chorões têm outras profissões. Por outro lado, e igualmente importante ressaltar, o fato de um músico ser profissional (ou seja, ter a música como profissão), não o credencia automaticamente para participar das rodas de choro.

p. 113). Paulo Amado (2018) em seus apontamentos etnográficos de seu trabalho de campo, descreve a roda do Bar do Salomão da seguinte forma:

Aquela noite a organologia daquele Choro estava no que se toma de comum para o gênero: o som de prata de uma flauta, as faíscas do cavaco centro, o tilintar de um bandolim solista e os bordões e harmonia dos violões de seis e de sete cordas. Sentavam-se os músicos em torno de uma pequena mesinha circular um pouco mais alta que seus próprios joelhos. O formato circular do pequeno móvel se irradiava para a disposição dos músicos. E ali ainda se via outro círculo concêntrico – boa parte do público no bar na ocasião se postava de pé, por detrás dos músicos, também formando uma espécie de roda da audiência – que em movimentos compassados gravitava lenta por ali. A maioria desses ouvintes mais atentos era de faixa etária mais avançada, mas nem todos. Os dois envoltórios humanos centrados – uma roda dentro da outra – vez ou outra se atravessam por atendentes transitando com suas entregas ou outras pessoas: um tremendo aperto ali dentro. Alguns músicos também iam e vinham, mas outros ficavam sentados em seus lugares todo o tempo. (AMADO, 2018, p. 9).

Essa descrição resume boa parte das ideias que eu gostaria de trazer em relação à roda de choro. Esse atravessamento de agentes que transitam entre envoltórios circulares, é o que, em minha opinião, potencializa a criação de uma “boa” roda de choro. Como bem notou o autor, no caso específico da roda do bar do Salomão, a minúscula mesinha redonda onde se apoiavam bebidas e tira-gostos destinados aos músicos, pode ser tomada como metáfora, espécie de “núcleo central” das outras formas circulares que gravitavam por ali. Ainda nesse sentido, foi a “organologia daquele choro”, o som da flauta, do cavaco, do bandolim, dos violões, que deu sentido àquela forma, no ir e vir de músicos que moviam-se naquela roda.



Figura 8 – Mercado de Santa Tereza ¹⁰⁰

2.2. A casa de Zé Carlos

Meu outro “primeiro encontro” com Mozart ocorreu um ou dois da experiência narrada no tópico anterior, quando eu acabara de entrar na universidade para cursar o bacharelado em música com habilitação em violão. No meu repertório de violão solo, eu já havia incluído vários choros. Na universidade, criei com colegas interessados em música popular, um grupo que tinha como objetivo a execução do repertório tradicional do gênero. Embora nos dias atuais seja mais recorrente a presença dos instrumentos (e dos instrumentistas) de choro nas escolas de música, como pandeiro, cavaquinho, bandolim e violão de 7 cordas, por exemplo, isso não era tão habitual há vinte anos atrás. É por essa razão que fomos forçados a buscar, fora da universidade, outros componentes para

¹⁰⁰ Na imagem, da esquerda pra direita, do lado inferior da mesa, se vê Zé Maria de costas (clarinete), eu também de costas (violão), Bráulio Silva de costas (pandeiro). Do lado superior da mesa, da esquerda pra direita temos Marcos Frederico de frente (bandolim) e Waguinho também de frente (cavaquinho).

completar nosso conjunto, que contava apenas com três membros, sendo um instrumentista de sopro e dois violonistas. Eu já conhecia Zé Carlos, cavaquinista respeitado no meio musical em Belo Horizonte, porque estudávamos juntos na Fundação de Educação Artística, uma importante escola de música da cidade. Convidei-o então para fazer parte do grupo, juntamente com um pandeirista que estudava na mesma escola.

O grupo estava formado. Sua principal característica era a heterogeneidade. Enquanto eu pelejava com as partituras e cifras, principalmente por não ser suficientemente familiarizado com o repertório, outros componentes pareciam ter mais facilidade, justamente por conhecerem melhor esse repertório. O caso de Zé Carlos, por exemplo, é interessante porque mostra o quanto a leitura pode ter um significado de distinção e poder, dependendo do uso que se faz dela. Zé Carlos era o músico mais velho e mais experiente entre nós, aquilo que poderíamos denominar como “profissional” – embora essa categoria seja sempre mais complexa e ambígua no caso da música, e mais ainda no caso do choro.

Pois mesmo conhecendo quase a totalidade das músicas contidas em nosso repertório, sabendo executá-las de cor, Zé Carlos preferia tocar lendo, o que tornava a sua performance menos fluida. Talvez Zé Carlos desejasse compartilhar conosco daquele aprendizado, daquela “escavação” rumo aos sons fossilizados do qual falei ainda no início do texto, percorrendo conosco aquele caminho, se aproximando assim de um universo do qual não fazia parte (lembrando que se tratava de um grupo de músicos universitários). Enquanto eu desejava me livrar da pauta, talvez Zé Carlos tivesse interesse em conhecer um pouco mais sobre a escrita, a leitura, e os símbolos que representam os sons, uma vez que a percepção dos sons, o conhecimento do repertório, e a capacidade de harmonizar melodias desconhecidas, não se constituíam como um desafio para ele. Em uma passagem de *Tristes Trópicos*, Lévi-Strauss (2000) relata sua experiência com o chefe dos índios *Nhambiquara*, evidenciando como podem se estabelecer distinções e relações de poder a partir do domínio da escrita e da leitura.

Está claro que os Nhambiquara não sabem escrever; mas tampouco desenham, com exceção de alguns pontilhados ou zig-zags em suas cabaças. Como entre os Caduveo, distribuí, entretanto, folhas de papel e lápis, de que nada fizeram no início; depois, um dia, eu os vi ocupados em traçar no papel linhas horizontais onduladas. Que queriam fazer? Tive de me render à evidência: escreviam ou, mais exatamente, procuravam dar ao seu lápis o mesmo emprego que eu, o único que então podiam conceber, pois eu ainda não tentara distraí-los com meus desenhos. Os esforços da maioria se resumiam nisso; mas o chefe do bando via mais longe. Apenas ele, sem dúvida, compreendera a função da escrita. Assim, reclamou-me um bloco e nos equipamos da mesma maneira quando trabalhamos juntos. Ele não me comunica verbalmente as informações que lhe peço, mas traça sobre o seu papel linhas sinuosas e mas apresenta, como se ali devesse ler a sua resposta. Ele próprio como que se ilude com a sua comédia; cada vez em que a sua mão termina uma linha, examina-a ansiosamente, como se a significação devesse brotar, e a mesma desilusão se pinta no seu rosto. Mas não a admite; está tacitamente entendido entre nós que os seus riscos possuem

um sentido que eu finjo decifrar; o comentário verbal segue-se quase imediatamente, e me dispensa de pedir os esclarecimentos necessários. Ora, mal havia ele reunido todo o seu pessoal, tirou dum cesto um papel coberto de linhas tortas, que fingiu ler, e onde procurava, com uma hesitação afetada, a lista dos objetos que eu devia dar em troca dos presentes oferecidos: a este, contra um arco e flechas, um facão de mato! a outro, contas! para os seus colares... Essa comédia se prolongou durante 2 horas. (LÉVI-STRAUSS, 2000, p. 314, 315).

Embora seja possível interpretar esse relato de várias formas, relativizando tanto a visão do antropólogo em campo em relação ao nativo, quanto a visão do nativo em relação à escrita, minha intenção é apenas demonstrar o quanto a leitura e a escrita podem ser utilizadas e compreendidas como instrumentos de dominação, de exercício de poder. No caso da música não é diferente. Sabemos que para acessar determinados repertórios, espaços, funções, postos de trabalho, o domínio da leitura musical é decisivo. Nunca conversei com Zé Carlos a esse respeito. Depois disso tocamos incontáveis vezes, em espaços diversos, sem auxílio de partitura.

Zé Carlos tem o costume de realizar rodas de choro em sua casa, convidar amigos, oferecendo sempre boa comida e bebidas diversas para agradar seus convidados, contando invariavelmente com a ajuda de sua companheira Shirley. A primeira vez que tive a oportunidade de ser recebido por ele, foi quando esse grupo da universidade foi ensaiar em sua casa, ainda em seu antigo apartamento no bairro Nova Suíça.¹⁰¹ Foi um ensaio totalmente diferente de todos os outros ensaios que já havia participado até então. Zé Carlos e Shirley nos ofereciam salgadinhos, bolos, refrigerantes, café, e todo o tipo de guloseimas. Além disso, a simpatia do casal, o espaço, tudo convergia para a atenuação de um ambiente de ensaio rigoroso, severo, como tantos que eu já tinha experimentado. Tocar ali, ensaiar – no sentido de praticar uma ação de maneira repetitiva e enfadonha –, ficou em segundo plano. O aspecto social do encontro (as conversas, as comidas, as bebidas, as interações entre as pessoas) era claramente prestigiado, ao invés de um suposto aspecto técnico-musical.

Nesse dia, em determinado momento, Mozart chegou. Estava extremamente bem vestido e perfumado. Caminhava lentamente e carregava um estojo de violão. Muitas vezes, nós violonistas sabemos reconhecer um bom instrumento apenas pela caixa onde ele é transportado. Um bom estojo de violão pode ser mais caro do que um instrumento de qualidade mediana. A julgar pelo estojo, aquele não se tratava de um violão qualquer. E, de fato, não era. Mozart foi extremamente simpático conosco, músicos jovens e inexperientes. Seu semblante era enigmático, sério por um lado, mas também tranquilo e bem-humorado. Alguns anos mais tarde, compreendi que aquele aspecto que eu não soube interpretar naquela ocasião, na casa de Zé Carlos, nada mais era que uma grande timidez, característica marcante de Mozart.

101 Atualmente Zé Carlos mora em um apartamento no bairro Sagrada Família, onde também já tive oportunidade de participar de alguns encontros do mesmo tipo.

Esse encontro foi marcante pra mim porque foi a primeira vez que toquei, verdadeiramente, com um violonista formado na tradição do choro. Isso significa que foi nessa ocasião que pude perceber as diferenças entre um violão “clássico” (aquele que eu utilizava), e o violão híbrido, aquele que mistura cordas de aço com cordas de nylon. Essas diferenças, como se pode imaginar, não se restringem ao material das cordas de cada instrumento; se estendem para as formas de execução dos violonistas. Não apenas a postura de Mozart, como também o uso da *dedeira* – plectro de acrílico que se acopla ao dedo polegar do violonista –, foram elementos que me impressionaram quando tocamos juntos nessa ocasião. Além disso, eu era um músico extremamente dependente do registro escrito, enquanto Mozart, ao contrário, tocava com muita desenvoltura, improvisando melodicamente na região grave do violão e harmonicamente por toda a extensão do braço do instrumento, fazendo inversões de acordes extremamente sofisticadas. Foi a partir daí, quando me aproximei de uma execução que conduzia a uma sonoridade mais próxima daquela que eu considerava característica, típica, original, que decidi me dedicar mais seriamente à pesquisa e à performance do choro. Hoje, passado todo esse tempo, considero que aquelas diferenças entre o violão clássico e o violão de Mozart não são tão grandes. Ou melhor: talvez o violão de Mozart seja igualmente clássico, assim como o estilo cultivado nas universidades e escolas de música.

2.3. O Quintal do Gamela

No início de minha adolescência, uma de minhas tias, irmã de meu pai, costumava me levar aos espaços onde se cultivava a gafieira e a dança de salão em Belo Horizonte, estabelecimentos que há muito tempo desapareceram.¹⁰² O desejo dessa tia era que eu aprendesse a dançar e insistia para que eu fizesse aulas, às quais ela, voluntariosamente, fazia questão de patrocinar. Nessa época eu estava mais interessado em tocar guitarra elétrica nas bandas de garagem que eu formava com meus amigos. Eu era um fã de rock, um consumidor involuntário da cultura estrangeira americana, que chegava através do cinema, das músicas, do esporte, e de praticamente todos os produtos vendidos no Brasil do início da década de 1990.

Por mais paradoxal que possa parecer, em alguns casos, o contato do brasileiro médio com a cultura de seu país (seria mais apropriado dizer *culturas*, no plural), pode ser bem impactante, causando um estranhamento semelhante a contatos culturais menos óbvios. Foi exatamente isso que

102 Elite, Estrela e Montanhês, foram alguns dos clubes que ajudaram a escrever a história da boemia festiva de Belo Horizonte, desde a década de 1940. Esses salões situavam-se no hipercentro da cidade e encerraram suas atividades no final da década de 1990 e início da década de 2000. No início da década de 2010 houve uma tentativa de retomada da gafieira (repertório, orquestras, espaços) e da dança de salão em Belo Horizonte por parte de músicos, dançarinos, produtores e agentes culturais. Essa retomada foi acolhida especialmente pelo público jovem, de classe média, e não se prolongou por muito tempo.

aconteceu comigo. Aquele ambiente característico da gafeira, que misturava uma penumbra esfumaçada com o som das orquestras (que executavam boleros, serestas, tangos, sambas, xotes, maxixes, e outros ritmos), aos olhos e ouvidos do adolescente roqueiro, se configurava como um cenário bastante exótico. Além disso, o público-alvo dos salões era composto por senhoras e senhores de uma faixa etária bem mais avançada do que a minha, na época.

De qualquer maneira, alguma coisa naquele ambiente me interessava, me atraía, apesar de um embaraço juvenil que hoje em dia me parece totalmente compreensível. Depois de algum tempo, consegui me livrar das aulas de dança de salão, e passei a frequentar aqueles espaços como um ouvinte-espectador curioso, que se empenhava para passar despercebido ali. Hoje percebo que tive a oportunidade de vivenciar um rico universo que estava em vias de extinção àquela altura. Tanto minha tia quanto minha avó paterna cultivavam o gosto pela dança e pela música, e em função disso, pude conhecer esses espaços, as músicas que eram ali executadas, os dançarinos e músicos que frequentavam esses lugares.

Certa ocasião, as duas me levaram a um restaurante. Acontecia um baile no salão principal, muito semelhante às gafeiras que eu estava acostumado a frequentar. Percorremos todo o amplo ambiente onde a orquestra se apresentava e as pessoas dançavam. Acessamos uma porta lateral, uma passagem um tanto quanto encoberta, que se localizava atrás dos músicos. Ao atravessarmos aquela passagem um outro, cenário se revelou; era uma espécie de área privativa externa, com uma mesa redonda que apoiava diversos tira-gostos e bebidas. Ali estava instaurado um clima totalmente diverso da atmosfera anterior. Três pessoas tocavam seus instrumentos. Mas ao contrário do ambiente interno, onde os sons das músicas eram provenientes de instrumentos elétricos, ali a música era feita com instrumentos acústicos (violão, cavaquinho e pandeiro), sem amplificação. Além disso, a música praticada ali não era cantada ou dançada. Duas realidades completamente distintas, separadas apenas por uma pequena porta. Eu já tinha visto Mozart tocar, mas ali, pela primeira vez, prestei atenção no tipo de música que ele fazia, conversei com os músicos que tocavam com ele. Pela primeira vez participei, como espectador, de uma roda de choro.

Em entrevista concedida a mim, Zé Carlos comenta sobre essa ocasião. Eu pergunto a ele: “E vem cá Zé, você foi a primeira pessoa que eu conheci ligada ao choro. Lá na Fundação. Você se lembra que a gente estudava na Fundação? Como foi aquela época?” (CHOAIRY, 2020). Veja que em minha pergunta eu afirmo que conheci meu interlocutor “lá na Fundação”, imaginando que o tempo que compartilhamos juntos, convivendo naquela escola de música, teria sido suficiente para que ele se recordasse daquele período. No entanto, Zé Carlos contesta meu questionamento da

seguinte forma: “Não, foi antes. Antes eu já te conhecia, por causa da sua prima.¹⁰³ Lá do Gamela, do quintal do Gamela. Você se lembra? Eu e Mozart, a gente sempre tocava lá.” (*ibid.*). Na minha avaliação, era quase um milagre eu ter conseguido preservar esse acontecimento em minha memória. Assim, jamais imaginei que outra pessoa fosse se recordar dessa ocasião, especialmente um dos músicos que ajudou a compor o cenário dessa situação.

Quintal do Gamela quem tocava lá era o Mozart Secundino de Oliveira e o Zé Carlos. Só os dois. Acústico. Era um quintal que tinha um restaurante que entrava pela Afonso Pena. Esse era pela Gonçalves Dias. Lá tinha a chamada *Cachaçaria*, onde eles faziam alguns tiragostos pra quem estava no quintal. E o outro lugar tinha o restaurante. Então lá nós tocávamos de segunda a sábado. E interessante, o dia mais movimentado era segunda-feira. Agora, sexta e sábado, quando a gente estava com o Waldir, então o que acontecia? Eu pegava e pedia ao Mário com o bandolinista dele. Ele ia pra lá e levava o pandeiro. E como também era só eu e Mozart, aí chegou lá uma vez o coronel Jonas e: “eu posso por um bandolim?”. Depois do coronel Jonas aí apareceu o Fernando do pandeiro, e foi aparecendo o pessoal. Tinha o... como era o nome dele meu Deus? Era um engenheiro. Ele gostava de tocar uma timba. Eu esqueci o nome dele. É gente nossa. Miguel. Tocava uma timba. E foi aparecendo o pessoal. Inclusive teve um francês uma vez, que foi levado por... quem foi que levou? Alguém que frequentava lá. Ele tocava cavaquinho mas não usava palheta rapaz. Era com o dedo. Ele teve muito aqui. Teve lá no Ausier. Mas eu conheci muito pouco. Mas lá no quintal era interessante. E segunda-feria era o dia mais cheio. (CHOAIRY, 2020).¹⁰⁴

A entrevista prossegue. Peço então que Zé Carlos confirme os dias da semana que ele e Mozart se apresentavam no no quintal do Gamela. Ele repete: “De segunda a sábado. É. Só que sexta e sábado quando o Waldir tinha serviço, a gente viajava com ele né. Aí a gente mandava o Mário e o... esqueci o nome do bandolinista que tocava com ele”. (*ibid.*). O “Waldir” a quem Zé Carlos se refere em sua fala é Waldir Silva, destacado músico mineiro, uma referência não apenas para os músicos de choro da geração de Zé Carlos e Mozart, mas para todos aos que se dedicam ao gênero, especialmente no estado de Minas Gerais.¹⁰⁵

Na entrevista que fiz com Mozart para essa pesquisa, o nome de Waldir Silva aparece justamente no momento em que pergunto ao músico com quantos anos exatamente ele começou a tocar violão. Mozart responde: “Ô Beto eu não lembro assim. Eu devia ter uns 25 anos. 25, 26 anos”. (OLIVEIRA, 2014, p. 272). Questiono então se ele iniciou seu percurso como instrumentista tocando choro, ou se se dedicou a outros gêneros também.

103 Provavelmente Zé Carlos se refere à minha tia, Ângela Cristina Junqueira. Em outro trecho da entrevista, quando eu afirmo que eu realmente teria o conhecido no quintal do Gamela, através de minha tia e minha avó paterna, ele ressalta “Cristina. Cristina dançava pra caramba. A Cristina era um show né”. (CHOAIRY, 2020).

104 O músico francês ao qual Zé Carlos se refere é Jean François Calmard.

105 Waldir Silva iniciou sua carreira no rádio em 1951, aos 20 anos de idade, atuando como cantor e instrumentista. Gravou 29 LPs e 9 CDs, recebendo disco de ouro pelo álbum *Tangos e Boleros*, lançado em 2002. Ao todo, seus discos venderam mais de seis milhões de cópias. Waldir gravou composições próprias e de outros autores, e teve algumas de suas músicas como tema de novelas, como é o caso de *Castelo de Amor*, tema da novela Pecado Capital, da Rede Globo, em 1977. (FREITAS, 2005). Waldir Silva faleceu em setembro de 2013.

Eu toquei outros tipos de música, porque tem outro detalhe. O Waldir Silva, ele era do regional da Rádio Inconfidência, tocava cavaquinho na Rádio Inconfidência. Na Rádio Inconfidência tinha dois regionais. Tinha o um e o dois. Ele tocava no um. E fazia também o programa “A hora do fazendeiro”, na Rádio Inconfidência mesmo. Mas ele fazia cantando. Você sabe que ele cantava, né? Cantava e bem. Repertório do Augusto Calheiros. Então me convidou pra acompanhá-lo na Rádio Inconfidência e eu fui. Fui eu, o meu amigo Geraldo. Inclusive o Geraldo era uma pessoa... ele é. Ainda é vivo. Mas eu acho que não toca mais. Mas era uma pessoa que fazia um segundo violão muito perfeito. E eu nessa época fazia primeiro violão. Então nós dois, modéstia à parte, era uma dupla assim... (*ibid.*).

Na continuação do diálogo, pergunto a Mozart se ele possuía algum vínculo profissional com a rádio, um contrato, ou algo semelhante. “Não tinha não. Inclusive não tinha nem remuneração. Então eu ia porque o Waldir era meu amigo, me convidou pra tocar com ele e eu tocava lá”. (*ibid.*). Peço então que Mozart fale mais sobre a relação de amizade que tinha com Waldir Silva. Ele revela então que além de acompanhar o amigo nos programas de rádio, sempre tocava em eventos do SESC, no regional dirigido por Waldir. Foram várias décadas tocando e convivendo, “mais de sessenta anos. Sessenta e tantos anos” (*ibid.*).

Podemos inferir pela fala de Mozart que Waldir Silva participou ativamente de seu percurso como instrumentista, especialmente no início dessa trajetória. Interessante notar que os marcos temporais enunciados por Mozart são sempre aproximados, especialmente quando eu peço que ele seja preciso em relação ao tempo: “eu não lembro assim”; “eu devia ter uns 25, 26 anos”; “sessenta e tantos anos”. Quando tento demarcar com rigidez e precisão a época, o ano dos eventos mencionados, meu interlocutor “escapa” de um aprisionamento temporal rígido, algo como “uma presa esquiva”, expressão utilizada por Peter Burke (1999) para se referir aos mediadores culturais.¹⁰⁶

De qualquer forma, mesmo de maneira aproximada, é possível perceber uma correlação entre a estréia de Waldir Silva no rádio (no começo da década de 1950), e o início da trajetória de Mozart como músico e violonista, na mesma década.¹⁰⁷ Outro ponto importante a ser considerado – e que me permite retomar o assunto anterior, sobre o quintal do Gamela – se refere à participação de Mozart no conjunto de Waldir Silva, ao longo do tempo em que os dois trabalharam juntos. Vejamos o que o próprio Waldir declara a esse respeito em seu depoimento no documentário *Simplicidade*:

É porque em 1950, eu tinha um programa na Rádio Inconfidência, *A hora do fazendeiro*, do doutor João Anatólio Lima, que era meu fã. Eu era cantor. O doutor João gostava de me ouvir cantar. Hoje eu só toco o meu cavaquinho, mas na época eu cantava também. Então eu precisava encontrar um amigo que tocasse violão para fazer os acompanhamentos pra mim. E através de outras pessoas, outros amigos, fui indicado a encontrar o Mozart. Isso em 1950. Aí eu falei: “Ô Mozart eu tenho um programa na rádio às quintas-feiras de seis às sete, será que você poderia participar comigo no violão?” Porque cantor não pode cantar

106 Burke analisa em seu trabalho o papel dos mediadores culturais no contexto da cultura popular europeia na Idade Moderna.

107 A entrevista de Mozart concedida a mim ocorreu em 2014, aproximadamente um ano depois do falecimento de Waldir Silva.

sem violão né? Aí ele falou: “Eu tenho um parceiro que se chama Geraldo”. Trabalhava na Antártica ali na rua Oiapoque. E era um parceiro que tocava junto. Os dois eram afinadíssimos. Ensaiadíssimos os dois. Então nós fizemos um trio. Ele, o Geraldo e eu, cantando na rádio. Mais de um ano. Daí pra cá nunca mais separei do Mozart. Nós tivemos vários conjuntos, vários eventos, muitas viagens. Muitas passagens alegres. Muitas passagens também com dificuldades, porque na vida não é só alegria. Então nós somos parceiros que nos conhecemos no lado bom da vida, nas dificuldades da vida, e não separamos nunca mais e estamos juntos até hoje. Hoje ele está no nosso conjunto. Há muitos anos juntos. Viajamos Minas Gerais toda. Fazemos *Minas ao Luar*, *Minas em Serenata*, para o SESC. Fazemos muitos bailes, muitos eventos. Então é um companheiro de todos os dias, de todas as horas. E o que é mais importante: é aquele amigo que na hora que você precisa está sempre do seu lado. Esse é o amigo certo! Mozart é meu chapa. Meu irmão véio de guerra. (SIMPLICIDADE, 2015).

Além de corroborar o que foi dito por Mozart anteriormente, Waldir Silva explica que seu parceiro, participa de seu conjunto há vários anos, tocando em eventos particulares, bailes em casas noturnas (como as gafeiras que descrevi anteriormente), e nas séries de shows promovidas pelo SESC nas cidades do interior de Minas Gerais e também na capital. O próprio depoimento de Waldir, foi gravado durante uma apresentação de seu conjunto em um dos eventos promovidos pelo SESC em Belo Horizonte.¹⁰⁸

Em sua página oficial, o SESC informa que o *Minas ao Luar* é um projeto de “valorização da música brasileira e das culturas populares tradicionais, por meio de apresentações artística gratuitas e de qualidade, para toda a família”.¹⁰⁹ O trecho comunica ainda que o projeto busca promover o intercâmbio entre as manifestações culturais tradicionais locais e as “leituras contemporâneas”. O *Minas ao Luar* foi criado em 1994, dois anos antes do projeto *Minas em Serenata*, que tinha o objetivo de levar a música de seresta aos municípios mineiros com menos de 20.000 habitantes.

Recapitulemos o que Zé Carlos disse a respeito da frequência das apresentações no Quintal do Gamela: “sexta e sábado quando o Waldir tinha serviço, a gente viajava com ele”. Quando pergunto a Zé Carlos o ano que eles se apresentavam nesse espaço, ele me responde: “Isso foi... que ver? De 1993 a 1998 mais ou menos”. (CHOAIRY, 2020). Além dos muitos bailes e eventos mencionados por Waldir em seu depoimento no documentário, ele relata também que viajaram “Minas Gerais toda”. Assim, é possível inferir que muitas dessas viagens ocorreram entre os anos que Mozart e Zé Carlos se apresentavam no Quintal.

Mas em minha entrevista com Zé Carlos, talvez a pergunta mais importante para a linha de raciocínio que eu pretendo desenvolver a seguir, esteja relacionada ao espaço daquele ambiente e às músicas que soavam ali: “Ô Zé, uma curiosidade aqui: tinha dias no Gamela, no quintal, que tinha

108 O SESC faz parte do conjunto de organizações e entidades conhecidos no Brasil como sistema “S”. Trata-se de 9 entidades que possuem um regime jurídico controverso, sendo mantidas através de impostos compulsórios de empresas com alíquotas variadas, além de outras fontes de recursos. Vários governos buscaram modificar o regime de financiamento dessas entidades, sem sucesso.

109 Disponível em: <http://www.sescmg.com.br/wps/portal/sescmg/areas/cultura/servicos/minas_ao_luar#:~:text=O%20Minas%20ao%20Luar%20%C3%A9,locais%20e%20as%20leituras%20contempor%C3%A2neas>. Acesso em 30/06/2020.

música lá dentro do salão, um tipo de música dentro do salão, e vocês tocando lá fora?” (*ibid.*). O músico revela que “tinha, exatamente. Tinha lá dentro e lá fora. Agora, lá de dentro, como ali era um pouco fechado, o som não atrapalhava muito a gente não. Então já tinha os habitués que gostavam da gente. Então não atrapalhava muito não”. (*ibid.*).



Figura 9 – Flyer “Minas em Serenata”¹¹⁰

2.4. O espaço e a cultura

Creio que seja conveniente aqui nos determos um pouco mais acerca desses espaços e das diferenças existentes entre eles, refletindo sobre as possíveis relações existentes entre o interior e o exterior, entre o público e o privado, e as possíveis realidades e projeções socioculturais envolvidas nessas relações. Autores como Carlos Sandroni (2001), José Ramos Tinhorão (2010), Muniz Sodré (1979), e José Miguel Wisnik (2004b), refletem sobre tais relações em seus trabalhos, partindo da formação da cultura urbana no Rio de Janeiro do fim do século XIX e início do século XX, observando sobretudo os gêneros musicais. “Em casa de preto, a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de pretos havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba na sala do fundo e a batucada no terreiro” (PIXINGUINHA *apud* SANDRONI, 2001, p. 103). Sandroni dá voz a outro personagem emblemático para a formação cultural urbana brasileira: “O samba era dançado na sala de jantar e o baile era na sala de visitas (...) No fundo também tinha batucada” (DONGA *apud* SANDRONI, 2001, p. 103).

Segundo lembrava João da Baiana (caçula carioca de uma família de onze irmãos baianos), as casas de baianas como sua mãe, Perciliana Maria Constança, a “Prisciliana de Santo Amaro”, de Amélia Silvana de Araújo, a Tia Amélia (mãe do famoso Donga, que assinaria

110 Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/central_acai/4953095114>. Acesso em 30/06/2020.

o “Pelo Telefone”, considerado o primeiro samba registrado com indicação expressa do gênero), de Tia Dadá, da Pedra do Sal (onde o compositor Caninha afirmava ter ouvido samba pela primeira vez) e, principalmente, a de Tia Ciata, da Rua Visconde de Itaúna, nº 17, vizinha da praça Onze de Junho, funcionavam até inícios da década de 1920 como verdadeiros centros de diversão popular. (TINHORÃO, 2010, p. 293).

Vemos assim que as festas da comunidade baiana que se estabeleceu no Rio de Janeiro deram origem ao samba, que só atinge o status de gênero musical popular depois do sucesso de *Pelo Telefone* no carnaval de 1917. Embora essa composição tenha em Donga seu autor oficial, a música teria sido na verdade uma produção coletiva gestada na casa de Tia Ciata, personalidade emblemática que entrou para a história justamente por essa razão. “A casa de Tia Ciata assumiu, assim, uma dimensão quase mítica como ‘lugar de origem’ do samba carioca”. (SANDRONI, 2001, p. 101). Mas Tia Ciata¹¹¹ não era a única a promover as festas e a cultivar as religiões de matriz africana.

José Ramos Tinhorão argumenta que os casarões habitados pelas tias baianas – antigos prédios burgueses construídos no século XIX – obedeciam certa lógica conciliatória entre o rural e o urbano. O autor segue em seu raciocínio, alegando que a arquitetura de tais casarões seguia um esquema longitudinal, com uma sala de entrada seguida de vários cômodos, dando para um longo corredor que conduzia ao quintal, após passar pela cozinha. (TINHORÃO, 2010). Segundo Tinhorão, essa composição espacial resultaria em uma “reprodução exata da realidade dos participantes em projeção sociocultural”. (*ibid.*). De acordo com essa perspectiva, a sala se destinaria a abrigar os participantes mais velhos e bem-sucedidos das festas, que cultivariam versos improvisados e ponteados de violão. Os mais jovens, já “urbanizados”, praticariam o “samba corrido, cantando em coro na sala de jantar”. (*ibid.*). E “no quintal os brabos amantes da capoeira e da pernada divertiam-se em rodas de batucada ao ritmo de estribilhos marcados por palmas e percussão”. (*ibid.*).

Veja que o argumento de Tinhorão, embora evidencie uma relação coerente do espaço com uma realidade histórica (a transformação de uma sociedade rural para uma sociedade urbana), termina por fixar a ocupação dos cômodos das casas das tias baianas conforme a classe social e a faixa etária de seus frequentadores. “A sala de visitas era a casa urbana dos vencedores, que podiam confortavelmente lembrar seus velhos tempos de vida rural” (TINHORÃO, 2010, p. 294.). A sala de jantar seria a representação da juventude urbana que, buscando uma identidade cidadina carioca original, alcançaria seu êxito, afinal, através do sucesso do samba *Pelo Telefone*. O quintal, seria o

111 Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata, nasceu em Santo Amaro da Purificação, estado da Bahia, em 1851, e morreu em 1924 no Rio de Janeiro. Além de ter sido uma das figuras mais influentes para formação do samba carioca, foi iniciada no candomblé por Bangboshê Obitikô, babalaô africano que chega na Bahia no final da década de 1830, vindo do reino de Oyo (Nigéria). No Rio de Janeiro cultivou a religião africana, tornando-se iakekerê (ou mãe pequena), segunda pessoa mais importante de uma casa de candomblé. (MOURA, 1995).

espaço exclusivo dos “mais primitivos, acostumados apenas à rudeza dos trabalhos pesados, [aqueles que] exercitavam mais os músculos do que a arte musical”. (*ibid.*).

A proposição de Tinhorão destoa consideravelmente dos depoimentos de Pixinguinha e Donga, na medida em que traça uma relação de causa e efeito entre os gêneros musicais e as classes sociais, sem oferecer maiores comprovações sobre tais relações. Se, como alega Pixinguinha, o “baile mais civilizado” era realizado na sala de visitas, isso não nos autoriza a deduzir automaticamente que os participantes desse baile eram os “vencedores”, pertencentes às classes sociais mais “bem-sucedidas”, como argumenta Tinhorão. Além disso, ao expressar sua perspectiva a respeito dos “mais primitivos”, Tinhorão revela um total desconhecimento – para não dizer que marginaliza conscientemente a arte produzida por um grupo específico – do tema ao qual se propôs a tratar.

Segundo Pedro Aragão (2013), foi importante a contribuição dada por José Ramos Tinhorão em seus trabalhos publicados a partir da década de 1970, tendo por diretriz uma história social da música popular brasileira, e tomando como base o materialismo histórico. Esses trabalhos se tornaram referência obrigatória para pesquisadores que se dedicam ao estudo do choro. Tinhorão explica as intensas modificações ocorridas no Brasil entre o fim do século XIX e o início do século XX – fatores econômicos, sociais e políticos – que desencadeariam os dois acontecimentos mais marcantes dessa fase: a abolição da escravatura em 1888 e a proclamação da república em 1889, fatores decisivos para o surgimento de uma nova e mais complexa estrutura de divisão do trabalho. A figura do operário industrial, dos funcionários públicos (militares, trabalhadores dos correios, telégrafos, alfândega, Casa da Moeda, etc.), funcionários de empresas particulares da área de transportes urbanos, da produção de gás, todo esse contingente surge nessa fase. (ARAGÃO, 2013).

É nessa nova classe social, representada por estes “pequenos funcionários”, que o choro, segundo Tinhorão, se desenvolveria: sem contar com um espaço próprio no acanhado quadro social herdado do império – representado pela antiga divisão entre senhores e escravos –, as novas camadas sociais tiveram que criar espaços próprios de participação na vida social, o que incluía certamente novas formas de lazer. Assim, segundo o analista, enquanto as camadas mais abastadas procurariam “equiparar-se à pequena burguesia europeia”, as camadas médias e baixas passariam a encontrar diversão nos bailes familiares produzidos por músicos amadores que tocavam instrumentos populares como a flauta, o violão e o cavaquinho. Em um período em que a produção de discos ainda era incipiente e a rádio não existia, esses instrumentistas populares cumpriram o papel de levar diversão às camadas formadas por pequenos funcionários públicos; o virtuosismo de alguns deles, segundo o autor, “correria de boca em boca, até firmar-se, espontaneamente, no consenso da população, o seu conceito de grandes tocadores” (Tinhorão, 1998b:101).¹¹² (ARAGÃO, 2013, p. 45).

Assim, a análise de Tinhorão aponta para o choro como um gênero forjado por um grupo social específico: as camadas médias cariocas surgidas a partir dos processos de industrialização e

112 TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular; um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1998.

dos desdobramentos de um funcionalismo público incipiente. Embora isso seja, de fato, uma percepção corroborada por diversas fontes históricas, “as relações entre música e classes sociais são apresentadas ao leitor como ‘dados’ preexistentes, e o processo pelo qual música e sociedade se inter-relacionam não fica totalmente claro”. (ARAGÃO, 2013, p. 46).

O choro surgiria então no vácuo de uma classe social recém-formada que, na falta de opções para seu divertimento, mimetizaria as práticas musicais das elites, num tipo de apropriação particular dos gêneros cultivados pelas classes altas (como valsas, polcas, schottischs e mazurcas, tocados por flauta, violão e cavaquinho) numa via de mão única. Além disso, essa classe média é apresentada por Tinhorão como um grupo homogêneo, que por um lado não teria acesso à cultura dos teatros, dos cabarés, dos concertos de ópera, e por outro lado não sofreria a influência da ainda incipiente indústria cultural. De acordo com essa perspectiva, esse grupo social cria, como num passe de mágica, a música mestiça que seria considerada nacional por excelência. “Em outras palavras, o grupo social responsável pelo nascimento do choro se torna uma espécie de ‘povo puro’, como aqueles míticos povos idealizados pelos folcloristas”. (ARAGÃO, 2013, p. 47).

Por tudo o que foi dito, embora seja importante reconhecer a relevância dos textos de Tinhorão, é necessário ressaltar que a história social e o materialismo histórico podem ser ferramentas reducionistas para a compreensão das práticas musicais, especialmente ao desconsiderar o trânsito existente entre os diversos grupos e realidades socioculturais. Além da eliminação da figura do mediador cultural (particularmente importante no caso do choro), Tinhorão despreza também o que Muniz Sodré (1979) chamou de “biombos culturais”, termo utilizado por Carlos Sandroni (2001) para refletir sobre a permeabilidade entre os grupos sociais nas festas das casas das tias baianas. A oposição entre baile e samba aparece com notável regularidade nos testemunhos da época, indicando uma diferença cultural que se expressa no hábito de dançar com o par enlaçado ou separado, respectivamente. Ela coincide com a diferença entre choro e samba, que devemos sempre tratar com cuidado, pois se trata de termos “flutuantes”, digamos assim, que mudam de sentido frequentemente, conforme a época, o território, a situação.

O choro, como vimos, passou de nome de conjunto a nome de gênero musical, guardando muito pouca relação com as polcas que lhe deram origem. A partir dos anos 1920, na maioria das gravações comerciais de samba, foram os músicos de choro que se responsabilizaram pelo suporte harmônico e pela ornamentação melódica de flauta, trombone, etc. Assim, hoje os dois campos se encontram muito mais misturados que no início do século XX, quando, mesmo se o contato existisse, ele se fazia no quadro de uma separação determinada por dois tipos opostos de dança. Mas a oposição entre baile e samba é também remetida a uma outra, de tipo espacial, que se faz entre sala de visita e sala de jantar. (SANDRONI, 2001, p. 104, 105).

A configuração espacial (particularmente a sala de visitas) servia então como um tipo de afirmação pública do status de família para elite carioca desta época, que utilizava elementos

arquitetônicos que possuíam um sentido de distinção, por aproximarem-se da aparência européia. Sandroni mostra que na casa das tias baianas os traços europeus também estavam presentes. Ou seja, também nas casas das tias baianas,

o status “respeitável” era afirmado na sala de visitas, com a dança de par enlaçado e a música dos choros, baseada em gêneros de proveniência européia, como a polca, a valsa etc.: em resumo, a festa mais “civilizada”, no dizer do próprio Pixinguinha. Por oposição, na sala de jantar, ficava a esfera íntima, onde prevalecia, protegido por um “biombo cultural”, um divertimento de tipo afro-brasileiro. Em todo caso, não se pode imaginar que o hermetismo do “biombo” separando sala de visitas de sala de jantar fosse completo, como se os visitantes ilustres pudessem surpreender-se ou chocar-se com o que se passava no outro aposento. O “biombo” não servia para interditar, mas para marcar uma fronteira pela qual, sob certas condições, passava-se constantemente. Assim, há testemunhos da presença de membros da elite branca na roda de samba. (SANDRONI, 2001, p. 106).

Sendo assim, se por um lado podemos afirmar com certa segurança que a sala de visitas se configurava como um espaço de maior formalidade, destinado ao choro e à dança de par enlaçado, em contraposição à sala de jantar (destinada ao samba, à dança individual) e ao terreiro (destinado aos ritos das religiões de matriz africana), por outro lado é importante considerar o trânsito, a permeabilidade, os intercâmbios que, sob certas condições e arranjos, devassavam os chamados “biombos culturais”.¹¹³ Para Wisnik (2004b, p. 153) só é possível compreender “o lugar que o artesanato musical dos chorões ocupava nessa economia cultural em transformação”, a partir da imagem polarizada da casa das tias baianas, resguardada pelos biombos sutilmente devassáveis. Tal imagem resultaria, como bem lido por Muniz Sodré (1979) e Carlos Sandroni (2001), numa metáfora viva do território/limite em que se davam os avanços e recuos de ‘um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros’. (WISNIK, 2004b, p. 154). Esses contingentes lutavam contra uma “cortina de marginalização erguida em seguida à Abolição”,¹¹⁴ reelaborando os elementos da tradição cultural africana numa gradação entremostrada”. (*ibid.*).

A riqueza da metáfora admite a tentativa de tomá-la como base de um mapa da vida musical da capital do Brasil no começo do século, pois a tensão entre o salão e o terreiro, entre o que se mostra e o que se oculta, separados por biombos que vazam sinais nas duas direções, é significativa do próprio processo de interpenetração de culturas que vinha ocorrendo. Da sala de visitas ao terreiro de candomblé, passando pelo samba *raiado* (onde “só se destacavam os *bambas* da perna veloz e do corpo sutil”),¹¹⁵ polarizam-se dois universos diferentes (na ritualidade, na corporalidade, na sociabilidade), o da ordem religiosa mágica espiritual do mundo negro e o da ordem da convivência/festejo de salão que a sala de visitas propõe e (meio que) imita. (...) Na verdade o processo tem mão dupla, e a alteridade das culturas projeta-se numa espécie de jogo de espelhos confrontados, regido

113 Hermano Vianna (2007) parte de um encontro, “uma noitada de violão” da qual participaram Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Heitor Villa-Lobos, Luciano Galet, Patrício Teixeira, Donga e Pixinguinha, para refletir sobre a invenção de uma “tradição nacional-popular brasileira”, onde figurariam os principais elementos culturais da nação, representados pelas relações entre a elite intelectual e os músicos populares. Tais relações seriam o ponto de partida para a criação de uma nova identidade nacional, teorias de mestiçagem racial e cultural, discursos nacionalistas, entre outros.

114 Muniz Sodré (1979, p. 10).

115 *Ibid.*

certamente ainda pela dinâmica do *favor*, pois enquanto o negro avança para o lugar público onde se faz reconhecível e reconhecido, apropriando-se, mimetizando ou distorcendo a seu modo formas de cultura branca de base européia, os políticos e intelectuais brancos vão ao candomblé e apadrinham o samba, reconhecendo nele uma fonte de autenticidade “nacional” que os legitima. (WISNIK, 2004b, p. 154, 155).

É importante notar aqui que a cultura – mais especificamente “a vida musical da capital do Brasil no começo do século” – pode ser representada através de uma metáfora que reconhece a tensão entre “o que se mostra e o que se oculta”. Ou seja, o que está em jogo nessa negociação entre o salão e o terreiro é a conquista de espaços, ou ainda, uma polarização entre o lugar público e a intimidade. Espero ser capaz de desenvolver satisfatoriamente esse assunto na sequência de minha argumentação, retomando o exemplo do quintal do Gamela. Por ora, vale ressaltar que, a despeito de todo o grande e profícuo debate a respeito dos discursos produzidos no Brasil sobre a identidade nacional – e do papel do samba como gênero “estabilizador”, por assim dizer (e na falta de outro adjetivo), dessa tensão entre a elite branca e os povos negros marginalizados –, não é meu objetivo aqui me aprofundar nesse tema, pois desviaríamos demais dos objetivos propostos nessa tese. De qualquer forma, parece haver um consenso a respeito da disposição simbólica dos espaços, algo que teria propiciado o “trânsito de sinais musicais filtrando-se através dos biombo”.¹¹⁶

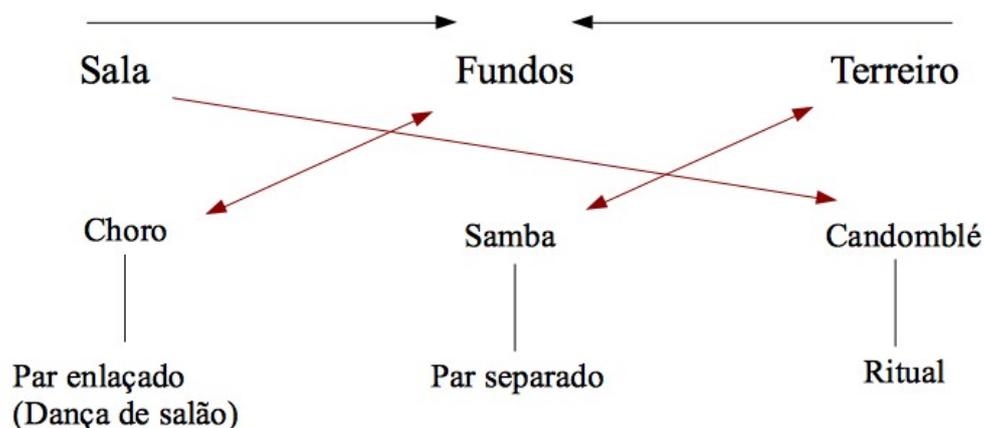


Figura 10 – Esquema de ocupação de espaços e trânsito cultural¹¹⁷

116 (WISNIK, 2004b, p. 157).

117 Esse esquema foi inspirado na representação de Wisnik (2004b, p. 159). Embora existam diferenças consideráveis entre as duas representações, considerei importante mencionar o diagrama que deu origem a este.

As duas setas pretas horizontais superiores, que vêm de direções contrárias percorrendo todo o sistema, representam os fluxos (mais gerais) das possíveis aproximações culturais entre terreiro, sala de jantar e sala de visitas. As setas vermelhas oblíquas, reproduzem os cruzamentos que perpassam as fronteiras dos biombos culturais, mostrando que, sob determinadas circunstâncias e negociações, os gêneros musicais de proveniência européia, o samba que era moldado no Rio de Janeiro no início do século XX, e as religiões de matriz africana, poderiam se acomodar através de uma interpenetração cultural.

É importante notar que, se aparentemente terreiro e sala podem se aproximar através das setas horizontais, a polaridade permanece demarcada nos extremos da cadeia: de um lado o ritual religioso dos povos negros; de outro o ritual estético burguês. Trata-se, sobretudo, de uma oposição política. A ocupação de espaços por parte dos grupos dominados “através dos biombos corresponde a uma estratégia de resistência onde, procedendo por avanços e recuos, escaramuças e escamoteamentos, reage-se à exclusão e firma-se uma identidade polarizada pelo seu ponto mais encoberto: a prática religiosa”.¹¹⁸ Por outro lado, a ocupação burguesa do espaço através dos biombos reflete a expressão de uma cidadania cultural do domínio público, que tem como estratégia uma espécie de “totalização estética que quer unir a diversidade social para resgatar a unidade harmoniosa da sociedade fragmentada”. (WISNIK, 2004b, p. 160). É curioso perceber que também esse grupo expressa um tipo particular de resistência frente a uma suposta perda de valores proveniente do mundo moderno.

A disposição arquitetônica da casa de Tia Ciata, e o uso que se fez dela, sugere que o caminho da fachada até o fundo – do exterior ao interior – recobre uma polarização entre o espaço público e a intimidade. Tal polarização não se manifesta de maneira gradativa, mas através de rupturas, que são as separações entre os aposentos. Assim, na sala de visitas poderiam ser recebidas pessoas cujo acesso à sala de jantar seria vedado. Inversamente, na intimidade da sala de jantar a gente da casa poderia se entregar a práticas ou comportamentos não tolerados diante das visitas mais formais. As separações assim criadas – que atrás chamamos, com Sodré, de “biombos culturais” – agem pois como um filtro, que restringe e seleciona o acesso tanto num sentido quanto noutro. Esse filtro pode, por sua vez, ser concebido como mais ou menos permeável, o que, como veremos, implicará em diferentes concepções da circulação das práticas culturais entre a esfera íntima e a pública. (SANDRONI, 2001, p. 109, 110).

Tomo, portanto, as concepções expostas acima, relacionadas às polarizações entre espaço público e privado, para sinalizar não apenas a realidade musical popular carioca do início do século XX, mas também como categoria privilegiada para reflexões a respeito de outras realidades e contextos. Concebendo os biombos culturais como um elemento chave para tais reflexões, me proponho a retomar a análise a respeito dos espaços aos quais me referi anteriormente.

118 (WISNIK, 2004b, p. 160).

Recuperando então a configuração dos espaços do Gamela, vimos que havia “um restaurante que entrava pela Afonso Pena”, conforme nos relata Zé Carlos,¹¹⁹ com um amplo salão onde geralmente se apresentava um grupo musical. As pessoas dançavam nesse salão a chamada *gafieira*. Embora tenhamos entrado justamente pelo restaurante, ou seja, pelo acesso principal do imóvel, havia nos fundos um espaço denominado por Zé Carlos como “quintal do Gamela”, que poderia ser acessado “pela Gonçalves Dias”, uma rua lateral. Zé Carlos nos informa que nesse quintal havia uma “cachaçaria onde eles faziam alguns tira-gostos” para os clientes frequentares daquele espaço, apreciadores daquela música. Para examinar com mais detalhes essa configuração espacial, levando em conta inclusive a pequena porta que separava os dois ambientes, vale a pena explorar mais detalhadamente o sentido do termo *gafieira*.

2.5. A Gafieira e seus sentidos

Na Enciclopédia da Música Brasileira (2003) não existe o verbete *gafieira*. Por outro lado, com um pouco de paciência, observei que dentro das 17 subdivisões do verbete *samba*, se encontra a categoria *samba de gafieira*, descrita da seguinte forma:

Modalidade de samba de ritmo sincopado, geralmente apenas instrumental, feito para dançar, criado durante a década de 1940 pelas orquestras de salões de danças públicas (*gafieiras*, *dancings* e *cabarés*). Na realidade, não sendo um gênero, mas uma forma especial de tocar samba para dançar, o samba de *gafieira* revela em sua forma instrumental – principalmente na parte dos metais – nítida influência do estilo das orquestras de música comercial norte americana do período da Segunda Guerra Mundial. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 2003, p. 705).

Assim, dentro da modalidade *samba de gafieira* – que “na realidade”, como vemos, não alcança status de gênero, segundo a definição enciclopédica – é que encontramos uma pista, um vestígio aproximado, do sentido que geralmente caracteriza o termo *gafieira*. Embora a frase “orquestras de salões de danças públicas” não ajude muito nessa compreensão – afinal, não se pode deduzir se as orquestras de salões é que são públicas, ou se as danças é que o são –, observamos que, ao menos do ponto de vista da configuração espacial, as *gafieiras* têm alguma relação com os *dancings* e *cabarés*.

O tipo de orquestração que chega com as big-bands americanas através do cinema, é parcialmente assimilado pela música brasileira, se expressando sobretudo nos arranjos produzidos para os discos que deram início à indústria fonográfica no Brasil. Essas orquestras também

119 A avenida Afonso Pena é uma das vias mais importantes de Belo Horizonte, atravessando a capital mineira do centro da cidade (mais precisamente do terminal rodoviário) até a zona sul. O imóvel se localizava na praça ABC, uma espécie de “fronteira” entre o centro e os bairros de classe média.

encontraram abrigo na programação radiofônica da primeira metade do século XX, nos cabarés, cassinos e outros tipos de espaços urbanos destinados ao divertimento.

De qualquer forma, mesmo sendo possível encontrar no verbete da Enciclopédia alguns indícios sobre os sentidos que termo *gafieira* pode assumir, esse significados ficam restritos ao *samba*. Se é verdade que a música brasileira e a música norte-americana se beneficiaram mutuamente através das trocas e intercâmbios, não se pode ignorar também os movimentos que propiciaram a absorção de outras danças e gêneros musicais (especialmente latino-americanos) no contexto da *gafieira* no Brasil (como a salsa, o mambo, o bolero, entre outros).

Em sua tese de doutorado intitulada *Os bailes de gafieira: repertórios em movimento*, Daniela Spielmann (2017) revela como foi se alterando seu entendimento a respeito do que seria o baile de *gafieira*, o “samba de *gafieira*” e o “lugar da *gafieira*” durante sua pesquisa. Segundo a autora, foi com a imersão em sua investigação, através das leituras dos textos, jornais, entrevistas, referenciais teóricos, no contato com os agentes que compõem os bailes (músicos, dançarinos, frequentadores), nas idas a muitas *gafieiras*, que chegou a “uma diversidade de respostas para concluir a pergunta que [a] mobilizou no início da pesquisa”. (SPIELMANN, 2017, p. 8).

O que é *Gafieira*? A *Gafieira* é múltipla. Ao longo desta pesquisa fui descobrindo que não existe um aspecto único que defina o que é uma *gafieira*, mas, ao mesmo tempo a *gafieira* é uma categoria forte o suficiente para todo mundo saber o que é. As pessoas acham que sabem o que é *gafieira*, mas na hora de defini-la começam os problemas: ora um aspecto se aplica, ora não se aplica. Qual é a origem do nome? São muitas. Qual é o mito de origem? São vários. Quais os espaços e as formações instrumentais, como são os bailes? São vários e heterogêneos. Quais são os gêneros tocados? São muitos. A *gafieira* é usada de distintas maneiras, ouvida, dançada, tocada, frequentada, sentida. Eu não poderia concluir com um movimento estático, com o verbo no presente, ela é, porque ela está em movimento, os bailes são um movimento, que evocam o passado, que refletem o presente, os bairros, os corpos, os sons. Um movimento no tempo, bailado com a dança a dois, com determinados gestos, acompanhado pelos músicos ou DJs que fazem uma música para a dança. (*ibid.*)

É com essa citação que me aproximo do sentido que busco alcançar com o termo *gafieira*, ou seja, como uma categoria em movimento. E justamente por essa razão, é preciso sublinhar algumas diferenças que marcam a minha compreensão sobre essa categoria.

Em primeiro lugar, como já mencionado anteriormente, tomei contato com a *gafieira* em Belo Horizonte, minha cidade natal, em meados da década de 1990, de uma maneira que poderíamos chamar de “orgânica”, levado pela minha família. Em outras palavras, quero dizer que parto de um *lugar* (ou de um *não-lugar*), e de um *tempo*, que são geralmente desprezados para a conformação dos discursos sobre os mitos de origem da cultura (e mais especificamente da música) popular urbana brasileira. E aqui não pretendo entrar no mérito da discussão sobre a validade desses discursos. Apenas ressalto a diferença entre falar da *gafieira* a partir do Rio de Janeiro – passando

por todo um encadeamento genealógico e mítico de reafirmação da “origem” da cultura urbana nacional – e falar da gafeira a partir do contexto belo-horizontino da década de 1990.

Outro aspecto a ser ressaltado é justamente a dimensão múltipla e aberta dessa categoria. Eram muitas as diferenças em cada espaço onde se praticava a dança de salão naquela época na capital mineira. Eu fazia aulas de dança no Estrela, uma casa que mantinha uma orquestra ao vivo, com um naipe de metais, guitarra elétrica, contrabaixo e bateria.¹²⁰ O grupo tocava ao vivo mesmo nos dias das aulas, algo dificilmente exequível nos dias atuais. Depois das aulas, os professores geralmente se apresentavam em números com coreografias elaboradas e acrobáticas, adequando os figurinos conforme o tipo e o estilo da dança. Nesse momento a casa era aberta ao público, que se somava aos alunos que já encontravam-se no interior do salão. Era possível consumir bebidas e comidas do cardápio durante as coreografias. Terminados os números – que incluíam vários tipos de dança, tais como bolero, samba, tango, salsa, soltinho, frevo, entre outras – a pista de dança era dominada pelo público ali presente, com a casa já cheia de clientes. Durante todo esse tempo, os músicos da orquestra faziam dois intervalos: um entre a aula e as apresentações dos professores de dança, e outro entre as apresentações dos professores e o baile.

Os outros estabelecimentos que eu frequentava, como o Montanhês, o Elite, o Nova Camponeza, possuíam dinâmicas diferentes de funcionamento. Havia uma variedade na configuração espacial, na formatação dos bailes, e mesmo na veiculação dos repertórios praticados, que apesar de semelhantes, não eram idênticos. Mesmo com essa diversidade que compunha o cenário da dança de salão em Belo Horizonte na década de 1990, alguns pontos de convergência, elementos comuns, perpassavam esses espaços, agregando em uma categoria razoavelmente coerente o sentido do termo *gafeira*. Evidentemente, esse pontos de convergência passavam inicialmente pelos gêneros dançantes, mas se relacionavam também com uma tradição da dança de salão em Belo Horizonte e no Brasil.

A tradição da dança de salão, e em especial a gafeira é muito cara a Belo Horizonte. Com certeza o ícone maior desta tradição é o Montanhês Dancing, cuja fundação se deu em 1930. Era animado por uma orquestra de 30 músicos. No seu auge, o local era extremamente democrático. Frequentado por estudantes misturados a coronéis do interior, funcionários públicos, anônimos e famosos, comerciantes e empregados, políticos conhecidos e tantos mais, até o cineasta Orson Welles esteve por lá quando da sua passagem por BH. (DRUMOND *apud* LANA, 2016, p. 130).

Se o bolero, o tango, o foxtrote, o mambo (e outros gêneros “estrangeiros”) faziam parte dos repertórios das gafeiras que eu frequentava, o samba, o forró, a seresta, a valsa e outros gêneros

120 Mesmo havendo variação na instrumentação e nos membros da orquestra, a sonoridade e o repertório mantinham certa coerência estética à gafeira naquele espaço.

“brasileiros” (ou *abrasileirados*) também estavam presentes.¹²¹ Em cada baile a ocorrência de um ou outro gênero poderia ser maior ou menor.

Não seria exagero dizer, por exemplo, que o repertório¹²² do Estrela era composto por gêneros mais “contrastantes”, por assim dizer, como tango, o samba, e o bolero. Esse contraste resultava em uma dinâmica particular do baile, um evento mais articulado, demarcado no tempo. Em outras palavras, as seções do baile eram mais definidas. Por outro lado, os bailes animados pela orquestra de Waldir Silva (da qual Mozart era membro), apresentava um caráter mais homogêneo, com serestas, boleros, samba-canções, valsas, músicas mais calmas em geral, que ensejavam um estilo de dança menos acrobático. Essa característica terminava por atrair um público de faixa etária mais avançada (como minha avó, por exemplo). Veja que apesar da nítida diferença entre o baile do Estrela e os bailes animados pelo conjunto de Waldir Silva, estavam presentes o que chamei de “pontos de convergência”. A dança de salão, os gêneros musicais e repertórios comuns, faziam parte desse universo da gafeira em Belo Horizonte na década de 1990.

2.6. Interior, exterior, público, privado, choro, seresta, gafeira: categorias sob suspeita

O choro e a seresta eram gêneros que orbitavam nesse universo. O exemplo da pequena porta que separava o amplo salão do restaurante do Gamela para o quintal do estabelecimento, me permite retomar a reflexão a respeito da polarização entre o interior e o exterior, a relação entre espaço público e intimidade, e os chamados *biombos* culturais. Penso que é possível expandir a compreensão sobre as rupturas e separações espaciais, deslocando a ideia de *biombos* culturais para contextos diferentes daqueles que a categoria foi inicialmente concebida. O caso do Gamela parece ser modelar para essa proposta, uma vez que reunia simultaneamente um baile em seu amplo salão, com música ao vivo, e uma roda de choro no pequeno quintal, aos fundos.

É preciso deixar claro que não busco fazer um estudo comparativo entre as casas das tias baianas e o Gamela. Não há de minha parte a intenção em traçar uma relação de simetria entre esses espaços/tempos. Em outras palavras, não seria razoável comparar o Rio de Janeiro do início do século XX, o fluxo migratório daquele período – que resultou na consolidação de uma comunidade negra, com hábitos e práticas culturais características, que impactaram intensamente a sociedade brasileira urbana que se estabelecia – com um espaço da capital mineira de finalidade comercial. A metáfora dos *biombos* culturais servirá aqui para refletir sobre os espaços ocupados pelo choro e

121 É preciso ressaltar que a oposição entre as noções de “estrangeiro” e “nacional” não está em jogo no caso dos bailes de dança de salão.

122 A palavra repertório aqui não se refere apenas às músicas executadas no baile, mas sim a todo o conjunto de práticas e performances envolvidas ali, como figurinos, adereços, coreografias, cenários, etc.

pelas danças de salão, observando os deslocamentos de significados que as categorias sofreram através das décadas.

Vimos que a disposição arquitetônica das casas das tias baianas, assim como os usos que os frequentadores deram a esses espaços, indica que o percurso que vai do exterior ao interior marca uma polarização entre o espaço público e o espaço íntimo. Essa polarização não se mostra gradualmente, mas através de rupturas, que são as divisões entre os cômodos. A esfera pública, conforme observamos, estaria compreendida na sala de visitas, onde se praticava as danças de par enlaçado, embaladas por gêneros de proveniência européia – nos dizeres de Pixinguinha, onde estaria a festa mais “civilizada”. Por outro lado, na intimidade da sala de jantar e do terreiro, os frequentadores das festas se dedicavam a práticas e comportamentos não admitidos diante das visitas. As divisões físicas do imóvel (que chamamos de biombos culturais) selecionavam o acesso tanto em um sentido quanto em outro, embora não fossem, a priori, um elemento de interdição.

Embora seja necessário considerar a dimensão comercial do Gamela, não seria exagero dizer que, por um lado, o uso dos espaços naquele estabelecimento seguiu uma lógica semelhante à descrita acima, assinalando o deslocamento da esfera pública (entrada principal pela avenida Afonso Pena) para uma dimensão íntima¹²³ (entrada lateral pela rua Gonçalves Dias). O trajeto que vai do exterior ao interior do estabelecimento, também é marcado pela oposição entre a dança de par enlaçado – que designei como *gafieira* e/ou *dança de salão*¹²⁴ – e ausência das danças (em qualquer modalidade) no quintal. Outro ponto que me parece relevante é o deslocamento do choro para o espaço interno, íntimo, diferentemente do que verificamos anteriormente, quando o gênero servia para as danças de par enlaçado. “O choro tinha mais prestígio naquele tempo. O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros pelas pessoas muito humildes. Se havia uma festa, o choro era tocado na sala de visitas e o samba, só no quintal, para os empregados”. (PIXINGUINHA *apud* MUNIZ SODRÉ, 1979, p. 62).

É muito difícil estabelecer onde começa a *gafieira* e termina o choro, onde começa o choro e termina o samba, onde começa a *seresta* e termina o baile. Todas essas categorias possuem o que chamei de pontos de convergência, mas também possuem características que as diferenciam entre si. Dependendo do contexto, um baile pode ter muito mais relação com o samba do que com a *gafieira* (como no período do carnaval, por exemplo), embora a *gafieira* seja uma categoria

123 É óbvio que em um estabelecimento comercial nenhum espaço pode ser considerado propriamente “íntimo”, no sentido que utilizamos esse termo para os cômodos de uma casa. Mas é também verdade que os diferentes espaços de um estabelecimento comercial podem guardar filtros distintos de acesso. Isso se verifica com facilidade através das placas de *acesso restrito*, existentes nas mais diversas modalidades comerciais.

124 É importante ressaltar que *gafieira* e *dança de salão* não são categorias equivalentes, embora eventualmente possam evocar ideias aproximadas. Não é o propósito desse trabalho se aprofundar nos muitos sentidos que esses dois termos podem assumir.

totalmente relacionada à dança. Uma seresta pode ter um caráter romântico, semelhante à serenata, quando cantada, mas se tocada de forma instrumental, invariavelmente se aproxima do choro. Nesse capítulo busco relatar os episódios iniciais de meu contato com Mozart, que não por coincidência, marcaram também algumas de minhas descobertas sobre o choro e a música brasileira. Busco refletir sobre alguns temas, especialmente sobre os espaços onde o choro foi e é praticado, relacionando isso com minhas experiências.

Utilizei 5 espaços diferentes para refletir sobre as noções de exterioridade e interioridade, público e privado, roda de choro e apresentações comuns. O bar do Orlando (externo/público), mercado de Santa Tereza (interno/público), a casa de Zé Carlos (interno/íntimo), o Gamela (interior/público; exterior/íntimo). A metáfora dos “biombos culturais” foi importante para a compreensão dos filtros aos quais estamos submetidos, em maior ou menor grau, e não apenas do ponto de vista espacial. Para Winsk (2004b, p. 158) os biombos culturais são “um dado interno à própria técnica musical”. Busquei demonstrar que a pequena porta que separava a gafeira do quintal do Gamela pode ser vista como uma espécie de biombo, uma vez que o choro foi deslocado de seu espaço de origem (a sala de visitas) para o lugar da intimidade. Além da porta que selecionava os frequentadores do Gamela, poderíamos pensar ainda nas duas entradas independentes do local, que favoreciam a separação, a divisão, o fracionamento, dos dois ambientes.

2.7. O contexto social e o mundo do trabalho

Mozart Secundino de Oliveira, filho de Ana Felipa de Jesus e Júlio Gomes de Oliveira, nasceu no dia 21 de fevereiro de 1923 em Bandeirinhas, distrito da cidade de Betim, um município que se localiza na região metropolitana de Belo Horizonte. Depois do falecimento da mãe, no ano de 1934, Mozart transferiu-se para a capital do estado, juntamente com seu pai e seus irmãos, Maria Madalena de Oliveira, Geni Saturnino de Oliveira e José Alcântara de Oliveira, em busca de mais oportunidades de trabalho para a família. Em entrevista concedida para esta pesquisa, perguntei ao músico qual era sua primeira lembrança musical. Mozart revelou que seu pai gostava das festas de folia de reis, e que o acompanhava quando pequeno, antes ainda da mudança da família para Belo Horizonte, ficando por vezes toda a noite nesses festejos (OLIVEIRA, 2014).¹²⁵ Essa é uma das poucas memórias que Mozart guardava da região onde nasceu.

A história dessa região remonta o período colonial brasileiro, quando a distribuição de terras se dava através do processo de concessão de *sesmarias*, ou seja, lotes de terras que os reis de

125 A folia de reis é um complexo cultural que envolve práticas religiosas e musicais que possuem um ciclo anual de celebrações.

Portugal cediam para beneficiários que se dispusessem a cultivá-las e ocupá-las. O capitão José Rodrigues Betim foi um famoso bandeirante que, em razão de sua trajetória como explorador – condição forjada também pelos seus antepassados (especialmente seu pai) que expandiram o território colonial, contribuindo para o povoamento e a exploração de novas riquezas – pôde encaminhar uma petição de sesmaria, no ano de 1711. “Naquele mesmo ano, em 14 de setembro, o Conselho Ultramarino da Corte Real Portuguesa concede a José Rodrigues Betim a sua petição: duas léguas de terras (e não três, como fora pedido) às margens do ribeirão da Cachoeira – logo conhecido por ribeirão do Betim”. (RUGANI, 2001, p. 52).

A construção da Capela de Nossa Senhora do Monte do Carmo (ou Capela Nova), erguida em 1754, estabelece o marco que oficializa o arraial que ficou conhecido como Capela Nova do Betim. Assim, o pequeno grupo de famílias que habitava as proximidades do ribeirão do Betim, passa a não mais depender do Curral Del Rey¹²⁶ para as formalidades civis e a indispensável assistência espiritual (confissões, registros de nascimentos, casamentos, óbitos, etc.). A iniciativa da construção da capela parte dos habitantes da comunidade de Bandeirinhas do Paraopeba que, em 1753 solicitam ao bispo responsável pela região, os recursos necessários para sua instalação. Bandeirinhas seria então, o povoado-origem de Capela Nova do Betim. Fonseca (*apud* RUGANI, 2001) informa que o topônimo *bandeirinhas* se aplicava, no passado, a mais de uma região nas Minas Gerais. Essa denominação parece derivar do termo *bandeira*, que, por sua vez, está associado às expedições armadas que desbravavam os sertões no período colonial brasileiro.

126 Arraial que deu origem à cidade de Belo Horizonte.

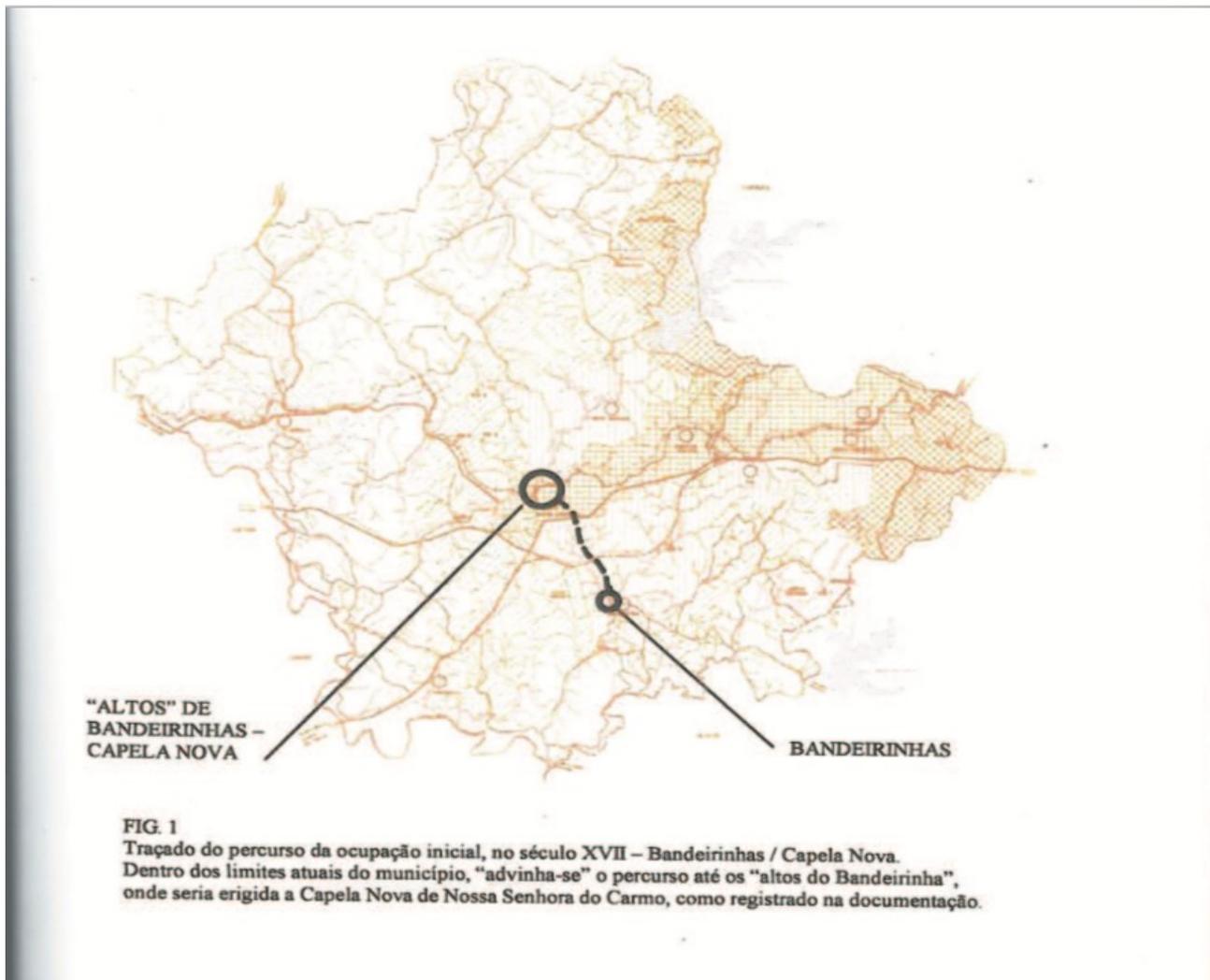


Figura 11 – Mapa de Capela Nova do Betim e Bandeirinhas¹²⁷

127 Fonte: Rugani (2001, p. 53).



Figura 12 – Representação cartográfica da distância entre Betim e Belo Horizonte¹²⁸

Embora a região do estado de Minas Gerais tenha sido povoado ainda no período colonial, possuindo, assim, cidades que remontam os aspectos dessa fase, inscritos inclusive em suas arquiteturas, a capital, Belo Horizonte, só veio a ser fundada no período republicano brasileiro, no ano de 1897, ou seja, apenas 37 anos antes da transferência de Mozart. Em seu relato, o músico revela que ao chegar na cidade, ele e sua família foram morar com seu tio, irmão de seu pai, na região da Pampulha, próximo de onde atualmente se encontra o cemitério da Paz. Ele faz questão de ressaltar a luta pela sobrevivência e as dificuldades encontradas pela família nesse período de transição. “A gente ia buscar lenha, porque antigamente não tinha esse negócio de fogão a gás, essa coisa toda. Era de lenha. Principalmente a parte pobre. Então era fogão de lenha”. (OLIVEIRA, 2014, p. 268). Se mudaram ainda para outros bairros da cidade, como Cachoeirinha, Concórdia, Horto, todos esses, bairros periféricos, que se encontram fora dos limites da Avenida do Contorno. Segundo Mozart, nessa época “Ah, Belo Horizonte era o seguinte: era mais dentro da avenida do Contorno”. (*ibid.*).

Segundo Flávia Lanna (2016) os idealizadores da capital tinham como propósito e aspiração construir uma cidade que concretizasse o modelo de modernidade representado por cidades

¹²⁸ Fonte: Gouveia (2019, p. 3775).

européias e pelo lema de ordem e progresso da recém instaurada república.¹²⁹ A área central e urbana foi projetada por Aarão Reis – arquiteto-urbanista responsável pelo planejamento e execução das obras que deram origem às ruas, praças, avenidas e prédios públicos da capital – de maneira a estabelecer um padrão de aproximadamente 65 ruas retas, formando uma espécie de quadriculado. Mais largas, 21 avenidas foram dispostas em sentido diagonal, além de 24 praças. Esta área recebeu toda a estrutura urbana de transportes, escolas, estabelecimentos comerciais, saneamento, assistência médica, além dos edifícios públicos, todo o aparato administrativo, e as residências de funcionários públicos. Obviamente, este território priorizava a instalação de uma elite econômica; era o lugar de uma harmonia planejada, de uma sociabilidade determinada. Este centro urbano tinha como limite justamente a Avenida do Contorno. (LANNA, 2016).¹³⁰

Mozart revela que muitas construções significativas para a cidade (como o Colégio Militar e o Aeroporto) sequer existiam. “Inclusive meu pai trabalhou na construção do aeroporto. Então ali era tudo mato. Condução não tinha. Só tinha bonde até a rua Itapeverica. Aliás, a gente nem pegava bonde. Porque você sabe que o bonde não podia pegar descalço né?”. (OLIVEIRA, 2014, p. 269). O músico se recorda então que quando moravam no bairro São Francisco (região norte da cidade), sua irmã trabalhava na região central, sendo ele o responsável por buscá-la no serviço. “Então a gente ia a pé. Não tinha meio de transporte nenhum. Não tinha ônibus, não tinha nada. O bonde só ia até a rua Itapeverica.¹³¹ Então era assim.” (*ibid.*). Peço então que o violonista relate o aspecto de Belo Horizonte na década de 1930 e 1940:

Ah a cidade. Bom, a avenida Afonso Pena era... não sei se já era paralelepípedo... não acho que já era paralelepípedo sim na Afonso Pena. Tinha umas árvores grandes no centro. Você lembra das árvores? Não, não é do seu tempo. Tinha. Tinha umas árvores grandes no centro da avenida. Porque é o seguinte: só tinha uma pista. De um lado e de outro. Então no meio passava as linhas de bonde. E as árvores, de um lado e de outro, sabe? Separando a pista com a linha do bonde. A linha do bonde era no centro. Esse bonde aqui. Santa Efigênia, Serra, Cruzeiro, e por aí. Que passava ali por Afonso Pena com Bahia por ali tinha uns abrigos... Então era assim. (*ibid.*).

É interessante notar a repetição das menções ao bonde e aos meios de transporte no relato de Mozart. Durante toda a entrevista o músico relata sua própria dificuldade de locomoção, assim como a de seus familiares, e a consequente dificuldade de acesso não apenas aos locais de comparecimento indispensável (trabalho, hospital, repartições públicas, etc.), mas também aos locais destinados ao lazer e ao convívio social.

129 A Proclamação da República Brasileira foi o evento que ocorreu no dia 15 de novembro de 1889, conhecido também como *Golpe Republicano*. Trata-se de um golpe de Estado político-militar que destituiu o então Imperador D. Pedro II. Desde então seis diferentes repúblicas vigoraram na história do país.

130 Belo Horizonte foi a primeira cidade planejada do Brasil e foi inspirada em cidades consideradas modernas no final do século XIX, como Paris e Washington.

131 A rua Itapeverica se encontra na região central da cidade.

A avenida Afonso Pena, já mencionada diversas vezes nesse capítulo, é uma das principais avenidas da cidade, inaugurada juntamente com a fundação da nova capital do estado de Minas Gerais. Possuindo uma extensão de 4,3 Km em linha reta no sentido noroeste-sudeste, concentra uma importante atividade econômica em seu percurso, sendo também um dos principais referenciais urbanos de Belo Horizonte. Se inicia na Praça Rio Branco, em frente à estação rodoviária, cruza diversas ruas e avenidas, e se estende para além da Avenida do Contorno, avançando em direção à Serra do Curral, ultrapassando, portanto, o traçado original da cidade. A avenida Afonso Pena termina na Praça da Bandeira, onde encontra a avenida Bandeirantes.¹³²



Figura 13 – Vista da avenida Afonso Pena no fim da década de 1930¹³³

Mozart inicia sua trajetória no mundo do trabalho ainda com 11 anos, entregando marmitas em uma pensão, e logo depois passa a carregar compras no Mercado Central de Belo Horizonte.¹³⁴

¹³² Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Avenida_Afonso_Pena>. Acesso em 3 de agosto de 2020.

¹³³ Fonte: <<http://curraldelrei.blogspot.com/2012/09/metamorfoses-urbanas-avenida-afonso-pena.html>>. Acesso em 3 de agosto de 2020.

¹³⁴ Este mercado foi fundado em 1929 pelo então prefeito da cidade, Cristiano Machado. Na época, esse mercado funcionava em um campo aberto na região central, com barracas simples que vendiam alimentos. Atualmente, depois de uma série de modificações, o Mercado Central se transformou em um galpão coberto que ocupa um quarteirão inteiro no centro de Belo Horizonte, abrigando uma infinidade de lojas e estabelecimentos que comercializam não apenas

“O mercado era o seguinte: antigamente pouca gente tinha carro né? Então aquelas madames que moravam ali pela rua São Paulo, Curitiba, etc., iam fazer compras no mercado, mas não tinham condução e nem meio de conduzir o que elas compravam”. (OLIVEIRA, 2014, p. 265). Novamente a questão do transporte aparece na exposição do músico, agora de maneira diferente. “Então eu pegava um balaio e ia acompanhando elas. Elas faziam as compras e eu ia com elas, seguindo elas e tal. E levava na residência e elas me davam uns trocadinhos”. (*ibid.*). Mozart relata também o transporte de leite, como uma de suas primeiras atividades profissionais, em uma entrevista concedida para a televisão. Segundo ele, o leite produzido nas fazendas era transportado e vendido em carroças para a população de Belo Horizonte, sendo que o excedente era fervido para ser revendido. “Botavam numa lata de 20kg e punham assim nas minhas costas e eu saía aí pelos bairros gritando ‘leite fervido e tal, pá, pá, pá’”. (OLIVEIRA, 2015, p. 289).¹³⁵

Depois desse período inicial, no próprio mercado onde costumava fisgar sua clientela de madames, Mozart consegue um emprego mais estável em um armazém, onde permaneceu por 2 anos. Passado esse tempo, o músico troca de emprego e vai trabalhar em outro armazém, desta vez no bairro Santo Antônio, região Sul da capital, permanecendo por 10 anos aproximadamente nesse trabalho. Foi durante esse período que Mozart deixou a casa em que morava com o pai e os irmãos, conforme aponta seu relato: “E eu depois saí de casa porque eu fui trabalhar no armazém lá no bairro Santo Antônio. Saí de casa não! Por necessidade de trabalhar, eu fui”. (OLIVEIRA, 2014, p. 265). O músico se corrige durante sua fala para assegurar-se que não será mal interpretado, enfatizando que sua partida não se deu por uma contingência extemporânea ou fortuita, mas em função da localização de seu trabalho, situado em uma região distante da casa da família. Foi também nessa época, a partir da segunda metade da década de 1940, que Mozart começa a se dedicar mais seriamente à música e ao violão. Na sequência do relato, Mozart revela como iniciou sua atividade profissional como motorista.

Aí a minha irmã trabalhava numa casa. Doméstica. Na Rua São Paulo. E o patrão dela era gerente do Bazar Americano, na Avenida Afonso Pena. Ele era gerente lá. Então conversando ela com ele lá e tal, chegaram a conclusão: ele me chamou pra trabalhar no Bazar Americano. Pra trabalhar no depósito, abrindo caixote, mercadoria, esse sistema de trabalho. Então lá eu trabalhei 5 anos. Esse próprio gerente, na época que os lotações estavam... no início dos lotações, que eles adaptavam os carros comuns, punham mais um banco no meio pra transportar 8 passageiros. Ele me convidou pra ser sócio dele. Eu entrar com o trabalho e ele com o capital. Quer dizer, então comprou um carro lá desses. Lotação. E eu fui trabalhar. Aí eu tirei carteira de motorista! Esqueci de falar isso. Aí fui trabalhar com ele. Ele comprou o carro, mas eu ingenuamente, a verdade é essa, não exigi dele nada. Garantia nenhuma. Era o Sr. “fulano” e eu confiei nele. (OLIVEIRA, 2014, p. 265, 266).

comidas, mas todos os tipos de produtos.

135 Esta entrevista completa se encontra disponível no YouTube, dividida em quatro partes. Os links para acesso são os seguintes: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZISNriY8AwI>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=f44a8kSnof4>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=xSDUP-aOzzk>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=HgWq6ANu6Xc&t=291s>>. Acesso em 20 de setembro de 2020.

Mozart prossegue sua narrativa relatando os problemas que começaram a surgir com um sistema de trabalho em que um dos sócios contribuía com a força de trabalho e o outro com o investimento financeiro. Em primeiro lugar, o carro, já desgastado pelo uso, dava muitos defeitos mecânicos, o que levou o sócio de Mozart a consultá-lo sobre a possível compra de um novo veículo. Aqui a temática do transporte é novamente evocada pelo músico, agora de maneira ainda mais evidente e direta.

Mozart então se compromete e garante o pagamento do investimento (um Ford F1) com o seu trabalho. “Então comprou. Conseguimos pagar. Nessa época era o DBO, Departamento de Bondes e Ônibus, que controlava esse negócio de transporte coletivo”. (OLIVEIRA, 2014, p. 266). Segundo Mozart, esse departamento de regulação e normas instituiu carrocerias mais apropriadas para o transporte coletivo de passageiros em Belo Horizonte, fato que veio a provocar novamente um debate sobre a questão financeira entre os sócios. Finalmente resolveram vender o carro e Mozart tirou alguns dias de folga, depois de um período intenso de trabalho. Quando retornou de seu descanso e procurou o sócio para retomar o serviço, foi surpreendido com a notícia de que a parceria se encerraria. “Eu falei com ele assim: Primeiro, eu não exigi nada. Então estou sem garantia nenhuma. Então eu não posso aceitar uma situação dessa”. (*ibid.*).

O que de alguma forma se manifesta no relato de Mozart, é uma espécie de ausência de reconhecimento da parte do “Sr. fulano” (maneira pela qual Mozart se refere ao ex-parceiro) em relação à sociedade. Em outras palavras, na medida em que ele, Mozart, contribui com sua mão de obra para que a parceria com seu sócio seja bem-sucedida, seria de se esperar uma maior equidade no que se refere às tomadas de decisões. De qualquer forma, o conflito envolvendo o fim da parceria foi resolvido da seguinte forma: Mozart e “Sr. fulano” decidiram, de comum acordo, que trabalhariam à meia; “Pôr o carro na praça e trabalhar à meia”. (*ibid.*). Continuando seu relato, Mozart lembra que para legalizar os documentos dos carros de praça – maneira pela qual eram chamados os táxis antigamente – era necessário que o veículo estivesse em nome do profissional que oferecia o serviço. Dessa forma, o “Sr. fulano” não teve outra alternativa, a não ser transferir o carro para o nome de Mozart, que revela:

[Ele] pôs o carro no meu nome. Quando eu vim lá do trânsito, o carro era meu! Ele também não tinha garantia nenhuma. Mas aí é o tal negócio: eu não agi com ele dessa forma. O carro tava no meu nome mas o carro... né? Praticamente... quer dizer... eu tava com todo o poder, mas eu não ia agir dessa maneira. Então trabalhamos uns tempos. Uns meses ou mais. Assim, o carro em meu nome, dividindo a renda. (*ibid.*).

E assim os dois trabalharam, dividindo a renda, não por muito tempo. Logo o “Sr. fulano” proporia a Mozart que comprasse o carro, que responde da seguinte maneira: “uai... como é que eu vou comprar o carro? Como? Eu não tenho dinheiro. Eu falei com ele: eu não tenho dinheiro”.

(*ibid.*). O “Sr. fulano” então insiste com o parceiro, dizendo que ele poderia pagar as prestações aos poucos, alternativa que acaba atraindo e convencendo Mozart. Para a entrada, o músico consegue dois avalista para retirar um empréstimo no Banco Comércio e Indústria.¹³⁶ “Consegui. E um outro amigo me emprestou também uma importância. Quer dizer, era tudo uma coisinha pequena, mas pra quem não tinha nada, valeu. Dei a ele a entrada, paguei as prestações todas, quitei o carro assim dessa maneira”. (OLIVEIRA, 2014, p. 267).

Foi dessa forma que Mozart se tornou motorista de táxi, profissão que atuou por cerca de 14 anos. Essa atividade possibilitou que o músico conhecesse a geografia de Belo Horizonte como poucos. Não havia um bairro, uma rua, uma praça, que Mozart não soubesse a localização. Fosse onde fosse o encontro, a festa, a roda de choro, ele chegava com facilidade, e ainda era capaz de explicar o caminho para os amigos que não conheciam determinada região. Talvez esteja aí, numa atividade prolongada como motorista, de alguém que cruza com trajetos e itinerários de pessoas desconhecidas, a chave para a compreensão da temática do transporte no contexto urbano de Belo Horizonte, aspecto mencionado repetidas vezes no relato do músico.

Segundo Mozart, após esse período de 14 anos trabalhando como taxista, estimulado por um amigo que era dono de uma mercearia localizada no bairro Santa Efigênia (região leste da cidade), resolveu mudar de profissão. O violonista relata que em uma conversa entre os dois, teria se queixado sobre seu trabalho de motorista ao amigo que, por sua vez, teria lhe aconselhado a vender doces. Mozart resolve se informar melhor a respeito dessa possibilidade indo até a fábrica onde as guloseimas eram produzidas. Chegando lá, ele é atendido pelo proprietário, e já sai da fábrica, ainda na parte da manhã, com uma quantidade de produtos para a venda. Às 14:00 horas, para espanto do novo patrão, Mozart retorna para pegar mais doces, uma vez que havia vendido todos os produtos levados por ele há poucas horas. “Eu não tinha freguesia, não tinha nada né? Aí foi. Vendi doces vinte anos. Casei...” (*ibid.*).

É possível notar que durante seu relato, Mozart fala com muito orgulho sobre o período em que trabalhou vendendo doces. Certamente é a atividade profissional mais mencionada por ele em suas entrevistas (fora a música, evidentemente), e justamente por isso, talvez seja também a mais lembrada pelos entrevistadores. Na já mencionada entrevista para o Globo Horizonte, a jornalista faz a seguinte pergunta: “Foi motorista de praça, né? Motorista de táxi também?”. Mozart responde: “Ah, fui... De lotação, táxi... A outra atividade que eu trabalhei foi vender doce. Vendi vinte anos. Aí eu já vendia doce e tocava à noite também”. (OLIVEIRA, 2015, p. 289). Veja que o músico, ao ser perguntado sobre a profissão de motorista, logo menciona a atividade de vendedor de doces.

136 O Banco Comércio e Indústria de Minas Gerais foi o maior banco privado brasileiro entre os anos de 1940 e 1946. Foi criado na década de 1920 por um grupo de comerciantes e industriais de Belo Horizonte que decidiram fundar um banco para atender seus interesses.

Mas talvez a fala que melhor expresse a preferência de Mozart pela atividade de vendedor de doces, seja a que ficou registrada no documentário que narra a sua trajetória.

Até hoje eu sonho que estou vendendo doces, que estou lá na fábrica, com dificuldades pra arranjar o produto, ou [que estou] com o cliente... Sempre eu sonho. Sonho às vezes uma, duas, três vezes. Toda semana eu sonho. Sinto saudades. - E esta noite você sonhou? [voz da entrevistadora] - Não, esta noite não. Mas hoje é quarta. Então pode ser amanhã ou depois, né? Mas é muito bom. (SIMPLICIDADE, 2015).

Nesse curto depoimento, Mozart revela a importância da atividade profissional em sua vida, uma instância que se relaciona a um complexo social (fábrica, produto, cliente), ao mesmo tempo em que se aproxima de aspectos afetivos e pessoais. A memória do trabalho, que se expressa inclusive através da repetição dos sonhos semanais – algo que provoca em Mozart o sentimento de saudade – é o que dá sentido e justifica sua biografia passada, uma vez que naquele momento, a música ainda se fazia presente em sua vida. Esse significado é de tal maneira relevante que, mesmo ainda não tendo sonhado, revivido, a atividade de vendedor de doces naquela semana, idealizava que o sonho pudesse vir a acontecer.

Ecléa Bosi (1979) em seu trabalho intitulado *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, revela que quanto mais o narrador revive o trabalho que fez com paixão, mais se empenha em transmitir a história com detalhes. Assim, a memória vem acompanhada de uma valorização do trabalho evocado, algo que se viu, se fez, e se conheceu bem, e que, afinal, sustentou – tanto no sentido material quanto no sentido subjetivo – uma existência. É justamente esse significado que pode ser transmitido a outras gerações como um valor a ser seguido – levando em conta a afinidade etimológica entre *memini* (lembrar) e *moneo* (advertir) conforme aponta a autora: “Vejo, antes de mais nada, um movimento peculiar à memória do velho que tende a adquirir, na hora da transmissão aos mais jovens, a *forma de ensino*, de conselho, de sabedoria, tão bem esclarecida na interpretação que Walter Benjamin fez da arte narrativa”. (BOSI, 1979, p. 399).

Mozart costumava associar o trabalho de vendedor de doces ao seu casamento e ao provimento da família em seus relatos: “Aí foi. Vendi doces vinte anos. Casei...”; “Bom, continuei vendendo os doces. Vendi doces vinte anos. Casei vendendo os doces”; ou ainda “É, eu casei com 42 anos. Então eu casei, criei minha família, fiz minha casa, vendendo doce”.¹³⁷ Ele também costumava contar a história de seu namoro, as circunstâncias de seu casamento e as dificuldades que enfrentou para ser aceito pela família de uma mulher branca, descendente de imigrantes europeus, que não viam com bons olhos a união entre sua filha e um homem negro.

Em entrevista concedida a mim para essa pesquisa, Alana Márcia de Oliveira, filha de Mozart, revela que ele e sua mãe namoraram por seis anos escondidos de seus avós maternos: “Os dois eram

137 (OLIVEIRA, 2014, p. 267, 268).

racistas.¹³⁸ A minha mãe já estava mais velha, namorou meu pai escondido durante esses 6 anos. Quando meu pai estava com tudo pronto pra casar que ele foi lá na casa dos meus avós pra pedir já em casamento, quando estava com tudo pronto”. (OLIVEIRA, 2020, p. 359). Alana sinaliza em sua fala que o fato do casamento já estar preparado,¹³⁹ dificultou uma resistência mais enfática por parte dos pais da noiva, que, àquela altura, estava com 30 anos, idade considerada avançada naquela época para uma mulher se casar.

Minha mãe já estava com 30 anos, papai com 42. Eu brinco muito que (*inaudível*) ficar pra titia. Minha mãe não tinha muita opção (*risos*). E meu pai fala, ele falava muito isso, que ele teve esse problema dos meus avós, a questão lá de racismo, mas quando meu avô morreu meu pai fala que ele perdeu um dos melhores amigos que ele teve na vida. Meu avô admirava meu pai. Assim, ele tinha adoração pelo papai, como todo mundo que convivia com ele. Ele conquistou a família inteira. Então assim, todo mundo da casa da minha avó materna, meus tios, têm adoração pelo meu pai. Os sobrinhos mais velhos, que conviviam com ele... maior carinho, sabe? Muito legal, assim. (*ibid.*).

Alana continua seu depoimento afirmando que quando seus pais se casaram, Mozart já era vendedor de doces e tocava em alguns lugares. Ela se recorda que, além das rodas de choro que aconteciam em sua casa quando era pequena, seu pai acordava cedo para buscar os doces na fábrica – que se localizava no bairro Padre Eustáquio, região noroeste da cidade – e ia vendê-los em escolas, padarias e outros estabelecimentos comerciais. “O carro dele ficava assim, cheio de caixotes de doces. Até os sobrinhos, todos dele, falam que era uma festa quando iam lá em casa. Todo mundo já chegava pensando nos doces, e ele também gostava muito de agradar”. Alana prossegue enfatizando: “É essa a referência que eu tenho do meu pai. É um bom exemplo, porque é um cara batalhador pra caramba. Só ensinou pra gente a ser honesto. Honestidade sempre”. Alana faz questão de lembrar de sua mãe nesse momento, atribuindo a ela um papel fundamental para as conquistas de Mozart, especialmente na construção da casa da família: “Vou te falar também do lado da minha mãe que foi uma super mulher que esteve ao lado dele e que ajudou ele a construir a casa, a escolher as coisas”.

138 A mulher de Mozart se chamava Wilma Zocratto de Oliveira. Faleceu no ano de 1995.

139 A expressão “com tudo pronto” – que aparece novamente na frase seguinte do relato de Alana – indica, subliminarmente, que as despesas provenientes do casamento estariam pagas.



Figura 14 – Mozart e Wilma¹⁴⁰

O caso de Mozart reflete bem a questão da ascensão social no Brasil. De acordo com um estudo sobre mobilidade social da OCDE (Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico) publicado em 2018, o Brasil ocupa a segunda pior posição em um ranking de 30 países.¹⁴¹ Este estudo revela que seriam necessárias nove gerações para que descendentes de um brasileiro que esteja na faixa dos 10% mais pobres, atinjam o nível médio de rendimento da população. Esse índice é igual ao da África do Sul e só é melhor que o da Colômbia, onde o período de ascensão levaria 11 gerações.

140 Fonte: (SIMPLICIDADE, 2015).

141 Fonte: BBC News Brasil. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44489766>>. Acesso em 04 de Agosto de 2020.

Embora não tenhamos um estudo que revele os índices de mobilidade social no Brasil do início do século XX, é razoável admitirmos – especialmente considerando a região, a época, o falecimento da mãe, e especialmente o relato de Mozart – que foram muitas as dificuldades enfrentadas pelo músico para garantir sua sobrevivência e, posteriormente, constituir sua família, construir sua casa, e assim por diante. A ascensão social, no caso de Mozart, se torna um aspecto reiteradamente lembrado e exaltado, não apenas pelos filhos, mas também por seus amigos e admiradores, como observaremos no tópico seguinte.

2.8. Honra ao mérito: o encontro do *rap* com o choro

No dia 10 de Julho de 2015, Mozart é condecorado pela segunda vez na Câmara Municipal de Belo Horizonte. Nos diversos discursos pronunciados em sua homenagem nessa ocasião, fica evidente a valorização do músico, violonista, chorão, boêmio, reconhecido e admirado por toda a comunidade. Também são claras as manifestações que exaltam o homem de “luta”, que foi capaz de enfrentar e vencer as adversidades da vida “pra chegar até aqui onde chegou”. (HONRA, 2015). O vereador Juninho Paim,¹⁴² responsável pela indicação do nome de Mozart para o recebimento do diploma de *Honra ao Mérito*,¹⁴³ relata como foi realizada essa escolha:

Quando eu fui conversar com o Flávio Renegado, nós estávamos almoçando, eu chamei ele pra me ajudar, em um projeto que eu estou fazendo pra cidade de Belo Horizonte, que é a respeito de vilas e favelas, que é a coisa que eu mais gosto de atender e participar. E eu gosto de fazer esse trabalho em conjunto com as pessoas que conhecem e lutam pra isso também. E numa conversa com o nosso amigo Flávio Renegado eu falei “Flávio, eu estava querendo homenagear alguém da cultura, alguém importante, que merece esse título de verdade”. E eu já conhecia o seu Mozart. Porque eu também já toquei samba, eu já toquei pagode, já passei por essas noites da vida. A gente sabe que não é fácil. E ele falou: “olha Juninho, tem o seu Mozart. Um cara bacana”. Eu falei: “pra mim vai ser uma honra. Eu queria muito. Você consegue intermediar isso pra mim? Você consegue o telefone dele?” E ele já foi correndo atrás, conseguindo, junto com minha secretária, pegou o telefone dele. (HONRA, 2015).

Flávio de Abreu Lourenço, conhecido pelo grande público como Flávio Renegado, é um *rapper* nascido em Belo Horizonte em 1982, que vem, ao longo dos anos, ganhando projeção no contexto nacional, através de shows, gravações e parcerias com artistas consagrados da música brasileira.¹⁴⁴ Como fica claro pela fala do vereador, Renegado além de ser reconhecido como artista,

142 Este vereador havia sido eleito pelo Partido dos Trabalhadores para o exercício de um mandato de 4 anos. Atualmente o político não é mais filiado ao PT e tampouco possui mandato parlamentar.

143 Segundo a resolução nº 1778 de 3 de Abril de 1992 – que dispõe sobre a concessão de título de Cidadão Honorário (honraria também oferecida a Mozart pela mesma instituição), diplomas de Honra ao Mérito e Mérito Desportivo – o diploma de Honra ao Mérito é concedido a pessoas que tenham prestado relevantes serviços à cidade, ou praticado gestos beneméritos, de abnegação, sacrifício ou heroísmo no município.

144 Dentre essas parcerias se inclui o videoclipe *Rotina* com participação de Samuel Rosa (2016), e mais recentemente o videoclipe *Negão Negra*, com participação de Elza Soares (2020).

é identificado também como ativista, tendo auxiliado o político em projetos direcionados às comunidades carentes da cidade. Esses dois atributos – que resultam em uma arte engajada, de firme discurso social, que tem sua origem na favela do Alto Vera Cruz – credenciou Renegado para indicar um nome relevante, nas palavras do vereador, “alguém importante”, que merecesse verdadeiramente a distinção da homenagem. Durante seu discurso nesse dia, Renegado dialoga com o vereador, lembrando o dia que almoçaram juntos e conversaram sobre a indicação:

Bem lembrado Juninho, aquele dia lá que a gente tava almoçando. Você me perguntou quem poderia ser. Na hora me veio o nome do seu Mozart porque eu acho que tem um valor hoje aqui que a gente tá podendo trazer pra essa casa mais uma vez, que é poder manter viva a história do nosso povo. Quando a gente tem essa oportunidade de estar presente, homenageando as pessoas que ajudam a construir a nossa história, eu acho que a gente tá ajudando a immortalizar os nossos referenciais. Porque infelizmente a gente que vive nas comunidades que estão à margem da Contorno, a gente luta todo os dias pra começar a escrever uma nova página de uma nova história. Uma nova página onde os nossos jovens vão começar a ter referenciais de vidas bem sucedidas. E é exatamente isso que o filho do seu Mozart diz aqui. Não é ter mansões, não é ter carro, não é ter dinheiro. É ter uma vida digna, uma vida com dignidade, uma vida que a gente constrói, uma vida que a gente vai poder olhar pra trás e ter a honra de dizer, poxa, a gente construiu uma história linda. Como é a história do seu Mozart. E hoje a gente tá aqui nada mais do que fazendo isso. Immortalizando um referencial. Uma pessoa que ajudou a construir a cultura dessa cidade, desse estado. E hoje a gente tá aqui immortalizando e deixando aqui registrado. Dentro dessa casa, que às vezes não traz tanta felicidade para a população, mas momentos como esse aqui ela traz momentos de felicidade. (HONRA, 2015).

Neste dia, quando Renegado inicia seu pronunciamento na tribuna, posiciona seu corpo em direção à mesa da Câmara de Vereadores, dirigindo sua fala e seus gestos ao vereador Juninho Paim, que presidia a sessão, enquanto os demais palestrantes tendiam a dirigir seus discursos ao público que se encontrava no plenário da Câmara.¹⁴⁵ Essa alteração na direcionalidade da fala do rapper, além de suspender uma interlocução mais direta com o público – que era prestigiado pelos outros oradores anteriormente – influencia também o conteúdo e o sentido do discurso. Dito de outra forma, a inflexão narrativa de Renegado, chama atenção não apenas por sua intencionalidade direcional – que buscava notadamente, naquele momento, uma comunicação mais próxima e direta com o vereador, como a própria transcrição da fala denota – mas também porque trazia um discurso atravessado pela compreensão particular de uma realidade social específica.

Ao mencionar o nome do “seu” Mozart, o rapper evoca a história do *nosso* povo, o que explica em boa medida a articulação e a mudança de direção e significado nos discursos daquele dia.¹⁴⁶ Ao orientar sua fala à mesa, Renegado se reporta especificamente às pessoas que representam as “comunidades que estão à margem da Contorno”, estabelecendo uma interlocução direta com

145 Os discursos nesse dia obedeceram a seguinte ordem: o vereador Juninho Paim abriu a sessão com um pronunciamento; na sequência discursou Mozart Secundino de Oliveira Junior, filho de Mozart, falando em nome da família; o terceiro a discursar foi o rapper Flávio Renegado; na sequência falou o radialista Acir Antão; o vereador Juninho Paim encerrou a sessão com um breve discurso.

146 Vale ressaltar que Flávio Renegado também recebeu o diploma de Honra ao Mérito, no ano de 2013.

Mozart, sua família e o político responsável pela condecoração do músico. Ao invés de discursar para um público difuso e genérico, o rapper delimita o sentido da expressão *nosso povo*, separando intencionalmente o restante dos presentes no plenário – juntamente com toda a formalidade e pompa, característicos de uma cerimônia oficial – de seu foco narrativo. Renegado deixa consignado o valor e a importância da homenagem, considerando-a como uma contribuição para a construção e manutenção da história desse povo.

Para Renegado, a diplomação de Mozart simboliza a imortalização de um referencial de luta e dignidade, algo que não se confunde com a ostentação de bens materiais. Como podemos observar, o rapper deixa claro que a escrita de “uma nova página de uma nova história” se constitui como uma luta diária para aqueles que vivem nas comunidades periféricas, reconhecendo Mozart como alguém que “ajudou a construir a cultura” de Belo Horizonte e de Minas Gerais. Ao identificar Mozart como exemplo bem sucedido de uma trajetória de vida, menciona justamente as novas gerações das regiões periféricas da capital mineira, o que ele chama de *ossos jovens*, aproveitando para lembrar que aquele espaço de representação política, não costuma trazer “tanta felicidade para população”, o que não deixa de ser uma cobrança ao poder público.

Durante todo o seu pronunciamento Flavio Renegado permanece da mesma forma, ou seja, se dirigindo à mesa. Ao final ele parabeniza e agradece o vereador Juninho Paim pela homenagem, ressaltando a trajetória de luta do político em favor das “comunidades e [do] nosso povo honrado”. Ele prossegue: “Acho que não poderia ser outra pessoa a prestar essa homenagem ao seu Mozart a não ser você”. O rapper insiste no registro da história de um povo (*osso*), salientando que “um povo que não tem passado é um povo que não tem futuro. Então vamos construir e dar referencial pro nosso povo de futuro, de estrada. Parabéns seu Mozart. Muito merecido”. (*ibid.*).

Se o tema da desigualdade social foi tratado abertamente pela maioria dos palestrantes naquela ocasião, (e de forma mais acentuada pelo rapper Flávio Renegado), o mesmo não ocorreu em relação à questão racial. Os dois assuntos parecem estar intimamente relacionados, conforme aponta um estudo publicado em 2019 pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) em parceria com a Fundação João Pinheiro e o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (Pnud).¹⁴⁷ De acordo com esse estudo, a renda dos brasileiros brancos é cerca de duas vezes maior que a dos negros: a média é de R\$1.144,76 para brancos, contra R\$580,79 para negros. Esses dados indicam que a desigualdade social afeta, ainda hoje, a maioria da população brasileira, ou seja, 55,8% das pessoas que se auto declaram pretos(as) ou pardos(as).¹⁴⁸ Como é de se imaginar, a disparidade econômica e social se reproduz na representação política dessa população. Na

147 Fonte: <<https://www.creditas.com/exponencial/negros-desigualdade-social/>>. Acesso em 7 de Agosto de 2020.

148 O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) considera pretos e pardos como constituintes da população negra.

legislatura de 2012-2016 – período do mandato do vereador Julinho Paim – dos 41 vereadores eleitos, apenas 6 eram negros, o que corresponde a 14,63% do total.¹⁴⁹



Figura 15– Mozart e o vereador Juninho Paim

Embora não tenha sido abordado diretamente – em nenhum momento a palavra *negro* ou qualquer derivação ou expressão que contenha esse termo (como *comunidade negra*, *cultura negra*, ou *povo negro*), foram pronunciados –, o tema racial parece permear implicitamente os vários discursos da cerimônia. Ao evocar a memória e a honra de um *povo*, se reportando especificamente à mesa, Flávio Renegado parece intencionalmente escancarar o mito da democracia racial, ostensivamente reproduzido na sociedade brasileira. Ao contrário de países como Estados Unidos e África do Sul, que mantiveram sistemas legais de segregação racial que perduraram até a segunda metade do século XX, no Brasil, desde a abolição da escravatura em 1888, nunca houve uma lei restritiva que separasse oficialmente a população negra da população branca. No entanto, conforme aponta o antropólogo brasileiro-congolês Kabengele Munanga (2005),¹⁵⁰ a abolição do trabalho

149 Fonte: <https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2013/01/14/interna_politica,343132/falta-voz-para-os-negros-nas-casas-legislativas-do-pais.shtml>. Acesso em 7 de Agosto de 2020.

escravo não foi suficiente para suprimir a ideologia racista, que perdura os dias de hoje, mantendo a população negra à parte da plenitude de seus direitos.

Do ponto de vista do discurso teórico-sociológico, o mito da democracia racial pode ser observada em *Casa grande e senzala*, lançado em 1933. Neste livro, Gilberto Freyre (2006) inova na interpretação da cultura, ao propor que a miscigenação no Brasil se constitui como fato distintivo da nação, contrariando as teorias de branqueamento do início do século XX, que defendiam a pureza racial como ponto de partida para chegar-se a um estágio de maior evolução social. Se por um lado o autor atualiza as concepções teóricas vigentes no início do século passado, por outro, naturaliza a relação de violência instaurada entre senhores e escravos – principal instrumento garantidor da miscigenação e da alegada identidade nacional.

Uma outra noção que frequentemente é associada ao mito da democracia racial é aquela veiculada em *Raízes do Brasil*, publicado em 1936. Neste trabalho, Sérgio Buarque de Holanda (1995) traz à tona no quinto capítulo a noção de *cordialidade*, que também reflete um pensamento oligárquico, repetindo e aprofundando a proposição de Gilberto Freyre.

O pensamento de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, ambos contribuintes para a elaboração da síntese do “Homem cordial” se baseia em alguns pilares fundamentais, quais sejam: “O caráter pacífico e a relação fraternal entre colonizadores e escravizados”, “A preguiça atávica de portugueses, negros e indígenas”, “a convicção de que as três etnias que construíram a nação eram atrasadas”; “opção pela miscigenação, acordada entre senhores e escravizadas”, “educação e religiosidade equivocadas” são alguns deles. Esses pilares e outros pontos deles decorrentes contribuíram para levar a formulação do “Homem cordial” que traduz um ponto de vista que não é inédito, na maioria dos seus aspectos. Na verdade ele é herdeiro da opinião das elites brasileiras oriundas da Europa e que sempre tiveram aquele continente como (boa) referência. A desqualificação do povo brasileiro, particularmente os descendentes dos nativos e dos africanos tem sido regra no pensamento acadêmico das elites. (JACINO, 2017, p. 43).

Sendo assim, segundo Florestan Fernandes, o mito da democracia racial decorre de todo um conjunto de interpretações romantizadas acerca da escravização no Brasil, que “germinou longamente, aparecendo em todas as avaliações que pintam o jugo do escravo, contendo muito pouco fel e sendo suave, doce e cristãmente humano”. (FERNANDES *apud* JACINO, 2017, p. 57). Essa ideia de democracia só pode ser classificada como um mito que se evidencia em três planos distintos, na medida em que: 1) Generaliza um falso estado de espírito que atribui ao negro uma incapacidade ou uma irresponsabilidade; 2) Desvincula o branco de qualquer responsabilidade, obrigação, ou solidariedade moral, de alcance social ou natureza coletiva, perante a deterioração progressiva da situação econômica do negro livre; 3) Focaliza e avalia as relações entre negros e brancos a partir de parâmetros falsos de ajustamentos raciais. (JACINO, 2017).

150 Kabengele Munanga é professor do Departamento de Antropologia da FFLCH-USP, autor de livros e artigos que abordam o tema do racismo estrutural no Brasil e desmistificam a ideia de democracia racial, ainda muito presente na sociedade brasileira.

Retomando os discursos da noite solene de concessão do título de Honra ao Mérito a Mozart, é significativo notar também o pronunciamento do filho do músico, Mozart Secundino de Oliveira Júnior, que falou em nome de seu pai e da família. Mozart Júnior inicia seu discurso cumprimentando o “Excelentíssimo vereador Juninho Paim”, as demais autoridades, os componentes da mesa, seu “querido pai diplomando, queridos parentes e amigos, senhoras e senhores”. Ele segue agradecendo ao “rapper, cantor e compositor Flávio Renegado, e ao caríssimo vereador Juninho Paim, pela honrosa distinção” destinada a seu pai. Segundo Mozart Júnior, “trata-se, antes de tudo, de um gesto de reconhecimento a um grande músico local, inspirador de tantos outros, que vem coroar a carreira” de um “pacato cidadão” (uma referência à canção de Chico Amaral e Samuel Rosa) de 92 anos de idade.¹⁵¹

Logo depois de cumprimentar os presentes, Mozart Júnior entoava um verso da canção *Força estranha*, de Caetano Veloso: “*Eu vi um menino correndo... eu vi o tempo...*”.¹⁵² Não me deterei aqui em uma análise aprofundada dessa canção, mas vale ressaltar a pertinência de tal alusão, especialmente considerando a narrativa expressa na letra da música, que convida o ouvinte a experimentar uma temporalidade singular (que inclusive envolve a memória e o movimento). Ou seja, em outras palavras, ao cantar este trecho da canção de Caetano Veloso, Mozart Júnior potencializa sua narrativa, relacionando a lembrança, a ação do tempo, à história de seu pai. Ele prossegue sua fala relacionando “este trecho de música” à “vida vida do betinense de bandeirinhas, Mozart Secundino de Oliveira”, e associando “essa corrida do menino” a “um passaporte para a conquista da cidadania”.¹⁵³

Antes de falar sobre a história de seu pai, Mozart Júnior faz questão de resumir um “contexto histórico global” da década de 1930, onde “Alemanha e Itália, ainda insatisfeitas com os termos estabelecidos pelo Tratado de Versalhes, iniciavam em seus domínios os regimes totalitários nazista e fascista respectivamente, que serviriam de estopim para a segunda guerra mundial”.¹⁵⁴ Ele prossegue ressaltando os acontecimentos políticos ocorridos nesse período no plano nacional, como a Constituição de 1934 e o nacionalismo populista da chamada *Era Vargas*.

Mozart Júnior passa a descrever então a chegada de seu pai em Belo Horizonte na década de 1930, destacando que àquela altura, com onze anos de idade, “o hoje chorão Mozart”, para se sustentar, trabalhou como entregador, carregador, motorista e, finalmente, vendedor de doces. Ele exalta a habilidade de seu pai ao violão, associando-o com um dos jogadores brasileiros mais

151 (Honra, 2015).

152 Vale ressaltar que, além de bacharel em direito, Mozart Júnior é cantor amador e, assim como seu pai, cultiva o gosto pela música. Eu já tive oportunidade de acompanhá-lo ao violão em uma apresentação do grupo *Quem não chora não mama*.

153 (*ibid.*).

154 (*ibid.*).

reverenciados de todos os tempos: Manoel Francisco do Santos, o Mané Garrincha (1933-1983).¹⁵⁵ Segundo o filho, Mozart é reverenciado pelos amigos e admiradores pelas baixarias que faz em seu instrumento, mesmo “com uma corda a menos do que hoje se consolidou no cenário musical, que é o violão de 7 cordas”.¹⁵⁶

Mozart Júnior destaca ainda a vida boêmia do pai, cujo principal prazer é “botar seu violão nas costas e como uma coruja, na verdadeira acepção da palavra, trocar o dia pela noite, desfilando a musicalidade que tanto lhe afaga, convivendo com seus amigos, e com músicos do mais alto calibre, como muitos que estão aqui”. Segundo ele, a maioria dos músicos com quem Mozart tocava, tinha idade para serem seus netos. Era “isso que o [fazia] sentir-se rejuvenescido e envaidecido. Beber da fonte da juventude”. Mozart Júnior encerra seu pronunciamento agradecendo aos “idealizadores do documentário *Simplicidade*, cujo título simboliza plenamente a vida do diplomando”. Segundo ele, essas pessoas realizaram o filme “com total abnegação e entrega”, vindo a ser esse um trabalho singular de reconhecimento à trajetória de seu pai, e que também “ajuda sobremaneira a divulgar esse maravilhoso gênero musical chamado chorinho”.¹⁵⁷

O último pronunciamento da cerimônia de diplomação de Mozart foi realizado pelo radialista Acir Antão. Em seu discurso, o comunicador destaca as muitas homenagens recebidas por Mozart, justificando-as como uma decorrência de sua atividade artística – a despeito da idade avançada. Acir Antão afirma que o vigor de Mozart “é muito bom pra todos nós”, e lembra que se trata da segunda distinção concedida pela Câmara Municipal de Belo Horizonte ao violonista. Ele ressalta ainda que a condecoração de Cidadão Honorário, foi conferida ao músico “com muita justificativa, com muita justiça, porque embora tenha nascido na cidade de Betim, na região das Bandeirinhas, na verdade o Mozart, a vida toda, ele exerceu a sua cidadania em Belo Horizonte”.¹⁵⁸

155 Mané Garrincha se notabilizou por seus dribles desconcertantes, sendo considerado por muitos o melhor driblador da história do futebol. Foi um dos principais jogadores responsáveis pelas conquistas do Brasil nos mundiais de 1958 e 1962.

156 (*ibid.*).

157 (*ibid.*).

158 (*ibid.*).



CÂMARA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE

O Presidente da Câmara Municipal de Belo Horizonte,
Vereador Wellington Magalhães,
tem a honra de convidar Vossa Excelência e família
para a Reunião Solene de entrega do
Diploma de Honra ao Mérito ao
Músico Mozart Secundino de Oliveira,
a realizar-se no dia 10 de julho de 2015, sexta-feira, às 19 horas,
no Palácio Francisco Bicalho, à Avenida dos Andradas, 3100,
por indicação do Vereador Juninho Paim.

R.S.M.P.: Tel.: (31) 3555-1106 / Fax: (31) 3555-1460
cerimonial@cmbh.mg.gov.br

Figura 16 – Convite para reunião solene de entrega de diplomação de Mozart

Acir Antão enfatiza o carisma de Mozart, um “músico querido e amado por todos”, não apenas por sua família, mas por todos os chorões de Belo Horizonte, e também pelas pessoas “que estão sempre em sintonia com a música”. O comunicador afirma: “o Mozart faz parte da alma de Belo Horizonte (...) Esta alma que canta, esta alma que toca, esta alma que é um pouco da alma boêmia (...) Parabéns Mozart”.¹⁵⁹

2.9. *Siricotico* e Mozart: a roda, o “mercado”, e o palco

O *Siricotico* nasceu da experiência, já narrada anteriormente, de um grupo de jovens músicos que desejavam aprofundar seus conhecimentos a respeito da música brasileira. Iniciamos nossa trajetória no bairro de Santa Tereza, tocando no Mercado e em bares daquela região, ainda sem um nome definido para o conjunto. A palavra *Siricotico*,¹⁶⁰ surge de uma conversa entre Marcos

159 (*ibid.*).

160 O termo *siricotico*, grafado com a letra “u” na terceira sílaba ao invés da letra “o”, tem um significado na língua portuguesa falada no Brasil. *Siricotico* quer dizer faniquito, chilique, perda de autocontrole, perda de temperança, descomedimento, desequilíbrio, imoderação.

Frederico – membro fundador e bandolinista do grupo – e sua mãe. “Ela usava isso no vocabulário dela. Eu lembro que a gente tinha um nome que a gente não gostava (...) A gente precisava de nome. As pessoas já queriam contratar a gente”. (SOARES, 2020, p. 342). De fato, esse nome aparece em um momento em que já atuávamos profissionalmente, participando de festivais, gravações, viagens, tocando em bares, restaurantes, em festas públicas e particulares.¹⁶¹

O grupo passou por 4 formações diferentes. A primeira delas contou com a minha participação no violão de 7 cordas, com a de Marcos Frederico no bandolim, com a de Bráulio Silva no pandeiro/percussão, e com a de Fernando Bento no cavaquinho. Na segunda e terceira formações, os membros que compunham a base instrumental formada por pandeiro, violão de 7 cordas e bandolim não se alterou. Assim, durante a maior parte do tempo de existência do *Siricotico*, eu, Marcos Frederico e Bráulio Silva integramos o conjunto. Foi durante esse período que estreitamos nossa relação de amizade e companheirismo com Mozart, tocando com o violonista em diversos espaços, nas mais diferentes ocasiões e circunstâncias. Abordarei neste tópico três situações que, em minha opinião, evidenciam não apenas a relevância de Mozart para a formação dos músicos de choro de Belo Horizonte, como também outros aspectos relacionados ao contexto musical do gênero na capital mineira.

No ano de 2004 era inaugurado na região centro-sul de Belo Horizonte o *Dalva Botequim Musical*,¹⁶² um bar que se diferenciava da maioria, por evocar a temática da cultura popular brasileira através de uma combinação entre a decoração, o mobiliário, a fachada do imóvel, e o nome do estabelecimento. Marcos Frederico relata qual foi sua impressão ao chegar nesse espaço: “eu fui numa noite lá, e só tocava Dalva, e tinha aquele tanto de quadrinhos, e tinha aquele clima, aquele frescor, de uma coisa que já passou mas que tava voltando, uma coisa meio Lapa também né”.¹⁶³ O relato de Marcos revela um certo “clima”, um certo “frescor”, uma atmosfera atrativa que se manifestava naquele ambiente. O “tanto de quadrinhos” mencionado pelo bandolinista eram fotografias, imagens, desenhos, capas de discos emblemáticos, grafismos em geral, que evocavam as primeiras décadas do século XX. O pequeno palco interno e os modelos de rádios antigos, contribuíam para a composição da mobília do local. Além disso, o estabelecimento se localiza em um prédio antigo, que ostenta em sua fachada o ano de 1912, data de sua construção. Todos esses

161 Um dos trabalhos de maior visibilidade desse período de transição, em que ainda utilizávamos *Sobradinho* como um nome provisório, foi a abertura do show do cantor e compositor Paulinho da Viola no Minascentro, no início dos anos 2000.

162 Embora tenha passado por diversas transformações, decorrentes de sucessivas vendas, o estabelecimento se encontrava em atividade até março de 2020 mantendo uma programação musical semanal regular. Quando a pandemia do coronavírus chegou ao Brasil, o *Dalva* foi fechado, assim como todos os bares da cidade.

163 O bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, é conhecido por ser uma região boêmia e possuir uma grande variedade de bares, restaurantes e *pubs* temáticos, dentre eles, aqueles que oferecem uma programação de música ao vivo para seus clientes. A região também é famosa pela arquitetura, tendo como principal referência o Aqueduto da Carioca.

fatores, associados à ao nome do bar – uma clara referência à cantora Dalva de Oliveira (1917-1972), consagrada na chamada Era de Ouro do rádio – conferiam ao *Dalva* uma atmosfera que contribuiu para chamar nossa atenção.

Por morar e transitar em uma região contígua à do estabelecimento, presenciei os primeiros dias de funcionamento do *Dalva*. Tive a impressão de se tratar de um local preparado, com boa infra-estrutura, mas que, àquela altura, ainda não contava com uma clientela, um público frequente. Eu não podia deixar de notar um contraste entre a atmosfera agradável e as mesas vazias. Nessa fase, buscávamos espaços para nos apresentar. Locais que julgávamos apropriados, que considerávamos adequados para o tipo de trabalho que fazíamos. Algumas vezes, entrávamos nesses locais como consumidores, e saíamos com um trabalho em vista. Em outras ocasiões, ao tomar conhecimento de um novo estabelecimento, nos dirigíamos até lá com uma intenção deliberada de conseguir o trabalho. Marcos Frederico comenta a esse respeito: “qualquer lugar que eu chegava, que eu achava legal eu falava assim: ‘pô, vamos colocar uma música, vamos incrementar seu bar aqui, eu tenho um show pra você.’ aquela história”. O caso do *Dalva* não foi diferente. Alerttei Marcos Frederico sobre a existência e a potencialidade do local. “Eu já conhecia o Cristiano e o Marcelo, que eram os donos. Então eu fui lá um dia, sem saber que eles eram os donos. Alguém me falou assim: ‘olha, tem um bar...’. Eu cheguei no bar”.



Figura 17 – Matéria de jornal de 22 de abril de 2005¹⁶⁴

Inicialmente, o proprietário do estabelecimento, convidou Marcos Frederico para atuar como produtor artístico, criando apresentações musicais temáticas. Marcos chegou a realizar um trabalho nessa função, conforme relata: “pintou a ideia de fazer Orlando Silva. Aí eu fiz Orlando Silva.¹⁶⁵ A gente fez um show ou dois lá. E aí parou. Acabou que essa história não foi pra frente”. Dois meses depois de nosso contato inicial com os proprietários do estabelecimento, estávamos tocando aos sábados no *Dalva*. Não demorou muito tempo para que houvesse uma adesão do público e dos músicos da cidade, que começaram a frequentar regularmente nossa roda, conforme ressalta Marcos Frederico: “[o *Dalva*] foi um lugar que realmente eu acho que o *Siricotico* expandiu, ganhou um público. Os músicos começaram a frequentar lá também, fazer participações”.

A partir de sua instauração, portanto, em 2004, a roda de choro do *Dalva* entra no calendário cultural da cidade e se torna um evento acolhido não só pelo público, mas também pela a

164 Essa reportagem de página inteira do Jornal Estado de Minas aborda o dia nacional do choro. No ano de 2005 o *Dalva Botequim Musical* promoveu um grande evento, com os principais grupos da cidade, tendo o *Siricotico* como anfitrião e atração principal.

165 Orlando Silva (1915-1978) foi um cantor brasileiro de sucesso na Era do rádio. Denominado como “o cantor das multidões”, gravou e interpretou grandes sucessos do cancionário popular, tendo sido o primeiro cantor a interpretar *Carinhoso* (Pixinguinha e João de Barro) e *Rosa* (Pixinguinha). (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 2003, p. 735).

comunidade do choro. Entre os os músicos mais assíduos de nossas rodas naquele estabelecimento, estava Mozart. Embora o violonista não fizesse parte do grupo oficialmente, dificilmente deixava de comparecer em nossas apresentações. Vale ressaltar, no ainda, que o *Siricotico* nunca se pautou por um formalismo excessivo. Nada era muito “oficial” naquela época. Mozart poderia ser considerado uma espécie de membro honorário do grupo. Além de tocar conosco frequentemente, ele se fazia presente também convivendo com os integrantes do quarteto em diferentes situações. Não seria exagero afirmar que Mozart era visto e reconhecido de forma análoga pelos membros de outros grupos de choro da cidade, com os quais convivia e se apresentava com regularidade.

De qualquer forma, é a partir da roda do *Dalva* que a parceria entre Mozart e o *Siricotico* se consolida. Foi ali também que desenvolvi uma habilidade bastante valorizada nos violonistas de choro: a capacidade de acompanhar as melodias desconhecidas de ouvido. Até então eu permanecia tocando um repertório conhecido (e portanto, previsível), executado pelos poucos solistas que eu acompanhava em meus trabalhos. Com a adesão de diversos músicos à roda que liderávamos, eu não tinha escolha a não ser acompanhar, muitas vezes “correndo atrás”, dos muitos solistas que chegavam com músicas que não faziam parte do meu repertório até então.

Nesse sentido, a presença de Mozart nas tardes de sábado no *Dalva* foi fundamental. Foi observando o músico executar o violão, a forma como encaixava os acordes, como conduzia os baixos, que pude melhor “decifrar” os segredos do violão de acompanhamento no contexto do choro. Mesmo o meu repertório, a forma como eu tocava as músicas que já eram conhecidas e descomplicadas para mim, sofreram alterações depois do contato mais intenso com Mozart no *Dalva*, uma vez que ele me apresentava diferentes possibilidades de harmonizações e *baixarias* para uma mesma passagem. Em resumo, foi a partir daquele período, através do contato mais próximo com Mozart e com outros chorões de Belo Horizonte, que me aperfeiçoei nas práticas e repertórios que envolvem a execução do violão de 7 cordas..

Marcos Frederico (2020) lembra que o início da década de 2000 foi um período de renovação da música brasileira, fase em que despontavam artistas como Hamilton de Holanda, Yamandu Costa, Zé Paulo Becker, Marcello Gonçalves, Alessandro Penezzi, Gabriel Grossi, e toda uma geração de jovens que descobria a potência da música instrumental, “que misturava essa coisa do Jazz com o choro, com muito virtuosismo”. Ele destaca que, de alguma forma, fomos marcados por esse movimento, uma vez que participávamos ativamente de uma cena cultural vigorosa e promissora em Belo Horizonte. “A gente viu que essa galera estava querendo inovar, que o negócio estava diferente. E a gente sentia essa necessidade também, de embarcar na mesma onda”. (*ibid.*).

De fato, se por uma lado a experiência de tocar com Mozart transformava a minha escuta, e por consequência, o meu modo de tocar violão, por outro lado, essa necessidade de inovação

apontada por Marcos Frederico, também atravessava nossas performances e a forma com que executávamos nossos instrumentos. Cada um à sua maneira, com certa liberdade, buscava, de alguma forma, encontrar um modo particular de tirar um som que fosse original e que, ao mesmo tempo, dialogasse com a tradição. Embora o conjunto, não possuísse uma diretriz estética clara (ou declarada), éramos norteados justamente por uma idéia (sempre velada) da “mistura” entre “tradição” e “inovação”. Se por um lado nos reconhecíamos naquela geração de jovens que surgiam em diferentes regiões do Brasil (e também do exterior, como é o caso do violinista francês Nicolas Krassik)¹⁶⁶ – e que se concentravam especialmente no Rio de Janeiro, atraídos pelo protagonismo da cidade no que diz respeito ao mercado da cultura em termos nacionais –, por outro, estávamos situados em Belo Horizonte, uma cidade pouco reconhecida no universo do choro, tocando, trabalhando, e aprendendo com músicos experientes, como Mozart.

Progressivamente, novas iniciativas do poder público e do setor privado – e também parcerias entre esses dois setores – contribuíam para que o choro ganhasse destaque em Belo Horizonte, saindo dos espaços mais restritos onde o gênero era normalmente cultivado. O *Festival Choro Livre* é um exemplo dessas diversas iniciativas. A concepção desse evento envolve a ocupação de espaços públicos, especialmente os mercados da capital mineira, por grupos e artistas de choro das mais variadas tendências. Uma outra marca do festival é a reunião entre artistas de renome, especialmente aqueles que construíram suas carreiras na cidade do Rio de Janeiro e músicos locais. O *Festival Choro Livre* ainda oferece, além das apresentações, ciclos de debates, oficinas, cursos de instrumentos musicais, palestras e mesas redondas. Os idealizadores do projeto são Dudu Nicácio (músico e produtor) e sua irmã, Karina Nicácio, também produtora, que o viabilizam através das Leis de Incentivo à Cultura, buscando patrocínios junto às empresas que possuem interesse em investir no setor cultural.

A primeira edição desse evento ocorreu em 2008 e o *Siricotico* foi convidado para se apresentar no Mercado do Cruzeiro, localizado na região Sul da cidade, juntamente com o grupo *Piolho de Cobra*. Além dos dois conjuntos, foram convidados o bandolinista belorizontino Gabriel Guedes, o já mencionado violinista francês Nicolas Krassik – ambos anunciados como participações especiais –, e Mozart, que foi o grande homenageado do dia. Vale dizer que as atividades do *Festival Choro Livre* são intercaladas em dias diferentes. Nessa primeira edição, além da apresentação que contou com a participação do *Siricotico*, outros grupos, convidados e homenageados, se apresentaram durante o evento. No Mercado da Lagoinha (região noroeste), os

166 Nicolas Krassik nasceu em 1969 na periferia de Paris e veio para o Brasil (Rio de Janeiro) no ano de 2001 para se dedicar à música brasileira. Se consagrou como um dos instrumentistas mais requisitados do país, tocando com nomes como Marisa Monte, João Bosco, Gilberto Gil, entre outros. O músico gravou uma faixa no disco do *Siricotico*, lançado em 2009, que pode ser escutada no seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=SbbEhIMh0kU>>. Acesso em 10 de setembro de 2020.

grupos *Pedacinhos do Céu* e *Sarau Brasileiro*, ambos de Belo Horizonte, contaram com as participações especiais de Warley Henrique (BH), Paulo Aragão (RJ) e Rui Alvim (RJ). O homenageado nessa ocasião foi o cavaquinista Ausier Vinícius (BH). No Mercado Novo (região central), os grupos *Corta Jaca* e *Flor de Abacate*, ambos de Belo Horizonte, receberam como convidados os músicos Mauricio Carrilho (RJ), Fernando Sodré (MG) e Pedro Aragão (RJ). O homenageado nesse dia foi Raimundo José Dos Reis, conhecido como *Bolão* pela comunidade do choro.¹⁶⁷



Figura 18 – Imagens da apresentação do Siricotico no Festival Choro Livre¹⁶⁸

O baile de encerramento da primeira edição do *Festival Choro Livre* foi realizado na Feira Coberta do Padre Eustáquio (região noroeste) e contou com a banda de gafieira *Senta a Pua* para animar o evento. Nessa oportunidade, os convidados foram o compositor conhecido como Seu

167 Bolão nasceu em 28 de maio de 1922 em Diamantina (MG), e faleceu em 19 de dezembro de 2018 em Belo Horizonte (MG). Esse apelido o acompanha desde a infância, sendo resultado de sua habilidade para jogar futebol.

168 Imagem 1: Nicolas Krassik em pé de costas; Imagem 2: fotografia aérea do público. Imagem 3: Gabriel Guedes em pé; Imagem 4: Nicolas Krassik, Mozart, e Daniel Bola. Essas fotografias se encontram disponíveis no Instagram do festival: <https://www.instagram.com/festival_choro_livre/?hl=pt-br>. Acesso em 15 de setembro de 2020.

Ronaldo Coisa Nossa (BH)¹⁶⁹ e a dupla *Dois do Samba* (RJ e MG), da qual o idealizador do projeto mencionado acima, Dudu Nicácio, era integrante na época. Além dos convidados, essa noite contou também com a participação da atração principal daquela primeira edição do evento, o músico Paulo Moura (SP), um dos mais representativos instrumentistas brasileiros de sua geração, que foi homenageado juntamente com o pandeirista Alaides Severino (MG).

Nessa primeira edição, o festival ainda ofereceu para o público a oficina de composição, ministrada pelo músico Rodrigo Torino (BH); a oficina de improvisação no choro, ministrada pelo cavaquinista Warley Henrique; a oficina sobre a história do choro, ministrada pelo músico Eduardo Macedo (BH). Além das oficinas, ocorreram também dois debates: “Relendo a tradição – do fundamento às novas formas” e “O choro na atualidade – seus desdobramentos e possibilidades”, cujos participantes foram Mauricio Carrilho, Nicolas Krassik, Fernando Sodré, Carlos Walter, Silvio Carlos, Pedro Aragão e Acir Antão.

Com essa programação, o festival não apenas fomentou a cadeia produtiva dos trabalhadores da cultura em Belo Horizonte, envolvendo músicos, produtores, e demais agentes, como também favoreceu a difusão do choro na cidade para um público ainda mais amplo, que pôde inclusive participar gratuitamente das ações formativas do festival.¹⁷⁰ Em sua essência, o que o *Choro Livre* busca em sua proposta é um grande conagraçamento entre esse público e os diversos artistas que participaram das diferentes edições do festival. O encontro entre os grupos de choro locais com artistas convidados, oriundos de outras regiões do país, ocorre, na maioria das vezes, de forma espontânea, sem uma preparação prévia ou mesmo um ensaio para organizar a apresentação. Se trata, portanto, de um projeto ousado (alguns chamariam de arriscado), cuja experimentação se constitui como uma de suas características – embora o experimentalismo não seja expressamente enunciado nas peças de divulgação do evento.

Mais especificamente, no caso da apresentação do *Siricotico*, não tivemos nenhuma informação mais detalhada de como seriam os procedimentos mais básicos de passagem de som, ou mesmo como seria a ordem sequencial de apresentação dos artistas. Nos foi informado apenas um horário de chegada no local de nossa apresentação. Não havia também um repertório comum, pensado coletivamente, que devesse ser tocado por todos. Por outro lado, estávamos habituados a tocar com Mozart, com Gabriel Guedes e com os músicos do grupo *Piolho de Cobra*. Fazíamos parte de uma rede de convivência, e um mesmo contexto, algo que naturalmente favorecia a performance musical.

169 Ronaldo Antonio da Silva, nascido em 1944, é conhecido em Belo Horizonte por sua atuação no contexto do samba. Para mais informações: <<https://www.almanaquedosamba.com.br/perfil-de-a-z/photo/item/35-ronaldo-coisa-nossa>>. Acesso em 15 de setembro de 2020.

170 Depois da primeira edição o *Choro Livre* contou com mais 3 edições, sendo a última em 2015.

Uma imensa roda de choro, que contou com a participação de aproximadamente 15 músicos, foi se configurando no Mercado do Cruzeiro. Nicolas Krassik liderou esse grupo de músicos durante boa parte do tempo (aproximadamente 4 horas), executando não apenas choros e sambas, mas também ritmos nordestinos, como frevos, baiões, xotes, forrós, dentre outros. Aquela grande roda de choro, que irradiava seu forma circular para um público igualmente extenso, ao final da apresentação, se transformou em um grande baile. De fato, aquele encontro entre músicos de diferentes gerações, regiões, sotaques e estilos, ainda que não possuísse uma organização bem definida (ou talvez por isso mesmo) acabou favorecendo a adesão do público à proposta do evento.

A essa altura, no ano de 2008, o *Siricotico* finalizava o processo de gravação de seu primeiro e único CD, que contou com a participação de Nicolas Krassik na faixa *Chorinho Interior*, de autoria do compositor mineiro Francisco Mário. Este trabalho, em grande medida, foi um tributo à memória e à obra pouco difundida desse compositor, falecido prematuramente.¹⁷¹ Além das sete músicas de Francisco Mário, interpretadas pelo grupo em arranjos concebidos coletivamente no período de pré-produção do disco, o material também conta com quatro composições de integrantes do *Siricotico*: *Firma o Pelo* (Humberto Junqueira), *Siricotico* (Humberto Junqueira e Marcos Frederico), *Esperando a Chuva* (Marcos Frederico e Rômulo Marques) e *Banzo* (Marcos Frederico).

A pré-produção do trabalho envolveu a seleção das composições de Francisco Mário, ensaios, a elaboração dos arranjos, e gravações preliminares. Vale ressaltar que Marcos Frederico, já naquele período, era proprietário de um estúdio de gravação, e trabalhava profissionalmente como técnico e operador de áudio. Isso facilitou muito o percurso do grupo, uma vez que tínhamos a facilidade de fazer experimentações no estúdio, sem uma preocupação extremada com o tempo gasto com cada tentativa – algo muito comum no caso dos estúdios alugados a preços de mercado. A esse respeito, Marcos Frederico comenta:

Foi a minha principal escola de bandolim né. Onde eu pude experimentar algumas composições. A gente ensaiou. A gente teve períodos de ensaios. Quando a gente gravou o disco a gente ensaiava, dedicava. E ali foi o primeiro CD que eu fiz ensaiando. A gente ensaiou o CD antes de gravar. Porque o meu anterior *Sinuca Tropical* eu lembro de gravar, pegar e montar as músicas. É diferente de você ensaiar. Então aquele CD foi um CD também muito importante. Apesar dele marcar já um pouco a dissolução do grupo. Mas é um discaço. É um discaço que a gente dedicou e a gente fez com todo o carinho porque a gente sabia da história e da importância que estava carregando. Além do *Siricotico* tinha o Chico Mário também. (SOARES, 2020, p. 337).

171 Francisco Mário (1948-1988) desenvolveu trabalhos relevantes como instrumentista, compositor e educador, sendo também um músico independente pioneiro no Brasil. Em uma época dominada pelas gravadoras, o artista viabilizava seus discos de maneira independente. Assim como seus irmãos Betinho e Henfil – dois importantes personagens do campo político-cultural progressista dos anos 1970 e 1980 no Brasil – Chico Mário também herdou da mãe a hemofilia, tendo contraído o vírus da AIDS em uma das transfusões de sangue a que era obrigado a se submeter periodicamente. O filme *Três Irmãos de Sangue* mostra como as ações de Betinho, Henfil e Chico Mário se relacionam com a história política, cultural e social do Brasil. O filme pode ser visto no seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=irALS9hBFQ0>>. Acesso em 16 de setembro de 2020.

Durante o processo de pré-produção, continuávamos a nos apresentar normalmente, retirando parte dos cachês que recebíamos para pagar as despesas do disco. Em 2008 as campanhas de financiamento coletivo ainda não estavam em voga no Brasil, e as formas de viabilização de um CD independente eram basicamente as leis de incentivo à cultura, os patrocínios diretos, realizados por empresas privadas (modalidade mais rara, geralmente facultada apenas a artistas renomados, que podiam garantir um retorno mercadológico aos patrocinadores), e o autofinanciamento.

Embora as leis de incentivo se constituíssem, em tese, mais vantajosas do ponto de vista financeiro, seria necessário enfrentar todo o processo burocrático de acesso ao financiamento, que vai desde a elaboração de um projeto, até a captação do recurso junto a alguma empresa interessada em vincular sua marca àquela proposta – passando ainda pela etapa de seleção do projeto junto ao poder público. Em alguma dessas etapas o projeto pode simplesmente ser indeferido, com ou sem justificativas, não havendo nenhuma garantia de que o financiamento irá, de fato, acontecer. Por essa razão, optamos pelo autofinanciamento, e economizamos durante vários meses para que fosse possível arcar com os gastos de mixagem, masterização, prensagem e outros serviços indispensáveis para a produção do disco.

No retorno de uma turnê em que o *Siricotico* realizou uma série de concertos e oficinas em três cidades do estado do Rio de Janeiro, um dos integrantes, Marcos Anderson (o cavaquinista do quarteto), resolve abandonar o grupo e o projeto do disco. Estávamos com boa parte das faixas gravadas e foi necessário encontrar um músico que estivesse disposto a se integrar ao conjunto e realizar novamente as gravações do cavaquinho. Rudney Carvalho aceitou o convite que fizemos para que ele se tornasse o novo membro do *Siricotico* e, a partir de 2008, antes ainda de nossa apresentação no *Festival Choro Livre*, o músico passa a integrar o quarteto.

É importante ressaltar que até então Mozart não havia participado diretamente do processo de produção do disco. Continuávamos nos encontrando com o violonista normalmente, nos espaços em que tocávamos juntos, ou mesmo em ocasiões festivas, mas nada (ou muito pouco) relacionava Mozart ao CD do *Siricotico*. Aliás, a esse respeito, é curioso notar que, apesar de sua reconhecida habilidade e experiência no âmbito do choro, Mozart não era um músico requisitado para gravações em estúdio, nem mesmo nos discos de companheiros com quem estava habituado a tocar, como era o caso de Waldir Silva – talvez o parceiro mais constante de sua vida musical. Mesmo no caso do *Siricotico*, é curioso que tenhamos convidado quatro músicos¹⁷² para participar do disco, e em

172 Além de Nicolas Krassik, participam como convidados do disco o pianista Marcos Souza (filho de Francisco Mário), o violonista nordestino Bozó e o violonista mineiro Carlos Walter. Tanto Krassik (que morava no Rio de Janeiro na época) quanto Souza (que morava em Madrid naquele período) participaram do disco através de gravações realizadas à distância.

nenhum momento tenha nos ocorrido chamar Mozart para gravar conosco. Marcos Frederico comenta a esse respeito:

Uma das coisas até que eu arrependo. Ele sempre falava: “cara, quando pintar uma gravação me chama. Me chama. Eu quero gravar com você.”. E eu não chamei, entendeu? Eu tive várias oportunidades. Várias. E determinadas circunstâncias não deixaram que isso acontecesse. Às vezes por uma questão... ah, sei lá. Uma questão de achar que ele às vezes não fosse conseguir. Por causa da idade. De tocar determinada música. (SOARES, 2020, p. 350).

Talvez porque o meu trabalho e minhas atividades como músico e professor de música estivessem relativamente distantes do universo dos estúdios e dos técnicos de áudio que trabalham diretamente com isso, eu e Mozart nunca chegamos a conversar especificamente sobre colaborações em gravações, diferentemente do que relata Marcos Frederico. De qualquer forma, vale a pena refletir sobre as razões pelas quais Mozart não foi um músico requisitado para gravações em estúdio, a despeito de toda sua história (conhecida e reconhecida) como músico de choro.

Paulo Amado (2018), em seus apontamentos etnográficos e reflexões acerca do choro em Belo Horizonte, reflete a respeito da existência de um contraste entre duas vertentes do gênero, marcados pelos adjetivos “tradicional” e “contemporâneo” – este último, podendo ser tomado como metonímia para “original”, “novo”, “sofisticado”. Amado faz questão de ressaltar que o emprego de tais adjetivos se dá nos “termos do discurso dos próprios músicos de cada uma das vertentes destacadas”. (AMADO, 2018, p. 2). Em seu relato, o autor destaca as duas vertentes apresentando de forma gradativa exemplos em pólos opostos, ou seja, indo de um estilo de choro “contemporâneo” para um “tradicional”, passando ainda por uma espécie de “meio termo” entre as duas categorias.

O grupo de músicos que busca aproximar sua sonoridade, dos arranjos consagrados em gravações, e “que defendem a bandeira de uma tradição da música” (AMADO, 2018, p. 2), é identificado à vertente “tradicional”, enquanto o conjunto que prioriza arranjos e sonoridades que se diferenciam dos convencionais, é vinculado à vertente “contemporânea” do choro.¹⁷³ No caso da vertente “tradicional”, é importante levar em conta que o tempo despendido com ensaios coletivos tende a ser menor, uma vez que existem modelos e parâmetros (sonoros, técnicos, estéticos) muito claros a ser seguidos. Assim, essa linha propicia que os músicos coloquem à prova suas habilidades, testem possibilidades, exercitem a criatividade, no momento da performance, exatamente no contexto da roda de choro, normalmente sem o auxílio de arranjos escritos ou de ensaios prévios.

173 O primeiro grupo é composto pelos músicos que tocam na roda do *Bar do Salomão*. O segundo grupo é composto pelos músicos que integram o conjunto *Toca de Tatu*, que utilizam referências como “refinamento timbrístico”, “cuidado com os arranjos”, “influência da música de câmara de concerto”, como marcadores diferenciais de seu trabalho. Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=mLauzruMIUk&feature=youtu.be>>. Acesso: 14 de Agosto de 2020.

Já no caso dos conjuntos que buscam se diferenciar pela originalidade dos arranjos, de sonoridades consideradas mais “limpas”, os ensaios se tornam essenciais, uma vez que não foram ainda estabelecidas as convenções que nortearão suas performances. Outros elementos que influenciam de maneira determinante para o reconhecimento dos grupos nas categorias mencionadas por Amado (2018), são os locais onde se apresentam habitualmente (bares, restaurantes, teatros, praças, etc.), e também os formatos dessas apresentações (palcos, rodas, meialuas).

Voltando ao caso específico do disco do *Siricotico*, de fato, é preciso ressaltar que buscávamos realizar um trabalho que nos diferenciasse, ao menos em parte, de referências que considerávamos convencionais. Quando tocávamos ao vivo com Mozart e outros chorões, nos adaptávamos perfeitamente àquela realidade, mas em nosso trabalho autoral (seja ao vivo ou em estúdio), desejávamos imprimir outras sonoridades, experimentando possibilidades expressivas que extrapolassem o que geralmente se realizava nas rodas de choro. Naquela época não chegamos a vislumbrar as vantagens em ter Mozart como nosso convidado no disco. Certamente imaginamos que outras oportunidades viriam, o que não ocorreu.

De qualquer forma, ainda que as categorias “tradicional” e “contemporâneo” possam revelar contrastes e diferenças relacionadas ao contexto do choro em Belo Horizonte – e talvez até em outros contextos e regiões do país –, seria enganoso imaginar que não há pontos de convergência e níveis de interação entre tais categorias. Ou seja, está claro que os componentes do *Siricotico* se relacionavam, interagiam e compartilhavam experiências com Mozart e outros chorões da velha guarda. Assim, não apenas os critérios definidores e constituintes da oposição “tradição” X “contemporaneidade”, mas a própria oposição em si, talvez devam ser relativizados e repensados.

Um outro problema dessa oposição é que, assim como a ideia de “contemporaneidade” é geralmente tomada como um sinônimo para “inovação”, “refinamento”, “originalidade”, o termo “tradicional” tende a ser associado ao “comum”, ao “habitual”, ao “convencional”, a algo “menos elaborado”, o que compromete substancialmente a complexidade de sentidos que envolve ambas as noções. Rosângela Tugny reflete a esse respeito:

Não existe música que não seja tradicional. Se as músicas operam com materiais escolhidos por grupos, sejam eles de qualquer ordem, apresentados sobre qualquer suporte, isto pressupõe uma tradição que confere aos sons e suas combinações uma forma de reconhecer, criar e compartilhar afetos, situações e mensagens. O que a expressão “Música tradicional” pode trazer como singularidade com respeito a outras situações habitadas pela atividade musical é o fato de se referir aos grupos sociais que compartilham reproduzem e transmitem seus repertórios sonoros segundo uma série de características. (TUGNY, 2006, p. 1).

Tais características passam então a ser listadas pela autora e alguns deles, de fato, coincidem com o que Amado (2018) identificou como uma vertente “tradicional” no contexto do choro em Belo Horizonte. Além dos praticantes dessa vertente, em geral, não valorizarem a ideia de novidade (e em alguns casos até mesmo rejeitarem-na),¹⁷⁴ é durante a *performance* que se dá o aprendizado, envolvendo escolhas coletivas em que público e cena não se separam. “A escrita do repertório praticado (caso a pensemos em termos estendidos) não faz uso de partituras, e sim de aparatos, coreografias, gestuais, etc.” (TUGNY, 2006, p. 1).

Não seria correto afirmar, no entanto, que entre os praticantes do assim chamado “choro tradicional” não há o predomínio da noção de obra criada e da noção de autoria – e da consequente figura do artista que elabora mensagens a partir de uma vivência individual, como afirma a autora em seu trabalho. Ao contrário; a tendência é de supervalorização de autores célebres e obras consagradas. O mesmo se pode dizer de outras características apontadas por Tugny (2006), que não encontram respaldo no que Amado (2018) identifica como “choro tradicional”. Ou seja, se é verdade que algumas características dessa singularidade podem ser verificadas, outras particularidades apontadas por Tugny (2006) não se confirmam.

É importante ainda desfazer uma idealização do “tradicional” como a representação de pureza e estabilidade na cultura. Ainda que seja possível identificar diferenças e contrastes que marcam as práticas sociais, a oposição entre as categorias se dá apenas no âmbito do discurso. Em outras palavras, não há incompatibilidade entre o tradicional e o contemporâneo – como nos faz crer o discurso que contrapõe as duas instâncias. O exemplo a seguir é revelador:

Colocada diante do escândalo lógico que é a coexistência de uma mecânica quântica e uma mecânica newtoniana, a física é levada a uma esperança quase messiânica em uma compatibilização futura entre ambas. Mas essa é uma distinção conceitual. Quando se passa da física enquanto disciplina para as físicas e os físicos e no que eles acreditam, no que pensam e como agem, tudo muda. Estes se acomodam bem com trabalhar de manhã com física quântica, de tarde com a newtoniana e de noite irem consultar um pai de santo ou rezar numa Igreja. Napoleão perguntava: “Senhor Laplace, qual o lugar de Deus em sua teoria?”, ao que este famosamente respondeu: “Majestade, não preciso dessa hipótese”. Ele não disse que Deus existia ou não, disse apenas que a teoria se sustentava sem admitir Sua existência. Laplace poderia perfeitamente acreditar em Deus. Vários físicos famosos eram e são teístas ou acreditam concomitantemente em vários sistemas. Newton, como é sabido, era ao mesmo tempo físico e alquimista. Há outros exemplos, contemporâneos. Bruno Latour chamou a atenção para esse problema. A ciência não passa ao largo de seus praticantes, ela se constitui por uma série de práticas e estas certamente não se dão em um vácuo político e social. (CANEIRO DA CUNHA, 2007, p. 294).

Obviamente, o caso do choro não poderia ser diferente do exemplo científico apresentado acima. As distinções entre o choro “tradicional”, “contemporâneo”, “refinado”, “convencional” (ou

174 Em seu relato, Amado (2018) destaca o seguinte diálogo: “- Essa aqui tem que fazer dentro da tradição, hein?! Orienta o bandolinista. - Tem que tocar como antigamente. - Essa roda aqui é pra tocar na tradição, na nostalgia...” (AMADO, 2018, p. 8).

seja lá qual for a designação estabelecida), se dá exclusivamente no âmbito conceitual e teórico. Os chorões se acomodarão, ainda melhor que os físicos, creio eu, tocando um repertório na segunda-feira, outro na terça-feira, se adaptando às exigências de um determinado contratante, e assim por diante. A música popular se adapta muito mais fácil e docilmente do que a física às condições políticas, sociais e econômicas às quais está sujeita.

Se no processo de gravação do disco trabalhamos com um repertório relativamente original – alternativo àquele habitualmente executado nas rodas de choro (os chamados de “clássicos”) –, convidando músicos que se adequavam às tecnologias de gravação à distância, para o show de lançamento do CD o *Siricotico* sentiu a necessidade de adaptar a experiência e o resultado alcançados em estúdio para a realidade da performance ao vivo.

A apresentação ocorreria no teatro do Conservatório de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, e tínhamos o desejo de levar para aquele espaço a atmosfera das rodas de choro. Além disso, no caso dos arranjos de algumas músicas gravadas no CD, seria necessário contar com a participação de outros músicos para reproduzir ao vivo aquelas versões, uma vez que excediam a formação instrumental do quarteto. O show de lançamento do disco do *Siricotico* foi viabilizado no ano de 2009, através de parcerias com músicos, produtores, e agentes culturais locais. Não teríamos condições financeiras para produzir um espetáculo, alugando um teatro, pagando cachês para músicos convidados, contratando uma equipe para fotografar ou filmar a apresentação, uma vez que investimos todas as nossas reservas financeiras nos processos de gravação, mixagem, masterização e prensagem do produto.¹⁷⁵

Com todas essas limitações, ainda foi possível realizar uma apresentação em um dos espaços mais representativos de Belo Horizonte, contando com a participação de músicos amigos, que faziam parte da história do grupo. Dentre os músicos convidados para participar dessa ocasião, o único que havia gravado no disco – e que era (e continua sendo) residente da capital mineira, apresentando uma atuação relevante no contexto musical da cidade – era o violonista Carlos Walter. Convidamos também o trombonista Leonardo Brasilino para dividir alguns solos com Marcos Frederico.

Considerávamos aquela apresentação um momento de celebração, o encerramento de uma fase importante do grupo, que seria materializada através de um produto. Assim, era natural para nós que Mozart fizesse parte daquele momento, mesmo que não estivesse diretamente ligado ao repertório e ao “conceito” que pretendíamos transmitir com o novo trabalho. Basicamente, planejamos a apresentação em duas seções distintas: na primeira parte, executamos as músicas que

175 Vale ressaltar que mesmo a viabilização do CD só foi possível devido a algumas parcerias. Cito como exemplo o projeto gráfico do produto, realizado por Anna Perim sem nenhum custo, e a cessão dos direitos autorais das composições de Francisco Mário, autorizada pela família do músico.

havíamos ensaiado exaustivamente e que não fazem parte do repertório canônico do choro – aquele costumeiramente designado como “clássico”; na segunda parte do show, transportamos para o palco o ambiente das rodas que estávamos acostumados a liderar e a frequentar na cidade. Foi nesse segundo momento que Mozart se inseriu, executando conosco composições emblemáticas de Jacob do Bandolim, Pixinguinha, Ernesto Nazareth, dentre outros compositores cultivados pelos chorões.

Embora Mozart não fosse precisamente um homenageado naquela noite – como fora no *Festival Choro Livre* –, toda a condução e o formato do show de lançamento do CD do grupo *Siricotico* concorreram para demonstrar ao público presente a gratidão e reverência que prestávamos ao músico. Além das músicas executadas com todos os membros do *Siricotico*, eu e Mozart tocamos também algumas valsas em duo de violões, algo que tínhamos o hábito de fazer em todas as oportunidades em que nos apresentávamos juntos. Gostávamos muito de tocar *Se ela perguntar* e *Noite de Lua*, ambas de autoria de Dilermando Reis.¹⁷⁶ São músicas que, em geral, não costumam fazer parte do repertório dos solistas de choro (flautistas, bandolinistas, clarinetistas, cavaquinistas), ficando mais restritas ao repertório dos violonistas.



Figura 19 – Show de lançamento do disco do *Siricotico*¹⁷⁷

Conforme Marcos Frederico menciona rapidamente em seu depoimento anteriormente, todo o processo de produção e lançamento do disco, marcam, de alguma forma, a dissolução do *Siricotico*. A última apresentação pública do quarteto ocorreu no ano de 2013 em um programa de televisão de alcance nacional, gravado na cidade de São Paulo, já com uma formação bem diferente daquela que

176 Dilermando Reis nasceu em Guaratinguetá, estado de São Paulo, no ano de 1916, e faleceu no Rio de Janeiro em 1977. É considerado por muitos o violonista mais influente de sua época, tendo gravado diversos discos como intérprete. Atuou nas principais rádios do país na chamada “Era de Ouro do Rádio”.

177 Imagem da esquerda: Rudney Carvalho, Mozart, Marcos Frederico, Bráulio Silva; imagem da direita: Humberto Junqueira, Rudney Carvalho, Carlos Walter, Mozart, Marcos Frederico, Bráulio Silva.

participou do CD.¹⁷⁸ Apenas eu e Marcos Frederico permanecemos no conjunto, desde a formação inicial. É importante notar que Mozart não apenas participa intensamente de todo o percurso do grupo durante toda sua existência, como também estende os efeitos de sua presença para o percurso individual de cada membro do conjunto.

Neste capítulo busquei refletir sobre a inserção de Mozart no contexto musical de Belo Horizonte descrevendo alguns episódios específicos. Nesse sentido, foi importante examinar com mais detalhes algumas categorias, ligadas aos espaços frequentados pelo músico em diferentes épocas de sua trajetória, dialogando com discursos e noções já consolidadas no âmbito teórico. A descrição-análise da vida musical de Mozart não se encaixa em categorias fixas, estáticas, imóveis. É no encontro do choro com o rap que Mozart forja seu espaço político-cultural; na gafeira, no encontro com um adolescente roqueiro – e em outros encontros semelhantes – que o músico se depara com novos lugares, indo além daqueles tradicionalmente destinados a ele. Os encontros de Mozart com as gerações jovens, em diferentes épocas e situações, ocorreu até o fim da vida do violonista. Essas parcerias se fortaleceram, se desdobraram, frutificaram, e resultaram em diferentes objetos, práticas, discursos, produtos. É por essa razão que creio que as práticas de Mozart no âmbito do choro em Belo Horizonte permanecerão se desdobrando, mesmo após seu falecimento.

178 Um trecho deste programa pode ser visto no link a seguir: <<https://www.youtube.com/watch?v=n7elkyuBLOU&t=440s>>. Acesso: 16 de agosto de 2020.

CAPÍTULO III

Cuidado Violão: cristalização e atualização do violão de 6 cordas no contexto dos conjuntos regionais de choro

*Tinha eu 14 anos de idade
Quando meu pai me chamou
Perguntou-me se eu queria
Estudar filosofia
Medicina ou engenharia
Tinha eu que ser doutor*

*Mas a minha aspiração
Era ter um violão
Para me tornar sambista
Ele então me aconselhou
Sambista não tem valor
Nesta terra de doutor
E seu doutor
O meu pai tinha razão*

*Vejo um samba ser vendido
E o sambista esquecido
O seu verdadeiro autor
Eu estou necessitado
Mas meu samba encabulado
Eu não vendo não senhor*

(Paulinho da Viola e Elton Medeiros)

Em *14 anos*, canção lançada originalmente no ano de 1966 no álbum intitulado *Na Madrugada*, Paulinho da Viola e Elton Medeiros evocam, de maneira sutil, alguns temas que serão abordados nesse capítulo. O violão desponta como objeto de desejo do adolescente que aspira uma carreira profissional como músico popular. Mais especificamente, o narrador almeja se tornar um sambista. A canção se desenvolve em torno de uma questão individual-familiar, desdobrando-se em uma avaliação das práticas comerciais que, se já não ocorrem mais de maneira ostensiva, já foram muito comuns no universo do samba e do mercado fonográfico no Brasil.

Neste capítulo busco ressaltar as contribuições de Mozart para a *cristalização* e *atualização* das formas de execução do violão de 6 cordas de acompanhamento, especialmente no âmbito dos agrupamentos denominados *regionais*. Para isso, abordarei o contexto de surgimento e consolidação desses conjuntos, considerando sua inserção no mercado fonográfico e radiofônico do Brasil da primeira metade do século XX. Nesse sentido, para além do conteúdo da letra da canção de Paulinho de Viola e Elton Medeiros, dos temas evocados e eventuais metáforas que ela possa suscitar, vale ressaltar ainda a conjuntura de produção e gravação da música. O próprio regional que realizou as gravações do álbum *Na Madrugada*¹⁷⁹ tinha como integrantes o trombonista Raul de Barros, os violonistas Dino 7 Cordas e Meira, o cavaquinista Canhoto, os percussionistas Jorginho do Pandeiro e Marçal, entre outros. Alguns desses músicos, como veremos a seguir, se tornaram ícones, figuras emblemáticas, referências em seus instrumentos, por serem criadores do que Iuri Bittar (2011) chamou de *gramática* de acompanhamento rítmico e harmônico.

As questões que se colocam nesse momento são: se Mozart foi portador de uma tradição pouco usual nos dias atuais, como suas práticas concorreram para cristalizar e atualizar essa tradição? Como se deu o processo de consolidação dessa tradição no contexto dos conjuntos regionais? Muito embora os termos *cristalização* e *atualização* possam eventualmente evocar noções contrárias – como estagnação, por um lado, e progresso, por outro – não é esse o sentido que busco aplicar com essas expressões. Penso o binômio *cristalização* e *atualização* no caso de Mozart de forma semelhante à noção de *desenvolvimento* evocada por Marshall Sahlins (2007) ao tratar da *economia* dos povos tradicionais – que chamou de *develop-man* (em português, algo como *desenvolvi-gente*) – em oposição às cosmologias do capitalismo. Não se trata, portanto, de atraso ou conservadorismo, mas de uma *continuidade* cultural. No entanto, essa continuidade não deve ser entendida como sinônimo de imobilidade; “a rigor, *a mais rigorosa continuidade pode consistir na lógica da mudança cultural.*” (SAHLINS, 2007, p. 448).

Retomando a epígrafe que dá início à tese, é necessário considerar o tempo (ou as temporalidades) como dimensões múltiplas, que se complementam. Presente, passado e futuro são *entidades abstratas* (para ser fiel aos termos de Borges); essas temporalidades não existem sem extensão. A cristalização de uma prática não está fixa no passado e não necessariamente decreta a estagnação de um processo. Ao contrário, é justamente a memória – uma espécie de estofado de temporalidades – que permite a atualização, a transmissão, a conservação, o deslocamento da “água irisada que, nômades, passamos do côncavo de uma para outra mão”, como salienta Ecléa Bosi (1979).

179 Esse álbum é também conhecido sob o título de *Samba na Madrugada*.

Podemos ainda pensar nos movimentos de *fluxos e contrafluxos* que, segundo Ingold (2015), ocorrem em um espaço fluido, onde não existe nenhum objeto ou entidade bem-definido, mas sim substâncias que fluem, misturam-se e transformam-se, às vezes congelando-se em formas mais ou menos efêmeras, que podem, no entanto, dissolver-se ou reformar-se. É possível também recorrer às contribuições de Maurice Halbwachs (1990), tomando como referência o conceito de *memória coletiva* por ele desenvolvido, onde a ideia de continuidade também se faz presente (assim como para Sahlins).

Para Halbwachs, no desenvolvimento contínuo da memória coletiva, não há linhas de separação nitidamente traçadas, mas apenas alguns limites irregulares e imprecisos. Admitir a incerteza, a imprecisão, e a fluidez do tempo, segundo o autor, é o que diferencia o conceito de *memória coletiva* da historiografia tradicional: “A história, que se coloca fora dos grupos e acima deles, não vacila em introduzir na corrente dos fatos divisões simples e cujo lugar está fixado de uma vez por todas”. (HALBWACHS, 1990, p. 82). A história seria um quadro de acontecimentos; as memórias coletivas, centros de tradições. (*ib.*).

3.1. Mozart e Voltaire: um encontro improvável

O título desse capítulo é uma homenagem que faço a Mozart. Sou testemunha de sua predileção pelo choro que leva o mesmo nome, de autoria de José Toledo. Nas rodas das quais participava o violonista frequentemente solicitava a execução dessa obra e, sempre que possível, era atendido. Aqui, destaco um aspecto geral relacionado à funcionalidade instrumental dos conjuntos regionais que me parece relevante. Por mais sofisticado que seja o acompanhamento dos violões nesse contexto, trata-se, ainda, de um acompanhamento. Nesse sentido, é claro que o solista terá a prioridade em relação à escolha do repertório, especialmente no caso das rodas de choro, onde o fluxo contínuo da performance exige uma dinâmica particular de escolhas de repertórios. Isso não significa que violonistas, cavaquinistas, pandeiristas e músicos acompanhadores em geral, sejam impedidos de participar das escolhas. O que busco ressaltar apenas é que a exequibilidade das músicas favoritas de um músico acompanhador é sempre variável, dependendo do contexto e, fundamentalmente, dos solistas que compõem esse contexto. Com Mozart não era diferente.¹⁸⁰

180 Ainda sobre esse assunto, basta que um solista não conheça uma determinada música, ou não saiba executá-la, para que se conforme um critério bem objetivo de “escolha”. O assunto se encerra, afinal, não existe um choro sem a melodia principal. Com instrumentistas acompanhadores não é bem assim. Em geral, não conhecer algum choro ou não saber executá-lo satisfatoriamente não são argumentos válidos para um violonista, um cavaquinista, ou um pandeirista. Ao contrário. Tanto melhor será considerado esse músico quanto mais capacidade ele tiver de acompanhar choros difíceis ou desconhecidos. No limite de meu argumento, pode-se dizer que se um músico acompanhador se recusar a executar uma música, haverão ainda os outros componentes da roda para fazê-lo. E ainda, numa hipótese bastante atípica (ou absurda), se todos os músicos acompanhadores se recusarem a executar determinada música, o solista, se

Em entrevista concedida a mim no ano de 2014, Mozart declara que escutava o programa *Noites Brasileiras* transmitido pela rádio Mayrink Veiga. Segundo o músico “era só música de seresta e o regional do Canhoto acompanhando. Aí você já viu o que acontecia né (risos)?”¹⁸¹ (OLIVEIRA, 2014, p. 274). Peço então que Mozart cite o nome dos componentes do conjunto. “Era o Dino, o Meira, violão. Canhoto, cavaquinho. Orlando Silveira, acordeom. O Carlos Poyares, que depois eu vou contar como eu consegui entrar na rádio Mayrink Veiga... Carlos Poyares de flauta.” (*ibid.*). Mozart cita os integrantes do regional do Canhoto que, nessa época, contava ainda com Jorginho do Pandeiro na percussão. Pela sua fala, podemos deduzir que trata-se de um período temporal compreendido entre os anos de 1957 – ano em que o flautista Carlos Poyares passa a compor o conjunto – e 1965, ano de encerramento das atividades da rádio Mayrink Veiga (BITTAR, 2011).

Ao rememorar os componentes do regional, Mozart recorda, imediatamente, um episódio marcante: seu encontro com músicos que foram grandes referências em sua formação. “Eu ficava entusiasmado e pensando assim: um dia eu vou ter que conhecer esse regional. E fiquei com aquilo na cabeça.” (OLIVEIRA, 2014, p. 274). Mozart então é convidado por Waldomiro Constant – cavaquinista, compositor e então diretor do regional da rádio Guarani em Belo Horizonte – para uma viagem ao Rio de Janeiro. Miro, como era chamado por Mozart, faria uma visita a seu sogro, que morava naquela cidade, durante um feriado de Páscoa, muito provavelmente no início da década de 1960.¹⁸² No sábado de Aleluia, (dia que ficaria marcado em sua memória), Mozart retornaria a Belo Horizonte e Waldomiro permaneceria no Rio.

Então ele me trouxe de Bangu para o centro e passamos num café. A gente tomou um café. Perto da rodoviária. Então estamos lá, tomando um café e chega um cidadão lá com um estojozinho.

- Bom dia.

- Bom dia.

- Ah, que instrumento é esse?.

- É flauta. Eu estava aqui na Mayrink Veiga, eu sou o Carlos Poyares.

- Ah, prazer. Eu e o Miro.

assim desejar, poderá executá-la sozinho, sem acompanhamento rítmico ou harmônico.

181 Esse programa ia ao ar às sextas-feiras às 22:00 horas e o conjunto executava apenas seu repertório instrumental. O programa *Noites Brasileiras* tinha grande audiência. (BITTAR, 2011). Note que Mozart se refere ao repertório instrumental como “música de seresta”. É importante observar as diferentes conotações que o termo *choro* pode assumir (seresta, gafeira, samba, etc.). Melhor dizendo, a categoria *choro*, parece abranger um sem-número de gêneros, ritmos, repertórios, gestos, danças, locais, personagens, e assim por diante.

182 A matéria jornalística dedicada a Mozart e publicada no dia 29 de abril de 2010 no site da Câmara Municipal de Belo Horizonte exibe a seguinte frase: “Em 1964, [Mozart] conheceu Waldomiro Constant, que era diretor do regional da rádio Guarani”.(CÂMARA MUNICIPAL, 2010). No entanto, considerando outros relatos, e mesmo os eventos históricos ligados à ruptura da democracia no Brasil (que afetaram a normalidade das transmissões radiofônicas), é pouco provável que a viagem de Mozart tenha ocorrido no ano de 1964 ou 1965 (quando, justamente em decorrência da ruptura democrática, a rádio Mayrink Veiga foi fechada pelo presidente Castelo Branco através do mandato de segurança nº 16.132/65). Em resumo, é bem provável que Mozart e Waldomiro já se conhecessem em 1964.

E foi. Aí ele saiu, despediu e foi. Aí eu pensei assim que ainda faltava uns 40 ou 50 minutos pra pegar o ônibus e aí eu acordei. Falei: olha, essa é a oportunidade de eu conhecer aí o pessoal da rádio. Aí cheguei na portaria e pedi pra chamar o Carlos Poyares.

- Ah, vamos lá dentro, nós estamos ensaiando lá.

Chegou lá e me apresentou pra turma toda. Dino, Meira... então eu me lembro como se fosse hoje. O Dino falou assim:

- Olha, nós vamos tocar uma música pra você aqui. Então nós vamos tocar primeiro *Cuidado Violão* porque os violões trabalham bastante. E tocou o *Cuidado Violão*. Então eu tive uma emoção muito grande. Foi uma das maiores emoções que eu já tive na minha vida. Então eu fiquei muito feliz. Ele tocou lá mais umas duas músicas. E eu fui pra rodoviária, peguei o ônibus e vim no ônibus assim pensando: o dia que eu aprender acompanhar essa música *Cuidado Violão* eu vou me sentir realizado. Mas não existe esse negócio de realização não. Não é? Aprendizado não tem fim não. Né? A música é uma coisa infinita. Você aprendeu uma coisa, mas tem outra mais difícil que você tem que aprender. (OLIVEIRA, 2014, p. 274, 275).

É possível perceber através desse relato a importância e a dimensão que o músico atribui não só ao momento em que pôde presenciar a execução de *Cuidado Violão* pelos músicos do regional de Canhoto, mas também o desejo de chegar a executá-la também, no futuro. Em sua fala, Mozart ressalta sua felicidade e seu estado de emoção ao ouvir a música, além do desejo e do sentimento de realização ao “aprender a acompanhar essa música”. Em sua breve reflexão, o músico pondera exatamente sobre a relação existente entre esse sentimento de realização – que se manifestava, naquele momento, através da possibilidade de aprender a tocar uma música – e um aprendizado mais abrangente, amplo, em suas palavras, “uma coisa infinita”. Silvio Carlos Costa¹⁸³ (2017) em entrevista concedida a mim, revela:

Eu não estava nesse dia, mas ele comentou assim, radiante de alegria que ele recebeu um elogio do Altamiro Carrilho. O Altamiro levou, na época, o violonista dele que era o Voltaire. E o Voltaire até faleceu tem algum tempo aí. Era um violonista que sempre era presente no grupo do Altamiro. Um violonista que foi muito importante. O Jacob inclusive gostava muito do Voltaire. Diferente do Dino. Mas estudioso, um violonista muito bom. E o Voltaire, eu me lembro o seguinte, que o Mozart me contou isso numa quinta feira depois do dia que ele foi no Ausier, que o Altamiro estava lá. E o Altamiro foi tocar esse choro aí que o Mozart adora, o *Cuidado Violão*. E o Voltaire tocou junto com o Mozart. Então o Mozart, aquilo ali pra ele era feijão com arroz né? Aí quando acabou a música o Altamiro assim, fez um elogio eloquente ao Mozart. O Mozart quase chorou. Aquilo pra ele foi assim: ele ganhou o dia, ganhou o mês, ganhou o ano. Até há pouco tempo ele comentava isso: “nossa, eu lembro...”. Mas é isso. Que bom, não é? Receber um elogio do Altamiro. Na época ele falou: “eu toquei bem”. Eu falei: “é lógico que você tocou bem” (risos). (COSTA, 2017, p. 321).

Muitos elementos emergem a partir desse relato. Chama atenção a quantidade de nomes “ilustres” mencionados durante o trecho, especialmente se considerarmos a improvável e pitoresca dupla de violões formada por Mozart e Voltaire.¹⁸⁴ Além desses, surgem também nomes

183 Silvio Carlos Costa (ou Silvinho, como é mais conhecido), é violonista, compositor, arranjador e líder do conjunto *Flor de Abacate*. Silvinho tocou semanalmente com Mozart por aproximadamente duas décadas em Belo Horizonte no *Bar do Bolão*, um conhecido reduto de choro da capital mineira.

184 Voltaire Muniz de Sá, ou Voltaire 7 Cordas, foi um dos grandes nomes do violão de acompanhamento no Brasil na segunda metade do século XX. Realizou inúmeras gravações e apresentações com artistas como Chico Buarque (1944-), Elizeth Cardoso (1920-1990), Elton Medeiros (1930-2019), Cartola (1908-1980), Silvio Caldas (1908-1998), entre outros. O músico faleceu em 2015.

consagrados no universo do choro, como Altamiro Carrilho, Jacob e Dino, cujos complementos nominais são dispensados por meu interlocutor, dada a presumida obviedade acerca dos personagens aos quais se refere.

Autor de cerca de 200 composições – entre as quais se incluem choros famosos executados frequentemente nas rodas de todo o país –, Altamiro Carrilho foi o primeiro flautista a integrar o emblemático regional do Canhoto, mencionado por Mozart em sua fala, no início da década de 1950, sendo o flautista com maior número de gravações registradas na história do disco no Brasil. Se apresentou em mais de 40 países, contribuindo para a difusão e valorização da música brasileira, especialmente do choro. Altamiro é reconhecido também como um virtuose em seu instrumento.¹⁸⁵ Costa (2017) menciona também o local onde se passa o acontecimento, embora se refira ao espaço através do nome de uma pessoa: “...ele *foi no Ausier...*”. Freitas (2005) nos revela que o *Pedacinho do Céu* – referência a um choro de Waldir Azevedo de mesmo título – é o nome do bar que iniciou suas atividades no ano de 1996, cultivando a temática do choro em Belo Horizonte, e cujo proprietário é o cavaquinista e compositor Ausier Vinicius.

Em meio a esse emaranhado de nomes, que trazem significados diversos, surge o sentimento de Mozart: “radiante de alegria”, ao ser reconhecido de maneira “eloquente” por sua performance em *Cuidado Violão*. Vale lembrar que, diferentemente do relato anterior, aquela obra e todas as eventuais dificuldades que ela poderia trazer, não se configurava mais como um obstáculo para Mozart naquele momento. Ao contrário; “aquilo ali pra ele era feijão com arroz”. Ou seja, de acordo com Costa (2017) – e nesse sentido posso corroborar a afirmação – Mozart possuía todos os recursos técnicos e musicais necessários para a execução de *Cuidado Violão*.

Considerando o relato de Mozart sobre o dia em que ouviu essa música pela primeira vez, sendo executada pelo regional de Canhoto na rádio Mayrink Veiga, suas aspirações e pensamentos na rodoviária, no ônibus, no caminho de volta, não seria exagero dizer que o músico experimentava um sentimento de realização ao tocar esse choro. A essa altura, a associação de Mozart com Pestana, personagem principal do conto intitulado *Um Homem Célebre*,¹⁸⁶ de Machado de Assis, é tentadora (ainda que um pouco arriscada). No conto, Pestana é um compositor de polcas¹⁸⁷ de sucesso que, ao contrário de Mozart, se ressentia por fracassar em suas ambições eruditas na música.

185 Altamiro Carrilho nasceu em 1924 em Santo Antônio de Pádua, município do estado do Rio de Janeiro, e faleceu em 2012, na capital do mesmo estado. Sobre as contribuições do flautista na música brasileira, ver Sarmento (2005), Pereira (2016) e Moraes (2017).

186 Esse conto foi publicado pela primeira vez no ano de 1883 em um periódico chamado “A Estação”. No entanto, é comumente referenciado como integrante do livro “Várias Histórias”, publicado em 1896.

187 A polca no Brasil não pode ser vista como uma categoria simples. Segundo Wisnik (2004), trata-se de um alvo em movimento, repuxando consigo um mundo de implicações socioculturais. De forma resumida, podemos considerar que, atualmente, a polca constitui um dos subgêneros da categoria *choro*.

O personagem deseja a glória, categoria ligada à imortalidade dos clássicos, e se amargura com o sucesso, categoria afeita ao mercado e ao mundo popular.

O conto se desenvolve de maneira irônica, justamente em torno de uma singular *consagração*: o sucesso das composições populares do protagonista é proporcional a seu fracasso íntimo. Quanto mais Pestana luta para se tornar um Mozart¹⁸⁸ (o homônimo austríaco de nosso violonista brasileiro), mais se torna o seu contrário. Segundo José Miguel Wisnik (2004) o conto trabalha com a ideia de uma *realização* ambivalente, à qual denominou de *logro complexo*, uma vez que nele se encontram e se cruzam, a um só tempo, engano, frustração e sucesso.

Mas a ironia da literatura parece reverberar na realidade. Por um lado, a palavra *pestana*, em português, empresta ao protagonista do conto, numa “piscada semântica”, um sentido musical ligado à estrutura e ao uso dos instrumentos de cordas, mas ligado também ao ocultamento associado à visão, presente nos cílios que formam a franja protetora do globo ocular. (WISNIK, 2004). Por outro lado (e aí, a meu ver, está a ironia), o nome de nosso violonista brasileiro evoca, automaticamente, um sentido musical, ligado justamente às aspirações do personagem do conto de Machado de Assis. No entanto, a realização de Mozart não é ambivalente e nem de longe se assemelha à de Pestana. Ele não ambiciona a “imortalidade dos clássicos” e seu sucesso íntimo (inversamente ao de Pestana, portanto) é o que garante sua *consagração*, sem engano ou frustração. Ao formar uma improvável dupla de violões com Voltaire, Mozart zomba involuntariamente do *logro complexo* de Pestana, simplificando a equação: Mozart já é ele mesmo, se aproximando, assim, de sua *consagração*. No livro intitulado *Símbolos que representam a si mesmos*, Roy Wagner (2017) afirma haver duas maneiras de se considerar os nomes.

Podemos considerá-los “codificações” ou pontos de referência, que simplesmente representam as coisas nomeadas, ou podemos considerá-los em termos da relação entre símbolo e a coisa simbolizada. No primeiro caso, nomear torna-se uma questão de contrastes e agrupamento dos próprios nomes: um microcosmo de símbolos é utilizado para codificar ou representar o mundo da referência. O mundo dos fenômenos é autoevidente e independente. No segundo caso, nomear se transforma em uma questão de analogia: símbolo e simbolizado pertencem a uma única relação, um construção dentro de um mundo mais amplo, ou de um macrocosmo. (WAGNER, 2017, p. 19).

A diferença entre essas duas formas não parece ser trivial, uma vez que, tanto as palavras quanto os símbolos podem ser considerados nomes e pontos de referência. Obviamente, as duas formas de encarar os símbolos, seja como códigos ou como analogias, possuem vantagens. Por exemplo: o nome *Mozart* pode estar relacionado a uma série de relações socialmente reconhecidas, a uma pluralidade de designações convencionais. Por outro lado, pode também assumir um

188 Na passagem do conto que retrata a morte de sua esposa, Pestana decide compor um Requiem “imitando Mozart”. A passagem prossegue: “Contentou-se da missa rezada e simples, para ele só. Não se pode dizer se todas as lágrimas que lhe vieram sorrateiramente aos olhos, foram do marido, ou se algumas eram do compositor. Certo é que nunca mais tornou ao Requiem”. (ASSIS, 2007).

significado único, representando sua própria relação consigo mesmo. Assim, ao evocar *Mozart* simplesmente como um nome, um ponto de referência, ele terminará sendo um microcosmo isolado contraposto a um macrocosmo de referentes. Por outro lado, se tratamos o “nome” como uma relação, esse microcosmo tende a estar imerso em um macrocosmo de construções analógicas. Não teremos, portanto, apenas uma analogia que engloba nome e nomeado, mas uma analogia que nos insere em relações macrocósmicas. (WAGNER, 2017).

Para finalizar este tópico, reproduzo aqui um trecho da já mencionada entrevista de Mozart concedida a um programa de televisão, onde ele fala sobre o seu nome:

Renata: O nome Mozart? É uma homenagem ao Mozart compositor? Qual a história do nome do senhor?

Mozart: Não, sabe o que que acontece? Meu pai nem conhecia o Mozart quando eu nasci. Sou de Betim, um lugar chamado Bandeirinha. E lá tinha um farmacêutico – que antigamente nessas cidades assim do interior, não tinha médico não, tinha farmacêutico que resolvia os problemas dos outros. Então, ele chegou comigo na farmácia, a filha do farmacêutico falou ‘como é que esse menino vai chamar?’. Ele falou assim ‘Ah, vou colocar o nome dele de José ou Antônio’. ‘Ah, põe não... Coloca José ou Antônio não... Tem uns nomes aí mais modernos, tem Hélio, tem Mozart... Coloca um nome desses aí nele.’ Aí ele atendeu ela, colocou Mozart. Mas o outro que veio não escapou não, José.

Renata: Quer dizer, o nome do senhor não tem nada a ver com o Mozart compositor, mas o senhor foi pra música também.

Mozart: É, agora quando eu vou em determinados lugares que eu dou o meu nome, eles perguntam assim ‘É Môzart ou Mozárt?’. Eu falo, ‘não, é Mozárt. Môzart foi só um, o resto é Mozárt’. Até fui em um dermatologista, ele deu uma risada e disse ‘eu tenho um colega que chama Mozárt, mas ele não gosta que chame ele de Mozárt não. Ele gosta que chame ele de Môzart’. ‘Ah então, você chega lá e fala isso. Môzart foi só um, o resto é só Mozárt’.

A história contada por Mozart a respeito de seu nome apenas reforça o que busquei ressaltar acima. Embora seu nome se inscreva naquilo que Roy Wagner (2017) chamou de relações analógicas macrocósmicas, fazendo parte de uma série de convenções compartilhadas por um grande número de pessoas, representa também o oposto disso. Mozart de alguma maneira recusa a comparação com seu homônimo, por mais lisonjeira que possa ser essa associação. Evocar a dupla *Mozart e Voltaire* significa, portanto, reconhecer a individualidade desses sujeitos, a singularidade envolvida nesse encontro, justamente em função da metáfora que possibilita essa analogia.

3.2. Obrigações: o choro como forma e prática de acompanhamento

De um ponto de vista sonoro, em *Cuidado Violão* o violão de 6 cordas de acompanhamento possui uma função bastante característica, realizando juntamente com o violão de 7 cordas, frases em terças paralelas, as chamadas *obrigações*. Os baixos de obrigação se caracterizam como trechos estruturantes das obras, ao contrário da prática violonística de caráter mais improvisatório realizada na região grave do instrumento. Esse procedimento requer a execução de frases *obrigatórias* (como

o próprio termo sugere). Segundo Luiz Otávio Braga (2002), existem trechos melódicos realizados na região grave do violão que nascem com as composições e delas não devem ser separados, a não ser que um arranjo muito alterado (de preferência original e bem realizado) seja construído, justificando, assim, a omissão desses trechos obrigatórios. Braga (2002) ainda ressalta que as *obrigações* são corriqueiramente consagradas por arranjos, em geral registrados em gravações. Tabora (1995) corrobora essa concepção a respeito dos baixos de obrigação e nos informa que trata-se de frases predeterminadas pelo compositor, que devem ser executadas pelo violão.

Em *Cuidado Violão* os baixos de obrigação – realizados pelos dois violões – se apresentam na primeira frase da música, na anacruse,¹⁸⁹ como que chamando, convidando, acionando a melodia principal. A música – originalmente composta e comumente executada na tonalidade de sol menor – foi gravada pela primeira vez no disco intitulado *Choros Imortais*, de Altamiro Carrilho, lançado em 1964.¹⁹⁰ Apesar de não mais integrar o regional de Canhoto nessa época, o flautista foi acompanhado por esse conjunto na gravação do disco, contando com o acompanhamento de Dino no violão de 7 cordas, Meira no violão de 6 cordas, Canhoto no cavaquinho e Jorginho no pandeiro.

Formalmente, *Cuidado Violão* se difere bastante dos choros convencionais, sobretudo pelo fato da quadratura¹⁹¹ da obra não ser simétrica, algo bastante incomum na tradição do choro. Nessa música a melodia principal é encadeada e articulada constantemente com as obrigações, deslocando os violões da tradicional função de acompanhadores para uma função de destaque. Lembremo-nos do que Dino disse a Mozart a esse respeito: “os violões trabalham bastante”. A seguir, observaremos uma partitura que representa somente a parte dos violões, sem a melodia principal, portanto.

189 A anacruse pode ser definida como a nota ou o grupo de notas que precedem o primeiro tempo forte do ritmo ao qual pertencem.

190 É possível escutar essa gravação acessando o seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=nxAzF1u5Qgo>>. Acesso em 29 de agosto de 2020.

191 A quadratura é um princípio musical que estabelece a simetria das estruturas da composição. Essa lógica simétrica pode abarcar tanto as pequenas estruturas internas da obra (como motivos e frases), até as maiores unidades formais da composição.

Cuidado Violão (José Toledo)
Do disco Choros Imortais com Altamiro Carrilho e Dino, Meira,
Canhoto e Jorginho

CASAdoCHORO
Choro canção

Transc: Luiz Otávio Braga

The musical score consists of five systems of music. The first system starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature has two flats (Bb and Eb). The first system contains measures 1-5 with chords GmBb, D7/A, Gm, Cm, G7, and Cm. The second system starts at measure 6 with chords CmEb, Am7(b5), Gm, A7, D7, Cm, and G7B. The third system starts at measure 11 with chords Cm, GmBb, D7/A, Gm, GmBb, D7/A, and Gm. The fourth system starts at measure 16 with chords Gm, A7, D7, and a 'To Coda' section with two first endings (1 and 2) leading to a final Cm chord. The fifth system starts at measure 21 with chords Cm, Eb7, D7, Gm, G7, and Cm.

Figura 20 – Partitura das obrigações de Cuidado Violão¹⁹²

192 Esta partitura é o resultado da transcrição realizada pelo violonista e professor Luís Otávio Braga a partir da gravação dessa música no referido disco de Altamiro Carrilho *Choros Imortais*.

The image shows a musical score for guitar, titled "CASA do CHORO". The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of music, each with a starting measure number and a set of chords above the staff. A handwritten "57" is visible above the first system.

- System 1 (Measures 26-30):** Chords are Cm, Cm, Eb7 (with handwritten "57"), D7, and D7.
- System 2 (Measures 31-35):** Chords are Gm/Bb, GF, Cm, Cm6, and Gm.
- System 3 (Measures 36-40):** Chords are D7, Gm, Cm, and D(45).
- System 4 (Measures 41-42):** Chords are Gm and D7. The system ends with the instruction "F.S. al Coda".
- System 5 (Measures 43-44):** Labeled "Coda", the chord is Gm.

Figura 21 – Partitura das obrigações de Cuidado Violão

Nas últimas décadas, convencionou-se chamar de *forma-choro* um tipo de música surgido em meados do século XIX no Brasil, que se consolidou através de práticas e repertórios diversos, e que traz consigo características formais similares, se estruturando conforme o seguinte modelo: AA-BB-

A-CC-A. Em seu trabalho, Geus (2009) analisou choros que obedecem o padrão composicional baseado na forma rondó, que intercala a reincidência entre as seções A, B e C. O autor nos informa que cada uma dessas seções é, em geral, constituída por 16 compassos. Em um modelo ideal, esses 16 compassos são subdivididos em 4 frases menores, de acordo com a seguinte descrição:

Frase 1 – compasso 1 a 4: enunciado principal ou antecedente

Frase 2 – compasso 5 a 8: contraste

Frase 3 – compasso 9 a 12: repetição do enunciado ou consequente

Frase 4 – compasso 13 a 16: desfecho cadencial

Um exemplo bem claro desse modelo pode ser percebido em *Naquele Tempo*, composição de Pixinguinha, que apresenta a simetria estrutural descrita acima.

Flauta Transversal

Semi-frase 1 Semi-frase 2

Frase 1

Figura 22 – *Naquele Tempo*, parte A, frase 1

Fl.

Semi-frase 1 Semi-frase 2

Frase 2

Figura 23 – *Naquele Tempo*, parte A, frase 2

Fl.

Semi-frase 1 Semi-frase 2

Frase

Figura 24 – *Naquele Tempo*, parte A, frase 3



Figura 25 – *Naquele Tempo*, parte A, frase 4

Desde a constituição do enunciado principal (ou antecedente) até a estruturação global da obra identificamos as características formais presentes no que chamei de *forma-choro*. Em *Naquele Tempo* as tonalidades das diferentes seções variam entre as chamadas *tonalidades vizinhas* e *homônimas*, algo também muito comum no repertório de choro. Uma representação genérica da *forma-choro* pode ser caracterizada segundo o seguinte modelo:

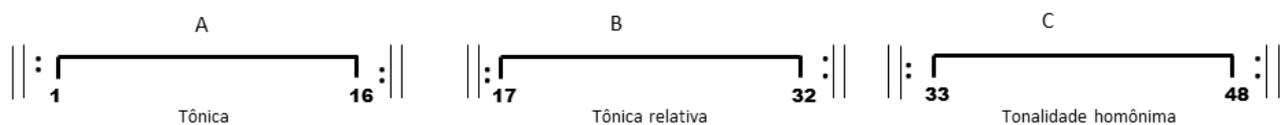


Figura 26 – Representação da estrutura da *forma-choro*

De volta à análise de *Cuidado Violão*, podemos observar que as estruturas maiores da obra, que chamarei de A e B, são articuladas por seções menores, que chamarei de *interlúdios*,¹⁹³ gerando uma assimetria formal na composição, conforme mencionei anteriormente. No entanto, é interessante notar que as estruturas internas da obra (antecedente, contraste, conseqüente, conclusão cadencial), continuam presentes, organizando a fraseologia característica do estilo. Na parte A – que possui 16 compassos, tal qual os choros convencionais –, os violões executam as *baixarias* (categoria que examinaremos no tópico seguinte) normalmente, acompanhando a melodia principal. Na transição da parte A para a parte B, os violões deixam de ser instrumentos acompanhadores e passam a realizar a melodia principal, em terças paralelas. A parte B se repete, assim como as obrigações. No fim da repetição da parte B uma obrigação diferente aparece, estruturando o retorno para a parte A, onde a música termina. Sendo assim, podemos analisar as obrigações de *Cuidado*

193 Os interlúdios são trechos que articulam as estruturas principais de uma obra. Na música instrumental (como é o caso do choro), os interlúdios podem servir como transição da tonalidade de uma seção para a tonalidade de outra seção. No entanto, no caso de *Cuidado Violão*, não há modulação para outra tonalidade.

Violão como trechos estruturantes, que articulam a melodia principal, sendo um interlúdio composto por 4 compassos e outro composto por 6 compassos. A estrutura de *Cuidado Violão* se configura então da seguinte forma: ||:A+interlúdio:||:B+interlúdio:||A+coda||.

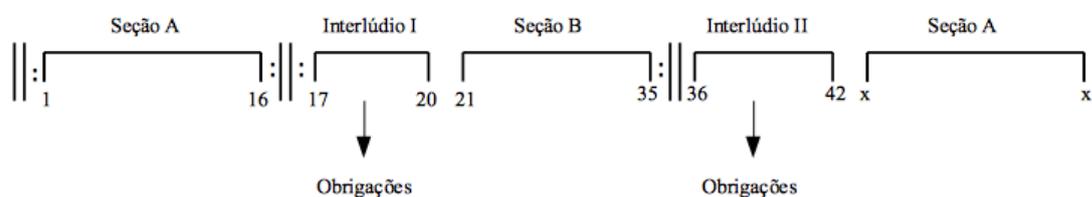


Figura 27 – Representação da estrutura de *Cuidado Violão*

Não tenho a intenção de esgotar as possibilidades de análise de *Cuidado Violão* através de um exame minucioso. Busco apenas ressaltar algumas das características formais que diferenciam esse choro dos demais, especialmente considerando o papel fundamental desempenhado pelos violões através das *obrigações*. Acredito que essa obra sintetiza muito bem a forma de execução violonística de Mozart, conforme apontam os relatos e exemplos apresentados até aqui.

Uma última reflexão que considero pertinente se refere ao título da música, que evoca o ambiente das rodas e dos encontros entre músicos que cultivam e praticam o choro. Em geral, as rodas de choro não apresentam um repertório fixo, um grupo fixo de músicos, ou mesmo uma dinâmica fixa durante a apresentação.¹⁹⁴ Como consequência dessa instabilidade, o que se observa é uma grande tendência à improvisação, inclusive por parte dos instrumentistas acompanhadores. Márcia Taborda (1995) nos informa que já no final do século XIX a prática da improvisação era comum, e mesmo os músicos de instrumentos de sopro que sabiam ler partitura, realizavam acompanhamentos improvisados, através de contracantos articulados com a melodia principal. A autora ressalta também que os músicos que tocavam instrumentos de cordas (violões e cavaquinhos), geralmente não sabiam ler partitura.

¹⁹⁴ Aqui chamo de *dinâmica* os processos, atividades e situações que ocorrem durante a performance, especialmente em uma perspectiva social de interação.

125 Flauta (Choro) Cuidado Violão J. Toledo 38

CASA

The image shows a handwritten musical score for a Choro piece titled "Cuidado Violão" by J. Toledo. The score is written on ten staves. The first staff is for Flauta, the second for Casa (Cavaquinho), and the third for Violão. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. The chords are labeled with letters like Gm, D7, Cm, G7, Em, and Cm6. There are also some markings like "2º Violão" and "Cavaquinho". The score is numbered 125 and 38, and includes the signature "J. Toledo".

Figura 28 – Partitura completa de Cuidado Violão¹⁹⁵

Sendo assim, nas rodas o que mais se exigia e se apreciava nos acompanhadores dessa época, sobretudo de violão e cavaquinho, era a percepção, o “tocar de ouvido”. Entende-se por “tocar de ouvido” a capacidade de perceber a tonalidade da música, intuir previamente os encadeamentos harmônicos e a forma da composição, acompanhar a harmonia satisfatoriamente com os movimentos dos baixos, e eventualmente enriquecer a execução com algum elemento novo.¹⁹⁶ Quando o acompanhador não conseguia realizar sua tarefa, dizia-se que tinha “caído”. Essa expressão era tão comum que passou a ser incorporada aos títulos das músicas, como *Caiu, não*

195 Este manuscrito foi produzido em 1985 por Sérgio Napoleão Belluco e está disponível on-line no site da *Casa do Choro* no endereço <<http://acervo.casadochoro.com.br/works/view/3516>>. Acesso em 29 de agosto de 2020. Outros manuscritos desta obra também se encontram disponíveis no mesmo endereço.

196 Ramos (2016) chama de *Perspicácia Harmônica* a capacidade de antever os acordes a serem tocados durante a performance nas rodas de choro. Segundo o autor essa habilidade se desenvolve nos músicos com a prática do repertório, o que possibilita o reconhecimento de clichês harmônicos, escalares e intervalares. Tal habilidade de intuição harmônica, ainda hoje é exigida dos músicos de choro, como mencionei anteriormente.

disse de Viriato¹⁹⁷ e *Não caio noutra* de Nazareth.¹⁹⁸ Normalmente era o solista a incentivar as qualidades musicais dos acompanhadores de ouvido, desafiando-os através de modulações ou outras dificuldades empregadas durante as músicas. (TABORDA, 1995). *Cuidado Violão* é um típico exemplo desse hábito de impor dificuldades ao músico acompanhador, consignando tal intenção no título da obra.

3.3. Os usos e categorias do violão de 6 cordas

Não foi através de um virtuosismo mecânico que Mozart se destacou em sua atividade artística. A sofisticação presente na execução violonística do músico consiste em articular elementos distintos, conferindo equilíbrio à formação instrumental. Sua performance está ligada à prática musical coletiva. Em outras palavras – e refletindo de maneira mais genérica – a principal função do violão de 6 cordas nos conjuntos regionais consiste em realizar um agrupamento, uma amálgama entre registros, timbres e tessituras, de modo a conferir um maior equilíbrio para o conjunto. Dessa maneira, para que o resultado sonoro seja satisfatório – ou seja, para que violão de 6 cordas realize sua função, agenciando os elementos sonoros presentes no regional – é necessário que o músico que desempenha esse papel consiga se localizar dentro de alguns limites.

Mozart se especializou nessa função. A familiaridade com o repertório de choro, com a harmonia das músicas, com os baixos de obrigação, com a extensão do braço do violão, possibilitava sempre uma excelente ligação entre as tessituras dos instrumentos do regional. Nas diversas oportunidades em que toquei com Mozart, pude perceber essa característica de preenchimento em sua maneira de tocar o violão de 6 cordas.

Insisto no emprego do termo *violão de 6 cordas* por ser ostensivamente utilizado no universo do choro – especialmente depois da consolidação do violão de 7 cordas no Brasil – como uma forma de diferenciar as funções dos dois instrumentos. Essa consolidação ocorre a partir da segunda metade do século XX, como veremos. No entanto, é importante considerar que essas diferentes funções eram desempenhadas por dois violões de 6 cordas antes do advento do violão de 7 cordas no contexto da música popular brasileira. A diferenciação das funções, quando desempenhadas por dois violões de 6 cordas, costumava ser realizada através dos termos *primeiro violão* e *segundo violão*. Alguns músicos, especialmente os mais antigos, ainda se referem ao violão de 7 cordas e ao violão de 6 cordas como primeiro violão e segundo violão, respectivamente. Trata-se então de

197 Viriato Figueira da Silva (1851-1883) foi um compositor e instrumentista brasileiro tradicionalmente citado por estudiosos como um dos precursores do choro.

198 Ernesto Nazareth (1863-1934) foi um dos mais importantes compositores brasileiros. Sua obra influenciou gerações de compositores de diversos estilos e permanece em voga no contexto do choro ainda hoje.

investigar com mais detalhes o que caracteriza especificamente a função do violão de 6 cordas (ou segundo violão) no contexto dos conjuntos regionais.

Como vimos superficialmente, os violões cumprem uma função de acompanhamento da melodia principal no contexto dos conjuntos regionais. Para isso, os músicos responsáveis por desempenhar essa função devem integrar em suas performances aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos, contrapontísticos e improvisatórios, não devendo se restringir a um tipo de acompanhamento verticalizado, apenas com acordes. De acordo com Ramos (2016), o violão de 6 cordas atua funcionalmente em uma região média, entre o 7 cordas e o cavaco, unificando as frequências entre o espectro agudo e o espectro grave, conferindo estabilidade sonora ao agrupamento regional. Passamos agora a examinar algumas categorias e características ligadas ao violão de 6 cordas no âmbito do choro, como as *baixarias*, as *levadas*, as *raspadeiras* e as *gemedadeiras*. É importante destacar que tais categorias não possuem uma delimitação precisa e foram forjadas pelos próprios músicos, podendo variar seu significado conforme o contexto. Por exemplo: eu e Mozart conversávamos muito sobre as baixarias, mas não me lembro de conversarmos sobre levadas, raspadeiras ou gemedadeiras.¹⁹⁹

3.3.1. *Baixarias*

O termo *baixaria* denota a condução dos baixos (daí a origem do termo), a maneira de construir a improvisação no registro grave do violão, e o próprio idiomatismo característico do instrumento. Além disso, trata-se de um termo que carrega um duplo sentido, uma figura de linguagem semelhante ao trocadilho, que pode ser entendida de duas maneiras. O primeiro sentido é literal, associado, de fato, à prática violonística, no meio musical. O segundo é irônico, sarcástico, eventualmente inadequado, sugestivo, e tem a intenção de provocar o humor.²⁰⁰ Apesar desse duplo sentido ser muito acionado no ambiente das rodas de choro no que se refere ao termo, me limitarei aqui a abordar apenas seu sentido musical.

Segundo Luiz Otávio Braga (2002), a baixaria não deve ser atribuída, como “invenção” (nas palavras do autor), aos violonistas, uma vez que a natureza melódica dos contracantos realizados pelos baixos dos violões têm semelhança notória com os baixos cantantes descendentes realizados anteriormente por instrumentos de sopro, como a tuba, o oficleide, e o trombone, no contexto das bandas militares e marciais. A esse respeito, Geus (2009) ressalta que essas bandas contribuíram de

199 Dentre as categorias mencionadas, talvez a *baixaria* e a *levada* possuam um sentido mais consolidado entre músicos e apreciadores do choro.

200 Na linguagem coloquial, o termo *baixaria* designa ato ou condição grosseira, desrespeitosa, situação em que limites éticos ou morais são desrespeitados. O termo também carrega conotação sexual.

maneira determinante para a difusão e popularização do repertório de choro no início do século XX.²⁰¹ No entanto, conforme revela Becker (1996), as bandas e os conjuntos musicais de formação mais reduzida – compostos, em geral, por flauta, cavaquinho e violão – se influenciavam mutuamente no contexto de gênese do choro no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Segundo o autor, eram os músicos das bandas que tendiam a adaptar com frequência as baixarias dos violões em suas performances, salientando-as com instrumentos de registro grave (como o trombone e a tuba). Como vemos, é difícil determinar com precisão o surgimento da prática contrapontística e improvisatória realizada na região grave no acompanhamento do choro, uma característica marcante do gênero.

A baixaria do violão pode ser caracterizada como um elemento dinamizador das partes componentes do conjunto regional. Pode ser pensada também como uma espécie de *contínuo* na música popular (BRAGA, 2002).²⁰² Rogério Caetano (2010), eminente violonista brasileiro, classifica a baixaria como uma técnica associada à improvisação e também relaciona a prática à música barroca européia e ao *baixo contínuo*. Ramos (2016) nos informa que a baixaria é concebida a partir de uma série de recursos, como a inserção de respostas melódicas e rítmicas a outros instrumentos do grupo, a improvisação de melodias contrapontísticas, a utilização de clichês e baixos pedais, entre outros. Esse autor corrobora a perspectiva de semelhança entre a baixaria e o acompanhamento improvisado da música barroca européia.

Ramos também menciona um recurso vastamente utilizado por violonistas de choro: a *dedeira*. Trata-se de um plectro de metal ou acrílico que se molda ao dedo polegar da mão direita do músico, permitindo maior vigor e amplitude sonora para a realização das baixarias, sobretudo quando o violonista opta por utilizar cordas de aço no instrumento. Além de alcançar maior volume e projeção sonora, o uso da dedeira associado às cordas de aço, proporciona uma sonoridade bastante característica e um timbre específico, próprios de uma prática que poderíamos chamar de tradicional, ou “típica” (BRAGA, 2002). De qualquer forma essa utilização é facultativa e depende muito de cada violonista. Mozart foi um adepto da utilização da dedeira e do violão “híbrido”, um instrumento que mistura cordas de aço com cordas de nylon, assim como Dino fazia.²⁰³

201 As características sonoras e interpretativas dessa época ficaram registradas em gravações mecânicas, que foram convertidas para os formatos digitais, e encontram-se disponíveis com livre acesso para audição em sites e aplicativos de transmissão contínua (*streaming*) através da internet. Através do link a seguir é possível escutar *Iara*, uma composição de Anacleto de Medeiros (1866-1907). <<https://www.youtube.com/watch?v=H3f9E-hWGrc>>. Acesso em 29 de agosto de 2020.

202 Como se sabe, *baixo contínuo* ou *contínuo* é uma expressão que se refere à parte ininterrupta do baixo no período barroco (também do Renascimento tardio e do primeiro período clássico) e servia como base para as harmonias. As partes para contínuo podem ser cifradas, indicando ao executante quais harmonias podem ser adequadas. Frequentemente não são cifradas e apenas um executante treinado poderá escolher as harmonias. Vários instrumentos (melódicos e harmônicos) podiam exercer a função de contínuo. (SADIE, 1994).

203 Quando Dino adere ao violão de 7 cordas – assunto que abordaremos a seguir – ele passa também a utilizar uma corda de violoncelo em seu instrumento (justamente a 7ª corda, mais grave), algo que confere uma sonoridade especial

Como vimos anteriormente em *Cuidado Violão*, a formulação das obrigações em intervalos de terças ou sextas em dueto de violões é uma característica marcante do choro e se caracterizam como trechos estruturantes das obras. No entanto, é preciso ressaltar que as baixarias – categoria mais afeita à improvisação – também podem ocorrer em duetos de violões. A grande diferença entre as duas categorias está no fato de que uma é obrigatória e se consolida com o tempo – seja pela intenção do autor ou por outra razão qualquer, como um registro sonoro que se consagrou –, e a outra (a baixaria) não é. Em outras palavras, podemos considerar as *obrigações* como um tipo de *baixaria*. Ou seja, nem toda baixaria é obrigatória, mas toda obrigação é uma baixaria.

Sendo assim, é possível sintetizar o caráter das baixarias da seguinte forma:

1) Condução dos baixos: as baixarias indicam uma direcionalidade para o conjunto, tanto do ponto de vista harmônico quanto do ponto de vista rítmico, dinamizando a formação instrumental e potencializando suas características; **2) Caráter contrapontístico:** a partir da condução dos baixos o músico procura estabelecer as inversões de acordes mais apropriadas para a harmonia de determinada música. A alternância dos estados de inversão, por si só, já indicará uma linha melódica que coexistirá com a melodia principal. Mas o baixo poderá ser incrementado, desenvolvido e refinado, de acordo com as habilidades e inventividade de cada músico, assumindo, assim, um caráter contrapontístico;²⁰⁴ **3) Caráter articulatório:** as baixarias encadeiam, ligam, unem seções, articulam pontos de repetições, aparecem nos momentos em que a melodia principal faz pausa ou se mantém pouco ativa (notas longas).

3.3.2. *Levadas*

Outra categoria essencial, não apenas no contexto do choro mas em diversos gêneros da música brasileira, é o que os músicos costumam chamar de *levada*. Essa palavra também – assim como os termos *baixaria* e *obrigação* – possui diversos significados na língua portuguesa. O termo *levada* pode ser utilizado para descrever uma pessoa (geralmente uma criança) travessa, inquieta; também pode denotar um curso de água desviada de um rio para mover um moinho para irrigação de terrenos, ou ter conotação militar. Na minha opinião, o sentido musical de *levada* foi melhor sintetizado por Guilherme Paoliello:

e bastante característica ao violão. O violão híbrido foi bastante difundido no Brasil depois da configuração concebida por Dino.

204 É preciso ressaltar que os termos *polifonia* e *contraponto* não são utilizados aqui segundo as concepções normativas da teoria musical ou levando em consideração os processos histórico-culturais europeus que geraram esses conceitos. Utilizo esses termos porque são vastamente utilizados pelos músicos de choro para se referir exatamente à prática que descrevo acima. Luiz Otávio Braga (2002) observa que o choro, como estilo musical, possui um caráter *polimelódico* entre as partes envolvidas. Tal palavra, segundo o autor, se adequaria melhor que o termo *contrapontístico*, que estaria mais sujeito à crítica da escola clássica formal.

Da mistura entre a imparidade rítmica africana e a racionalidade harmônica européia surgiu uma enorme variedade de formas, gêneros, estilos e ritmos que compõem uma das hibridações culturais mais bem sucedidas do mundo contemporâneo: a música popular da América Latina. Parte dessa riqueza é traduzido por aquilo que os músicos atuais chamam de “levadas”, ou seja, aqueles padrões rítmicos característicos, aquele modo particular de conduzir o acompanhamento, aquela distribuição peculiar dos acentos que determina um jeito, um sotaque. (PAOLIELLO, 2012).

Creio que torna-se apropriado aqui investigar mais detalhadamente as características rítmicas da música brasileira em uma perspectiva geral, afim de compreender como se estabeleceram esses “padrões rítmicos característicos” que, em última análise, são realizados pelos violonistas de choro em suas performances.

A “imparidade rítmica” mencionada na citação acima é um conceito formulado pelo etnomusicólogo franco-israelita Simha Arom e investigado detalhadamente por Carlos Sandroni (2001) em seu livro *Feitiço Decente*, um trabalho de referência para pesquisadores que se dedicam a compreender a cultura e a música brasileira. Arom percebeu a existência de um importante grupo de células rítmicas formadoras da música africana, onde a mistura de agrupamentos binários e ternários sempre resultava em padrões rítmicos *pares*. Por exemplo: a série 3+3+2 (que coincide, na música ocidental, com duas semínimas pontuadas + uma semínima), se configura como um período de oito unidades. O mesmo ocorre com a série 3+2+3+2+2, que formará um período de 12 unidades, e assim por diante. Mas qualquer tentativa de dividir esses períodos em pares de dois, respeitando sua estruturação interna, levava a duas partes necessariamente desiguais, ou seja, *ímpares*. Assim, obedecendo este tipo de ordenação rítmica, um período de oito não pode ser dividido em 4+4, mas somente em 3+5 (ou 3+[3+2]). O mesmo ocorre com o período de 12, que não pode ser dividido em sua metade exata (6+6). Arom chamou este fenômeno de “imparidade rítmica” (AROM *apud* SANDRONI, 2001).²⁰⁵

Não poderemos nos aprofundar sobre essas fórmulas rítmicas no contexto da música africana sem nos desviar de nosso objetivo. O que nos interessa aqui é constatar que padrões rítmicos do tipo descrito acima, embora possam eventualmente ocorrer na música ocidental, se constituem como exceções e são consideradas de difícil execução. Na música da África Negra, ao contrário, são comuns e frequentam inclusive o repertório rítmico das crianças. Nesse sentido, e concordando com Carlos Sandroni (2001), o Brasil está muito mais perto da África do que da Europa. A música brasileira é repleta de casos que podem ser descritos de maneira mais adequada através de conceitos como o de “imparidade rítmica”.

205 Emilia Chamone (2018) examina mais detalhadamente os conceitos de cometricidade e contrametricidade elaborados por Kolinski (1973) e revisitados por Arom (1985) para analisar a dimensão rítmica do maracatu em seu trabalho.

Sandroni examina as especificidades rítmicas da música brasileira, os conceitos de síncope, cometricidade, contrametricidade, e avança em sua análise até chegar à formulação do que chamou de *paradigma do tresillo*.



Figura 29 – Paradigma do tresillo



Figura 30 – Paradigma do tresillo (variação 1) Figura 31 – Paradigma do tresillo (variação 2)



Figura 32 – Paradigma do tresillo (variação 3)

A este conjunto de variantes proponho pois chamar de “paradigma do *tresillo*”. Sua característica fundamental é a marca contramétrica recorrente na quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicolcheia) de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase-metades desiguais (3+5). É esta marca que o distingue de padrões rítmicos que obedecem à teoria clássica ocidental, para a qual a marca equivalente estaria não na quarta, mas na quinta pulsação (ou seja, no início do segundo tempo de um 2/4 convencional e simétrico). O que se faz aqui, portanto, é aplicar a lógica da imparidade rítmica a figuras rítmicas que habitualmente são encaradas pela lógica binária do compasso. Acompanhamos assim as intuições dos raros musicólogos que procuraram desfazer-se dos preconceitos do compasso ao estudar a música latino-americana. (SANDRONI, 2001, p. 30).

Assim, parte considerável da cultura musical brasileira assimila esses deslocamentos acentuais, essas fórmulas rítmicas, suas variações, e de certa forma, elas respondem a certo critério cultural de equivalência. São aceitas, a partir da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, como intercambiáveis por compositores, editores e público. Isso pode ser verificado de diversas maneiras: elas aparecem como base de acompanhamento de diferentes peças do mesmo gênero, em diferentes partes da mesma peça, e até mesmo em diferentes trechos da mesma seção da mesma peça. Assim, notamos que *lundu*, *polca*, *cateretê*, *fado*, *chula*, *tango*, *maxixe* e várias outras combinações destes mesmos nomes, embora em outros contextos possam ter significados específicos e diferentes, no Brasil do século XIX definiam exatamente a música “tipicamente brasileira” e “sincopada”. (*ibid.*). A partir do paradigma do *tresillo*, Sandroni formula também o que chamou de *paradigma do Estácio*.²⁰⁶



Figura 33 – Paradigma do Estácio

O argumento fundamental do trabalho de Sandroni está ligado exatamente às relações existentes entre os dois paradigmas (e os tipos de contrametricidades e síncopes configurados por eles), e as concepções de legitimidade e autenticidade a respeito da nacionalidade na cultura brasileira. De fato, por volta de 1930, estas concepções musicais e não-musicais associadas cederão lugar a um novo paradigma rítmico e a novas ideias sobre nacionalidade. Além disso, o samba se instaura como fenômeno de repercussão nacional, se configurando como gênero musical popular por excelência. O *paradigma do Estácio* representa justamente essa transformação. Mais adiante veremos como essas ideias e concepções estão diretamente associadas ao choro, influenciando o significado e o sentido do termo. Por ora, convém retomar o exame da categoria *levada* e suas aplicações práticas para os violonistas.

Iuri Bittar (2011) revela que as levadas são conduções rítmico-harmônicas realizadas pelos instrumentistas. Enquanto a mão direita tem a função de ferir as cordas do instrumento – determinando assim o ritmo, a dinâmica, e outros elementos musicais durante a performance – os dedos da mão esquerda pressionam as cordas contra o braço do violão, montando os acordes. Bittar

206 Estácio de Sá ou simplesmente Estácio é o nome de um bairro do Rio de Janeiro batizado com o nome do português que fundou a cidade no ano de 1565. O tipo de samba feito nessa região da cidade se instituiu, a partir da década de 1930, como um sinônimo de samba “moderno”, generalizando-se para outras regiões do Rio de Janeiro. Além da novidade rítmica evidenciada pelo *paradigma do Estácio*, são também contribuições dessa comunidade a criação de instrumentos de percussão e inovações nos cortejos carnavalescos que conservaram-se até os dias de hoje.

examina com detalhes o que chamou de *levada teleco-teco*, que tem como traço marcante uma característica percussiva. Na verdade, o que se busca com essa levada é “traduzir” para a linguagem violonística a batucada dos instrumentos de percussão do samba. Isso é realizado através dos golpes dos dedos polegar, indicador, médio e anular, além do abafamento das cordas com a lateral da mão direita, associados à utilização de padrões rítmicos característicos dos instrumentos de percussão.

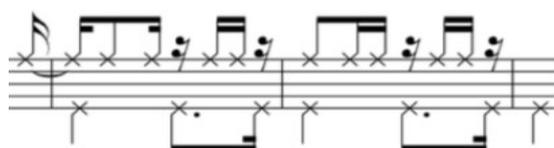


Figura 34 – Levada teleco-teco

Márcia Taborda (1995) investiga em seu trabalho as contribuições de Dino 7 cordas para a criação de um tipo de acompanhamento característico de violão na música popular brasileira. Taborda revela que o *violão tamborim* é uma *levada* criada por Dino para o acompanhamento de sambas “amplamente utilizada nos anos posteriores” (TABORDA, 1995, p. 70). Apesar da autora não localizar no tempo o período de criação dessa levada, ela fornece como exemplo a canção intitulada *Fiz um samba*, de autoria de José Borba, gravada pelo regional de Benedito Lacerda em 22 de outubro de 1940. Segundo Taborda (1995), essa levada se caracteriza pela execução em *pizzicato*,²⁰⁷ enfatizando a sonoridade percussiva do instrumento. A este padrão de acompanhamento podem ser, obviamente, intercaladas as baixarias, obrigações, e diferentes tipos de articulação do som.

207 Como se sabe, *pizzicato* é a técnica empregada para fazer soar as cordas dos instrumentos de arcos que compõem as orquestras, beliscando-os com as pontas dos dedos. Através dessa técnica se obtém uma sonoridade bem diferente daquela produzida pelos instrumentos da família das cordas friccionadas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo). No caso do violão, este termo é empregado para designar o ataque às cordas com a popa do polegar (ao invés das unhas) associado ao abafamento das cordas com a lateral da mão direita. A sonoridade obtida através desses recursos no violão remete à sonoridade do *pizzicato* dos instrumentos da família das cordas friccionadas no contexto das orquestras.

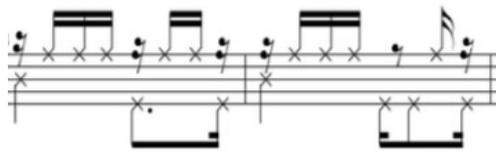


Figura 35 – Levada violão tamborim

É possível notar, portanto, que as levadas *teleco-teco* e *violão tamborim* possuem características bem semelhantes, não apenas por serem executadas em pizzicato, ou seja, com a lateral da mão direita abafando as cordas do violão, mas também por possuírem estruturas rítmicas similares. Trata-se, basicamente, de uma mesma “fórmula” rítmica. É possível ainda associar os padrões rítmicos das levadas aos dois paradigmas propostos por Sandroni (2001), bem como às noções de imparidade rítmica, contrametricidade e síncope. Para finalizar esse exame da categoria *levada*, considero importante ainda fazer duas observações.

A primeira delas refere-se aos sentidos e significados dos termos *samba* e *choro*, bem como suas correlações históricas e culturais. Como vimos anteriormente, essas expressões devem ser tratadas com cuidado, pois, possuem significados diferentes dependendo do contexto e do período histórico em questão. A compreensão a respeito da correlação entre os dois termos é fundamental para o entendimento sobre o assunto. Ou seja, além da ornamentação melódica e do suporte harmônico, os instrumentistas de choro (como é o caso de Dino, Meira, Canhoto, Altamiro Carrilho, Mozart, Voltaire), também assimilaram a característica percussiva e rítmica presente no samba, especialmente a partir das décadas de 1920 e 1930.

A última observação que considero pertinente em relação às levadas, se refere à sua aplicação prática no contexto do acompanhamento do choro e do violão de 6 cordas, mais especificamente. Obviamente, as duas levadas apresentadas até aqui não são as únicas utilizadas pelos violonistas de choro em suas performances. Optei por descrevê-las por suas características rítmicas – que de certa forma ilustram aspectos importantes encontrados no acompanhamento ao violão. Por outro lado, algumas levadas se constituem como modelos definidores dos gêneros que deram origem ao que chamamos atualmente de *choro*. Dessa forma, e de maneira resumida, podemos considerar as seguintes estruturas rítmicas como *levadas* que constituem um *universo*²⁰⁸ do choro.

208 Como todo universo, este também não está restrito apenas às categorias descritas na tabela, encontrando-se em constante estado de expansão, movimentos e alterações. *Samba-choro*, *Lundu*, *Choro-canção*, *Varandão* (dentre outros), são exemplos de levadas muito comuns presentes nos repertórios dos músicos de choro.

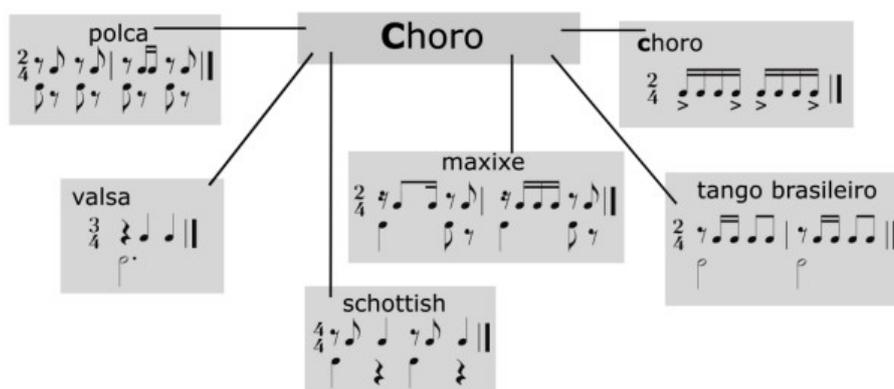


Figura 36 – Levadas que constituem o choro²⁰⁹

3.3.3. Raspadeiras

Raspadeira é um termo utilizado pelos músicos de choro, especialmente violonistas, para se referir a um modo de ataque característico do dedo polegar da mão direita nas cordas do instrumento em ocasiões específicas. Iuri Bittar (2011) ressalta, no entanto, que esse termo pode assumir diferentes significados, sendo que alguns chamam a levada *teleco-teco* ou de levada *raspadeira*. Contudo, compreendo que trata-se de categorias diferentes. As levadas são estruturas rítmicas mais genéricas que, se por um lado se manifestam na prática corriqueira dos violonistas brasileiros influenciando sua técnica, por outro se relacionam também com os modos de configuração dos gêneros musicais e com um contexto cultural mais amplo. Esse não parece ser caso da categoria *raspadeira*, que se liga quase que exclusivamente ao mundo do violão e se configura como um tipo de “técnica” dos músicos de choro.

As raspadeiras ocorrem em trechos específicos das músicas e se caracterizam tanto pela acentuação rítmica quanto pelo golpe forte do polegar, que ataca praticamente todas as notas dos acordes. (BITTAR, 2011). Esse ataque pode ser realizado de diversas formas, embora o recurso do pizzicato – que consiste em abafar com a lateral da mão direita as cordas do instrumento, como já mencionado anteriormente – seja o mais empregado pelos violonistas. Esse modo de ataque ao violão, de fato, remete à ideia que o verbo “raspar” carrega: tirar [o som] com o instrumento adequado [com os dedos] parte da superfície [as cordas]. Além dessas definições, Bittar (2011)

²⁰⁹ Fonte: PALOPOLI 2018, p. 49.

notou em seu trabalho que as raspadeiras obedecem o movimento cromático e predominantemente são formadas pela mesma célula rítmica. O autor fornece alguns exemplos de trechos musicais onde há ocorrências de raspadeiras, dentre os quais destaco três:



Figura 37 – Exemplo de raspadeira²¹⁰



Figura 38 – Exemplo de raspadeira²¹¹



Figura 39 – Exemplo de raspadeira²¹²

210 Fonte: BITTAR, 2011, p. 70. Essa é uma transcrição de um trecho de *Amanhã eu volto*, um samba de Antônio Almeida e Roberto Martins gravado pelo regional de Benedito Lacerda em 27 de abril de 1942 que pode ser escutado através do seguinte link: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name/amanh%C3%A3%20eu%20volto>>. Acesso em 29 de agosto de 2020.

211 Fonte: BITTAR, 2011, p. 71. Essa é uma transcrição de um trecho de *Pode ser*, um samba de Marino Pinto e Geraldo Pereira gravado pelo regional de Benedito Lacerda em 23 de junho de 1941 que pode ser escutado através do seguinte link: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name/pode%20ser>>. Acesso em 29 de agosto de 2020.

212 Fonte: BITTAR, 2011, p. 72. Essa é uma transcrição de um trecho de *Prêmio de consolação*, um samba de Jaime Florence (o Meira, violonista cujas contribuições investigaremos mais adiante) e Augusto Mesquita gravado pelo regional de Benedito Lacerda em 19 de novembro de 1946 que pode ser escutado através do seguinte link: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name/pr%C3%Aamio%20de%20consola%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em 29 de agosto de 2020.

3.3.4. *Gemeadeiras*

Após o exame e a descrição de algumas categorias ligadas ao violão no contexto do choro, chegamos finalmente ao *violão gemeadeira* ou simplesmente *gemeadeira*, última categoria que selecionei para ilustrar os recursos dos quais dispõem os violonistas que fazem parte desse contexto. A *gemeadeira* é um recurso bastante característico, utilizado principalmente pelos violonistas de 6 cordas, que consiste basicamente em deslizar um dos dedos da mão esquerda de uma nota mais grave até uma nota mais aguda na mesma corda do instrumento, sem que haja descontinuidade sonora. Os violonistas utilizam predominantemente a 4ª corda do instrumento para executar a *gemeadeira*, embora a 5ª e a 6ª corda também possam ser utilizadas.

Esse efeito deslizante, como se sabe, é conhecido na terminologia tradicional da música ocidental como *glissando*, uma corruptela do verbo francês *glisser* (que significa deslizar).²¹³ No entanto, como nos informa Ramos (2016), a concepção de *violão gemeadeira* vai além de um simples recurso técnico, ou um efeito sonoro produzido no instrumento, podendo designar uma forma de harmonizar a música, uma maneira de destacar o fraseado, ou um modo de preencher os acordes. O *glissando*, portanto, não representaria exatamente o sinônimo do *violão gemeadeira*. Além disso, é muito comum que a *gemeadeira* seja executada em duo de violões, de forma que o arraste das cordas coincida com os intervalos de 3 terças, frequentemente utilizados pelos violonistas de choro, como mostra o exemplo abaixo:



Figura 40 – Exemplo de violão gemeadeira

213 Em inglês o termo *slide*, que também significa *deslizar*, é muito utilizado por guitarristas de diversos gêneros musicais (blues, jazz, rock, etc.) para designar um efeito semelhante ao *glissando*, embora seja predominantemente executado nas cordas agudas da guitarra.

O verbo *gemer* em português possui conotações interessantes, que remetem justamente ao efeito sonoro produzido com esse recurso. *Gemer* significa, entre outras coisas, exprimir seu sofrimento, sua dor com sons plangentes; soltar queixas, lamentações; sussurrar, murmurar em tom plangente; produzir um ruído lento. Interessante notar a conotação “sonora” do verbo que dá origem ao termo *gemedeira*. Apesar desse termo não fazer parte de um vocabulário musical mais abrangente fora do universo do choro, ele parece representar bem o recurso violonístico ao qual é vinculado.²¹⁴

Importante destacar que tanto a *gemedeira* quanto outras categorias averiguadas até aqui – *obrigações*, *baixarias*, *levadas* e *raspadeiras* – não devem ser isoladas de seu contexto instrumental, ou seja, do conjunto regional. É na performance em grupo que o violão (e mais especificamente o violão de 6 cordas) adquire sua função no acompanhamento através dos vários recursos descritos. Em outras palavras, é muito difícil desassociar o violão de 6 cordas do contexto dos conjuntos regionais, pois, é nessa formação que o instrumento e instrumentista se “acomodam” de forma mais orgânica, tanto funcionalmente, quanto idiomáticamente.

3.4. Usos e desusos: o violão como processo de construção de habilidades

Se é verdade que o choro fez surgir um tipo de acompanhamento bastante característico e complexo, isso não garantiu a permanência dessa prática violonística através das décadas no Brasil, mesmo entre os músicos que cultivam o gênero. Em outras palavras, o violão de 6 cordas foi caindo em desuso paulatinamente, em função de alguns fatores. Ramos (2016) identifica em sua pesquisa algumas razões que levaram o violão de 6 cordas ao declínio. O autor argumenta que a diminuição da ocorrência desse instrumento (e de sua função) em grupos profissionais ocorreria por questões econômicas – afinal, grupos menores são menos dispendiosos para contratantes – e por uma natural necessidade de renovação da linguagem do choro, o que acrescentaria uma marca temporal a esse modo de acompanhamento, intensificando, assim, seu caráter “tradicional”. Outros motivos para o desuso do violão de 6 cordas são elencadas por Ramos (2016), como a falta de tempo dos músicos para ensaiar e o maior interesse dos violonistas pelo violão de 7 cordas.

De qualquer forma, o que fica evidente no trabalho desse autor – inclusive através dos depoimentos e diálogos com diversos violonistas – é exatamente uma preocupação com a extinção dessa prática musical. “Tem-se observado uma importante diminuição da participação desse

214 No link a seguir é possível ouvir com exatidão o chamado *violão gemedeira*. Trata-se do registro do acompanhamento (sem a melodia principal, portanto) do choro *Naquele Tempo*, gravado pelo conjunto *Época de Ouro*. Durante o primeiro minuto da música é possível escutar com clareza uma das possibilidades de se executar a *gemedeira*: <<https://www.youtube.com/watch?v=9rrlQ3mPnIE>>. Acesso em 29 de agosto de 2020.

instrumento nas atuais formações de choro” (RAMOS, 2016, p. 20); “Hoje o V6 praticamente não existe mais” (*ibid.*); “O 6 cordas, ou segundo violão está em extinção” (*ibid.*); são algumas das frases que compõem esses depoimentos e diálogos. Silvio Carlos Costa (2017), já citado anteriormente, é um experiente violonista mineiro que tocou semanalmente com Mozart por aproximadamente 15 anos. Em seu relato, o músico aponta algumas razões que, em sua opinião, teriam levado a prática do violão de 6 cordas no âmbito do choro ao declínio.

Olha Beto, talvez dois fatores básicos. Primeiro porque os violonistas de 7 cordas hoje são mais arrojados, tocando 7 cordas. Antigamente a harmonia, ficava muito a cargo do violão de 6 cordas. E os violões de 7 cordas, na época, ficavam mais com baixos, fazendo os baixos. Tocando como se fosse um contrabaixo. Os primeiros violonistas, mesmo o Tute, o início do Dino, eles não eram harmonizadores. Então hoje o 7 cordas, quer dizer, hoje não, desde essa época do Dino, o violão começou a vir com um trabalho de harmonização, e ao mesmo tempo fazendo baixarias. O segundo ponto que eu acho, é que a forma como se tocava os violões, o 7 cordas, o 6, você tinha normalmente uns baixos, uma escrita quase obrigatória em terças. Na maioria das vezes, os contrapontos dos violões eram divididos em intervalos de terças e eu acredito que o tempo mudou, a linguagem mudou, sabe? Então, por exemplo, é o caso do Mozart. Se você for pegar o Mozart pra mim, a melhor dupla de violões tocando, 6 e 7 aqui, que eu ouvi, é o Mozart e o Wagner;²¹⁵ eles eram super entrosados aí você pode ver que o violão do Mozart é sempre em terça. Quer dizer, na maioria das vezes, sempre em terças com o violão de 7 cordas. Eu acredito que isso, eu acho que com o tempo, isso aí mudou um pouco. Eu acho que a música talvez ela evoluiu em certo ponto. Não quer dizer que isso seja uma coisa quadrada não. Mas eu acho que essa é uma evolução natural. É o que eu acredito. Eu também acredito que essa questão do 6 sumir um pouco, é essa coisa dos violões ficarem um pouco amarrados. (COSTA, 2017, p. 313).

De acordo com Silvio, portanto, dois fatores justificariam o desinteresse dos músicos de choro pelo violão de 6 cordas e seu conseqüente declínio: 1) o aumento da capacidade técnica dos violonistas de 7 cordas, o que, em princípio, não justificaria atualmente a presença do violão de 6 cordas; 2) o progressivo desuso das obrigações em proveito de um estilo violonístico de caráter mais improvisatório. Segundo ele as obrigações deixariam os músicos mais “amarrados” para a prática da improvisação.

Além dos aspectos técnico-musicais evidenciados acima, outro ponto que me parece relevante em relação ao declínio do violão de 6 cordas se refere a um contexto social mais abrangente de redução paulatina do mercado de trabalho para os grupos de choro. No Brasil, podemos estabelecer a primeira transmissão radiofônica como marco inicial do desenvolvimento de uma indústria que se tornou bastante promissora nos anos seguintes. Essa transmissão ocorreu em 7 de setembro de 1922, data em que se comemorava o centenário da “independência”²¹⁶ do país. A partir de então, as primeiras emissoras de rádio foram fundadas, com o intuito de promover uma cultura direcionada às

215 Ricardo Wagner Andrade (1936-) é violonista, natural de Abaeté, Minas Gerais, um dos inúmeros músicos de choro atuantes na capital mineira. Foi criador e presidente do Clube do Choro de Belo Horizonte na década de 1980.

216 É irresistível a utilização das aspas. Para além das discussões contemporâneas sobre a subserviência do Brasil no contexto internacional, é preciso lembrar que a independência do país foi forjada através de um evento conhecido como *grito do Ipiranga*, protagonizado por um príncipe português.

elites. A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro foi fundada em 1923, seguida pela Rádio Clube do Brasil em 1924, Rádio Mayrink Veiga em 1926, e Rádio Educadora do Brasil também em 1926.

Anna Paes (2012) revela que essas primeiras emissoras incorporaram a designação de “clubes” ou “educadoras” porque recebiam contribuições mensais de sócios e ouvintes. Embora as empresas fossem veículos de comunicação privados, eram também controladas pelo governo, que autorizava (via concessão pública), a licença para seu funcionamento. As notícias de caráter político eram controladas, assim como a veiculação de publicidade, o que dificultava a obtenção de patrocínios que viabilizassem transmissões regulares.

Enquanto a radiodifusão se iniciava no Brasil, a introdução do sistema elétrico de gravação em 1927 pela gravadora Odeon representou um grande avanço tecnológico para a indústria do disco, permitindo o registro de sons que habitualmente não eram captados pelo sistema mecânico.²¹⁷ Os novos microfones e alto-falantes possibilitaram uma melhor captação e reprodução do som, especialmente de instrumentos que possuem menor intensidade na emissão (como o violão, por exemplo). Além dessa nova tecnologia, Anna Paes (2012) identifica outros fatores geradores de transformações na sociedade brasileira, como o surgimento de uma nova estética na música popular – originado, sobretudo, por um novo estilo de canto e pela nova sonoridade do samba do Estácio –, e a chegada do cinema falado em 1929 no país. Os músicos que trabalhavam nos cinemas, integrando pequenas orquestras que executavam as trilhas dos filmes mudos ao vivo, perderam um importante campo de trabalho com a chegada do cinema falado.

Além disso, os filmes estrangeiros influenciaram também a incorporação de novos hábitos em diversos setores da sociedade: moda, linguagem, música, entre outros. (PAES, 2012). Paralelamente, as emissoras de rádio passam a investir em um contingente cada vez mais expressivo de artistas e técnicos para compor seus quadros, absorvendo assim uma parcela considerável de profissionais. O rádio se transforma então, a partir da década de 1930, no principal campo de trabalho para os músicos profissionais:

Apesar das críticas de uma parte da intelectualidade “que insistia em manter o rádio como um veículo com fins educativos e divulgador da produção cultural erudita” (Calabre, 2002:64), na década de 1930 ele se consolidou como o grande veículo de divulgação da música popular. O período é comumente identificado por estudiosos como a “Era de Ouro” do rádio, momento no qual um vasto campo de trabalho se abriu, mobilizando toda a cadeia produtiva da indústria fonográfica em torno da música popular. Um fator que contribuiu para que os programas se intensificassem foi a liberação da irradiação de mensagens publicitárias, os chamados *reclames*, permitindo a contratação dos inúmeros profissionais

217 Antoine Hennion (2000) formula o conceito de *discomorfose* para designar o fenômeno de alteração da forma de escuta a partir do advento do disco. Segundo esse conceito, o registro fonográfico permite a redefinição da escuta pela transferência do som para locais e épocas diferentes do contexto original de sua produção. Partindo dessa concepção, Anna Paes (2012) formula o que chamou de *radiomorfose* com o objetivo de compreender os processos de redefinição da escuta a partir do advento do rádio, mais especificamente no contexto da radiodifusão no Brasil.

envolvidos: cantores, compositores, músicos, arranjadores, radio-atores, produtores, críticos e jornalistas. (PAES, 2012, p. 15).

Nas emissoras de rádio, um importante papel era desempenhado pelos conjuntos regionais (assunto que examinaremos detalhadamente mais adiante), sendo exigido dos músicos desses agrupamentos grande versatilidade e capacidade de adaptação. Além de acompanhar cantores, preencher lacunas durante a programação, criar introduções e vinhetas improvisadas para as atrações, cabia aos regionais executar os mais diferentes gêneros musicais, tanto nacionais, como também internacionais. As principais rádios do país, entre as décadas de 1930 e 1950 possuíam, em geral, mais de um regional em seus quadros: Rádio Guanabara (Gente do Morro e Jacob e sua gente); Rádio Transmissora (Regional de Claudionor Cruz); Rádio Clube (Waldir Azevedo e seu regional); Rádio Tupi (Regional de Benedito Lacerda e Regional de Rogério Guimarães); Rádio Mayrink Veiga (Regional do Canhoto); Rádio Nacional (Regional de César Moreno e Regional de Dante Santoro). (LARA FILHO, 2009).

A partir da década de 1960 alguns fatores contribuíram para o declínio do rádio como instituição social, e conseqüente desagregação do mercado profissional por ele gerado. A década de 1950 marca a chegada e a consolidação da televisão no Brasil. No plano musical, surge, em 1958 a bossa-nova, gênero musical brasileiro de enorme sucesso que se contrapõe ao samba e ao choro, tanto do ponto de vista estético (instrumental e musical), quanto social. Além da bossa-nova, gêneros estrangeiros como o rock e o jazz expandem sua influência na cultura brasileira, reduzindo sensivelmente o espaço para outros gêneros nacionais. Pouco a pouco os conjuntos regionais foram sendo substituídos por formações consideradas mais “modernas”, “sofisticadas”, “inovadoras” e “atuais”, enquanto o rádio foi perdendo sua audiência para a televisão.²¹⁸

Assim, com declínio da era de ouro do rádio, toda a estrutura técnica e profissional que sustentou as emissoras intensamente durante o período profícuo de atividades, também entrou em decadência. Os conjuntos regionais, como vimos, eram parte importante dessa estrutura e, a partir da década de 1960, viram seus trabalhos diminuir consideravelmente. Não seria exagero dizer que o choro, nessa fase, foi marginalizado, considerado um gênero ultrapassado, que em nada se assemelhava com o Brasil moderno que parecia surgir. Apesar disso, os músicos ligados ao gênero buscaram manter a tradição das práticas e repertórios do choro, mesmo que não houvesse mais um campo profissional tão vigoroso como antes.

Mozart vivenciou o universo do rádio, atuando como músico, segundo aponta seu relato: “Lá na rádio Guarani tinha dois violões de 6 cordas, nessa época não tinha 7 cordas. Então quando faltava um dos componentes, que não podia ir, aos domingos, por exemplo, ele me convidava pra

218 Cabe ressaltar que no contexto de surgimento e consolidação dos conjuntos regionais, as categorias “novo”, “moderno”, “atual”, eram, ironicamente, atribuídas a esses grupos, como veremos adiante.

tocar”. (OLIVEIRA, 2014, p. 271). Quem o convidava para substituir um dos violonistas que não pudesse comparecer era seu amigo Valdomiro Constant (já citado anteriormente). Mozart começou a atuar no rádio em Belo Horizonte no ano de 1958, esporadicamente e sem remuneração. Na continuação de seu relato, o músico afirma: “Na rádio Guarani mesmo, logo depois, em 64, eu toquei definitivo lá. Eu era um dos componentes do regional da Rádio Guarani.” (*ibid.*).²¹⁹

Apesar do desuso do violão de 6 cordas de acompanhamento, Mozart permaneceu fiel ao estilo consolidado ainda na primeira metade do século XX. O músico continuou cultivando as práticas, repertórios e técnicas do violão de 6 cordas, mesmo (ou principalmente) nos ambientes onde o choro era (e ainda é)²²⁰ executado por jovens – os mesmos jovens citados por Silvio Carlos anteriormente – que buscam formas mais “arrojadas” em suas performances e que contribuem para a atualização da tradição do choro.

Olha... o negócio é o seguinte: eu já falei isso com o... – porque o 6 cordas, assim, que eu tenho mais convivência com ele é o Artur – então, no princípio eu falei com ele, que ele deveria mesmo tocar o 6 cordas. Porque o regional é o seguinte: ultimamente têm poucos 6 cordas. Tem mais 7 cordas. Então é o seguinte: é porque a maioria dos 6 cordas passa pro 7. Então muita gente me pergunta assim: - Por que você não passa pro 7 cordas? Eu falo: - Por duas razões. Uma: pra eu passar pro 7 cordas, tem que parar com o 6 e estudar o 7, porque eu não vou deixar o 6 e pegar o 7 e tocar. Eu vou ter que estudar. E também o seguinte: 6 cordas tem poucos. Então eu prefiro ficar no 6 cordas. E eu acho, não é puxando brasa pra minha sardinha não, mas eu acho que o regional tem que ter os dois violões. Tem que ser 6 e 7. (OLIVEIRA, 2014, p. 278).

Mozart explica as razões pelas quais permanece adepto a uma tradição que, segundo ele mesmo, é pouco usual. Interessante notar a consciência do músico sobre o violão de 6 cordas e a relação desta prática musical com um contexto mais amplo. O violonista parece satisfeito em ser especialista nesse procedimento violonístico e não parece estar disposto a abandoná-lo. Em segundo lugar, Mozart ressalta sua opinião a respeito dos regionais. Segundo ele, é necessário que os dois violões estejam presentes no conjunto para um resultado satisfatório. Nesse sentido, o relato de Mozart destoa consideravelmente da opinião de Silvio Carlos Costa (2017), analisado anteriormente. Se por um lado Silvio acredita que, com o tempo, a “evolução natural” do choro tem como consequência o desuso do violão de 6 cordas, por outro, Mozart acredita que para que este estilo se caracterize efetivamente é necessário que essa prática musical esteja contemplada nos agrupamentos que cultivam o estilo.

219 A rádio Guarani foi fundada em 10 de agosto de 1936 em Belo Horizonte e passou por diversas alterações até o encerramento definitivo de suas atividades no ano de 2015.

220 Com o declínio da chamada “Era de Ouro do rádio” no Brasil, o choro passou a ser cultivado basicamente de duas formas: 1) Na esfera pública, seus praticantes se reúnem em bares das cidades brasileiras para tocar e realizar as *rodas de choro*. Em proporção muito menor, ocorrem shows, aulas, palestras, concertos e eventos ligados ao gênero; 2) Na esfera privada, os praticantes do choro cultivam o gênero em saraus e reuniões particulares.

Ao compreender que o declínio do violão de 6 cordas ocorre devido a um processo natural de evolução, Silvio Carlos se aproxima de uma visão histórica, segundo a qual as mudanças ocorridas na sociedade seriam naturais e os acontecimentos sucessivos, capazes de encerrar e iniciar ciclos. O risco dessa perspectiva é deixarmos de lado aquilo que subsiste no transcorrer do tempo e dessa suposta “sucessividade”, mesmo admitindo as transformações que afetam os grupos sociais. Ao adotarmos o conceito de memória coletiva proposto por Maurice Halbwachs (1990), uma outra compreensão a respeito do tempo e das transformações ocorridas nos grupos sociais se torna possível. Presente, passado e futuro não se opõem, configurando-se como tempos análogos. Se por um lado o historiador privilegia o passado em sua análise, como um tempo que existe e possui materialidade para, a partir dele, interpretar o presente, a memória social considera o conjunto de temporalidades em sua análise. Em outras palavras, a memória de um grupo estende-se até onde pode, ou seja, até onde atinge a memória de seus integrantes. Não seria por má vontade, antipatia, repulsa, indiferença, que os grupos esqueceriam uma quantidade tão grande de acontecimentos, de personagens e figuras antigas. Seria simplesmente porque os integrantes desses grupos desapareceram. (HALBWACHS, 1990).

Trazendo essa concepção para o contexto do choro e, mais especificamente para a tradição do violão de 6 cordas, não seria exagero dizer que enquanto houverem músicos que se dedicam ao estudo, à performance e aos assuntos e práticas ligadas a essa tradição, existirá uma memória coletiva capaz de sustentá-la. Ainda de acordo com Halbwachs, uma vez que a memória de um grupo se esgota lentamente, sobre as bordas que assinalam seus limites, à medida em que seus membros individuais, sobretudo os mais velhos, desaparecem e se isolam, o grupo não cessa de se transformar. Se torna difícil dizer precisamente em que momento uma lembrança coletiva desapareceu, e se realmente deixou a consciência do grupo, simplesmente porque basta que essa lembrança se conserve numa parte limitada do corpo social, para que possamos encontrá-la sempre ali.

Embora seja possível identificar um acentuado declínio do violão de 6 cordas no contexto do choro, especialmente se considerarmos a grande repercussão que o instrumento teve na primeira metade do século XX no Brasil, não creio que se trata de uma prática que corra algum risco de desaparecer. Retomando a fala de Mozart, notamos que o músico faz referência a um nome: trata-se do jovem violonista Artur Pádua Machado, hoje com 26 anos. Tenho a oportunidade de conviver com Artur nas rodas de choro e samba de Belo Horizonte e chegamos a criar, em 2016, um trio de violões, com repertório de choro.²²¹ Artur é multi-instrumentista e iniciou sua carreira aos 17

221 O *Trio Caviúna* foi fundado em 2016 e teve uma atuação importante em Belo Horizonte, participando de concertos e eventos de música instrumental. No ano de sua fundação o grupo foi contemplado com um financiamento do governo do estado de Minas Gerais, viabilizado através de edital, para se apresentar na França e em Portugal. O trio era

anos tocando bandolim nas rodas de choro do bar do Salomão.²²² Talvez o exemplo desse músico evidencie, em boa medida, os aspectos que busco ressaltar em relação ao tema da atualização da tradição violonística representada por Mozart no contexto dos conjuntos regionais de choro. Entrevistei Artur Pádua no ano de 2016 e perguntei ao músico o que o levou a optar pelo violão de 6 cordas, uma vez que ele tocava diversos instrumentos quando nos conhecemos.

Em 2010, ainda quando eu estava no início, igual você falou, eu já tinha um repertório bom de bandolim. A gente tinha um grupo até, tocava uma porrada de choro. Mas aí eu comecei a... Na verdade eu fui na *Casa* um dia, e o Mozart tocava lá com o Gustavo né?²²³ Todo domingo lá. Tinha o *Piolho de Cobra*. Aí eu vi os dois tocando e gostei pra caramba. Aquela coisa de... Porque é difícil né? A gente não via muito grupo com dois violões aqui, tocando. (MACHADO, 2016, p. 296).

Fica evidente na fala de Artur que a prática violonística de Mozart constituía-se como algo raro, “difícil”, se traduzindo como uma novidade para o jovem músico de choro, àquela altura, com 18 anos.

Fernando Evangelista é fundador d’*A Casa de Cultura* (ou simplesmente *Casa*, como mencionado por Artur) e de acordo com ele, o estabelecimento foi inaugurado em 2002, inicialmente, como um café-livraria.²²⁴ Três meses após a inauguração, a *Casa* passa a contar com uma programação musical, que incluía, nessa época, artistas da cena local, grupos de samba e o regional de choro *Piolho de Cobra* (que se apresentava aos domingos). Esse estabelecimento ganha notoriedade e se institui como um espaço cultural importante para a cidade de Belo Horizonte ao longo das décadas de 2000 e 2010. Além dos frequentadores e músicos locais, artistas de visibilidade nacional, como Milton Nascimento, Dona Ivone Lara, Jair Rodrigues e Fernanda Takai, passaram por lá em diferentes circunstâncias.

A Casa passou a apoiar projetos musicais que envolviam estruturas maiores, oferecendo serviços de camarim, restaurante, e palco alternativo, como contrapartida para veiculação de sua marca nas peças publicitárias dos grandes festivais, eventos, e demais projetos musicais da capital mineira. Foi o caso, por exemplo, do documentário *Simplicidade* cujo tema envolve a trajetória de Mozart. Além desse caso, cito também os festivais *I Love Jazz*, *Choro Livre*, e *Do Morro ao Asfalto*. Antes da suspensão de suas atividades, em razão da pandemia do novo coronavírus, *A Casa*

composto por mim, Artur Pádua Machado e Gustavo Humberto Monteiro.

222 Paulo Amado (2014) realiza importante relato etnográfico a respeito das rodas de choro do bar do Salomão em sua dissertação de mestrado. Esse local foi o último reduto de choro frequentado por Mozart antes de seu falecimento em novembro de 2015.

223 Gustavo Humberto Monteiro é um violonista de prestígio, residente em Belo Horizonte. Nascido em 1980 na cidade de Monte Sião, interior do estado, transferiu-se para a capital em 2000 para estudar direito. Paralelamente à sua atuação no campo jurídico, Gustavo se notabilizou como compositor e instrumentista, sendo um dos violonistas mais requisitados de Belo Horizonte pelos artistas de samba e choro. (FREITAS, 2005).

224 Estas informações encontram-se disponíveis no site do estabelecimento: <<http://acasadecultura.com.br/sobre/>>. Acesso em 29 de agosto de 2020.

trabalhava com três projetos fixos de música ao vivo: um na segunda-feira, dedicado ao forró, outro na quinta-feira, dedicado à música instrumental e outro na quarta-feira dedicado ao choro.

Mozart não apenas se apresentava n' *A Casa* com o grupo *Piolho de Cobra*, como também era frequentador assíduo do estabelecimento. O *Piolho de Cobra* é um conjunto regional de choro com larga atuação no contexto musical de Belo Horizonte. Diversos músicos, em fases distintas, integraram o grupo desde sua formação. Apenas o pandeirista Rubens Henrique Costa e o cavaquinista Rafael Zavagli permanecem como integrantes da primeira formação. Entre os anos de 2006 e 2007 tive oportunidade de tocar assiduamente com esse conjunto justamente n' *A Casa*. Nesse período Mozart já se apresentava com o grupo.

Como vemos através do relato de Artur, não era comum a ocorrência de dois violões nos conjuntos de choro em Belo Horizonte. Na continuação de seu depoimento, fica claro o entusiasmo de Artur ao se deparar com uma “nova” possibilidade de execução do choro, especialmente no que se refere ao acompanhamento dos violões: “quando eu vi essa coisa de um conjunto trabalhando mais com dois violões eu fiquei deslumbrado com aquilo” (MACHADO, 2016, p. 297). O jovem músico passa então a se dedicar exclusivamente ao aprendizado do violão de 6 cordas, tendo Mozart como uma referência privilegiada.

Ele me contava que ele estudou três meses com um cara e depois seguiu sozinho, vendo o pessoal tocar e ouvindo disco. (...) Então eu acho que o aprendizado dele no violão sempre foi muito intuitivo também. Dentro do que ele tinha acesso né? E acabou que pra mim teve que ser assim também com ele. Ele não tinha como ter uma didática. De passar, falar... Tinha acorde que ele nem sabia o que era. Muita coisa que ele fazia ele nem sabia o que era. Tipo acorde menor com sexta. Sei lá. Ele não sabia mesmo. Não sei se não sabia. Ele entendia perfeitamente a função do acorde ali, sabia a hora de usar, sabia a sonoridade, mas acho que ele não conseguiria ensinar isso verbalmente. Então eu coleí nele pra ficar vendo ele tocar mesmo. Eu ia em tudo que ele tocava. Tudo. Ficava assistindo. Olhando o velho tocar o tempo inteiro (risos). Fiquei fissurado mesmo. (MACHADO, 2016, p. 298).

É possível notar, portanto, que a transmissão dos conhecimentos relativos à tradição do violão de 6 cordas no contexto do choro, foi realizada de maneira prática, totalmente desvinculada das formas e situações de ensino institucionais. Artur não sabe dizer se Mozart “sabia” o que estava fazendo. Certamente, o que Artur quer dizer é que Mozart provavelmente não saberia nomear ou teorizar a respeito dos procedimentos musicais e técnicas que ele próprio empregava durante suas performances. No trabalho intitulado *Uma roda de choro concentrada: reflexos sobre o ensino de músicas populares nas escolas*, Sandroni (2000) demonstra a importância fundamental da frequência assídua de rodas de samba e choro para a formação dos violonistas que desejam aprender esses gêneros. Os tipos de experiências vividas nas rodas proporcionam o aprendizado de habilidades que dificilmente se obtém com o estudo individual, como acompanhar músicas que não se conhece muito bem e improvisar as *baixarias*.



Figura 41 – Grupo piolho de Cobra com Mozart



Figura 42 – Grupo Piolho de Cobra com Artur

Para finalizar este tópico, gostaria de trazer as ideias de Tim Ingold (2015) a respeito dos processos que constróem as habilidades. Segundo o autor, nenhum objeto considerado isoladamente, em seus atributos intrínsecos, pode ser uma ferramenta. Descrever algo como uma ferramenta é colocá-la em *relação* com outras coisas, dentro de um campo de atividades no qual pode exercer determinado efeito. Assim, o *violão de 6 cordas* só é assim nomeado em razão das atividades nas quais está caracteristicamente ou normativamente envolvido, ou, ainda, pelos efeitos que tem nelas. Portanto, nomear o *violão* é posicioná-lo no contexto de uma estória. Nomear a ferramenta é evocar a estória. Assim, para um objeto *ser* uma ferramenta, ele deve ser dotado de uma estória, que o profissional deve conhecer e compreender, a fim de reconhecê-lo como tal e utilizá-lo apropriadamente. Consideradas como ferramentas, as coisas *são* suas estórias.

O ponto fundamental do pensamento de Ingold reside no seguinte argumento: as funções das coisas não são atributos, mas narrativas. São histórias que contamos sobre elas. Os significados dessas histórias (e estórias) não vêm prontos do passado, incorporados em uma tradição estática, fechada. Também não são reconstruídos *de novo*, momento a momento, para estarem de acordo com as vicissitudes e mutações constantes do tempo presente. As funções das ferramentas – lembrando sempre que, em nosso caso, essa ferramenta é exatamente o *violão* –, assim como os significados das estórias, são reconhecidas através das circunstâncias atuais com as conjunções do passado. Uma vez reconhecidas, essas funções fornecem ao profissional (em nosso caso, ao violonista), os meios para seguir em frente. Cada uso de uma ferramenta é uma lembrança de como utilizá-la, seguindo práticas do passado e levando adiante em contextos atuais. O profissional

qualificado para isso é como um talentoso contador de histórias, cujos contos são contados na práticas de sua arte. (INGOLD, 2015).

O exemplo de Artur e Mozart evidenciam em boa medida o que busco ressaltar através do binômio *crystalização e atualização*, considerando as práticas e tradições representadas pelo violão de 6 cordas no âmbito dos conjuntos regionais de choro, como processos que se consolidaram e se transformaram no decorrer do tempo. O conceito de memória social nos permite examinar com mais profundidade essas transformações, considerando fluxos temporais contínuos, com limites mais estendidos, sem oposição ou rompimentos entre presente e passado.

Ainda sobre os assuntos relacionados à temporalidade, Bruno Latour (1994) nos lembra que a passagem do tempo pode ser interpretada de várias maneiras pela antropologia, inclusive como uma *presença continuada*. O autor propõe o *fim de um passado ultrapassado*, argumentando que a passagem do tempo não ocorre de maneira ordenada e sistemática, como nos acostumamos a presumir. (LATOURE, 1994). As contribuições de Mozart no contexto musical do choro em Belo Horizonte repercutem também na formação dos músicos das novas gerações, mesmo após seu falecimento, como é possível observar através do caso de Artur. O processo de aprendizado pelo qual passou o jovem músico é um importante indício sobre as formas de transmissão de conhecimentos e da importância da oralidade no âmbito da música popular brasileira e do choro, mais especificamente.

3.5. A origem dos conjuntos regionais

O surgimento do termo *regional* como designação para agrupamentos que executam o choro tem origem nos primeiros conjuntos que se dedicaram à execução de músicas populares no início do século XX no Rio de Janeiro. Esses grupos buscavam reproduzir em seus repertórios, performances e figurinos, aspectos que denotassem certo “exotismo” em relação ao contexto urbano que se instaurava no Rio de Janeiro naquela fase. Referências e temas ligados ao nordeste do país – como o cangaço, a guerra de Canudos,²²⁵ a figura de Lampião e seu bando²²⁶ – estavam em voga no Rio de Janeiro da chamada *Belle Époque* carioca.

225 A guerra de Canudos foi um conflito armado que envolveu o exército brasileiro e os membros da comunidade religiosa liderada por Antônio Conselheiro no estado da Bahia. Os confrontos ocorreram entre os anos de 1896 e 1897 e resultaram na destruição da referida comunidade e na morte da maioria dos 25.000 habitantes de Canudos.

226 Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), vulgo Lampião, ficou conhecido como o Rei do Cangaço por ter sido o mais bem-sucedido líder cangaceiro brasileiro. Durante quase 20 anos Lampião e seu bando realizaram roubos, saques, sequestros, assassinatos, torturas, estupros, mutilações, causando terror e indignação nas regiões onde passava. O grupo utilizava trajes de couro, chapéus, sandálias, casacos, cintos com munição, e calças para protegê-los dos arbustos com espinhos da vegetação típica do nordeste brasileiro, a caatinga. Lampião se transformou em uma figura controversa, quase mítica, por seu embate contra as forças policiais e econômicas de seu tempo.

Segundo Marcia Taborda (2004), nas primeiras décadas do século XX, os grupos de choro se apresentavam com um programa de variedades e temática *regional*, motivados, especialmente, pela exacerbação de um nacionalismo vocalizado pelos principais intelectuais do país, que buscavam propor um projeto nacional-erudito-popular para o Brasil.²²⁷ Nesse contexto, obteve destaque o *Grupo Caxangá*, conjunto que trazia a inspiração nordestina tanto no repertório, quanto na indumentária, e até mesmo no nome dos integrantes, que adotaram para si codinomes “sertanejos”. Note que o próprio termo *caxangá* não possui uma definição clara na língua portuguesa, sendo muito provavelmente, uma palavra originária do tupi-guarani.²²⁸ Desta forma, o nome do grupo também reforça a ideia de um Brasil regional, folclórico, sertanejo.

O *Grupo Caxangá* foi formado em 1914 para as festividades carnavalescas daquele ano e tinha João Teixeira Guimarães – o célebre compositor e violonista João Pernambuco – como principal organizador. Os outros componentes do grupo eram Pixinguinha (cujo codinome era Chico Dunga), Donga (cujo codinome era Zé Vicente), Henrique Manuel de Souza (cujo codinome era Mané Francisco), Manuel da Costa Nola (cujo codinome era Zé Porteira), Caninha (cujo codinome era Mané Riachão), Osmundo Pinto (cujo codinome era Inácio da Catingueira) e Jacob Palmieri (cujo codinome era Zeca Lima), além de João Pernambuco (cujo codinome era Guajurema).

A propósito, o exemplo de João Pernambuco (1883-1947) é representativo no contexto de intercâmbio cultural entre o Nordeste e o Rio de Janeiro (capital do país), mesmo antes da virada do século XIX para o século XX, conforme aponta Sandroni (2001, p. 100): “A segunda metade do século XIX vê acentuar-se o fluxo migratório do Nordeste para o Sudeste do país, acompanhando a mudança de eixo econômico, que vinha já do século anterior e que se expressou também na mudança da capital de Salvador para o Rio de Janeiro”.²²⁹ Nascido em Jatobá, cidade localizada no sertão pernambucano, João Pernambuco chega ao Rio de Janeiro em 1904, trazendo em sua “bagagem”,²³⁰ os traços da cultura nordestina (justamente aquela que ratificava o sentimento de um Brasil “raiz”).

227 Mário da Andrade foi o principal representante do projeto moderno-nacionalista, que priorizava a música e a cultura folclórica e regional como fonte de inspiração para a criação de uma arte erudita “verdadeiramente” nacional. Não é meu objetivo me estender acerca desse assunto, mas cabe ressaltar que a intelectualidade nacionalista não incluiu em sua concepção de *popular* a música urbana que surgiu no início do século XX.

228 A família linguística tupi-guarani é uma das mais importantes da América do Sul, englobando várias línguas indígenas dessa região.

229 Conforme ressaltado anteriormente, Sandroni (2001) busca focalizar sobretudo o contingente negro vindo do nordeste, composto por ex-escravos, escravos forros e filhos de escravos, que resultou em uma comunidade unida por fortes laços de solidariedade na área central do Rio de Janeiro. O autor demonstra em seu trabalho a importância crucial dessa comunidade para a constituição do samba no Rio de Janeiro.

230 Manuela Carneiro da Cunha (2017, p. 243) nos adverte que, se é verdade que existe uma bagagem cultural, é igualmente correto afirmar que “ela deve ser sucinta: não se levam para a diáspora todos os seus pertences”.

Vários outros exemplos de músicos nordestinos que chegaram no Rio de Janeiro, podem ser mencionados, tais como Luperce Miranda (1904-1977), José Calazans (Jararaca) (1896-1977), Severino Rangel (Ratinho) (1896-1972), Manuel Pedro dos Santos (Baiano) (1870-1944), Catulo da Paixão Cearense (1863-1943), Jayme Florence – o importante violonista conhecido como Meira, já mencionado anteriormente e sobre o qual irei ainda me reportar –, (1909-1982), entre outros. Alguns grupos musicais eram compostos em sua totalidade por integrantes nordestinos, como os Turunas Pernambucanos, os Turunas da Mauricéia e o Voz do Sertão. (BITTAR, 2011). Considero importante salientar esses exemplos, pois, se por um lado havia, de fato, uma tendência à incorporação de temas relacionados ao universo sertanejo na produção artístico-cultural do Rio de Janeiro nas décadas de 1910 e 1920, por outro lado, havia, efetivamente, uma realidade migratória.²³¹

A esse respeito, me parece apropriado examinar o conceito de *etnicidade* proposto por Manuela Carneiro da Cunha (2017). Na diáspora ou em situações de intenso contato, a cultura original de um grupo étnico²³² não se perde ou se funde simplesmente, mas adquire uma nova função, essencial, e que se soma às outras, enquanto se torna uma *cultura de contraste*. Esse novo princípio (também chamado *identidade contrastiva*) determina vários processos. A cultura tende ao mesmo tempo a se acentuar, tornando-se mais perceptível, e a se simplificar, reduzindo-se a um número menor de traços que a distinguem, os chamados elementos *diacríticos*.

No caso em que examinamos, ou seja, a dinâmica de interação cultural entre nordestinos e cariocas, vários traços *diacríticos* podem ser verificados, presentes na linguagem, nas roupas, na música, etc. Desta forma, a escolha dos tipos de traços culturais que irão garantir a distinção do grupo enquanto tal (no caso em tela os *nordestinos*, *sertanejos*, ou *regionais*), depende dos outros grupos em questão e da sociedade em que se acham inseridos, uma vez que os sinais *diacríticos* devem se constituir através da oposição a outros sinais de mesmo tipo. Assim, os grupos étnicos não são definidos *a partir* de sua cultura, embora, como vemos, a cultura entre de modo essencial na etnicidade. (CARNEIRO DA CUNHA, 2017).

De maneira resumida, é possível propor que a cultura não é algo dado, posto; tampouco se trata de algo dilapidável, mas sim algo constantemente reinventado, recomposto, investido de novos

231 Desde de 1870 somente os emigrantes vindos do estado da Bahia – excetuando-se, portando, os emigrantes de outros estados do nordeste – já constituíam a segunda maior colônia populacional da capital federal. Eram os baianos 2.120 numa população local de 274.972. (TINHORÃO, 2010).

232 Ainda que haja uma tendência dos antropólogos brasileiros em utilizar a noção de etnia para se referir essencialmente aos grupos e sociedades ameríndias, busco aqui aplicar essa concepção de maneira mais abrangente. Assim, uma etnia (do grego *ethnos*) representaria a compreensão de um determinado grupo sobre sua *relação* com o mundo exterior. Esta diferenciação – e, em consequência, sua auto-identificação – ocorreria em função de aspectos culturais, históricos, religiosos, linguísticos, raciais e artísticos, de forma *contrastiva*, seja com outros grupos, seja com a sociedade envolvente.

significados, sendo necessário perceber a dinâmica e os processos de produção cultural em questão. O uso de símbolos e de signos para promover significações novas ou não oficiais, seja pela ambiguidade dos primeiros ou pelo rearranjo dos últimos, me parece ser exatamente o caso da representação do nordeste como símbolo de um Brasil rural. “Pois o significado de um signo não é intrínseco, mas função do discurso em que se encontra inserido e de sua estrutura”. (CARNEIRO DA CUNHA, 2017, p. 243).

A construção da identidade étnica extrai assim, da chamada tradição, elementos culturais que, fora do todo em que foram criados, seu sentido se alterou. Em outras palavras, a etnicidade faz da tradição ideologia, ao fazer passar o outro pelo mesmo; e faz da tradição um mito na medida em que os elementos culturais que se tornaram “outros”, pelo rearranjo e simplificação a que foram submetidos, precisamente para se tornarem diacríticos, se encontram por isso mesmo sobrecarregados de sentido. Extraídos de seu contexto original, eles adquirem significações que transbordam das primitivas. Um barrete frígio não é só para esquentar a cabeça. Polissemia que permite a existência de uma cultura de resistência operando com um discurso que é propriamente refratado. E isso nos dois sentidos, pois os símbolos distintivos de grupos, extraídos de uma tradição cultural e que podem servir para resistência, são frequentemente abocanhados pelo discurso oficial. (CARNEIRO DA CUNHA, 2017, p. 243, 244).

De acordo com essa perspectiva, os conjuntos denominados *regionais* seriam justamente um desses “símbolos distintivos”, representando uma forma de resistência cultural. Ainda que o “discurso oficial” tenda a sublinhar a demanda pelo elemento “exótico” para a formação de uma identidade nacional, é fundamental refletir sobre construção de uma etnicidade, não *a partir* de uma cultura original, mas sobretudo pela interação que possibilitou a construção dos sinais diacríticos e de uma identidade étnica.

Os conjuntos de música popular passam então a ser identificados e ao mesmo tempo a se reconhecer como *regionais*, e o termo se generaliza, independente dos gêneros musicais constantes nos repertórios dos grupos. Além dos gêneros considerados sertanejos (ou regionais), como o côco, a embolada e a toada, o repertório era composto também por gêneros essencialmente urbanos (choros, valsas e sambas) e também gêneros internacionais, especialmente os americanos como o ragtime, o fox-trot e o charlestone. (BITTAR, 2011).



Figura 43 – Grupo Caxangá



Figura 44 – Grupo Voz do Sertão



Figura 45 – Grupo Turunas Pernambucanos

Após o carnaval de 1914, a próxima menção ao Grupo Caxangá seria feita apenas no ano de 1917, também por ocasião das festividades carnavalescas.²³³ O conjunto então aparece com diversas alterações, tanto no número de integrantes quanto na formação instrumental. Embora se trate de um *regional*, um grupo com características sertanejas nos trajés e codinomes de seus integrantes, sua formação instrumental é tipicamente urbana, baseada nos grupos de choro. Este aspecto será marcante em todos os conjuntos descendentes do Grupo Caxangá. O grande sucesso alcançado pelo conjunto no carnaval, que até então se configurava como um grupo essencialmente amador, conduziu o *Caxangá* a um processo de profissionalização.

No ano de 1919 o diretor do Cinema Palais (no Rio de Janeiro) Isaac Frankel, ofereceu a Pixinguinha a oportunidade de tocar por dinheiro, sob contrato, na sala de espera do cinema, o que realmente viria a acontecer. Era o fim do do Grupo Caxangá e formação do célebre e renomado *Os Oito Batutas*. Também chamados de Orquestra Típica, os Oito Batutas estrearam no dia 7 de Abril de 1919, alcançando grande êxito. Além da diversas gravações realizadas pelo grupo na década de 1920, excursionaram pelo Brasil e pelo exterior, contribuindo, assim, de maneira decisiva para a difusão dos gêneros que faziam parte do repertório do conjunto.

233 No carnaval de 1917 o Grupo Caxangá obteve grande sucesso executando o famoso samba *Pelo Telefone*, considerado pela maioria dos autores como primeiro samba a ser registrado como tal, de autoria de Ernesto dos Santos (1809-1974), mais conhecido como Donga, e Mauro de Almeida. Atualmente admite-se que a música foi concebida de maneira coletiva, em uma época e em um contexto em que a noção de autoria e de direitos autorais começava a se instituir como fatores relevantes no âmbito da música popular.

É importante ressaltar que a história d’*Os Oito Batutas* se confunde com a de seu componente mais célebre: Pixinguinha. Parte da imensa produção composicional de Pixinguinha foi concebida durante os anos de existência do grupo. Essa produção fazia parte do repertório do conjunto e, certamente, isso se configurava como um diferencial em relação aos demais regionais de choro daquela fase. Pixinguinha foi um dos responsáveis pela consolidação da *forma-choro*, assunto já abordado nesse capítulo.

A constante variação na composição d’*Os Oito Batutas* em fins da década de 1920 – fato, aliás, que marca o conjunto desde sua origem – termina por extingui-lo, dando espaço a outros agrupamentos que vieram a sucedê-lo. Alguns músicos que passaram pelo grupo, sempre sob a liderança de Pixinguinha, foram: Ernesto dos Santos (Donga), violão; Jacob Palmieri, pandeiro; José Alves de Lima, bandolim; Luiz Pinto da Silva, bandola e reco-reco; Nelson dos Santos Alves, cavaquinho; Otávio da Rocha Viana (China), violão e voz.

3.6. O Regional de Benedito Lacerda

Nos dedicamos até aqui a compreender as origens dos agrupamentos denominados *regionais* no contexto da sociedade urbana carioca do início do século XX. Vimos que os traços diacríticos foram incorporados por esses grupos, em suas roupas, em sua linguagem, em sua música, como forma de distinção, podendo ser considerados também como uma maneira de resistência em face a um discurso de “modernização”. Além disso, o termo *regional* se cristaliza no âmbito da música popular, se estabelecendo definitivamente como designação do agrupamento instrumental que executa um tipo de repertório mais ou menos delineado, com uma instrumentação relativamente definida. Ou seja, curiosamente, a intenção inicial em salientar o “exótico”, o “nacional”, o “sertanejo”, o “autêntico”, cede espaço, com o passar do tempo, à designação objetiva do conjunto que executa o choro, uma música essencialmente urbana.

Passo agora a examinar as características do grupo que ficou conhecido como *regional de Benedito Lacerda*. Esse conjunto é reconhecido por realizar uma síntese e afirmar um estilo de execução da música popular durante os anos em atuou. Foi justamente com o regional de Benedito Lacerda que configurou-se uma *gramática*²³⁴ de acompanhamento do samba e do choro, cujo instrumental é formado por dois violões, cavaquinho, pandeiro e instrumento solista. Não pretendo dizer com isso que outras formas de instrumentação, igualmente tradicionais e próprias desses

234 Como mencionado anteriormente, Iuri Bittar (2011) investiga em seu trabalho elementos pertencentes ao que chamou de *gramática* de acompanhamento de samba. Nesse trabalho busco ampliar essa compreensão, adotando a *gramática* de acompanhamento também para o choro. Nesse sentido, é sempre importante lembrar que é justamente nessa fase, ou seja, a partir da década de 1920, que se inicia uma estreita e histórica relação entre o samba e o choro, assegurada essencialmente pelos músicos dos regionais.

gêneros, anteriores e posteriores ao regional de Benedito Lacerda, sejam anacrônicas. Busco apenas sublinhar a relevância do grupo para a consolidação de um estilo de acompanhamento do choro que se perpetua até os dias de hoje e do qual Mozart foi leal tributário.

Como vimos anteriormente, o avanço tecnológico permitiu o aperfeiçoamento das técnicas de gravação e o desenvolvimento das transmissões radiofônicas no Brasil. Esse contexto possibilitou o surgimento de agentes culturais (produtores, músicos, compositores e intérpretes), capazes de estabelecer a mediação entre a produção e um público cada vez mais amplo. O regional de Benedito Lacerda é impulsionado justamente nesse cenário propício para o mercado da música popular, assinando contratos exclusivos com gravadoras e emissoras de rádio.

Benedito Lacerda (1903-1958) nasceu na cidade de Macaé, estado do Rio de Janeiro e ainda criança transferiu-se com a mãe para a capital do estado, indo morar no bairro do Estácio. Observamos que esta região da cidade do Rio de Janeiro é frequentemente associada à criação de um novo tipo de samba e aos compositores e músicos que ali viviam, a partir do final da década de 1920. O tipo de samba criado no Estácio logo se difundiu, influenciando os compositores de outras áreas da cidade, generalizando-se, muito próximo do samba que reconhecemos atualmente como tal. “A primazia do Estácio sobre outros redutos do samba carioca é admitida por todos”. (SANDRONI, 2001, p. 131). O próprio paradigma proposto por Sandroni, batizado como *paradigma do Estácio* é uma clara indicação da relevância dessa região no contexto cultural carioca. Pois bem, Benedito Lacerda era um músico oriundo do Estácio. Tocava flauta e instrumentos de percussão na *Deixa Falar*, considerada a primeira escola de samba do Rio de Janeiro a adotar o formato de desfile carnavalesco que conhecemos hoje.

Creio que nesse ponto vale a pena me estender um pouco mais sobre os aspectos sócio-culturais que envolvem o bairro do Estácio, buscando compreender, ao final, como o novo tipo de samba criado naquela região afetou a forma de acompanhamento do regional de Benedito Lacerda. Devido à sua localização geográfica – espécie de limite da expansão do velho centro do Rio de Janeiro na direção da zona norte – o Estácio atraiu uma população proletária, de pequeno comércio e atividades artesanais. A proximidade com a zona de prostituição atraía também para seus bares os *bambas*, isto é, um tipo especial de personagem que vivia – graças a seus dotes de esperteza ou valentia – da exploração do jogo e outras atividades, digamos, “pouco convencionais”. Esses personagens eram também conhecidos como *bambambã(s)* ou *malandro(s)*. (TINHORÃO, 2010).

Durante o carnaval, o pessoal do Estácio iria ampliar a grande concentração de foliões, formando uma massa de aspecto assustador, à qual começavam a juntar-se os primeiros contingentes de populações pobres, levados a morar nos morros cariocas pelas reformas urbanas. Essa massa vivia em permanente atrito com a polícia e, em 1928, surgiu, a partir de uma conversa

entre os *bambas* do Estácio, a formação de um bloco carnavalesco destinado a se apresentar pacificamente ao som de sambas.²³⁵ Era a criação do *Deixa Falar*, sob a denominação de “escola de samba”. Essa nova forma de samba urbano – daí em diante conhecido como samba carioca – introduziu também um novo formato de desfile, conduzido por um instrumento de percussão criado por Alcebiades Barcelos (1902-1975), o Bide. O surdo, um tambor grave que durante a execução faz prevalecer o segundo tempo do compasso 2/4, de fato “empurrava” para frente os componentes da escola de samba, tal qual reivindicava o pioneiro do estilo do Estácio, Ismael Silva (1905-1978). (*ibid.*).

É possível notar, portanto, que o fenômeno ocorrido no bairro do Estácio não foi algo isolado. Ao contrário: favoreceu a fixação de uma nova forma de música urbana, produzida em um contexto social que já diferia do contexto do início do século. As comunidades pobres foram se multiplicando pelos morros do Rio de Janeiro e, a partir do nome da mais antiga, o termo *favela* passou a designar genericamente esse tipo de conjunto de habitações populares.²³⁶ A partir da década de 1930, juntamente com uma política econômica de incentivo do comércio interno e aproveitamento da potencialidades brasileiras, as próprias fábricas de disco se beneficiariam das criações das camadas mais baixas.

Para a efetivação desse acontecimento, até então inédito, de aproveitamento comercial da arte musical das grandes camadas urbanas, um fato importante se sucedeu: em 1929 chega ao Rio de Janeiro um concessionário da marca *Brunswick*, se oferecendo a explorar o mercado dos discos de música popular e gêneros como choros, maxixes, marchas, canções, toadas, emboladas e, naturalmente, o novo estilo de samba do Estácio. O norte-americano concessionário da *Brunswick*, até hoje não identificado, conforme ressalta José Ramos Tinhorão, abriu seus estúdios a iniciantes – que se tornariam, posteriormente, figuras emblemáticas da música brasileira, como Carmen Miranda, Sílvio Caldas, dentre outros – e entre os quais se incluíam o conjunto *Gente do Morro*.

O próprio nome do grupo é uma indicação do propósito comercial, uma ambição de “vender” a música das camadas mais baixas da população do Rio de Janeiro. O *Gente do Morro*, fundado em 1930, era constituído inicialmente por Benedito Lacerda (flauta e voz), Gorgulho e Henrique Brito

235 Os ranchos carnavalescos, predecessores das escolas de sambas, desfilavam ao som de marchas e perderam sua influência após a criação das escolas de samba. A evolução do desfile dos ranchos também se configura de maneira bem distinta em relação aos desfiles das escolas de samba.

236 A formação de habitações em morros na cidade do Rio de Janeiro começaram a ter início ainda no fim do século XIX, quando as várias transformações sócio-econômicas enfrentadas pela cidade fizeram avolumar o contingente populacional da área central da cidade. As primeiras favelas cariocas surgiram em 1897, no morro da Providência (ainda existente) e no antigo morro de Santo Antônio. A origem do termo *favela* em português surge no episódio histórico conhecido como *Guerra de Canudos*. A cidadela de Canudos foi construída junto a alguns morros, entre eles o *morro da favela*, assim batizado em função de uma planta que produzia uma semente em forma de favo. Boa parte dos soldados que foram para a guerra, ao retornarem para a capital do país em 1897, deixaram de receber seus salários, passando a se instalar em habitações provisórias e improvisadas nos morros da Providência e no morro de Santo Antônio. O termo *favela* ficou conhecido desde então.

(violões), Júlio dos Santos (cavaco), Alcebiades Barcelos (o Bide) e Gastão de Oliveira (percussões), Juvenal Lopes (percussões) e Russo (percussões). Era basicamente composto por moradores do Estácio e jovens de classe média, ou seja, nenhum dos integrantes era realmente “do morro”. O que o *Gente do Morro* trazia como novidade era a fusão da instrumentação dos grupos de choro, cuja base era constituída por violões, cavaquinho e instrumento solista – estando presentes em gravações desde a primeira década do século XX – com a batucada introduzida pelos ritmistas do Estácio.²³⁷

Nos primeiros anos de existência, o *Gente do Morro* sofreu diversas alterações em sua formação. Já em 1932 uma importante mudança foi a entrada de Waldirio Frederico Tramontano (1908-1987), o Canhoto, no cavaquinho. Segundo Bittar (2011), teriam surgido questionamentos por parte do público durante uma excursão realizada pelo grupo em 1934, em função do nome do conjunto não representar a realidade social dos integrantes. Em outras palavras, o *Gente do Morro* seria, de fato, composto por “gente do morro”? Foi a partir de então que o nome do grupo muda para *Conjunto Regional de Benedito Lacerda*.

Em 1935 novas alterações na formação do grupo voltam a acontecer, mas é em 1937 que as mudanças mais substanciais ocorrem, com as entradas de Horondino José da Silva (1918-2006), o famoso Dino 7 cordas, e de Jayme Tomás Florence (1909-1982), o Meira.²³⁸ Importante ressaltar que Dino não tocava o violão de 7 cordas nessa época. Estava formado, portanto, o trio de acompanhamento Dino-Meira-Canhoto, considerado por muitos o mais importante núcleo de acompanhamento da música popular brasileira, que atuaria junto por aproximadamente 45 anos. (BITTAR, 2011).

Entre 1937 e 1950 o regional de Benedito Lacerda assinou contratos de gravação e lançamento de fonogramas com diversas gravadoras, como Columbia, Odeon e Victor, executando predominantemente sambas e choros, e acompanhando os cantores mais importantes da época, como Carmen Miranda, Sílvio Caldas, Orlando Silva, Francisco Alves, Isaura Garcia, Dalva de Oliveira, Linda Batista, dentre outros. A partir de 1951, Benedito se afasta do conjunto, que passa a ser liderado pelo cavaquinista Canhoto. Vimos anteriormente como se deu encontro de Mozart com o regional de Canhoto no Rio de Janeiro na rádio Mayrink Veiga.

237 Ainda sobre esse assunto ver Bittar (2011, p. 51) e Tinhorão (2010, p. 311).

238 Ainda em 1937 Popeye substitui Russo ao pandeiro, se mantendo no regional até o ano de 1946, quando o percussionista Gilson de Freitas o sucede.



Figura 46 – Regional de Benedito Lacerda²³⁹

Como já mencionado, uma análise mais detida a respeito dos regionais – e também sobre a própria constituição desses agrupamentos historicamente, como fizemos – nos permite compreender com mais profundidade a tradição violonística herdada por Mozart. Esses músicos foram pioneiros, criadores de uma linguagem, de uma *gramática* de acompanhamento da música popular urbana que se desenvolvia plenamente, impulsionados por um amplo mercado que se abria. Em entrevista concedida a mim, Mozart (2014) revela que começou a tocar violão com 25 anos, aproximadamente. Considerando o ano de seu nascimento, ou seja, 1923, é possível concluir que foi aproximadamente no final da década de 1940 que Mozart inicia sua jornada como músico. Essa foi exatamente a fase de apogeu da era do rádio, assim como o auge do regional de Benedito Lacerda.²⁴⁰

239 Da esquerda para a direita: Popeye (pandeiro), Dino (violão), Benedito Lacerda (flauta), Canhoto (cavaquinho) e Meira (violão).

240 Foi em 1946 que Pixinguinha entrou para o regional de Benedito Lacerda, através de um acordo controverso, que causa polêmica até hoje. Benedito Lacerda tinha um contrato com a gravadora Victor para realizar uma série de gravações, dentre as quais se incluíam algumas composições de Pixinguinha. Ao convidar o compositor para seu regional – e, naturalmente, considerando os ganhos financeiros que esse gesto acarretava – Benedito Lacerda, em troca, se tornaria (como se tornou) co-autor dessas composições. A maioria dessas músicas já havia sido gravada por Pixinguinha anteriormente, há décadas, não havendo qualquer indicação de coautoria. Fato é que o fruto desse acordo são 33 gravações antológicas da dupla acompanhada pelo regional executando choros, além de outras gravações com cantores. (BITTAR, 2011).

Ao analisar a atuação de Mozart no contexto musical de Belo Horizonte, incluindo sua atuação nos programas e regionais das emissoras de rádio da capital mineira, acredito ser importante estarmos atentos à constituição dos regionais e sua relação com o mercado de discos e da radiofonia. Além disso, a consolidação do modo de execução violonístico de Mozart foi sendo desenvolvida a partir do regional de Benedito Lacerda. Cabe ainda ressaltar que a realidade mercadológica em Belo Horizonte foi e continua sendo muito diferente daquela observada no Rio de Janeiro. Apesar de Mozart ter atuado como músico em programas e regionais no rádio – assim como programas de televisão e gravações em disco – nunca sobreviveu exclusivamente da atividade de músico. Minha intenção aqui é demonstrar de onde vem a tradição representada por Mozart, especialmente no que se refere à sua prática violonística. Para uma abordagem mais aprofundada dessa prática, é necessário compreendermos assuntos relacionados aos regionais.

3.7. Dino 7 cordas e a consolidação de um estilo violonístico

Após examinar as características dos agrupamentos regionais, buscando compreender a inserção desses grupos no mercado e na cultura brasileira, cabe contextualizar o violão nesse âmbito, identificando suas funções. Apesar de algumas diferenças existentes entre o regional de Benedito Lacerda e o regional de Canhoto – marcadas especialmente pela presença do acordeom na formação instrumental do último conjunto – as características do acompanhamento (assunto que nos interessa particularmente), permaneceram se desenvolvendo, com o trio de base formado por Dino e Meira nos violões, e Canhoto no cavaquinho. No que se refere ao acompanhamento violonístico, mais especificamente, vale a pena examinarmos com atenção os processos que contribuíram para a consolidação de um estilo característico de uso do instrumento. A conotação e o significado atribuídos ao violão de 6 cordas nos dias de hoje, e mesmo o estilo de acompanhamento realizado pelos músicos que executam esse instrumento nos regionais, têm uma relação direta com o destaque alcançado pelo violão de 7 cordas a partir da segunda metade do século XX no Brasil.

Em entrevista disponível no Youtube, Dino 7 cordas aborda esse tema, elucidando com precisão alguns dos aspectos ligados ao violão no contexto do choro e dos regionais. O entrevistador (o compositor e instrumentista Nelson Macedo) lança a seguinte questão: “Mas essa coisa que ficou tão conhecida e tão comentada desse baixo do Dino, esse contraponto, tudo mais, isso também se fazia antigamente, não é?”. (SILVA, 2016). Interessante notar que, ao lançar a pergunta, o interlocutor coloca uma série de elementos significativos, que dizem respeito à forma de uso do violão no contexto dos regionais: 1) a utilização do instrumento no registro grave; 2) a

dimensão polifônica da prática violonística; 3) a presença de uma temporalidade (antigamente...).

Vejamos a resposta de Dino:

É fazia, mas de uma outra maneira. Por exemplo, o seu Tute, quando eu conheci o seu Tute, eu não tocava violão de 7 cordas. Eu admirava o som que ele tirava. Que era por sinal um bom, um grande violonista. Era músico, lia, entende? Mas o violão que ele fazia, não sei se é porque era da época, ele fazia assim um violão com baixos de colcheias. Ou seja, pra quem não conhece música, era aquele baixo assim: tum, tum, tum ,tum, tum... então não passava disso. (SILVA, 2016).

A resposta de Dino é instigante porque ultrapassa a questão colocada, problematizando a questão da temporalidade. Dino revela que, apesar de haver uma prática violonística antigamente, essa prática era realizada de uma outra maneira. Ao mencionar o “seu Tute”, Dino aponta para uma utilização diversa do violão de 7 cordas, além de afirmar que ainda não fazia uso desse instrumento na referida época. Dino destaca ainda o estilo de acompanhamento violonístico de Tute, realizado apenas “com baixos de colcheias”. Na sequência do diálogo, Dino exemplifica ao violão esse estilo, que transcrevo a seguir.

Antes, porém, é conveniente ressaltar que Artur de Souza nascimento (1886-1951), o Tute, foi um dos introdutores do violão de 7 cordas na música brasileira, juntamente com Otávio Littleton da Rocha Vianna (1888-1927), mais conhecido como China, irmão de Pixinguinha.²⁴¹ Conta-se que um grupo de ciganos russos, de passagem pelo Rio de Janeiro no início do século XX, teria sido responsável por introduzir o violão de 7 cordas no Brasil. Tute e China teriam incorporado o instrumento nos grupos dos quais faziam parte.



Figura 47 – Transcrição do trecho I executado por Dino

241 A data de falecimento de Tute é frequentemente indicada de maneira incorreta em trabalhos acadêmicos, livros e enciclopédias de grande circulação no Brasil. Na própria ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA (2003, p. 790), no verbete “Tute”, a data de falecimento é indicada como sendo no dia 15 de junho de 1957. Provavelmente trata-se de um simples erro de digitação, que foi sendo reproduzido nos demais trabalhos dedicados ao músico. Recorremos a outras fontes para dirimir essa questão, como Becker (1995), além da entrevista de Dino (SILVA, 2016).



Figura 48 – Transcrição do trecho II executado por Dino

Dino revela ainda que “naquele tempo se fazia assim (*trecho 1*). E eu, quando vim, já vinha de violão de 6 cordas, eu fazia assim (*trecho 2*). Fazia colcheia, semicolcheia, tudo misturado”. Nos dois exemplos, o violonista orbita em torno da tonalidade de dó maior. No Trecho 1 a dimensão vertical do acompanhamento violonístico é claramente prestigiada através da formação de tríades em todos os compassos. A movimentação dos baixos (conforme relatado por Dino) se dá apenas por colcheias, como forma de condução harmônica para a formação do acorde seguinte, muitas vezes estruturado por meio de inversões (primeira ou segunda inversão). No Trecho 2, por outro lado, fica evidente a priorização do aspecto melódico na construção do acompanhamento violonístico. Dos oito compassos executados no Trecho 2, apenas dois possuem tríades em forma de acordes. A movimentação dos baixos não ocorre apenas para a condução harmônica, mas, principalmente, como construção de uma melodia independente, que complementarmente a melodia principal polifonicamente. A estrutura rítmica é também bastante diferente do primeiro exemplo.

Após a ilustração musical executada por Dino, o entrevistador levanta mais uma questão: “Então essa baixaria do Tute era exatamente o ‘pé de boi’?”. Dino explica:

Pé de boi, como eles chamavam na época. É, exatamente. E eu vim desenvolvendo, da maneira como eu tocava o violão de 6 cordas. Porque o conjunto de Benedito Lacerda sempre foi assim, fazia muita semicolcheia, e muita quiáltera, entende? Os violonistas. Então eu segui aquele estilo e passei para o violão de 7 cordas a mesma maneira de tocar o violão de 6 cordas. (SILVA, 2016).

Aqui alguns elementos relevantes surgem para o esclarecimento a respeito da consolidação desse estilo de acompanhamento ao violão, no contexto dos conjuntos regionais. Fica claro que Dino apenas transpôs para o violão de 7 cordas aquilo que já desempenhava no violão de 6 cordas, no regional de Benedito Lacerda. O entrevistador confirma esse dado: “Então você não desenvolveu

o pé de boi, você partiu daquilo que você já fazia no conjunto do Lacerda. Transferiu do 6 cordas exatamente pro de 7 cordas. Aquela velocidade.”

Exatamente, exatamente. Daí o violão de 7 cordas ser mais conhecido e se desenvolver no país inteiro. Porque eram poucas pessoas que conheciam violão de 7 cordas. Pela maneira de tocar. Era bonito e tudo, mas o violão de 7 cordas se desenvolveu através da maneira que eu passei a tocar o violão de 7 cordas, que era a mesma maneira que eu tocava o de 6 cordas. (SILVA, 2016).

Dino chega, finalmente, ao ponto principal de meu argumento. O desenvolvimento do acompanhamento violonístico no contexto dos conjuntos regionais começa a ocorrer ainda com a utilização de violões de 6 cordas, antes, portanto, da adesão de Dino ao violão de 7 cordas. Essa adesão se configuraria como um marco na música brasileira. A partir da segunda metade do século XX, mais precisamente em 1952, Dino passaria a utilizar exclusivamente o violão de 7 cordas. O instrumento ganha então uma projeção nacional e vários músicos passam a desenvolver esse estilo de acompanhamento que, segundo o próprio Dino, já era realizado por ele no regional de Benedito Lacerda, ainda ao violão de 6 cordas, portanto.

Não seria exagero concluir, portanto, que a consolidação de um estilo característico de acompanhamento violonístico no contexto dos agrupamentos regionais não se deu apenas em função do desenvolvimento do violão de 7 cordas. Esse estilo já vinha sendo concebido e realizado no violão de 6 cordas desde a década de 1930 (ainda no regional de Benedito Lacerda). Talvez a transposição desse estilo de acompanhamento para o violão de 7 cordas tenha potencializado o aproveitamento do instrumento, seu uso no contexto dos conjuntos regionais.

Me parece adequado refletir sobre esse estilo de acompanhamento violonístico, levando em consideração todos os fatores mencionados acima. Se por um lado é evidente a projeção alcançada pelo violão de 7 cordas,²⁴² nota-se, por outro, que esse estilo de acompanhamento foi gestado e desenvolvido por Dino ainda no regional de Benedito Lacerda, no violão de 6 cordas. Se o uso do violão de 6 cordas no ambiente do choro hoje em dia pode ser associado, por alguns, a um tipo de procedimento “arcaico” ou “antigo”, é preciso atenção, no entanto, para o uso dessas categorias, especialmente quando o contemporâneo, o atual, o novo, é retroalimentado ou afetado constantemente pelo passado.

Suponhamos, por exemplo, que nós reagrupemos os elementos contemporâneos ao longo de uma espiral e não mais de uma linha. Certamente temos um futuro e um passado, mas o futuro se parece com um círculo em expansão em todas as direções, e o passado não se encontra ultrapassado, mas retomado, repetido, envolvido, protegido, recombinado, reinterpretado e refeito. Alguns elementos que pareciam estar distantes se seguirmos a

242 Importante ressaltar a contribuição de outros músicos para a difusão do violão de 7 cordas no Brasil além de Dino. Dentre eles destacam-se Raphael Rabello (1962-1995), Marcello Gonçalves (1972-), Yamandú Costa (1980-), Rogério Caetano (1977-), Paulão 7 Cordas (1958-), os irmãos gêmeos Valter e Valdir 7 cordas (1940-), Carlinhos 7 cordas (1966-), Maurício Carrilho (1957-), Luiz Otávio Braga (1953-), Jorge Simas (1953-), dentre outros.

espiral podem estar muito próximo quando comparamos os anéis. Inversamente, elementos bastante contemporâneos quando olhamos a linha tornam-se muito distantes se percorrermos um raio. Tal temporalidade não força o uso das etiquetas “arcaicos” ou “avançados”, já que todo agrupamento de elementos contemporâneos pode juntar elementos pertencentes a todos os tempos. Em um quadro deste tipo, nossas ações são enfim reconhecidas como politemporais. (LATOURE, 2008, p. 74).

De acordo com essa concepção de temporalidade proposta por Latour (2008) – e considerando todos os dados expostos até aqui – é possível admitir que a consolidação de um estilo de acompanhamento violonístico no contexto dos regionais continua ocorrendo, de maneira politemporal. Em resumo, essa tradição é resultado das contribuições de agentes que, através dos usos que deram (no passado) e dão (no presente) sentido aos instrumentos (6 e 7 cordas), produzindo o processo de construção dessa prática até os dias de hoje. Assim, o que pretendo salientar, é que o estilo violonístico característico dos conjuntos regionais, gestado no início do século XX e consolidado a partir da segunda metade do mesmo século, deve ser considerado em uma perspectiva temporal múltipla. O passado é atualizado no presente através do que Halbwachs (1990) chamou de *quadro de analogias*, expandindo para o futuro traços característicos dessa prática. Em minha opinião, o caso de Mozart evidencia bem esse *quadro de analogias*, na medida em que desloca a tradição do violão de 6 cordas de acompanhamento típico dos agrupamentos regionais de choro – prática, de resto, inabitual atualmente –, para um contexto contemporâneo ativo de experiências e aprendizagens.

CAPÍTULO IV

Identificando Repertórios: reflexões sobre a técnica de Mozart

Para ressaltar a sinergia entre o profissional que realiza uma tarefa, a ferramenta, e os materiais utilizados por ele, Tim Ingold (2015) vale-se da imagem da pessoa que, possuindo um serrote, deseja cortar um pedaço de madeira para construir uma prancha. Assim, um dado material, dotado de certa função, é colocado à disposição de um agente que almeja determinado resultado. Ingold desenvolve seu raciocínio argumentando que, para cortar a madeira, no entanto, além do serrote, será preciso mobilizar outros recursos; um cavalete para servir de apoio, mãos e pernas para segurar o serrote e manter a prancha no lugar, os músculos do corpo que fornecerão a força que impulsiona o serrote e possibilitam a manutenção do equilíbrio durante o trabalho, olhos e ouvidos que monitoram o progresso da atividade, e assim por diante.

A partir desse exemplo, e considerando todo o sistema de forças e relações que envolve o serrote, o cavalete, a peça, o corpo, Ingold propõe algumas questões: o que é feito então do nosso conceito de uso?; o que é preciso para que um objeto como um serrote, um cavalete (ou um violão), seja considerado uma ferramenta? Como a instrumentalidade da ferramenta se compara com a corporalidade com a qual está conectada? E ainda, essa conjunção entre corpo e instrumento pode ser considerada independentemente dos movimentos gestuais nos quais é posta em ação? (INGOLD, 2015).

Da forma como estão colocadas as questões, creio que seja possível me aproximar das reflexões que busco trazer a respeito dos repertórios e técnicas de Mozart, especialmente se estendermos a compreensão a respeito de todas as categorias mobilizadas até aqui. Da mesma maneira que não é possível separar a ação do agente que corta a madeira para a construção da prancha do conjunto de relações que o permitem realizar tal tarefa, não parece razoável separar a atividade do músico – mesmo com toda eventual especificidade que possa estar envolvida naquela prática – de um sistema cultural que o permite executar seu instrumento. Em outras palavras (e simplificando minha proposição), um conceito universal para o que seja “a” técnica – e ainda todas as ideias que vêm a reboque, como “excelência técnica”, por exemplo – me parecem inverossímeis. De acordo com a perspectiva proposta aqui, portanto, não apenas a relação da técnica com o meio social, com o corpo do agente, e com toda a materialidade envolvida no processo de realização de

determinada atividade, mas também o próprio vínculo entre técnica e repertório, se constituem como um todo, que se desmembra exclusivamente para fins analíticos.

A técnica de Mozart, ou o *uso* que ele faz de seu *instrumento* (podemos pensar também no violão como uma *ferramenta*, como nos sugere Ingold),²⁴³ não deve ser desvinculada de seus repertórios (ou *materiais*). Um objeto simples, que constitui, representa, e reflete bem as relações existentes entre essa técnica violonística, seu repertório e uma “cultura” (talvez fosse mais apropriado chamar de contexto), é a *dedeira*, conforme ressaltado no capítulo anterior. O “ajuste” desse simples objeto no dedo polegar da mão direita do violonista, mais do que um inadvertido gesto irrelevante, atrai todo um sistema sonoro e cultural que é respaldado a partir de determinados critérios. A dedeira é um elemento técnico – que utilizo aqui apenas como exemplo para ilustrar o caso de Mozart – que aciona esse complexo sonoro-cultural, do qual faz parte também, evidentemente, os repertórios (que vão além das obras musicais).

Para compreendermos a técnica de Mozart e identificarmos os repertórios que o violonista mobiliza para produzir sua música, é importante termos em mente que nem o repertório, nem a técnica, nem o instrumento, e nem mesmo o agente que mobiliza todos esses elementos, possuem atributos intrínsecos, inerentes à uma “natureza” própria. Assim, a descrição da técnica desse músico, passa necessariamente pelo estabelecimento de *relações* entre todas essas dimensões. Na verdade, como chama atenção Ingold (2015), temos a tendência de nomear nossos instrumentos – assim como o uso que deles fazemos e os repertórios que produzimos e/ou veiculamos por meio deles – pelas atividades nas quais estão caracteristicamente ou normativamente envolvidos, ou pelos efeitos que nelas têm. Em outras palavras (e trazendo essa proposição para o caso dessa pesquisa), chamamos de *violão de 6 cordas* um instrumento que se chama *violão* e que tem, de fato, *6 cordas*. Ou seja, nada mais redundante que isso. Mas essa nomeação se faz necessária a partir do momento em que o instrumento executado por Mozart não é *apenas* um *violão* que possui *6 cordas*, mas sim “o” *violão de 6 cordas*, aquele que conta uma história dentro de uma tradição específica.

Portanto, chamar um objeto de serrote é posicioná-lo no contexto de uma estória, como a que acabei de contar, sobre cortar uma prancha. Nomear a ferramenta é invocar a estória. Segue-se que, para um objeto contar como ferramenta, ele deve ser dotado de uma estória, que o profissional deve conhecer e compreender a fim de reconhecê-lo como tal e usá-lo apropriadamente. Consideradas como ferramentas, as coisas *são* suas estórias. Estamos, obviamente, mais acostumados a pensar em ferramentas como tendo certas funções. Meu ponto, no entanto, é que as funções das coisas não são atributos, mas narrativas. Elas são as histórias que contamos sobre elas. Acredito que esse ponto resolva um paradoxo que há muito tem atormentado discussões sobre o conceito de função. O dicionário define função como “o tipo especial de atividade adequado a qualquer coisa; o modo de ação pelo qual cumpre o seu propósito”. Assim, a função do serrote é cortar a madeira: esta é a atividade tradicionalmente considerada “apropriada” para isso, e aquela para a qual foi expressamente designado. No entanto, como David Pye observou, nada que projetemos é

243 No universo do choro é muito comum que os músicos se refiram a seus instrumentos como “ferramentas”.

sempre verdadeiramente apto para o propósito. Um serrote que realmente funcionasse não produziria uma porção de serragem. O melhor que podemos dizer de sua função é que seja “o que alguém provisoriamente decidiu que se possa razoavelmente esperar que [ele] faça no presente” (PYE, 1978: 11-14). Portanto, se decidíssemos que o serrote devesse ser usado, em um contexto muito diferente, como um instrumento musical, isso deveria contar igualmente bem. (INGOLD, 2015, p. 101, 102).

Como vemos, a ideia de que cada instrumento (ou ferramenta) tem uma função definida é inconciliável como o fato de que, na prática, o funcionamento do que chamo de técnica depende essencialmente de um sistema constituído no momento presente.

A técnica de Mozart no violão de 6 cordas pressupõe uma narrativa, a transmissão de uma história, cujo significado não vem pronto do passado, incorporado em uma tradição estática, fechada. Tampouco, no entanto, essa técnica – tomando-a como uma história, uma trajetória – é construída novamente, momento a momento, para concordar sempre com as condições mutáveis do presente. A técnica de Mozart é uma lembrança de como utilizar o violão de 6 cordas de acompanhamento no contexto do choro, seguindo as vertentes de práticas do passado e as levando adiante em contextos atuais e futuros, mobilizando os repertórios disponíveis para isso. Mozart foi um talentoso contador de histórias; na prática de sua arte – cujos contos não eram expressos com palavras – narrou outras tantas.

Convém lembramo-nos do que Marcel Mauss nos revela sobre as relações entre a técnica e o corpo, levando em consideração tudo o que foi dito até aqui. Segundo este autor, “o corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem. Ou mais precisamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo”. (MAUSS, 2002, p. 10).²⁴⁴ Para Mauss, portanto, técnica e instrumento são categorias que se encontram e se unem no próprio corpo do sujeito.

Ingold (2015) dialoga com a proposição de Mauss, propondo três possibilidades de interpretação para as relações existentes entre corpo, instrumento e técnica. Na primeira delas, podemos supor, assim como Mauss – que a esse respeito segue a tradição filosófica platônica – que o corpo inteiro, e não apenas os instrumentos que servem para ampliar o alcance e a efetividade das ações humanas, seja o protagonista de uma inteligência que se destaca do mundo no qual intervém. Na segunda interpretação proposta por Ingold, deveríamos, ao contrário da primeira, encontrar uma forma alternativa de pensar a respeito da técnica; uma que não pressuponha uma separação entre o objeto e o corpo. Vale ressaltar que as duas proposições iniciais são trazidas pelo autor em forma de questionamentos, aos quais Ingold responde com a terceira sugestão: “Talvez fosse melhor dizer que em uma atividade como cortar madeira, minha mão não seja tão usada quanto posta em uso, no

244 Tradução minha.

sentido de que é guiada em seus movimentos pelos traços lembrados de desempenho passado, já inscrito em um padrão de atividade destra habitual – isto é *usual*” (INGOLD, 2015, p. 103).

Aproximando essa concepção para o caso de Mozart, podemos pensar que, para tocar violão, o músico mobiliza uma série de recursos que o permitem rememorar e recolocar em movimento traços de performances passadas, que se instauraram como paradigmáticas e, por isso, *usuais*. Mas atenção! Tanto o violão quanto o serrote dependem das mãos que os “tocam” para contar suas histórias, pois apenas o corpo se lembra. Assim, se é verdade que as mãos “lembram-se” de como mover um serrote ou como tanger as cordas de um instrumento, o contrário não se aplica. Está claro que serrotes e violões não têm a capacidade de se lembrar. Assim, a relação entre corpo e objeto é flagrantemente assimétrica. Conforme aponta Ingold (2015, p. 103) “A mão pode pôr-se em uso, e nos movimentos que pratica, pode contar a história de sua própria vida”. Mas os objetos dependem da mão (e do corpo, de uma maneira geral), para que suas histórias sejam contadas. Em resumo, os objetos, tomados como instrumentos aptos a nos auxiliarem em diferentes atividades, possuem biografias; o corpo, além de possuir biografia, é o biógrafo dos objetos e de si próprio.

Se, no entanto, determinado objeto (serrote ou violão) se torna um instrumento apenas se colocado dentro de um campo de ação efetiva, então o mesmo vale para os órgãos do corpo. Se, por um lado, os objetos podem contar histórias, a mão encena seus gestos.

Considerada em termos puramente anatômicos, é claro, a mão é meramente um arranjo complexo de ossos e tecidos musculares. Mas as mãos que uso ao serrar são mais do que isso. São habilidosas. Concentradas nelas estão as capacidades de movimento e sentimento que têm sido desenvolvidas através de uma história de vida de práticas passadas. O que está à mão senão um compêndio de tais capacidades, peculiares às múltiplas tarefas nas quais é posto em uso, e os gestos que implica? Assim, enquanto as mãos fazem gestos, gestos também fazem mãos. E é claro que eles também fazem ferramentas. Segue-se que o gesto é fundamental tanto para a fabricação de ferramentas quanto para seu uso. O ponto seria óbvio se não fosse por uma certa cegueira conceitual, o que nos leva a ver tanto corpos quanto ferramentas fora do contexto, como coisas-em-si-mesmas (SIGAUT, 1993: 387). Precisamos, portanto, ser lembrados de que “pôr em uso” é uma questão não de anexar um objeto com certos atributos a um corpo com certas características anatômicas, mas de unir uma história aos gestos apropriados. *A ferramenta, como a epítome da história, seleciona do compêndio da mão os gestos adequados à sua reencenação* (INGOLD, 2015, p. 104).

Desta forma, a técnica de Mozart, longe de se constituir como uma coisa-em-si-mesma, consiste justamente nessa conjunção apropriada entre as histórias e os gestos. As práticas violonísticas do músico estão ligadas às dinâmicas que envolvem e conectam sua própria trajetória (e seu corpo) à história do violão de 6 cordas, seja no contexto dos conjuntos regionais de choro, seja no contexto da gafieira em Belo Horizonte, ou em tantas outras situações onde ele atuou. Não seria razoável pensarmos em uma técnica que separa – ou, como quer Ingold, anexa – anatomicamente os objetos aos corpos de quem os utiliza. Nem mesmo uma suposta técnica violonística do choro, tomada de forma isolada, abstrata, separada de uma territorialidade, de uma

história, parece prosperar no caso de Mozart. Analisar a técnica de Mozart a partir dos modelos convencionais, seria incorrer na “cegueira conceitual”, sinalizada acima por Ingold. Mozart conta a sua história de forma particular com o uso que faz de seu instrumento, lembrando “porções” de outras histórias, contadas também por outros músicos (como Dino, por exemplo), inventando “pedaços” de narrativas, e transmitindo conteúdos muito próprios de sua existência através de sua música, de sua técnica, de seu violão.

4.1. A improvisação: uma arte da memória

Por mais tentador que seja para um músico como eu, formado em uma tradição conservatorial de ensino, busquei, durante este trabalho, não separar “a música” de um mundo constituído de materialidade e relações sociais.²⁴⁵ Não poderia ser diferente no caso da improvisação. Ainda que frequentemente a abordagem em torno desse tema seja majoritariamente distanciada de uma realidade prática – e com *realidade prática* quero dizer efetivamente o *meio* onde ela, a improvisação, se dá –, aqui, buscarei me aproximar ao máximo desse contexto. A improvisação, portanto, não está desligada de uma ação; o ato de improvisar está inscrito em quadro de ações que deve ser encarado como uma prática social.

Antoine Hennion (2010) chama a atenção para o livro *La memoire et l’instant*, livro “imponente” (segundo Hennion) de Denis Laborde (2005), que trata justamente do conjunto dessa prática, do ponto de vista histórico, social e cultural.

Com efeito, Laborde teve a habilidade de partir da descrição da prática em si, antes de operar a *mise en histoire* remontando os anos 1820 (capítulo 4) – em suma, mostrar a invenção dessa tradição ao longo de todo o século XIX, como diria Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1983). Então, desta vez com o foco na década de 1980, e em particular na observação de uma final de competição em 1989, e operar a *mise en société* (capítulos 5 e 6): fazer a análise de um recente renascimento da tradição bertsulari, em particular por praticantes muito jovens e por mulheres, que eventualmente lhes dão vida e lhes transformam profundamente. Em resumo, uma prática cultural viva que assume um forte sentido político e de identidade, e não o inverso. A arte do bertsulari, portanto: uma prática tradicional que pode se prestar a uma etnologização, muito rapidamente – porque agora esses concursos, nos quais os praticantes são frequentemente jovens, se parecem mais com jogos televisivos e com espetáculos modernos (“isso está se transformando em um esporte”, lamenta um praticante, p. 49) que com uma tradição “oral”. Mas também uma prática cujo renascimento, num País Basco recém saído do franquismo, que teve um caráter político e social bastante imediato e premente, algo que poderia ter conduzido a uma redução inversa, a absorção da análise da luta de um povo por sua identidade e a sobrevivência de sua língua. (HENNION, 2010, p. 142).²⁴⁶

245 Como já ressaltado neste trabalho, não por acaso, grande parte das pesquisas que têm o choro como foco de análise – tanto aquelas dedicadas aos compositores e intérpretes consagrados, quanto outras, dedicadas às obras e feitos desses personagens – abordam este gênero de maneira descontextualizada de uma cultura que o produz, partindo muitas vezes, de partituras que sequer foram escritas pelos compositores das obras.

246 Tradução minha.

Conforme explica Laborde (2005) em seu trabalho, no País Basco existem artistas que improvisam poemas no mesmo momento que cantam melodias de canções que, frequentemente, todos conhecem. Músicos, poetas, e mágicos, improvisam esses poemas em forma de versos, rimando e dando ritmo a eles, ao vivo, seja qual for o tema demandado. Esses “artesãos da palavra”, que são também animadores de platéias e símbolos de uma identidade reivindicada, são os *bertsulari*.

Mas o que a arte dos *bertsulari* tem a ver com o assunto dessa pesquisa? Em que medida ela pode nos auxiliar? Em primeiro lugar, conforme mostra Hennion (2010), o interesse de Laborde não é se fixar no *betsulari* como um porta-bandeira da cultura do País-Basco, mas encarar de frente as características enigmáticas dessa prática musical. Em segundo lugar, Laborde evidencia o caráter paradoxal das definições contraditórias a respeito da idéia de improvisação, expressas em livros e dicionários – que insistem na ideia de um quadro comum de possibilidades e combinações de elementos padronizados, ao mesmo tempo em que reforçam a noção de uma música realizada de imediato, sem preparação. Finalmente, o trabalho do autor dialoga com essa pesquisa na medida em que trata do tema da memória.

Espero ter conseguido até aqui, ter deixado claro que, meu objetivo não é exaltar uma visão protetora em relação ao choro, ao violão de 6 cordas de acompanhamento, ao Brasil, ou mesmo em relação a Mozart. Conforme expressa Laborde na epígrafe de seu trabalho, citando Paul Veyne (1976): “uma cultura está morta quando a defendemos ao invés de a inventar”.²⁴⁷ Minha aproximação com o trabalho deste autor se dá aqui, portanto, especificamente em função das contribuições de suas propostas para a noção de improvisação e as relações dessa ideia com a memória. Como ressaltam as teorias da ação utilizadas por Laborde em seu trabalho, a improvisação-produção é diferente da improvisação-produto.²⁴⁸ O fazer não se mede pelo seu resultado. Dito de outra forma, e utilizando o vocabulário da etnometodologia, para quem quer compreender a improvisação, as regras, os princípios, os modelos, os padrões, todos esses elementos, devem ser tomados como objetos de análise, e não como resultado musical da improvisação. (HENNION, 2010).

Trazendo essa perspectiva para o choro e o caso específico de Mozart, será preciso rever as concepções convencionais, que tratam a improvisação como uma criação libertária, espontânea, livre. Não por acaso, como vimos no início desse texto, Mozart se revela bastante refratário à noção de *improvisação*, tal como ela é veiculada e assimilada pelo senso comum. É só depois de explicar ao violonista o sentido que pretendo atribuir a essa palavra, que ele passa a compreendê-la de outra

247 Tradução minha. (LABORDE *apud* VEYNE, 2005, p. 16).

248 Faço referência aqui à idéia de *ação situada*, já mencionada anteriormente, e amplamente utilizada por Laborde em seu trabalho.

forma. Mozart é um caso paradigmático; revela através de sua técnica como a improvisação depende sobretudo de uma *obediência* a certos padrões predeterminados; um apreço pela lembrança do que já foi, mas que também continua sendo, no momento presente.

Segundo Hennion (2010), tanto a realidade histórica quanto a experiência, nos revelam o caráter falacioso da oposição entre liberdade, criação espontânea, e preparação, o uso de regras, para a prática da improvisação. Do órgão à música de cabaré, dos cantos da Sardenha ao jazz – e no caso do choro não haveria de ser diferente –, analistas e músicos reafirmam de modo enfático o vazio dessa oposição. Obviamente, é necessária uma estrutura, seja o esquema rígido de uma determinada escola,²⁴⁹ ou o repertório compartilhado por membros de uma mesma comunidade, para que o músico possa realizar suas improvisações. Os padrões, partituras, quadraturas, versos, refrões e, além disso, as horas de dedicação, ensaios, treinamentos, longe de se constituírem como elementos limitantes para a improvisação, são a condição fundamental para sua realização. Para os improvisadores, a questão é menos admitir isso, do que retirar desses repertórios materiais para aperfeiçoar suas performances. Por outro lado, para o analista, esses materiais servem para nutrir uma outra possibilidade de interpretação do fenômeno. (HENNION, 2010).

No caso da improvisação no choro – e mais especificamente de Mozart, que se insere nesse quadro de ações de uma maneira muito particular, justamente executando o violão de 6 cordas de acompanhamento – esses padrões não se prestam a uma planificação prévia excessiva. Ou melhor, dito de outra forma, o trabalho prévio de Mozart para ser capaz de improvisar (lembrando que o músico não lia partituras ou cifras e raramente ensaiava com os grupos com os quais se apresentava), não incluía a improvisação. É necessário, portanto, compreender quais são as habilidades que permitem um improvisador como Mozart fazer uso dos repertórios disponíveis, mobilizando e colocando em ação padrões, gestos, sons.

Seguramente, a ideia romântica de liberdade e ausência de modelos e esquemas, além de não ser convincente, também não é suficiente para explicar a improvisação como um resultado da situação, do momento presente. Talvez pudéssemos pensar, como sugere Hennion (2010), que através de suas performances, Mozart se abre para um terreno sempre novo (embora não totalmente desconhecido), aquele do instante, do presente, irredutível a qualquer preparação anterior, se lançando numa espécie de “aventura controlada”. As rodas de choro foram espaços (ou territórios) privilegiados para a ocorrência dessa aventura. Foi sobretudo nas rodas que Mozart exercitou (poderíamos dizer, do “interior”), essa tensão entre os repertórios e padrões característicos de uma

249 O termo *escola* aqui assume o sentido de tendência, conjunto de preceitos que orientam determinada ação, e não necessariamente um espaço dedicado à instrução ou educação.

“cultura” do choro, e uma necessária capacidade de se deixar levar pelo desenrolar do momento presente, por aquilo que não estava combinado, algo que escapa a qualquer previsão.

Tomada dessa forma, o engajamento em uma improvisação envolveria uma espécie de itinerário: desejar, deliberar, escolher, executar, realizar sem desistir. Esse recorte ideal da ação, por um lado, e da ação situada por outro, vêm se juntar a uma segmentação dos dispositivos de análise – onde uma certa lógica de encadeamentos garantiria a coesão do conjunto – nos possibilitando uma aproximação com o pensamento do improvisador. Reconstituir a lógica desses encadeamentos nos levaria a cerne do processo de improvisação.

Essa divisão ideal em um projeto de ação, por um lado, e ação situada, por outro, a que se somaria uma segmentação dos dispositivos de planificação a partir das escolhas locais – onde uma lógica dos encadeamentos garantiria a coesão do conjunto “de tal maneira que os objetivos gerais que [o dispositivo de planificação] visa atingir sejam alcançados”. (Kirsh, 1990 : 113) – nos permitiria entrar na mente do improvisador. Reconstituir ao contrário a lógica desses encadeamentos nos levaria ao cerne do processo da improvisação. Assim, pode-se observar que as escolhas computacionais feitas pelo improvisador são bifurcações que ele escolhe a cada momento oportuno, de uma tal maneira, que seria possível prever seu comportamento do ponto de vista do projeto. Resumindo: o projeto serviria para controlar a ação. Isso nunca está tão claro quando nós fazemos uma torta de maçã, que é a área da atividade humana sobre a qual a sociologia cognitiva mais prontamente concentrou sua curiosidade: “A receita é um projeto de ação, transmitido e apreendido, e a confecção do prato se ajusta às instruções da receita”. (Conein, 1990 : 101). (LABORDE, 2005, p. 93, 94).²⁵⁰

Embora Mozart seja esse agente engajado na realização de uma tarefa em uma situação específica, condicionado por esquemas culturais integrados – repertórios, conhecimentos, territórios, entre outros –, não seria correto afirmar que sua ação era determinada a partir de uma ideia flagrantemente constituída a respeito da improvisação, ainda que essa noção seja culturalmente compartilhada pelos chorões. É por essa razão, precisamente, que segmentação dos processos improvisatórios auxiliam o analista em seu objetivo de “entrar na mente” do músico, conforme ressalta Laborde.

Segundo Côrtes (2012), embora a prática da improvisação esteja presente de forma expressiva na confecção dos contracantos executados pelos dois violões de acompanhamento, assim como pelos outros instrumentos acompanhadores (como cavaquinho e pandeiro), e se evidencie também através das ornamentações e variações realizadas pelos solistas, é cada vez mais frequente, nos dias atuais, a inserção de seções voltadas exclusivamente para o desenvolvimento de improvisos em formato de *chorus*.²⁵¹ Essa diferença procedimental – que poderíamos dizer, revela sobretudo a

250 Tradução minha.

251 *Chorus* é o termo que os músicos improvisadores utilizam para se referir à estrutura ou seção a qual estará submetida determinada improvisação. Na tradição do choro, é possível se improvisar sem que uma seção seja especificamente destinada para essa finalidade (como vimos anteriormente).

individualização do agente improvisador em detrimento de um processo generativo coletivo – é o que provavelmente marca a compreensão de Mozart acerca do que seja, de fato, a improvisação.

Embora possamos concordar *a posteriori* que as execuções de Mozart se constituem como ações estruturadas em um contexto amplo de escolhas realizadas a partir de um repertório compartilhado, o próprio músico não nomeava essas ações como *improvisação*. O que parece ser evidente é que esta palavra, ao menos no âmbito da música popular, e do choro, mais especificamente, está carregada de um sentido específico, relacionado à destreza mecânica, à velocidade, e mesmo ao *conhecimento* (um *saber* escolástico), teórico a respeito da música – que não deixa de estar relacionado à partitura, à escrita musical. Não pretendo afirmar que Mozart não possuísse esses atributos – destreza mecânica, velocidade, um *saber* musical, e mesmo que há um tipo de *escrita* que registra tudo isso. O que afirmo, isso sim, é que, no caso de Mozart (e temo que não apenas nesse caso), muito embora todos esse elementos estivessem presentes, eles não se destacam de uma totalidade, o que torna difícil uma análise paramétrica usual.

Por exemplo: no mundo violonístico é muito frequente a separação entre mão esquerda e mão direita. Isso seria óbvio – afinal elas são, de fato, “separadas” – se não fosse por um detalhe muito singelo: toda a abordagem teórica e técnica da mão direita é isolada da abordagem teórica e técnica da mão esquerda. Dito de outra forma, temos exercícios para a mão esquerda, e exercícios para a mão direita. Outro exemplo dessa divisão usual são as escalas, arpejos e progressões harmônicas. Mozart não empregava essas categorias para se referir à música que fazia, ou mesmo para praticar previamente essa música em “pedaços” ou “porções”. Ainda que seja possível analisar as improvisações de Mozart utilizando como referência tais fragmentos, me parece que eles seriam incapazes de revelar o ponto fundamental dessas improvisações. Assim, a improvisação não deve ser separada do conjunto de repertórios (sociais, sonoros, corporais, afetivos, memoriais) do músico, ainda que ele não identifique em sua prática todos esses elementos.

No livro inaugural de Alexandre Gonçalves Pinto (1978) sobre o choro, já citado nesse trabalho anteriormente, os termos derivados do verbo *improvisar* aparecem poucas vezes, mais especificamente, apenas em cinco oportunidades. Logo no início do livro, o Animal relata: “Callado não era só músico para tocar de primeira vista como também para compor qualquer choro (*sic*) de improviso”. (PINTO, 1978, p. 12). Como se vê, aqui o autor se refere a Joaquim Callado, tido pela literatura como compositor pioneiro do gênero. Mais à frente, Gonçalves Pinto narra uma história pitoresca, envolvendo o “Sr. Amaral” que era “um chefe de seção aposentado da contabilidade de um de nossos bancos” e José Pavão, “um cabra sarado conhecido em todas as rodas do choro (*sic*), razão esta porque ele andava sempre tresnoitado”.

Ocorre que o Sr. Amaral, “severo no regime do mando [e] autoritário em suas resoluções”, tinha sido patrão do chorão José Pavão. Em certa ocasião, no mês de fevereiro do ano de 1890, a dona Catarina, sogra do Sr. Amaral fez aniversário, promovendo uma grande festa, onde compareceram eminentes chorões, dentre eles José Pavão. “Foi no auge de uma polca saltitante cheia de passagens e remelexos maxixados da autoria de Callado, que entrou pela porta principal o seu Amaral”. Nesse momento do relato, Alexandre Gonçalves Pinto diz literalmente: “José Pavão, acompanhava o choro”. (PINTO, 1978, p. 61 e 62).

Há duas possibilidades de interpretação para o ato de “acompanhar” nessa frase. A primeira delas está relacionada a uma atitude contemplativa e passiva em relação ao choro e aos eventos daquela festa. Nesse caso, o verbo *acompanhar* tem o sentido convencional e corriqueiro; a acepção musical não se inscreve nessa possibilidade. A segunda interpretação para o verbo *acompanhar* envolve justamente o sentido musical, que veio a se tornar, posteriormente (quero dizer, atualmente), uma das noções de *improvisar* no universo do choro. Ou seja, *acompanhar* para os músicos antigos – especialmente para os músicos acompanhadores (violonistas, cavaquinistas e pandeiristas) era quase um sinônimo para o verbo *tocar*. Lembremo-nos do que disse Mozart: “o dia que eu aprender acompanhar essa música *Cuidado Violão* eu vou me sentir realizado”.

Mas voltando à história contada pelo Animal, seu Amaral entra no recinto enquanto José Pavão acompanhava distraidamente o choro. “Quando avistou o seu ex-chefe pulou pela janela e caiu em cima de uma mesa cheia de louças de porcelana reduzindo tudo em cacos!” (PINTO, 1978, p. 62). Dona Catarina, aniversariante da noite e sogra de seu Amaral, não se importa com o ocorrido, dando uma formidável gargalhada e “ordenando” que daquele momento em diante o seu Amaral respeitasse o Sr. José Pavão. Obviamente muitas lições podem ser tiradas dessa história divertida – especialmente como a hierarquia é contextual e transitória (assim como a improvisação). No entanto, o que procuro ressaltar, é o uso das derivações do verbo *improvisar* no meio do choro. Prosseguindo a história, Gonçalves Pinto relata: “neste momento Bilhar, pede a palavra, e em belo improviso enaltece as qualidades de José Pavão, reduzindo a expressões mais simples a hierarquia do Sr. Amaral, debaixo dos aplausos de dona Catharina sua sogra, e sua esposa dona Bernardina Ramos e de todos que tomavam parte no pagode” (*ibid.*).

Em outra passagem, o Animal menciona “os chorões antigos” e os espaços que costumavam cultivar sua música no Rio de Janeiro do final do século XIX. Casa de chás, lojas de instrumentos musicais, e botequins, são alguns exemplos desses lugares. Além desses, o autor se refere também aos “malandros chorões”, que faziam sua música na rua, as “serenatas ao luar, onde os arpejos dos violões, as notas sonoras da flauta, e a vibração do cavaquinho” despertavam os moradores das regiões por onde passavam. Estes moradores abriam as portas de suas casas para que o conjunto

pudesse entrar (Gonçalves Pinto também menciona a entrada de “penetras”). “Improvisava-se então o baile e os comestíveis”, feitos na hora (PINTO, 1976, p. 97).

Na quarta passagem em que Alexandre Gonçalves Pinto utiliza o verbo *improvisar*, ele se refere a um músico designado apenas como Oscar. “É um manual enciclopédico [que] toca violão admiravelmente [e] canta de fazer encantar as suas modinhas”. Além de escrever e recitar “poemas admiráveis”, Animal revela que Oscar também “faz versos de improviso, que faz inveja”. (PINTO, 1976, p. 110). A última menção do livro em relação à improvisação aparece no verbete *Venancinho*, que diz: “Morto há 20 anos, tocava flauta sofrivelmente”. Animal revela que Venancinho e seu colega Samuel, em determinada ocasião, tiveram um desentendimento durante um choro, que foi resolvido quando o flautista fez “de improviso uma polka (*sic*), que foi denominada por Samuel ‘Venancinho chorando na ladeira’”. (PINTO, 1978, p. 177).

Vemos, portanto, que das cinco vezes que a ideia de improvisação é trazida no livro de Alexandre Gonçalves Pinto, em apenas duas delas esta ação está relacionada efetivamente à prática do choro (no caso de Callado e de Venancinho). Mesmo assim, o que parece ficar claro a partir do relato de Animal é que, tanto o “improviso de uma polka” quanto na elaboração de um “chôro de improviso”, essas ideias se referem mais à concepção e à criação de uma obra, à composição estruturada de uma música – ainda que essa música seja proveniente de uma improvisação (mais no sentido da *invenção* e da *fantasia*) – do que propriamente a uma variação “imprevista”, realizada a partir de um dado tema.²⁵² Uma outra conotação, também com sentido musical, e que se aproxima mais do sentido que conhecemos hoje do termo, é dada através do exemplo de Oscar, que faz versos de improviso. Aqui, os versos Oscar parecem diferir daqueles poemas “admiráveis”, que ele escreve e declama. São, portanto, transitórios, se aproximando, assim, do sentido mais habitual da improvisação.

Finalmente, as outras duas acepções de improvisação contidas no livro do *Animal*, mesmo não possuindo um sentido musical (ou justamente por essa razão), podem nos revelar bastante sobre o sentido que esse termo pode assumir, do ponto de vista social. Tanto o *improviso* de um baile ou o *improviso* de um discurso, trazem à tona novamente a questão da ação tomada de maneira de maneira mais ampla, possibilitando uma comparação das características comuns existentes em atividades distintas.

Para ilustrar essa ideia, Hennion (2010) descreve um deslocamento hipotético de alguém em uma cidade (igualmente hipotética). As diferentes modalidades de deslocamento, que vão desde a adoção automatizada de um itinerário bem definido, até a gestão de imprevistos (improvisos),

252 Isso não se constitui propriamente como uma novidade. Em vários tipos diferentes de gêneros musicais obras acabadas, escritas, surgem a partir de processos criativos improvisatórios. O que me parece importante ressaltar aqui é que a ideia moderna de improvisação não se aplicava no mundo do choro.

passando pelo “meio” desse caminho – que envolve um encadeamento de rotinas mais ou menos abertas à automatização e aos imprevistos – revelam: “andar, é em si uma arte do fazer. Sendo assim, a caminhada é o objeto legítimo de uma teoria da ação”. (HENNION, 2010, p. 145).²⁵³

Um outro exemplo trazido por Hennion para reforçar essa ideia do “desenho minucioso do ato”, é o caso do atleta, o esportista que (ao contrário da pessoa que anda, se desloca, por vezes displicentemente), corre em direção a um objetivo. Nesse caso, a relação entre a preparação e a performance ganha um peso diferente, afetando sensivelmente o resultado final. No caso da corrida, por exemplo, vemos o quanto o instante, o gesto, a organização, a distância entre os corredores e as raias, a eficácia do treinamento, a qualidade dos materiais, as técnicas, o registro e a observação de performances passadas, a inscrição em uma história (aquela de cada atleta, aquela de uma disciplina, aquela dos jogos olímpicos ou dos esportes em geral), todos esses dispositivos, só se constituem efetivamente a partir de uma compreensão conjunta.

Nesse sentido, nos afastamos do passeio na cidade e nos aproximamos de um certo tipo de improvisação. “Mais onde nós vamos? Não me diga que um corredor de 110 metros rasos *improvisa!*”. (HENNION, 2010, p. 147).²⁵⁴ O próprio Hennion responde: “Isso que ganhamos em relação ao caso de caminhar na cidade, com a concentração de esforço em um objetivo específico, perdemos em um outro sentido”. (*ibid.*).²⁵⁵ O que se ganha, tem mais a ver com um produto acabado, inédito, que se destaca de si – algo semelhante à idéia de obra – do que propriamente com uma ideia artística.

Nos aproximamos, finalmente, do significado comum da palavra improvisação. Sem ser exatamente como uma obra escrita ou estável, curiosamente esperamos que ela seja em si mesma um tipo de camada de risco, ganhando por essa tensão aquilo que ela perde em equilíbrio. Se essa “improvisação” como quase-obra é uma forma extremada instituída, a ideia de *espera* permanece presente em todos os exemplos menos estetizados. É isso que é decisivo para apreender aquilo que há de específico na improvisação, não em oposição aos outros elementos que os casos precedentes permitiram evidenciar, mas a título complementar. É necessário tudo isso, e é para ter a medida do que envolve esse surpreendente exercício, que eu os desenvolvi: a flutuação atenta a um ambiente ao qual nos agarramos (a *déambulation*), o treinamento de um corpo que é ao mesmo tempo a cela e o jorro do gesto correto (a disciplina do atleta ou do dançarino), a mobilização flexível e improvisada de códigos há muito apreendidos, em particular linguísticos (a conversa, a parlenda, o conto). Mas isso não basta, é necessário ainda avançar para propor um exercício combinado (o discurso de aniversário, a homenagem ao colega): colocar em cena o mínimo de si como improvisador, corte de um momento onde é necessário fazer alguma coisa eventualmente inesperada e surpreendente; e então também, oferecer-se ao exame indulgente dos outros, nesse sentido que o objeto produzido responda a uma exigência elementar de qualidade, com o risco de fracasso. Este formato é mais ou menos materializado, do pequeno discurso alcolizado ao solo de um grande ícone do jazz, mas ele é presente, é um exercício que os outros querem que você faça, que eles olham a maneira como você se sai – e que eles devem então necessariamente conhecer antecipadamente,

253 Tradução minha.

254 Tradução minha.

255 Tradução minha.

pelo menos aproximadamente, e reconhecer, no curso da improvisação. (HENNION, 2010, p. 149).²⁵⁶

É a partir dessa compreensão que tomo o *acompanhamento* – atividade musical específica no mundo do choro, mas também ação genérica que designa condução, assistência, participação, observação, relação, assessoramento, entre outras – como alegoria para a ideia de improvisação no caso de Mozart. Um músico que se interessa pelo acompanhamento violonístico no choro e deseja aprender a tocar nesse estilo não começa a partir do nada. Para achar seu lugar nesse universo ele deve considerar o sistema de representações canônicas do acompanhamento ao violão, que compreende não apenas o violão de 6 cordas, mas também o violão de 7 cordas, o cavaquinho, a percussão. Só será possível acompanhar, realizando improvisações em seu instrumento, a partir de um sistema pré-existente.

Utilizo aqui, portanto, para o caso do acompanhamento, o mesmo exemplo oferecido por Laborde (2005) para o caso do bertsu basco: um violonista que improvisa (ou que acompanha) um choro não está na mesma posição do cliente de um restaurante que escolhe um determinado prato diante das opções de um cardápio. O músico está na posição do cozinheiro que, diante dos ingredientes disponíveis, se lança na preparação de um determinado prato. Preparar uma ação (preparar-ação); improvisar (improvisar-ação); acompanhar. “A improvisação não é indeterminação. A improvisação é uma ação transitiva regida por um princípio de satisfação, satisfação ligada à clara representação que o improvisador tem de uma improvisação bem-sucedida”. (LABORDE, 2005, p. 96).²⁵⁷

Chegamos aqui a um ponto importante desse trabalho: saber, afinal, qual são as relações existentes entre memória e improvisação; como podemos analisar o encadeamento entre essas duas instâncias e o acompanhamento violonístico de Mozart no contexto do choro? Conforme assinala Laborde (2005, p. 99), trata-se de um “desafio ao tempo” buscar compreender a “paisagem mental” do improvisador no exato momento em que realiza sua ação.

Evidentemente, a habilidade de acompanhar melodias desconhecidas implica justamente na capacidade de executar músicas que não temos o hábito de tocar. Essa habilidade compreende um trabalho mnemônico que mobiliza os recursos que o músico já possui (que, portanto, assimilou no passado), mas que utiliza no momento presente, envolvendo também o risco do erro. Retomando o que foi dito anteriormente, essa competência – valorizada inclusive nos títulos de vários choros – se constitui justamente como o recurso central do violonista. É a memória, o estofado do tempo, que permite o equilíbrio entre um repertório adquirido – gestos, sonoridades, territórios, frases (musicais

256 Tradução minha.

257 Tradução minha.

e verbais), acordes, padrões –, e a transitoriedade do momento, do instante, que envolve todos esses fatores, e também outros, imprevistos, improvisos.

4.2. Um *Sarau pro Sr. Mozart na Delegacia*

Conforme observamos anteriormente, a *Casa de Cultura* – ou apenas *Casa*, como é habitualmente designada por seus frequentadores, funcionários e colaboradores – é um estabelecimento fundado no ano de 2002 em Belo Horizonte que, desde então, vem abrigando diferentes formas de expressões artísticas da cidade. Foi a partir do ano de 2003 que o conjunto *Piolho de Cobra* se estabelece de forma mais mais organizada, se apresentando aos domingos neste local. É possível notar mais uma vez que, assim como no caso do *Siricotico*, e mesmo de regionais de choro emblemáticos como os *Oito Batutas*, a relação da música (dos músicos, dos objetos com os quais produzem sua arte, e assim por diante) com o espaço, é determinante para essa organização. Em outras palavras, o grupo *Piolho de Cobra* se institui efetivamente apenas a partir do momento em que há um espaço-tempo que permite essa instauração (*Casa de Cultura* aos domingos). Antes disso, ainda que houvesse um “ensaio” para que isso ocorresse, o grupo não existia – assim como no caso dos *Oito Batutas* (que antes do Cine Palais era um desordenado grupo *Caxangá*), e no caso do *Siricotico* (que antes do *Dalva Botequim Musical* era um desorganizado grupo *Sobradinho*). Isso poderia parecer óbvio se não fosse a cegueira conceitual mencionada por Ingold (2015) logo acima, que nos leva a encarar a música de forma isolada dos grupos, das ferramentas e dos espaços que as produzem.²⁵⁸

O relato de Evandro Arcanjo (2020), membro do *Piolho de Cobra* entre os anos de 2003 e 2010, evidencia alguns pontos importantes a respeito da trajetória do grupo, especialmente sobre a relação de outros componentes do grupo com a dinâmica de funcionamento d’*A Casa*. Em primeiro lugar, Evandro ressalta o caráter aberto e permeável desse conjunto, que possuiu diversas formações – a ponto de ser quase impossível enumerar todas elas. Como era de seu costume, Mozart passou a frequentar as rodas de choro d’*A Casa* conduzidas pelo grupo aos domingos. Vale ressaltar que, muito embora eu me refira a esses episódios como *rodas* – em função dos repertórios ali praticados e por conservarem uma permeabilidade em relação aos músicos que podiam, eventualmente, participar daquele acontecimento –, as apresentações ocorriam com um certo distanciamento do público, havendo inclusive um pequeno degrau que distanciava esse público de uma cena.

258 Nesse sentido, me parece fundamental dizer que não busco comparar “a música” feita pelos *Oito Batutas* com “a música” produzida pelo *Siricotico* ou pelo *Piolho de Cobra*.

Assim, apesar de praticarem o choro, executarem os compositores identificados a esse gênero, utilizarem os instrumentos adequados para produzir os sons, timbres, característicos desse estilo, e até mesmo permitirem que outros músicos participassem da performance, outras interações (como a interação com o público, por exemplo) eram mais restritas. Desta forma, além dos músicos não se posicionarem em formato circular (e sim em meia-lua) – não havendo, portanto, uma tendência de irradiação desse formato para a audiência, como é o caso em outros contextos –, esses eventos não se constituíam propriamente como *rodas* especialmente pela *ausência* (ou considerável diminuição) de tais interações.

Voltando à assiduidade de Mozart às rodas (ou apresentações) do *Piolho de Cobra* e às diferentes formações desse grupo, pouco a pouco o músico foi se integrando, até ser definitivamente incorporado como membro “efetivo” do grupo.²⁵⁹ A partir de 2004 eu passo a frequentar *A Casa* de maneira mais contínua, especialmente às terças-feiras – dia da semana em que o estabelecimento abrigava o projeto denominado como *Samba do Compositor*²⁶⁰ –, e aos domingos quando passo também a ser convidado para dar as chamadas canjas com o *Piolho de Cobra*. A partir de 2006 o violonista do conjunto, Daniel Campos Rosa (conhecido pelos chorões como “Bola”) passa a se ausentar das apresentações do *Piolho de Cobra* em razão de seus estudos e de seu trabalho como tradutor.²⁶¹ Entre 2006 e 2007 passo a tocar semanalmente com o *Piolho de Cobra* e Mozart n’*A Casa*, sempre aos domingos, integrando provisoriamente o grupo, até o retorno de Bola da Alemanha. Nessa fase, o grupo era composto por Rubens Henrique (Pandeiro), Rafael Bianchi Zavagli (cavaquinho), Evandro Arcanjo (flauta), Paulo Fonseca (acordeom), Mozart, e eu.

Em seu relato, Evandro (2020) lembra que quando o *Piolho de Cobra* começou a tocar n’*A Casa*, as apresentações se iniciavam por volta de 18:30, 19:00 horas. Com a chegada do final do ano letivo, o horário de início dessas apresentações se alterou sensivelmente, passando para 22:00 horas. Essa alteração revela pelo menos dois aspectos: um que envolve o perfil do estabelecimento, que de café-livraria se transforma, paulatinamente, em uma casa de shows; e outro que envolve o perfil do público que frequenta aquele espaço.

Inicialmente, Fernando Evangelista, fundador e proprietário d’*A Casa*, configura o estabelecimento de forma a lhe conferir uma ambiência suave, poderíamos dizer até elegante e refinada. A concepção do café-livraria envolvia uma decoração com estantes repletas de livros, além

259 É importante ressaltar que não há nessa “efetividade” um formalismo excessivo. Se é verdade que o músico era, de fato, apresentado e reconhecido como um integrante do *Piolho de Cobra*, por outro lado, não haviam obrigações ou responsabilidades demasiadamente definidas que o vinculassem ao grupo.

260 Os responsáveis por esse projeto foram os seguintes músicos: Dudu Nicácio (já mencionado anteriormente neste trabalho), Mestre Jonas e Miguel dos Anjos.

261 Bola estudou letras e se formou em alemão. Sua formação envolveu estágios e períodos no exterior para se aperfeiçoar na língua.

de um cardápio que incluía, croissants, e sobremesas sofisticadas. Os clientes, que buscavam sossego e silêncio entre uma e outra xícara de chá, foram dando lugar aos novos frequentadores, que passaram a varar as madrugadas n’*A Casa*, depois que se encerravam as apresentações, improvisando sambas de partido-alto até serem expulsos pelos vizinhos ou pelo próprio Fernando. A decoração se alterou de tal forma que atualmente as paredes que sustentavam algumas das estantes com os livros do passado não existem mais. Foram derrubadas em uma das várias reformas pelas quais passou o local, que foi sendo adaptado ao longo do tempo para se adaptar ao público sempre crescente.

Evandro (2020) também lembra que, além de outros músicos passarem a procurar *A Casa* para apresentar ali seus trabalhos artísticos, os próprios integrantes do grupo *Piolho de Cobra* foram ocupando os outros dias da semana com diferentes projetos naquele espaço. O forró foi um desses projetos. Inicialmente concebido por Paulo Fonseca e posteriormente continuado por Rubens Henrique e pelo próprio Fernando, o forró das noites de segunda-feira se tornou um marco na programação do estabelecimento. No site d’*A Casa* é possível ler a seguinte frase: “O tradicional forró de segunda-feira, sempre com bandas ao vivo, agita o pequeno salão com centenas de forrozeiros”.²⁶²

A partir de 2008, entraria em cena, um personagem que, de alguma forma, passaria a influenciar aquele contexto ao qual estávamos habituados. O violonista Thiago Delegado começa a se projetar no cenário musical de Belo Horizonte, justamente quando passa a se apresentar n’*A Casa* às quartas-feiras com seu trio, o *Delega’s Trio*. Importante notar que, a essa altura, apenas nesse estabelecimento, havia a roda de choro aos domingos, o forró às segundas-feiras, o *Delega’s Trio* na quarta – que tocava basicamente os clássicos da música brasileira, incluindo canções e temas instrumentais –, além de outras atrações que não possuíam um dia fixo.

Além d’*A Casa*, outros espaços da cidade mantinham uma programação semanal regular, com apresentações musicais semelhantes do ponto de vista estilístico, tais como: *Cartola Bar*, *Bolão*, *Salomão*, *Ziriguidum*, *Bar Opção*, *Pedacinhos do Céu*, *Dalva*, entre outros. A menção a esses estabelecimentos não é aleatória. Eles permitiam uma certa continuidade, um prosseguimento, a extensão de uma certa sociabilidade exercida por Mozart e os agentes culturais da cidade – chorões, forrozeiros, políticos, produtores, professores universitários, jornalistas, músicos de outros estilos, e assim por diante.²⁶³ Foi assim, participando intensamente de uma “agenda cultural” da cidade,

262 Disponível em <<http://acasadecultura.com.br/sobre/>>. Acesso 29 de setembro de 2020.

263 Não pretendo aqui me aprofundar a respeito das relações que envolvem a territorialidade e as classes sociais na cidade de Belo Horizonte. Isso renderia uma outra pesquisa. Se por um lado é (ou era) flagrante o predomínio de um público de classe média, de maior poder aquisitivo em alguns espaços (como *A Casa* e o *Dalva*, por exemplo), em outros casos (como o *Bar do Orlando* e o *Mercado de Santa Tereza*, por exemplo) não apresentavam um desequilíbrio tão evidente. Sendo assim, embora eu reconheça a importância de tais relações, o meu interesse é mais evidenciar o

muitas vezes participando de dois, três, ou quatro eventos em um mesmo dia, que Mozart se tornou uma figura conhecida. A esse respeito Marcos Frederico revela: “O Mozart nessa época ele também frequentava muito [o Dalva]. Teve um dia assim, das nossas épocas boas, de sair do Dalva e tocar em mais dois lugares. [...] Acho que o Mozart já foi nessas festas com a gente”. (SOARES, 2020, p. 347). O músico Warley Henrique, em depoimento no filme *Simplicidade*, também comenta:

Eu tocava no *Cartola* aos domingos, há anos atrás, e o Mozart ia muito lá. Tocava com a gente também. Eu tinha brigado com uma namorada minha. Aí a gente estava brigado e eu falei assim: ô Mozart, vamos fazer uma serenata para uma namorada minha? Isso era duas horas da manhã, saindo do *Cartola* domingo. Aí ele: “uai, vamos!”. Aí fomos eu, Mozart, Zazá e Magela²⁶⁴ fazer serenata lá na porta. Pra uma namorada minha. Duas horas da manhã, todo mundo chapado, ele também, todo mundo bêbado. Toquei interfone lá e começamos a tocar. Acabamos, fiz a serenata, fui lá, entrei um pouquinho, saí. Aí tava todo mundo lá fora e o Mozart virou pra mim e falou: “E agora? Onde é que a gente vai tomar mais uma?” Duas horas da manhã de um domingo, todo mundo louco pra ir embora, aquele cansaço, e o Mozart querendo tomar mais uma cerveja. Aí fomos beber mais uma. Eu e ele só. Larguei a namorada lá e fui tomar mais uma com Mozart (SIMPLICIDADE, 2015).

Thiago Delegado, que depois de começar a tocar com o *Delega's Trio n'A Casa*, inicia o projeto denominado como *DelegasCia*²⁶⁵ no mesmo espaço, alcançando grande êxito, tanto do ponto de vista de público, como de reconhecimento artístico, também conta com orgulho a frequência de Mozart em suas apresentações. Segundo Delegado (2020), Mozart “ia sempre na *DelegasCia*, prestava atenção, de vez em quando dava umas ‘pescadas’ também, tomava uma cervejinha, era muito cortejado pelas meninas”, algo que muito lhe agravada. Delegado revela em sua fala um aspecto fundamental da personalidade de Mozart: o humor e o gosto pelas piadas. Segundo ele, Mozart tinha o costume de lhe perguntar sempre: “Delegado, você gosta de tocar violão?” ao que o músico respondia: “sim Mozart, claro”. E Mozart, jocosamente emendava: “Então por que você não aprende?”²⁶⁶

Embora eu considere desnecessária a ressalva – uma vez que o próprio Thiago Delegado relata o episódio e que, como ressaltei, se trata de uma piada –, faço, de qualquer forma, por precaução. Em primeiro lugar, obviamente, Mozart só se sentia autorizado a fazer piadas e brincadeiras com quem possuía intimidade, não havendo nenhum tipo de descomedimento ou excesso em seu comportamento. Ao contrário, posso assegurar, pelo tempo de convívio que

trânsito de Mozart em diferentes localidades, do que propriamente averiguar quais são as diferentes classes sociais pertencentes (ou predominantes) ali. Considero que procedendo dessa forma essas relações se evidenciem, talvez até de maneira mais escancarada.

264 Zazá é Isaías de Souza (1949-2010), pandeirista essencial no contexto do choro em Belo Horizonte, que integrou o conjunto *Sarau Brasileiro*, juntamente com o violonista de sete cordas Geraldo Magela (1968-), Hélio Pereira (1932-), e Geraldo Alvarenga (1957-). O *Sarau Brasileiro* continuou sua atuação após o falecimento de Zazá.

265 Thiago Delegado me alertou, enquanto eu produzia este texto, que a grafia correta da palavra é *DelegasCia* (tal qual escrevo para me referir ao projeto do músico), e não *delegacia* (como escrevo no título desse item). O músico me explicou que essa grafia é um modo de integrar o seu apelido (Delegas) e a abreviação da palavra “companhia” em português (cia.). De qualquer forma, toda essa elaboração criativa acaba se perdendo na pronúncia da palavra.

266 Esse relato foi concedido através de uma mensagem de áudio via aplicativo de celular e não foi transcrito.

compartilhei com o músico, que sua personalidade conservava até muita timidez, como já ressaltado anteriormente. Mozart era acanhado e cerimonioso com quem não conhecia ou mesmo com quem conhecia, mas não possuía intimidade. O outro ponto que me parece importante ressaltar se refere ao reconhecimento público de Thiago Delegado como músico e instrumentista no contexto musical de Belo Horizonte. Mozart se apropria justamente dessa respeitabilidade para “encaixar” o seu humor; é justamente porque Thiago Delegado toca muito bem o violão, que Mozart pode fazer essa piada. Caso contrário, ela não teria a menor graça.

Delegado revela que em uma determinada ocasião, Mozart tocou com ele na *DelegasCia* a valsa *Se ela perguntar* de Dilermando Reis, já mencionada nesse trabalho anteriormente. Me recordo dessa situação; Mozart me narrou, flagrantemente entusiasmado, o dia em que foi convidado por Delegado a subir ao palco da *DelegasCia* para tocarem juntos. É interessante notar que, longe de se constituir uma novidade, os dois músicos já haviam se apresentado juntos em várias outras circunstâncias. Isso mostra, mais uma vez, que o significado da música, varia conforme o contexto, mesmo levando em conta a mesma obra e os mesmos intérpretes, como é o caso aqui. Ou seja, o Mozart que tocou *Se ela perguntar* com o Thiago Delegado no palco de um auditório em uma determinada ocasião,²⁶⁷ não é o mesmo Mozart que tocou com o Thiago Delegado (que também não é o mesmo) quatro ou cinco anos mais tarde n’*A Casa*. Se os dois não são os mesmos, porque a valsa que executaram juntos haveria de ser? Não acredito que tenha sido. Na minha opinião, essa era a razão da empolgação de Mozart ao me relatar sua experiência n’*A DelegasCia*. Ao contrário do que eu mesmo escrevi, logo acima, o encontro entre Delegado e Mozart nesse outro (novo) contexto, terminou por se constituir como uma novidade, para ambos. Tanto é assim, que a segunda performance se inscreveu de maneira mais marcante na memória de ambos.

Um outro aspecto que me parece relevante, se refere à admiração recíproca existente entre Thiago Delegado e Mozart, que passa, evidentemente, pela amizade e pelo afeto, mas também pelo reconhecimento musical. Embora Thiago Delegado conheça bem o repertório de choro e a técnica do violão de 7 cordas, que é seu instrumento – tendo tocado vários anos esse estilo, e fazendo parte, portanto, de um *universo* do choro –, tanto a *DelegasCia* quanto o próprio Thiago extrapolam, em boa medida, esse universo, se aproximando mais de formas improvisatórias distintas daquelas cultivadas por Mozart.

267 Me refiro a uma ocasião concreta, quando, no ano de 2010 Thiago Delegado convidou diversos violonistas para participarem de uma apresentação sua no Conservatório de UFMG. Dentre esses violonistas estava Mozart. Um extrato dessa performance pode ser vista no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=S0LiSMjC_uc>. Acesso em 01 de outubro de 2020.

Os dois músicos, portanto, apesar de tocarem o mesmo instrumento e compartilharem um repertório razoavelmente comum (que os permitia, inclusive, tocar juntos), obtinham resultados sensivelmente diversos com suas técnicas. Mozart era um acompanhador – e nem por isso deixava de improvisar, como busco demonstrar neste trabalho; Delegado é um solista, um improvisador, no sentido mais convencional que estes dois termos possuem. Essa espécie de “alteridade musical” – muito comum também entre Mozart e outros músicos da cidade – é o que possibilitava o reconhecimento e a identificação entre os dois músicos. Me reconheço no outro, naquilo que não sou. De alguma forma, Thiago Delegado expressa esse reconhecimento na música que dedica a Mozart, intitulada *Sarau pro Sr. Mozart*.

Sarau pro Sr. Mozart

Thiago Delegado

[INTRO] A A# E7MB F7M/C F#m7(11) F7M

[A] 8 F#m7(♯5) B7 Em7 C6 F#7 B7(♯5)

16 F#m7(♯5) B7 Em F#7/A# Bm/A Em6/G F#m7(♯5)B7

24 F#m7(♯5) B7 Em7 C C# E/DE/D#

32 E7 Am7 Em

36 F#7 B7 1. Em

40 2. Em B7

[B] 44 E7M/G# G° F#m7 B/A E7M/G# G#m7(11) Gm7(11) F#m7(11) B7

52 C#m7 F#7 B7M A° F#7/A# F#7 B/A F#m7(11) B7

Delegacia Produções Artísticas

Figura 49 – Partitura da música “Sarau pro Sr. Mozart”

Sarau pro Sr. Mozart - pg2

Figura 50 – Partitura da obra “Sarau pro Sr. Mozart”²⁶⁸

Me lembro de conversar com Mozart sobre seu gosto pela *Casa*, pela *DelegasCia*. Em seu relato ficava evidente o contentamento em assistir aquelas performances, especialmente desfrutando, já no final da vida, de algum prestígio, de algumas concessões e privilégios que lhes eram oferecidos (como uma mesa cativa, companhias para conversar, caronas para voltar para a sua

268 Esta música foi gravada no 3º álbum de Thiago Delegado, intitulado *Viamundo*, e pode ser escutada através do seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=aNkaB-redTk>>. Acesso em 01 de outubro de 2020.

residência, e assim por diante).²⁶⁹ Nesse período (entre 2011 e 2014), eu me encontrava com o músico, no mínimo duas vezes da semana, nas rodas de choro do *Bar do Salomão*, que aconteciam às segundas-feiras e às quintas-feiras. Tocávamos juntos ali, normalmente, como fazíamos há tantos anos, em outros espaços da cidade, com outros músicos, outros grupos. Nessa época eu já estava mais cansado, e Mozart permanecia com sua energia habitual.

Assim, quando acabava a roda do *Salomão* às segundas-feiras, ele eventualmente partia para o forró d'*A Casa*, muitas vezes permanecendo apenas na portaria, onde era tratado com toda a deferência pelos funcionários, pelo público que aguarda na fila para entrar,²⁷⁰ e por Fernando Evangelista, que geralmente buscava uma cadeira para acomodar melhor o visitante, nessa época, já ilustre. Se a presença às segundas-feiras era eventual, não se pode dizer o mesmo das quintas.²⁷¹ Durante quase dois anos foram poucas as vezes que, terminada a roda de choro no *Bar do Salomão*, Mozart não se dirigiu para *A Casa*, num movimento quase automático, acompanhando (ou acompanhado, difícil saber), pelos jovens que também faziam esse percurso.

A dobradinha *Salomão-Casa* nos anos 2014 e 2015 (e mesmo depois do falecimento de Mozart, 2016, 2017 e 2018), se constituía como um hábito, não apenas para os músicos, mas para todo um contingente de pessoas interessadas em um determinado tipo de música feita em Belo Horizonte – compreendendo a palavra “música” aqui como algo que vai além dos sons. Fiz esse percurso algumas vezes. Poucas, se comparadas à frequência de Mozart e de outros colegas. A *DelegasCia* terminou por se consagrar como uma das principais atrações semanais não apenas d'*A Casa*, mas também da capital mineira, concentrando um público cada vez maior.

Isso, associado a outros fatores – como a existência de rodas de choro gratuitas, como as do próprio *Salomão*, por exemplo –, terminou por reduzir o interesse do público nos projetos artísticos que se apresentavam em outros dias da semana (como o choro, o samba, e o forró). Diversos formatos foram testados para que essas experiências pudessem conviver de maneira harmônica no mesmo espaço, em dias e horários diferentes. O choro do grupo *Piolho de Cobra* permaneceu por

269 Mozart tinha aproximadamente 80 anos quando começamos a conviver de maneira mais próxima. Nessa época, ele possuía um carro e dirigia normalmente, sem nenhum problema. Depois de alguns anos, com o aumento da violência no trânsito, Mozart considerou melhor vender seu carro, passando então a se locomover de táxi e pegar carona com amigos.

270 A portaria d'*A Casa*, especialmente nos dias de maior movimento, se constitui também com um espaço de socialização e, naturalmente, se difere bastante do interior do estabelecimento. É do lado de fora, muitas vezes, que as conversas acontecem, interações e dinâmicas mais sutis se tornam possíveis. O interior do estabelecimento é projetado para um “melhor aproveitamento”, digamos assim, do som (geralmente alto) que é veiculado pelos auto-falantes. Assim, nos dias de forró o salão é ocupado quase exclusivamente pelos dançarinos, nos dias de *DelegasCia* o espaço é ocupado por mesas (que são ocupadas por pessoas interessadas em escutar aquele som), e assim por diante.

271 A partir de 2014 Thiago Delegado e Fernando Evangelista transferiram o dia da *DelegasCia* para as quintas-feiras, especialmente em função dos jogos de futebol, transmitidos em geral às quartas. De nada adiantou, logo em seguida vários jogos também passaram a ser transmitidos às quintas-feiras, afetando novamente o engajamento do público com o projeto. A situação foi definitivamente solucionada com a alteração do horário: as apresentações de Delegado passaram a se iniciar a partir de 00:00hs.

dez anos ininterruptos na programação d'*A Casa*, sempre aos domingos, de 2003 a 2013. Na maior parte desse tempo Mozart esteve tocando com o grupo. Muitos músicos passaram por lá, fazendo participações breves ou mais prolongadas, e contribuindo para a construção daquele espaço, daquela música, daquele choro.

4.3. A roda no palco: *Quem não chora não mama*

Espero, a esta altura, ter sido capaz de apresentar ao leitor as diferenças existentes entre uma *roda de choro* e outras possibilidades de apresentações que envolvem grupos de músicos que praticam os repertórios característicos desse gênero. Essas diferenças, como vimos, dizem respeito, sobretudo, aos tipos de interações entre os diferentes agentes presentes nos espaços onde a música é produzida. Vimos também que a separação entre o palco e o público se constitui como um obstáculo considerável para a constituição da roda, exatamente porque dificulta – e em alguns casos inviabiliza definitivamente – essas interações.

Talvez seja possível propor que o engajamento da audiência para a constituição de uma roda seja tão determinante quanto a ação dos músicos que executam ali seus instrumentos. Essa proposição, decorre do fato de que as interações às quais me refiro determinam, em boa medida, a dinâmica que está em jogo naquele contexto, os processos que se desenvolvem durante as performances. Em outras palavras, as ações dos músicos estão sujeitas às interferências, sugestões, intervenções, e ações de uma audiência que deles não se “descola” inteiramente (nem mesmo do ponto de vista espacial). Essa conjunção *afeta*, de maneira determinante, a música, os músicos – tanto os que estão *na* roda quanto aqueles que estão na audiência e que, eventualmente podem trocar de posição –, e os outros agentes presentes.

Meu convívio com Mozart se deu, sobretudo, nesse contexto; da *roda*. Foi nessa configuração, nesse espaço-tempo – que permite um modo particular de sociabilização, conforme tento demonstrar – que aprofundamos nossa amizade. Foi assim também que Mozart conheceu muitas pessoas diferentes, e se tornou, também, conhecido. E foi justamente nesse momento, quando o músico se torna uma figura prestigiada e requisitada, que se torna necessária a criação de um “produto”, o regional que Mozart chamou de *Quem não chora não mama*. Lúcia Campos (2011) reflete sobre esse assunto em sua etnografia sobre o *samba de roda do Recôncavo Baiano*, única manifestação musical brasileira declarada patrimônio imaterial pela UNESCO. Neste trabalho, a autora evidencia alguns pontos que busco ressaltar com o caso de Mozart, mais especificamente em relação à *migração* da prática do choro da roda para o palco.

Vale a pena destacar que, assim como revela Campos (2011) no caso do Samba Chula de São Braz (Bahia), Mozart estava habituado a tocar em palcos. O que me parece relevante em ambos os casos, é menos a ação do tocar (embora isso também esteja em jogo), e mais todas as outras instâncias que envolvem a produção de um show, algumas delas tão bem evidenciadas por Haward Becker (2008). Explico: quando Mozart é convidado a tocar com Waldir Silva, com o *Siricotico*, ou com qualquer outro artista, ele *participa* (como um ator coadjuvante) de um cena. Chamo de *migração* justamente a *passagem* desse ator coadjuvante – que, metaforicamente, portanto, embora contracene com o protagonista, não se constitui como figura predominante – para a *cena* principal, tornando-se, assim, um protagonista.

No caso de Mozart, esse deslocamento é ainda mais acentuado, justamente em razão de sua técnica instrumental se constituir como uma prática de *acompanhamento* violonístico. Em outras palavras, como vimos anteriormente, a arte musical de Mozart não se manifesta sem a presença de um músico solista; este que é, normalmente, “consagrado” (não apenas no universo do choro, mas de maneira geral) como grande protagonista em um certo “mundo da arte”.²⁷²

Em outro texto, intitulado *O chão, o palco e o estúdio de gravação: um estudo sobre “culturas populares” em trânsito*, Campos (2012, p. 7) reflete sobre esse deslocamento, destacando sobretudo a diferença entre o que a autora chama de “pensamento de brincar”, e o trabalho, que passa a ser “objeto de um rendimento” financeiro. Guardadas as devidas proporções – uma vez que o termo *brincar* assume um sentido bastante particular no contexto do maracatu e da ciranda, justamente o tema do texto –, penso ser possível utilizar essa ideia para o caso de Mozart.

No encontro entre diferentes formas de conceber a realização musical, poética, coreográfica ou teatral há, antes de mais nada, a separação entre esses saberes, que na brincadeira são integrados. Além disso, as regras passam a existir fora do tempo e do espaço da roda de ciranda ou do cortejo de maracatu. Quando as novas regras são claras e apropriadas pelos cirandeiros, mestres e maracatuzeiros, a brincadeira assume outro formato mas não perde sua identidade, que afinal coincide com a identidade daquele que a realiza. [...] A abordagem de uma “cultura popular” em movimento parece estar ligada à manutenção de um tempo para o lúdico e de um espaço coletivo de resistência, que relacionam-se a um pensamento “não domesticado”, um “pensamento de brincar”. Não estou falando de um tempo e de um espaço sem limites ou regras, mas de um espaço-tempo em que a diversidade cultural é constantemente recriada. E ela só pode ser constantemente recriada por pessoas que assumem plenamente o seu papel no mundo, como mestres, músicos, brincantes e artistas. (CAMPOS, 2012, p. 7 e 8).

A citação acima expressa de maneira clara o que busco ressaltar em relação às diferenças entre a roda de choro e o palco. Se em uma apresentação convencional há, como revela a autora, uma *separação* das instâncias diversas que compõem a realização musical – inclusive do ponto de

272 Parafrazeio o título do livro de Becker (2008) conferindo, no entanto, sentido oposto ao que, de fato, o sociólogo expressa em seu trabalho. Ou seja, se em sua obra Becker busca explorar e ampliar os sentidos dos mundos das artes, busco ressaltar que, na prática, alguns desses sentidos permanecem restritos, convertendo essa diversidade de significados em interpretações homogêneas (por exemplo: solista = protagonista).

vista sonoro, se levarmos em conta os processos que envolvem a amplificação e regulagem dos instrumentos, os canais (separados) da mesa de som, os monitores de retorno, e assim por diante –, no caso da roda de choro, da brincadeira, e de outras possibilidades de músicas feitas em diferentes regiões do Brasil essas instâncias estão integradas e são indissociáveis.

É interessante notar que Lúcia Campos menciona o tempo e o espaço da roda de ciranda. Não é o propósito desse trabalho aprofundar a investigação a respeito da roda como uma categoria genérica na cultura brasileira, mas seria impróprio deixar passar a oportunidade de fazer uma breve colocação a esse respeito. É impossível desprezar a ocorrência da roda nas mais diversas “situações musicais” (ou realizações musicais, de acordo com Lúcia Campos), como a capoeira, o samba, o jongo, a ciranda, as parlendas infantis, e inúmeros outros exemplos. A roda, seu formato circular, parecem justamente viabilizar, facilitar, as interações entre mestres e aprendizes, músicos e não-músicos, a ponto de ser possível a relativização de algumas categorias. O mestre se torna aprendiz; o não-músico entra na roda, bate palmas, brinca, canta, toca. A roda gira, tem movimento, é permeável, inclusive àquilo que não estava previsto.

Ao criar o *Quem não chora não mama*, Mozart, de alguma maneira, leva para a “cena principal” todos esses elementos que busco trazer à tona. Está tudo ali: a “manutenção de um tempo para o lúdico”, para “um espaço coletivo de resistência”, “um pensamento ‘não domesticado’”, e até mesmo, posso assegurar, um ‘pensamento de brincar’” - talvez em um sentido mais literal, humorístico, das piadas e anedotas que o músico costumava contar. A questão, me parece, é saber em que medida isso tudo – mais do que ser transmitido do palco para a audiência – pode se escutado, vivido, experimentado, nessa nova configuração. De volta à proposta colocadas por Campos (2011) em sua etnografia a respeito do samba de roda, a pergunta que se coloca é: em que medida podemos dizer que houve, de fato, uma continuidade, um prosseguimento dessa escuta, dessa vivência, dessa experiência que se dá na roda, para a cena, para o palco?

Como colega de Mozart, violonista integrante do regional *Quem não chora não mama* durante toda a existência do grupo (aproximadamente 5 anos, entre os anos de 2009 e 2014), o que posso dizer é que esse tema não era discutido entre nós. Não havia, por parte dos integrantes do conjunto, e muito menos por parte de Mozart, qualquer preocupação em relação às diferenças entre tocarmos em uma roda de choro, ou nos apresentarmos em palcos, fossem eles grandes ou pequenos, em festivais ou teatros da cidade. Ao contrário; como membro do *Quem não chora não mama*, posso assegurar que quanto mais apresentações em grandes palcos surgiam para o regional, mais felizes ficávamos. Essa satisfação era proporcional à qualidade das condições que nos eram oferecidas para desempenhar o trabalho: o valor dos cachês, horário de chegada, horário de saída, camarim, alimentação, etc.

O fato de eu e meus companheiros de grupo não conversarmos sobre esse assunto não significa, no entanto, que o ignorássemos, ou mesmo que ele não fosse (e que ainda seja) pertinente do ponto de vista analítico. Dito de outra forma, eu creio que tanto Mozart, quanto Zito, Zé Carlos, Marcos Frederico e Alaécio, uma vez provocados, concordariam que, de fato, existem diferenças entre a roda de choro e as apresentações estandarizadas. Dois pontos que me parecem importantes e que apontam, em minha opinião, em sentidos opostos, são: a quem interessa realçar essas diferenças? Quem, de fato, *escuta* essas diferenças? Mozart seguiu liderando o *Quem não chora não mama*; seguimos tocando em vários espaços; Mozart não liderava apenas o seu conjunto de choro. Ele representava mais do que isso. Em cena, no palco, na apresentação convencional, Mozart poderia ser confundido com um mero coadjuvante. Quem, de fato, escuta essas diferenças?

4.4. Do Bolão ao Salomão: uma tradição em movimento

Na entrevista que realizei com Marcos Frederico para esta pesquisa, pergunto qual é a primeira lembrança que o músico tem de Mozart, ao que ele responde: “Eu acho que o Mozart apareceu em uma dessas rodas, cara. Porque o Mozart, ele sempre frequentou, ele sempre gostou de conhecer gente nova, de se aproximar de gente nova. Ele bebeu da juventude. Tanto é que ele morreu menino”. (SOARES, 2020, p. 343). Mas meu interlocutor faz uma distinção clara entre a pessoa que veio a se tornar um colega e um grande amigo, e o que chamou de “Seu Mozart”, como designação e modo de tratamento genérico utilizado pelo público comum para se referir ao violonista. “Quando fala do ‘Seu Mozart’, eu lembro dele no *Bar do Bolão*. Toda quinta-feira o Mozart estava no *Bar do Bolão*”. Marcos ressalta que, apesar de Mozart participar de várias outras rodas na cidade, era nesse espaço que o violonista “tinha a cadeira cativa, [onde fazia] as baixarias com o Silvio. Foi lá as primeiras memórias que eu tenho, e foi lá que eu me tornei amigo dele, do Mozart”.

Embora eu já conhecesse o violonista por intermédio de minha família, de fato, muitos músicos de minha geração tomaram contato com o choro em Belo Horizonte através das rodas do *Bar do Bolão*, conforme observa Silvio Carlos: “nessa época você, talvez o Marcolino, e outros músicos, começaram a surgir, a aparecer. E outros da sua geração começaram a aparecer e a tocar. E eu me lembro da presença constante de muitos músicos no Bar do Bolão”. (COSTA, 2017, p. 311). Alaécio Martins,²⁷³ trombonista atuante da capital mineira nas décadas de 2000 e 2010 – e que fez

273 Alaécio Geraldo Martins de Souza nasceu no dia 24 de dezembro de 1983 em Diamantina, cidade reconhecida tanto pelo cultivo de uma tradição musical popular seresteira, quanto por uma cultura musical erudita do período colonial, representada especialmente pela obra do compositor mineiro Lobo de Mesquita (1746[?]-1805). Diversos músicos (instrumentistas e compositores) de choro, de várias gerações, nasceram nessa cidade.

parte do conjunto criado por Mozart na segunda metade da década de 2010 – também menciona o *Bar do Bolão* como espaço privilegiado de convívio e sociabilização no contexto do choro em Belo Horizonte: “Eu conheci o Mozart, com certeza, a primeira vez, no bar do Bolão. Logo quando eu cheguei em Belo Horizonte, depois de um ano assim, o Marcos Flávio²⁷⁴ me levava numas rodas, pra poder dar canja. E um dos lugares foi lá no Bolão, que eu frequentei muito”. (SOUZA, 2020, p. 353).

Marcos Frederico relembra que havia um espaço, uma abertura para a participação de jovens e iniciantes que desejavam aperfeiçoar suas habilidades instrumentais e consolidar seu repertório de choro. Ele, ressalta no entanto que, se por um lado havia essa receptividade para as participações, de maneira geral, no caso dos violonistas não era bem assim. “Eu vi ali que tinha uma abertura para as participações. Pro violão não né Beto? O Silvinho ali não emprestava o lugar não. Mas pros solistas tinha uma grande abertura, um grande incentivo. Eles faziam questão de incentivar e de ensinar”. Ele ressalta a dimensão formativa das rodas do *Bar do Bolão*: “eu estudava pra chegar lá e tocar com a velha guarda. Eu estudava durante a semana inteira pra tocar um choro lá diferente. E aí bicho, a gente sentava ali no intervalo, tomava cerveja e começava a conversar de outras coisas”. (SOARES, 2020, p. 344).

O *Bar do Bolão* é um estabelecimento inaugurado em 1992 no bairro Padre Eustáquio (região Noroeste de Belo Horizonte) por Raimundo José Dos Reis, conhecido como *Bolão* pela comunidade do choro. Segundo afirma Silvio Carlos, Bolão foi uma figura fundamental para o movimento do choro em Belo Horizonte. Seu estabelecimento foi o grande ponto de encontro de várias gerações de chorões da cidade, sendo que ele e Mozart faziam parte da geração mais antiga. Silvio ainda aponta para outras contribuições de Bolão para a referida comunidade, como seu protagonismo na criação do Clube do Choro de Belo Horizonte,²⁷⁵ além do hábito de presentear com bons instrumentos os músicos que não tinham condições financeiras adquiri-los.

Foi justamente o que aconteceu com Mozart. “O Bolão sabia que eu tinha vontade sempre de possuir um violão da *Bandolim de Ouro*.²⁷⁶ Ele sabia. Porque eu toquei muitos anos com o Bolão né?! Então ele sabia que eu tinha vontade de possuir um violão daquele, mas os violões de lá sempre caros. E eu nunca podia”. Mozart revela ainda que foi Zé Carlos quem intermediou a

274 Marcos Flávio é professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde exerce intensa atividade como professor de trombone, práticas interpretativas do choro, entre outras ações. Nasceu em Mateus Leme, região metropolitana de Belo Horizonte, em 26 de novembro de 1974. É um virtuose, sendo um dos principais expoentes de seu instrumento na atualidade.

275 O Clube do Choro de Belo Horizonte foi fundado em 2006, seguindo o exemplo de clubes semelhantes em diversas partes do Brasil e do mundo. Na Europa, os mais celebrados são o Clube do Choro de Paris e o Clube do Choro de Amsterdam. Para mais informações a respeito da entidade: <<http://www.clubedochorodebh.com.br/p/choro-na-pauta.html>>. Acesso em 18 de agosto de 2020.

276 *Bandolim de Ouro* é uma loja de instrumentos de música do Rio de Janeiro muito reconhecida pela qualidade dos instrumentos lá fabricados.

compra do violão que Bolão desejava oferecer a ele. “Então um dia o Zé Carlos virou pra mim e falou assim: - Olha, nós vamos ao Rio, o Bolão me autorizou a ir com você ao Rio, e comprar um violão da Bandolim de Ouro pra você”. (OLIVEIRA, 2014, p. 276).

Bolão e Mozart se conheceram em 1948, e formaram um dupla de violões muito exaltada pelos músicos que tiveram a oportunidade de presenciar suas performances, conforme aponta Silvio Carlos: “[um] violonista de 7 cordas que o Mozart era entrosado é com o Bolão. Numa época que o Bolão tocava mais frequentemente, os dois também tinham um entrosamento. Porque o Bolão seguia também esse raciocínio, essa linha do tradicionalismo do violão de 7 cordas”. (COSTA, 2017, p. 319).

Segundo revela Bolão no filme *Simplicidade* (2015), ele se entusiasmou quando viu Mozart tocando em determinada ocasião, e a partir daí tornaram-se grandes amigos e parceiros musicais. Mozart, por sua vez, em depoimento registrado no documentário *Na Levada do Choro* (2007), observa que conheceu Bolão no bairro Santa Efigênia, em um bar que ele costumava frequentar, localizado perto de sua casa (o Bar do Seu Heitor). Nesta mesma cena, que retrata um diálogo entre os dois amigos, Bolão revela que quando ainda fazia dupla com Mozart ao violão, muitos músicos da cidade iam escutá-los e, por isso, quando o seu bar foi inaugurado, se tornou um grande ponto de encontro dos chorões da cidade. Mozart observa, no entanto, que foi justamente nesse momento, quando o estabelecimento foi fundado, que Bolão abandonou o violão, devido a um problema nas mãos.²⁷⁷

Os músicos de choro da geração de Mozart e Bolão buscavam os instrumentos *Do Souto* – nome da marca produzida pela loja *Bandolim de Ouro* –, influenciados pelos instrumentistas que eram as grandes referências do gênero. Jacob do Bandolim, Dino 7 Cordas, César Faria, Jonas, Meira, entre muitos outros músicos emblemáticos, além de utilizar tais instrumentos, encorajavam e recomendavam tal uso entre os chorões. Foi assim que toda a mística em torno dos instrumentos de cordas *Do Souto* foi sendo erguida, especialmente entre os anos 1930 e 1990. Foi nesse intervalo de tempo que o luthier Silvestre Delamare Domingos (1918-1994) confeccionou violões, cavaquinhos e bandolins, adquirindo um grande prestígio. A partir da década de 1990, com o falecimento de seu principal luthier e com a emergência de outros profissionais, a marca *Do Souto* perde competitividade no mercado. Por outro lado, os instrumentos construídos por Silvestre passam a ser ainda mais valorizados.

²⁷⁷ Fato frequentemente ressaltado pelos músicos que chegaram a ver e ouvir Bolão tocar o violão de 7 cordas, diz respeito à sua técnica inabitual. Pelo fato de ser canhoto, o músico invertia a posição do instrumento, tangendo as cordas com a mão esquerda e pressionando-as com a mão direita. No entanto, Bolão não invertia a posição das cordas do instrumento, o que gerava a execução das cordas agudas com o dedo polegar, e das cordas graves com os dedos indicador e médio (algo impensável para a técnica tradicional do instrumento). Embora não fosse seu instrumento principal, o músico também tocava saxofone.

O ano de fabricação do violão de Mozart, registrado no selo do instrumento, é 1988. Mozart revela em seu depoimento, que na primeira vez que foi com Zé Carlos ao Rio de Janeiro para realizar a compra do violão, não encontraram um instrumento para pronta entrega. “Então encomendamos. Marcaram a data de procurar, voltamos. Tinha o violão pronto, mas não era o ideal pra regional”. (*ibid.*). Sendo assim, retornaram uma segunda vez, encontrando então, além do violão que estava preparado para ser destinado a Mozart – mas que acabou não sendo o escolhido, por não ser apropriado para o uso que se faria dele –, dois instrumentos concluídos, que seriam enviados para Fortaleza, capital do Ceará, na região Nordeste do país. No momento em que soube que os instrumentos mais adequados estariam comprometidos, destinados para outros clientes, Zé Carlos protestou, alegando que ele e seu companheiro não poderiam fazer aquele trajeto tantas vezes inutilmente. Assim, conseguiram prioridade na compra de um dos dois violões que iriam para Fortaleza.

Mozart destaca então um dos grandes orgulhos que teve no momento da escolha de seu instrumento: “César Faria estava lá. Então o César Faria pegou, conferiu o violão, e falou: - Esse aqui tá bom, pode levar que esse é bom. E é essa maravilha, essa preciosidade que eu tenho”. Benedito César Ramos de Faria (1919-2007), conhecido no meio do choro apenas como César Faria, é uma das maiores referências no que diz respeito à tradição do violão de 6 cordas de acompanhamento no contexto dos conjuntos regionais de choro. O músico nasceu no Rio de Janeiro e iniciou sua carreira profissional em 1939 acompanhando Jacob do Bandolim da rádio Ipanema. Sua trajetória artística está profundamente associada a de Jacob, tendo sido convidado por ele a participar do último regional de choro de sucesso em âmbito nacional da história da música brasileira: o conjunto *Época de Ouro*, no qual atuou até seu falecimento. Vale ressaltar ainda que César Faria é pai do compositor e cantor Paulinho da Viola. Segundo Mozart, “O César era uma pessoa comunicativa... muito bom. Convivi com ele mais tempo do que com o Dino”. (*ibid.*).

De volta à roda de choro do *Bar do Bolão*, Alaécio Martins (2020, p. 355) chama atenção para o fato de que “muito do reconhecimento [de Mozart] veio a partir de um certo momento, eu acho que até ali quando ele estava no Bolão”. Em outras palavras, como aponta Silvio Carlos Costa (2017, p. 311), “o *Bolão* tinha esse privilégio de ser um espaço muito reconhecido, porque também tinham muito poucos bares que se tocava choro. [...] Ele era uma referência de espaço e até a ponto de interditar a rua, de tanta gente que frequentava o bar”. Silvio menciona o nome dos músicos que participavam de maneira mais constante das rodas do *Bolão*: Ildeu (bandolim), Zé Maria (clarinete), Jonas (bandolim), Zito (pandeiro), Alaides (pandeiro), Zé Carlos (cavaquinho), Mozart, (além dele próprio, Silvio). Apesar de não haver uma homogeneidade no que se refere à idade desses músicos –

especialmente se considerarmos a diferença de idade entre Silvio (mais novo) e os demais –, podemos dizer que se trata da “velha guarda” do choro de Belo Horizonte.

Segundo Silvio, a desintegração desse grupo se deu de maneira gradual, por motivos diversos. Entre esses motivos, o músico destaca o surgimento de oportunidades profissionais mais vantajosas para todos que ali se apresentavam, como o surgimento de outros espaços dedicados ao choro, o falecimento de alguns músicos (e o fato de que outros, pararam de tocar), entre outras razões. “Por exemplo: o choro sempre estava relacionado com botequim, com bebida. Veio a lei seca. Isso aí atrapalhou demais porque o Bolão ele fica distante de tudo. É um bar que 90% dos frequentadores eram de outros bairros” (COSTA, 2017, p. 312).²⁷⁸

Silvio revela também que, embora tenha convivido de maneira bastante próxima a Mozart durante muito tempo, nos últimos anos de vida do músico, a convivência foi menor. “O Mozart começou a tocar, a ir mais ao Salomão. [Ele] teve um desentendimentozinho com o Bolão, sabe?” (*ibid.*). Embora Silvio minimize o ocorrido, dizendo que se trata de uma “coisa boba, que podia ter sido resolvida”, diz também que se sente responsável pelo acontecimento. Sem revelar exatamente o que aconteceu, Silvio explica que foi ele próprio quem pediu a Mozart para que o substituísse em uma certa ocasião. Foi justamente nessa mesma oportunidade que se deu o desentendimento entre os dois amigos.

Aí o Mozart começou a se distanciar lá do Bar do Bolão e felizmente ele se aproximou do pessoal do Salomão. Da meninada do Salomão. E eu acredito que o Mozart tenha sido o cara que mais transmitiu conhecimentos assim, da experiência, da bagagem dos veteranos pra essa juventude, pra essa moçada. A presença dele foi muito importante pra inspirar quem sabe outros violonistas, outros músicos. Então eu acho que talvez a coisa mais importante de colocar pro Mozart em tudo isso, sem contar o lado dele de músico e violonista, é talvez a importância dele nessa formação dessa geração que está se destacando. Então essa coisa assim de todo mundo falar, elogiar o Mozart, é por isso. Primeiro, o Mozart é uma figura humana muito... sem... o que falar mal do Mozart? Não tinha como. Super agregador. E ele era um cara que permeava [tanto] nas rodas das gerações mais antigas, [quanto] com os jovens. E aquilo ali era uma festa pra ele. Então eu me lembro das últimas conversas com ele. Ele falou assim: “Ô Silvinho, eu me sinto tão bem, tocando com os meninos lá do Salomão. Sabe por que? Porque ali, parece que eu chego ali e qualquer coisa que eu falo os meninos [concordam e dizem] ‘é isso mesmo’”. Eu falei: “Mas Mozart, você está dando aula pra meninada”. Então o fato da presença do Mozart com certeza influenciou muito nessa formação dessa geração aí de músicos, esses meninos aí. E faz falta isso.” (COSTA, 2017, p. 321).

Creio que este trecho evidencia bem o ponto de inflexão que busco ressaltar. Em determinado momento, Mozart se aproxima dos músicos do Salomão. Em seu inspirado texto etnográfico, já citado neste trabalho anteriormente, Paulo Amado (2014) aborda justamente esse assunto: as rodas

278 De fato, a Lei nº 11.705, conhecida popularmente como Lei Seca, que pune com mais rigor os motoristas alcoolizados, é de junho de 2008. Vale ressaltar que as empresas prestadoras de serviços eletrônicos na área do transporte privado urbano através de aplicativos, só passaram a operar em Belo Horizonte em 2014, durante a copa do mundo. Essas empresas – e mais especificamente a multinacional americana Uber – tornaram o custo do deslocamento mais acessível para a população.

de choro no *Bar do Salomão*.²⁷⁹ Segundo o autor, “apura-se até que em 2014 estes eventos músico-sociais completam seis anos de perenidade” (AMADO, 2014, p. 23). De fato; as rodas de choro ali se tornaram conhecidas e passaram a ser frequentadas por um certo público a partir de 2009, e mais ainda, a partir de 2010. E a relação de Mozart com o *Bar do Salomão* ainda demorou um pouco mais para se estabelecer. No entanto, peço licença ao leitor para discorrer brevemente sobre a minha própria relação com aquele espaço. Por esses acasos que são muito difíceis de explicar, essa relação vem de tempos imemoriais.

Conforme relata Amado (2014, p. 16), este estabelecimento – situado em uma espécie de encruzilhada, na conjunção das ruas do Ouro, Amapá e Palmira – foi inaugurado por um imigrante sírio, avô do atual proprietário Jorge Salomão Filho. “À época, seguia-se o modelo de comércio de mantimentos e utilidades multigêneros: o varejão no térreo e os cômodos da casa no segundo pavimento da construção”. Ocorre que meu bisavô era um imigrante português, vizinho e cliente desse mercadinho, ainda na primeira metade do século XX. Paulo Amado prossegue: “Na década de 1940, Jorge Salomão (o pai), que paulatinamente assumia as responsabilidades pelo local, modificou seu direcionamento comercial, transformando-o num ponto de recreio; em suma, pode-se dizer que desde 1945 aquele pequeno recinto se conhece como o ‘Bar do Salomão’”. Não pretendo me estender aqui sobre os laços ancestrais que ligam o *Bar do Salomão* a mim e a minha família, mas a mesma avó que me levou para as gafeiras do *Elite* e do *Estrela* é a que me contava as histórias que ela viveu naquela esquina; de como uma paisagem idílica se transformou, ao longo das décadas, em um cenário urbano, pavimentado, impermeabilizado. Minha avó me contava histórias de riachos, córregos e brejos, de seu convívio com Salomão (o pai), e sua relação com aquele bairro.

Cresci ali, naquele bairro. Seria mais apropriado dizer “aqui, neste bairro”, se admitirmos, conforme assinala Roland Barthes (2004, p. 10), que “ler” uma região é primeiro percebê-la segundo o corpo e a memória, segundo a memória do corpo. “Não existe País senão o da infância”. Morei na rua do Ouro, na rua Amapá. Meu bisavô, meus avós, meus pais, habitaram ruas contíguas (Herval, Monte Sião, Joanésia, etc.). Na infância, eu passava em frente ao *Bar do Salomão* no caminho da escola. Minha mãe cumprimentava aquelas pessoas, conversava um pouco, mantendo uma sociabilidade convencional, uma relação de vizinhança habitual. Me tornei adulto e continuei passando por aquela esquina; as coincidências terminavam me levando de volta pra lá.

Amado (2014, p. 15) chama atenção para a presença, no *Bar do Salomão*, de “um sentimento atmosférico em preto e branco” que traduzem “as glórias e desventuras do Clube Atlético Mineiro”.

279 Conforme já apontado anteriormente, embora se trate de um trabalho primoroso, fruto de uma pesquisa igualmente bem desenvolvida, não se pode deixar de notar ali a ausência de Mozart.

De fato, se trata de um bar temático, decorado com toda sorte de artigos e produtos (camisetas, cartazes, fotografias, troféus, etc.) que remetem a um dos times de futebol mais tradicionais do Brasil. O *Bar do Salomão* se instituiu, ao logo do tempo, como assinala Amado (2014) no “bar oficial do Galo”,²⁸⁰ não apenas em função da decoração do estabelecimento, mas também porque se estabeleceu ali o cultivo dos assuntos relacionados ao futebol. Dito de outra maneira, frequentavam o estabelecimento, ainda antes da existência do choro ali, ex-atletas, jornalistas, torcedores fanáticos, narradores esportivos, políticos, e um conjunto de agentes que circulam no meio do futebol em Belo Horizonte.²⁸¹ Além disso, o bar concentra um grande número de torcedores nos dias de jogos do Galo. Desde que me entendo por gente é assim. E desde que me entendo por gente, sou torcedor (sofredor) do Galo.

No ano de 2004, eu participava de uma *pelada*²⁸² que agregava músicos e agentes culturais no mesmo bairro onde se localiza o *Bar do Salomão*.²⁸³ Era um período profícuo do ponto de vista musical em Belo Horizonte, especialmente no universo do choro. Vários grupos despontavam, conforme já ressaltado anteriormente. Muitas vezes, saíamos da *pelada* e íamos direto para o *Salomão* com nossos instrumentos. Embora, eventualmente tocássemos, entre um gole e outro de cerveja, entre uma risada e outra (comentando os lances patéticos dos aspirantes a atletas) de forma alguma se pode dizer que aquilo se configurava como uma “roda de choro”. Tocamos algumas vezes ali, despreziosamente. Talvez por essa razão eu tenha ficado tão positivamente surpreso ao tomar conhecimento, quatro ou cinco anos depois, que o *Bar do Salomão* tinha se tornando um dos grandes redutos do choro da cidade. Um espaço tão familiar, agora hospedava, além do meu time de coração, também a música que eu fazia.

Muitas histórias diferentes são contadas na tentativa de se estabelecer uma “autoria” para a roda de choro do *Bar do Salomão*. Fato é que, conforme aponta Amado (2014, p. 31) “as rodas do ‘Salomão’ existem muito graças [ao] entusiasmo” de Madeira.²⁸⁴ Artur (2016), músico da nova

280 Como se sabe, no Brasil, além das bandeiras, distintivos, e demais símbolos, os times de futebol também são representados através de mascotes. No caso do Clube Atlético Mineiro, essa representação é realizada através da imagem de um galo.

281 Interessante notar que esses agentes não são muito diferentes daqueles que circulam no contexto do choro. Com a coexistência dos dois universos naquele espaço (a música e o futebol), naturalmente houve um trânsito maior entre os frequentadores do bar.

282 *Pelada* é o nome que se dá ao evento (geralmente semanal) que envolve um grupo de pessoas interessadas em praticar o futebol de maneira diletante.

283 O bairro da *Serra* tem esse nome em razão do Córrego da Serra, que tem a nascente no atual Parque das Mangabeiras (uma área de proteção ambiental limítrofe da capital mineira). A grande ocupação do bairro se deu a partir das décadas de 1930 e 1940, com a inauguração do colégio Sacre Coeur de Marie e do Olympico Club. A *Serra* é um exemplo do contraste que revela a desigualdade social presente em diversas metrópoles brasileiras: abriga empresas de grande porte, casas e prédios de alto padrão, dois dos melhores clubes da cidade, escolas caras, ao mesmo tempo em que acomoda a maior favela de Belo Horizonte, conhecida como Aglomerado da Serra. O Aglomerado da Serra, por sua vez, é formado por seis comunidades.

284 Os relatos apontam para o ano de 2008 como sendo o marco inicial da roda do *Bar do Salomão*.

geração já citado nesse trabalho que, poderíamos dizer, é uma espécie de descendente direto do legado deixado por Mozart – especialmente no que diz respeito ao violão de 6 cordas de acompanhamento –, revela que logo que começou a tocar choro, passou, por acaso, em frente ao *Bar do Salomão*. Em seu relato, Artur revela que morava no São Lucas, bairro contíguo à Serra, pertencente à região leste da cidade. O músico conta que andava por ali, quando viu os músicos tocando no bar, ainda vazio.

Aí passei tava lá o Wagner, o Madeira, Ronaldo, Fernando irmão do Wagner no acordeom, Nixon. A turma que tocava lá no Salomão. Bem no início. O bar vazio assim. Não tinha nada. Aí eu parei, gostei, comecei a escutar, fiquei lá até acabar. Aí vi que tinha toda semana, toda quinta feira e comecei a voltar lá. Aí um dia eu tava encostado assim assistindo aí o Madeira me chamou e falou “ou, você quer tocar?”; viu que eu tava muito interessado. Eu falei: “Ah, mas eu estou começando. Não toco...” (MACHADO, 2016, p. 295).

Na sequência de seu relato, Artur menciona Madeira como responsável por sua inserção na roda do *Salomão*: “Aí um dia eu tava encostado assim assistindo aí o Madeira me chamou e falou ‘ou, você quer tocar?’; viu que eu tava muito interessado. Eu falei: ‘Ah, mas eu estou começando. Não toco...’”. (*ibid.*). Diante da recusa de Artur, Madeira insiste e passa seu instrumento para o jovem músico (então com 17 anos), que toca a única música que sabia no bandolim. Em minha opinião, além de um gesto significativo, essa passagem representa também uma mudança importante; um novo ponto de inflexão. Rapidamente outros jovens, além de Artur, muito interessados na prática do choro, passam a frequentar o bar e a ocupá-lo, seja tocando, ou escutando a música que estava sendo feita ali. Paulatinamente, o grupo inicial, mencionado por Artur, vai se desligando da roda, e dando espaço a esses jovens.

É importante ressaltar também que, conforme já salientado anteriormente, as rodas ocorriam em dois dias da semana (às segundas e quintas-feiras). A alternância dos dias da semana provocava também um revezamento muito intenso de músicos nas rodas do *Bar do Salomão*. Esse revezamento era potencializado pela ausência de um acordo financeiro entre o proprietário do estabelecimento e os músicos que ali tocavam. Embora Salomão aumentasse significativamente seus ganhos com a música que se fazia ali, não havia o repasse de uma quantia (ainda que simbólica) em dinheiro para aqueles que tocavam.²⁸⁵ Os músicos ganhavam bebida – que depois de um determinado momento passou a ser controlada – e uma porção de tira-gosto. A despeito desse “detalhe”, o *Salomão* se tornou um ponto de encontro entre músicos profissionais, músicos amadores, diletantes, não-músicos (que logo se tornaram músicos profissionais, amadores, diletantes), e assim por diante.

285 Apenas a partir de 2016 – ou seja, oito anos após a inauguração da roda em seu estabelecimento – foi instituído o valor simbólico de R\$50,00 (cerca de 12 dólares à época) como pagamento para os músicos.

A partir de 2012, passei a morar, novamente, a poucos quarteirões do *Salomão*. Naquele momento, dos músicos que haviam iniciado a roda no estabelecimento, apenas o Madeira²⁸⁶ permanecia. Ele morava no prédio em frente ao bar. Bastava descer as escadas para participar da roda. A roda do *Salomão* me colocou, pela primeira vez, diante de uma geração mais jovem de músicos do choro. Artur, por exemplo, é doze anos mais novo que eu. Obviamente, havia o trânsito de músicos experientes naquele espaço, às segundas e quintas-feiras. O que busco salientar é que o *Bar do Salomão* foi o espaço privilegiado para que um certo “encontro” entre músicos de várias gerações ocorresse. Em meu caso, por exemplo, esse encontro foi mais efetivo, mais bem-sucedido, do que no *Bar do Bolão*, onde eu nunca cheguei a tocar.²⁸⁷ Fazendo uma analogia simples e arriscada, é como se no *Bolão* os jovens fossem aprender com os músicos da velha guarda. No *Salomão*, os músicos mais experimentados é que iam ao encontro dos jovens que, embora estivessem sob a liderança de Madeira, impunham um certo “ritmo” àquele contexto. De certa forma, os mais jovens “davam o tom” para a roda.

Estávamos em outro tempo, em outra década. Aqueles jovens pareciam estar interessados em outros elementos, diferentes daqueles que eu me interessei inicialmente, quando comecei a tocar choro. O violão de 7 cordas, por exemplo, que para mim foi uma grande novidade no início, naquele momento, já era um instrumento muito mais difundido e cultivado, por músicos das mais diversas tendências. O próprio acesso às informações relativas ao choro, no meu caso, se deu ainda em um fase “analógica” de transmissão e recepção de conhecimentos. Thiago Balbino, Artur Pádua, Daniel Nogueira, Pedro Alvarez, entre outros, pareciam estar conectados a um tipo de sonoridade específico, a um ritmo particular, a uma forma de interpretação e concepção do choro bem definidos, algo que, embora não tenha me passado totalmente despercebido quando comecei, não me interessou de imediato. Me chamava muita atenção as *baixarias* dos violões de 7 cordas nas gravações que eu escutava, nas rodas que eu frequentava, mas a sonoridade dos conjuntos regionais e a própria função do violão de 6 cordas nesse contexto, não faziam parte dos temas que me atraíam.

O fato é que Mozart se “encaixou” perfeitamente na roda do *Salomão*. O som que aqueles jovens buscavam coincidia plenamente com a sonoridade do violão de Mozart, com todo o conhecimento que ele tinha a respeito da música que fazia, e com tudo o que ele representava para o contexto do choro em Belo Horizonte. Creio que nos últimos anos de sua vida, Mozart tenha se reencontrado com suas maiores potencialidades técnicas e musicais. O time jogava pra ele. Não apenas nas rodas do *Salomão*, mas também se apresentando com o grupo *Piolho de Cobra* (último

286 Emanuel Fulton Madeira Casara (1952-).

287 Acredito que tocar ou não tocar afeta, influencia, determina, os modos de sociabilização de qualquer agente em qualquer situação.

conjunto do qual fez parte). O violão de 6 cordas de acompanhamento voltou a ter um papel de destaque no contexto do choro em Belo Horizonte.

Com o falecimento de Mozart em novembro de 2015, as rodas de choro no *Bar do Salomão* continuaram acontecendo, mas não por muito tempo. Em 2018, o proprietário do estabelecimento declarou publicamente seu apoio ao então candidato Jair Bolsonaro durante as eleições presidenciais em suas redes sociais. O Brasil já vivia um clima tenso, desde o movimento político que depôs a presidenta eleita Dilma Roussef em 2016, e que resultou na prisão de Luís Inácio Lula da Silva em 2018. Era um ambiente muito diferente daquele que vivíamos em 2015. O gesto de Jorge Salomão afastou não apenas os músicos que estavam habituados a tocar em seu bar, mas também a grande maioria dos clientes que costumava ir ali para apreciar a música, o espaço, a comida, para participar daquelas rodas de choro. Tentou-se, de todas as maneiras, retomar o movimento do bar, inclusive através de outros gêneros musicais que não o choro. Não adiantou; o público não aderiu.

De qualquer forma, o *Bar do Salomão* se inscreveu em uma certa *memória* do choro na cidade de Belo Horizonte. Horas depois do sepultamento de Mozart, o flautista Luiz Pinheiro publicou o seguinte texto em seu perfil em uma rede social: “*O que aconteceu ontem no Salomão? Começamos a tocar com a cadeira Dele vazia... quando o choro estava esquentando, veio uma tempestade como eu nunca tinha visto ali. Parece que a ideia era levar quem estava fora, para dentro do bar. Aí a luz acaba: ‘Viva, Mozart!’.* Ameaça voltar mas não volta. Parece que a ideia era que a gente ficasse no escuro mesmo. As pessoas começam a cantar e a gente fica ali, bebendo com Ele (no coração) no bar escuro. Viva, Mozart!” (PINHEIRO, 2015).²⁸⁸

288 PINHEIRO, Luiz. Belo Horizonte, 24/11/2015. Facebook: usuário Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/luiz.pinheiro.9085/posts/10203551568029343>>. Acesso em 04 de outubro de 2020.

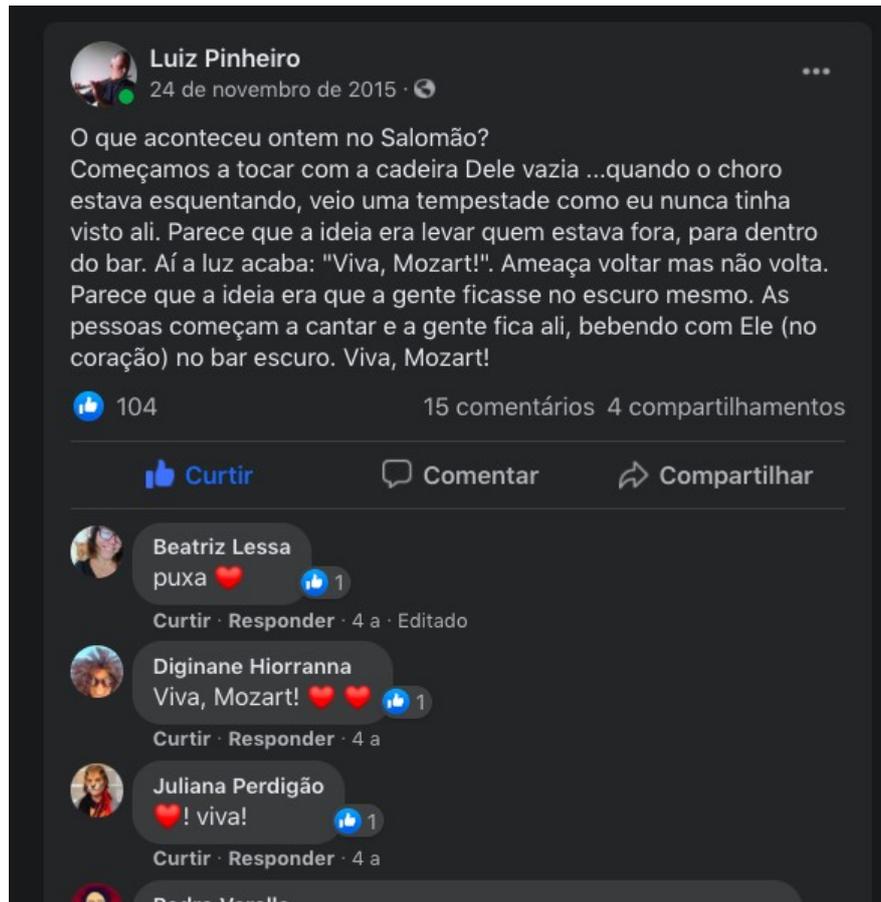


Figura 51 – Post em rede social

4.5. Bença Mozart

No último tópico desta tese, eu gostaria de retomar um ponto abordado ainda no primeiro capítulo, que diz respeito à natureza coletiva deste trabalho. Assim como a própria técnica de Mozart exigia a prática musical em conjunto, é preciso ressaltar esse aspecto também na própria construção dessa pesquisa. Conforme relatei, foi Marcelo Chiaretti que, durante uma conversa, me alertou para o fato de que a pesquisa sobre as práticas de Mozart no contexto do choro em Belo Horizonte poderia se constituir como um profícuo campo de estudo. A partir daí, vários outros agentes passaram a contribuir para que, de fato, essa investigação acontecesse.

Não seria exagero afirmar que as próprias questões que orientam essa pesquisa foram sendo concebidas coletivamente, questões essas que poderiam ser resumidas através da provocação de Denis Laborde em nossa primeira reunião: “Por que este Mozart e não o ‘outro’ Mozart?”. Posteriormente, também durante um encontro presencial de orientação, Flavio Barbeitas fez uma

bela analogia: “Mozart será seu guia, seu condutor; pense nele como Virgílio na Divina Comédia de Dante”. Este tópico se constitui, portanto, como uma tentativa de captar, ainda que precariamente, não apenas as vozes que constituem esse trabalho, mas aquelas que vocalizam também o significado de Mozart para o contexto musical de Belo Horizonte.

Muitas obras foram dedicadas a Mozart. Embora eu não tenha realizado um trabalho minucioso de catalogação, pude apurar que, além do já citado *Sarau pro Sr. Mozart* (Thiago Delegado), foram compostos, pelo menos, outros 6 choros dedicados ao músico. São eles: *Um choro pro “Seu” Mozart* (Lucas Telles),²⁸⁹ *Secundino sacudindo* (Marcela Nunes e Renato Muringa),²⁹⁰ *Bença Mozart* (Marcelo Chiaretti),²⁹¹ *Sarau para Secundino* (Humberto Junqueira),²⁹² *Mozareando* (Zé Maria) e *Mozart no choro* (Tião do bandolim).²⁹³ Em minha busca na internet, não encontrei nenhuma versão da composição de Zé Maria.²⁹⁴ As duas versões de *Mozart no choro* que se encontram disponíveis online estão incompletas.²⁹⁵ Em *Simplicidade*, documentário ostensivamente citado nesse texto, Tião do Bandolim²⁹⁶ aparece tocando – com o acompanhamento de Carlos Walter – um trecho do choro que compôs para Mozart, na primeira ocasião em que o violonista foi condecorado pela Câmara Municipal de Belo Horizonte (quando recebeu o título de cidadão honorário da cidade). No outro exemplo, a mesma música é executada pelo conjunto *Piolho de Cobra*, em um programa de televisão totalmente dedicado a Mozart.

289 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VTofxfzp14E>>. Acesso em 05 de outubro de 2020.

290 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oi8ToOpLdE>>. Acesso em 05 de outubro de 2020.

291 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=goQ08NEHB7c>>. Acesso em 05 de outubro de 2020.

292 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rYGGdCL_ONM>. Acesso em 05 de outubro de 2020.

293 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f44a8kSnof4&t=2s>>. Acesso em 05 de outubro de 2020.

294 José Maria Nunes (1938-2010).

295 Este trecho ocorre a partir do minuto 27 do filme. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0_97tsGyJso&t=2062s>. Acesso em 05 de outubro de 2020.

296 Sebastião Destiosório de Oliveira (1939-2015).

Mozareando
Choro

José Maria Nunes

♩ = 65

Instr. C

The musical score for "Mozareando" Choro by José Maria Nunes is written for guitar (Instr. C) in 2/4 time with a tempo of 65. The score consists of 11 staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The chords used throughout the piece include F7M, Dm, Gm, C7, F9, C7, F7M, G7, C6, A7, Dm7, G7, C7, F7M, Dm, Gm, C7, F7, Bb, Bo, F, D7, G7(9), C7, 1. F, C7, 2. F, A7, Dm, Dm7, Gm, A7, Dm, A7, Dm, Dm6, Am, E7(13), E7, Gm6, A7, Dm, Dm7, Gm, A7, Dm, D7, Gm, Gm6, Dm, Dm7, Bo, A7, 1. Dm, A7, 2. Dm, C7, and F. The piece concludes with a Coda section.

silviocarlos@flordeabacate.com.br

Figura 52 – Partitura da música “Mozareando”

Em entrevista concedida a mim para essa pesquisa por e-mail, Marcelo Chiaretti (2019, p. 335) revela que o choro que compôs para Mozart data do início de sua amizade como o violonista. “Trocávamos telefonemas de vez em quando – por telefone fixo ainda – conversamos sobre coisas do dia-a-dia e sempre que o encontrava havia um carinho especial e cumprimentava-o segurando sua mão e lhe pedia à benção, dizendo “bença”, como peço aos meus avós”. O compositor revela

que considera *Bença Mozart* – tema criado após um encontro com o violonista –, como um de seus primeiros choros, aquele que para ele, possui um significado especial. “Ele foi gravado logo em seguida no segundo disco do Corta Jaca, Mina de Choro”.

Na partitura da composição lê-se: “Dedicado ao amigo violonista Mozart Secundino, grande chorão de Belo Horizonte”. Creio que, de alguma forma, Marcelo Chiaretti (2019) expressa em seu relato algo de comum entre todos aqueles que buscaram homenagear Mozart através de uma composição. A amizade, a convivência, e o desejo de saudar o violonista, reverberando através da música os momentos de encontro, do cultivo do afeto, e de uma admiração.

Alguns elementos tendem a ser valorizados pelos músicos de choro (embora não apenas por eles). Esses elementos se referem, basicamente, à técnica instrumental (em geral, muito associada à velocidade e à destreza mecânica), e à criação da obra de arte como um resultado de um processo de elaboração individual. Dito e outra maneira – e ampliando um pouco mais a afirmação anterior –, o reconhecimento de um músico, em geral, gira em torno de suas capacidades técnicas e composicionais. A pergunta que se apresenta nesse momento é: Mozart rompe com esse paradigma ou, ao contrário, o confirma? Eu diria que o caso de Mozart confirma essa regra, justamente na medida em que rompe com ela.

Se é verdade que Mozart não compôs sequer uma música, não seria correto dizer o músico não foi um criador, especialmente se expandirmos essa noção. Criar está intimamente relacionado a *dar origem* a algo, a *conceber* alguma coisa. Nesse sentido, não se pode afastar Mozart de todas as obras e realizações geradas a partir de sua existência. Mozart é co-autor das músicas feitas em sua homenagem, do filme que narra sua trajetória, e também dessa tese, obviamente. O músico trazia em sua técnica os reflexos de um tempo, possibilitando a ampliação da escuta de quem estava por perto e uma outra relação com a improvisação, com o violão, com o acompanhamento. Em suma: perceber a música de Mozart significa considerar o todo, o *conjunto* que constitui aquela pessoa, não de um ponto de vista psicológico (embora este, também seja possível), mas das *relações* que o constituíram. A esse respeito, Chiaretti (2019, p. 336) revela: “Sempre aprendi um pouco mais sobre a vida com o Mozart”.

Essas relações, como busco demonstrar, não ficaram restritas ao passado. A música de Mozart não deixou de soar com seu falecimento. Ela se expandiu, e continua se expressando, seja através desse trabalho, seja por meio de violonistas que voltaram a se interessar pelo violão de 6 cordas no contexto dos conjuntos regionais.

Especificamente sobre a função do 6 cordas (que não é ao meu ver exatamente a mesma coisa que a forma de se tocar o instrumento), o violão de 6 cordas esteve um pouco esquecido por um momento nos anos 2000 quando muitos jovens quiseram estudar e se dedicar prioritariamente ao violão de 7 cordas. Mas acredito que hoje em dia - sempre

falando no contexto do choro - existem muitos instrumentistas que estudam, pesquisam e sabem muito bem tocar o violão de 6 cordas desempenhando sua função no conjunto de choro. A Escola Portátil teve e tem um papel importante na difusão dessa prática específica e isso não apenas no Rio. Para mim creio que o “uso do chamado violão de 6 cordas” no choro, falando de forma restrita, está intrinsecamente relacionado a utilização da formação instrumental com dois ou três violões, e além da possibilidade dos demais instrumentos cavaquinho, pandeiro e instrumento solista. Porque as utilizações do violão de 6 na música brasileira, para ficar só por aqui, podem ser as mais variadas possíveis...E ouvindo alguns discos de choro e samba atuais, ou nas poucas rodas que frequentei ultimamente que possuem a formação com dois violões (6 e 7), não consigo perceber tal tendência em cair em desuso. (CHIARETTI, 2019, p. 336, 337).

Como se pode notar pelo depoimento de Marcelo Chiaretti, o violão de 6 cordas de acompanhamento, típico dos conjuntos regionais de choro, voltam a ter relevância nesse contexto, depois de um período de esquecimento. Ele ressalta também o papel da Escola Portátil de Música nesse sentido.²⁹⁷

Ainda nessa entrevista, na última pergunta, relembro a Marcelo a ocasião em que se deu a sugestão para que eu fizesse uma pesquisa a respeito das práticas de Mozart. O ano era 2014 e eu estava em Paris para acompanhar o bandolinista Marcos Frederico, mencionado diversas vezes neste trabalho, em uma série de apresentações. Ainda que Marcelo soubesse – assim como todos os músicos de choro de Belo Horizonte – de minha estreita ligação profissional e pessoal com Mozart, me parecia essencial saber os motivos de sua sugestão. Essa foi a razão de minha pergunta. Até porque, naquele momento, no ano de 2014, embora eu desejasse realizar uma pesquisa de perspectiva etnográfica, a última coisa que me passava pela cabeça era realizar um estudo sobre as práticas de Mozart.

Entre 2005 e 2008 havia pesquisado sobre a história do choro em Belo Horizonte, e algumas regiões de Minas Gerais, recolhido depoimentos, manuscritos, partituras, conversado com músicos e co-produzido junto com a Lúcia Campos o documentário “Na Levada do Choro”, onde pela primeira vez havia sido recolhido e gravado um depoimento do Mozart e outros chorões, contando suas histórias, suas memórias. Havia pesquisado e recolhido alguns dados sobre a história do Mozart e sua relação com o choro na cidade, como e com quem aprendeu a tocar, como participava dos programas de rádio. Ele estava vivo, lúcido, totalmente ativo e participando das rodas com todos, com os mais jovens e com os mais antigos. Na época eu pensava que, se eu estivesse em Belo Horizonte, poderia continuar essa pesquisa mais abrangente sobre o choro local, porque isso demandava tempo e muitas visitas nos acervos pessoais, entrevistas, etc. Então, me coloquei no seu lugar, por você ser violonista, tocar e se interessar por choro e participar da vida cultural ligada ao choro muitas vezes ao lado dele, e me parecia evidente que deveria estudar, aprofundar e procurar também desenvolver um pensamento crítico através do estudo e da pesquisa do choro focado no Mozart, uma das pessoas mais admiráveis do choro de Belo Horizonte e que era testemunha como poucos da história do choro na cidade desde o passado mais distante. (CHIARETTI, 2019, p. 337).

297 A EPM foi fundada no ano 2000 por músicos de choro do Rio de Janeiro que sentiram a necessidade de passar a diante seus conhecimentos sobre o gênero. Mais informações sobre a instituição se encontram disponíveis em: <http://www.casadochoro.com.br/portal/view/escola_portatil>. Acesso em 05 de outubro de 2020.

Percorri muitos acervos pessoais. Menos do que gostaria, e mais do que precisei para essa pesquisa. Realizei infindáveis entrevistas. A maioria delas utilizadas aqui. Busquei trazer um olhar (ou uma escuta) particular para a obra de Mozart. Não pretendi que esse olhar-escuta fosse isento, isonômico, equânime. Desde o início, eu estava informado de que minha percepção estaria comprometida, contaminada por meu lugar nesse contexto. Busquei me beneficiar disso – embora seja uma posição extremamente desconfortável. Desconfortável para o próprio texto etnográfico. Na medida em que eu me revelo um “nativo”, todo o distanciamento necessário para se estabelecer uma suposta isenção entre mim e o Outro estará comprometido, dando espaço para certa suspeição. Para evitar essa suspeição, busquei trazer outras vozes para este trabalho, tantas quantas foram possíveis. O “tom” etnográfico pode ter se perdido nesse emaranhado de vozes. Mas considere uma troca justa, na medida em que eu e Mozart éramos tão próximos. Concordo com Marcelo: Mozart era uma das pessoas mais admiráveis do choro de Belo Horizonte.

Em minha opinião, a cena mais bonita de *Simplicidade* se inicia com o depoimento de um sobrinho de Mozart. Nesse depoimento, ele revela o papel de Mozart e a importância da música na formação (ele utiliza a palavra “educação”) da família.

Sempre nas tardes de domingo, como hoje, a nossa sobremesa era música. Era o almoço na casa de algum irmão, e a sobremesa era música. E através dessa música, com meu pai José Alcântara, com o padrinho Mozart, e os outros irmãos reunidos, é que era divulgado para nós os valores que precisava em uma família. Era a música, a honestidade, e junto com elas a vivência que a pessoa tem que ter. A vivência de família. Então a nossa família sempre foi recheada por música. E é através dessa música que o padrinho Mozart vem trazendo pra gente, até hoje, esse legado. (SIMPLICIDADE, 2015).

Nesse momento, no final do depoimento do sobrinho de Mozart, se inicia o choro *Bença Mozart*. A câmera focaliza um fogão com panelas guarnecidas com feijão tropeiro, couve, e arroz. *Bença Mozart*, feijão tropeiro, Mina de Choro... tudo isso vai construindo a coerência da cena; Mozart faz seu prato durante a primeira parte do choro. A música continua soando e a câmera corta para outra ação: Mozart abre um vinho. Enquanto ele utiliza o saca-rolhas, o choro vai pra sua segunda seção, em tonalidade menor. A bela melodia é conduzida pelo trombone de Alaécio Martins, citado nesse trabalho algumas vezes. Mozart serve os copos que estão à mesa. A cena, em alguma medida, dialoga com a fala do sobrinho de Mozart. Há uma “música” sendo servida ali.

"Bença", Mozart

*dedicado ao amigo violonista Mozart Secundino,
grande chorão de Belo Horizonte*

Marcelo Chiaretti

choro
♩ = 78

A

B \flat ⁶ B \circ C⁷ F⁷ B \flat ⁶ F⁷

6 B \flat D⁷ Gm⁷ G⁷ C⁷ F⁷

10 B \flat ⁶ B \circ C⁷ F⁷ B \flat B \flat ⁷

14 E \flat ⁷ D \flat ⁷ G \flat ⁷ C \flat ⁷ F⁷ C⁷ F⁷ 1. B \flat F⁷

B

18 B \flat D⁷ Gm G \circ A \circ D⁷ E \flat ⁷ D⁷

23 E \circ A⁷(\flat ₉) Dm⁷ A⁷/C \sharp Fm⁶ E⁷(\sharp ₁₁) E \flat ⁷M

Figura 53 – Partitura de “Bença Mozart”

27 C⁷ F⁷ B^{b7} E^o E^{b7} D⁷ D^o/A^b G⁷

31 Cm F^{#o} Gm E^{b7} A⁷ D⁷ 1. Gm D⁷

35 2. Gm F⁷ **C** B^{b6}

37 B^{b7(13)} E^{b6} B^{b7(9)} E^{b^o} E^b

41 C^o F⁷ B^{b6} D⁷

44 Gm⁷ C⁷/B^b A^{b^o} E^b/G G^{b^o} B^bm/F E^o

48 F⁷/E^b B^{b7}/D D^{b^o} Cm⁷ Fm⁷⁽⁹⁾ B^{b7}(^b13) B^{b7}(13)

52 1. E^{b6} 2. E^{b6} E^o F⁷ B^b

Da capo e coda

Figura 54 – Partitura de Bença Mozart

Considerações finais

Busquei, durante todo este trabalho, evidenciar o meu lugar como pesquisador, mobilizando as categorias que julguei serem coerentes e apropriadas para essa investigação. A ideia de *leitura em voz alta (reading out)* de Tim Ingold me possibilitou encarar o meu percurso como músico como um recurso metodológico válido para este estudo. Mobilizei também outras ideias em torno do método para construir minha argumentação, como por exemplo a proposição de Denis Laborde a respeito de uma *ciência indisciplinada da música*. Isso foi importante na medida em que me possibilitou reconhecer o meu próprio espaço de atuação como um campo aberto à perspectiva etnográfica. Busquei demonstrar, com o auxílio de alguns autores, que não há contradição entre a função *músico* e a função *etnógrafo*, assim como não há contradição entre um campo musical e um campo etnográfico. Em outras palavras, qualquer que seja o campo musical, ele será, necessariamente, um campo etnografável. Isso se dá por uma razão muito singela: tudo aquilo que constitui o que chamamos de música, se dá no quadro das relações humanas, portanto, no quadro das relações sociais.

Refleti muito sobre como o tema da memória poderia se inserir no texto, uma vez que se trata de assunto relevante para a pesquisa. Eu precisei tomar um certo cuidado, pois, de maneira alguma desejava associar a memória exclusivamente ao passado, à lembrança de um tempo que já passou e que não mais retornará. Por outro lado, o esquecimento também é parte constitutiva da memória. É no jogo entre lembrança e esquecimento que construímos nossas histórias. Creio que Mozart – sua trajetória, sua música – representa bem esse jogo; o meio do caminho de algo que já passou, mas que ainda está aqui, apontando também para o futuro. Sua própria técnica violonística metaforiza esse “meio”, esse “entre”. Mozart não improvisa no sentido convencional. Mozart *acompanha*. O *acompanhar* pressupõe uma *extensão temporal*, embora sua arte compreenda, fundamentalmente, o aspecto transitório, momentâneo.

Mozart era um homem negro nascido em um região pobre de um país extremamente desigual. Isso tem um significado todo especial, inclusive no âmbito do choro. Como busquei demonstrar, a história desse gênero tem sido contada a partir de uma perspectiva particularmente limitada e limitante, que leva em consideração apenas os músicos que habitaram e/ou habitam a cidade do Rio de Janeiro. Assim como vários choros começam pela coda (repetição),²⁹⁸ as histórias também podem começar pelo meio, ou pelo fim. Não sabemos quando surgiu a história de Chapeuzinho

298 Desnecessário repetir a palavra (coda) que designa a repetição. O faço porque concordo com Manuel de Barros: repetir é um dom do estilo; se relaciona com o tempo e com a memória.

Vermelho. O que sabemos é quando ela se tornou conhecida em determinado contexto. Da mesma forma, sabemos que Joaquim Callado se tornou conhecido, juntamente com seu trio, que batizou de “Choro Carioca”. A partir de então, uma certa história do choro passou a ser contada. Mas sabemos também que as histórias das polcas são muitas; as histórias das valsas também; das quadrilhas, das mazurcas, e assim por diante. E hoje, mais do que nunca, são muitas as histórias do choro. Em minha opinião, é preciso que essas histórias emerjam, apareçam. As diferentes versões de Chapeuzinho Vermelho não alteram o *sentido* da história.

Para “encaixar” Mozart em uma história tão restrita, que começa a ser contada através de um evento “Real” e pomposo – a chegada da corte portuguesa no Brasil –, foi preciso adaptá-la, trazendo-a para um universo mais “real” (menos pomposo). O choro de Mozart está muito mais relacionado à cultura de sua terra, às gafeiras de Belo Horizonte, às Serestas do interior de Minas, do que com danças européias. Fica evidente, portanto, que é preciso alargar as formas de “acesso” a essas histórias do choro, sob pena de deixarmos de lado aspectos importantes, e os próprios personagens que as constituem.

Ao invés da história oficial, que possui uma linha genealógica (e até mesmo a figura de um “pai” fundador, como vimos), prefiro associar Mozart à tradição dos conjuntos regionais. O violão de 6 cordas nesse contexto adquire uma função toda especial. Essa tradição esteve muito ligada a um determinado período, uma determinada época da cultura urbana brasileira, mas nunca se perdeu totalmente. Mozart foi testemunha desse período. Tocou em rádio, participou de regionais, conheceu os protagonistas, inventores da música que tanto apreciava. Seu próprio violão (o objeto, ou *ferramenta*) foi escolhido por um desses personagens: César Faria, um dos principais violonistas de 6 cordas da história da música brasileira. Mozart dominava seu ofício. Conhecia sua ferramenta e a utilizava com maestria. Tocou com todos os grandes (Clara Nunes, Altamiro, Voltaire, Dino, Ronaldo do Bandolim, entre muitos outros), e “pequenos” (iniciantes, diletantes) durante sua trajetória.

O caso de Mozart nos permite refletir sobre o contexto musical do choro de Belo Horizonte, de Minas Gerais, ampliando nossa percepção também para os assuntos mais gerais que dizem respeito ao choro. Outros significados emergem através desse olhar. Lembrança e esquecimento estão presentes nessa história. Tempos diferentes se encontram nela. Espero ter conseguido construir aquela ponte, prometida ainda no primeiro capítulo desse texto. Um elo que facilite a compreensão das extensões temporais de uma obra reveladora e significativa. “Por que este Mozart e não o outro Mozart?”... Embora eu ainda não tenha uma resposta definitiva para esta pergunta, creio que hoje eu me sairia melhor diante de tal provocação. É preciso seguir outras trilhas, outros rastros; É preciso seguir outras partituras, outras pautas, outras indicações, outros gestos; É preciso

desvelar outros enigmas. A música de Mozart (o nosso Mozart) nos ajuda a reconhecer a conjunção de um tempo (e não mais o confronto) daquilo que ainda não é com aquilo que já se foi.

REFERÊNCIAS

ABREU, Marcela Nunes. *Três choros para flauta de Belini Andrade*: Morena Marta, Estrambótico e Uma flauta doce. Dissertação de mestrado. Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012, 83 f.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1955. (Conf.)

AMADO, Paulo Vinicius. *A expressividade no choro*: um estudo a partir de perspectivas da etnomusicologia e da fenomenologia. Dissertação de mestrado. Escola de música, Universidade Federal de Minas Gerais. 2014, 176 f.

_____. Três episódios em campo: apontamentos etnográficos e reflexões iniciais acerca de eventos de "choro tradicional" e de "choro contemporâneo" em Belo Horizonte. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 5, 2018, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Unirio, 2018. p. 1-13.

_____. Apontamentos de leitura crítica de trabalhos historiográficos sobre o Choro brasileiro. In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Belo Horizonte, 2016. *Anais [...]*.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ARAGÃO, Pedro. *O baú do animal*: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013, 280 p.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*: o contexto de François Rabelais. 2ªed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993, 419 p.

BARBEIROS, Música-de-. In: ENCICLOPÉDIA da música brasileira. 3a ed. 1a reimp. São Paulo: Art Editora: Publifohla, 2003. (verbete). p. 545.

BARBEITAS, Flavio. A universidade e a pergunta pela música. *Diálogos Com Som*, Barbacena, v. 3, n. 1, p.41-51, nov. 2016.

BARTHES, Roland. **Incidentes**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Tradução: Mário Laranjeiras.

BASTOS, Manuel Dourado. Pressentimento da promessa de felicidade: o "samba da desilusão" de Paulinho da Viola. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 1, n. 57, p.299-324, dez. 2013.

BATISTA, Siqueira. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: D. Araújo, 1969.

BECKER, Howard. *Outsiders*: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008. Tradução: Luis San Payo.

BECKER, José Paulo Thaumaturgo. O acompanhamento de violão de 6 cordas no choro a partir de sua visão no conjunto "Época de Ouro". 1996. 136 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

BERGSON, Henri. *Durée et simultanéité.: à propos de la théorie d'einstein..* Paris: Les Presses Universitaires de France, 1968. 216 p.

BETTELHEIM, Bruno. A Psicanálise Dos Contos de Fadas. 1980. Disponível em: http://fernandomaues.com/noigandres/textos/ensino/a_psicanalise_dos_contos_de_fadas.pdf Acesso em 12 de julho de 2020.

BEZERRA, Marília Lopes Oliveira; SIQUARA, Gustavo Marcelino; ABREU, José Neander Silva. Relação entre os pensamentos ruminativos e índices de ansiedade e depressão em estudantes de psicologia. *Revista Psicologia, Diversidade e Saúde*, [s.l.], v. 7, n. 2, p.235-244, 30 jul. 2018. Escola Bahiana de Medicina e Saúde Pública. <http://dx.doi.org/10.17267/2317-3394rps.v7i2.1906>.

BITTAR, Iuri. *Fixando uma gramática: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto*. Dissertação de mestrado. Centro de Letras e Artes, Unirio. 2011, 133 f.

BLACKING, John. *How musical is man?* 6. ed. Seattle: University Of Washington Press, 2000. 132 p.

_____. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 16, n. 16, p.201-218, jul. 2007.

BORGES, Jorge Luis. O tempo. In: *Obras completas volume IV*. São Paulo: Globo, 2005.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979, 399 p.

BOURDIEU, Pierre. *Méditations pascaliennes*, Paris: Editions du Seuil, 1997, p. 204.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese de doutorado. UFRJ/IFCS/PPGHIS. Rio de Janeiro. 2002, 408 f.

_____. O violão de 7 cordas: teoria e prática. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002 (b). 143 p.

BRAGA, Reginaldo Gil. "Revisitando o trabalho de campo e o texto etnográfico: representação e autoridade etnográfica nas expressões sonoro-musicais do batuque do RS". In: LUCAS, Maria Elizabeth. *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. 1ª edição. Porto Alegre: Marcavisual, 2013, pp. 271-284.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. 2ªed. 2ªreimp. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 385 p.

CAETANO, Rogério. *Sete cordas: técnica e estilo*. Rio de Janeiro: Garbolights, 2010. 109 p.

CALADO. In: ENCICLOPÉDIA da música brasileira. 3a ed. 1a reimp. São Paulo: Art Editora: Publifohla, 2003. (verbete). p. 132.

CAMPOS, Lúcia. O chão, o palco e o estúdio de gravação: um estudo sobre "culturas populares" em trânsito. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 28., 2012, São Paulo. *Trabalho*. São Paulo: Rba, 2012. p. 1 – 8.

_____. Sauvegarder une pratique musicale? Une ethnographie du samba de roda à la World Music Expo. *Cahiers d'Ethnomusicologie*, v 24, Genève, p.141-153, 2011.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: estratégias para sair e entrar da modernidade*. 4ª ed. 3ª reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, 385 p.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 2017. "Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível" [1979]. In: *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify. pp. 235-244.

_____. 2017. "Cultura" e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais" [2002]. In: *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify. pp. 304-369.

_____. 2017. "Relações e dissensões entre saberes tradicionais e saber científico" [2007]. In: *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify. pp. 304-369.

CARVALHO, Flávia Medeiros de. *O dicionário do folclore brasileiro: um estudo de caso da etnoterminologia e tradução etnográfica*. 2013. 252 f. Dissertação (Doutorado) - Curso de Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – Let, Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Unb, Brasília, 2013.

CASTRO, Maria Teresa Mendes de. *A formação da vida musical de Belo Horizonte: sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963*. 2012. 351 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação, Fae, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O nativo relativo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p.113-148, nov. 2002.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. 3ªed. São Paulo: Editora 34, 2005, 224 p.

CERQUEIRA, Vladimir Agostini. "Entre o erudito e o popular: as tramas, os dramas e as aventuras progressivas de uma banda "classe média" em BH". In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2006, São Paulo. *Universos da Música...* cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais. pp.300-305.

CHAMONE, Emília. *Tradition, pratique et diffusion du maracatu du baque virado (Brésil-France)*. 2018. 460 f. Tese (Doutorado) - Curso de Musique, Histoire, Société, École Des Hautes études En Sciences Sociales, Paris, 2018.

CHORO. In: ENCICLOPÉDIA da música brasileira. 3a ed. 1a reimp. São Paulo: Art Editora: Publifohla, 2003. (verbete). p. 200.

CLIFFORD, James. "Sobre a autoridade etnográfica". In: _____. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. p. 17-58.

CLIFFORD, James; MARCUS George. A escrita da cultura: poética e política da etnografia. Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2016. 385p. Tradução: Maria Claudia Coelho.

CÔRTEZ, Almir. O uso do "formato chorus" para fins de improvisação na prática atual do choro. *Simpom*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1390-1399, dez. 12.

COSTA, Manuela Areias. *Notas sociais: as práticas da banda da sociedade musical são caetano (1890 - 1930)*. 2010. 93 f. Monografia (Especialização) - Curso de História, Ichs, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2010.

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. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Ufmg, Belo Horizonte, 2015.

DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage Pittoresque au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, Imprimeurs de L'institut de France, 1835. 210 p. (Tome II).

_____. Jean Baptiste. *Voyage Pittoresque au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, Imprimeurs de L'institut de France, 1839. 322 p. (Tome III).

_____. Jean Baptiste. *Voyage Pittoresque au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, Imprimeurs de L'institut de France, 1834. 119 p. (Tome I).

DESROCHES, Monique. « Entre texte et performance : l'art de raconter », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 21 | 2008, mis en ligne le 17 janvier 2012. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1215>

DETIENNE, Marcel. Os gregos e nós. São Paulo: Edições Loyola, 2008. 162 p.

DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2003, 106 p.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. 9ª ed. 2ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007, 284 p.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Les mots, la mort, les sorts: la sorcellerie dans le bocage. France: Gallimard, 2018. 424 p.

_____. 1990. Ser afetado (tradução de Paula de Siqueira Lopes). *Cadernos de Campo*, n. 13, p. 155-161, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.

_____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2007.

FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. *O choro em Belo Horizonte: aspectos históricos, compositores e obras*. Dissertação de mestrado. Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005, 51 f.

_____. *O estilo de Zé da Velha no CD Só Gafieira: práticas de performance de trombone no choro*. 2017. 128 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 51. ed. São Paulo: Global Editora, 2006.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989, 213 p.

_____. Being here: Whose life is it anyway?. In: GEERTZ, Clifford. *Works and lives: the anthropologist as author*. The anthropologist as author. California: Stanford University Press, 1998. p. 30.

GEUS, José reis de. *Pixinguinha e Dino sete cordas: reflexões sobre a improvisação no choro*. Dissertação de mestrado. Escola de música e artes cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2009, 162 f.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. 2ª reimp. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, 255 p.

GOFFMAN, Erving. *The presentation of self in every day life*. Edinburgh: University Of Edinburgh, 1956. 173 p.

GOUVEIA, Nelson *et al.* Poluição do ar e impactos na saúde na Região Metropolitana de Belo Horizonte – Minas Gerais, Brasil. *Ciência & Saúde Coletiva*, [S.L.], v. 24, n. 10, p. 3773-3781, out. 2019. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1413-812320182410.29432017>.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2000. 102 p. *A identidade cultural na pós-modernidade (PDF Download Available)*. Available from: https://www.researchgate.net/publication/44209742_A_identidade_cultural_na_pos-modernidade [accessed Jun 11 2018].

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice Editora, 1990, 189 p.

HENNION, Antoine. *La Passion musicale: une sociologie de la médiation*, Paris: Métailié, 2007, 397p.

_____. “Música e mediação: para uma nova sociologia da música” (Trad. Flávio Barbeitas). In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Org.). *The Culture Study of Music: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2002.

_____. “La memoire et l’instant. Improvisation sur um theme de Denis Laborde”. In: Tracés. *Revue de Sciences Humaines*. 2010, pp. 141-152.

_____. « Une sociologie des attachements : d’une sociologie de la culture à une pragmatique de l’amateur », *Sociétés* 2004/3 (n° 85), p. 9-24. Tradução de Lúcia Campos para a disciplina « Seminário em Música e Cultura : teorias e práticas recentes » (2017).

_____. *Figures de l’amateur – Formes, objets, pratiques de l’amour de la musique aujourd’hui*. Documentation Française, 2000.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INGOLD, Timothy. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. 390 p. Tradução: Fábio Creder.

_____. “Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem”. In: STEIL, C.; CARVALHO, I.; (Org.). *Cultura, percepção e ambiente: diálogos com Tim Ingold*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012. Coleção Antropologia Hoje. 237 p.

_____. “Da transmissão de representações à educação da atenção” (Trad. José Fonseca). In: H. Whitehouse (ed.); *The debated mind: evolutionary psychology versus ethnography* (Oxford: Berg, 2001), p. 113-153.

JACINO, Ramatis. Que morra o “homem cordial”: crítica ao livro *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. *Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana*, São Paulo, n. 19, p. 33-63, agosto. 2017.

JOUSSE, Marcel. *L'anthropologie du geste*. Paris: Les Éditions Resma, 1969. 395 p.

KIEFER, Bruno. *A história da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

LABORDE, Denis. *La mémoire et l'instant: les improvisations chantées du bertsulari basque*. Donostia: Elkar, 2005. 349 p.

_____. “Pour une science indisciplinée de la musique”, publicado originalmente em Talia Bachir-Loopuyt, Sara Iglesias, Anna Langenbruch, Geza zur Nieden (orgs.). *Musik, Kontext, Wissenschaft: Interdisziplinäre Forschung zu Musik*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmnH, 2012, p. 25-33. Tradução de Lúcia Campos e Emília Chamone, autorizada pelo autor.

LAMAS, I. A.. Reflexões metodológicas sobre uma etnografia multi-situada dos conflitos socioambientais na mineração de larga-escala. In: 9o Congresso Latino-americano de Ciência Política, 2017, Montevideo. Anais do 9o Congresso Latino- americano de Ciência Política, 2017.

LANGE, Francisco Curt. “Los conjuntos musicales ambulantes de Salzgitter y su propagación en Brasil y Chile durante el siglo XIX”. In: *Latin American review*, v. 1, n. 2. Austin: University of Texas Press, 1980.

LANNA, Flávia Duarte. *Um conto, um canto, um encanto: a história, o mapa, a música em Belo Horizonte*. 2016. 184 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2016.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de. *O choro dos chorões de Brasília*. 2009. 196 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994 (4ª reimpressão – 2008), 152 p.

_____. *Science in Action*. Cambridge: Harvard University Press. 1987.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LUNDU. In: ENCICLOPÉDIA da música brasileira. 3a ed. 1a reimp. São Paulo: Art Editora: Publifohla, 2003. (verbete). p. 459.
- MARCUS, George. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography, *Annual Review of Anthropology* 24: 95-117, 1995.
- MARTINS, David Rangel Diel de Carvalho. *Improvisação no choro segundo chorões*. 2012. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- MARTINS, Alaécio. *O choro nas bandas de Diamantina*: edição prática para banda de música, dueto e melodia cifrada a partir de manuscritos do acervo da banda do 3º batalhão de polícia de minas gerais. 2017. 296 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Unirio, Rio de Janeiro, 2017.
- MAUSS, Marcel. Les techniques du corps, *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934. Édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi Le 17 février 2002.
- MAYOR, Mariana França Soutto. *Triunfo eucarístico como forma de teatralidade no Brasil colônia*. 2014. 151 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Teoria e Prática do Teatro, Usp, São Paulo, 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 662 p. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura.
- MENEZES BASTOS, Rafael. “Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem.” in Anuário Antropológico/1993, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995. pp. 9-73
- _____. 1996. "A "Origem do Samba" como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?)". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 31: 156-177.
- MONTEIRO, John Manuel. *Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e música: canção popular e conhecimento histórico”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, pp. 203-221, 2000.
- MORAES, Maiara Felipe. *O sopro de Copinha*: reflexões sobre a flauta na música popular brasileira. 2017. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. 1995. 260 p.

- MUNANGA, Kabengele. Algumas considerações sobre "raça", ação afirmativa e identidade negra no Brasil: fundamentos antropológicos. *Revista Usp*, São Paulo, v. 1, n. 68, p. 46-57, dez. 2005.
- MÚSICOS, dança-dos-. In: ENCICLOPÉDIA da música brasileira. 3a ed. 1a reimp. São Paulo: Art Editora: Publifohla, 2003. (verbeta). p. 234.
- NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. Trad. Yara Aun Khoury. In: *Les lieux de mémoire*. 1993.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. 2005. 353 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.
- PAES, Anna. *Almirante e o pessoal da velha guarda: memória, história e identidade*. 2012. 227 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Unirio, Rio de Janeiro, 2012.
- PALOPOLI, Cibele. *Violão velho, choro novo: processos composicionais de Zé Barbeiro*. 2018. 262 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Musicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- PAOLIELLO, Guilherme. In: *Latina Levada*. Belo Horizonte: Compact Disc, 2012. Encarte.
- PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 42, n. 20, p. 377-391, dez. 2014.
- PERALTA, Elsa. Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica. *Arquivos da memória. Antropologia, escala e memória*, Lisboa, nº 2 (Nova Série), pp. 4-23, 2007.
- PEREIRA, Marcelo das Dores. *Procedimentos rítmico-melódicos na performance de Altamiro Carrilho: um estudo de caso aplicado ao ensino do choro*. 2016. 78 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- PESSOA, Felipe Ferreira de Paula. Cuidado violão!: as transformações no acompanhamento dos violões nos conjuntos de choro. 2012. 105 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. Diagnóstico propositivo. Mercado Distrital de Santa Tereza. 2016. Poder executivo, Belo Horizonte. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0Byy17j1MKDWKLLXpwNWd1UHp4bWM/view> Acesso em 19 de junho de 2020.
- RAMIREZ, Paulo Niccoli. *Dialética da cordialidade: afinidades eletivas benjaminianas no pensamento político e social de Sérgio Buarque de Holanda*. 2007. 255 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Puc, São Paulo, 2007.
- RAMOS, Jarbas Siqueira. O Corpo-Encruzilhada como Experiência Performativa no Ritual Congadeiro. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 296-315, maio 2017.

RAMOS, Lucas de Campos. *O violão de 6 cordas e as habilidades de acompanhamento no choro*. Dissertação de mestrado. Profartes, Universidade de Brasília, 2016, 175 f.

REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. 262 p. Dora Rocha.

REILY, Suzel. 2014. "As Vozes das Folias: um tributo a Elizabeth Travassos Lins". *Debates*, 12.

_____. 2014. "A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica". *Música e Cultura*, 9.

REQUENA, Brian Henrique de Assis Fuentes. *A universidade do sertão: o novo retrato cultural da música sertaneja*. 2016. 203 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

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, D. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. Petrópolis, Vozes, 1977.

_____. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

ROUSSEAU, Jean-jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. 183 p. Tradução: Fulvia M. L. Moretto.

RUGANI, Jurema Marteleto. *Betim, no caminho que vai das minas à industrialização: a lógica da organização do espaço dos centros industriais metropolitanos*. 2001. 210 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

SÁEZ, Oscar Calavia. *Um manual de métodos, técnicas e teses em antropologia*. Ilha de Santa Catarina: Edição do Autor, 2013.

SACKS, Oliver. *Aqui-Agora: a música e a amnésia*. In: SACKS, Oliver. *Alucinações Musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 185-210.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 1084 p.

SAHLINS, Marshall. *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: Ufrj, 2007. 677 p. Tradução: Vera Ribeiro.

_____. *O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I)*. *MANA*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p.41-73, jan. 1997.

SAMBA. In: *ENCICLOPÉDIA da música brasileira*. 3a ed. 1a reimp. São Paulo: Art Editora: Publifohla, 2003. (verbete). p. 678.

SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: STARLING, Heloísa; CAVALCANTI, Berenice; IASENBERG, José. (Org.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, v. 1, pp. 23-35.

_____. “Uma roda de choro concentrada: reflexos sobre o ensino de músicas populares nas escolas”. In: IX ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. Anais. Belém, set. 2000.

_____. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001, 247 p.

SARMENTO, Luciano Cândido e. *Altamiro Carrilho: flautista e mestre do choro*. 2005. 153 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Sérgio Buarque de Holanda e essa tal de "cordialidade". *Ide: psicanálise e cultura*, São Paulo, v. 46, n. 31, p. 83-89, dez. 2008.

SCHECHNER, Richard. 2006. “O que é performance?”, em *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

SCIRÉ, Cláudia. Uma Etnografia Multissituada das Práticas Populares de Consumo. *Plural: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP*, São Paulo, v. 1, n. 16, p.93-109, 01 dez. 2009.

SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001. 174 p.

_____. *Estética da comunicação musical*. São Paulo. 2008. 157 p.

SEEGER, Anthony. Por que cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 320 p. Tradução: Guilherme Werlang.

_____. “Etnografia da música”. *Cadernos de campo*, n.17 p. 1-348. São Paulo, 2008.

SILVA, Lélío Eduardo Alves da. *Musicalização através da banda de música escolar: uma proposta de metodologia de ensaio fundamentada na análise do desenvolvimento musical dos seus integrantes e na observação da atuação dos :mestres de banda:.* 2010. 259 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SOARES, Michelle Gomes; RINCON, Neire Márzia. “Marcas do erotismo no conto Chapeuzinho Vermelho”. *Mediação*, Goiás, v. 12, n. 1, pp. 71-82, 2017.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*, Rio de Janeiro, Codecri, 1979.

SPIELMANN, Daniela. Os bailes de gafeira: repertórios em movimento. Orientadora: Martha Tupinambá de Ulhôa. 2017. 358 f. Tese (Doutorado) - Unirio, Rio de Janeiro, 2017.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004. 191 p.

SUCHMAN, Lucy. *Plans and situated actions: The problem of human-machine communication*. Palo Alto: Xerox Corporation, 1985.

TABORDA, Márcia Ermelindo. *Dino sete cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira*. 1995. 96 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

_____. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. 2004. 168f. (Doutorado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, fevereiro de 2004.

_____. *As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950)*. *Haol*, Online, v. 1, n. 23, p. 137-146, dez. 2010.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: 34, 2010. 384 p.

TUGNY, Rosângela Pereira. “Mapeando estudos sobre músicas tradicionais no Brasil”. *Habitus* (UCG. Impresso), 2006, v. 5, p. 34-56.

TRAVASSOS, Elizabeth. “A codificação musical da mediação cultural”. In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2006, São Paulo. *Universos da Música... cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais*. pp. 124-129.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. “Urubu – texto e contexto na música instrumental”. In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2006, São Paulo. *Universos da Música... cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais*. pp. 232-327.

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc: história e inventário do choro*. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1961.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2007, 193 p.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O nativo relativo”. In: *Mana* 8(1), 2002a, 113-148.

WACQUANT, Loïc. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. 293 p. Tradução: Angela Ramalho.

WAGNER, Roy. *Símbolos que representam a si mesmos*. São Paulo: Unesp, 2017. 197 p. Tradução: Priscila Santos da Costa.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. 536 p.

_____. *Getúlio da Paixão Cearense*. In: _____. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, p.129-191, 2004b.

ZANON, Cristian; BORSA, Juliane Callegaro; HUTZ, Claudio Simon. *Relações entre pensamento ruminativo e facetas do neuroticismo*. *Estudos de Psicologia*, Campinas, v. 2, n. 29, p.173-181, nov. 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2018. 108 p.

Entrevistas

CHIARETTI, Marcelo (mchiaretti@gmail.com). [mensagem pessoal]: inédito. Mensagem recebida por junqueira.humberto@gmail.com em 13 de novembro de 2019.

CHOAIRY, José Carlos. *José Carlos Choairy*: inédito. Entrevista concedida a Humberto Junqueira. Belo Horizonte, 2020.

COELHO, Amanda Gomes; MEIRA, Daniela Alvarenga de. *Amanda Gomes Coelho e Daniela Alvarenga de Meira*: inédito. Entrevista concedida a Humberto Junqueira. Belo Horizonte, 2017.

COSTA, Silvio Carlos. *Silvio Carlos Costa*: inédito. Entrevista concedida a Humberto Junqueira. Belo Horizonte, 2017.

MACHADO, Artur Pádua. *Artur Pádua Machado*: inédito. Entrevista concedida a Humberto Junqueira. Belo Horizonte, 2016.

OLIVEIRA, Mozart Secundino de. *Mozart Secundino de Oliveira*: inédito. Entrevista concedida a Humberto Junqueira. Belo Horizonte, 2014.

OLIVEIRA, Mozart Secundino de. Entrevista concedida a Renata do Carmo para o programa Globo Horizonte. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZISNriY8AwI> ; <https://www.youtube.com/watch?v=f44a8kSnof4&t=164s> ; <https://www.youtube.com/watch?v=xSDUP-aQzzk&t=33s> ; <https://www.youtube.com/watch?v=HgWq6ANu6Xc&t=244s> . Acesso em 01 jan. 2015.

OLIVEIRA, Alana Márcia de. *Alana Márcia de Oliveira*: inédito. Entrevista concedida a Humberto Junqueira. Belo Horizonte, 2020.

SILVA, Horondino José da. Entrevista concedida ao maestro Nelson Macedo em 1992. 2016. (50m16s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cmwtxht885g&t=780s> . Acesso em: 01 jan. 2020.

SOARES, Marcos Frederico Gomes. *Marcos Frederico Gomes Soares*: inédito. Entrevista concedida a Humberto Junqueira. Belo Horizonte, 2020.

SOUZA, Alaécio Geraldo Martins de. *Alaécio Geraldo Martins de Souza*: inédito. Entrevista concedida a Humberto Junqueira. Belo Horizonte, 2020.

VIGNOLI, Jayme (@jayme.v.m). [mensagem pessoal]: inédito. Mensagem recebida por @hjunqueira1 em 12 de junho de 2017.

Filmes e vídeos

NA LEVADA do choro. Direção de Lúcia Campos e Marcelo Chiaretti. Produção: Corta-Jaca. Belo Horizonte: NoAto Cultural, 2007, 1 DVD.

SIMPLICIDADE. Direção de Amanda Gomes e Daniela Meira. Produção: Daniela Meira e Mariana Mól. Belo Horizonte: 2015, 1 DVD.

BRASILEIRINHO. Direção de Mika Kaurismäki. [s.i]: Marco Forster Productions, 2005. P&B.

PRISONER of consciousness. Direção de John Dollar. Produção de Jonathan Miller. United Kingdom: Uden Associates, 1986. P&B.

HONRA ao mérito. Belo Horizonte: Câmara Municipal de Belo Horizonte, 2015. (33 min.), son., color.

APÊNDICE A

Entrevista realizada com Mozart Secundino na tarde do dia 01 de setembro de 2014

Humberto Junqueira: Vamos lá: boa tarde Mozart!

Mozart Secundino de Oliveira: Boa tarde, Beto.

HJ: Tudo Bem?

MSO: Tudo bem, graças a Deus.

HJ: Então vamos lá. Sua data de nascimento: 21 de fevereiro de 1923?

MSO: Exatamente.

HJ: Qual o nome da sua mãe?

MSO: Ana Felipa de Jesus

HJ: Do seu pai?

MSO: Júlio Gomes de Oliveira

HJ: Quantos irmãos e irmãs você teve e qual o nome deles?

MSO: Tive quatro... três irmãos. A mais velha Maria Madalena de Oliveira. Eu, segundo, Mozart Secundino de Oliveira e Geni Saturnino de Oliveira e José Alcântara de Oliveira.

HJ: Então foram quatro. Ah não! Quatro com você.

MSO: Quatro comigo

HJ: E o nome da sua esposa, seus filhos e netos?

MSO: Esposa chamava-se Vilma Zocrato de Oliveira. Filhos: Mozart Secundino de Oliveira e Alana Márcia de Oliveira.

HJ: Netos?

MSO: Netos? Isabela... agora, ela tem um sobrenome da mãe dela que eu não sei. Do do pai é Oliveira também. É Isabela. Isabela, Lucas, André e Beatriz.

HJ: Muito bem. Qual é a sua primeira memória musical, assim, que você tem?

MSO: Ô Beto eu, quando comecei a tocar, comecei a tocar cavaquinho. Então eu ia nos bailes. Antigamente chamava-se vilas né? Essas vilas. Morávamos nas vilas. Ali... Concórdia... E eu tocava cavaquinho quando tinha aquelas festas em casa de família. Eu ia, tocava, cantava, etc. Então foi. Aí eu fiquei conhecendo lá uma noite dessas aí, foi um cidadão lá com um violão, e tocou muito bem. E eu fiquei encantado com ele. Perguntei a ele como é que ele aprendeu a tocar o violão. Ele falou: - Ah, eu estudei com o professor Bento de Oliveira.

Fui lá na Rádio Inconfidência, combinei com o professor Miro (*sic*) de Oliveira. Estudei com ele três meses. Mas assim, aprendizagem de tonalidade, etc. né? E essa pessoa hoje. Hoje não, há bastante tempo. Passou a ser meu compadre, o cara do violão. Então tocamos juntos muito tempo.

HJ: Quem é essa pessoa?

MSO: Heitor Cardoso.

HJ: Ele é vivo ainda?

MSO: É vivo ainda.

HJ: E toca ainda?

MSO: Ele toca, mas ele agora é evangélico, então ele toca mais é na igreja.

HJ: Na igreja.

MSO: É.

HJ: Entendi. Isso que você falou da época do cavaquinho é que ano, mais ou menos?

MSO: 1950, 52, 53.

HJ: Pois é. Então aí você já tinha mais de vinte anos.

MSO: Já.

HJ: Então, mas quando eu me referi à sua primeira lembrança musical é independente de tocar...

MSO: Ah... lembrança musical... não... então não é eu tocando não.

HJ: Independente de tocar...

MSO: É o seguinte: é que o meu pai gostava muito de folia de reis. Então eu passei a acompanhá-lo. Ele saía e eu ia com ele. Ficava às vezes até a noite toda. Batia numa casa, na outra, etc.

HJ: Isso em Banderinha ou aqui em Belo Horizonte?

MSO: Banderinha.

HJ: Ainda em Banderinha

MSO: É. Banderinha, Sarzedo, aquela região ali.

HJ: Então isso ainda antes da mudança.

MSO: Ah, antes de eu vir pra Belo Horizonte. É, antes.

HJ: Você veio com que idade para Belo Horizonte?

MSO: onze anos.

HJ: E como que foi essa mudança da sua família de Banderinha pra Belo Horizonte?

MSO: Bom, aí viemos, por exemplo, minha mãe já era falecida. Então veio eu, meu pai e os três irmãos. Então Beto foi muito interessante. Nós viemos pra Belo Horizonte sem saber pra onde ir nem o que fazer. Meu pai não sabia o que ia fazer. Ele achou que deveria vir. Então viemos e lutamos com muita dificuldade. Fomos primeiro pra casa de um tio ali no... é Pampulha, ali perto

do... hoje é cemitério... como é que fala? Cemitério... tem um cemitério ali na Pampulha. Antigamente era estrada. Então era no quilômetro 5.

HJ: Não chamava Pampulha? Não tinha nome o bairro?

MSO: Não. Já chamava Pampulha. Então, a estrada, estrada que ia pra Lagoa Santa, etc. Então era o quilômetro 5. Meu tio morava lá. Fomos pra casa dele.

HJ: Irmão do seu pai?

MSO: Irmão do meu pai. Aí depois, a primeira casa que nós moramos, que meu pai alugou, foi na Cachoeirinha. Ficamos na Cachoeirinha alguns tempos. Depois fomos pro São Francisco, depois fomos pra Concórdia. Foi onde eu comecei a tocar né? O cavaquinho. Horto... E eu depois saí de casa que eu fui trabalhar no armazém lá no Bairro Santo Antônio. Saí de casa não! Por necessidade de trabalhar eu fui.

HJ: Pois é, a próxima pergunta é nesse sentido. Como que foi o sustento da família nessa fase da mudança?

MSO: Ah sim...

HJ: Como é que era? Todos os irmãos ajudavam, trabalhavam?

MSO: Ah trabalhavam! Nós trabalhamos. Eu, por exemplo, trabalhei. O primeiro trabalho meu aqui em Belo Horizonte foi em uma pensão entregando marmitas.

HJ: Isso com 12 anos mais ou menos?

MSO: Não. Acho que eu ainda tinha 11, porque foi logo quando nós mudamos. É. Entre 11 e 12. Depois fui para o mercado. O mercado era o seguinte: antigamente pouca gente tinha carro né? Então aquelas madames que moravam ali pela rua São Paulo, Curitiba, etc., iam fazer compras no mercado, mas não tinham assim... condução e nem meio de conduzir o que elas compravam.

HJ: As compras.

MSO: As compras. É. Então eu pegava um balaio e ia acompanhando elas. Elas faziam as compras e eu ia com elas, seguindo elas e tal. E levava na residência e elas me davam uns trocadinhos. E assim foi indo. Depois arranjei emprego num armazém, no mercado. Trabalhei lá uns 2 anos. No mercado. Fui para o bairro Santo Antônio, trabalhar também em armazém. Em armazém lá no bairro Santo Antônio eu trabalhei até 45. 1945.

HJ: Vinte e poucos anos. Vinte e dois anos, vinte três anos...

MSO: É. Vinte três anos. Exatamente, por aí. Aí a minha irmã trabalhava numa casa. Doméstica. Na Rua São Paulo. E o patrão dela era gerente do Bazar Americano, na Avenida Afonso Pena. Ele era gerente lá. Então conversando ela com ele lá e tal, chegaram a conclusão: ele me chamou pra trabalhar no Bazar Americano. Pra trabalhar no depósito, abrindo caixote, mercadoria, esse sistema de trabalho. Então lá eu trabalhei 5 anos. Esse próprio gerente, na época que os lotações estavam...

no início dos lotações, que eles adaptavam os carros comuns, punham mais um banco no meio pra transportar 8 passageiros. Ele me convidou pra ser sócio dele. Eu entrar com o trabalho e ele com o capital. Quer dizer, então comprou um carro lá desses. Lotação. E eu fui trabalhar. Aí eu tirei carteira de motorista! Esqueci de falar isso. Aí fui trabalhar com ele. Ele comprou o carro, mas eu ingenuamente, a verdade é essa, não exigi dele nada. Garantia nenhuma. Era o Sr. “fulano” e eu confiei nele. O carro velho, dando problema a parte mecânica. Então ele falou assim: - Eu to querendo comprar um carro novo, será que dá? Eu falei:

- Dá uai, pode comprar que eu garanto o trabalho que dá pra pagar. Comprou uma... Chamava-se F1. Carro da Ford. Da Mesbla. Uma peruazinha. Então comprou. Conseguimos pagar. Nessa época era o DBO, Departamento de Bondes e Ônibus, que controlava esse negócio de transporte coletivo. Então exigiu essas carrocerias mais autênticas pra lotação. Ele falou comigo assim:

- Olha, o DBO tá exigindo a carroceria aí assim, assim, assim. Eu por exemplo não tenho condição. Você tem? Eu falei:

- uai, eu muito menos.

- Então vamos vender.

Vendeu o carro. Entrou um Buick no negócio. Então ele ficou com o carro lá, me deu na época 5 mil réis. Não sei se na época seria 5 mil. Não... era muito menos. No valor de hoje era muito menos, né? Bom, aí ficou. Eu descansei um pouco, passei e tal. Aí voltei. Fui lá. Nessa época já ele não trabalhava no Bazar Americano mais, trabalhava na (*inaudível*) Fita? Moderna que era uma loja do primo dele. Cheguei lá e falei com ele assim:

- Olha Sr. “fulano”, já descansei agora o que nós vamos fazer? Ele falou assim:

- Agora vai ficar assim mesmo. Eu falei:

- Assim mesmo como?

- Ah o lotação deu prejuízo.

- O lotação deu prejuízo... ele já não estava pago? Tudo... Vendeu... como é que... que prejuízo que deu? Eu falei: Não. assim não pode ficar. Não vou aceitar. Aí o Sr. pensa aí como é que o Sr. vai resolver comigo. Definitivamente! Eu falei com ele assim: Primeiro, eu não exigi nada. Então estou sem garantia nenhuma. Então eu não posso aceitar uma situação dessa. Aí ele falou assim:

- Então vamos fazer o seguinte: Por o carro na praça e trabalhar à meia. - Tudo Bem. Mas como... Antigamente não se falava táxi, chamava carro de praça... Então tinha os estacionamentos todos numerados, cada um tinha nos carros... tinha o encarregado pelo estacionamento. Quando foi pra legalizar os documentos, ele não podia ter um carro em nome dele porque ele não era profissional. Então ele virou pra mim e falou:

- Olha nós vamos por o carro no seu nome. Eu falei:

- Tudo bem.

Pôs o carro no meu nome. Quando eu vim lá do trânsito, o carro era meu! Ele também não tinha garantia nenhuma. Mas aí é o tal negócio: eu não agi com ele dessa forma. O carro tava no meu nome mas o carro... né? Praticamente... quer dizer... eu tava com todo o poder, mas eu não ia agir dessa maneira. Então trabalhamos uns tempos. Uns meses ou mais. Assim, o carro em nome dele (*sic*), dividindo a renda. Aí um dia ele virou comigo e falou assim:

- Você não quer comprar o carro? Eu falei:

- Uai... como é que eu vou comprar o carro. Como? Eu não tenho dinheiro. Eu falei com ele: eu não tenho dinheiro.

- Não, mas aí a gente faz o seguinte: Vê se você arranja aí um pouco pra dar de entrada e você vai pagando aos pouquinhos.

Aí Beto, eu arranjei. Já tinha conhecimento com a turma lá de colegas. Então consegui dois avalistas pra tirar meu empréstimo no Banco Comércio e Indústria que tinha uma agência ali em frente. Consegui. E um outro amigo me emprestou também uma importância. Quer dizer, era tudo uma coisinha pequena, mas pra quem não tinha nada, valeu. Dei a ele a entrada, paguei as prestações todas, quitei o carro assim dessa maneira. Então...

HJ: E foi assim que você virou taxista?

MSO: Foi assim dessa maneira (risos). E aí trabalhei uns tempos com táxi e resolvi vender doces. Um amigo meu, ali em Santa Efigênia, tinha uma mercearia. Então ele falou comigo assim:

- Ô Mozart você não tem vontade de mudar de profissão? Eu falei:

- Tenho. Porque eu sempre falava: Ih... tá muito ruim a praça. Ele falou: - Olha, eu acho que vender doce é bom. Tem aí essa pessoa que me fornece doces aqui, ela sempre fala.

Aí eu fui lá na fábrica de doces. Conversei com o dono da fábrica como é que seria. Bom, eu fui lá. Apanhei os doces. Saí de manhã...

HJ: Isso já era que ano mais ou menos?

MSO: Hein?

HJ: Que ano que era isso, mais ou menos?

MSO: 64. 64 porque eu fui lá pro lotação nos 50, trabalhei mais ou menos uns 14 anos no táxi. Então é isso. Então fui, apanhei os doces de manhã. Quando foi às duas horas eu voltei lá pra apanhar mais.

HJ: Vendeu tudo...

MSO: Ele falou:

- Uai, já vendeu tudo? Eu falei:

- Já.

- Uai, pensei que você ia ter doce pra vender uns três dias.

Eu não tinha freguesia, não tinha nada né? Aí foi. Vendi doces vinte anos. Casei...

HJ: Você parou com o táxi ou você ficou nos dois?

MSO: Não, eu fiquei nos dois.

HJ: Com o táxi e com os doces.

MSO: Não, aí o seguinte: aí eu passei a freguesia do doce para o meu irmão, né? Passei a freguesia do doce para o meu irmão e... não. Como é que foi? (*pausa*) Agora eu to fazendo confusão. Não sei se eu trabalhei com táxi primeiro... Não. Lógico. Eu trabalhei com táxi primeiro. Então eu fui vendendo doces. Então eu fiquei lá e meu irmão tinha saído da Belgo Mineira, porque ele trabalhava na Belgo Mineira, então ele tava parado. Ele também tinha (*inaudível*). Então eu pensei o seguinte. Aí eu comprei um outro carro, dei a ele pra trabalhar na praça e continuei vendendo os doces. Mas não deu muito certo não. Então eu vendi o táxi também, que eu tinha comprado pra ele trabalhar. Bom, continuei vendendo os doces. Vendi doces vinte anos. Casei vendendo os doces.

HJ: Peraí. Daqui a pouco a gente volta nesse assunto. Deixa eu te fazer uma outra pergunta aqui agora.

MSO: Ah sim. Sim.

HJ: Voltando lá pra trás.

MSO: Sim.

HJ: Na década de 30, quando você chegou em Belo Horizonte.

MSO: Ah 34.

HJ: 34. Exatamente. 34, 35 até 40.

MSO: Isso.

HJ: Você tem lembranças da cidade, da fisionomia da cidade nessa fase?

MSO: Qual cidade? Belo Horizonte?

HJ: Belo Horizonte.

MSO: Ih...

HJ: Conta um pouco com era Belo Horizonte nessa época.

MSO: Ah, Belo Horizonte era o seguinte: era mais dentro da avenida do Contorno. Por exemplo, aqui... Não é só aqui não, às vezes até mais próximo... Não tinha nada. Tinha lotes vagos por aí. Pampulha. Quer ver? Eu já falei com você que eu morei no bairro São Francisco?

HJ: Falou.

MSO: A gente ia buscar lenha, porque antigamente não tinha esse negócio de fogão a gás, essa coisa toda, era de lenha, principalmente a parte pobre, então era fogão de lenha. Então a gente ia buscar lenha na Pampulha. Ali onde hoje é o colégio... Colégio Militar. Aeroporto... não tinha nada

disso. Inclusive meu pai trabalhou na construção do aeroporto. Então ali era tudo mato. Condução não tinha. Só tinha bonde até a rua Itapecerica. Aliás, a gente nem pegava bonde. Porque você sabe que o bonde não podia pegar descalço né?

HJ: Ah é? (risos)

MSO: É. (*gargalhadas*). E nem dinheiro pra pegar bonde a gente não tinha. Então eu me lembro que a minha irmã trabalhava na rua Além Paraíba e eu vinha buscá-la. Morava no São Francisco. Então a gente ia a pé.

HJ: A pé do centro até...

MSO: Da Lagoinha ali né?

HJ: Da Lagoinha...

MSO: É. Rua Além Paraíba tá ali perto da Igreja Nossa Senhora da Conceição, Itapecerica, por ali. Então a gente ia a pé. Não tinha meio de transporte nenhum. Não tinha ônibus, não tinha nada. O bonde só ia até a rua Itapecerica. Então era assim.

MSO: Que mais? Tenta lembrar mais um pouco da cidade, como que era.

MSO: Ah a cidade. Bom, a avenida Afonso Pena era... não sei se já era paralelepípedo... não acho que já era paralelepípedo sim na Afonso Pena. Tinha umas árvores grandes no centro. Você lembra das árvores? Não, não é do seu tempo. Tinha. Tinha umas árvores grandes no centro da avenida. Porque é o seguinte: só tinha uma pista. De um lado e de outro. Então no meio passava as linhas de bonde. E as árvores, de um lado e de outro, sabe? Separando a pista com a linha do bonde. A linha do bonde era no centro. Esse bonde aqui. St^a Efigênia, Serra, Cruzeiro, e por aí. Que passava ali por Afonso Pena com Bahia por ali tinha uns abrigos... Então era assim.

HJ: Se você lembrar de mais alguma coisa, depois você fala da cidade.

MSO: É... eu lembro que a prefeitura era na avenida João Pinheiro. Os Correios já era na Afonso Pena mas do lado contrário. Do lado onde hoje é o edifício Sulamerica. Aí onde é o edifício Acaiaca tinha uma igreja. Igreja Metodista.

HJ: Ah é?

MSO: Onde é o edifício Acaiaca hoje. A igreja São José já tinha.

HJ: Já tinha.

MSO: Já tinha.

HJ: Quando vocês vieram você lembra do seu pai continuando a tocar nas festas? De folia de reis e tudo? Aqui em BH?

MSO: Não. Aqui ele não participou disso não. Nada. Não.

HJ: Entendi. Mozart, você falou aí um pouco das suas profissões: vendedor de doces, taxista. Depois da sua aposentadoria qual foi a sua principal atividade? Quer dizer, você pode falar um pouco então em que ano que você se aposentou, o que você estava fazendo e depois o que você...

MSO: Bom, quando eu aposentei eu estava vendendo doces.

HJ: Vendendo doces.

MSO: É.

HJ: E depois disso o que você...

MSO: Ah depois que eu aposentei? Ah não, aí eu não fiz mais nada não...

HJ: Mas nem tocou um violãozinho?

MSO: Isso foi (*gargalhada*). Aí foi a música. É uai. É isso aí.

HJ: Você pode contar de novo? Você já me contou pelo menos umas duas vezes, mas eu adoro essa história. Eu acho que você podia contar de novo com bastante detalhe aquele caso do alistamento militar em 1941.

MSO: Posso.

HJ: Como é que foi?

MSO: Foi o seguinte: antigamente, não sei se hoje ainda é, tinha assim uns... o exército convocava as pessoas de acordo com a idade né? O exército chamava. Eu não sei se a idade era 21 ou 22 anos. Não me lembro mais a idade. O certo é que eu fui chamado para o exército. Então eu subi a rua... e foi na época da guerra!

HJ: 1941

MSO: Mais. Mais. Foi 43... Olha, a época da guerra foi 43, 44, acho que terminou em 45.

HJ: Isso.

MSO: Não é isso? É. Então foi nesse período aí. Eu sei que tava indo... a gente via assim aqueles vagões da central cheios de gente. Soldados. E eles não estavam assim exigindo muito não. É porque precisava de gente para mandar né? Pra ir pro Rio e depois Itália, sei lá pra onde ia. E eu subi aquela rua Brito Melo rezando, com medo de ser convocado e eles me jogarem num negócio daqueles. Me exportarem (*gargalhadas*). Aí subi a rua Brito Melo rezando. E Deus me atendeu. Porque eu cheguei lá no quartel...

HJ: Essa rua é em qual bairro?

MSO: É Barro Preto. É aquela rua que tem ali que termina no 12 RI hoje. É Brito Melo. Tem um nome de um fulano de tal. Brito Melo. Inclusive eu acho que ele era militar né?

HJ: Provavelmente.

MSO: É. Aí subi rezando. Cheguei lá. Na época era o Capitão Haroldo que era o médico examinador. Então tava lá. Ele falou:

- Entra naquela porta. Tira a roupa. Tirei. Ele veio me olhou. - Aqui ó (*apontando para as amídalas*), aqui assim só. Só fez isso. - Pode vestir a roupa. - Entra naquela sala ali. Tava escrito assim: ISENÇÃO TEMPORÁRIA. Aí eu pensei comigo: “Meio caminho andado”. Então eu me aliviei. Isenção temporária. Aí me deram o certificado de isenção temporária e eu tirei o certificado de 3ª categoria. Então eu não servi o exército não.

HJ: Bom, então isso foi mais ou menos quarenta e poucos né? Quarenta e dois, quarenta e três... por aí?

MSO: É, é... 43, porque foi na época da guerra. Na época mesmo da guerra.

HJ: Que o bicho tava pegando lá né?!

MSO: É. A guerra foi de quarenta e três a quarenta e cinco né? Não é isso?

HJ: Nessa fase você já tocava violão? Já escutava os grupos de choro no rádio?

MSO: Não, ainda não. Nesse tempo eu trabalhava em armazém.

HJ: E como você começou a tocar violão? Foi daquele caso que você contou do cavaquinho?

MSO: É do caso do cavaquinho... Aí estudei uns 3 meses e fiquei conhecendo o professor Bento do Oliveira. Mas era aquela amizade... Então ele me convidava pra ir lá na rádio pra assistir programas. Fiquei conhecendo o pessoal lá da rádio. Olha, ele tocava em casas noturnas, então eu ia também às vezes em casas noturnas. Chegava lá ele me dava o violão pra tocar. Então foi indo. Aí eu fiquei conhecendo o Valdomiro Constant. Não sei se eu já te contei essa história. Ele era diretor do regional da rádio Guarani. Valdomiro Constant. Então eu toquei muito tempo com ele. Ele compunha músicas. Inclusive ele era um grande compositor de cavaquinho. Tocava cavaquinho muito bem. Fazia centro e solo. Ele era diretor do regional da Rádio Guarani. E lá na Rádio Guarani tinha dois violões de 6 cordas, nessa época não tinha 7 cordas. Então quando faltava um dos componentes, que não podia ir, aos domingos, por exemplo, ele me convidava pra tocar no lugar daquele que...

HJ: Que ano que era isso mais ou menos?

MSO: Cinquenta e oito pra sessenta. Então eu substituía um dos componentes do regional deles. E aí foi indo.

HJ: Você chegou a participar efetivamente de algum regional dessas rádios?

MSO: Na rádio Guarani mesmo, logo depois, em 64, eu toquei definitivo lá. Eu era um dos componentes do regional da Rádio Guarani. No programa do Aldair Pinto. Então eu tocava com o Chiquinho; era eu Chiquinho, Jésus.

HJ: Você pode dar o nome completo deles, ou o nome artístico? Você, Chiquinho...

MSO: Chiquinho, Jésus, Nonô... o pandeirista era o Alaide. O Jésus fazia... a gente dizia assim “primeira”, né? Era solista. Então o Jésus na guitarra ele fazia solos, fazia introduções, fazia tudo.

HJ: Guitarrista?

MSO: É. Mas ele era um guitarrista assim desses muito... estudioso. Então ele era muito bom mesmo.

HJ: Jésus de que? Qual o sobrenome dele, você sabe?

MSO: Araújo.

HJ: E o Chiquinho?

MSO: Era Francisco... Emídio ou Evídio

HJ: E qual o instrumento do Chiquinho?

MSO: Ah, mas aí já tinha sete cordas.

HJ: Ah, o Chiquinho era sete corda?

MSO: Aí era outro conjunto. Não era o conjunto do Miro não. Era outro conjunto.

HJ: E você foi da Rádio Inconfidência também? Você participou de regional lá na Rádio Inconfidência também?

MSO: Não. Lá não. Lá nem “canja” lá eu dei. Aliás eu dei “canja” lá um dia só.

HJ: É?

MSO: É. Num programa que tinha lá aos domingos me deram o violão lá pra tocar no lugar do cara. Foi uma música só, ou duas, não sei. Até aconteceu um caso muito interessante. Foi um programa de calouros e me deram o violão lá, eu entrei... era até o Aldair Pinto mesmo que fazia a apresentação. Aí chamaram:

- ah, estamos convidando aqui, o Mozart.

Entrei. Era programa de calouros e tinha uma campainha e o interruptor da campainha era no chão (risos). Eu cheguei e pisei no interruptor da campainha fiquei com o pé lá e o “trem” tá piiiiiiii. Até que eu acordei. Foi um escândalo danado (risos).

HJ: Muito bom (risos). Você começou a tocar violão com quantos anos exatamente?

MSO: Ô Beto eu não lembro assim. Eu devia ter uns 25 anos. 25, 26 anos.

HJ: E você já começou tocando choro? Ou você tocou outros tipos de música?

MSO: Eu toquei outros tipos de música, porque tem outro detalhe. O Waldir Silva ele era do regional da Rádio Inconfidência, tocava cavaquinho na Rádio Inconfidência. Na Rádio Inconfidência tinha dois regionais. Tinha o um e o dois. Ele tocava no um. E fazia também o programa “A hora do fazendeiro”, na Rádio Inconfidência mesmo. Mas ele fazia cantando. Você sabe que ele cantava, né?

HJ: Não sabia não.

MSO: Cantava e bem. Repertório do Augusto Calheiros. Então me convidou pra acompanhá-lo na Rádio Inconfidência e eu fui. Fui eu, o meu amigo Geraldo. Inclusive o Geraldo era uma pessoa ele

é ainda, é vivo. Mas eu acho que não toca mais. Mas era uma pessoa que fazia um segundo violão muito perfeito. E eu nessa época fazia primeiro violão. Então nós dois, modéstia à parte, era uma dupla assim...

HJ: Então você acompanhava o Waldir Silva na Rádio Inconfidência mas não fazia parte do regional dele, é isso?

MSO: Não, aí já era outro esquema, era o programa “A hora do fazendeiro”. Era outro esquema do João (inaudível) Lima.

HJ: Mas você tinha um compromisso, um contrato de trabalho pra esse programa?

MSO: Não tinha não. Inclusive não tinha nem remuneração. Então eu ia porque o Wladir era meu amigo, me convidou pra tocar com ele e eu tocava lá. Tinha os dias da semana. Então era eu, Nonô, tinha o Moreira. Moreira era condutor de bonde e tocava clarineta também muito bem. Então a gente tocava lá nesse programa da Rádio Inconfidência.

HJ: Você podia falar mais um pouco da sua amizade, do seu conhecimento, da sua relação com o Waldir Silva?

MSO: Ô... Posso. Pois é, justamente. Começamos nessa época. Eu o acompanhava na Rádio Inconfidência e eu sempre tocava com ele. Quando ele tinha o regional e tinha os eventos do SESC, ele já tinha o regional né?

HJ: Regional que ele dirigia...

MSO: É. Então era eu, Chiquinho, Rocha, Pedrão surdo, Zazá do pandeiro, já ouviu falar do Zazá? Conheceu ele?

HJ: O Zazá eu conheci muito, toquei com ele.

MSO: Isso.

HJ: O Rocha é que eu não conheci.

MSO: O Rocha é pai do Renato.

HJ: Do Renato. O Rocha era clarinetista.

MSO: Isso.

HJ: Compositor muito bom, né?

MSO: É. Ele compunha música também. Ele é de Jequitinhonha.

HJ: Você tava falando da sua relação com o Waldir.

MSO: Ah, com o Waldir. Então nós ficamos nos conhecendo nessa época lá. Quer dizer, quando ele tocava na Rádio Inconfidência também eu já ia lá, ele já era conhecido, a gente conversava e tudo. Mas foi mais quando ele começou a cantar lá na Rádio Inconfidência né, a gente acompanhava. E passou a me chamar pra tocar com ele e me chamou pro regional.

HJ: Desde esse tempo, até recentemente quando ele faleceu, foram quantos anos de amizade...

MSO: ... Mais de sessenta anos. Sessenta e tantos anos.

HJ: Sessenta e tantos anos tocando e convivendo com ele.

MSO: Convivendo com ele. É. Exatamente.

HJ: Muito bem. Tem um outro caso que eu gosto muito Mozart, se você puder contar... É o caso da sua adoração pelo regional do Canhoto e...

MSO: ... E do acontecimento...

HJ: ... Do acontecimento, exatamente.

MSO: Bom, então é o seguinte: o regional do Canhoto eu ouvia na Rádio Mayrink Veiga, chamava-se “Noites Brasileiras”. Então era só música de seresta. E o regional do Canhoto acompanhando. Aí você já viu o que acontecia né (risos).

HJ: Você podia citar quem eram os componentes do regional do Canhoto?

MSO: Ah posso, perfeitamente. Era Dino, Meira, violão né, Canhoto cavaquinho, Orlando Silveira acordeom, o Carlos Poyares, que depois eu vou contar como eu consegui entrar na Rádio Mayrink Veiga. Carlos Poyares de flauta. Quem mais? Já falei todos, não?

HJ: Tá faltando o ritmista?

MSO: Ah, o ritmista é o Gilson. Bom, aí tinha esses programas lá e eu ficava entusiasmado e pensando assim: “um dia eu vou ter que conhecer esse regional”. E fiquei com aquilo na cabeça. Então um dia o Miro, nós estávamos sempre juntos...

HJ: Miro Constant?

MSO: É, Valdomiro Constant é o nome dele. Ele ia ao Rio. O sogro dele morava no Rio, lá em Bangu. Semana santa. Ele falou comigo:

- Ô Mozart (inaudível), vamos ao Rio? Aí eu:

- Vamos.

Fomos. Uma sexta feira. É... Sexta ou quinta, não me lembro bem. Bom, o certo é que sábado de aleluia ele ia ficar lá e eu vinha embora. Então ele me trouxe de Bangu para o centro e passamos num café. A gente tomou um café. Perto da rodoviária. Então estamos lá, tomando um café e chega um cidadão lá com um estojozinho.

- Bom dia.

- Bom dia.

- Ah, que instrumento é esse?.

- É flauta. Eu estava aqui na Mayrink Veiga, eu sou o Carlos Poyares.

- Ah, prazer. Eu e o Miro.

E foi. Aí ele saiu, despediu e foi. Aí eu pensei assim que ainda faltava uns 40 ou 50 minutos pra pegar o ônibus e aí eu acordei. Falei: “olha, essa é a oportunidade de eu conhecer aí o pessoal da rádio”. Aí cheguei na portaria e pedi pra chamar o Carlos Poyares.

- Ah, vamos lá dentro, nós estamos ensaiando lá.

Chegou lá e me apresentou pra turma toda. Dino, Meira... então eu me lembro como se fosse hoje.

O Dino falou assim:

- Olha, nós vamos tocar uma música pra você aqui. Então nós vamos tocar primeiro “Cuidado Violão” porque os violões trabalham bastante.

E tocou o “Cuidado violão”. Então eu tive uma emoção muito grande. Foi uma das maiores emoções que eu já tive na minha vida. Então eu fiquei muito feliz. Ele tocou lá mais umas duas músicas. E eu fui pra rodoviária, peguei o ônibus e vim no ônibus assim pensando: “o dia que eu aprender acompanhar essa música ‘Cuidado Violão’ eu vou me sentir realizado”. Mas não existe esse negócio de realização não. Não é? Aprendizado não tem fim não. Né? A música é uma coisa infinita. Você aprendeu uma coisa, mas tem outra mais difícil que você tem que aprender. Mas é esse o caso.

HJ: Muito bom. E depois disso você permaneceu convivendo com alguns desses personagens aí. Com o Dino por exemplo você encontrava com ele...

MSO: Não... inclusive agora pra falar a verdade mesmo, com o Dino eu tive pouco. Mas o Ronaldo do Bandolim...

HJ: É, outro dia mesmo...

MSO: Outro dia mesmo... é muito bacana o Ronaldo. Inclusive eles me convidaram pra fazer uma apresentação com eles aí no museu né. Então é isso. Aquele menino do pandeiro, como é que ele chama? O irmão do Dino.

HJ: Jorginho?

MSO: Jorginho.

HJ: Você conviveu mais com o Jorginho do que com o Dino então?

MSO: É. Mais com o Jorginho.

HJ: E o César Faria? Tem um caso bom com o César Faria também.

MSO: Ah o César Faria também era uma pessoa maravilhosa.

HJ: Tem um caso bom com ele né?

MSO: O caso é o seguinte: é que esse violão meu é lá do Bandolim de Ouro. Então foi eu e o Zé Carlos lá pra... aliás, vou contar a história toda direitinha, como foi. O Bolão sabia que eu tinha vontade sempre de possuir um violão da Bandolim de Ouro.

HJ: Quem sabia?

MSO: O Bolão. Ele sabia. Porque eu toquei muitos anos com o Bolão né?! Então ele sabia que eu tinha vontade de possuir um violão daquele, mas os violões de lá sempre caros. E eu nunca podia. Então um dia o Zé Carlos virou pra mim e falou assim:

- Olha, nós vamos ao Rio, o Bolão me autorizou a ir com você ao Rio, e comprar um violão da Bandolim de Ouro pra você. Eu falei:

- Ah, que isso. Então vamos (risos).

Fomos. Chegamos lá não tinha violão pronto.

HJ: Não tinha?

MSO: Não. Então encomendamos. Marcaram a data de procurar, voltamos. Tinha o violão pronto, mas não era o ideal pra regional. Aí, quando voltamos da outra vez, também não tinha. Dois que eles tinham lá prontos iam pra Fortaleza, inclusive um é esse. Aí o Zé Carlos falou:

- Não, mas nós não podemos voltar aqui mais uai.

E o César Faria estava lá. Então o César Faria pegou, conferiu o violão, e falou:

- Esse aqui tá bom, pode levar que esse é bom.

E é essa maravilha, essa preciosidade que eu tenho.

HJ: Maravilha mesmo.

MSO: Não é? Esse violão é muito bom. O César era uma pessoa comunicativa... muito bom. Convivi com ele mais tempo do que com o Dino.

HJ: Vamos falar um pouco agora do choro. Do estilo, do que você pensa disso. Do seu ponto de vista existe alguma diferença, e se existe, quais seriam as principais diferenças entre o choro tocado atualmente pelos jovens que você encontra hoje em dia, até pessoas que não têm a minha idade, são um pouco mais jovens ou um pouco mais velhas, mas daquele choro lá de quando você começou a tocar? Existem diferenças? E quais são elas, pra você?

MSO: Ah, existem diferenças. Existem. Existem diferenças sim. Inclusive eu noto quando eu toco e quando o outro também toca. O outro que eu digo assim, os jovens né? Porque hoje tem aí uma turma grande. Você (risos), e outros mais aí que gostam do choro também. Que inclusive é uma coisa muito boa porque dá continuidade. Amanhã ou depois eu não vou poder tocar mais. Se eu já fui ou não fui, to aqui, mas não tenho condição de tocar, né?! Então você e outros mais, essa turma de jovens que vão lá no Salomão, por exemplo. Salomão é uma casa que hoje reúne muitos músicos de choro, muito bons. Então é diferente sim.

HJ: Você consegue perceber algumas diferenças?

MSO: Estilo né! Estilo de acompanhar é diferente. Uma coisa que eu gosto de ver é o seguinte: eu às vezes vou lá no Salomão, acompanho lá, não resta dúvida. Eu, com você, aliás, tem vários sete

cordas que tocam lá. Eu gosto de tocar com todos, todos são bons. Mas quando eu estou ouvindo você ou outro, tocando com o Artur, é diferente. Eu noto que é diferente, sabe? O estilo é diferente.

HJ: Você acha que isso tem a ver com o músico tentar se aproximar mais de como era feito na época? Ou não, você acha que o músico tem que tentar criar uma linguagem própria... o que você acha?

MSO: Como você disse? Eu não entendi essa pergunta sua.

HJ: Existem alguns que te agradam, outros não te agradam tanto.

MSO: É porque é o seguinte, agora a verdade é essa: cada um tem um estilo, não é isso? Não é isso? É isso que você quer dizer, não é? Ou o que você quer perguntar... Então é o seguinte: é, realmente tem. Cada um tem um estilo. Você é muito bom, o Magela é muito bom, o Gustavo é muito bom, o outro também é bom... mas cada um tem um estilo. Mas todos são bons.

HJ: Muito bem. Eu percebo, quando te vejo tocar, com os vários violonistas de sete cordas, porque você toca com muitos diferentes.

MSO: Ah, sim.

HJ: Eu percebo que você faz uma “leitura” da mão daquele músico. Primeiro eu quero saber se isso é verdade. Se você faz uma “leitura” na hora, ali.

MSO: Bom... é porque o seguinte: é o que eu to dizendo... cada um tem um estilo e eu tenho que seguir o sete cordas, fazendo as terças. Então, realmente muda. Não é? Muda.

HJ: Exatamente. A próxima pergunta seria essa: qual é a sua tática pra tocar com tantos músicos diferentes e conseguir acompanhá-los tão bem, fazendo fraseados em terças, muitas vezes descobrindo a frase que o violonista fará, apenas naquele momento? Como é que você consegue adivinhar o que o cara vai fazer, ali na hora?

MSO: (risos) Isso aí é uma pergunta difícil de responder.

HJ: Se fosse fácil eu não ia fazer (risos).

MSO: (risos) Essa é difícil de responder. Porque nem eu mesmo sei. Eu sei que... eu não sei... uma intuição divina... não sei. Eu sei que... que tem qualquer coisa que me... né?

HJ: Você “adivinha” o cara ali e dá certo.

MSO: Exatamente. É. É isso.

HJ: Entendi. O que você acha importante para que um violonista de sete cordas possa ser bem-sucedido?

MSO: Ah... eu acho o seguinte: ele tem que fazer tudo aquilo, mas conscientemente, do que ele está fazendo. Porque eu não vou citar nome de ninguém, mas tem alguns sete cordas que fazem uns baixos que não têm nada a ver com a harmonia. Então não casa. Não é? Agora, os outros não. Os outros fazem os baixos de acordo. Então me dá, justamente, a condição de fazer a harmonia, a

cobertura do segundo violão, porque ele faz certo. Entendeu? Porque, no meu caso também, eu dependo muito do sete cordas.

HJ: Entendi. Como você enxerga o futuro do choro e da tradição do violão de 6 cordas no regional?

MSO: Olha... o negócio é o seguinte: eu já falei isso com o... porque o 6 cordas assim que eu tenho mais convivência com ele é o Artur. Então, no princípio eu falei com ele, que ele deveria mesmo tocar o 6 cordas. Porque o regional é o seguinte: ultimamente têm poucos 6 cordas. Tem mais sete cordas. Então é o seguinte: é porque a maioria dos 6 cordas passa pro sete. Então muita gente me pergunta assim:

- porque você não passa pro sete cordas? Eu falei:

- Por duas razões. Uma: pra eu passar pro sete cordas, tem que parar com o 6 e estudar o sete, porque eu não vou deixar o 6 e pegar o sete e tocar. Eu vou ter que estudar. Não é? E também o seguinte: 6 cordas tem poucos. Não é? Então eu prefiro ficar no 6 cordas.

E eu acho, não é puxando brasa pra minha sardinha não, mas eu acho que o regional tem que ter os dois violões. Tem que ser 6 e sete.

HJ: Se não fica faltando, não é? Fica manco.

MSO: Fica. É porque aí o sete faz o... vou citar um nome até um pouco... não é pornográfico... baixaria (risos). O sete faz a baixaria e o 6 faz a harmonia e as terças.

HJ: E enfeita né?!

MSO: Enfeita, exatamente. Então eu acho que é essencial.

HJ: Mas você acha que há um risco do 6 cordas...

MSO: Desaparecer?

HJ: É. Você acha que existe esse risco?

MSO: Olha, eu acho. Se algum jovem não procurar, igual o Artur. Porque é o que eu conheço. O jovem que está nesse ramo, que gosta do 6 cordas é o Artur. Pode ter outros. Mas eu acho que deve sim. Os jovens devem também olhar esse lado. Os que gostam de choro devem olhar esse lado. Porque o 6 cordas é indispensável no regional.

HJ: Eu queria, se fosse possível Mozart, que você fizesse um esforço aí e tentasse se lembrar dos redutos do choro em Belo Horizonte, no passado. Eu posso citar alguns aqui e você me fala um pouco a respeito deles. Pode ser?

MSO: Se tiver ao meu alcance, com muito prazer.

HJ: Adega do Bocage.

MSO: Ah sim.

HJ: Como é que era? Onde era?

MSO: Adegas do Bocage era na rua Goitacazes o número eu não sei, mas era entre Mato Grosso e Araguari.

HJ: No centro?

MSO: Barro Preto.

HJ: Quem que tocava lá? Você tocava lá?

MSO: Choro Chorado, o nome do grupo.

HJ: Era você?

MSO: (Risos). Era eu, Bolão, Ildeu, Zé Carlos, o Zito, e o... o cara do... do sax. Trabalhava na Usiminas. Sax soprano. Esqueci o nome dele. Bom, também ia muita gente lá tocar, dar canja. Inclusive, nós conhecemos o Ausier lá. O Ausier era gerente de um banco ali na avenida Augusto de Lima e ele saía do banco e ia lá e dava canja lá. Então nós ficamos conhecendo ele lá.

HJ: O Silvinho vocês conheceram lá também?

MSO: Silvinho.

HJ: Também?

MSO: É. Silvinho é do tempo... Não... o Silvinho eu conheci o Silvinho do tempo do Luís Zacarias. Você lembra, chegou a conhecer, ouviu falar do Luís Zacarias? Luís Zacarias era um cara que tocava bandolim, mas muito bem. Muito caprichoso, fazia questão das minúcias da música, de tudo. Fazia tudo certinho. Então nós estávamos vindo de um lugar, não me lembro de onde, e então encontramos com o Sílvio. Se você tiver oportunidade de conversar com o Sílvio, você pergunta ele sobre isso. E encontramos com o Sílvio e ficamos conhecendo o Sílvio.

HJ: Eu também tive informação que tinham umas rodas de choro na lagoinha, no passado. Você...

MSO: Roda de choro?

HJ: Roda de choro no bairro da lagoinha.

MSO: Ah, bairro da Lagoinha tinha assim o Betinho, que tocava cavaquinho de cinco cordas, o Paulinho que ia muito lá também. Aliás, aos domingos a gente ia sempre naqueles bares por ali.

HJ: Isso em que ano, mais ou menos?

MSO: (pausa) Ah Beto, pra te falar a verdade, to tentando lembrar aqui...

HJ: O Adegas do Bocage era que ano?

MSO: (risos)

HJ: Foi antes ou depois da lagoinha? Ou ao mesmo tempo?

MSO: Ah... foi bem antes.

HJ: O Adegas do Bocage é antes?

MSO: Foi antes. Não...

HJ: Depois.

MSO: Foi depois.

HJ: A Lagoinha é antes.

MSO: É. Adega do Bocage. Tinha Convés também. Convés era na rua Aimorés. Você já ouviu falar do Convés?

HJ: Não.

MSO: Então eu tocava lá. Quase o mesmo grupo. Aliás, foi quando nós saímos do Adega do Bocage nós fomos lá pro Convés. O mesmo grupo. Que chama... como é o nome que eu falei agora? Tem um choro com esse nome, como é que é?

HJ: Tá gravado aí, depois eu te falo.

MSO: (risos)

HJ: Mas você tava contando das rodas na lagoinha, como eram...

MSO: Ah, sim. É a gente saía. Eu, por exemplo quando saía daqui ia na casa do Betinho.

HJ: Quem é Betinho?

MSO: Ah, Betinho tocava cavaquinho de cinco cordas. Então eu ia na casa dele. Ele morava naqueles apartamentos ali do IAPI. Eu chegava lá e perguntava pelo Betinho.

- Ah não ele saiu, ele está por aí.

Então eu saía naqueles bares por ali e encontrava com ele e o Paulinho (risos).

HJ: Paulinho do violão?

MSO: Isso. É. Aí tocava alguma coisa lá. Até aparecia mais alguém né. Então é isso.

HJ: Muito bem. Tá acabando viu Mozart.

MSO: Não. Não to com pressa não.

HJ: É, tem muita coisa que eu já te perguntei. Você já respondeu isso, mas só pra gente... você já fez parte do grupo de artistas da Rádio Inconfidência e /ou Guarani. Qual período, com quem trabalhou? Você já falou sobre isso... você trabalhou com a Clara Nunes foi no rádio?

MSO: Foi na Rádio Guarani. Clara Nunes, Agnaldo Timóteo... quem mais, na época? Inclusive nesse programa do Aldair Pinto, o Agnaldo Timóteo ia lá, a Clara Nunes...

HJ: Eles iam como calouros...

MSO: Exatamente. Não era como calouro, mas assim... esperando uma oportunidade do Aldair chamá-los pra cantar né?! Eles já eram assim, músicos profissionais, mas não tinham fama. Estavam no início.

HJ: Pra você Mozart, quais são as principais características de uma roda de choro? O que tem que acontecer pra funcionar bem uma roda? Porque a gente sabe que tem roda que funciona muito bem e às vezes você vai em uma roda que não funciona tão bem.

MSO: Ô Beto eu acho o seguinte: na roda, todos têm que agir com humildade, sabe? E dialogar. Trocar ideias. Não é nada demais. Eu acho que faz parte da coisa. Dialogar, não é? Conversar.

- Olha, você acha que esse acorde aqui tá bom?

- Não, melhor esse aqui.

- Não, tudo bem.

Não é isso? Eu acho que é isso. Porque se tiver assim, como diz o outro, um aparecido, querendo dominar, igual tem. Você sabe que tem muitos colegas aí assim. Não é? Então aí já não funciona bem.

HJ: Eu vou te fazer duas perguntas agora. Você pode escolher a ordem que você responde. Primeiro é o seguinte:

MSO: (risos) Uma boa e uma ruim.

HJ: Não (risos). Do mesmo tipo. Como você definiria o choro? E a segunda é o seguinte: como você definiria a música? Pode escolher qual que você responde.

MSO: Ô Beto mas isso aí é o seguinte... bom, você tá falando a minha opinião? Eu ia falar que gosto não se discute. Mas você tá falando a minha opinião?

HJ: Exatamente.

MSO: De qual a música que eu gosto?

HJ: Do jeito que você quiser falar.

MSO: Bom, eu é o seguinte: eu sou mais adepto à seresta, chorinho, gosto muito de chorinho. É a música que eu mais gosto. Seresta também. Gosto muito de seresta também. Agora, tem determinadas músicas que... tudo é música, não resta a menor dúvida, tem gosto pra tudo, não é? Mas a gente tem preferência pra algumas né?!

HJ: Você conseguiria definir o choro ou a seresta com uma...

MSO: É. Eu acho. O samba também é bom (risos). Vocês me desculpem, eu esqueci do samba (risos). Samba também é bom.

HJ: (risos) Pra dançar né Mozart?

MSO: Não é (risos)? É claro. Por isso que eu digo, toda música tem seu valor. Bolero, por exemplo, pra dançar, é uma música adequada, é uma música boa pra dançar. Principalmente a gente depois dos 30, não pode dançar samba (risos).

HJ: (risos).

MSO: Então tem que dançar um bolero, um samba-canção, e olhe lá.

HJ: Uma curiosidade minha: você já compôs alguma música?

MSO: Não.

HJ: Nunca?

MSO: Não.

HJ: Nunca experimentou?

MSO: Não. Nunca.

HJ: Apesar de você não ser compositor, você goza de um prestígio imenso, não só na cidade de Belo Horizonte, mas também de músicos renomados do Brasil inteiro, como você acabou de citar o Ronaldo do Bandolim. Eu pessoalmente já presenciei alguns exemplos disso. Eu queria saber a que você atribui esse prestígio?

MSO: Ô Beto, eu sou suspeito em dizer, porque... Porque eu não posso dizer assim: “É por isso!” Agora, tem um detalhe: eu sempre procurei viver bem com todos. Nem só com os companheiros. Com todo mundo. Procuo não desagradar ninguém, não estressar ninguém né?! Eu sou difícil de ser estressado também. Então eu acho que essa maneira de conviver assim ajuda, não é?

HJ: Muito bem. Como foi pra você receber a honraria de cidadão honorário da cidade de Belo Horizonte, concedida pela câmara de vereadores, no ano de 2010?

MSO: Como eu recebi? Com muita emoção. Fiquei muito feliz. Inclusive eu quero agradecer o vereador Arnaldo Godoy que me proporcionou essa honra de eu ser cidadão honorário de Belo Horizonte.

HJ: Agora, pra acabar:

MSO: Não, não tem pressa de acabar não. Tá até bom. Tá gostoso o negócio.

HJ: Você considera que alguns elementos do choro, algumas características do choro se perderam com o passar do tempo? E se sim, quais são essas características que se perderam?

MSO: Olha, eu acho que não perdeu. Acho que só ganhou, sabe? Porque antigamente não era fácil você entrar em uma roda de choro. Não era fácil não. O povo era mais fechado. Maldosos. Porque antigamente o cara compunha uma música... Ele não compunha a música com aquela intenção de fazer sucesso pra ele não. Ele queria ver se o outro acompanhava a música. Você entendeu? (risos). Então é isso. Então eu acho que evoluiu muito. Hoje você vê: você vai ali no Salomão, a pessoa chega “ô fulano, vem tocar um pouco”. Então é isso, né?! Eu acho que o certo é isso. Não é? Porque inclusive, eu acho que o principiante precisa. E ajuda. Porque ninguém nasceu sabendo. Então se o principiante não tiver oportunidade, igual eu tive, graças a Deus e aos amigos, se não tiver oportunidades, se os companheiros não cederem nessa parte, eu não ia conseguir uai. Como é que... conseguir sozinho? Não tem jeito.

HJ: A outra pergunta tem a ver com isso. Qual a melhor maneira de se transmitir os conhecimentos do choro? É na roda? É na roda também? Por partitura? É pelos dois jeitos? É escutando os mais velhos?

MSO: Eu acho que isso tudo faz parte. Porque escutando os mais velhos é bom. Os mais velhos escutar os mais novos também é bom porque os mais novos têm mais teoria, tem mais conhecimento, eles fazem as coisas mais certo. O ouvido pode falhar e a música não. A música é aquilo que está escrito ali. É ou não é? Então... o ouvido ajuda. Muita gente me pergunta:

- Ah você está ensinando pra esses meninos aí.

- Não, ensinando pra esses meninos não. Estou tocando com eles e aprendendo com eles também, porque a gente também aprende muita coisa. Não é?

HJ: Você acha então que a roda de choro então é um...

MSO: Ah, é útil.

HJ: Ela consegue reunir isso tudo num bom lugar para o aprendizado? Ou não?

MSO: Claro. É bom uai.

HJ: Porque na roda você tem o cara que toca de ouvido mas você tem o cara que toca lendo também né?! Você tem uma troca ali de informação né?!

MSO: Pois é, mas agora eu acho é o seguinte: a leitura é uma coisa primordial. Uma coisa muito boa mesmo. Mas acontece o seguinte: não sei se tocar lendo, porque eu não sei ler, mas eu tenho a impressão que tocar lendo a pessoa fica preocupada com a leitura e com o instrumento. Então eu acho que... (risos) é a mesma coisa de cantar e tocar. Cantar e tocar é diferente de você tocar só ou cantar só. Não é? Então eu acho que a leitura é uma coisa essencial, é necessário. Mas estou dizendo que quando a pessoa está tocando e lendo eu acho que ela fica mais presa. Mais sem condição. Preocupado com as duas coisas.

HJ: Muito bem. O que você acha da improvisação? Como é que você resumiria a improvisação?

MSO: Ô Beto, pra te falar a verdade pura pode ter muito valor, mas eu não aprovo. Não aprecio não. Não gosto. Você sabe por que? Eu não sei se as pessoas que improvisam às vezes se perdem. Porque tem muitos que se perdem na improvisação. Ou então você não sabe... É uma coisa que você não vai adivinhar o que ele vai fazer. Então eu, pelo menos, não gosto. Não sei se é falta de conhecimento meu. Eu não sei. Eu não gosto.

HJ: Você não improvisa?

MSO: Hein?

HJ: Você não improvisa?

MSO: Não, eu estou dizendo sobre o solista.

HJ: Tudo bem, eu entendi...

MSO: Ah não...

HJ: Eu entendi isso que você falou sobre o solista. Agora eu estou falando em relação a você.

MSO: É eu digo o seguinte: você pra acompanhar um solista ele improvisa lá então é difícil de saber...

HJ: Isso eu entendi. Agora eu quero falar... estou perguntando outra coisa. Estou perguntando sobre o seu improviso.

MSO: Ah sim... Claro. Porque às vezes a gente não faz o acompanhamento... Por exemplo, você está no sete cordas e eu no 6. Aquilo que eu fiz no princípio eu posso fazer diferente que dá certo. Mas eu posso fazer diferente. Eu posso fazer improviso sim. Não é isso?

HJ: Então existem maneiras apropriadas...

MSO: Exatamente, pra fazer o improviso.

HJ: Não qualquer coisa...

MSO: Não sei se você já observou às vezes nós estamos tocando juntos, às vezes eu vou fazer uma escala aqui, por exemplo, às vezes eu faço de uma maneira, às vezes eu faço de outra. Mas eu chego onde você está. Não é?

HJ: Exatamente.

MSO: Então é isso.

HJ: Então, se eu entendi bem, a improvisação é válida desde que obedeça a uma... a alguma coisa ali que... que dialogue com... uma espécie de... do que a música pede. É isso?

MSO: É.

HJ: É isso que você acha?

MSO: Que?

HJ: O que a música está pedindo, sem sair demais.

MSO: Ah sim, claro. Isso aí. É. Exatamente. Porque se não, ele vai e você fica (risos). Ele vai e você fica perdido.

HJ: Entendi. Acho que tem mais duas perguntas. Três. A gente falou dos redutos do choro antigamente. Atualmente você acha que tem mais lugares ou menos lugares pra tocar choro do que no passado?

MSO: Ah tem mais uai. A cidade cresceu né. Então tem mais casas, tem mais gente pra tocar o choro. Então espalha, né. Antigamente era mais resumido.

HJ: Como foi o documentário feito com você recentemente? O que você achou?

MSO: (risos) Eu achei muito bom.

HJ: É? Você já assistiu?

MSO: Olha, a Dani trouxe aqui a amostra. Ela falou que não tinha terminado não. Que era só pra eu ver assim... pra gente ver o que estava... né? Eu gostei. Eu gostei. Eu gostei.

HJ: Você gostou de participar dessa entrevista?

MSO: Gostei muito.

HJ: Por que?

MSO: Uai, porque sim. É porque é sinal que vocês estão me vendo e valorizando.

HJ: Tá. Agora eu tenho umas anotações que eu queria te perguntar a respeito delas. Chiquinho sete cordas você já falou que tocou com ele.

MSO: Toquei

HJ: No seu regional?

MSO: É.

HJ: Na rádio Guarani.

MSO: É.

HJ: É isso?

MSO: É. Aliás, o regional era dele né?

HJ: Ah, era dele?

MSO: É.

HJ: 1964?

MSO: 64.

HJ: José Amâncio?

MSO: Ah... José Amâncio... eu não sei se ele é vivo ainda, viu?! Eu acredito que sim.

HJ: Mas quem que é José Amâncio?

MSO: Ah, José Amâncio era um violonista que tinha aí antigo. Tocava 6 cordas. Antigamente não tinha sete né? Aliás até muito amigo do Acir Antão, do bairro dele lá.

HJ: Você chegou a tocar com ele?

MSO: Quem? Eu? Toquei. Toquei com o Amâncio muito tempo.

HJ: (risos) Bento de Oliveira...

MSO: Ih... pois é, que foi meu professor. Ih, toquei muito com ele também.

HJ: Miro Constant, você já falou bastante também né?

MSO: É...

HJ: Jovelino? Violão.

MSO: Jovelino. Jovelino era enfermeiro e tocava violão também.

HJ: Moreira do clarinete.

MSO: Ih... Moreira é o que eu te falei, que era o condutor de bonde, que tocava com a gente lá na Rádio Inconfidência.

HJ: Com o Waldir?

MSO: Isso.

HJ: Onofre do cavaco.

MSO: Onofre era um sargento do Corpo de Bombeiros. Tocava cavaquinho. Isso, lembro dele. João Sorriso. Tem o João Sorriso aí?

HJ: Oi?

MSO: João Sorriso.

HJ: João Sorriso eu não sei. Eu to lendo na ordem aqui.

MSO: Tudo bem. Então vai na ordem (risos).

HJ: Tâmis, bandolim?

MSO: Ih... Tâmis. Lembro.

HJ: Vicente Malaquias, da flauta.

MSO: Também lembro, toquei com ele.

HJ: Nonô, cavaco.

MSO: Ih! (risos)

HJ: Pode falar dele aí.

MSO: Pois é, Nonô... foi o que eu falei com você que tocava lá com o Waldir, acompanhando o Waldir. Ele tocava no regional também da Rádio Guarani. Nonô vai no cavaquinho.

HJ: É o de cinco cordas?

MSO: Não não. Quatro. Nonô era um centro, na época, considerado o melhor centrista. Aliás, não era o melhor porque tinha o Miro também, né?!

HJ: E esse pessoal todo aqui que nós estamos falando, eles já morreram todos?

MSO: Moreira já, Malaquias já, quem mais você falou?

HJ: Nonô.

MSO: Nonô também.

HJ: Antônio Aguilar...

MSO: Antônio Aguilar é o Antônio do bandolim. Também já morreu.

HJ: O Juvenal Dias.

MSO: Juvenal Dias era um clarinetista da Rádio Guarani, da orquestra da Rádio Guarani.

HJ: Bento de Oliveira, aí tem muitos nomes né...

MSO: Clarinetista não. Acho que era flauta.

HJ: Flautista.

MSO: É.

HJ: Aí tem uns nomes aqui que eu mesmo já conheci. O Alaides...

MSO: Ah.

HJ: Né? O Rocha, Veludo.

MSO: Veludo já morreu também.

HJ: É. Aí tem muitos nomes. Mozart, muito obrigado.

MSO: Ah... só isso?

HJ: (risos)

MSO: (risos) Ô Beto, eu que te agradeço.

HJ: Que é isso!

MSO: Foi muito bom! Eu esperava pior.

APÊNDICE B

Transcrição da entrevista de Mozart Secundino concedida ao programa Globo Horizonte (Rede Globo de Televisão)

Vídeo 1- Chamada para o Programa Globo Horizonte.

Renata do Carmo: Olá você que assiste a gente no G1. No Globo Horizonte deste domingo, uma roda de choro animada com o mestre do violão de 6 cordas, é o Seu Mozart de 92 anos, que teve a sua história contada em um documentário.

Mozart Secundino de Oliveira: Eu fico feliz é no meio dos jovens. É porque a maioria dos meus companheiros antigos já se foram, né? E eles me aceita. Vocês que tão aprendendo a tocar violão, não despreza o 6 cordas não, porque no choro ele faz falta.

Renata: Porque hoje a maioria dos músicos quer o violão de sete cordas?

Mozart: Exatamente.

Renata: Esse é o segredo de tanta vitalidade, Seu Mozart? É levar tudo com alegria, com esse sorriso no rosto?

Mozart: É lógico. Não me estresso com pouca coisa. E procuro não estressar ninguém.

Renata: Imperdível. Eu espero você.

Vídeo 2- Bloco 1 do Programa Globo Horizonte.

Renata: O Globo Horizonte de hoje é com o Seu Mozart Secundino de Oliveira, músico de 92 anos de idade presente nas principais rodas de choro da capital, que virou tema de um documentário.

* Música

Renata: E até hoje o senhor participa das rodas de choro da capital?

Mozart: Ah, participo.

Renata: O senhor tá sempre. Se não está tocando, tá lá curtindo...?

Mozart: Isso. Tem uns outros violonistas que vão também, né? Mas eles fazem questão que eu começo. Então eu começo Tocando com eles.

Renata: Quando que o senhor começou a frequentar as rodas de choro?

Mozart: Mais ou menos em 1950. E antigamente, não tinha violão de sete cordas não. Aí depois conheci o Valdir.

Renata: Valdir Silva, né?

Mozart: Um grande companheiro meu.

Renata: A carreira deu grandes amigos pro senhor, né? Entre eles o Waldir Silva, né?

Mozart: Ah deu...

*Vídeo:

Waldir Silva: Eu precisava de encontrar um amigo que tocasse violão pra fazer os acompanhamentos pra mim. E através de outras pessoas, outros amigos, fui indicado a encontrar o Mozart. Daí pra cá, nunca mais eu separei do Mozart.

Renata: Antes de ser músico o senhor teve outras profissões, né?

Mozart: Ah, tive outras...

Renata: Trabalhou no Mercado Central...

Mozart: Isso... O leite era transportado em carroça. O leiteiro ia nas fazendas pegar o leite de manhã. Então um dos primeiros trabalhos meu aqui em Belo Horizonte foi esse. Quando sobrava o leite, eles ferviam o leite, botavam numa lata de 20kg e punham assim nas minhas costas e eu saía aí pelos bairros gritando “leite fervido e tal, pá, pá, pá”...

Renata: Foi motorista de praça, né? Motorista de táxi também...

Mozart: Ah, fui... De lotação, táxi... A outra atividade que eu trabalhei, trabalho, foi vender doce. Vendi vinte anos. Aí já eu vendia doce e tocava a noite também

Renata: Vendendo doce o senhor sustentou família... Os filhos cresceram... Construiu uma casa...

Mozart: É, eu casei com 42 anos. Então eu casei, criei minha família, fiz minha casa, vendendo doce.

Renata: E hoje o senhor pode se dedicar a música

Mozart: É, hoje posso. Hoje só a música.

Renata: Agora a história do senhor com o violão de 6 cordas, o senhor fez um curso, né? De alguns meses com um professor?

Mozart: Ah sim, fiz curso.

Renata: Mas depois aprendeu ouvindo disco?

Mozart: Professor Bento de Oliveira. Ele tocava nessas casas de show, nesses bares aí a noite e me convidava pra ir. Chegava lá, ele passava o violão pra eu poder tocar e aí eu fui desenvolvendo. Com esse Valdomiro Constant também, aprendi muito com ele. Com o Waldir. E aprendendo até hoje, né? Porque a gente não para de aprender, isso não tem fim não. O aprendizado não tem fim não.

Renata: E hoje são jovens músicos que vão atrás do senhor pra querer aprender.

Mozart: Ah, outra coisa, que eu fico feliz é no meio dos jovens. Porque a maioria dos meus companheiros antigos já se foram, né? Então eu vivo mais hoje é no meio dos jovens. E eles me aceita. Fico muito feliz com isso.

Renata: E é impressionante a admiração que eles tem pelo senhor, né?

Mozart: É, tem... Graças a Deus, eles tem.

*vídeo

Humberto Junqueira: São chorões antigos de Belo Horizonte, respeitadíssimos, dentre eles o Mozart, que talvez seja o mais reverenciado de todos.

Rafael Zavagli: Essa coisa do Mozart ter começado com a gente quando a gente era... nada. Assim, era uma coisa muito.. Então, o interessante de falar do Mozart é isso. Essa humildade de tocar com a gente que tava aprendendo. E ele com aquela sabedoria toda assim do choro. De conhecer tudo, do violão ser uma extensão do braço dele mesmo.

Renata: Chegam querendo aprender, você está aberto a ensina, a ouvir...

Mozart: É, tem que dá oportunidade. Como eu aprendi, os outros também podem aprender dessa maneira, né? Então tem que ter oportunidade. Que ninguém nasce sabendo.

*música

Renata: Agora, estando no meio de jovens é bom, então?

Mozart: Eita, é muito bom! E só de saber por exemplo que na minha idade tem jovens que tocam comigo, pode ser o meu neto ou bisneto... Então, eu fico muito feliz com isso, deles me aceitarem no meio deles.

Vídeo 3- Bloco 2 do Programa Globo Horizonte.

Renata: Olá, bom dia! Hoje a nossa entrevista é com um mestre do violão de 6 cordas, respeitado por várias gerações de músicos da capital. Com vocês o Seu Mozart Secundino de Oliveira acompanhado do grupo Piolho de Cobra. O seu domingo está só começando.

*música

Renata: Seu Mozart, o senhor está feliz com o documentário sobre a história do senhor?

Mozart: Tô, muito feliz, muito feliz.

Renata: É um presente? Aos 92 anos de idade...

Mozart: Ih! É muito gratificante o que eles fizeram, eu tô muito feliz.

Renata: É bom ouvir os amigos, os admiradores falando bem do senhor? Faz bem pra alma, né?

Mozart: Ah, é ótimo! Muito bom mesmo. Eu não esperava de acontecer uma coisa assim. Foi iniciado pela Dani.

Renata: A Daniela que é a diretora, uma das diretoras do documentário, né?

Mozart: Exatamente. Ela um dia se aproximou de mim e perguntou meu nome, telefone, endereço e tal. Aí passou, uma demorada. Depois foi ela com a Drica, né, Amanda, né, lá em casa. É a outra diretora. E falou comigo assim ‘Nós viemos aqui te fazer uma proposta’. Eu pensei assim que fosse ser testemunha de casamento de uma delas, né? Aí falou assim ‘Olha, nós tamô querendo fazer um filme com você’. Aí eu falei ‘Eu não sei se eu tenho bagagem pra isso não. Ela falou ‘Ah! Tem sim!’ E outra coisa ‘eu não sei se tenho condição financeira pra fazer um filme.’ Aí elas falaram assim ‘Não, mas você não vai gastar nada’. Aí eu aceitei, 0800! Quem não quer?

*música

Renata: Como é que foi essa história? A câmera acompanhando o senhor... O senhor gostou disso?

Mozart: Eu tocava, eles iam filmar... E uma vez reuniu lá em casa os parentes todos, filmou também. Uma hora que tem um pessoal lá em casa, aquilo foi reunido pra gravar.

* trecho do documentário.

Renata: Vinte e quatro horas de gravação, né? Muita coisa. Virou um documentário de uma hora. E a gente ouve os amigos ‘Ah, o Seu Mozart é simples, o seu Mozart é humilde, é engraçado...’ São os adjetivos que a gente mais ouve, né?

*trecho documentário.

Renata: Esse é o segredo de tanta vitalidade, Seu Mozart? É levar tudo com alegria, com esse sorriso no rosto?

Mozart: É lógico. Não me estresso com pouca coisa. E procuro não estressar ninguém.

Renata: E a gente vê também que o senhor come a bananinha, com açúcar e leite...

Mozart: É o seguinte. Almoço devagar. Se eu começo a almoçar uma hora, eu termino duas horas, quinze para as duas, por aí. Então às duas horas eu deito e durmo até às quatro. Aí acordo, como a bananinha com leite, amassada com leite...

Renata: Acho que esse que é o segredo da vitalidade do senhor, não é não?

Mozart: Quem sabe, quem sabe...

Renata: A força é a bananinha com açúcar e leite... Aí vai pro show, faz show em até dois lugares por dia, não é? E aí chega em casa de madrugada...

Mozart: Tem os amigos, a gente bate papo ali... Fica até 3, 4 horas da manhã.

Renata: E o que é que a família do senhor acha disso?

Mozart: A minha filha diz que eu chego fazendo barulho, incomoda ela. Ela levanta cedo... Diz ela ‘oh, pai, calça um chinelo quando você chegar na porta, para com esse barulho...’ Mas não é, é que

quando você chega de madrugada, qualquer coisinha, qualquer barulho que você fizer, ele aumenta. É porque o silêncio, né, da madrugada complica a situação.

Renata: O nome Mozart? É uma homenagem ao Mozart compositor? Qual a história do nome do senhor?

Mozart: Não, sabe o que que acontece? Meu pai nem conhecia o Mozart quando eu nasci. Sou de Betim, um lugar chamado Bandeirinha. E lá tinha um farmacêutico – que antigamente nessas cidades assim do interior, não tinha médico não, tinha farmacêutico que resolvia os problemas dos outros. Então, ele chegou comigo na farmácia, a filha do farmacêutico falou ‘como é que esse menino vai chamar?’. Ele falou assim ‘Ah, vou colocar o nome dele de José ou Antônio’. ‘Ah, põe não... Coloca José ou Antônio não...Tem uns nomes aí mais modernos, tem Hélio, tem Mozart... Coloca um nome desses aí nele.’ Aí ele atendeu ela, colocou Mozart. Mas o outro que veio não escapou não, José.

Renata: Quer dizer, o nome do senhor não tem nada a ver com o Mozart compositor, mas o senhor foi pra música também.

Mozart: É, agora quando eu vou em determinados lugares que eu dou o meu nome, eles perguntam assim ‘É Mozart ou Mozart?’. Eu falo, ‘não, é Mozart. Mozart foi só um, o resto é Mozart’. Até fui em um dermatologista, ele deu uma risada e disse ‘eu tenho um colega que chama Mozart, mas ele não gosta que chame ele de Mozart não. Ele gosta que chame ele de Mozart’. ‘Ah então, você chega lá e fala isso. Mozart foi só um, o resto é só Mozart’.

Vídeo 4- Bloco 3 do Programa Globo Horizonte.

Renata: Uma roda de choro anima o Globo Horizonte de hoje ao som do mestre do violão de 6 cordas, Mozart Secundino de Oliveira e do grupo Piolho de Cobra.

* música.

Renata: O senhor toca o violão de 6 cordas que tem uma função específica numa roda de choro, não é? Que é acompanhar.

Mozart: Exatamente. Vocês que tão aprendendo a tocar violão, não despreza o 6 cordas não, porque no choro ele faz falta.

Renata: Porque hoje em dia a maioria dos músicos quer o violão de sete cordas...

Mozart: Exatamente, porque os que tocava 6 cordas passou pro de sete. Então o 6 ficou esquecido. 6 faz mais a harmonia e o de sete tem mais aquele grave, né, da sétima corda que faz as baixarias. É uma palavra feia baixaria, né?

Renata: Mas é assim na música, né? É assim que chama, né?..

*música/ trecho documentário

Renata: O senhor chegou a tocar com grandes cantores na rádio, né? Quando a rádio era ao vivo.

Mozart: Isso. Toquei muito com Orlando Silva, quando vinha aqui, Nelson Gonçalves, o Sílvio Caldas, quando vinha aqui em Minas Gerais, sempre eu ia com ele, porque tinha o violonista que viajava com ele, João Macacão, sete cordas, mas eu sempre ia com eles tocar o 6 cordas. Clara Nunes começou aqui. Acompanhei ela no início dela... O Agnaldo Timóteo...

Renata: Quanta história, hein Seu Mozart? Como é que o senhor se sente assim sendo uma referência do violão de 6 cordas, do choro de BH e pra todos esses jovens músicos?

Mozart: Sinto muito bem, muito bem, muito feliz. Sem vaidade, mas sinto muito feliz.

Renata: Na simplicidade, como diz o nome do documentário. É assim?

Mozart: É (risadas)...

Renata: E a vida agora é seguir com as rodas de choro, se divertindo e divertindo os outros?

Mozart: Exatamente. Sem hora de deitar e sem hora de levantar. Agora, a maioria das vezes eu levanto às cinco. Cinco para as dez, cinco para onze, cinco pra meio dia, cinco pra uma. (risadas)

Renata: Ai, que ótimo! Mas no dia do Globo Horizonte o senhor vai ter que acordar pra assistir o programa, hein? Promete?

Mozart: É claro!

Renata: Muito obrigada pela entrevista.

Mozart: Eu que agradeço Renata.

Renata: Foi um prazer!

Mozart: Meu também!

Renata: Muitos anos de saúde e de música pro senhor.

Mozart: Pra nós todos se Deus quiser, né?

APÊNDICE C

Entrevista realizado com Artur Pádua no mês de dezembro de 2016

Humberto Junqueira: Nome completo?

Artur Pádua: Artur Pádua Machado Coelho

HJ: Data de nascimento?

AP: 27/04/1992

HJ: Nome da mãe?

AP: Luciane Sá de Oliveira Pádua

HJ: Do pai?

AP: Luiz Roberto Machado Coelho.

HJ: Irmãos?

AP: Daniel Pádua Machado Coelho

HJ: Beleza Tutu. Você já tocava antes de se interessar pelo choro. Tocava bateria. Outros...

AP: Já. É, eu comecei a tocar muito novo.

HJ: Piano... em bandas de rock. Inclusive cursou um período do curso de música da UFMG. Mas eu queria que você falasse um pouco como foi a sua aproximação com o universo do choro e quem te apresentou o gênero. Como você chegou no choro, com que idade... esse processo aí de aproximação.

AP: Quando eu estava na escola ainda, oitava série assim, primeiro ano, sei lá... na escola mesmo tinha uns amigos e a gente tocava violão. Aí começamos a escutar mais música brasileira, que eu não ouvia tanto assim, quando eu era mais novo. Então começamos a ouvir samba. Tinha um amigo lá que era doido com o Vinícius de Moraes. Enfim, comecei a escutar umas coisas assim e pesquisando chegava sempre em alguma coisa próxima do choro. Tudo muito misturado né? Esses caras sempre estavam juntos e aí eu viajei pra Caraíva em um verão e tinha um pessoal que tocava lá. O Caraivana. O Dudu, o pessoal... o Douglas Lora... E aí eu fiquei doido, eu ia todo dia lá. Eu fiquei uns 20 dias em Caraíva e todo dia eu ia pro choro. Eles tocavam lá nove horas da noite, sei lá. Todo dia. E aí deu três dias a galera que tava na casa comigo já não aguentava mais ouvir choro (risos). Aí eu ia sozinho. Chegava lá e ficava escutando. Decorei o repertório dos caras. Fiquei animado com aquilo. Voltei, comprei um bandolim já no dia seguinte que eu cheguei em BH. Fui na loja de música e comprei um bandolim baratinho lá e comecei a querer tirar uns choros; comecei a pesquisar o Jacob. Aí comecei a conhecer melhor. Aí passando ali na Serra um dia, não lembro

porque, eu devia estar indo ou voltando de algum lugar. Eu morava no São Lucas ali. E aí eu passei lá e os caras estavam tocando no Salomão.

HJ: Você já tinha o bandolim então nessa época.

AP: Já. Mas eu tocava super pouco. Não tinha muita referência, eu tava indo mais na orelha mesmo. Aí passei tava lá o Wagner, o Madeira, Ronaldo, Fernando irmão do Wagner no acordeom, Nixon. A turma que tocava lá no Salomão. Bem no início. O bar vazio assim. Não tinha nada. Aí eu parei, gostei, comecei a escutar, fiquei lá até acabar. Aí vi que tinha toda semana, toda quinta feira e comecei a voltar lá. Aí um dia eu tava encostado assim assistindo aí o Madeira me chamou e falou “ou, você quer tocar?”; vi que eu tava muito interessado. Eu falei: “Ah, mas eu estou começando. Não toco...”

HJ: Quantos anos você tinha nessa época?

AP: Tinha uns dezessete.

HJ: Quer dizer, então com dezessete você já tocava outros instrumentos, mas já tinha comprado o bandolim.

AP: Já. Dezesseis né? Dezessete... Não sei direito. Acho que é isso, porque tá fazendo oito anos lá, o choro agora. Devia ter dezessete anos. E aí o Madeira me deu o bandolim e falou “toca aí” e eu só sabia tocar uma música.

HJ: Qual música que era?

AP: Migalhas de Amor. Que eu tinha aprendido assim: eu tirei do disco né? Escutando, no bandolim. Nem sabia... nem entendia o instrumento. Era muito na tora mesmo. Aí cheguei pra tocar lá e tava em sol suspenso menor. Por causa da gravação do vinil né? A rotação dava uma diferença de tonalidade. Aí cheguei pro Wagner e falei: “olha, Migalhas de Amor, sol suspenso menor”. Aí ele fechou a cara e falou: “Eu não acompanho não. Isso não é tom de choro não” (risos). O cara mais da antiga né? Mais tradicional. Falou: “tá errado”.

HJ: (gargalhadas)

AP: “Errado. Isso aí tá errado, não acompanho e você volta lá e...”

HJ: “Volta daqui a uma semana” (risos).

AP: “Aprende o tom certo lá e depois você volta”. E a música é em sol menor né? E não tocou mesmo. Ajeitei tudo, peguei palheta, afinei. Não toquei. Falei: pô, só sei essa, o cara não acompanhou. Aí eu voltei pra casa, estudei, transpus lá pra sol menor.

HJ: Ficou muito melhor né?

AP: É, fez muito mais sentido. Eu tava quebrando a cabeça pra tocar em sol suspenso. Aí voltei na outra semana e falei: “Ah, agora você vai ter que me acompanhar, seu sem vergonha” (risos).

HJ: Então a gente pode deduzir que a sua opção pelo bandolim teve a ver um pouco com essa coisa lá de Caraíva, do Dudu. Não foi uma opção consciente, assim... que você já conhecia a tradição do instrumento, o Jacob, o repertório do choro... foi um negócio meio assim...

AP: É. Não. É. Escutei lá e gostei do som e falei: pô, quero tocar esse negócio.

HJ: Tá. Como eu falei, você toca piano, bateria, bandolim, e agora mais recentemente você tem se dedicado ao violão de 6 cordas.

AP: É. Eu tocava violão desde muito novo. Sempre foi um instrumento que eu tive em casa. Então sempre...

HJ: Mas eu queria que você falasse um pouco sobre a utilização desses instrumentos na sua atuação como músico. Se você acha que esses instrumentos... Primeiro se você ainda toca esses instrumentos, se você se dedica a eles.

AP: Não.

HJ: Não né.

AP: Não. Eu toquei bateria em banda de rock um bom tempo. Desde dos doze anos até essa época. Dezesseis, dezessete. Toquei bastante, a gente fazia muito show e com certeza foi fundamental pra tudo que eu vou fazer com música. Esses meu estudo de percussão foi fundamental. Rítmica. Com certeza viu. Inclusive fiz umas aulas na época. De leitura rítmica. Estudava na Pró Music lá. Fiz umas aulas lá com o Mário Castelo. Foi importantíssimo, assim. Foi o meu primeiro estudo de música mesmo, assim, sério, foi voltado pra bateria. E piano sempre foi uma coisa muito...

HJ: ...Intuitiva...

AP: ...Intuitiva também. Nunca estudei piano. Um lance... Meu avô tocava também. Autodidata. E tinha um piano lá. Ele morreu, eu ainda era muito novo, mas aí minha avó me deu o piano.

HJ: Pois é. Aí voltando um pouquinho mais nesse negócio do bandolim pra gente entrar no violão. Você chegou a ser um músico que adquiriu um repertório de bandolim. Um certo repertório de bandolim. Até a ser solicitado. Eu lembro que eu te convidei pra gravar no meu disco. Uma faixa. Você não pode, você tava viajando. Acabou que você não gravou. Mas por que você optou por abandonar? Você acabou de vender seu bandolim, inclusive. Você mesmo o abandonou o bandolim, pra se dedicar mais seriamente ao violão.

AP: É. Não uma opção. Vou abandonar. Em dois mil e dez, ainda quando eu estava no início. Igual você falou. Eu já tinha um repertório bom de bandolim. A gente tinha um grupo até. Tocava uma porrada de choro. Mas aí eu comecei a... Na verdade eu fui na “Casa” um dia, e o Mozart tocava lá com o Gustavo né? Todo domingo lá. Tinha o “Piolho de Cobra”. Aí eu vi os dois tocando e gostei pra caramba. Aquela coisa de... Porque é difícil né? A gente não via muito grupo com dois violões aqui, tocando.

HJ: É muito raro na verdade, até hoje né?

AP: É. Sempre um sete cordas lá e... enfim né... quando eu vi essa coisa de um conjunto trabalhando mais com dois violões eu fiquei deslumbrado com aquilo e falei: bicho, eu preciso tocar esse negócio aí. Esse negócio não pode parar, né? Não só pra não deixar parar, mas porque eu gostei mesmo. Já tocava violão e falei: ah, vou ver como que é esse negócio aí. Quero aprender esse estilo, quero tocar violão...

HJ: É. Aí você começou a levar as duas coisas.

AP: É. Eu tocava bandolim ainda.

HJ: Aí chegou um momento que você...

AP: É, inclusive no grupo Canela de Ema lá, que era com o Madruga, com o pessoal, eu levava os dois. Porque os solistas era eu e Cabral né? Aí nas músicas que eu não solava eu tocava violão. Acompanhando. Começou a rolar essa onda e aí depois eu comecei a tocar violão mesmo. Comecei a tocar com o Gustavo.

HJ: Gustavo Monteiro né?

AP: Gustavo Monteiro. É. Sempre vendo ele tocando com o Mozart. Eles tocavam com muita frequência ainda nessa época. E aí começamos a tocar juntos também, ficamos amigos. Aí cada vez menos eu fui tocando bandolim. Fui deixando de lado, não estudava mais. E comecei a pegar pesado nessa coisa do violão. Pra desempenhar esse papel de segundo violão mesmo. De violão de 6 cordas mesmo no regional né?

HJ: Pois é. Em seu relato, o Mozart se refere a você como sendo uma espécie de tributário dessa tradição aí que você acabou de mencionar. Tradição do violão de 6 cordas do regional, vamos dizer assim.

AP: É o que ele chamava de segundo violão né?

HJ: É uma tradição que segundo ele corre riscos. Primeiro: você concorda com isso? Essa tradição realmente corre risco?

AP: Não. Acho que não. Eu acho que tem pouca gente que se interessa. Mas eu acho que não é a questão do violão em si.

HJ: Não, eu digo essa função né?

AP: Sim. Mas eu acho que é mais a coisa da concepção dos grupos. Acho que hoje em dia a sonoridade mudou também. O pessoal se acostumou a ouvir choro com um violão só e acho que isso ficou meio no inconsciente da turma e parou de fazer falta um pouco, sabe?

HJ: Até economicamente talvez...

AP: Claro, é um músico a menos pra receber. E isso se juntando com a falta de oferta, com a falta de músicos exercendo essa função aí para mesmo. A maioria dos grupos só tem um violão. Mas eu

acho que não corre risco de acabar. Tem pouca gente mas tem, sabe? Tem gente muito interessada. Tem grupos aí que se empenham em manter isso.

HJ: Nós vamos falar isso daqui a pouco. Eu queria que você falasse mais. Você já falou um pouquinho disso, mas eu queria que você aprofundasse mais um pouco sobre a colaboração do Mozart no seu aprendizado nesse sentido do violão. Desse segundo violão aí que era como ele se referia. Mas se for possível, que você desse mais detalhes da sua convivência com ele. Depois se der tempo eu vou pedir pra você tocar. Você é um grande imitador né? (risos) Você imita muito bem as pessoas. É claro que você toca diferente do Mozart, mas você sabe fazer direitinho o jeito que ele tocava violão né? Queria que você falasse um pouco como que foi essa colaboração dele pro seu aprendizado; desse tipo de tradição.

AP: No início eu queria que ele me ensinasse os macetes né? Já falei: pô, vou colar no Mozart e querer saber como que é. Só que ele aprendeu violão muito na raça também. Ele me contava que ele estudou três meses com um cara e depois seguiu sozinho, vendo o pessoal tocar e ouvindo disco e...

HJ: E já trabalhando também.

AP: E trabalhando e filho pra criar. Então eu acho que o aprendizado dele no violão sempre foi muito intuitivo também. Dentro do que ele tinha acesso né? E acabou que pra mim teve que ser assim também com ele. Ele não tinha como ter uma didática. De passar, falar... Tinha acorde que ele nem sabia o que era. Muita coisa que ele fazia ele nem sabia o que era. Tipo acorde menor com sexta. Sei lá. Ele não sabia mesmo. Não sei se não sabia. Ele entendia perfeitamente a função do acorde ali, sabia a hora de usar, sabia a sonoridade, mas acho que ele não conseguiria ensinar isso verbalmente. Então eu coleí nele pra ficar vendo ele tocar mesmo. Eu ia em tudo que ele tocava. Tudo. Ficava assistindo. Olhando o velho tocar o tempo inteiro (risos). Fiquei fissurado mesmo. Foi minha...

HJ: É uma escola aquilo ali né?

AP: É.

HJ: E como é que é tocar... você tocava junto com ele também né? Eu tive essa experiência. Eu toquei muito com o Mozart. Junto com ele. Você também né?

AP: É. Toquei.

HJ: Tanto bandolim quanto violão. Como foi isso?

AP: No início, quando eu comecei a tocar violão, eu ainda ficava meio inseguro também, claro. Então ele também ficava na dele. Mas depois que ele viu que eu tinha entendido o que estava rolando ali. Que ele viu que eu estava fazendo a mesma coisa que ele. Aí ele ficou muito feliz, bicho. Ele falava direto. Ele falava que pra ele a melhor dupla de violão era eu e Gustavo. Melhor que ele. Eu falei: “pô Mozart, mas aí você tá me quebrando. Eu to tentando tocar igual a você. E

você tá falando que a nossa dupla é melhor”. Ele adorava ouvir a gente tocando, bicho. Era uma coisa. E eu toquei, inclusive, no Godofredo, teve um tempo que a gente fez, mais de um ano, que tocava eu e ele.

HJ: Eu lembro, eu lembro.

AP: Dois violões de 6. Eu fazia a função do primeiro, no caso. Como se fosse o que o violão de sete cordas faz. Os bordões, mais assim... E ele fazendo o outro. Então também foi outra oportunidade pra eu aprender mais ainda o jeito que ele tocava né? Tinha que casar tudo direitinho com o violão dele.

HJ: E quem que solava lá nessa época?

AP: Era o Expedito.

HJ: Ah o Expedito. Eu lembro.

AP: E depois o Balbino né? Depois a gente fez eu, Mozart, Daniel, Zito e Balbino.

HJ: Aproveitando isso aí que você falou, e voltando um pouco nos grupos, que a gente acabou de falar, é quase impossível tocar nesse assunto de acompanhamento em violão de 6 cordas sem a gente falar em regional né? É uma instância básica pra gente falar nisso.

AP: É.

HJ: Por outro lado, é uma instância também localizada no tempo, como você estava dizendo. Quer dizer, é um fenômeno que aconteceu ali pela década de... Sei lá... entre trinta e sessenta. Durou ali...

AP: É. Vinte você já tinha ali caras que trabalhavam assim né? No rádio.

HJ: É. Mas o auge né? Vamos dizer assim...

AP: É. Pra mim o marco é o regional do Benedito.

HJ: É, calma. Eu vou te perguntar. Mas olha só. A primeira pergunta é o seguinte. Eu já te perguntei isso. Na verdade a gente já comentou isso aqui agora. Mas eu queria que você falasse mais sobre a sua impressão sobre a viabilidade dos regionais atualmente, considerando a realidade de mercado vigente no mundo contemporâneo. Ou seja, um regional igual o seu regional. O Isto é Nosso, que são quantos músicos?

AP: São seis.

HJ: São seis músicos. Contando... A quantidade de trabalho, por exemplo, que às vezes tem que um músico ser... vocês têm que escolher um músico porque simplesmente o edital não comporta seis músicos. O edital é no máximo cinco músicos. Acontece muito. Então a primeira pergunta seria isso. Qual a sua impressão sobre a viabilidade desse tipo de agrupamento no mundo contemporâneo?

AP: Eu acho que é viável. Assim, dificulta. Claro que é mais difícil você trabalhar com um sexteto do que com um trio. Mas eu acho que viabiliza também pelo fato de... a gente tem um grupo com dois solistas que tocam com a gente. Mas o regional é a base. São quatro. Dois violões, um

cavaquinho e um pandeiro. E eu acho que nesse sentido facilita para acompanhar outros caras também. Por exemplo, você tem um regional. Você pode acompanhar um solista que vai fazer um show e precisa de um conjunto pra tocar com ele. Enfim, eu acho que é inclusive a origem da coisa né... Surgiu dessa demanda. De ter que acompanhar quem chegasse na rádio, quem chegasse nos ambientes que os caras trabalhavam. Eu acho que esse é um caminho bom pra se trabalhar com esse tipo de formação. Ser um conjunto de acompanhamento. Pra dar suporte.

HJ: A segunda pergunta, nesse assunto ainda, seria o seguinte: como o violão de 6 cordas desempenha a sua função dentro do regional? Do ponto de vista musical mesmo. Do ponto de vista prático. O que o 6 cordas faz ali? Conta do seu jeito o que ele faz.

AP: É. Exatamente. Do meu jeito né. Porque isso aí vai depender da referência do cara que toca, do que ele espera. Do que o conjunto espera. Mas eu, tendo as minhas referências no Meira, ouvindo o Regional do Canhoto, o Meira tocando com o Dino, e depois esse convívio com o Mozart, eu acho que o violão de 6 cordas ele serve pra dar o molho. Ele tem que fazer aquela função de preencher aquele buraco que existe entre o cavaquinho e o violão de sete cordas. Ele tem que trabalhar a harmonia com levadas que não são feitas ali, ou que são feitas mas... Preencher mesmo os vazios. E trabalhar a questão de frase.

HJ: Ótimo. Você deu dois exemplos aí. Por exemplo: Meira e Mozart.

AP: É.

HJ: Por exemplo: duas características que evidenciam os dois estilos, sem comparar os dois, mas, por exemplo, o Meira ele tinha alguma característica lá e o Mozart tinha uma outra característica que mostra o estilo de cada um dos dois.

AP: Acho que o Meira era professor né. O Meira era mais... eu acho que ele tinha mais consciência de harmonia, de tudo. Ele foi um cara que estudou violão pra caralho e deu aula...

HJ: E formou muita gente...

AP: Formou. Raphael, Maurício, Baden...

HJ: Por outro lado o Mozart também formou muita gente sem dar aula né?

AP: Claro, claro. Mas essa coisa do estilo, eu acho que ficava claro isso: o Meira estava o tempo inteiro dentro. Era só golaço em termos de harmonia.

HJ: E de suingue talvez. De levada.

AP: De levada. É. Mas era assim. Ele era muito consciente nesse sentido. Tanto que você vê que não era aquela coisa de os dois violões ficarem fazendo frases o tempo inteiro junto.

HJ: É isso que eu queria que você...

AP: Fazia na hora que pedia ali, sabe? Na hora que não podia faltar ele fazia. Mas era muito mais esse trabalho de... Você escuta as gravações... A maioria são gravações ruins né? Por causa da

época. Mas você vê que aquilo dá um peso no conjunto. Ele tava o tempo inteiro fazendo rítmica, fazendo levada e complementando a harmonia com inversões né? Claro. Sem fazer o que o Dino já fazia. Nisso eu acho que o Mozart também se encaixa, perfeitamente. Trabalhava o tempo inteiro invertido com os baixos. A cabeça do acorde ou na quinta ou na terça. Nunca fazendo a mesma montagem ali na mesma forma que o violão de sete cordas. E eu já conheci o Mozart mais velho né cara? A gente tem pouco registro dele tocando quando era mais novo. Mas eu sinto que mais no final, que foi quando eu conheci ele, ele já não tinha a mão direita tão afiada.

HJ: Pois é, mas é aí que eu acho. Eu acho o seguinte: a mão direita do Mozart, se você pega vídeos antigos dele, e eu que conheci ele a mais tempo...

AP: Não mudou tanto né?

HJ: Não mudou. Ele não era o cara do suígue mesmo.

AP: Não era.

HJ: Mas ele tinha uma coisa, que é característica mesmo, assim, na minha opinião, que é uma capacidade de... Eu inclusive tenho uma pergunta nesse sentido aqui, uma capacidade leitura da mão do violonista que ele está tocando. De frasear junto com o cara. Entendeu? Que dispensa ensaio. Não é que dispensa ensaio.

AP: É. Ele era muito malandro né?

HJ: Ele fraseava junto com o violonista de sete cordas, sem ensaiar.

AP: É.

HJ: Quer dizer, então, nesse sentido, sem comparar os dois, obviamente, mas são duas características que eu observo. O Meira a gente ouve gravação. É um cara que combina uma certa capacidade rítmica com os fraseados encaixados, ensaiados com os regionais que ele trabalhava. OK. O Mozart já não tem essa característica rítmica tão marcada e tem uma outra capacidade de...

AP: Muito intuitiva né?

HJ: ...De intuição de ler o fraseado que ele vai fazer como o...

AP: É. Principalmente se o cara tocar numa linha tradicional mesmo.

HJ: Exatamente.

AP: Fizer aqueles bordões, aqueles baixos tradicionais mesmo né? Que a gente já conhece. E é igual você falou, ele já sabia pra onde que tava indo, já pegava na metade da frase, ou então terminava ali junto.

HJ: Agora a última pergunta nesse sentido do regional. Na sua opinião, qual é a perda quando há supressão do violão de 6 cordas de acompanhamento no regional? Quando você tem um grupo lá com quatro músicos. Ou... Enfim... não interessa quantos músicos. Mas não tem o violão de 6 cordas.

AP: Eu acho que tem essas duas perdas, no caso. Harmônica não sei se tanto assim. Porque a harmonia está lá né? Mesmo tendo um cavaquinho só. Porque também dependendo do cara que estiver tocando o violão de sete cordas o cara quase não faz harmonia. Tem cara que só toca baixo, praticamente. Eu acho que tem um pouco dessa perda. Tem a perda do peso, da levada mesmo, do ritmo do regional, que é o buraco maior que eu sinto. Quando você acostuma a ouvir um grupo, assim, com dois violões tocando bem, quando você tira um, parece que... sei lá... apagou a luz ali. Perdeu o peso do negócio, sabe? Além da beleza também do trabalho de duetos, das frases. Quando você está ouvindo aquele varandão né? Uma seresta, um choro, não tem nada mais bonito do que os violões fazendo aquele dueto, aquelas coisas ali. Então eu acho que são essas duas perdas. Perde em beleza, no meu gosto, na minha opinião, e perde essa coisa rítmica mesmo. Esse peso.

HJ: Historicamente como você organizaria, rapidamente, os regionais fundadores dessa sonoridade que você está mencionando aí?

AP: Benedito Lacerda e Canhoto. O regional do Benedito teve na sua fase mais relevante, vamos dizer assim, talvez na de mais duração, já o Dino e o Meira tocando juntos né? O Dino tocou violão de 6 cordas ainda até 1951...

HJ: 1952.

AP: É, por aí. E depois já com o sete cordas. E foi o regional que veio a ser o regional do Canhoto depois. Sem o Benedito, naturalmente. E com outro pandeirista. Mas era o Dino, o Meira e o Canhoto tocando juntos. Pra mim foi o que ditou a regra. O que mostrou o caminho. Foram esses caras.

HJ: E aí depois desses dois.

AP: É, depois o Jacob fundou o Época de Ouro né?

HJ: Isso.

AP: Em 1967. E era um conjunto com três violões né? Já é mais peso ainda né? Tinha uma massa no som do conjunto. Era impressionante. Eu vejo que já muda um pouco o estilo. O Meira tinha um estilo muito característico de tocar. Depois era César e Carlinhos né? César e Damásio, César e Toni... Junto com Dino. Então sempre três violões. Eu acho que também é uma referência que não tem como a gente não citar. Mas pra mim o Dino e o Meira juntos é...

HJ: Então quando a gente fala de regional, na sua opinião, a gente pode falar em três regionais, que seriam: Benedito Lacerda, Canhoto e Época de Ouro. Mas o Época de Ouro ainda tem uma diferença na sua opinião porque já tem uma...

AP: É, eu acho que tem uma diferença de estilo mesmo. Por opção dos caras mesmo. Os caras acho que buscavam outra sonoridade mesmo. O Jacob queria um conjunto que desse uma cama pra ele

ali. Que tivesse peso mas... Não sei... De repente trabalhar mais arranjos, ter mais elementos ali pra trabalhar. Não sei.

HJ: Tá. E dentro disso que a gente está falando de violão de 6 cordas, quais seriam os ícones desse tipo de procedimento, de violão de 6 cordas de acompanhamento, que a gente poderia citar? A gente já falou dois né? Meira, você já falou outros também. O Carlinhos, o...

AP: Damásio, César...

HJ: Isso. Cita outros. Pode começar com o Meira né? Imagino que você vai começar com o Meira. E citando outros.

AP: Não, eu acho que assim, o que a gente conhece também, é pouco né? Porque o que tinha de regional na década de 1950 ali, era uma coisa. Toda rádio tinha um regional. Inclusive o Mozart tocava aqui em regional de rádio né? Eu acho que é difícil a gente colocar os caras como os mais importantes assim. Porque talvez é o que a gente teve acesso mesmo e foram caras fundamentais, mas... Tinha o regional do Waldir Silva, irmão do Walter, que tocava violão de sete cordas né? Tinha um cara que tocava com ele que era o Arlindo Cachimbo, tocava violão de 6. Tocava com o Darli Losada também. Eles fizeram muitas gravações com o pessoal do Rio. Roberto Silva. Acompanharam muito cantor. Tinha os regionais do Evandro lá. Até depois assim. Você vê, por exemplo, os Carioquinhas. Que tinha o Raphael e o Maurício Carrilho. O Maurício era um violonista que fazia essa função seguindo a mesma linha. Era um regional que seguiu essa onda. Então, acho que teve muita gente. Os caras depois, talvez, tenham seguido por outro caminho. Mas o Maurício também é uma grande referência, acho que é uma grande referência nisso aí. O próprio Raphael tocou violão de 6, acompanhando em regional também. Tem muita gente.

HJ: Atualmente quais são os grupos que atuam profissionalmente, com alguma regularidade, e que buscam perpetuar a sonoridade e o estilo dos regionais, mantendo o violão de 6 cordas em sua formação? Eu sei que você conhece alguns grupos e queria que você citasse. Não sei se são muitos, mas acho que...

AP: É. Eu também não sei se são muitos. Eu conheço alguns. E são grupos que eu tenho amigos. Que eu tenho mais contato. Pra mim talvez o que eu mais gosto mesmo de ouvir, talvez por ter tido mais contato também, os caras são meus amigos, a gente trabalha junto, é o Regional Imperial. Que é o pessoal lá do Estado de São Paulo né? É o João Camarero e o Rafael Toledo, que são de Avaré, Lucas Arantes no cavaquinho e o Júlio Pita, no violão de 6 cordas. Que é um cara fantástico. Ele toca... O regional funciona dessa maneira que a gente tá falando. Os caras... Sem saudosismo. Mas eles desempenham esse trabalho muito bem. Tem o conjunto Água de Vintém também, que é de São Paulo, de Piracicaba, se não me engano. Que quem tocava violão de 6 cordas era a Paula Borghi e agora parece que eles mudaram lá. Quem toca é o Guilherme. Guilherme Soares. E o Marquinhos

Godoy é no violão de sete cordas. É um conjunto também muito bom. Eu acho que tem grupos que fazendo isso. Aqui em BH a gente tem o nosso conjunto que trabalha também sempre mantendo isso, que é o Isto é Nosso, né? Tem o Regional Mineiro. Enfim, tem grupos. Tem alguns.

HJ: A gente já falou um pouco sobre isso aqui, mas a gente falou mais do ponto de vista do regional. Que você até mencionou, disse que a função do violão de 6 cordas no regional é justamente preencher aquele registro médio, que fica um buraco, entre o cavaquinho e...

AP: E o violão de sete.

HJ: De sete. Eu queria que você dissesse agora das dificuldades pra combinação entre o violão de 6 e o de sete cordas.

AP: Das dificuldades?

HJ: Especificamente. É. Ou das características.

AP: É. Eu acho que é isso né? O cara que vai tocar esse segundo violão... Assim, eu tive a oportunidade de ter umas aulas com o Maurício Carrilho, e uma coisa... eu ficava sempre nessa coisa né? Pô, como que é? Onde que tem que fazer? Naquela coisa meio... depois você entende que não é isso. Não tem uma regra. Não tem uma receita. Mas ele sempre falava isso, quando eu perguntava do Meira. Ele falava: “olha, é tentar não fazer o que o cara já está fazendo”. Você está vendo lá o jeito que o cara toca, tentar montar os acordes de outra forma, fazer uma inversão que dê outra sonoridade.

HJ: É como se o sete cordas fosse o padrão e você ficasse ali...

AP: Não vejo dessa maneira não. É como se fosse igual uma dupla sertaneja, sei lá. Os dois fazendo a mesma voz. Entendeu? Não faz sentido. Se não, não precisa do outro violão. É fazer com as levadas o que o cara não faz e montar os acordes da forma com que ele não esteja montando.

HJ: Tudo bem. Mas aí nesse sentido tem uma ciência do violão. Uma ciência no sentido assim: tem um modus operandi do violão de 6 cordas no acompanhamento? Porque o sete cordas tem. O sete cordas você pega o jeitão lá, e aí depois que você pega esse jeito você vai, né? Tem as referências...

AP: Acho que no violão de 6 é a mesma coisa.

HJ: É a mesma coisa né?

AP: É. Não tem... Igual eu falei, não tem receita, tipo assim: você tem que usar esse acorde. Mas eu acho que é isso. Depois que você entende um estilo ali e entende o que você quer fazer mesmo, o jeitão mesmo do acompanhamento, é bem natural. Eu acho que passa por essa coisa de estilo e de sonoridade mesmo.

AP: Eu fiz uma pergunta pro Mozart e eu vou reproduzir aqui para você. Qual a sua tática para tocar com tantos músicos diferentes e conseguir acompanhá-los tão bem e fazendo fraseados em terças, muitas vezes descobrindo a frase que o violonista fará apenas naquele momento? Que é

aquele negócio que eu te falei de ler a mão do cara ali na hora, e fazer. Isso sempre me impressionou muito. Porque o Mozart tocava comigo, com o Gustavo, com o Sílvio, com o Wagner, com todos os violonistas.

AP: Magela.

HJ: Magela. Todos os violonistas de sete cordas ele tocava e ficava bonito. Sem ensaio. Sem ensaiar.

AP: É.

HJ: Eu nunca fiz um ensaio com o Mozart. É claro que quanto mais você toca, aí a coisa vai ficando mais fácil.

AP: Claro. É.

HJ: Mas, enfim... então a pergunta que eu te faço é a seguinte: você acha que o componente visual é importante nesse sentido?

AP: De estar vendo o cara tocar?

HJ: De ver o que ele está fazendo no braço do violão.

AP: Acho que o auditivo é mais importante. Pelo menos pra mim. Claro que as coisas caminham juntas. Se você estiver ouvindo e vendo o cara tocar é bom. Mas essa coisa de fazer frase junto, quando você vê que o cara começou a ir por um caminho, um cara que esteja tocando dentro dessa linha que a gente está falando né? De regional. Você meio que já sabe pra onde vai, sabe?

AP: Não sabe não Artur. Outro dia eu tava conversando com o Magela. Conversando com ele sobre isso. Porque o Magela, ele toca sete cordas. Eu também. E aí, nas quintas feiras lá, quando eu vou no Salomão eu pego. Aí eu peguei o violão do Bam-bam. Aí eu to lá e o Magela também. E aí o que aconteceu? Ele falou: “faz aí, faz do seu jeito”. Aí eu fiz o sete cordas normal. Aí na outra música eu falei: “agora vai você”. Aí ele fez o sete cordas normal e eu fiquei fazendo acorde. Aí num intervalo que deu lá eu falei: “cara, eu não consigo fazer o 6 cordas”. Ele falou: “eu também nunca consegui”. E o Magela é um músico mais velho que nós dois. Então pode ser simples pra quem já sabe fazer. Mas o sete cordas, quer dizer...

AP: O cara que tem costume de tocar assim né...

HJ: É. Ele não consegue entender por onde começar a fazer o negócio entendeu? É por isso que eu estou te perguntando isso.

AP: Eu entendo isso que você está dizendo. Pra mim, isso que eu disse que meio que você já sabe quando vai rolar uma coisa ali, eu acho que tem a ver com a prática mesmo né?

HJ: Com o treinamento. É.

AP: Não nem, assim... Com o costume mesmo. Porque vocês estão aí do lado de vocês aí. A gente também tem o nosso aqui né? (risos). Eu acho que a gente se acostuma. Claro que cada violonista

tem seu estilo. Igual você falou, o Mozart tocava bem com todo mundo, mas com um cara que ele tinha afinidade a diferença era clara. Você vê que às vezes ele ficava meio perdido, claro. Não é perdido, mas não tem como adivinhar tudo né? É impossível. Quando você não conhece o cara você não sabe qual é o estilo do cara tocar. Mas eu acho que... Eu. Toco com o Gustavo muito. E toco às vezes com o Magela. A gente toca junto. Eu acho que a gente vai se acostumando com as coisas que o cara faz. Você começa a pensar igual. Então fica mais fácil nesse sentido de... Mesmo uma música que você nunca tocou. O cara vai lá tocar...

HJ: Resolve fácil.

AP: É estilo. Eu e Gustavo quando a gente pega pra tocar com o Cícero, com o Pereira... a gente conhece os caras, tudo, mas tem repertório, música que a gente nunca tocou na vida. Uma valsa. O cara vai tocar uma valsa lá em Lá menor. Os baixos meio que já tem um estilo de tocar, assim, sabe? A gente já vai junto. Dá muito certo. Então acho que tem essa coisa. Quando você vai tocar com um violonista que você não tem costume, eu acho que tem um pouco dessa coisa do bê-á-bá. Que se os dois tiverem passado pelo mesmo dá certo. Acaba encontrando. Acho que violão de 6 cordas tem essa função. De correr um pouco atrás ali. E ver o que está rolando.

HJ: Queria abordar um pouco aqui, nós já estamos chegando no final, a instância da roda de choro. Porque nós estamos falando de choro, de regional, de violão de 6 cordas, mas a roda, né? Não temos notícia de que o choro existiria se não fosse... sem a existência da roda né? A gente sabe que pra roda de choro existir a gente precisa de alguns músicos de acompanhamento e pelo menos um solista. Isso é um fato. Se a gente tiver um equipamento adequado de som também é bom, né? Mas eu queria que você falasse de alguns aspectos extra-musicais que ocorrem na roda. Ou seja, quais são os elementos que tornam uma roda boa? Ou uma roda que não é boa. Ou seja, primeira pergunta: você considera que apenas os elementos sonoro-musicais influenciam essa qualidade da roda? Ou existem fatores, repertórios, gestos, elementos, rituais que predispõem um maior interesse nos atores que compõem a roda? Ou seja, atores, não só músicos. Porque a gente pode fazer uma roda de choro aqui agora eu, você e mais dois caras. Aqui na sua casa. Com um copo d'água e um café, por exemplo. É possível. Vai ser uma boa roda? É isso que eu to perguntando.

AP: Eu acho que pode ser. Eu acho que os elementos extra-musicais mais importantes talvez seja o ambiente que se cria mesmo né? Amizade, você estar lá, sentar pra tocar com amigos é bom demais né? Você já fica mais à vontade desde o início. Mas eu já tive experiências. Igual em festival, quando você viaja às vezes pra um lugar em que você conhece pouca gente, e tem roda lá que você vai tocar com nêgo que você nunca viu.

HJ: E pode ser bom também.

AP: Pode ser ótimo. Eu acho que se todo mundo quer tocar e quer a mesma coisa, a roda já tende a ser legal. Pra mim a coisa de sentar pra tocar em roda de choro é o prazer. Acho que tem que ser prazeroso.

HJ: Sim, mas pensando um pouco também do ponto de vista de quem não toca. Imaginando aquelas pessoas que circulam a roda. Você acha que isso tem influência sobre a música? Você acha que a música pode ficar melhor se tiver...

AP: Ah, com certeza.

HJ: Entendeu? Um negócio assim... Eu não vou nem dizer público, porque... Enfim, não quero suggestionar sua resposta. Mas é diferente de um teatro, por exemplo, onde o artista está aqui e o público está lá.

AP: É.

HJ: Na roda, quer dizer, o público pega cerveja da mesa do artista né? E bebe. Aí o artista depois sai da roda e o cara que era público entra na roda e toca. Quer dizer, tem um trânsito ali. É difícil você estabelecer uma coisa assim. Então pensando um pouco nisso. É um pouco nesse sentido que minha pergunta vai. O que torna uma roda que funciona bem, ou não? Por exemplo, o caso do Salomão atualmente é um caso emblemático nesse sentido.

AP: Não sei cara. Eu acho que... Igual você falou de público... Eu acho que tem rodas e rodas. Pra mim, não tem nada melhor do que uma roda de choro espontânea, acústica, sem esse caráter de apresentação, de público que vai lá pra assistir. Eu acho que inclusive tem uma coisa que o Maurício, que a Amélia... Já ouvi eles falando várias vezes. Que eles não entendem o pessoal batendo palmas em roda de choro. Porque não é show. Não é apresentação, entendeu? A galera tá ali pra divertir né? Pra tocar. Então eu acho que uma coisa que pode influenciar muito, pro bem, é a predisposição do público de ouvir mesmo. Que é uma coisa que no Salomão, por exemplo, ou em ambientes assim, em que a gente está lá “profissionalmente” (aspas com gesto), isso é foda. Porque te nêgo lá de todo o tipo. Todo tipo que eu digo assim: cada um vai lá por um motivo. Nêgo não vai lá pra ouvir música, entendeu? Claro que tem gente que vai. Mas isso torna o ambiente barulhento pra caralho, tumultuado. Eu acho que isso é horrível. Quando você consegue tocar, igual você falou do equipamento, sem precisar do equipamento, em precisar gritar pra ser ouvido, já vira muito mais prazeroso. Se você está tocando em um lugar que quem está de fora está ouvindo, pra mim é... Eu acho que é um das melhores coisas que você pode esperar de uma roda de choro. E os músicos, essa coisa de circular, um levanta, o outro vai lá e senta, isso aí eu acho que é bom pra caralho. É a dinâmica mesmo da coisa. De amizade mesmo. De quem tá lá. Todo mundo toca.

HJ: Então, já que nós estamos falando de roda, fala um pouco da roda do Salomão. Principalmente as transformações que ela sofreu, de oito anos pra cá. E como ela está atualmente. Você falou um pouco do fundador dela, que foi o Madeira né? Fala um pouco aí a sua impressão.

AP: Eu vejo como um coisa que começou com um intuito e que depois andou, foi por um caminho de ter que manter uma coisa. Então assim, no início, eu sinto que era um dia que os caras pegavam pra ir lá tomar uma depois do serviço e tocar juntos mesmo. Era um encontro deles. Não era por causa de público, não era porque tem a roda lá então a gente tem que ir. Era um compromisso deles com eles mesmos. Eu acho que tornava a coisa até um pouco mais leve. Mais natural. E depois de um tempo, antes da coisa virar muito grande, porque hoje em dia vai muita gente lá, fica muito cheio. Virou uma tradição da cidade.

HJ: Da cidade.

AP: É. Virou um espaço que é frequentado e é famoso por aquilo ali. Enfim. Eu acho que antes disso acontecer, houve a saída dos caras né? Do pessoal que fundou a roda. Eu digo na quinta feira. Porque paralelamente tinha o pessoal do Marcelo Issa, Balbino, pessoal que tocava no bar do Cabral segunda feira. E o Madeira chamou eles pra tocar no Salomão na segunda. E aí com isso virou dois dias. E nunca foi a mesma galera que tocava nos dois dias. Foi mudando, os dois dias foram mudando, mas nunca o mesmo grupo tocou na segunda e na quinta. Então, começando por aí, já são duas rodas diferentes né? Claro. Quando aconteceu isso o Madeira me chamou, chamou o Gustavo, pra gente segurar, pra não deixar a coisa acabar. O Mozart tocou muito tempo. Enfim, eu acho que teve esse lado. Essa transformação foi quase que por uma demanda. Uma necessidade ali que se deu. O próprio Salomão não queria que acabasse. A gente também sempre gostou do ambiente. Então foi isso. Foi mantendo ali. Quem não podia mais ou quem... ó tá ficando difícil pra mim... parava de ir, arrumava outro... Acho que a transformação que mais rolou foi essa mesmo. Troca de músicos (fim repentino da gravação).

APÊNDICE D

Entrevista realizada com Silvio Carlos no mês de setembro de 2017

Humberto Junqueira: Silvio, nome completo, data e local de nascimento.

Silvio Carlos: Sílvio Carlos Silva Costa, data 12/02/1957, Itabira, cidade.

HJ: Pois é, você é uma grande referência no mundo do choro. Especialmente para os violonistas. Se você puder, eu gostaria que você fizesse um breve resumo da sua carreira. Seus primeiros anos de estudo, principalmente, como você aprendeu, seu envolvimento com o choro e com o violão de sete cordas.

SC: Eu comecei estudando violão. Como todo violonista de sete cordas. Violão de 6 cordas. Não sou acadêmico mas eu estudei com grandes professores aqui em BH. Dentre eles o professor Lucena. O José Lucena, o Agostinho Bob e o Nelson Piló. Então foram três referências muito boas, porque eram violonistas de estilos distintos. Por exemplo: o Lucena era um erudito. O Piló era um cara que era pesquisador de violão. Tanto que foi a primeira transcrição da obra de Nazareth pra violão foi ele que fez. Pro Barbosa Lima. E o Agostinho Bob era um cara que era um violonista assim... compositor de choros. Foi uma grande influência também na época aqui. E à partir de conhecer alguns músicos, principalmente conterrâneos meus, dentre eles o Geraldinho Alvarenga, nós começamos a montar um grupo. Inicialmente ao lado do Fernando Pacífico Homem, montamos o primeiro grupo de choro. Na verdade já existia o grupo *Naquele Tempo*, com o Flávio Fontenelle. Mas acho que nós devíamos ter sido... tirando o Waldir Silva e esse pessoal da velha guarda que já tocava a muito tempo... mas de jovens, na época, nós fomos um dos pioneiros, juntamente com o *Naquele Tempo*.

HJ: Você já tocava sete cordas nessa época?

SC: Não. Eu tocava 6 cordas. Aí toquei o sete cordas a partir da segunda apresentação. Aí na verdade o grupo que comprou e me presenteou com um violão de sete cordas. Um Del Vecchio. Um pé de boi. Um violão duro pra caramba. Mas foi o primeiro violão de sete cordas que eu tive. E eu tocava de uma forma assim muito à vontade né. Sem nenhum compromisso profissional. Realmente eu comecei a me profissionalizar mais no violão e no choro a partir de 1985, 1986, 1987, eu comecei a estudar mais o violão. Mas na época a gente fazia mais uma roda de brincadeira sem muito compromisso em tocar as coisas certas. Mais assim de encontro mesmo casual de amigos.

HJ: E você lembra em que ano você conheceu o Mozart?

SC: Foi mais ou menos nessa época. Na década de 1980. E eu me lembro o seguinte: tinha um grupo. A referência nossa aqui eram os violonistas... por exemplo no sete cordas nós tínhamos aqui o Paulinho e o Chiquinho.

HJ: O Paulinho é vivo até hoje?

SC: O Paulinho vivo. O Chiquinho já falecido. Eram os dois violonistas que acompanhavam o Waldir Silva, o Rocha, os grandes os grandes músicos. Os expoentes de choro. E nessa época eu conheci o Mozart. O Mozart, já nessa época, já tocava junto com o Wagner. Irmão do Bellini né. Eu acho que foi o duo assim de violões mais frequente, era o Mozart e o Wagner. E nós tínhamos outra formação que era o Chiquinho – ou Paulinho – junto com o Hélio Pereira 6 cordas.

HJ: Chiquinho já falecido?

SC: Chiquinho já falecido. E dessa época em diante, que eu conheci o Mozart – eu conheci também o Zé Carlos do cavaquinho, eles eram amigos a muito tempo – e começamos a nos encontrar sempre. Toda roda que tinha eu sempre estava presente. Ficava lá espiando o pessoal tocar. Vendo o pessoal, aprendendo com eles.

HJ: Você falou aí alguns personagens, protagonistas do choro nessa época. E como era o cenário do choro. Vamos dizer assim, os espaços que esse pessoal tocava...

SC: Nem existiam. Não existia por exemplo assim, como você tem hoje, uma casa de choro. Isso não existia. Existia uma casa de baile ou de música, onde se tocava de tudo. Então esses músicos, eles tocavam tudo. Não é propriamente... eles gostavam de tocar choro nos encontros particulares, nas casas. Por exemplo, eu já tive oportunidade de ir na casa do Rocha, ir na casa do Waldir, na casa do Mozart, na casa do Hélio Pereira, na casa do Veludo. Então esses encontros que o pessoal tocava choro mesmo. Como eles eram músicos, a maioria, profissionais, eu entendo assim, que eles tocavam mediante um contrato. Que era pra fazer um baile, uma seresta, alguma coisa assim. Então na verdade não se tocava choro só. Tocava-se choro e outras músicas.

HJ: Choro acaba sendo um termo guarda-chuva pra uma série de outras coisas...

SC: Exatamente. Não era uma demanda de choro. Não existia isso, sabe? Isso começou a aparecer depois.

HJ: E você lembra o ano especificamente que você começou a tocar com o Mozart?

SC: Assim... eu acho que... vou chutar aqui... como eu te falei, a partir de 1985, 1986. Eu comecei a tocar mais, estudando mais o violão. Eu acredito que foi mais ou menos nessa época. Ou talvez um pouco antes. Já toquei um pouco, mas mais ouvia. Mais assistia o pessoal tocar. Mas eu acho que a partir dessa época. E mais profundamente a partir de 1990, porque em 1992 foi fundado o Bar do Bolão que é a mais antiga casa de choro. Continua permanente né. O Bolão foi em 1992. Eu me lembro que nessa roda éramos eu, Mozart, Zé Carlos. E outros convidados. Era o Alaides no

pandeiro. Mais o Zito. Nós tocamos praticamente durante mais de uma década juntos. Bem mais. Acho que uns 15 anos juntos. Todas as quintas-feiras a gente se encontrava. Então esse era um encontro praticamente obrigatório. E houve outros encontros casuais, em rodas na casa de amigos, etc. Mas sempre constante. Mozart era uma figura constante. Toda semana eu encontrava, eu via o Mozart.

HJ: É. Essa era a próxima pergunta que eu ia te fazer: o Bar do Bolão foi notadamente um espaço relevante pro cultivo do choro na cidade. Inclusive no sentido da formação de novos músicos.

SC: Foi. É verdade. E tanto é que do Bar do Bolão veio o Pedacinhos do Céu, porque o Ausier tocava lá. O Ausier era músico do Bar do Bolão nessa época da Fundação, 1992. Até 1994, 1995, durante três anos o Ausier tocava lá. E a partir daí ele saiu do banco onde ele trabalhava e fundou o Pedacinhos do Céu.

HJ: E quando você acha que foi o apogeu do Bolão? Em questão de público mesmo, de interação com a cidade...

SC: Eu acho que o apogeu do Bolão eu diria que foi assim há uns 10 anos. Olha, 1992: então você vê que já tem bastante tempo. Eu acredito assim, há uns 10 anos atrás.

HJ: 2005 talvez?

SC: 2005, 2006. Porque coincidentemente nessa época você, talvez, o Marcolino e outros músicos, começaram a surgir, a aparecer. E outros da sua geração começaram a aparecer e a tocar. E eu me lembro da presença constante de muitos músicos no Bar do Bolão.

HJ: É. E não só músicos. Eu acho que o Bar do Bolão ele entrou mesmo no circuito cultural da cidade de uma maneira...

HJ: É verdade. E nessa época eu acho que o Bolão tinha esse privilégio de ser talvez um espaço assim muito reconhecido, porque também tinham muito poucos bares que se tocava choro. Tinha o Pedacinhos do Céu. Mas ele era uma referência de espaço e até a ponto de interditar a rua, de tanta gente que frequentava o Bar.

HJ: E como foi o declínio, ou a desintegração desse agrupamento que você citou? Zé Carlos, você, Mozart? Porque era um grupo. Na minha época, por exemplo, que eu frequentava, tinha o Zito. Era basicamente você, Zé Carlos, Mozart, Zito.

SC: Ildeu.

HJ: Ildeu, Jonas.

SC: Tinha o Jonas, tinha o Zé Maria.

HJ: O Zé Maria ia. É. Exatamente.

SC: Olha Beto o que aconteceu foi o seguinte: primeiro que surgiram também outras oportunidades. Pra todo mundo. Pra todos nós. Pra mim também. Pro próprio Zé Carlos, pro próprio Mozart.

Depois de um certo tempo, outras casas surgiram. Também alguns músicos faleceram. Outros pararam de tocar. Então o que aconteceu? Pra você ter uma ideia: na situação atual do Bolão hoje, ninguém daquela turma, de antes, toca no Bar do Bolão. É totalmente diferente a turma.

HJ: Mas continua tendo música?

SC: Toda quinta-feira continua tendo choro lá. Eu acredito que isso que você citou aí. Aquele grupo. Acho que é questão disso mesmo. Acho que outras oportunidades surgiram. Tempo. Outras coisas diversas também. Por exemplo: o choro sempre estava relacionado com botequim, com bebida. Veio a lei seca. Isso aí atrapalhou demais porque o Bolão ele fica distante de tudo. É um bar que 90% dos frequentadores eram de outros bairros.

HJ: É, Zonal sul.

SC: Zona sul. Eu mesmo, bairro distante. Então o que acontecia? Muita gente ficou grilado de ir ao Bolão, beber. Porque todo mundo gostava de beber. Principalmente os músicos. Isso aí dificultou demais esse acesso. Eu acho que a isso aí se deveu também essa fase de terminar, de modificar o grupo.

HJ: É. Entrando um pouquinho agora mais na questão do violão Silvio. A história que se conta, que eu inclusive já vi o Dino falar, em vídeo no YouTube, é que a utilização e maior propagação do 7 cordas ocorreu por volta de 1957 depois da morte do Tute. Que ele, Dino, começou a utilizar o violão de 7 cordas. Antes, era o Tute. Até 1957, o Tute tocava o violão de 7 cordas e o resto dos violonistas tocavam 6 cordas.

SC: É, tinha também o China né? Que era o Irmão do Pixinguinha.

HJ: Tinha o China, isso. Qual a sua percepção sobre essa história?

SC: Isso aí é total. E o Dino quando disse isso ele talvez não tenha se colocado na história. Porque na verdade quando o Dino começou a tocar o violão se transformou completamente. Porque o violão de 7 cordas ele começou a tomar um papel assim importante nas músicas, nas gravações, entrando como destaque. Porque antigamente, ou talvez em outras gravações, você ouve, por exemplo, um violão, com um acompanhamento normal, com um nível de volume, assim bem sutil. E o 7 cordas do Dino sempre em evidência, como se fosse um instrumento importantíssimo naquelas gravações. Como se fosse não. Era. Porque ele acrescentava elementos importantíssimos às gravações. Então pega as gravações. Citando como exemplo assim. Lógico que foi bem depois. As gravações do Cartola, em que o violão do Dino, a presença dele é uma coisa assim fora de série. Tanto que os pesquisadores, posteriormente, qualquer interpretação das músicas do Cartola, mesmo um instrumentista que não era 7 cordas, aqueles fraseados do Dino, os instrumentistas de sopro sempre procuravam fazer. Porque ficou. Aquela coisa ficou enraizada. Aquelas baixarias do Dino é como se fosse parte da música.

HJ: Parte da música, é.

SC: Então é simplesmente o que ele disse. O 7 cordas se desenvolveu a partir daí porque ele começou a gravar. Todo mundo convidava o Dino. Era o único cara talvez, na época. Depois surgiram outros violonistas da geração dele, ou mais novos, como o Walter, e outros mais novos, posteriormente. Mas ele foi praticamente o cara que gravava assim, tudo com todo mundo e colocava a marca dele. E essa marca do 7 cordas começou a aparecer e chamar a atenção de outros músicos. “Que coisa maravilhosa, e tal”. E despertou toda essa geração. Começando pelo Raphael Rabello.

HJ: Você acha que essa é uma das razões pelas quais o violão de 6 cordas, que até 1957, 1958, era o que se usava pra fazer gravações, pra acompanhar cantores, pra tocar choro, pra tocar samba... e 1957 nós não estamos falando de década de 1930.

SC: Não. É. Claro, tem tempo aí.

HJ: Nós já estamos lá na frente...

SC: Só que em 1957 já tinha... Jacob já gravou, o Dino já tocava...

HJ: Os regionais todos já...

SC: É... o Regional do Canhoto, que o surgimento deve ser mais ou menos nessas datas. Eu lembro que no regional do Jacob não tinha 7 cordas.

HJ: Isso.

SC: Eram dois violões. Era o César pai do Paulinho com o... quem que era o outro cara? Não era o Carlinhos não. Era um outro violonista. Não me lembro agora. Mas o 7 cordas quando apareceu a coisa mudou. Mas eu não penso assim que ele veio pra substituir. Lógico. De forma alguma tem isso. Nem no choro é também. Talvez a forma de tocar, despertou a atenção.

HJ: É, a minha pergunta, a pergunta que eu queria fazer na verdade, é: na sua opinião por que o violão de 6 cordas foi paulatinamente caindo em desuso e foi sendo desprestigiado, até mesmo no ambiente do choro, a ponto de hoje em dia praticamente não haver músicos interessados nesse...

SC: Olha Beto, talvez dois fatores básicos. Primeiro porque os violonistas de 7 cordas hoje são mais arrojados, tocando 7 cordas. Antigamente a harmonia, ficava muito a cargo do violão de 6 cordas. E os violões de 7 cordas, na época, ficavam mais com baixos, fazendo os baixos. Tocando como se fosse um contrabaixo. Os primeiros violonistas, mesmo o Tute, o início do Dino, eles não eram harmonizadores. Então hoje o 7 cordas, quer dizer, hoje não, desde essa época do Dino, o violão começou a vir com um trabalho de harmonização, e ao mesmo tempo fazendo baixarias. O segundo ponto que eu acho, é que a forma como se tocava os violões, o 7 cordas, o 6, você tinha normalmente uns baixos, uma escrita quase obrigatória em terças. Na maioria das vezes, os contrapontos dos violões eram divididos em intervalos de terças e eu acredito que o tempo mudou, a

linguagem mudou, sabe? Então, por exemplo, é o caso do Mozart. Se você for pegar o Mozart. Pra mim, a melhor dupla de violões tocando, 6 e 7 aqui que eu ouvi é o Mozart e o Wagner. Eles eram super entrosados. Aí você pode ver que o violão do Mozart sempre em terça. Quer dizer, na maioria das vezes, sempre em terças com o violão de 7 cordas. Eu acredito que isso, eu acho que com o tempo, isso aí mudou um pouco. Eu acho que a música talvez ela evoluiu em certo ponto. Não quer dizer que isso seja uma coisa quadrada não. Mas eu acho que essa é uma evolução natural. É o que eu acredito. Eu também acredito que essa questão do 6 sumir um pouco, é essa coisa dos violões ficarem um pouco amarrados.

HJ: Você acha que tem a ver com o mercado também? Porque você tocar com um grupo que tem 5, 6 pessoas é mais difícil de pagar do que tocar com um quarteto, ou um trio.

SC: Com certeza. Com certeza isso influenciou também. Mas eu acho que a linguagem dos violões de 6 cordas, como era tocado antigamente, ela passou a ser um pouco desinteressante pros violonistas. É como se o violão de 6 cordas ficasse, não digo num segundo plano não, mas ele ficasse como um suporte pro violão de 7 cordas. Eu acredito que os violonistas da atualidade, eles querem tocar, eles querem se mostrar.

HJ: Aparecer.

SC: Aparecer. Então hoje, por exemplo, um violonista de 6 cordas que toca choro, ele não toca como antigamente. Ele toca de uma forma muito mais arrojada, muito mais participativa.

HJ: O Artur, por exemplo.

SC: Por exemplo.

HJ: Sola também.

SC: É. Então eu acho que tem isso. E tem essa questão também da contratação. Diminuir, encolher os grupos. Pra você ter uma ideia, na formação do grupo do Jacob onde tinham um 7 e dois 6. Essa ideia era do Dino. Todo mundo podia pensar: Jacob. Não, a ideia era do Dino. Porque o Dino era quem fazia os arranjos de violões. O Jacob dava as ideias: “olha, faz isso aqui assim”. E você pode perceber nesse disco antológico que é o Vibrações do Jacob, que é o último que ele gravou, você percebe nitidamente os 3 violões sem nenhum conflito. Porque o Dino fazia a parte dele. Como eu falo quando eu vou tocar hoje com um violonista de 6 cordas, assim, uma dica rápida se a gente não tiver tempo de ensaiar. Olha, o 7 cordas trabalha numa linha mais de graves. Eu vou trabalhar nessa linha de graves. Você procure trabalhar menos na linha de graves. Se você trabalhar os agudos, nós dois vamos aparecer de uma forma limpa. Ocasionalmente pode dar alguma coisa. Mas suponhamos que você está trabalhando uma linha média e eu to também, ali é uma zona que pode ter um conflito. Eu posso estar fazendo um baixo, um baixo de passagem, você pode estar segurando, por exemplo, um baixo pedal ali e pode ter algum conflito. Então é uma coisa que eu falo. Você

distancia o máximo. Mas no caso do Jacob, o que acontecia? Eles ensaiavam. Eles combinavam tudo. Como era o Mozart com o Wagner, o Mozart tocando comigo algumas coisas.

HJ: Pois é, eu queria retomar isso que você falou do Mozart.

SC: A gente sacava. Então, por exemplo: eu, o que eu fazia tocando com o Mozart? Eu sacava como ele tocava. Não é ele que sacava o meu jeito de tocar. Porque o Mozart já tinha a forma dele de tocar. E era uma coisa muito difícil, na época, eu falar “Mozart, vamos mudar isso aqui e fazer isso aqui?” É Muito complicado. Entendeu? Então eu sacava a forma dele de tocar e não digo que eu fazia isso da forma como o Wagner fazia, porque eu acho que o tempo que eu toquei com o Mozart algumas coisas a gente fazia mais à vontade. Assim, sem muita preocupação, de os violões combinarem. Porque isso é um negócio de entrosamento de tocar junto. E eu sempre tive uma forma de tocar assim mais à vontade, sabe? Então eu sabia. Tinha uns momentos que eu sabia o que o Mozart ia fazer e dividia. E fazia um baixo assim que tivesse alguma coisa a ver com o fraseado do Mozart. Mas o fraseado do Mozart ele era um fraseado assim super tradicional que vinha a lembrar das gravações que foram feitas, e tal. Então, como se fosse aqueles baixos famosos obrigatórios da música, né?! Esses baixos obrigatórios é uma coisa que o Mozart sabia de cor e salteado. Os baixos de passagem ele fazia como ninguém.

HJ: Ele fazia a terça do primeiro violão né?

SC: É, exatamente. Ele já tinha isso mentalizado. E o mais interessante que o Mozart quando tocava com um violão acompanhando ele fazia isso. Quando ele tocava sozinho, ele já pensava diferente.

HJ: Já pensava diferente.

SC: Ele sabia que aquele baixo que ele ia fazer era uma terça e podia não soar muito bem porque fica como se fosse o cantor sertanejo fazendo a terça sozinha e o cantor que canta mais alto ficasse fora. Fica aquela música... (risos).

HJ: Agora, outra coisa que ele fazia também é a montagem dos acordes. A formação dos acordes do Mozart é uma formação completamente difícil pra mim.

SC: Os baixos usava muita inversão. Sempre inversão. Direto.

HJ: Inversão, mas umas inversões aqui no meio do braço. É isso que você está falando né? Que não choca com o 7 cordas nunca.

SC: Nunca. Exatamente. É isso aí.

HJ: Porque ele já vem pra cá. Isso que me intriga.

SC: Mas é o fato de já sempre tocar com o 7 cordas. Então isso aí ele absorveu assim como se fosse por osmose. Essa forma de tocar de não atrapalhar o violão de 7 cordas. Pensando num exemplo claro. É como se tivesse dois violonistas de 7 cordas tocando você imagina que bagunça que pode acontecer se a gente não combinar as coisas. Já pensou? Porque o que é? Os dois vão querer fazer a

mesma coisa, ou querer fazer coisas distintas e pode embolar e a coisa ficar ruim. Então eu sempre menciono: tem um violão de 7 cordas e um violão de 6 cordas, não ensaiamos nada? Vamos nos distanciar o máximo. Se você errar um semitom, uma nota, dá aquele conflito, mas se você botar uma oitava acima, já não dá.

HJ: Não tem problema.

SC: Então distancia que fica tudo bem.

HJ: É. É isso mesmo. Bom, tem umas perguntas aqui que você de certa forma já falou. Na sua opinião, qual o papel do violão de 6 cordas no regional? De certa forma é isso que você está falando. É essa coisa do distanciamento. Agora tem...

SC: Agora, tem o ensaio. Quando existe o ensaio ou os arranjos previamente feitos você pode fazer coisas maravilhosas. Então eu acho, por exemplo, na minha opinião, o 6 cordas perfeito da época, era o Meira. Porque se você, por exemplo, pegar as gravações tanto do Regional do Canhoto... Tem um disco assim que eu sou fã que é do Orlando Silveira. Orlando Silveira com a base que é o Regional do Canhoto. Dino, Meira, o Canhoto no cavaquinho, o pandeiro eu acho que era o Gilberto, antes de aparecer o Jorginho. E aí você vê um trabalho de violões de 6 e 7 que não necessariamente segue essa obrigação de terças. Tem hora que eles faziam intervalos de oitavas, tem hora que os violões se distanciavam com fraseados completamente diferentes. E isso aí por que? Porque eram caras talentosíssimos. Então dá gosto de ouvir. Fica uma coisa assim fantástica. Eu acho que a questão do 7 cordas e o 6 cordas hoje, se trabalhar realmente essa questão do arranjo, fica um negócio assim, magnífico. Porque você consegue dar um apoio. Você toca 7 cordas, você sabe muito bem que às vezes a gente está tocando e tem momentos que você está fazendo alguns baixos, que podia ter um suporte. A gente sente, não é? Hoje os pandeiristas estão também tocando de forma mais arrojada e estão até cobrindo isso, de uma certa forma. O pandeiro hoje ele ajuda muito nessa coisa. A parte rítmica ajuda muito. E é isso. Com arranjos o 6 cordas poderia voltar a funcionar. Mas como eu estou te falando, os violões de 6 cordas hoje querem fazer muito mais do que se fazia antigamente.

HJ: Você já falou um pouco também, mas eu queria que você reforçasse as características do Mozart como violonista e músico. Ele mesmo, tocando violão. Você tocou muitos anos com ele. Você já falou um pouco sobre isso. Mas você tem mais alguma coisa a acrescentar em relação a isso?

SC: Olha, o Mozart ele... É aquele negócio né, o cara tinha uma bagagem muito grande. A bagagem mesmo da experiência. Do tempo de tocar, da convivência com os músicos. Então o Mozart tocou muito com o Waldir Silva, nos regionais, com o Rocha... Então ele tinha assim um repertório de violão magnífico. E com uma experiência enorme. E com capacidade. Tinha um ouvido também

muito bom, de forma que se ele acompanhasse uma música que ele não conhecia, ele se dirigia no acompanhamento quase fielmente a um acompanhador que conhecia a música. Então eu acho que ele tinha essa capacidade sabe? Uma capacidade muito boa de ouvido, muito atencioso, uma pessoa respeitosa. Porque o Mozart não conhecendo uma música, ele não se atrevia. Diferentemente da... Quando existe uma roda, todo mundo acha assim: “não, tem que tocar. Não importa se está tocando certo ou errado”. Às vezes não. Eu acho o seguinte, se você não sabe, ouvir é bom. Vamos tentar. Ou na próxima eu volto aqui. Eu vou estudar essa música. O certo é isso. Porque essa coisa de fazer uma roda, aí todo mundo toca de qualquer jeito, isso aí não leva a nada. Isso só arrepiava o cabelo de uns, deixa outros putos, entendeu? Então o Mozart tinha isso aí, esse bom senso de... às vezes uma música que ele não conhecia, não era do repertório dele, ele ouvia, ou esperava, ou escutava pra depois acompanhar, ou então sutilmente tocava o violão nas partes que “opa, isso aqui eu tenho certeza que é”. Então ele tinha essa malandragem, sabe? Sempre teve isso aí de uma forma muito boa.

SC: Já está acabando viu Silvinho. Você falou de roda de choro, eu queria que você falasse mais, porque é uma coisa que você conhece bem. Eu queria que você fizesse uma distinção entre essas rodas tradicionais que a gente senta, toca sem ensaio, vai chegando músico, entra e toca, e os trabalhos mais camerísticos, que a gente se dedica a ensaiar, escrever arranjos.

SC: É a roda de choro é realmente diferente do trabalho camerístico, é lógico. O que eu citei nesse exemplo anterior aí como o músico que chega e não conhece a música e vai, eu acho que na roda realmente é permitido quase tudo. Não vou falar tudo não. Porque se eu falar tudo a roda pode virar um desastre. Mas eu acho que a roda é o lugar que os músicos aprendem a tocar. Não tem como. O que eu penso, e é o que eu sempre fiz na roda, por exemplo, quando eu comecei a tocar junto com esse pessoal, por exemplo, eu escutava o Waldir tocando com o Paulinho, com o Chiquinho... eu não me atrevia. Eu ficava com o violão tocando baixinho, escutando mais. Aí aquela música, essa música aqui “eu vou estudar”. Então você vai e estuda, chega em casa. Opa gente, agora eu estou pronto pra tocar com vocês aqui. Então eu acho que é muito legal isso na roda. Mas quando você coloca na roda músicos experientes, aí tudo fica fácil. Eu estou falando daquela roda assim, totalmente participativa, que qualquer músico entra. Normalmente aquele músico que vem na roda, que quer dar uma canja, ele quer tocar aquilo que ele sabe. O que eu acho muito legal. Então por exemplo: vem um solista, um flautista. Aí ele é novato. Mas ele estudou um chorinho. Aí ele quer, está doído pra tocar aquilo. Aí é a coisa mais fantástica que tem. Porque ele vai tocar normalmente com músicos experientes e aquilo que ele estava fazendo em casa...

HJ: Vai soar, é...

SC: ... “será que eu vou dar conta?” e daí a pouco quando ele escuta aquela música que ele solou e todo mundo acompanhando. O cara sai de lá “nó gente!”... é isso é que é a coisa fantástica da roda: os novatos e iniciantes chegarem, mostrarem o seu trabalho e terem daqueles mais experientes, daqueles músicos que estão ali, mais maduros, ter um respaldo daqueles músicos. Eu acho que aí que é o reforço. E acontece o contrário também. Às vezes um músico que não é muito disciplinado chega assim e eles falam “olha meu amigo, estuda primeiro, escuta o disco lá, ou pega a partitura, depois você volta aqui.”. Mas a roda é super construtiva. Eu acho que todos nós, músicos de choro, eu acho que a bagagem nossa da música vem da roda. Não tenha dúvida. Dos encontros mesmo.

HJ: A minha próxima pergunta é exatamente nesse sentido: na sua opinião, quais os elementos transmitidos em termos de aprendizagem no contexto da roda de choro? Acho que é isso mesmo que você falou. Experiência, talvez.

SC: Olha, uma das coisas mais importantes que eu descobri na roda, talvez não seja nem a questão de melodia, harmonia não. Mas ritmo. Porque você sabe muito bem, nós músicos, que estudamos, a gente fica em casa. Existe uma tendência muito grave – no passado, hoje os músicos estão mais... – é a questão do ritmo. Tocando mais em casa, estudando com metrônomo... Então o que acontecia? A gente estudava muito à vontade. É muito comum isso, principalmente os solistas, flautistas. E você estudando em casa à vontade, você não tem regra de ritmo nem nada. Quando chega numa roda, aí o pau quebra, porque você tem lá um pandeiro, está todo mundo tocando num andamento certinho, num ritmo certo. E acontece isso. O cara de vez em quando ele se dá mal numa roda. Porque em casa ele estuda à vontade. Então o que eu acho que...

HJ: Aí aquela passagem mais rápida ele dá uma...

SC: Isso. Ou ele em casa às vezes quer fazer alguns efeitos, alguma dinâmica, alguma coisa, mesmo retardar mesmo, a melodia, que ele faz em casa, ali na roda não. Ali não tem jeito de fazer.

HJ: Exatamente. Não dá. É o bit do pandeiro.

SC: É o bit do pandeiro. Eu acho que uma das coisas importantíssimas na roda é essa. Primeiro é esse contato com o ritmo, sabe? Esse é o importante. Porque ali você não tem como atravessar. Você atravessou, já era. E posteriormente, com a melodia, aquele músico, por exemplo, que não conhece harmonia, aquele músico, aquele solista camerístico, que às vezes não estudou harmonia, ele vai ter o primeiro contato com a harmonia, ele vai sentir aquela coisa. E eu acho que aí é o aprendizado total, porque dali sai os improvisos, sai umas coisas boas. Você ouve o colega tocar, você aprende com ele. É assim que a gente aprende. É ouvindo os outros tocar. Sempre foi assim e assim sempre será. Ouvindo o outro tocar. Você dali “olha que negócio legal, vou lá também, vou fazer também”. E é isso. Música é assim. Música um ajuda o outro. A sua arte ela vai contaminando outras pessoas. E na roda de choro isso é muito legal, porque o cara chega assim, tem pandeiro, tem cavaquinho,

tem violão 6, de 7, tem clarinete... ali é uma orquestra que você está ouvindo tocar. Muita coisa legal. Aí você fica ali dividindo, ouvindo todo mundo. Então, pra mim, tocar choro tem que ter, obrigatoriamente, a roda de choro.

HJ: É. Agora, Silvinho, você falou do Mozart tocando com o Wagner. O Mozart eu já vi ele tocando. Com praticamente todos os 7 cordas que eu já vi tocar, eu já vi o Mozart tocando junto. E eu acho que ele toca diferente com cada 7 cordas que ele toca.

SC: Sim. É isso que eu tava comentando no início. Porque ele tinha essa concepção de tocar. Ele, por exemplo, eu citei o exemplo do Wagner porque eu não tenho dúvidas de dupla que tocava assim, espelhando mais no Dino e no Meira, do que o Mozart e o Wagner, naquelas músicas super tradicionais. Então eu dou o exemplo aqui: Cuidado Violão, tem aqueles baixos, Sofres porque Queres... então eu conheci o Mozart... Ah, aliás, outro violonista de 7 cordas que o Mozart era entrosado é com o Bolão. (33:30)

HJ: Ah é.

SC: O Bolão também. Numa época que o Bolão tocava mais frequentemente os dois também tinham um entrosamento. Porque o Bolão seguia também esse raciocínio, essa linha do tradicionalismo do violão de 7 cordas, escutava as gravações, fazia aqueles baixos mesmo que o Dino fazia, que o Wagner faz também. Mas o Mozart é isso que eu te falei. O Mozart tinha a capacidade de se adaptar em relação ao outro. Como eu te falei, quando ele estava sozinho tocando, ele mudava a forma de tocar, de acompanhar. E eu acredito que com determinados violonistas também, que às vezes não seguem aqueles padrões, os baixos, ele vai e faz também uma coisa diferente. Ele fazia diferente.

HJ: Pois é. A gente já conversou isso e eu não me lembro da sua resposta. Mas isso pra mim que toco 7 cordas, acompanho... eu toco 6 cordas solando, mas assim, eu não acompanho, eu não tenho a capacidade de acompanhamento no 6 cordas que os violonistas de 6 cordas têm, e que o Mozart, o Arturzinho, atualmente tem, por exemplo. Por que é um acompanhamento sofisticadíssimo, tanto quanto o do 7 cordas. Só que o do 7 cordas faz aqui no grave, o 6 cordas trabalha mais aqui pro meio aqui do braço. Você acha que o Mozart tinha uma capacidade de leitura da mão do violonista de 7 que ele ia tocar? Ou ele já conhecia o cara que ele ia tocar? Porque eu também já vi isso...

SC: As duas coisas.

HJ: É?

SC: O Mozart e essa geração do Mozart, é uma geração sempre observadora. Essa questão do braço do violão, de observar o violão, observar as posições no violão... Ele fazia as duas coisas. Tanto observava também como também, com o tempo, ele conhecia a linguagem do violonista.

HJ: Sabe o que eu reparava muito? Às vezes o 7 cordas começava a fazer uma frase, aí na metade da frase o Mozart percebia...

SC: Concluía...

HJ: ...Que frase que ia ser...

SC: ...E concluía...

HJ: ...E pegava junto...

SC: ...É, e pegava. É isso aí. E esse violonista que ele não conhecia ele falava: “Ah, não vou me atrever a fazer a frase que eu tenho comigo, porque ele pode fazer diferente”.

HJ: Pode terminar diferente.

SC: Pode terminar diferente. É isso tudo. Então por isso que eu falo, esse entrosamento que ele tinha mais com o Wagner, depois com o Bolão, esse é um entrosamento que ele tinha certeza que o que ele ia fazer eles iam fazer ali, entendeu? Já tocando com você, comigo, com outros violonistas, eu acredito que ele pensava: “não, o Sílvio não vai fazer isso”. Então ele já ficava ligado, entendeu? Você falou muito certo isso aí. É isso, o Mozart é muito antenado.

HJ: E você acha que esse tipo de jeito de tocar violão é aberto à improvisação também? Ou não?

SC? Sim. Eu já vi o Mozart fazendo alguns improvisos. Assim...

HJ: Mas mesmo submetido ao 7 cordas?

SC: Sim. Sim. Já fizemos. Não vou lembrar muito. Mas tem vários casos assim, de alguma música, com o tema bem curtinho, que nós já fizemos. Várias vezes. Já fizemos... Até Noites Cariocas eu me lembro no Bolão que a gente tinha lá uma segunda parte em que dava a vez pra todo mundo improvisar. O Mozart tinha a vez dele do improviso, entendeu? E ele fazia algumas coisas interessantes. Fazia alguma levada, brincava com uma série de coisas. Fazia levada rítmica. Ou fazia alguns baixos, alguma coisa, sabe? Mas sempre fazia uma coisa com bom gosto. Dentro do limite, da capacidade dele, que ele tinha pra fazer isso. Então não era um improvisador.

HJ: E nenhum virtuose no sentido técnico.

SC: Não. Exatamente. Ele fazia a coisa bem feita e ele não era aquele cara que se atrevia a fazer coisas fora do contexto e da capacidade dele. Então eu acho que é muito legal isso aí. Isso aí é uma coisa importante que o Mozart tinha, essa questão de observar. Ele era muito observador. Então ele observava, observava o violonista. E teve uma ocasião em que ele foi no Ausier. Eu não estava nesse dia, mas ele comentou assim, radiante de alegria que ele recebeu um elogio do Altamiro Carrilho. O Altamiro levou, na época, o violonista dele que era o Voltaire. E o Voltaire até faleceu tem algum tempo aí. Era um violonista que sempre era presente no grupo do Altamiro. Um violonista que foi muito importante. O Jacob inclusive gostava muito do Voltaire. Diferente do Dino. Mas estudioso, um violonista muito bom. E o Voltaire... e eu me lembro o seguinte... que o

Mozart me contou isso numa quinta feira depois do dia que ele foi no Ausier, que o Altamiro estava lá. E o Altamiro foi tocar esse choro aí que o Mozart adora, o Cuidado violão. E o Voltaire tocou junto com o Mozart. Então o Mozart aquilo ali pra ele era... né? Feijão com arroz né? Aí quando acabou a música o Altamiro assim, fez um elogio eloquente ao Mozart. O Mozart quase chorou. Quase deu uma de Zé Carlos (risos). Quase chorou. Aquilo pra ele foi assim... ele ganhou o dia, ganhou o mês, ganhou o ano. Até há pouco tempo ele comentava isso: “nossa, eu lembro...”. Mas é isso. Que bom, não é? Receber um elogio do Altamiro. Na época ele falou: “eu toquei bem”. Eu falei: “é lógico que você tocou bem” (risos).

HJ: Muito bom Silvinho. Agora você fica à vontade. As minhas perguntas acabaram. Se você quiser falar alguma coisa...

SC: Como eu te falei, a nossa convivência foi muito grande. Nos últimos anos menos um pouco porque o Mozart porque o Mozart começou a tocar, a ir mais ao Salomão. Teve um desentendimentozinho com o Bolão, sabe? Uma coisa assim, boba, de gente velha, vamos falar assim, boba. Que podia ter sido resolvida sabe? Eu até me sinto culpado disso, porque o Mozart foi me substituir um dia sabe? Eu pedi o Mozart pra ir lá ao Bolão e aconteceu um fato, uma coisa lá, chata com ele sabe? E eu me senti culpado disso. Aí o Mozart começou a se distanciar lá do Bar do Bolão e felizmente ele se aproximou do pessoal do Salomão. Da meninada do Salomão. E eu acredito que o Mozart tenha sido o cara que mais transmitiu conhecimentos assim, da experiência, da bagagem dos veteranos pra essa juventude, pra essa moçada.

HJ: Sem dúvida.

SC: Com certeza. A presença dele foi muito importante pra inspirar quem sabe até o Artur. E outros violonistas, outros músicos. Então eu acho que talvez a coisa mais importante de colocar pro Mozart em tudo isso, sem contar o lado dele de músico e violonista, é talvez a importância dele nessa formação dessa geração que está se destacando. Então essa coisa assim de todo mundo falar, elogiar o Mozart, é por isso. Primeiro, o Mozart é uma figura humana muito... sem... o que falar mal do Mozart? Não tinha como. Super agregador. E ele era um cara que permeava nas rodas das gerações, mais antigas, com os jovens. E aquilo ali era uma festa pra ele. Então eu me lembro das últimas conversas com ele. Ele falou assim: “Ô Silvinho, eu me sinto tão bem tocando com os meninos lá do Salomão. Sabe por que? Porque ali, parece que eu chego ali e qualquer coisa que eu falo os meninos ‘é isso mesmo’”. Eu falei: “Mas Mozart, você está dando aula pra meninada”.

HJ: É

SC: E é verdade. Então o fato da presença do Mozart com certeza influenciou muito nessa formação dessa geração aí de músicos, esses meninos aí. E faz falta isso. É importante ter essa pessoa, essa figura, como se fosse um pai do choro que de vez em quando puxa até a orelha de um

determinado músico. “Olha, faz isso, não faz aquilo”. Não é como se fosse uma rédea não. Mas ele tem aquela experiência, tinha aquela sutileza, de repente comentar: “olha, faz mais assim e tal”. O que acontece? Todo mundo hoje quer tocar tudo muito rápido. Todo mundo. Então você vai tocar aí perde aquela coisa. Mas vem cá, será que ela fica tão boa assim rápida? Ah não, porque rápida eu vou me mostrar mais. Então hoje o que está acontecendo é que tudo que se tocava no passado, se toca muito mais rápido. Eu credito isso, primeiro: é lógico, a geração hoje tecnicamente é melhor. Não tem como. Você pega os violonistas de hoje, a técnica é bem superior. Pega os bandolinistas a técnica é superior a do passado. E o que eu lembro do Mozart era isso. Até teve um comentário uma vez que o Mozart chegou lá no Bolão com o Waldir e aí tem uma piada lá que o Warley sempre foi um cavaquinista assim de tocar tudo muito rápido né. É o jeito dele, hoje ele tá um pouco mais contido, mas sempre foi assim. Aí tem uma piadinha lá que o Waldir soltou pro Mozart que ele falou assim: “uai, o Bolão agora está pagando é por nota musical” (risos). Quantidade de notas. Então coisas assim, sabe? E o Mozart tinha isso. “Ô gente espera aí. Essa música não é música pra tocar nessa velocidade, nesse andamento”. Então essa importância dele de ser um paizão pra geração, vou chamar mesmo de paizão do choro, porque nós temos hoje do choro, executantes do choro, pouco músicos hoje vivos. Nós temos dessa geração do Mozart, tem o Bolão, tem o Hélio Pereira, o Zé Carlos, o Zito e o Bellini, e o Wagner tá chegando, mas é mais novo um pouco. Daí um pouco vem a minha geração, do Geraldinho Alvarenga, do Ausier. Mas esses músicos já estão ficando velhinhos. Por exemplo, o Zito tá até meio doentinho. Tá com algum problema. Tá parado. Não está tocando não. E o Mozart foi esse cara importante.

HJ: É, eu posso dizer por mim. Talvez a...

SC: Todo mundo...

HJ: ...Mesmo pra mim

SC: Com a simplicidade e o jeitinho dele de tocar. Porque é muito importante a gente respeitar isso. E o mais legal é que todos respeitam. Ele sabia da limitação dele, da capacidade dele, e ele se adaptava com facilidade em qualquer lugar, qualquer roda. Sempre acrescentando coisas. Sempre contribuindo.

HJ: Porque o choro, eu pelo menos vejo assim. O jazz cara, você pega uma apostila lá, você treina o negócio. Tudo bem. Treina umas escalas lá e tudo. Beleza. Você aprende o negócio. Você tem jazzistas aí no mundo inteiro. Os chineses tocam jazz. O choro eu acho que tem outros componentes que eu acho que é isso que você está falando aí.

SC: Pois é. O jaz tem muito clichê. Tem muita coisa assim que você pega, estuda e... mas o choro é mais melódico. O choro é essa importância de escutar, por exemplo, um Jacob do Bandolim, escutar a música de Nazareth, você descobre essas coisas.

HJ: E tem a dimensão da roda, que eu acho que é uma coisa da cultura do choro, que é isso que você está falando. Do aprendizado que o Mozart proporciona. Você acabou de mencionar. Que ele dá aula mesmo. Não só de música, mas de uma série de outras coisas. De comportamento, sei lá. Ele conta histórias. Eu acho que é impossível você...

SC: Tirar isso, separar isso...

HJ: ...separar o Mozart músico do Mozart que viveu a construção de Belo Horizonte. Então são ensinamentos.

SC: É, quem estuda música hoje sabe que a história é importantíssima para o conhecimento, pra execução. Você saber a história da música, como foi feita. Então o Mozart é esse elo de ligação dessa geração com os veteranos. O Mozart foi importantíssimo pra isso. Eu acho que a importância maior dele... porque o Mozart, ele não participou de tantas gravações. Não tem tantos registros em gravações. São poucas gravações em estúdio. Eu não sei se ele não era muito afeito a estúdio. Essa coisa muito assim, sabe? De fazer aquela coisa com clic lá. Com metrônomo. Não sei. Mas o Mozart eu acho que a grande importância dele, que ele deixou... lógico que houve o famoso DVD, em homenagem ao Mozart. Mas eu acho que a grande importância dele foi essa, de ser um elo de ligação entre a geração que eu acho assim, os veteranos do choro, e os jovens que estavam começando ali. Entendeu? Até no repertório eu tenho certeza que o Mozart influenciava. Então é isso aí.

HJ: Muito obrigado Silvinho.

APÊNDICE E

Entrevista realizada com Amanda Gomes (Drica) e Dani Meira no mês de setembro de 2017

Humberto Junqueira: Nome completo e data de nascimento das duas

Drica: Amanda Gomes Coelho, 05/01/1982.

Dani: Daniela Alvarenga de Meira, 03/02/1981.

HJ: Nós nos conhecemos a muito tempo, principalmente nesse ambiente do choro, a gente frequentava os mesmos espaços. Eu queria saber como vocês se introduziram, vamos dizer assim, nesse meio musical, principalmente das rodas de choro em Belo Horizonte.

Drica: Eu comecei a frequentar roda de choro na minha fase... com vinte, vinte e poucos anos. Quando eu estava na faculdade que eu comecei a me interessar pelo samba, pelo choro, por esses estilos musicais que me abriram muito durante essa época da vida. E aí comecei a conhecer músicos que tocavam em rodas de choro que sempre chamavam. Aí formou uma turma. A gente sempre ia. Aí acabava que ia mais de uma vez na semana...

HJ: Que ano era isso mais ou menos?

Drica: Dois mil e quatro, cinco? Por aí... e acho que foi isso, assim.

Dani: Bom, eu sempre gostei de música, sempre frequentei shows e tudo. Mas o choro eu acho que na época da faculdade mesmo, quando eu entrei pra PUC em 1999, 2000. Quando eu te conheci também, que vocês tocavam lá no bar do Orlando.

HJ: ãhã.

Dani: Tinha aquele choro lá do mercado de Santa Tereza. Começou um projeto na Casa que era aquele... acho que era o *Samba do Compositor*...

Drica: Terça né?

Dani: ...que era o Dudu Nicácio com o Mestre Jonas. E o Mozart sempre participava também. Bar do Bolão, Cartola.

Drica: É. Na verdade Cartola foi um lugar que eu pelo menos comecei a ir no samba e começou a abrir mais um leque pra outros tipos.

Dani: É, foi mais ou menos nessa época, assim. Aí tem que falar a ligação com Mozart?

HJ: Pode falar. Na verdade eu ia perguntar como vocês conheceram o Mozart e se vocês lembram especificamente do momento que vocês se conheceram, como foi esse encontro. Se lembram do ano, o lugar, a circunstância. Descrever melhor essa situação se tiver um detalhamento.

Dani: O momento específico eu não lembro. Eu lembro dele muito no Cartola no domingo.

HJ: O ano, mais ou menos, você lembra?

Dani: Nossa... sei lá...

Drica: 2004.

Dani: É. Por aí. Em 2006 eu estava fazendo uma pós-graduação de produção e crítica cultural na PUC e eu tive que fazer uma... a minha monografia de final de curso foi sobre o samba em Belo Horizonte. E aí nesse trabalho específico que eu fui conversar com o Mozart. Até então eu conhecia ele de vista. Nunca tinha conversado com ele. Que até ele brinca lá no documentário que eu pedi o nome, o telefone, o endereço. Porque eu fui entrevistar, fazer uma entrevista pra essa monografia de samba. Que nem era muito a praia dele assim. Mas foi quando eu aproximei pra conversar. Isso foi 2006. Que a gente ficou amigo mesmo.

HJ: Você lembra Drica? A circunstância, a situação...

Drica: Eu não lembro, mas eu acredito que foi em alguma roda que eu fui que ele estava e amigos me apresentaram e aí virou uma coisa muito natural. Porque ele era assim né. Aí encontrava sempre ele e a gente se cumprimentava. E virou amizade.

HJ: Pois é. Isso foi quando vocês o conheceram. Depois desse momento que vocês ficaram amigos, como foi a convivência com ele durante os outros anos, até o falecimento dele em novembro de 2015?

Drica: Na verdade depois que eu conheci ele, como eu ia muito com a Dani pros mesmos choros, os mesmo movimentos da cidade que ele estava, aí a gente apreciava muito a figura dele. O ser Mozart, assim. E aí teve, junto com o Celso, a gente teve a ideia. A gente pensou: “gente a gente precisa registrar o Mozart que ele tem um conteúdo muito bom”.

Dani: E teve uma época que a gente estava muito frequente né? Tinha choro quase todos os dias da semana e a gente ia em praticamente todos.

Drica: A gente sempre ia. É.

HJ: E ele estava em todos.

Dani: A gente sempre encontrava com ele.

Drica: É. E aí teve essa ideia de registrar.

Dani: E o Celso estava trabalhando num lugar que ele tinha câmeras disponíveis. Então até foi uma ideia dele de filmar. E a gente...

Drica: É, ele soltou essa ideia e a gente abraçou.

Dani: A gente abraçou. A gente entrou na produção executiva. A gente foi fazendo. Combinando com...

HJ: Tudo bem. Mas aí teve a ideia. É uma ótima ideia.

Drica: E a gente foi propor pra ele quando teve a ideia. A gente teve a ideia em 2009. E foi logo depois que a gente propôs. 2009 que a gente começou a filmar. No final.

HJ: Isso. Mas aí voltando um pouco. Depois da ideia vocês já pararam pra se perguntar – eu imagino que sim, mas eu quero saber de vocês – qual o sentido de fazer um documentário a respeito do Mozart?

Dani: Eu acho que foi muito despretensioso. À princípio a gente não pensou “ah vamos fazer um documentário”. Não pensamos num roteiro. A gente não pensou. A gente começou gravando né...”Ah vamos registrar esses lugares aqui que a gente vai”. Cartola, Casa, Salomão, que era o que na época estava mais frequente. Mas foi muito despretensioso. Era registrar aquele momento pra gente ter uma recordação daquelas pessoas ali. Tinha o Zito, o Zé Carlos, outras pessoas importantes. E a gente queria registrar aquela cena que estava acontecendo na cidade naquele momento mas a gente não tinha muita pretensão e nem sabia o que ia virar de verdade. Assim, a gente pensou à princípio que a gente fosse juntar umas imagens, depois a gente achou que a gente ia conseguir editar e que a gente ia fazer por nossa conta. Depois a gente viu que não dava. E depois surgiu o crowdfunding, que não tinha na época que a gente começou. Que foi o que a gente conseguiu pra terminar. Assim, não foi uma coisa muito pensada não.

Drica: É. Foi meio no fluxo assim...

Dani: É. Foi meio vamo, vamo...

Drica: Eu acho que foi: “temos câmeras disponíveis, temos um câmera man...”

HJ: Vamos fazer...

Drica: Vamos fazer. Topa produzir? Topo, topa. Então vamos agilizar momentos. Vamos no *Minas ao Luar*, vamos gravar os amigos dele, aí teve um churrasco que ele não estava, vamos gravar uma coisa surpresa pra ele... pra ele não ver que a gente está gravando.

Dani: É. a gente aproveitava as oportunidades.

Drica: Isso. Antes de gravar a gente fez o convite pra ele e foi muito bem aceito. Ele ficou muito emocionado. Foi um momento muito feliz. E ele abraçou e deu toda a disponibilidade pra gente. Pra fazer, pra entrar dentro da casa dele, pra entrar dentro da vida dele. E aí eu acho que teve uma aproximação muito maior do que antes né...

HJ: Então. Isso fica muito claro no filme. Essa coisa fluida, despretensiosa. Quem assiste o filme eu acho que é interessante. É gostoso assistir o filme por isso. Porque não tem pretensão.

Dani: Não teve nenhum planejamento.

HJ: É legal. Eu acho.

Dani: E a gente teve até muita dificuldade por conta disso. Porque quando a gente começou a filmar a gente não tinha microfone de som, por exemplo. Então a maioria das coisas muito legais...

Drica: Tratamento...

Dani: ... que a gente filmou a gente não pôde usar porque o som estava horrível, entendeu? Às vezes tava sem... A gente não tinha estrutura né? Então não tinha iluminação, às vezes era um lugar muito escuro. Às vezes o som estava ruim. Às vezes a gente entrevistava uma pessoa, na hora que a gente ia assistir não saía nada. Então a gente fez muito também por conta... não o que a gente queria mostrar, mas as imagens que ficaram melhores, as fitas que a gente podia usar. Porque teve muita coisa que a gente quis usar e não teve como.

HJ: Sim. Mas então... então tem isso: o filme começou meio naturalmente, numa dinâmica meio precária. Mas aí chegou um momento que ele teve que se realizar e aí vieram demandas técnicas inclusive, relativas à questão financeira. E vocês se depararam com outra realidade que tem a ver com a produção de cinema, gravação, direito autoral, um tanto de coisas. E registrar, qualquer coisa que seja – seja escrito, ou em vídeo, ou em áudio – o registro ele tem uma razão de ser. Ele fica. Ele permanece. Essa é a razão da minha pergunta. Vocês, depois desse processo inicial que foi dinâmico, que foi não muito pensado. Depois desse processo inicial vocês já se perguntaram o sentido desse documentário? Pro futuro? Pro presente? Pra época? Eventualmente, na época era uma coisa despreziosa. Eventualmente, sei lá... pras gerações futuras de músicos

Dani: É. A ideia era exatamente registrar essa cena de choro forte que tinha. Que tem aqui em Belo Horizonte. E essas pessoas mais da velha guarda. Que já estava a maioria aí: o Mozart com quase 90, o pessoal na faixa de 70, 80. A gente queria registrar. Independente do amor que a gente sentia pelo Mozart e a vontade de fazer uma coisa sobre ele, a gente queria registrar a história do choro nesse momento que a gente estava passando.

Drica: E eu acho também que... eu acho que a gente também tinha uma consciência. Podia não ser tão clara, mas a gente tinha essa consciência que era um material. Poderia ser um material. Uma memória pro choro, pra história do choro de Belo Horizonte. Porque o Mozart foi um músico que passou por várias gerações e ele estava ali no meio de uma geração nova, ensinando muito. Tanto que tem no documentário várias pessoas dando esse depoimento. O tanto que ele acrescentava ali. E ele circulava em todos os meios musicais né.

Dani: O tanto que ele estava aberto pra receber os músicos jovens, que estavam aprendendo.

Drica: Mas eu acho que essa consciência a gente tinha.

Dani: Sim.

Drica: E eu acho que cada vez mais com o passar do processo...

HJ: ...foi ficando mais claro.

Drica: ...foi ficando mais claro que: “a gente precisa finalizar isso”. E também a coisa dele estar envelhecendo. “Vamos finalizar”. Isso também ajudou a dar um pontapé grande.

Dani: E mesmo assim a gente demorou bastante pra terminar.

Drica: Ela está envelhecendo, a gente precisa mostrar isso pra ele. Claro. Principalmente.

Dani: A nossa preocupação sempre foi dele assistir. A gente queria fazer uma coisa pra ele também. Além de ser um registro, de ser uma... pra ele aproveitar.

Drica: É. Pra ele assistir. Uma realização pessoal também.

Dani: Fazer uma homenagem pra ele né. E uma coisa legal de falar é como que as pessoas todas foram muito abertas. Todos os bares, todas as pessoas, todos os músicos né, todo mundo que a gente...

Drica: É. Principalmente quando falava que era dele, né.

Dani: Pra ele. É. A família. Todo mundo assim, muito aberto. A gente não teve nenhum impedimento em lugar nenhum de realizar nada. Conservatório de música...

HJ: E como que vocês percebem, como que vocês avaliam a receptividade do filme, do documentário, no geral, nos espaços que ele, que o documentário foi exibido? Enfim, como vocês avaliam isso?

Dani: Eu achei que foi muito bom. A gente fez a estreia no SESC Palladium. O Mozart era um parceiro deles com o *Minas ao Luar* então eles ficaram muito felizes em receber porque era um desdobramento de um trabalho que o SESC patrocina. A gente fez o Festival de Arte Negra 2 anos. A Benfeitoria também foi parceira, a gente fez várias exposições. Agora, a gente tinha um impedimento que era a questão dos direitos autorais. Quando a gente fez o orçamento pra fazer a captação da verba pelo crowdfunding a gente não pensou na quantia certa pra fazer essa exposição. E a gente teve muito impedimento. Principalmente de algumas gravadoras da gente não poder ter nenhum fim lucrativo. Então a gente só conseguiu exibir em locais que fossem gratuitos, que não cobrassem ingressos. A gente não podia vender cópia dos DVDs, não podia disponibilizar no Youtube. Então isso foi uma questão que foi difícil pra gente pra divulgar esse trabalho. Então a gente teve essa questão aí. Se a gente tivesse mais dinheiro pra pagar – era muito caro – pras gravadoras, talvez a gente conseguisse exibir em salas maiores. Mas não foi o que a gente conseguiu.

HJ: Acho que foi você Drica, que mencionou algo relacionado à transmissão de conhecimentos do Mozart. Eu não sei. Eu não lembro mais o termo que você usou. Mas alguma coisa relacionada à conhecimento, que ele era um sujeito que transmitia, que ensinava as pessoas, de alguma forma. Eu queria saber de vocês como que vocês percebiam isso nele. Quais eram os conhecimentos? Como que ele transmitia isso? Vou tentar elaborar melhor a pergunta... Quais tipos de saberes o Mozart era capaz de transmitir? E como ele fazia isso? Vocês já refletiram sobre isso?

Drica: Não (sorriso).

Dani: Saberes... tanto de música...

Drica: É, quanto de vida né...

Dani: É. Ele foi um dos pioneiros no rádio aqui em Belo Horizonte. Ele tocava em programas ao vivo né, que tinha os regionais que acompanhavam os cantores.

HJ: É. Na verdade quando eu estou falando desses saberes eu não estou falando nem de música não.

Drica: Não?

Dani: É... saberes de música, de experiência, de vida...

Drica: Eu acho que também... o Mozart ele era uma pessoa muito aberta, muito humilde e muito de bem com a vida. Eu acho que isso atraía muita gente pra perto dele. E carismático também. Porque ele sempre estava de bom humor. Ele dava... Um aprendizado que eu acho que todo mundo, principalmente os jovens viam nele, era tipo um cara com 90 anos saindo na noite de Belo Horizonte com uma energia muito maior que várias outras pessoas que a gente via ao nosso redor. Eu acho que era um aprendizado de energia vital, assim. Uma coisa muito... ele tinha um corpo velho mas ele era muito jovem. Muito aberto pra novidades. Aberto pra escutar todo mundo também, entendeu? Uma humildade que ele tinha. Eu acho que esse era o maior aprendizado. E como lidar com a vida, né... sempre muito positivo. Eu acho que essa positividade dele ajudava muito nisso. Nessas relações.

Dani: É. A gente até fala no documentário que a gente nem tratava ele como senhor. A gente tratava como se fosse um amigo. Ligava... “ah, vamos tomar cerveja... vamos no choro... vamos no samba...”. E dava 4 horas da manhã a gente ia embora porque ia trabalhar e ele “não... fica aí... tá cedo...”. A gente não tinha ele como um senhor, uma pessoa mais velha.

Drica: Era muito informal. A informalidade dele lidar com as pessoas. Acho que trazia isso, pras pessoas lidarem com ele.

HJ: Pensando na roda de choro. Vocês acham que na roda esse tipo de postura favorece o aprendizado? Agora já falando também de música. Quer dizer, as performances do Mozart de certa forma extrapolam o violão. Quer dizer, ele tocava violão. Mas ele era mais do que isso. Ele era um músico mais agregador, como você está falando. Mas vocês acham que o fato dele estar ali na roda favorecia essa postura de agregação, ou vocês acham que não? Isso não tem nada a ver com o ambiente da roda de choro?

Drica: Eu acho que tem a ver sim. Porque a roda, como você diz, é uma roda. Todo mundo que está ali dentro está compondo e está se vendo e tocando junto. Porque é como se fosse um show, mas é todo mundo sem ensaio, às vezes, dependendo da roda, igual no Salomão. A troca de músicos... Eu acho que tem que estar interligado todo mundo. Se acompanhando, se vendo. Eu acho que esta postura...

Dani: Eu acho que ele tinha uma postura acolhedora. Porque dependendo do músico, se não te conhece...

Drica: ...Não vai nem olhar pra sua cara.

Dani: ... Não vai achar bom que você entre na roda.

Drica: E ele não tinha isso. Entrava um, entrava outro, entrava um novo que estava começando a tocar, entrava um mais velho que era amigo dele de anos e sempre... eu acho que ele sempre acolhia.

Dani: E mesmo quem ele não gostava muito também ele recebia de braços abertos. Sempre daquele jeito dele.

HJ: E agora pensando no Mozart no cenário cultural da cidade mais ampliado, por exemplo, nas vezes que ele recebeu títulos. Foram duas vezes. Como vocês percebem o Mozart nesse cenário mais ampliado? Não só como um músico de choro, um músico de seresta. Mas como um personagem de Belo Horizonte. Reconhecidamente titulado na Câmara de Vereadores.

Dani: Ele nasceu em Betim né. Então ele veio pra cá com 11 anos e ele participou muito da história da cidade. Primeiro ele era carregador de compras no Mercado Central. Ele pegou essa história da cidade inteira. Carregador de compras do Mercado, depois ele foi trabalhar como chofer de táxi. Belo Horizonte tinha pouquíssimos carros na época. Ele contava a história de subir e descer a Afonso Pena, de andar de bonde. Desde rádio... Trabalhou com venda de doces. Então assim, eu acho que ele percorreu aí vários... ele teve vários empregos e percorreu desde a década de 1930 até os anos 2000. Acho que ele passou por essa história aí e foi reconhecido também por isso. Além da música, por morar aqui o tempo todo e participando né.

Drica: E eu acho também que tem um valor cultural. Principalmente dos negros. Ele trouxe também esse valor. Um empoderamento mesmo dessa cultura dele. Do samba, do choro... eu acho que ele representou muito bem essa parte.

HJ: É. Eu estava na festa da *Contato* que teve agora. Dos 15 anos da *Contato*. E tava lá o *Renegado* e aí eu confirmei com o *Renegado* uma suspeita. Uma suspeita não. Uma lembrança que eu tinha do discurso do vereador Juninho Paim.

Drica: É.

Dani: É. O *Renegado* participou né.

HJ: Ele indicou o Mozart pra receber. Ele indicou pro Juninho.

Drica: É verdade.

HJ: O Juninho Paim ligou pro *Renegado* e falou: “ah, que você acha? Eu quero dar um prêmio de honra ao mérito. E que tem tudo a ver com essa fala sua, porque é um vereador negro, que queria

homenagear uma pessoa da comunidade negra, ligou pro *Renegado* que é, notoriamente, um representante desse grupo, que indicou o Mozart pra receber o prêmio.

Dani: E qual é a ligação do *Renegado* com o Mozart, você sabe?

HJ: É uma ligação da cultura, da cultura da cidade.

Dani: É a mesma nossa, assim...

HJ: É a mesma ligação que muitas pessoas têm né? Um artista jovem, o *Renegado*...

Dani: ...que sempre vê o Mozart por aí...

HJ: Exatamente. Que admirava o Mozart. Bom, nós já estamos chegando no final. Vocês se lembram de alguma história, caso, alguma coisa que vocês queiram relatar? Podem ficar à vontade.

Drica: Eu tenho um caso com ele. Quando eu conheci... Assim, eu já conhecia ele a um tempo, aí depois quando a gente começou a filmar, ele me chamava por outro nome (risos). Eu acho que nas rodas de choro, eu falava Drica e ele entendia outra coisa (risos).

Dani: E tem o autógrafo né (risos)...

Drica: E ele entendia *Brica*.

Dani: Ele deu um disco pra gente e escreveu “para Brica” (risos).

HJ: Então você vai ter que falar seu nome agora (risos). Fala seu nome.

Drica: Meu nome é Amanda (risos).

HJ: Eu acho que você tem contar o caso do seu apelido (risos).

Drica: Não. Lógico que não (risos). Meu apelido é Drica e o Mozart entendia *Brica*. E aí ele me deu um disco. Vinil né. Aí escreveu “para Brica, de Mozart”.

Dani: Na hora que a gente pegou e leu a gente teve um ataque (risos).

Drica: “Mozart, não é *Brica* não. É Drica.” Tadinho.

Dani: Você tem, não tem? Esse vinil? Com o autógrafo...

Drica: Tenho. É esse o meu caso com o Mozart.

Dani: Eu tenho um milhão de casos. Mas não estou sabendo contar.

HJ: Tudo bem.

Drica: Conta o do... ah, mas ele já contou no filme...

Dani: Qual?

Drica: Quando a gente foi pedir ele. Fazer o convite pra ele.

Dani: Ah. Que ele achou que a gente tava pedindo ele em casamento (risos).

Drica: Em casamento não. Ele achou...

Dani: Convidando ele pra ser padrinho de casamento.

Drica: É.

HJ: Ah é.

Drica: A gente marcou um almoço lá, não foi?

Dani: Foi.

HJ: Bom, então pra finalizar eu queria só algumas informações que pra mim são importantes. Pra pesquisa é importante. A Amanda me passou alguns arquivos do documentário. E são centenas de arquivos. Mas o que eu percebi nesses arquivos é que são trechos de cenas que foram utilizadas na edição final do filme.

Drica: Ah tá.

HJ: Entendeu? O material bruto do filme existe ainda? Porque eu imagino que seja uma coisa imensa.

Dani: Tem quase 30 horas de filmagem. E tem umas partes que...

Drica: Eu tenho as fitas pequenininhas.

Dani: Só que tem muita besteira né. Tem a gente conversando...

Drica: É...

HJ: É. Tem umas besteiras aqui também nesses arquivos.

Drica: Mas eu acho que isso que eu te dei era o digitalizado.

Dani: E tem teste de câmera dos meninos...

HJ: Tem...

Drica: É. É isso. Mas é porque em cada cena que tem no filme a gente filmou muita coisa desse ambiente, entendeu? Por isso que tem muito corte. Mas todos os lugares que a gente foi, tem no filme.

Dani: É.

Drica: Tipo no Bolão por exemplo, sei lá. Tem umas duas fitas de Bolão.

HJ: Inteiras? Porque a minha pergunta é o seguinte:

Dani: O problema é que a gente esteve no Salomão, por exemplo. A pessoa que filmou – que eu não lembro quem foi – cortava toda hora. Não filmava uma música inteira. O tempo máximo que a gente conseguiu foi uns 20 segundos completos.

HJ: Ah...

Dani: Teve muito pique, entendeu? A gente teve muito problema exatamente por essa falta de roteiro. Que a gente não fez.

HJ: Ah... tá...

Dani: Então o que a gente fez? A gente teve um trabalho, eu, a Drica, o Nísio e a Mari. A gente pegou lá as quase 30 horas de filme.

Drica: E escrevemos...

Dani: Minuto um: tal coisa. Bom, ruim, imagem boa, imagem ruim, imagem boa, som ruim... as 30 horas. A gente dividiu por nós quatro aqui. “Ah essa fita aqui nem dá pra usar”.

HJ: Entendi.

Dani: “Ah, aqui a gente gravou na feira Tom Jobim mas o som está ruim. Vamos usar só esse pedacinho.” A gente até usou um pedacinho da passagem de som. Porque o show estava... Então assim, a gente teve que ir adequando não ao que a gente queria, mas à qualidade das coisas que a gente tinha. A gente teve muitos problemas.

HJ: Fala mais um pouco então dessa finalização do documentário. Quais foram as pessoas importantes pra finalizar.

Dani: Bom, a equipe geral: começou eu, Drica e Celso. Aí o Celso trouxe o Leonardo Viana, que trabalhava com ele. Que filmou uns três dias. Depois ele saiu e entrou o Vinicius. Então todas as filmagens foi o Celso, o Vinicius e o Leo. Eu e Drica mais na produção, a gente ligava pros bares, pedia autorização, fazia entrevista com os músicos, acompanhava.

Drica: Acompanhava as filmagens.

Dani: Essa foi a equipe mesmo durante a filmagem toda. Depois, quando a gente foi finalizar...

Drica: Porque a gente filmou de 2009 a 2012. Aí depois, pra finalização...

Dani: Três anos filmando tudo que acontecia.

Drica: É. E depois a finalização, a gente foi começar a finalizar em 2015 né?

Dani: É. Final de 2014, começo de 2015. Aí a gente chamou o Nísio Teixeira e a Mariana Mól, que são professores de cinema, que têm uma experiência maior. Aí eles ajudaram a gente nessa decupagem, a gente pensou junto um roteiro, numa forma linear assim de fazer. Aí a gente assistiu tudo. Aí a gente chegou numa fita de uma hora e meia, mais ou menos. A gente editou o que a gente achou melhor. Aí depois a gente chamou a Alessandra com o Jean. Aí a Alessandra acabou de fazer o roteiro...

Drica: Edição.

Dani: Edição. Porque a gente estava com uma parte muito afetiva assim, sabe? Tipo, “ah, o Zé Carlos está falando, eu não vou cortar o Zé Carlos”. Então a gente chamou uma pessoa de fora que nem conhecia eles exatamente pra não ficar nessa coisa afetiva que a gente tinha. Que acaba que a Mari, o Nísio, eu e a Drica, a gente tinha uma questão afetiva com as pessoas que estavam dando entrevista. Pra não ficar muito redundante. Porque todo mundo “ai eu amo o Mozart, eu adoro o Mozart, o Mozart é muito legal”. E a gente deixou muita fala repetida, então ela foi uma pessoa de fora, com a cabeça fresca, que falou “Não, vamos tirar esse pedaço aqui. Esse aqui está cansativo.” Ela deu essa ajuda. De finalizar. O Jean fez o tratamento de som. O Humberto e o André Salles Coelho ajudaram nas músicas. Porque tinha muitas músicas que a gente não sabia o nome, não sabia

de quem era. Pra gente correr atrás dos direitos autorais. O Nísio também ajudou bastante nessa questão de conversar com as gravadoras pra liberar as músicas. Ou negociar o pagamento. E foi isso. E a gente entrou com o crowdfunding. Todo mundo ajudou. Vários artistas de Belo Horizonte fizeram vídeos, divulgaram. Rádio Inconfidência, Tutti, Pererê, Silvério Pontes, Zé da Velha. A gente teve ajudas espontâneas de vários lugares pra finalizar. O Clube do Choro ajudou bastante. Foi isso.

HJ: Gente, muitíssimo obrigado. Vocês vão ajudar demais.

APÊNDICE F

Entrevista realizada por e-mail com Marcelo Chiaretti em outubro de 2019

Marcelo, compositores de diferentes gerações, que atuaram ou ainda atuam no contexto do choro em Belo Horizonte, criaram obras dedicadas a Mozart Secundino de Oliveira. É o caso de “Mozareando” do falecido clarinetista Zé Maria, de “Mozart no choro” de Tião do Bandolim, ou de “Secundino Sacudindo”, parceria de Marcela Nunes e Renato Muringa. Você é autor de uma bela composição, intitulada “Bença, Mozart”, cuja partitura exhibe a seguinte dedicatória: “Dedicada ao violonista Mozart Secundino (*sic*), grande chorão de Belo Horizonte”. Você poderia falar um pouco sobre as razões que o levaram a compor e dedicar um choro a Mozart, evocando as características da obra?

O choro que fiz pro Mozart data do início da minha amizade com ele. Trocávamos telefonemas de vez em quando – por telefone fixo ainda – conversamos sobre coisas do dia a dia e sempre que o encontrava havia um carinho especial e cumprimentava-o segurando sua mão e lhe pedia à benção, dizendo « bença », como peço aos meus avós. Se não me falhe a memória foi após um encontro com ele que, ao voltar para casa compus o tema que deu origem a esse choro, que aliás é um dos meus primeiros - considero como o primeiro e e para mim tem um significado muito especial. Ele foi gravado logo em seguida no segundo disco do Corta Jaca, Mina de Choro. A partitura com que você menciona o sobrenome trocado foi a primeira que editei e não fiz atenção na época, acabou passando, mas ela já está há muito tempo corrigida, no entanto pode haver alguma cópia antiga que pode estar circulando por aí.

Não posso falar de nenhuma razão para compor a música, mas ela é para mim uma forma de homenagem, a dedicatória já é o próprio título e de alguma maneira faz reverberar através da música esses momentos de encontro que tínhamos, e do cultivo de uma amizade e talvez principalmente de uma admiração,

Como sabemos, alguns elementos tendem a ser valorizadas pelos músicos de choro. A capacidade de improvisação, o virtuosismo, a técnica instrumental, são alguns desses elementos. Outro aspecto comumente exaltado (não apenas pelos músicos de choro) como um valor essencial à arte é a criação, a obra como o resultado de um processo individual de elaboração. Mozart não era compositor (no sentido estrito do termo). Não era um virtuose. Não criou um modelo ou uma linguagem para o instrumento (como fizeram Meira e Dino, por exemplo). No entanto era um músico reverenciado por seus pares. Por que?

Talvez justamente porque nada disso que apresentou como « elementos que tendem a ser valorizada » (sic) é de fato o mais importante nesse contexto. Isso me lembra quando logo no início do grupo Corta Jaca ganhamos um edital ou fomos convidados, já não me lembro a circunstância exata, para fazermos uma apresentação no teatro da Biblioteca Pública, o evento chamava-se Stereoteca. A produção fez contato comigo para organizar o concerto do Corta Jaca e tínhamos que convidar alguém da choro para participar conosco e eu de prontidão sugeri que nosso convidado fosse o Mozart. Acontece que muito provavelmente por algum motivo que se relaciona justamente com os elementos que descreveu fez com que a produtora me ligasse dias depois novamente dizendo que havia também falado com Ausier Vinicius, cavaquinista e fechado a participação dele conosco. Acabou dando tudo certo, fiz uns arranjos para tocarmos com Ausier solando e o Mozart também participou conosco no violão de 6 em dupla com Agostinho e até apresentando uma música em duo. Depois da apresentação, já a noite, fomos para o La Traviatta jantar e me lembro muito bem de, ao final perguntar-lhe se ele iria para casa e se queria que eu o levasse e ele foi dizendo que ainda era cedo, já tinha programa para alongar um pouco mais a noite e nos convidou para boemia. Sempre aprendi um pouco mais sobre a vida com o Mozart.

Mozart tocava o chamado “violão de seis cordas”. Sempre que tinha oportunidade, ressaltava sua opinião a respeito da importância da função desse instrumento na formação do regional. Como você vê (ou escuta) o violão de seis cordas nos dias de hoje? Na sua opinião essa tradição tende a cair em desuso?

Quando fizemos o documentário sobre o choro, onde Mozart foi uma das figuras importantes retratadas no filme, pedi muito para o cinegrafista focar nas mãos dos músicos. Nos dedos do seu Tião do Bandolim, na mão do Mozart deslizando sobre as cordas e construindo os acordes dedo a dedo, no Zito e seu pandeiro e também nos demais músicos de gerações diferentes. Para quem observa com detalhe é nítido que existem diferenças na prática instrumental dos músicos de diferentes gerações e as particularidades são reflexos de suas próprias histórias no instrumento e diz muito sobre o meio musical que participa e participou. Especificamente sobre a função do seis cordas (que não é ao meu ver exatamente a mesma coisa que a forma de se tocar o instrumento), o violão de seis cordas esteve um pouco esquecido por um momento nos anos 2000 quando muitos jovens quiseram estudar e se dedicar prioritariamente ao violão de sete cordas. Mas acredito que hoje em dia - sempre falando no contexto do choro - existem muitos instrumentistas que estudam, pesquisam e sabem muito bem tocar o violão de seis cordas desempenhando sua função no conjunto de choro. A Escola Portátil teve e tem um papel importante na difusão dessa prática específica e isso não apenas no Rio. Para mim creio que o « uso do chamado violão de seis cordas » no choro, falando de forma restrita, está intrinsecamente relacionado a utilização da formação instrumental

com dois ou três violões, e além da possibilidade dos demais instrumentos cavaquinho, pandeiro e instrumento solista. Porque as utilizações do violão de seis na música brasileira, para ficar só por aqui, podem ser as mais variadas possíveis...E ouvindo alguns discos de choro e samba atuais, ou nas poucas rodas que frequentei ultimamente que possuem a formação com dois violões (seis e sete), não consigo perceber tal tendência em cair em desuso.

Na sua opinião, quais as contribuições de Mozart para a transmissão dos conhecimentos relativos ao choro, ou à música, de forma mais geral? Mais especificamente, quais seriam esses conhecimentos?

Mozart conhecia um repertório muito vasto de músicas (não só restrito ao choro) e nas rodas não me lembro dele não se arriscar em acompanhar uma música quando não a conhecia.

Em 2014 você residia em Paris e nos encontramos brevemente por lá (eu faria algumas apresentações acompanhando o bandolinista Marcos Frederico). Nessa ocasião, eu comentei com você que tinha intenção de realizar uma pesquisa de doutorado, algo relacionado ao choro, mas não tinha muito claro ainda o tema da pesquisa. Você imediatamente sugeriu como tema algo relacionado ao Mozart. Por que?

Porque é fundamental. Entre 2005 e 2008 havia pesquisado sobre a história do choro em Belo Horizonte, e algumas regiões de Minas Gerais, recolhido depoimentos, manuscritos, partituras, conversado com músicos e co-produzido junto com a Lúcia Campos o documentário « Na Levada do Choro », onde pela primeira vez havia sido recolhido e gravado um depoimento do Mozart e outros chorões, contando suas histórias, suas memórias. Havia pesquisado e recolhido alguns dados sobre a história do Mozart e sua relação com o choro na cidade, como e com quem aprendeu a tocar, como participava dos programas de rádio. Ele estava vivo, lúcido, totalmente ativo e participando das rodas com todos, com os mais jovens e com os mais antigos. Na época eu pensava que, se eu estivesse em Belo Horizonte, poderia continuar essa pesquisa mais abrangente sobre o choro local, porque isso demandava tempo e muitas visitas nos acervos pessoais, entrevistas, etc. Então, me coloquei no seu lugar, por você ser violonista, tocar e se interessar por choro e participar da vida cultural ligada ao choro muitas vezes ao lado dele, e me parecia evidente que deveria estudar, aprofundar e procurar também desenvolver um pensamento crítico através do estudo e da pesquisa do choro focado no Mozart, uma das pessoas mais admiráveis do choro de Belo Horizonte e que era testemunha como poucos da história do choro na cidade desde o passado mais distante.

APÊNDICE G

Entrevista realizada com Marcos Frederico no mês de maio de 2020 por telefone

Humberto Junqueira: Então vamos lá Marcola. Fala seu nome completo, data e local de nascimento.

Marcos Frederico: Eu nasci em BH, no dia 11/07/1977. Meu nome é Marcos Frederico Gomes Soares.

HJ: Maravilha. Marcola, fala pra gente aí um pouco da sua carreira, da sua trajetória artística, os trabalhos que você considera mais importantes aí no seu percurso.

MF: Eu comecei a tocar violão. Com catorze anos de idade meu pai me deu um violão de presente e eu comecei a aprender sozinho. Sou auto-didata. E eu comecei a fazer umas aulas também de violão popular, até uns quinze anos. Aí eu comprei uma guitarra com 16. Ganhei uma guitarra, na verdade né. E aí tive algumas bandas, uma delas o *Laranja Serra D'água*, que eu acho que você deve se lembrar.

HJ: Eu lembro mais do *Pessoas*.

MF: É? É. O *Laranja Serra D'água* foi com 16, 17, nós começamos. Aí com 19... isso eu ouvia o rock and roll. Só o que me interessava era a música lá de Seattle né, música norte-americana, assim, pouca coisa brasileira. Só que nessa época começou um movimento no Brasil de misturar o rock com músicas regionais, você deve lembrar. Aí surgiu *Raimundos*, misturando rock com baião, surgiu *Virna Lisi*, que também misturava elementos do samba, baião, e aí eu comecei a me interessar pela música brasileira. E aí eu fui apresentado aos *Mutantes* e aí eu comecei a querer inclusive a compor letras em português também. Porque a gente cantava as músicas todas em inglês. É isso que você quer saber Beto? Tá bom?

HJ: Tá bom, tá bom. O que você quiser falar. E o bandolim? Quando que você começou a tocar bandolim e a se interessar pelo choro?

MF: Ah é. Tá. Nesse tempo do *Pessoas*, quer dizer, no tempo do *Laranja Serra D'água*, teve muito esse interesse pela música brasileira, ficou um pouco discrepante de alguns membros da banda *Laranja Serra D'água*, o gosto musical ficou bem distinto e a gente separou. Aí eu e o Maurício fizemos o *Pessoas*. A gente começou a se interessar por música brasileira. E aí eu me aprofundi tanto na música brasileira no *Pessoas* que eu fui lá na essência, nós fomos buscar na essência, o que é o choro né. Fomos lá no... e inclusive foi a época que a gente se encontrou. Tínhamos amigos em comum. O Charles, etc. Aí foi naquela época que eu comecei a tocar bandolim. Na verdade eu lembro que o pai do Maurício tinha um bandolim e eu queria gravar uma música do *Pessoas* no

bandolim. Queria testar. E aí foi a primeira vez que eu peguei o bandolim. Foi mais ou menos em 2000, por aí. 2000, 2001. Ele me emprestou o bandolim, ficou um tempo na minha casa, e aí a gente começou a estudar né. O *Siricotico* surgiu ali, nesse período aí de transição. Aí o *Pessoas* também começou a ficar defasado pra mim. E resolvi mergulhar na música brasileira. E foi a época que eu acho que eu mais estudei, que eu mais dediquei a um instrumento, a conhecer repertório. E ao mesmo tempo também compondo. Eu sempre tive essa necessidade de criar. Desde quando eu comecei a aprender violão eu já tinha essa necessidade de compor, sacou? E aí a história do *Siricotico* você conhece bem né. A gente teve 10 anos de banda aí. Isso aí você já sabe.

HJ: Pois é, mas me fala um pouco, do seu ponto de vista, como foram aquelas primeiras rodas lá no bar do Orlando. O que você se lembra daquelas rodas? Como elas eram? Quem fazia parte ali do grupo principal? Quem tocava com a gente?

MF: Eu lembro que a gente foi numa terça-feira. A gente não tinha lugar pra tocar. Eu não sei. O bar do Paulinho foi depois disso, não foi? Foi bem depois né?

HJ: Eu acho que foi depois.

MF: É. Mas então a gente queria um lugar. Um boteco. E a gente já conhecia o bar do Orlando. Eu adorava o Orlando já, eu achava a esquina mais charmosa. Aí você também topou. E aí a gente foi. Chegou no bar do Orlando, simplesmente a gente abriu a partitura e começou a tocar. E na época eu lia as cifras. Acho que você também era mais cifras. E o DaFlau solava as melodias. Eu não tinha... quer dizer, até hoje eu não tenho a leitura muito boa. Mas eu acompanhava. Eu fazia mais ou menos a função do cavaquinho. E aí a gente fixou ali toda terça.

HJ: Mas então quem era o grupo principal ali? Era eu, você, o DaFlau, tinha mais alguém que você se lembre?

MF: Não. Olha, tinha o Bráulio Mangualde no início. Ele fez umas rodas lá com a gente. Umas duas até. Aí eu acho que o Brau-Brau já entrou, não foi?

HJ: Aí já entrou o Brau-Brau né.

MF: Aí o Brau-Brau já... o Bráulio era baterista e ele falou “olha, tem um pandeirista que toca...”
(áudio interrompido no meio da frase).

HJ: Vamos retomar então aqui. Você estava falando de quem fazia parte daquele grupo lá né. Você estava falando do Bráulio Mangualde, que era baterista...

MF: Que era baterista e eu tocava com ele no *Pessoas* na época. O *Pessoas* não tinha acabado. A gente tinha a banda. Tinha o DaFlau. Também era do *Pessoas*. Então a gente ainda mantinha o *Pessoas*, mas o nosso interesse já estava todo voltado pra aquela roda ali. Pra aquele esquema que era um esquema informal, mas que acho que a gente viu ali que a gente poderia avançar a partir dali, daquela informalidade ali do bar do Orlando. E foi ali que a gente surgiu mesmo. E aí pintava

lá o Cacá, tocava timba né. Ele aparecia lá. Quem mais que apareceu lá? Nessa mesma época, o Gabriel Guedes, ele fazia uma roda lá no sábado, eu lembro de ter visto ele lá. Mas não era uma coisa muito frequente. Fez poucas vezes, durante um mês.

HJ: Essa roda cresceu né. Essa roda ficou grande né. Público. Muita gente pintou nessa roda né. Muita gente boa.

MF: Muita gente, muita gente. A cada terça-feira aumentava assim... os números eram impressionantes. O público começou a frequentar a ponto de a gente não conseguir tocar, não se ouvir mais. E a gente não tinha uma estrutura de som. A gente tinha uma estrutura precária, acho que cada um tinha um ampli que não aguentava. Eu nem sei o que aconteceu. Meu ampli a última vez que eu vi ele foi no bar do Orlando. (risadas). Eu não sei se ele ficou por lá... mas nunca mais vi.

HJ: Eu lembro que eu conheci músicos importantes da cidade, que atuam profissionalmente hoje, nessa época. O Daniel Capu eu conheci nessas rodas, o Mário Moura eu conheci lá, muita gente bacana eu conheci lá.

MF: É. As pessoas ouviam falar, os músicos, e iam lá ver o que estava acontecendo. E alguns participavam. Agora também eu não vou lembrar exatamente quem participou lá porque se bobear foi muita gente né. Mas eu não lembro se a nossa roda era tão aberta assim a esse ponto também. Porque a gente também não tinha repertório. A gente sabia tocar alguns choros. Até uns choros meio lado B que o DaFlau solava. Que ninguém solava na época, tipo *Papagaio embriagado*, umas coisas assim, *Vou casar no Uruguai*. A gente tinha aquelas músicas e a gente não sabia muito mais do que aquilo. A gente com o tempo foi aprimorando. Concorda?

HJ: Concordo.

MF: A gente foi aprimorando e foi abrindo o leque. Aí pintava um cara... aí a gente começou a aprender outras músicas.

HJ: Mas eu acho que por isso mesmo que foi ali que foi o grande laboratório. Porque as pessoas iam chegando e a gente foi aprendendo meio na marra. A gente não tinha nem noção do que a gente estava fazendo. Porque talvez se a gente tivesse noção, eu acho que a gente nem faria a roda.

MF: É... pode ser. Se a gente tivesse noção a gente não teria nem topado abrir aquele show do Paulinho da Viola né. (risos)

HJ: Exatamente. (risos)

MF: E a gente foi no embalo. A partir dali a gente foi parar no Minascentro abrindo um show do Paulinho da Viola. Pra você ver o nível de grandiosidade da parada. Uma coisa informal, despretenciosa né. Porque na verdade a palavra é essa. Que é o que muitas vezes chama a atenção das pessoas. Essas coisas despretenciosas têm sempre uma novidade, um frescor.

HJ: Agora, tem uma outra pergunta aqui Marcolino. Isso aí que a gente falou foi no bar do Orlando. Eu queria saber o que você se lembra das rodas do Mercado de Santa Tereza. Como que eram? Quem que fez parte do grupo que tocou lá no mercado de Santa Tereza? Do mesmo jeito que você falou das rodas do Orlando eu queria que você falasse lá do mercado de Santa Tereza.

MF: O mercado de Santa Tereza a gente começou um pouco depois do bar do Orlando. E aí a gente tocava na Confraria do Velho Chico, que era o boteco.... antes da Confraria acho que a gente até tocou em um ou outro bar. Eu lembro de tocar do outro lado lá. Você lembra? Do outro lado do mercado?

HJ: Lembro tem até foto.

MF: É. A gente chegou a tocar do outro lado num bar, mas acabou que o Reginaldo, como ele era envolvido com a cultura, conhecia, era amigo do Aílton Magioli, que tava lá todo domingo, na época, jornalista, ele já tinha trabalhado com o Toninho Horta. Um cara da cena. Ele resolveu pegar, ele viu a potencialidade, e ele ganhou pra ele. Falou: “não, nós vamos fazer no meu bar aqui, e eu vou tentar bancar um mínimo aqui pra vocês”. E aí lá, a gente tocou uma época no sábado, uma época no domingo. Eu não lembro exatamente, mas eu acho que era domingo que a gente... a gente tocava domingo de manhã. Chegava 11 horas da manhã, começava meio dia, e tocava a tarde inteira. E lá no mercado aí eu acho que já deu uma uma ampliada no repertório e nas participações. Eu acho que foi lá que os músicos profissionais chegaram. Tipo o Silvio Carlos ia lá, aquele cara do bandolim e do violão, o Fontenelle ia lá. Nossa, eu lembro uma vez que o Fontenelle saiu de lá deitando, lambendo o chão, pessoal carregando ele. Aí tinha o Lamartine. O Lamartine também que era dessa turma do Fontenelle. Eu não lembro se a gente conheceu o Lamartine lá no mercado ou no bar do Orlando, ou sei lá também. Foi você que chegou com ele, não foi?

HJ: O Lamartine eu comprei um violão na mão dele, meio enganado até. Ele me vendeu um violão falando que era Bandolim de Ouro. Eu nem sabia o que era Bandolim de Ouro, eu comprei o violão na mão dele.

MF: É. Aquele malandro véi né. Depois você podia vender pra ele também um avião pegando fogo. Pra ele aprender. Aí tá. O Lamartine, o Fontenelle. Ah! Eu lembro desse turma, Zito do pandeiro ia lá, dava canja com a gente, eu lembro dele sempre querer tocar *Ingênuo* comigo. Com a gente né. Nessa época o Brau-Brau já era fixo. Eu lembro da Mariana com 3 meses de idade já ia lá né. Levava a Mariana. E eu lembro que não tinha hora pra acabar. A gente começava 11:30, meio-dia, e o negócio estendia. A gente ia fazendo intervalo, intervalo, até a hora do Brau-Brau encrespar. Porque a gente ficava.

HJ: A gente não tinha muita noção da coisa profissional né cara.

MF: Não. Não tinha nenhuma, foi aprendendo inclusive com essas pessoas que foram chegando. Aí um chegava e perguntava: “ué mas vocês ficam tocando aqui a tarde inteira”? - “É uai” - “Mas o cara paga isso?” - “É”. E a gente vai aprendendo. Por exemplo, tinha o Brau-Brau que já tocava nas bandas de pagode. Então Brau-Brau falava: “E aí? O cara não vai pagar não? Tem que ficar esperando? Pedindo pra ele me pagar?” Então a gente aprendeu na marra mesmo. A gente não tinha produção. A gente começou a notar o potencial ali também e começou a ficar mais curioso. Espera aí só um minutinho. (*interrupção*). O que eu tava falando?

HJ: Você estava falando das rodas do Mercado de Santa Tereza...

MF: É. E como a gente estava começando esse lado profissional também, a gente teve umas roubadas também. Tinha aquele “presidente” lá. A gente caiu em alguns contos, de algumas pessoas que chegavam perto da gente pra aproveitar da situação. Prometiam mundos e fundos. Tipo aquele Rodolfo também, que você sacou ele bem antes de mim. Lembra?

HJ: Não lembro do Rodolfo não. Eu lembro desse nome. (risos)

MF: Pornolfo, banguelo. Lembra não? É, esse cara é doidão. E a gente caiu em alguns contos aí. Mas a gente foi ficando esperto. E ao mesmo tempo a gente corria atrás nessa época. A gente tirava as músicas, eu comecei a ver a importância do improviso, de conhecer os temas pra saber improvisar. A gente bateu muito a cabeça nessa época, mas a gente aprendeu muito também.

HJ: E você se lembra como foi que veio o nome *Siricotico*? Como que veio a profissionalização, vamos dizer assim? Porque nessa época do Mercado de Santa Tereza, nessa época do bar do Orlando, esse nome ainda não existia, né?

MF: É. Esse nome pintou né. Eu lembro que eu até falei com você que em uma conversa com minha mãe, que ela estava falando. Ela usava isso no vocabulário dela. E eu lembro que a gente tinha um nome que a gente não gostava. Teve o *Tico-Teco no bufá*, teve *Sobradinho* também uma época. A gente precisava de nome. E as pessoas já queriam contratar a gente. E falavam “pô mas vocês vão falar o que?” e a gente: “ah... bota *Sobradinho*”. Eu acho que se bobear eu tenho algum arquivo com o nome *Sobradinho*.

HJ: Você tem?

MF: Se bobear eu tenho. Algum arquivo, algum flyer de show. Arquivo que eu falo é flyer né. Na época era flyer. Se bobear eu tenho alguma coisa. A gente fez cartão, eu acho. Não, acho que não. Cartão já foi *Siricotico*. Mas aí foi numa conversa com minha mãe. Ela usava isso no vocabulário dela e eu fiquei mais atento a essas coisas, procurando. Quando ela falou “siricotico” aí eu falei: “nossa, é muito bom esse nome, é sonoro”. Aí eu falei: “mãe, eu acho que esse nome vai ser legal”. Aí eu sugeri, todo mundo gostou, e ficou. Eu acho que foi por aí.

HJ: Mas inclusive no show que a gente abriu do Paulinho da Viola, ainda não era *Siricotico*. Só pra lembrar que a gente chegou a fazer trabalhos importantes sem ter um nome. Eu acho que o *Siricotico* marca. Quando vem esse nome, ele já vem com certa dose de profissionalismo. A gente já está trabalhando profissionalmente. Mas a gente chegou a fazer trabalhos importantes sem ter esse nome né.

MF: Sem ter esse nome. Com *Sobradinho* e *Tico-teco*. Esse aí do Paulinho foi um muito importante. Talvez tenham mais. Eu lembro de um evento no Mercado de Santa Tereza. A gente fazendo como *Sobradinho*. Talvez em Tiradentes ou uma cidadezinha próxima. Não sei se Sabará... tem que pesquisar. Mas eu lembro da gente usando ele em alguns eventos.

HJ: Nas matérias de jornal que eu tenho já é *Siricotico*. Depois, se você puder, lembrar, me manda as fotografias desses flyers.

MF: Hoje eu acho até *Sobradinho* mais legal. Porque tinha o “Sobradão da Seresta” né, você se lembra? Sobradão. E aí o Sobradão era os velhos tocando. Era bem a velha guarda. E a gente chegando. O nome pra mim hoje faz muito sentido. *Sobradinho*. Era a galera né. O “sobradinho”, o sobrado pequeno. Hoje pra mim faz até um sentido maior.

HJ: Naquela época a gente tinha uma coisa de querer ser inovador né. Tinha uma ânsia de inovar, muito grande né.

MF: É. E foi um período que surgiu, estava surgindo na música brasileira o Hamilton de Holanda, o Yamandu. Então o nível da música ele deu uma crescida com essa turma, que era muito do Rio né? Da Lapa. Que misturava essa coisa do Jazz com o choro, com muito virtuosismo. E a gente tava chegando. Então acho que a gente bebeu isso também né. A gente viu que essa galera estava querendo inovar, que o negócio estava diferente. E a gente sentia essa necessidade também, de embarcar na mesma onda, eu acho.

HJ: Agora Marcolino, uma pergunta muito importante: você se lembra como, em que ocasião você conheceu o Mozart?

MF: Mozart? Deixe-me pensar. Eu acho que o Mozart apareceu em uma dessas rodas cara. Porque o Mozart ele sempre frequentou, ele sempre gostou de conhecer gente nova, de se aproximar de gente nova. Ele bebeu da juventude. Tanto é que ele morreu menino. E eu acho que ele que chegou. Eu tenho essa impressão, que ele apareceu. Mas eu lembro... quando fala do “Seu Mozart”, eu lembro dele no *Bar do Bolão*.

HJ: Ah tá. Então fala um pouco disso aí. Do *Bar do Bolão*. Fala um pouco. Fala da sua visão do Mozart no *Bar do Bolão*. Como espectador.

MF: É. Como espectador. O *Bar do Bolão*, a gente começou a frequentar lá, se eu não me engano, em 2003. Ou 2004. 2004 eu tenho certeza. Eu lembro que eu tinha um cunhado espanhol que ele

chegou lá, eu levei ele no *Bar do Bolão*, ele falou que era o melhor bar que já tinha ido na vida dele, no mundo inteiro. E eu lembro dele pagando a conta. Você chegou a conhecer?

HJ: Eu acho que eu cheguei a conhecer sim. Eu devo ter visto ele uma vez.

MF: Ele ficou 6 meses no Brasil. E aí eu lembro dele pagando a conta. O euro naquela época já valia muito mais, como sempre. E eu lembro dele querendo pagar. Falando assim: “não eu ganho 4 vezes mais do que vocês. Minha obrigação é pagar a conta aqui”. E ele pagava a conta assim. Bom, o Mozart eu lembro de começar... logo que eu comecei a frequentar o *Bar do Bolão*, que a gente começou a frequentar, eu vi ali que tinha uma abertura para as participações. Pro violão não né Beto?

HJ: Pro violão não. Pros solistas.

MF: O Silvinho ali não emprestava o lugar não. Mas pros solistas tinha uma grande abertura, um grande incentivo. Eles faziam questão de incentivar e de ensinar. Eu lembro do Zé Maria por exemplo me ensinando muita coisa de ritmo, de improviso. Coisas tipo: ele não gostava que ficasse batendo o pé do lado dele, marcando o ritmo. E eu batia o pé, marcando. Eu parei de bater o pé por causa dele. Porque ele falava: “não, você não tem que ficar batendo o pé não. Cada um fica com o ritmo na cabeça. A música tá aqui ó. Ela não está no chão.” Então o Zé Maria é uma recordação. O Mozart tava todas as quintas lá. Toda quinta-feira o Mozart estava no *Bar do Bolão*. Ele estava em várias outras rodas, mas a de lá ele também tinha a cadeira cativa, ele fazia as baixarias com o Silvio. E o Mozart ele tinha essa coisa né. Ele ia em várias rodas, e ele era entrosado com todos os 7 cordas. Com você ele tinha um entrosamento, de uma frase, com o Silvio tinha outras. O Mozart eu não sei, assim, o que eu posso falar... eu lembro muito dele lá. Minhas primeiras memórias... a primeira memória do Mozart, minha, eu lembro de lá. Lembro do jeito que ele tocava...

HJ: Tá ótimo. Era isso mesmo. A pergunta era exatamente isso. Você explicou muito bem. Agora fala um pouco sobre...

MF: Peraí, só mais uma coisinha do *Bar do Bolão*. Foi lá as primeiras memórias que eu tenho, e foi lá que eu me tornei amigo dele, do Mozart. E do Silvio, do Zito, de todo mundo que frequentava. Porque eu comecei a ir lá toda quinta. Então eu chegava lá tinha um espaço lá porque eu sabia que eu ia poder tocar. Então eu estudava pra chegar lá e tocar com a velha guarda. Eu estudava durante a semana inteira pra tocar um choro lá diferente. E aí bicho, a gente sentava ali no intervalo, tomava cerveja e começava a conversar de outras coisas. E a gente ficou amigo. Ter até uma intimidade. A gente falava de coisas sérias ali no intervalo, por exemplo... a gente falava de coisas sérias. Falava de casamento. Falava de várias coisas. Então é isso. Essa parte.

HJ: Já que agora você tocou nesse assunto, eu quero te fazer uma pergunta relacionada a isso. Como você acha que essas conversas, essa relação de amizade que se cria no intervalo das rodas,

essa transmissão de informações entre o músico mais velho e o mais jovem que está chegando, como isso pode ser interpretado como um tipo de aprendizado? Ou seja, o que eu quero dizer? Como a roda de choro funciona pra servir como escola do músico iniciante?

MF: Eu acho que naquele momento ali, vamos dar o exemplo de um intervalo mesmo, eu acho que cada músico ali tem sua história, cada um passou por várias coisas, e eu acho que ali é um momento de comunhão, de dividir. Ali a gente vê que tá todo mundo no mesmo barco. Tanto o cara que tem 80 quanto o que tem 20. Tá todo mundo no mesmo barco, profissionalmente falando. É lógico que pintam outros assuntos, mas falando da nossa profissão, eu acho que os mais velhos, eles contam os casos deles. De turnês, que a gente, nessa época, eu por exemplo, não sabia o que era turnê, não sabia o que era viajar pra tocar. Então eles tinham muitos casos. Eles podiam falar o que dava certo. Aí se tem uma questão de estudo, por exemplo. Aí você perguntava: “você estuda?”, e o cara: “estudo. Estudo tantas horas por dia.” - “tem que tocar todo dia?” Essas coisas até de professor mesmo. De gente que tem uma carga de informação. E ao mesmo tempo eles também aprendiam com a gente. Por exemplo, aqui em BH, os músicos da velha guarda eles não tinham muito acesso a cifras e partituras. Então a gente incentivava também. Tinha a troca. Então eu falava: “pô, você tem que ler”. Eu falava pro Magela. E ele falava: “é, e você tem que tocar assim também, de ouvido. Tem que tocar em todos os tons.” Aí eu: “é, não, beleza”. Eu corria atrás da informação dele, e ele corria atrás da informação minha. E rolava essa troca de gerações. Porque na época deles não tinha. Eles não tinham essa necessidade, talvez. Pelo menos aqui em BH. Não é?

HJ: Ótimo. É, é verdade. Tem mais algumas perguntas aqui. Mas não são muitas não. Já estamos na metade. Mais da metade. Já passamos da metade. Eu queria que você falasse um pouco sobre as rodas do Dalva. O que você se lembra das rodas do Dalva, como elas eram, quem participava dessas rodas, quem era o grupo principal. Mete bronca, fala o que você lembrar.

MF: No Dalva nossa história começou em 2004. Não é? Foi 2004?

HJ: Por aí. Não sei se 2003 ou 2004.

MF: Não. É. Pelo menos a minha, talvez ela seja um pouquinho anterior à sua. Porque eu já conhecia o Cristiano e o Marcelo, que eram os donos. Então eu fui lá um dia, sem saber que eles eram os donos. Alguém me falou assim: “olha, tem um bar...”. Eu cheguei no bar. À noite, eu fui numa noite lá, e só tocava Dalva, e tinha aquele tanto de quadrinhos, e tinha aquele clima, aquele frescor, de uma coisa que já passou mas que tava voltando, uma coisa meio Lapa também né.

HJ: É. Lembrando que o *Siricotico* nessa época estava em plena ascensão, né.

MF: É. Estava em plena ascensão. E aí eu fui ver quem era o dono e eu conhecia o dono há muitos anos. De ser amigo de rua, de ter amigos em comum. E aí ele propôs. Não, eu cheguei pra ele. Como eu estava nessa ânsia, qualquer lugar que eu chegava, que eu achava legal eu falava assim:

“pô, vamos colocar uma música, vamos incrementar seu bar aqui, eu tenho um show pra você.” aquela história. Então com o Cristiano eu já falei isso. Falei assim: “ô Cris vamos botar uma música aqui. Tem um palco pronto aqui. Vamos fazer alguma coisa.” E aí ele falou: “cara, eu estava até pensando nisso mesmo”. E aí passou uma semaninha ele me chamou pra ser produtor... não lembro o nome que ele arrumou... tipo produtor cultural do bar. Uma coisa assim. Aí eu falei: “uai Cris, vamos. Vamos ver o que é”. Aí acabou que essa história não foi pra frente, mas ele falou assim: “vamos fazer shows temáticos? Você produz isso pra mim?” Eu falei: “vamos produzir”. Aí pintou a ideia de fazer Orlando Silva. Aí eu fiz Orlando Silva. Eu, Adir, Mauro Zockratto, Brau-Brau. A gente fez um show ou dois lá. E aí parou. Aí pintou essa ideia de fazer aos sábados. Fazer um dia fixo. Isso foi questão de um mês, isso que eu tô falando. Desde o dia que eu fui até a gente tocar lá, o *Siricotico* começar a tocar, acho que demorou dois meses. E aí o Cristiano já me ligou, a gente já topou, e fomos pro Dalva. Isso foi 2004 mesmo. E aí a gente já começou no sábado, não foi?

HJ: Foi sábado.

MF: Foi sempre sábado né. E começou. Aquele negócio também: vaziaço. Não tinha ninguém. Eu lembro de tocar para poucas pessoas. Nessa época tinha... já ia lá... eu lembro do Ilmar tocar com a gente. O Brau-Brau não podia ir, tinha o Ilmar no pandeiro. Ou tinha o... O Rubens chegou a tocar com a gente, substituindo. Isso no comecinho. E aí lá foi um lugar que realmente eu acho que o *Siricotico* expandiu, ganhou um público. Os músicos começaram a frequentar lá também, fazer participações. Eu lembro de rodas nossas. Começou eu, você e Brau-Brau, talvez... começou de trio, eu acho. Não foi? Eu não lembro.

HJ: É. Eu acho que variava muito né. A gente tinha um problema muito sério com cavaquinho né? A gente nunca firmou muito com cavaquinho.

HJ: É. Teve uma época que o Fernando tocou direto. Mas eu lembro da gente fazer de trio talvez no início, e da coisa ir crescendo, assim. E aí sempre pintava o Zé Carlos, aí pintava não sei quem... o Warley chegava. Mas eu lembro muito do Zé Carlos também. Foi a época que eu comecei a aproximar do Zé Carlos. Você já conhecia ele, de outras histórias. De Fundação, por aí né? Mas aí começou a encher. Eu lembro de rodas, assim, de três mesas. A gente fazia a roda numa mesa só. De repente eu lembro, assim, do bar muito cheio, e realmente muitos músicos, pandeirista de São Paulo. Um pandeirista que roda com a galera de São Paulo aí. Que sempre tá tocando com o povo. Eu lembro dele tocando lá. Esqueci o nome dele agora. Julinho da flauta. Eu lembro assim: dessa roda gigante. De ter Fontenelle, Silvio, sei lá... o Caio né tocava ovinho. O maior ovinista de BH (risos). Ele é melhor que o Benegão e o Heldinho juntos. (risos). O cara toca mais ovinho do que o Heldinho.

HJ: E vem cá, e o Mozart nessas rodas? Você lembra?

MF: O Mozart também ia. Peraí só um minuto. (pausa). Daqui a pouco vai rolar um “*War*” aqui.

HJ: Ah, aí é bom.

MF: O Mozart né. O Mozart nessa época ele também frequentava muito. Eu lembro do Dalva também... teve um dia assim, das nossas épocas boas, de sair do Dalva e tocar em mais dois lugares. Em duas festas que a gente foi contratado. Então assim, a partir do Dalva rolava muito contrato de festa particular, essas coisas. Eu acho que era importante. Só que a gente era meio sem-noção e a gente embalava em todas as festas. Já saía de lá na loucura, já ia pra outra, já chegava na festa bebendo, já ia pra terceira bebendo. E era assim. Essa época do Dalva. E eu lembro assim... acho que o Mozart já... não sei mas... o Caio acompanhou a gente uma vez, foi nas festas com a gente, eu não sei se o Mozart também foi... não sei.

HJ: Eu acho que o Mozart já foi também.

MF: Mas o Mozart, assim, ele estava sempre. Ele frequentava muito, ele gostava muito da gente. E a recíproca era real. Ele não falava muita coisa. Era um cara de poucas palavras, mas muito presente. Ele era muito marcante, sempre com um semblante positivo. Então a gente sempre queria ele perto. Então ele sempre queria estar perto. Então acabava que ele estava sempre perto da gente.

HJ: E vem cá Marcolino, e o que você pode dizer sobre o *Quem não chora não mama*? Como foi participar do grupo? Você se lembra dos trabalhos que a gente fez? Como o grupo foi formado? O que você poderia falar?

MF: Olha, o *Quem não chora não mama* eu lembro que o Mozart me ligou e falou que tava pintando um trabalho, que ele queria contar comigo. Eu falei: “Mozart, é lógico! Tô dentro!”. Mas eu não sabia que ele estava querendo montar um grupo. Talvez nem ele soubesse na época. Ele estava querendo para um trabalho específico eu acho. E aí para esse trabalho ele colocou o nome *Quem não chora não mama*, que é um nome que sei lá se ele já queria ou se foi o primeiro nome que veio na cabeça dele. A gente nunca vai saber né. Ele pode ter tido a idéia... imagina o contratante assim: “ah mas como é que chama o grupo?”, aí ele daquele jeito: “é... *Quem não chora não mama*”. Aí virou o nome. Parece que foi meio assim. Não sei. Mas aí ficou. E era claro e evidente que era um grupo formado por pessoas que ele gostava. Que ele tinha amizade, que ele confiava musicalmente, que ele gostava de tocar. Então chamou eu, você, o Zito, o Zé Carlos, e o Lalá. Não foi o Lalá?

HJ: É. O Lalá entrou depois né? Mas é isso mesmo.

MF: O Lalá chegou a tocar né?

HJ: Chegou, é. Mas ele entrou depois. Inicialmente é isso que você falou: foi eu, você, Zé Carlos, Zito e Mozart.

MF: É. Então eu era o solista. Aí depois veio o Lalá então. O Sampaio não chegou a tocar não né.

HJ: Não.

MF: É, então era isso. E aí a gente tocou. Bom, que eu lembre teve aquele da Funarte, que a gente tocou com o Silvério Pontes, perai deixe-me ver, eu não lembro... teve um n' *A Casa*...

HJ: Teve dois na Funarte. Teve esse do Silvério Pontes e teve um no teatro. Você lembra?

MF: Não. Esse do teatro eu não lembro não. Qual teatro?

HJ: Tem as fotos. No teatro da Funarte. Um teatro que tem lá.

MF: Ah... acho que eu lembro. Acho que eu lembro sim.

HJ: Teve também... um dos primeiros... talvez o primeiro de todos, que foi na Feira Tom Jobim. Teve vários.

MF: Eu lembro. Lembro da Feira Tom Jobim. Devo ter foto.

HJ: É. Tem foto.

MF: É. A gente não fez muita coisa. Mas acho que pelo menos entre 5 e 10 shows, no máximo assim, né?

HJ: Não, a gente fez mais que isso Marcolino. Porque realmente o tempo do grupo foi bem menor que o tempo do *Siricotico*. Mas a gente fazia muita coisa n' *A Casa*, que a Dani Meira produzia.

MF: Ah... é verdade. (inaudível) o DVD dele a gente tocou? Ou não?

HJ: Exatamente, exatamente. A gente fazia também muita coisa no Conservatório, que a Lilian produzia.

MF: Ah... é verdade. Pizindim.

HJ: Exatamente. Isso. Então não foi tão pouco assim.

MF: Não foi não. Verdade. Não foi tão pouco não. É porque a gente não tinha tanto compromisso né. Então era uma coisa meio informal. Que o Mozart... que pintava, e o povo queria o *Quem não chora não mama*. E aí a gente não ensaiava. Eu acho que eu tenho uma foto de um ensaio, em um estúdio. Talvez o único.

HJ: É, exatamente. Eu acho que inclusive o Mozart começou a demandar essa coisa do ensaio. Não sei se foi o Mozart ou o Zé Carlos. Um dos dois. Eles começaram a demandar uma coisa mais organizada e foi um dos motivos que levou, não à separação, mas ao afastamento do grupo.

MF: Ao não-prosseguimento.

HJ: Exatamente. (risos). Ô Marcola, só tem mais duas perguntas aqui cara. Depois eu vou te liberar. Primeiro eu queria que você falasse no geral do *Siricotico*. O que você quiser, de maneira livre. Se quiser mencionar os trabalhos que o *Siricotico* realizou, do seu jeito, fica à vontade.

MF: Tá. É, o *Siricotico* eu tenho um carinho enorme pelo grupo. Principalmente por você e pelo Brau-Brau, que foram os companheiros de toda a empreitada né. Porque passaram várias pessoas.

Então passou o Rudney no cavaquinho, o Julinho, aí teve o Marquinhos do cavaquinho, teve o DaFlau...

HJ: O Waguinho também né.

MF: O Waguinho... o Rudney eu falei né?

HJ: Falou.

MF: Rudney. Teve aquele episódio lá em Itabira que o Fernando sumiu, que a gente mandou ele embora pelo telefone. Também eu lembro que a gente mandou ele embora lá do Salomão. Você lembra? (risos)

HJ: Lembro. (risos)

MF: A gente estava no Salomão. Nem tinha choro no Salomão. E de lá a gente já tinha uns casos pra contar. Mas a gente falou com ele e ele falando que ele estava certo: “não...”. Aí ficou puto, porque a gente mandou ele embora. Mas ele deu o cano em dois shows. Acho que dois shows importantes. Era um dia do Choro no Dalva, que a gente pode falar, assim, o *Siricotico* tinha o grupo fechado mas participaram vários músicos. Vários assim, durante um tempo. Tipo o Rudney, que gravou o disco, inclusive. Tem uma super importância. Mas ao mesmo tempo, nesses dois canos do Fernando, o Dudu Braga salvou a gente no Dalva. Então fez o show com a gente. Porque ele estava lá, ele estava com o cavaquinho. Porque como o dia do choro era o evento em BH mais importante. Talvez tivesse alguma coisa do Sesc à noite. Mas ali, à tarde, era o evento foda, assim, com o *Corta-Jaca*, com o Gabriel Guedes. E ali era a nossa casa. E aí de repente a gente estava desfalcado. O cara não sacou a importância do evento, deu o cano. Aí pintou o Dudu Braga, tocou com a gente. E em Itabira a mesma coisa. A gente foi tocar em Itabira no Conexão, show importante, o Fernando sumiu, não deu notícia, nem nada. E aí o Warley estava lá.

HJ: Salvou. E nós levamos né. Nós levamos.

MF: É. Pois é. E aí se bobear daqui a pouco o Warley aparece cobrando aí o prêmio. Do jeito que ele é. Vai falar assim: “você ganharam só porque eu toquei com você. Eu tinha que ter ganhado um prêmio maior aí. Um cachê. Cadê meu cachê?”. Não duvida não porque ele aparece cobrando aí. (risos)

HJ: (risos). Uai, bom demais.

MF: E aí bicho, foi a minha principal escola de bandolim né. Onde eu pude experimentar algumas composições. A gente ensaiou. A gente teve períodos de ensaio. Quando a gente gravou o disco a gente ensaiava, dedicava. E ali foi o primeiro CD que eu fiz... eu não sei se isso é tão relevante, mas foi o primeiro CD que eu fiz ensaiando. A gente ensaiou o CD antes de gravar. Porque o meu anterior *Sinuca Tropical* eu lembro de gravar, pegar e montar as músicas. É diferente de você ensaiar. Então aquele CD foi um CD também muito importante. Apesar dele marcar já um pouco a

dissolução do grupo. Mas é um discaço. É um discaço que a gente dedicou e a gente fez com todo o carinho porque a gente sabia da história e da importância que estava carregando. Além do *Siricotico* tinha o Chico Mário também. Mas assim, do *Siricotico* cara, eu acho que é isso. É uma coisa que você vê, que a gente encontra faz um som eu, você e Brau-Brau, e tá lá. Está tudo lá. A essência, até da amizade. Não foi uma coisa que acabou, assim. A gente simplesmente foi parando de tocar. Os interesses de cada um mudaram. E aí acaba que para. Natural. Mas aí o dia que a gente quiser tocar, se a gente quiser voltar, fazer um som, fazer um show, a gente faz. A qualquer hora. Uma coisa que parou, ficou parada no tempo ali, mas que tem um carinho, tem uma coisa ali. A gente se profissionalizou ali né cara.

HJ: É, exatamente. E a última questão é que do mesmo jeito que você falou do *Siricotico*, eu queria que você falasse de maneira genérica, o que você quiser falar, sobre o Mozart. De maneira livre. O que vier à sua cabeça mesmo.

MF: Tá. O Mozart eu acho que eu falei quase tudo. A minha impressão. Era um cara amigo, um cara que tinha muito conhecimento. Ele conhecia o repertório, ele tinha uma memória muito boa. Memória pra músicas, memória pra pessoas, pra nomes. E no auge dos seus 80. Porque a gente conheceu ele com oitenta e poucos. Ele morreu com 94?

HJ: Acho que foi 92.

MF: 92, pois é. Eu lembro aquele negócio lá... aquele episódio do drive in ele tinha 86. Então a gente conheceu ele com 82, 83, sei lá. Então já é uma idade bem avançada pra ter a vida que ele tinha. De frequentar os lugares. E ele era muito querido por todos. E ele tinha interesse nos trabalhos de todo mundo. Ele tinha as preferências, mas ele gostava de estar com todo mundo junto, de estar bem, em harmonia. Quando tinha algum problema com alguém ele tentava amenizar da forma dele. Tentava apaziguar. Quando tinha algum tipo de problema entre um e outro do grupo. Era um cara que dava conselho. Dava muito conselho pra gente. Ele já foi casado, perdeu a mulher, ele era viúvo. Ele é um cara que ao mesmo tempo era piadista, tinha um senso de humor apuradíssimo, que só no olhar, só de trocar o olhar você já sabia o que ele estava pensando e vice-versa. E essa questão do interesse que ele tinha. Ele sempre me... uma das coisas até que eu arrependo. Ele sempre falava: “cara, quando pintar uma gravação me chama. Me chama. Eu quero gravar com você.”. E eu não chamei, entendeu? Eu tive várias oportunidades. Várias. E determinadas circunstâncias não deixaram que isso acontecesse. Às vezes por uma questão... ah, sei lá. Uma questão de achar que ele às vezes ele não fosse conseguir. Por causa da idade. De tocar determinada música. Mas eu acho que isso não... não sei o que eu ia... qual era a conclusão...

HJ: Não... isso... outras coisas são mais importantes do que isso né? Outras coisas que vocês viveram.

MF: É. São. Eu acho que isso é uma coisa pequena perto do que... da relação que a gente tinha, que ele tinha com outros músicos. Você vê, depois da gente já veio outra geração, já tinha o Arturzinho, o Mateus, que ele também era super amigo, entrosado. Os meninos adoravam ele. Então você vê que era uma coisa constante. Ele alimentava isso. E com várias gerações. Você vê. E isso era muito claro, porque ele era muito amigo do Bolão, do bar. Ele era entrosado e tocava com o Bolão até o Bolão ter que parar. E aí depois você vai vendo as gerações de violonistas e ele foi acompanhando. Ele tocava com todo mundo mesmo. Eu acho que esse era um diferencial, assim, do Mozart. Entrosado com todo mundo, na música. E é isso.

HJ: Ô Marcola, maravilha! Entrevista maravilhosa! Maravilhosa mesmo! Falou tudo camarada. Tudo e um pouco mais.

MF: Uai, que bom cara. Uai, beleza. Se eu lembrar de mais alguma coisa também eu te falo.

HJ: Você manda um áudio. Manda um áudio pelo Whatsapp.

MF: Mando. Vou pensar aqui sobre a entrevista e se pintar mais alguma memória aqui eu lhe comunico.

HJ: Foi um grande prazer. Você gostou da entrevista?

MF: Gostei. Achei ótima. Eu acho que eu não falei nada que possa ser usado contra mim não.

HJ: Não, não falou. Exatamente. Maravilha Marcola. Isso aí. Desculpa te alugar aí viu cara.

MF: Que isso cara, prazer. A gente pode fazer isso mais vezes. Relembrar esses casos. Porque tem coisa pra relembrar.

HJ: Maravilha. Valeu irmão.

APÊNDICE H

Entrevista realizada com Alaécio Martins no mês de maio de 2020 através de mensagens de áudio via aplicativos de telefone celular.

Lalá, por favor, diga seu nome completo, data e local de nascimento.

Alaécio Geraldo Martins de Souza. Nasci 24 de dezembro de 1983 em Diamantina.

Eu gostaria que você fizesse um breve resumo de sua carreira como músico, incluindo a iniciação em Diamantina, posteriormente sua vinda para Belo Horizonte, a graduação na UFMG e atuação profissional, o mestrado, até os dias de hoje, trabalhando e vivendo em Cuiabá.

Eu comecei os estudos em 1997 na Banda Mirim Prefeito Antônio de Carvalho Cruz em Diamantina. Um projeto social da prefeitura. E estudei lá até 2001. Aí lá a gente apresentava muito em procissões, qualquer festejo de cidades vizinhas, e era uma escola né. Então a gente tinha aulas todos os dias de 13:30 às 17:30. E com ela viajei bastante. De lá, em 2000, a UFMG voltou com o festival de inverno em Diamantina e aí começamos a fazer aulas com o Anor, que era o coordenador da época. E aí a gente começou, eu e o Pedrinho né, a ir pra Belo Horizonte fazer aula. De 2000 até 2002. E aí entrei pra UFMG em 2002. E aí permaneci lá durante o curso todo até 2005, formei, e nesse meio tempo eu comecei a trabalhar com naipes de metais, com bandas covers, e também fazer cachê na Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, que posteriormente, em 2006, eu entrei por concurso lá e fiquei até 2017. Então eu fiquei esse tempo todo lá na Orquestra Sinfônica, e paralelo a isso também participei de diversos grupos instrumentais. Um deles a *Misturada*, gravamos um disco, e o *Corta-Jaca*. Os que foram mais influentes, assim, com trabalhos gravados, né. Aí fiz um mestrado na UniRio sobre o Choro nas bandas de Diamantina e selecionei algumas partituras da banda da polícia de Diamantina, que é a mais antiga da corporação em Minas Gerais, e fiz uma edição prática delas, que estavam todas manuscritas. Eu tenho que voltar a esse trabalho, tem algum tempo que não mexo nele, pra poder revisar algumas coisas. E de lá, depois que eu saí da Orquestra Sinfônica eu prestei concurso na UFMT onde agora trabalho com técnico administrativo da Orquestra Sinfônica e também dou aula no curso de extensão.

Você poderia dizer como é a vida musical de Diamantina? Existem diferenças (ou semelhanças) significativas entre o choro cultivado lá e aquele cultivado em Belo Horizonte, ou no Rio de Janeiro, por exemplo?

A minha experiência com a prática musical em Diamantina se deu a maior parte com a Banda Mirim. A gente se apresentava em toda sorte de eventos. O principal dos eventos é a Vesperata, que

toca ali naquelas sacadas dos casarões de Diamantina. Fora isso, apresentações em grutas, em igrejas, concertos né. E outra prática também que agente teve no começo lá, foi com a chegada com o Deuler Andrade, um professor de harmonia e violão em Diamantina em 1998, que a gente montou um grupo de jazz. E tinha alguns experimentos pra tocar essa música lá. Então isso foi importante na nossa formação. Agora, a vida musical da cidade é muito voltada pra questão dos bares né, a coisa boêmia. E a relação do choro lá não tem tanta tradição. Lá é muito pesado seresta. Apesar das pessoas tocarem alguns choros. Mas não é o carro-chefe, a base forte. Então a forma de tocar puxa muito pro lado da seresta, usando instrumentos de percussões, como por exemplo timba, umas coisas que marcam mais e que no choro em BH por exemplo não se usa né. Então não tem uma base forte de chorão em Diamantina. Tem os seresteiros e o pessoal que toca samba que conhece alguns choros e acompanham né. Então é essa a relação. Belo Horizonte é muito forte né. Ganhou uma propulsão grande. Que eu me lembre, assim, de 2002 até agora que eu moro aí. Já existia, claro, um forte movimento, mas cada vez cresceu mais. Então essa relação de Diamantina... eu acho que Belo Horizonte tá mais focado realmente no choro, na prática. Atualmente quem tem movimentado mais o choro em Diamantina, criou até uma casa para isso, é o Evandro Arcanjo. Ele tem o Ateliê do Choro, onde a proposta é tocar choro e também volta e meia ele faz alguma prática, leva músicos pra lá, pra dar alguma oficina. E tem um grupo lá. O *Malandrinhos*, que é do pessoal do conservatório estadual. Só que ainda não tem uma base de escola, sabe? Não há encontros semanais pra poder tocar, fora o do bar do Evandro. Assim, como uma prática de aula e uma prática de estudo semanal, não existe.

Você se recorda como conheceu Mozart? Como foi seu primeiro contato com ele?

- Eu conheci o Mozart, com certeza, a primeira vez, no bar do Bolão. Logo quando eu cheguei em Belo Horizonte, depois de um ano assim, o Marcos Flávio me levava numas rodas, pra poder dar canja. E um dos lugares foi lá no Bolão, que eu frequentei muito. Então o primeiro contato foi lá, porque o Mozart era cadeira cativa lá, estava sempre nas rodas de quinta-feira lá. Mas foi só encontro musical, não cheguei no começo a trocar idéias com ele e nem conversar não. Eu acho que esse envolvimento maior assim direto e pessoal foi a partir do momento em que eu comecei a tocar com o *Piolho de Cobra* lá n'*A Casa*. Aí ele começou a participar das rodas e a levar o violão. Então ele participava do grupo e aí a gente teve esse acesso um ao outro, tocando, pra conversar. Mas a primeira vez, com certeza, foi no Bolão.

Eu e você tocamos muitas vezes juntos, em diferentes projetos profissionais. Em alguns deles Mozart também esteve presente, como a gravação do DVD do Corta-Jaca (intitulado *Na levada do choro*). Você poderia fazer uma relação dos projetos dos quais participou que

contaram com a presença de Mozart? Além disso, há alguma ocasião específica, uma roda, que você tenha tocado com Mozart que gostaria de mencionar?

Então Mexerica, o meu primeiro contato, com eu dizia antes, com o Mozart foi na roda do Bolão e até ter um pouco de acesso e realmente saber quem que era a figura dele foi depois que começamos a tocar lá n'*A Casa*. E esse carisma dele todo né. Muito sorridente... e ele gosta, gostava muito de trombone. Então assim, minha proximidade com ele se deu melhor talvez por causa disso também. Porque gostava muito de trombone. Tem uma música, é legal contar isso, que toda vez ele me pedia pra tocar, que é o *I'm getting sentimental over you* do Tommy Dorsey, que ele tocava muito com o Hélio Pereira. Ele me falou que fez muita serenata pras meninas aí com essa música. Então toda vez ele me pedia pra tocar esse tema. E os trabalhos relacionados foram: *Quem não chora não mama*, lá n'*A Casa* né, com o *Piolho de Cobra*, que ele também começou a participar assim frequentemente. Não sei se ele chegou a ser oficialmente do grupo, mas ele começou a ir todos os domingos. E o trabalho do *Corta-Jaca* foi uma homenagem né. Assim, foi um trabalho que o *Corta-Jaca* passou em algumas cidades pra entrevistar músicos de diferentes cidades. E por coincidência foi em Diamantina também. E lá tem a família Reis, que é parente do Bolão. Os irmãos Reis de Diamantina. E o Mozart já tocou com eles lá também. Então teve essa interação. O Marcelo fez a música *Bença Mozart* e o chamou pra participar do DVD, como parte da turma de Belo Horizonte. E o *Quem não chora não mama* os vários outros momentos né, que a gente participou assim... as rodas. Aquela da Funarte, na época que o Silvério participou eu tenho muito na cabeça. A da televisão também eu gostei bastante. Acho que em todos os momentos ali era muito bom né. Porque a convivência com os caras era astral demais né. Os caras sempre sorridentes e eles gostavam muito de andar com a gente né. Gostam né. Os que estão... o Zito e o Zé Carlos também gostam muito né, de andar com a gente. E o Mozart adorava andar com a juventude né.

O grupo *Quem não chora não mama* foi formado por Mozart na segunda metade da década de 2000. Inicialmente contava com Zito, Marcolino, Zé Carlos e eu. Você se juntou ao grupo logo depois da fundação. Se recorda a ocasião?

Eu não lembrou viu, assim, qual motivo que eu entrei pro grupo. Eu lembro que vocês estavam firmes, não sei se é porque vocês queriam ter um instrumento de sopro, não sei se o Mozart queria ter um trombone, não lembro se ele me chamou alguma vez e falou assim "ah tem um grupo, você quer tocar?". Eu não lembro. Eu acho que teve alguma conversa de leve em algum momento. Mas eu não lembro especificamente quando foi isso. Não. Mas eu acho também possivelmente que por causa disso: porque ele gostava muito de trombone. Ele gostava que eu tocasse essa música pra ele. Essa relação dele com o Pereira. E a gente foi se aproximando realmente muito com o tempo. Até o grupo ser formado a gente já estava bem próximo. Se encontrava em todas as rodas. Muitas vezes

eu fui com o Rubão pra deixar o Mozart na casa dele. Então eu já tava mais próximo. Então eu acho que é por causa disso, mas eu não lembro a data especificamente.

Você poderia listar as apresentações do grupo das quais se recorda?

Eu não lembro muito das apresentações assim, pontualmente não. Eu lembro essa do Sesc, lembro essa apresentação da TV, aquela do teatro do conservatório da UFMG também foi bem legal. As apresentações... a gente chegou a tocar n'*A Casa* também, uma ou outra né. Mas são essas que eu tenho mais na cabeça. A do conservatório, do Sesc, e da televisão.

Havia alguma característica específica nesse conjunto que você gostaria de mencionar?

Bom, quanto à característica do grupo eu acho que era essa junção de uma geração com a geração dos caras né. Então assim, são três amigos ali que tocavam há muitos anos, desde a época do Beco do choro né? O famoso Beco do choro que eles falam tanto. Na década de 1980. Depois passou pra roda do Bolão e continuaram tocando juntos sempre né. São super amigos eles. E a gente mais jovem também que... você e o Marcolino que já estavam mais próximos, eu cheguei depois mas também a gente teve esse vínculo de amizade. Então a característica do grupo que eu acho mais marcante é essa. As gerações diferentes. E como a gente também jogava pra acompanhar o ritmo deles né. As músicas que estavam ali dentro do (inaudível), não tinha nada de querer mostrar virtuosismo, de muita nota, de música rápida né. A gente jogava pra poder interagir como eles ali, que era o maior barato estar tocando com esse pessoal da velha guarda. E o respeito que eles tinham com a gente né. E os que estão vivos têm ainda.

Mozart não era compositor, no sentido estrito do termo. Não era um virtuose. Não criou um modelo ou uma linguagem para o instrumento (como fizeram Meira e Dino, por exemplo). No entanto era um músico reverenciado não apenas por seus pares, mas também pela comunidade, de forma geral. Esse reconhecimento pode ser verificado de diversas maneiras, mas talvez as as duas honrarias concedidas a ele pela Câmara Municipal de Belo Horizonte expressem bem a importância do músico. Em sua opinião, por que Mozart alcançou esse reconhecimento?

Ô Mexerica eu acho que quando foi virando assim, que eu comecei a reparar mais, talvez de 2010 pra cá. Da metade. Até da época do *Quem não chora não mama* que ele começou a se entregar mais. Dessa questão de estar com a juventude né? Assim, ele ficando velho e gostando de andar com a meninada né. Então assim, não perdia uma roda, adorava andar com os jovens, de colar mesmo em qualquer roda com os meninos. Colou no Arturzinho, o Arturzinho colou nele pra aprender esse violão de 6. E essa linguagem dele simples do violão mas totalmente complementar do violão de 7 cordas ali. E também o carisma dele. Eu acho que muito do reconhecimento veio a partir de um certo momento, eu acho que até ali quando ele estava no Bolão, ainda tava mais um

músico assim. Claro, tinha toda aquela simpatia dele. Mas essa coisa de *Corta-Jaca* chamar pro documentário, depois o grupo *Quem não chora não mama*, depois vem o documentário dele também, o *Simplicidade*. Então foi assim, à medida que ele foi ficando mais velho eu acho que as pessoas foram sacando também que... né? A idade estava chegando. E esse reconhecimento foi chegando. Mas eu acho que teve sim, como músico. Mas nesse final como grande amigo de todos né, querido por todos. Aquela generosidade toda. E com essas homenagens que teve. Não sei se foi totalmente completo ou poderia ter mais. Mas eu acho que ele ficou feliz com o que ele recebeu em vida né. Como diria o Tião, homenagem se faz em vida. Acho que ele ficou feliz com tudo isso. Beleza? Abração mano

Obrigado pela sua colaboração Lalá. Um forte abraço.

APÊNDICE I

Entrevista realizada com Alana Márcia de Oliveira no mês de maio de 2020 por videoconferência.

Humberto Junqueira: E aí? Tudo certo? Você, Edir, Bia?

Alana Marcia: Tudo bom. Graças a Deus. Todo mundo dentro de casa. A gente está fazendo reuniões on-line com a galera aqui da turma pra se reinventar. É o jeito.

HJ: E seu irmão? Tá tudo bem também?

AM: Tá tudo bem, graças a Deus.

HJ: Tá bom. Vamos lá então?

AM: Você já sabia que ele estava separado Márcia?

HJ: Não estou sabendo não.

AM: Estão separados.

HJ: Separados? Tem o que? Dois anos?

AM: Por aí.

HJ: É. A última vez que eu vi seu irmão foi 2015 na condecoração do Mozart.

AM: Sim. Foi a última vez né. É. Logo depois que papai faleceu, eles já estavam assim em crise, aí o negócio desandou e separaram.

HJ: Mas ele está bem?

AM: Tá bem. Ele está ótimo. (risos) Tá na vadiagem. Tá bem demais.

HJ: (risos) Vamos lá então? Eu estou com um roteirinho aqui. Aí eu vou te fazendo as perguntas e aí você vai respondendo. Normal. Uma entrevista. Você já fez alguma entrevista?

AM: Vamos lá. O Edir já está quase vindo. (inaudível)... mas vamos lá.

HJ: Tá bom, então vamos lá. Fala seu nome completo, data e local de nascimento Alana, por favor.

AM: Bem, meu nome é Alana Márcia de Oliveira. Minha data de nascimento é 07/03/1971. Nasci em Belo Horizonte, Minas Gerais.

HJ: Você pode falar a sua profissão e a profissão do seu irmão?

AM: Nós dois somos servidores públicos. Ele é do judiciário federal e eu sou do ministério público do Estado.

HJ: E a formação de vocês?

AM: Ele é formado em direito e eu fiz curso de tecnólogo em administração pública. Não terminei meu curso de direito. Parei.

HJ: Eu fiz uma entrevista com seu pai para esse trabalho em 2014 e perguntei várias coisas pra ele que eu queria perguntar pra você também.

AM: Hoje eu terminei de dar uma lida. Eu tinha começado já a ler o seu trabalho e hoje ... (*inaudível*).

HJ: Oi Edir, beleza?

ED: Tranquilo? Beleza, graças a Deus.

HJ: Nós começamos sem você mas agora nós vamos juntos. Aí você vai ajudando a Alana. Então vamos lá. O Mozart... eu fiz essas mesmas perguntas pra ele. Ele me falou da mãe dele, Ana Felipa de Jesus né Alana? O que ele falava da mãe dele pra você? Você tem alguma recordação, alguma memória do Mozart falando da mãe dele pra você?

AM: Não Beto. Porque assim, o que ele falava é que ela faleceu ele tinha de 6 pra 7 anos. Uma coisa assim. Essa idade mais ou menos. Então nem ele mesmo teve tanto contato com ela. A história que eu sabia é essa. Que ela adoeceu e aí ficou o pai com os 5 filhos. Cinco não, 4. Quatro filhos. E morava em Bandeirinhas né. Essa parte ele também te falou, lógico. E parece que na época uns tios queriam pegar, cada um ficar com um filho. E aí meu avô não deixou, não quis que fosse assim. E veio pra Belo Horizonte com os quatro. E manteve a família, os irmãos unidos. Mas eu não tenho muita recordação de coisas da mãe dele não.

HJ: E do seu avô? Você chegou a conhecer o seu avô?

AM: Também não. Ele faleceu logo depois do casamento dos meus pais. Mas eu sei, assim, de histórias. Porque meu pai foi o filho que casou mais tarde, que ficou mais tempo com o meu avô. E ele gostava de tomar uma também. Meu pai pagava conta dele no boteco, tinha aquele carinho por ele. Era um homem responsável, meu avô. Julio.

ED: Não sei se tem relevância, mas eu me lembro do seu Mozart falando dessa questão, quando a mãe morreu né. A mãe dele morreu. Não tem uma história assim? Que ela chamou o pai dele, o seu pai, virou pra ele “não dá os meninos”. Parece que na época eles costumavam dar para os parentes criarem. Parece que a mãe do seu Mozart antes de falecer chamou, parece que ela falou com ele pra não dar.

AM: Eu acho que era comum o homem que ficava sozinho com os filhos dividir os filhos. Porque o homem sozinho não ia dar conta de criar, e tal... E eu não sabia desse detalhe. Porque igual eu falo, o Edir conversava muito com o papai, porque Edir trabalhou em casa por um período muito longo. Então eles conversavam. Eles almoçavam juntos, então algumas partes assim que nem eu mesma sei...

HJ: Entendi. E aí seu pai chegou em BH em 1934, numa época que a mãe dele já estava falecida, e aí ele veio com os irmãos. Maria Madalena, Geni, e José Alcântara. Você e seu irmão, como é que

foi? Vocês conviveram com seus tios? Como foi isso? Eles ainda estão vivos? Com foi essa convivência?

AM: Convivemos demais. Papai foi o último a falecer dos irmãos. Primeiro foi meu tio José Alcântara, que também é músico, tocava cavaquinho, chorinho também. Ele faleceu, ele teve um infarto. Eu não vou saber falar a idade exatamente mas eu lembro que foi em 1988 que ele faleceu. Depois foi a minha tia Geni. Quer dizer, os dois mais novos morreram. Primeiro o mais novo de todos, foi o primeiro que faleceu, depois foi a tia Geni, que ficou doente. Eu acho que com câncer, salvo engano, e morreu. Aí depois foi a minha tia Maria Madalena. A gente chamava ela de tia Naná. Que a gente tinha muita convivência. Assim, de ir na casa... minha mãe tinha muita afinidade com ela. Então essa minha tia era a tia que a gente mais ia na casa dela, de pequeno assim. Mas nós éramos os sobrinhos, os filhos mais novos, porque como meu pai demorou a casar, todo mundo já tinha filho grande. Eu mesma era a caçula assim dos primos. Mas tínhamos uma convivência boa e temos até hoje com a família do meu pai. Os primos são super unidos. Todo ano a gente faz um encontro de primos. A gente continua com uma relação bem legal.

HJ: Ah tá. Entendi. Você falou na sua mãe. Ela faleceu você tinha quantos anos Alana?

AM: Eu tinha 23. Eu ia fazer 24. Eu tinha acabado de casar com o Edir, aí ela adoeceu. A gente já namorava, e aí ela teve leucemia. Nós nos casamos no dia 8 de outubro de 1994 quando foi primeiro de fevereiro de 1995 ela faleceu.

HJ: Tem uma história que o Mozart sempre me contava do pedido de casamento dele, como foi a história dele com a sua mãe, pra ele conseguir ficar noivo dela e tudo. E na entrevista que eu fiz com ele eu não fiz essa pergunta você poderia contar? Você ou o Edir? Como foi essa história?

AM: Bom, eu vou te falar o que eu sei. Os detalhes eu acho que eu não vou saber. Mas eles namoraram durante seis anos escondido. Porque o meu avô, a família toda, é de descendência italiana, os dois eram racistas. E a minha mãe já estava mais velha, namorou meu pai escondido durante esses 6 anos. Quando meu pai estava com tudo pronto pra casar que ele foi lá na casa dos meus avós pra pedir já em casamento, quando estava com tudo pronto.

HJ: Parece que ele morava perto, uma coisa assim. Não é?

AM: Morava em uma pensão na rua Santa Luzia e meus avós moravam na rua Guandú, que é bem pertinho assim. É uma rua que corta a outra. E aí então quando meu pai foi pedir a minha mãe em casamento já estava tudo pronto pra casar. E aí meus avós não tinham nem como questionar muito. Minha mãe já estava com 30 anos, papai com 42. Eu brinco muito que (*inaudível*) ficar pra titia. Minha mãe não tinha muita opção (*risos*). E meu pai fala, ele falava muito isso, que ele teve esse problema dos meus avós, a questão lá de racismo, mas quando meu avô morreu meu pai fala que ele perdeu um dos melhores amigos que ele teve na vida. Meu avô admirava meu pai. Assim, ele tinha

adoração pelo papai, como todo mundo que convivia com ele. Ele conquistou a família inteira. Então assim, todo mundo da casa da minha avó materna, meus tios, têm adoração pelo meu pai. Os sobrinhos mais velhos, que conviviam com ele... maior carinho, sabe? Muito legal, assim.

HJ: Você falou que o seu pai não tinha muita lembrança da sua mãe, porque ele era muito novo quando ela... Da sua mãe não, da sua avó. Da mãe dele. Porque ele era muito novo. Mas ele comentava sobre a infância lá em Bandeirinhas, antes de vir pra BH? Como era a vida... você sabe se ele morava numa comunidade rural, uma fazenda, um sítio, como era a vida dele lá? Ou não?

AM: Você sabe amor?

ED: Não... ele não falava comigo disso não. O assunto não aconteceu, assim.

AM: É. O que eu já ouvi falando de alguém perguntando pra ele se ele tinha saudades de quando ele era criança e ele falava que não porque a infância dele foi muito sofrida. Com poucos recursos. Então ele não tem saudades do tempo em que ele era criança. Mas salvo engano ele não morava em zona rural não.

ED: Devia ser né? Porque Bandeirinha hoje é um distrito de Betim então a gente presume que sim, não é?

HJ: É. Eu fiz uma pesquisa rápida e encontrei um texto, uma dissertação de mestrado, sobre a história de Betim. E Bandeirinha é uma comunidade antiga, do século XVIII, sabe? Mas eu queria saber se vocês tinham conhecimento se ele lembrava. Ele nunca falou disso comigo, na verdade. Então eu queria saber se ele já tinha conversado sobre isso com vocês.

AM: Não. Eu até tinha te falado antes, se você viesse aqui, se a gente fizesse a reunião, eu até comentei com você, de chamar uma prima minha. Porque essa minha prima é mais velha, então ela sabe as histórias de família muito bem, sabe? Mas como eu estou te falando, como nós éramos bem mais novos, a gente não pegou muito. Essa minha prima ela conheceu a minha avó, conviveu com o meu avô. Eu não convivi. Eu nem conheci o meu avô também. Então essa parte fica meio apagada pra gente.

HJ: Entendi, entendi. E os netos do Mozart? Porque na entrevista que ele deu pra mim ele menciona a Isabela, o Lucas, o André, e a Bia. O seu irmão só menciona o Lucas, o André e a Bia. No pronunciamento na Câmara de Vereadores. Aí eu fiquei sem entender.

AM: Eu acho até que foi uma falha dele. Porque depois ele até falou. Você lembra uma música que meu irmão fez? “Esse cara sou eu”? Que ele cantou no aniversário do meu pai? Ele depois até (*inaudível*) porque realmente passou em branco a Isabela. A Isabela é filha do primeiro casamento do meu irmão. Do Mozart.

HJ: Ah tá! Entendi!

AM: Hoje ela tem 28 anos. E ela mora com a mãe. Sempre morou com a mãe. Hoje em dia elas moram lá em Carrancas. Ela fica fora muito tempo. Mas ela com meu pai tinha uma ligação muito forte. O meu pai tinha adoração por ela. Foi a neta que ele mais conviveu, assim, tirando Beatriz depois mais no fim, no final da vida dele. Mas a Isabela ele teve muita convivência. Acho que foi um lapso do meu irmão mesmo na hora de fazer a música lá, de não ter colocado a Isabela.

HJ: Não, não. Entendi. É só porque ficou na minha cabeça. Isso não tem problema nenhum. No pronunciamento dele também ele menciona, o seu irmão menciona algumas atividades de trabalho que o Mozart exerceu durante a vida. Entregador, carregador, taxista, vendedor de doces, e tudo. Eu queria que você me falasse, você e o Edir, me falassem, acho que mais você né? Porque você vivenciou isso na sua infância, as lembranças que você tem do seu pai. Desde a infância. Do ponto de vista do trabalho mesmo. Do sustento da família. Como é que foi isso? O que você pode me dizer em relação a isso? Do ponto de vista do homem trabalhador?

AM: Eu não sei se você ficou sabendo mas ele já foi motorista de ônibus também. Quando o papai casou, ele já não exercia mais essas profissões. Ele já era vendedor de doces e tocava em alguns lugares. Na verdade eu nem sei se quando ele casou ele tocava. Eu de pequena, assim, eu lembro das rodas de choro que a gente ia, que tinham lá em casa. Ele acordava muito cedo, tipo 4 horas da manhã, ia para a fábrica de doces, pra poder pegar os doces e os doces eram feitos lá no Padre Eustáquio, e ele vendia pra escolas, padarias... Então o carro dele ficava assim, cheio de caixotes de doces. Até os sobrinhos, todos dele, falam que era uma festa quando iam lá em casa. Todo mundo já chegava pensando nos doces, e ele também gostava muito de agradar. É essa a referência que eu tenho do meu pai. É um bom exemplo, porque é um cara batalhador pra caramba. Só ensinou pra gente a ser honesto. Honestidade sempre. Meu avô até ficava brigando comigo quando eu era pequena, porque também eu lembro disso muito bem, que quando meu avô morreu, o pai da minha mãe, eu tinha 9 anos. Papai chegava cansado, só o pó, e eu brucutu no colo dele. Eu era muito ligada a ele. Aí teve um dia que ele fez “humm”, aí eu falei “humm de bom ou humm de ruim?” e meu avô ficava assim “sai do colo do seu pai, você não está vendo que seu pai está cansado e quer dormir?”. Ele nunca negou um afeto, um carinho. Então assim, a referência de honestidade pra mim, batalhador mesmo, é um cara que venceu na vida ralando muito. Venceu na vida que eu falo assim, de ter o que precisava mesmo. Vou te falar também do lado da minha mãe que foi uma super mulher que esteve ao lado dele e que ajudou ele a construir a casa, a escolher as coisas. Porque se for pensar no histórico de um cara que vendia doces e ter uma casa do jeito que ele teve, com o suor do trabalho é raro. Mas ele construiu tudo com o suor do trabalho. E à noite tocava pra poder complementar a renda.

HJ: Ótimo Alana, ótimo. Bom, o Mozart muito merecidamente recebeu dois títulos honorários da câmara de vereadores. Ou seja, a cidade reconheceu isso tudo aí que você está falando. Em uma dessas ocasiões, por intermédio do vereador Juninho Paim, e por indicação do rapper Renegado, ambos negros, na fala do Renegado ele fala o seguinte “na hora me veio o nome do seu Mozart porque eu acho que tem um valor hoje aqui que a gente tá podendo trazer pra essa casa mais uma vez, que é poder manter viva a história do nosso povo. Quando a gente tem essa oportunidade de estar presente, homenageando as pessoas que ajudam a construir a nossa história, eu acho que a gente tá ajudando a imortalizar os nossos referenciais. Porque infelizmente a gente que vive nas comunidades que estão à margem da contorno, a gente luta todo os dias pra começar a escrever uma nova página de uma nova história. Uma nova página onde os nossos jovens vão começar a ter referenciais de vidas bem sucedidas (...) E hoje a gente tá aqui nada mais do que fazendo isso. Imortalizando um referencial. Uma pessoa que ajudou a construir a cultura dessa cidade, desse estado”. A partir dessas colocações Alana, eu te faço duas perguntas: I) como você enxerga o fato de corpos negros ocuparem espaços de destaque, como foi o caso de seu pai nesse dia? II) o tema racial era discutido em casa, na família?

AM: Bem, vamos na primeira. Eu acho muito importante, porque a gente sabe que é uma minoria que consegue ser representado e valorizado. Eu falo Beto, assim, eu graças a Deus nunca sofri racismo. E eu acredito que papai se ele tiver sofrido ele nunca falou com a gente. Ele brincava que uma menininha uma vez brincou com ele, até uma pessoa que ele entregava doces, ela falou assim: “porque você é dessa cor?” foi uma coisa assim, numa padaria, que ele falou assim: “ah é porque eu fui pintado”. Ela: “não, você não foi pintado”. Então assim, ele levava aquilo numa boa e a menina também não passou disso. Então assim, a gente nunca teve histórico de preconceito dentro da nossa casa não. Pelo menos ele nunca falou sobre isso.

ED: Não. Agora, se você ficasse observando mesmo, você percebe né. Por exemplo, parece que é uma coisa que não o afetava. Que não se sentia nada disso direcionado a ele. Parece que ele convivia muito bem com isso durante toda a vida. Que não se percebia. Eu pelo menos o tanto que eu conversei com ele sobre isso, os momentos que eu estive com ele, nunca vi nenhuma mágoa, nenhum sentimento, nenhuma observação, assim, que eu percebi isso. Tanto que a Alana falou aqui que ele teve uma série de dificuldades pra firmar o namoro, por causa do posicionamento da família, mas eu nunca vi ele reclamar disso. Eu lembro dele ter contado, mas sem reclamar. Sem se sentir vitimizado. E também não era nenhuma bandeira dele.

AM: E até porque, quando ele teve esse problema aí, as pessoas não conheciam ele. Eu acho legal isso. Legal entre aspas né. Porque era uma coisa lá da época, meio até cultural, pessoal italiano, tinha essa coisa aí com negro. Mas depois que meu pai entrou na família, não tinha um, aliás até

hoje, não tem um que fale mal do papai. Assim, têm adoração pelo papai. Todos. Os da minha mãe... os sobrinhos dele nem se fala porque têm ele como pai mesmo né, porque como ele foi o último a casar, ele dava toda a assistência, e a gente tá meio que fugindo da sua pergunta. Mas os sobrinhos da minha mãe, todos, todos sem exceção têm adoração pelo papai. Então de repente assim, ele sofreu isso aí lá atrás mas sem a pessoa conhecer. Tinha realmente esse olhar aí. Mas depois que ele entrou na família ele jamais foi vítima de preconceito.

HJ: Mas então esse tema não era um tema conversado na família?

AM: Não. Ô Beto, eu vou falar uma coisa que eu vivenciei, que está ligado a isso. Eu quando era pequena, eu tomava umas vacinas lá no Baleia, porque eu tinha bronquite muito forte, aí eu fazia um tratamento lá de alergia. E a minha mãe que sempre estava comigo, minha mãe era muito branquinha, de olhos claros, cabelos lisos. E eu lembro que não foi uma vez só não. Quando eu comecei a ter lembrança disso, perguntando se eu era filha de criação. Mas isso também não afetou. Eu me lembro disso assim, dessa questão. Uai, mas uma mãe tão branquinha com uma filha negra? E foi isso que a gente vivenciou. Mas nunca tivemos problema e nem conversa sobre isso dentro de casa.

HJ: Entendi. E vem cá, durante quantos anos você morou com o Mozart? Vocês sempre moraram juntos? Desde que você se casou com o Edir?

AM: Foi. Porque quando eu casei nós já tínhamos muito tempo de namoro e minha mãe adoeceu e falou com a gente que estava vendo que a gente já estava se preparando pra casar e que a gente podia morar lá com ela, porque ela ia precisar da gente por causa da doença. E aí nós fomos. E três meses depois que nós nos casamos, quase quatro, minha mãe faleceu e eu continuei com o papai e Edir também.

ED: A gente saiu um tempinho só.

AM: Durante nove meses só que a gente morou fora, mas era porque o Mozart Júnior também tinha se separado e foi lá pra casa. E aí nós fomos procurar um canto pra gente. Depois nós voltamos. Mas ficamos lá o tempo todo. Ô Beto, eu queria te falar só mais uma coisa que eu percebi que você não citou no seu trabalho. Eu não sei se tem muita relevância. Papai ganhou também, depois da câmara de vereadores aqui de BH, ele ganhou um prêmio lá na câmara de vereadores de Betim.

HJ: Ah é?

AM: É!

HJ: Ah, isso é muito importante. Muito importante saber.

AM: É, você talvez não tenha... cidadão honorário de Betim.

HJ: Eu não fiquei sabendo disso. Você tem o documento pra fotografar? Ou não?

AM: Pois é... Tá lá na Célia. É porque nessa mudança, quando saímos do Saudade nós fomos pra casa de uma prima enquanto o apartamento não estava liberado e eu deixei muita coisa lá, sabe? Mas eu vou ver se eu tenho.

ED: Nós nos mudamos duas, três vezes.

HJ: E vem cá, e como foi essa condecoração? Vocês foram lá? Foi igual? Foi a mesma coisa? Ou não?

AM: Foi. Na verdade o Edir não foi, porque na época ele não podia, ele estava trabalhando. Eu que levei papai. E foram os sobrinhos dele. Foi um primo meu, sobrinho dele, que trabalhava pra algum vereador. E contou a história do papai. Aí ele fez a homenagem ao papai lá na Câmara. E foi tipo a daqui mesmo. E aí ele ficou super feliz também. Salvo engano eu acho que foi até tudo ainda em 2015.

HJ: O primeiro foi bem antes né? Eu acho que o primeiro foi em 2010.

AM: É, mas honra ao mérito foi quando?

HJ: Honra ao mérito foi 2015.

AM: Eu acho que o da Câmara lá, de cidadão honorário de Betim, eu acho que foi em 2015. Foi na sequência do honra ao mérito daqui.

HJ: É, foi no ano em que ele faleceu né?

AM: Foi no ano... não, eu falei com o Edir assim, não sei se você vai chegar nesse ponto aí, vem cá mexer com o Beto, dá um oi pra ele. O Beto, amigo do vovô.

HJ: Ei Bia. Você se lembra de mim Bia? Você tá uma moça né?

AM: Outro dia a gente estava vendo o documentário aqui aí ela te viu lá.

ED: Ela lembrou.

HJ: Depois eu vou aí te ver pessoalmente. Mas você ia falar que você não sabe se eu vou chegar nesse ponto e você ia falar alguma coisa.

AM: Eu ia falar o seguinte: 2015 foi um ano, esses dias eu estava comentando com o Edir, foi um ano que aconteceram tantas coisas bacanas na vida do papai, e ele falou com a gente não foi uma vez só não, várias vezes durante 2015, falou assim: “se eu morrer hoje eu morro feliz”. Eu falei com o Edir assim: “Edir, depois a gente vai lembrando das coisas do papai assim, parece que realmente foi um fechamento de ciclo”. Ele estava tão realizado com tudo. Ele estava assim, feliz demais. 2015 foi um ano... porque foi o ano do documentário, que passou o documentário pra todo mundo, ele ia pra Portugal, não ia?

HJ: E pra todo o mundo mesmo. Lá em Portugal passou também o documentário.

AM: É, foi um ano que realmente... e aí teve essa questão do honra ao mérito que ele ficou também super emocionado. E depois quando ele recebeu a cidadania honorária de Betim também, que pra

ele foi uma coisa assim, que ele ficou muito emocionado. Foi muito legal também. E aí teve um coquetel lá bacana demais. Nós vamos achar aqui e vamos te mandar.

AM: Não, mas essa informação já é super preciosa. Importantíssima. Eu realmente não sabia. Mas aqui as minhas perguntas já praticamente chegaram ao fim. Eu queria... é... uma pergunta pro Edir agora. Você morou com o Mozart bastante tempo né. Como você resumiria essa convivência que você teve com ele, durante esse tempo todo que você morou com ele?

ED: Quando a gente fala assim, de sobreviver na casa dos outros, que era até um receio que eu tinha. Aliás antes de eu me casar, eu falava, eu falei, várias vezes, que não moraria na casa de outra pessoa. A gente não sabe né, o que a vida está reservando pra gente. E as circunstâncias me levaram a morar com ele. Mas o seu Mozart, a convivência foi tão harmônica, tão tranquila, que eu tive a impressão, depois de passado o tempo, que ele procurou até quase que se, como é que eu vou te... não é se isolar... ele meio que se afastou, como se deixando para que nós, eu e a Alana, fôssemos assumindo, assim, a casa, sabe? Ele meio que deixou, fez assim.

AM: Não é que ele deixou não. Acho que é a característica dele mesmo. Ele gostava de alguém sempre cuidando das coisas. E ele gostava demais do Edir. Eu não vejo que pra ele foi incômodo também não. Eu estou interrompendo aqui, mas eu não acho que ele tenha se isolado para deixar a gente dominar, não. Eu acho que pra ele estava realmente do jeito que ele gostava mesmo. Eu brincava com ele assim...

ED: ... mas eu ia colocar que era muito pra não me incomodar. Pra que eu me sentisse bem, sabe? Pra eu realmente me sentir bem. A gente tinha um relacionamento muito tranquilo. A gente não teve nenhuma desavença nesses 20 anos praticamente dentro do mesmo teto, de convivência diária mesmo. E se encontrando, o tempo todo. Não tinha nenhuma imposição, tudo conversado. Um cara assim... é difícil de resumir. O que eu posso dizer é que nesse período, nas nossas conversas, nas rodas, eu fui aprendendo demais com ele. Como é bom ser ponderado né. A forma que ele era muito, que você sabe. Você conviveu muito com ele também. Você não vê ele se exaltar em nada né.

HJ: Ele era um cara muito inteligente né. Das pessoas mais inteligentes que eu conheci. Emocionalmente... eu aprendia muito.

ED: (*inaudível*) isso mesmo né. (*inaudível*). Ele era uma pessoa um pouco à frente, assim. Da visão. Com os problemas...

HJ: É isso mesmo. Agora acho que a pergunta final, pra vocês dois: por que vocês acham, o que vocês pensam, sobre essa, vamos dizer assim, esse carinho que o Mozart alcançou com a juventude? Por que o pessoal mais jovem, às vezes nem só do choro... você vê, o Renegado que era um rapper, o pessoal do documentário, a Drica e a Dani... esse jeito dele cativou, foi muito além do pessoal do choro. Era um pessoal mais jovem. Por que vocês acham que isso aconteceu?

ED: Pergunta difícil viu. Eu pensei nisso algumas vezes. Ele ter essa admiração por essa turma, tanto no meio do pessoal da idade dele, como dos mais jovens, vocês né, de outras gerações. O que ele tinha? Todo esse carisma dele... esse imã que ele tinha.

AM: É. Eu acho que ele cativava mesmo pela leveza de ser, de levar tudo, sabe, assim, sempre alto astral. Eu sempre falo isso, e de verdade porque eu que era a chata lá de casa né, eu que era a mãe, enjoada, a que brigava e tudo... Ele sempre dava um jeitinho assim, de uma forma bem leve, de levar as coisas. Um dia ele chegou muito tonto, que eu olhei pela janela, ele tava lá encostado na pilastra, sem conseguir entrar. Ele: “ah é o Madeira, é o Madeira, ele me dava uísque, eu tava sentado”. E por aí ele leva a coisa e começa a rir e a gente acaba rindo também. Ria também com ele né. As vezes que eu comecei a brigar com ele, dele chegar cedo me acordando, quase na hora de acordar pra ir trabalhar, isso ele conta até no documentário eu acho, que aí ele não chegava às 5 mais, passou a chegar às 6 já levando o pão, porque aí não tinha jeito de brigar. Então assim, uma pessoa mais velha, idoso mesmo, que não tinha rabugice de idoso, não tinha aquelas coisas chatinhas assim. Ele era muito leve. Muito alegre. Só andava de bom humor.

HJ: Tem um caso que eu não esqueço que ele me contava. Ele me contou, não sei se foi uma vez, mas que eu nunca mais esqueci. Que você proibiu ele de ligar o fogão quando ele chegava. (risos).

AM: Proibi, proibi. (risos). Ele queimou várias vezes, incendiou lá. Teve um dia que (*inaudível*) tava tudo branco de fumaça, e ele dormindo. (*inaudível*). Eu era a chata mesmo da casa.

ED: Mas ele gostava de chegar... inclusive ele chegava da noite, da madrugada, e resolvia cozinhar alguma coisa. Era só ligar o fogão. Ele sentava na mesa, já era. Apagava.

AM: E ele falava uma coisa... inclusive quando a Bia tava nascendo eu falei com ele, falei assim “olha pai, se acontecer alguma coisa aí eu não vou conseguir perdoar o senhor”. Então eu pedi o papai. E ele numa boa. O que você falava com ele, era de boa assim. Ele falava muito essa questão de andar com vocês aí, a juventude. Ele falava assim “primeiro que os meus amigos velhos estão morrendo, e segundo que eu gosto demais de andar com o pessoal novo porque eles me passam a juventude. E isso me deixa muito feliz.”. Então era uma troca né. Ele tinha uma sabedoria. Ele contava as piadinhas sacanas. Toda festinha que tinha lá em casa a galera fica reunida com ele só soltando indecência né.

HJ: Ele tinha um arsenal de piadas né, que não acabava... as piadas dele.

AM: Só que pra mim ele não contava né. Ele tinha aquela... Meus amigos até chegavam a falar “falso moralista”. Com os filhos não tinha aquela coisa não. Eu sou o pai eu não posso contar. Eu sabia, e todo mundo. Meus amigos eram amigos dele. Então assim, eu acho que é isso, a leveza dele, sabe. Esse lado dele bem-humorado. Papai tinha a idade só de pessoa mais velha, porque o

resto ele era jovem pra tudo. Até pra disposição pra gandaia. Que a gente não tem e ele tinha. (risos).

ED: Ô Beto, lembrando de um caso aqui. Eu percebi que seu Mozart não tinha muita noção, não sei se o termo é esse, da importância dele. Aliás, ele nem sabia muito bem. Ele tratava todo mundo de uma maneira tão igual. Os jovens. Às vezes ele estava com uma pessoa, sei lá, um artista mais famoso, mas ele nem sabia. Ele era meio alheio a determinadas coisas. Estou falando isso porque teve um dia que (*inaudível*) eu tenho vários amigos que gostam muito do Vander Lee. Não sei se você conheceu, ou conhece as músicas. A gente gostava muito. Então um dia a gente estava em casa, um domingo, vendo TV, e o Vander Lee passando na televisão. E ele tá assim: “uai gente, esse menino vai lá n’A Casa”. (risos).

AM: Aí eu falei assim com ele “ô pai fala com ele que você é meu pai” e ele falou: “não, você que tem que falar que você é minha filha”. (risos).

HJ: É porque o Vander Lee sempre frequentou muito as rodas de choro. Sempre ia. Entendeu?

ED: (*inaudível*). Ele não falou nem o nome. Ele falou “esse menino”. (risos).

AM: Mas eu acho que é isso Beto. Eu acho que o que o que cativava realmente essa turma jovem aí, o que cativava no papai era essa questão mesmo, a leveza de levar a vida. Ele tinha uma leveza que só ele tinha. Quando a coisa estava pegando ele sabia sempre dar um jeitinho de amenizar. Então assim, era um cara leve demais.

HJ: Então já que o papo tá bom eu vou fazer mais uma. Agora é a última mesmo. Prometo. Alana, desse chorões antigos, a gente falou dos jovens né, dos chorões antigos, quais você lembra que você conhece desde que é pequena, que frequentam a sua casa?

AM: Ildeu, Zé Carlos, Zito, Izaías que já faleceu, o Zazá, Zé Maria, eu falei do Zé Maria? O Chicão, Pedrão, aquele outro... Cícero.

HJ: Esses aí desde que você é menina você vê eles?

AM: Desde que eu sou menina. Wagner, Belini.

ED: Wagner faleceu?

AM: Wagner não faleceu não, o Belini é que faleceu.

HJ: E aquele o...

AM: Rocha.

HJ: E o Pereira?

AM: Hélio Pereira? Demais também. O Tião, desde a época do Beco do Choro.

HJ: O Tião fez uma música pro seu pai né.

AM: Fez. É.

ED: Tião e o Zé Maria também.

HJ: Zé Maria também.

AM: O do Pedacinhos do Céu.

HJ: Ausier.

AM: Ausier. Ausier é um pouco mais novo assim, mas ele começou a frequentar lá em casa eu nem namorava o Edir. Minha mãe era viva.

HJ: E todos esses que você falou frequentavam sua casa?

AM: Frequentavam a minha casa. Eu conheci o Miro, aquele que você cita no seu trabalho, conheci na casa dele. Valdomiro Constant né. O Dodô que morreu, que morava no Santa Efigênia, que tocava cavaquinho, magrinho. Waldir Silva. É, o Waldir Silva eu já tive contato com ele mais velha. Mas de criança essa galera toda ia lá em casa. A gente ia na casa do Zé Maria, eu ia de pequena. A gente dançava com os filhos do Zé Maria. Eu e Mozart Júnior, a gente ficava em uma salinha lá ouvindo música. Triskey é da época do Beco do Choro.

HJ: Esse o Beco do Choro ficava na Savassi? É isso?

AM: Beco do Choro era na Savassi.

HJ: O Adega do Bocage era onde?

AM: O Beco do Choro o dono era o filho do Wagner né. Eu esqueci o nome do filho do Wagner. O Bolão também. O Bolão era a vida inteira. Adega do Bocage era Guajajaras. Perto da Rio Grande Sul ali. Barro Preto ali. Eu convivi muito. A gente viajava pro apartamento do Ildeu em Cabo Frio. Zé Carlos, Shirlei, seu Ildeu... a Ana, que era a primeira esposa do seu Ildeu.

HJ: Ô gente, olha, é isso! Muito obrigado pela entrevista! Foi ótimo!

AM: O seu trabalho é muito bacana.

HJ: Ele já deu uma mudada boa daquilo que eu te mandei até agora. Já melhorou, eu acho. E agora é a reta final dele. Acho que no final do ano eu termino. Defendo. E aí a cópia principal vai pra vocês.

AM: Ô Beto eu confesso que se fosse há um tempo atrás eu acho que eu não conseguiria fazer essa entrevista. Eu só chorava ao falar do papai.

HJ: Imagino.

AM: A gente está falando dele aqui... papai é um cara assim que, esses dias eu assisti o documentário, consegui ver sem chorar, e a gente lembra só de coisas boas. Não tem como a gente lembrar dele com tristeza.

HJ: É verdade.

AM: E ver esse reconhecimento que ele recebeu ainda em vida. O carinho que vocês tinham por ele. Você, o Artur. Ele tinha a maior coisa com você e com o Artur. Então vocês dois e a turma toda

mais nova aí. É muito legal viu? Muito bacana. Eu fico muito agradecida pelo que vocês fizeram por ele. Vocês deram uma sobrevida a ele.

HJ: Não tem nada que agradecer. A gente faz porque, no meu caso pelo menos, eu acho que é uma coisa que na verdade ele contribui com o desenrolar da história, do negócio, entendeu? É uma troca né?

AM: Quando a minha mãe morreu a gente tinha uma preocupação porque ele era muito apaixonado pela minha mãe. Eles eram muito apaixonados, um pelo outro. E a gente via claramente que o dia que ele ficava em casa ele ficava baixo astral. Porque aí eu acho que ele ficava lembrando dos momentos ali com ela. Então essa questão, com vocês então, de vocês saírem, de um lugar vai pra outro, isso é muito legal né. Realmente uma sobrevida pra ele. Essa turma nova aí, muito legal.

HJ: Que bom. Então é isso gente. Muito obrigado. Valeu Edir. Bom demais.

AM: Nós que agradecemos.

*** Entrevistas não transcritas: Zé Carlos e Zito**

APÊNDICE J

Transcrição da Cerimônia de diplomação de Mozart com o título de Honra ao Mérito no dia 10 de julho de 2015

Vereador Juninho Paim: Peço licença para ler o meu pronunciamento da tribuna. Boa noite a todos e todas presentes aqui. Boa noite senhor Mozart Secundino, o homenageado da noite, onde eu tenho a honra e a felicidade de poder estar homenageando essa pessoa tão importante para a cidade de Belo Horizonte e tão importante para o estado de Minas Gerais. Queria agradecer meu amigo e companheiro que foi um dos que me ajudou a fazer essa homenagem: meu amigo Flávio Renegado, batalhador dessas vilas e favelas. Muito obrigado pela presença também. Agradecer a Alana Marcia de Oliveira e Edir Nascimento, filha e genro do homenageado; a Mozart de Oliveira Júnior e Marcia, filho e nora do homenageado. Daniela, Amanda, Nísio e Mariana, amigos do homenageado, senhoras e senhores. Bem, esta noite eu tenho o prazer enorme de estar homenageando esta pessoa tão importante pra nossa cidade. Todo mundo sabe que é um dos mais antigos de Belo Horizonte. Sobre o clube do chorinho. Com 92 anos e na atividade até hoje, fazendo música e alegrando as pessoas nos bailes que têm aqui na nossa Belo Horizonte. Mas o seu Mozart pra mim, quando eu fui

conversar com o Flávio Renegado, nós estávamos almoçando, eu chamei ele pra me ajudar, em um projeto que eu estou fazendo pra cidade de Belo Horizonte, que é a respeito de vilas e favelas, que é a coisa que eu mais gosto de atender e participar. E eu gosto de fazer esse trabalho em conjunto com as pessoas que conhecem e lutam pra isso também. E numa conversa com o nosso amigo Flávio Renegado eu falei “Flávio, eu estava querendo homenagear alguém da cultura, alguém importante, que merece esse título de verdade”. E eu já conhecia o seu Mozart. Porque eu também já toquei samba, eu já toquei pagode, já passei por essas noites da vida. A gente sabe que não é fácil. E ele falou: “olha Juninho, tem o seu Mozart. Um cara bacana”. Eu falei: “pra mim vai ser uma honra. Eu queria muito. Você consegue intermediar isso pra mim? Você consegue o telefone dele?” E ele já foi correndo atrás, conseguindo, junto com minha secretária, pegou o telefone dele. E eu fui e falei com meu pai. Falei: “pai, vou fazer uma homenagem, você não tem idéia de quem que é. Um cara super importante. Talvez o senhor conheça.” Aí ele falou: “quem que é meu filho?” Eu falei assim: “É o seu Mozart. O senhor lembra dele? O senhor conhece ele?” - “Seu Mozart? Demais da conta! Ele é amigo meu de muitos anos, já toquei muito com ele.” Aí eu fiquei mais feliz ainda de saber que eu estou homenageando uma pessoa que meu pai é amigo dele e já tocou com ele. E fiquei mais feliz ainda de saber agora nesse momento que ele também era muito amigo do meu avô que é amigo do meu pai. Então pra mim a honra está sendo tripla. Eu estou feliz de poder fazer essa homenagem pra ele. Estou feliz de saber que ele é amigo do meu pai. E meu pai mandou um mega abraço pra ele. Queria estar aqui hoje. Aí quando eu falei o apelido do meu pai ele lembrou mais. Falei: “seu Mozart, meu pai é o carne moída”. Meu pai não pode nem sonhar que eu falei isso aqui. Se ele souber disso ele me deserda da família, porque ele não gosta que chamem ele de carne moída nem por nada nesse mundo. Aí eu falei assim: “é o Nilton, carne moída”. Ele: “nossa, você é filho do carne moída, do Paim?”. Eu falei: “sou”. E eu fiquei muito feliz de saber que essa amizade, ela se estende pai pra filho, de neto pra filho, e agora de filho pra seu Mozart, hoje nós também criando esse laço de amizade. Fiquei muito feliz também de saber que, nunca fui próximo do seu Mozart, mas eu queria fazer essa entrega por merecimento, até porque muitas vezes as pessoas pensam que aqui é só fazer política. Não, a gente tem que reconhecer o que é de verdade nessa cidade de Belo Horizonte. Isso é um reconhecimento que não é político. Eu nunca estive perto dele, nunca tinha pegado na mão dele antes. Mas pelo merecimento, não é à toa que tem um filme do seu Mozart. As pessoas que estão na mesa que fizeram a produção desse filme. Não é à toa que ele já está recebendo a segunda homenagem aqui na câmara. Já tem título de cidadão honorário, hoje de honra ao mérito. Espero que também... se não tem pela assembléia, espero que a assembléia possa fazer isso. Espero que no futuro a gente possa agilizar isso, não é Renegado? E se também não tem aqui na assembléia, nós temos que ter em Brasília. Aproveitar essa homenagem que é merecida. O

senhor Mozart é um exemplo pra nós hoje. E esse exemplo que ele é na música, na luta, a gente sabe o que ele deve ter passado nos seus antepassados pra chegar até aqui onde chegou. Não deve ter sido fácil pra ele. Mas esse exemplo que nós temos que seguir e eu quero muito seguir esse exemplo do seu Mozart. Chegar aqui aos 92 anos de idade, lúcido, podendo tocar até hoje, podendo fazer a alegria de muitas pessoas. Isso é pra poucos. Então seu Mozart, essa homenagem que eu faço aqui, pode ter certeza que você pode estar feliz, mas eu acho que eu estou até mais feliz do que você nesse momento aqui. Eu estou, desde cedo, tão empolgado pra chegar esse momento, tão feliz em chegar esse momento, estar do lado dele, em poder fazer essa homenagem pra ele. Como em todas as homenagens que eu faço aqui eu me sinto muito honrado e feliz. Mas essa do seu Mozart, que já tive vendo ele tocar, como eu já disse, sou sambista, minha esposa está aqui, talvez ela não sabia disso, mas já fica sabendo, já fui ver o seu Mozart tocar por muitas vezes. E hoje estou podendo fazer essa homenagem aqui, feliz. Feliz de saber que tem muitos amigos seus aqui, seu Mozart. Talvez das antigas, que já tocou com você. O Silvio falou que ia vir, que é o presidente da Ordem dos Músicos. Falou que ia estar presente aqui. Eu não sei porque ele não veio. Mas mostra o carinho que você tem das pessoas, o reconhecimento que você tem das pessoas, tá representado pelo número de pessoas que estão aqui hoje. Parabéns, seu Mozart! Eu não quero estender muito a minha fala porque nós temos que ouvir muita gente aqui, até mais importantes, que conhecem muito a sua história. E também nós queremos ouvir o seu Mozart. Eu acho que todos estão aqui pra isso. Parabéns, que Deus o abençoe e continue iluminando você, alegrando a vida dos belorizontinos. Muito obrigado, boa noite a todos.

(aplausos)

(narrador)

(leitura dos dizeres e entrega do diploma de honra ao mérito)

(pose para fotos)

Mozart Secundino de Oliveira Junior, falando em nome da família e de seu pai: Excelentíssimo vereador Juninho Paim, na pessoa de quem cumprimento os demais componentes da mesa e as demais autoridades presentes nesta seção solene, querido pai diplomando, queridos parentes e amigos, senhoras e senhores, boa noite. Primeiramente, em nome da família do homenageado, eu gostaria de agradecer ao prezado *rapper*, cantor e compositor Flávio Renegado, e ao caríssimo vereador Juninho Paim, pela honrosa distinção feita à pessoa do meu pai. Trata-se, antes de tudo, de um gesto de reconhecimento a um grande músico local, inspirador de tantos outros, que vem coroar a carreira deste pacato cidadão de 92 anos de idade, como diria o Chico Amaral e Samuel Rosa. Tal homenagem é recebida por nós como uma grandiosa honraria. “Do Oiapoque à Nova Iorque vagabundo vai ouvir falar, vai ouvir falar, vai ouvir falar...” Flávio Renegado. *Eu vi um menino*

correndo... eu vi o tempo... (cantando). Esse trecho de música, de autoria de Caetano Veloso, imortalizada na voz de Roberto Carlos, talvez pudesse retratar a vida do betinense de bandeirinhas Mozart Secundino de Oliveira. Mas essa corrida do menino, se fosse realmente transportada para a vida do nosso querido diplomando, não se trataria de esporte, mas sim de um passaporte para a conquista da cidadania. Tentarei resumir um pouco dessa epopéia prometendo não me estender muito. Belo Horizonte, década de 1930. Num contexto histórico global, Alemanha e Itália, ainda insatisfeitas com os termos estabelecidos pelo Tratado de Versalhes, iniciavam em seus domínios os regimes totalitários nazista e fascista respectivamente, que serviriam de estopim para a segunda guerra mundial. No Brasil, o governo Getúlio Vargas, marcado pelo nacionalismo e pelo populismo, ocasião em que o congresso nacional seria fechado. A constituição de 1934 reabriria as casas legislativas no Brasil. E era instalada em 1936 esta honrada Câmara Municipal de Belo Horizonte, com poderes mais amplos para tratar de assuntos de interesse local. Na capital, à época, um grupo de meninos correndo atrás de uma bola de couro surrada, ou talvez de meia, divertia-se no meio da rua. Numa época ainda romântica, quando ainda era possível fazer isso sem o incômodo dos veículos. Vocês sabem quem fazia parte desse grupo de meninos? Quem? Quem? Talvez o saudoso Raimundo Nonato. Só sei que o nosso querido Mozart com certeza não estava lá. E eu vou explicar o porquê. Quando chegou em BH, na longínqua década de 1930, ainda com 11 anos, ao contrário da maioria dos brasileiroinhos, o hoje chorão Mozart não conheceu o futebol. Pra ter o que comer teve que entregar marmitas. Pra recarregar as baterias, carregou compras no mercado central. Pra contornar os problemas, dirigiu táxi dentro da Avenida do Contorno. Pra comprar a vida menos amarga, vendeu doces. Mas seu destino foi selado por Deus. Ao invés de ele escrever um craque de gol certo de pernas tortas, tal qual Garrincha, trouxe-nos o seu Mozart do violão de 6 cordas. Um homem que, embora possa soar paradoxal, ou mesmo malicioso, é capaz de fazer baixarias com seu instrumento, tão reverenciadas pelos amigos e admiradores. Calma lá, não é isso que vocês estão pensando hein?! E acrescento: com uma corda a menos do que hoje se consolidou no cenário musical. Que é o violão de 7 cordas. Parafrazeando Julio Cesar, Mozart poderia dizer, sem abandonar a simplicidade que sempre lhe foi inerente: vim, vi e venci. Porque para ele vencer não é ter uma conta bancária recheada, vários imóveis alugados, ou mesmo investimentos no exterior. Pra ele vencer é poder formar uma família, ser referência de honestidade, de amizade, de solidariedade... de simplicidade. É ser um pai coruja e ver os filhos entregues ao mundo em condições de caminhar pelas próprias pernas seguindo seus exemplos. E sobretudo, vencer é continuar a fazer o que mais gosta na vida. Botar seu violão nas costas e como uma coruja, na verdadeira acepção da palavra, trocar o dia pela noite, desfilando a musicalidade que tanto lhe afaga, convivendo com seus amigos, e com músicos do mais alto calibre, como muitos que estão

aqui. Cabe aqui o registro de que quase todos os músicos com quem o seu Mozart toca poderiam ser seus netos, dada a enorme diferença de idade entre eles. Não quero dizer com isso que eu tenha idade pra ser pai deles, diga-se de passagem. Mas é isso que o faz sentir-se rejuvenecido e envaidecido. Beber da fonte da juventude. E acredito que hoje, como se fosse um verdadeiro profissional do direito, o seu Mozart tem afastado as mais diversas e adversas preliminares pra conquistar com muita honra o mérito desta casa legislativa. Ele é um legítimo cidadão honorário belorizontino, que ora é agraciado com o diploma que, com certeza, muito lhe engrandecerá. E pra terminar, eu gostaria finalmente de registrar um agradecimento especial da família mozartiana, aqui representada por mim, Mozart Junior, minha irmã Alana Marcia, minha esposa Marcia, meu cunhado Edir, meus filhos Lucas e André, minha sobrinha Beatriz, além dos queridos primos, demais parentes, tios, parentes por consanguinidade ou afinidade, aos grandes amigos que compõem a mesa nesse momento. Idealizadores do documentário “Simplicidade”, cujo título simboliza plenamente a vida do diplomando. Eles o fizeram com total abnegação e entrega. Trata-se de um trabalho ímpar de reconhecimento ao mineirinho Mozart, mas que também, sem sombra de dúvidas, ajuda sobremaneira a divulgar esse maravilhoso gênero musical chamado chorinho. Por isso, nas pessoas dos amigos Daniela Meira, Amanda Gomes, Mariana Mol e Nisio Teixeira, agradecemos todos os demais envolvidos em tão grandiosa obra. Muito obrigado a todos, boa noite.

Flávio Renegado: Boa noite à mesa, boa noite aos presentes aí. Boa noite seu Mozart. Bem lembrado Juninho, aquele dia lá que a gente tava almoçando. Você me perguntou quem poderia ser. Na hora me veio o nome do seu Mozart porque eu acho que tem um valor hoje aqui que a gente tá podendo trazer pra essa casa mais uma vez, que é poder manter viva a história do nosso povo. Quando a gente tem essa oportunidade de estar presente, homenageando as pessoas que ajudam a construir a nossa história, eu acho que a gente tá ajudando a imortalizar os nossos referenciais. Porque infelizmente a gente que vive nas comunidades que estão à margem da contorno, a gente luta todo os dias pra começar a escrever uma nova página de uma nova história. Uma nova página onde os nossos jovens vão começar a ter referenciais de vidas bem sucedidas. E é exatamente isso que o filho do seu Mozart diz aqui. Não é ter mansões, não é ter carro, não é ter dinheiro. É ter uma vida digna, uma vida com dignidade, uma vida que a gente constrói, uma vida que a gente vai poder olhar pra trás e ter a honra de dizer, poxa, a gente construiu uma história linda. Como é a história do seu Mozart. E hoje a gente tá aqui nada mais do que fazendo isso. Imortalizando um referencial. Uma pessoa que ajudou a construir a cultura dessa cidade, desse estado. E hoje a gente tá aqui imortalizando e deixando aqui registrado. Dentro dessa casa, que às vezes não traz tanta felicidade para a população, mas momentos como esse aqui ela traz momentos de felicidade. Então quero agradecer o Juninho, dar os parabéns irmão. Obrigado. Porque você é um cara que luta realmente

pelas comunidades e pelo nosso povo honrado. Acho que não poderia ser outra pessoa a prestar essa homenagem ao seu Mozart a não ser você. E vamos deixar registrada essa história para o nosso povo, porque um povo que não tem passado é um povo que não tem futuro. Então vamos construir e dar referencial pro nosso povo de futuro, de estrada. Parabéns seu Mozart. Muito merecido.

Acir Antão: Boa noite. Cheguei um pouquinho atrasado mas cheguei a tempo. Gostaria de cumprimentar o presidente Juninho Paim e a todos da mesa que estão nessa noite aqui, nesta homenagem, nesta nova homenagem, ao Mozart. Mozart tem sido, nos últimos tempos, alvo de muitas homenagens. E isso é explicável. Ele conseguiu, naturalmente desconsiderando todas as recomendações, passar dos 90. E passou dos 90 bem, graças a Deus, em atividade. Tocando o seu violão, reunindo-se com os chorões da cidade, participando de shows, Mozart está em plena atividade em sua vida artística. E isso é muito bom pra todos nós. Esta homenagem que se faz ao Mozart hoje, eu acho que deve ser a segunda da câmara porque ele já recebeu a condecoração de cidadão honorário de Belo Horizonte, e com muita justificativa, com muita justiça, porque embora tenha nascido na cidade de Betim, na região das bandeirinhas, na verdade o Mozart a vida toda ele exerceu a sua cidadania em Belo Horizonte, trabalhando em diversas áreas e firmando-se como músico querido e amado por todos. Essa é a grande diferença. Querido e amado por todos. Não só no seio da sua família, mas de toda a família dos chorões da cidade, daqueles que estão sempre em sintonia com a música. E isso representa pra todos nós uma coisa muito importante. O Mozart faz parte da alma de Belo Horizonte. E a cidade andou sem alma. A cidade ficou muito fria. Deixou de ter os locais de encontros maravilhosos que tínhamos antes. Para hoje retornarmos, a partir do bar do Bolão, onde estivemos lá ontem, no lançamento do BH choro, e de outros locais de encontros dos músicos de Belo Horizonte. Então a cidade passou a ter alma. E eu sei que esta alma, que nós propugnamos tanto por ela, às vezes incomoda. Porque ainda nós não tivemos a coragem também de demarcar um local da cidade para que a alma da cidade pudesse pulsar em nossa cidade. E é triste hoje ver que, às vezes, nós encontramos uma cidade escura, aprovaram aqui mesmo na Câmara uma lei que colocou a cidade escura porque proibiu os anúncios luminosos. A cidade ficou escura (com indignação). Porque os anúncios luminosos ajudavam a iluminar, a dar mais vida à cidade. Então o Mozart representa esta alma. Esta alma que canta, esta alma que toca, esta alma que é um pouco da alma boêmia. Eu sempre falo o seguinte: antes as mulheres não estavam, não é, não tinham essa condição, que têm hoje, de estar no trabalho, de estar em todos os locais. E praticamente, eu vou falar uma coisa aqui, antigamente mulher que entrava no botequim não era boa coisa. As mulheres só podiam entrar em restaurantes finos, acompanhadas do marido, do pai, de pessoas da família. Não era assim? Hoje não. Hoje, talvez a alma boêmia da cidade esteja muito mais com as mulheres. Que frequentam, que tocam, que cantam, que estão junto conosco, fazendo

essa coisa maravilhosa, que eu chamo de alma da cidade. E parabéns pra essa alma que canta, que toca, que anda, que está presente na vida de todos nós, todos os dias sempre, que é o nosso querido Mozart. Parabéns Mozart.

Juninho Paim: Bem gente, eu vou ser breve mais uma vez. Agradecer a presença de cada um de vocês aqui hoje para fazer essa bela homenagem ao seu Mozart. Ele sabe que todas as honras, todos os méritos Deus é quem manda e ele é merecedor dessa homenagem e de outras homenagens que virão. Como o Acir Antão disse, ele está cheio de homenagens depois dos 90, espero que ele chegue pelo menos até os 120, com pelo menos umas duas homenagens por ano. Porque é merecido. Parabéns pelo exemplo que você é, não só pra sua família, hoje você um exemplo para a cidade de Belo Horizonte em todas as áreas de trabalho. Parabéns, que Deus te ilumine sempre, você e toda a sua família. Obrigado pela presença de todos. Nada mais a declarar, está encerrada essa reunião solene de hoje. Boa noite.