

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DISSERTAÇÃO

**TOCANDO CHORO E VIVENDO DE MÚSICA: Luiz Machado e a nova escola de
Choro de Porto Alegre**

Diogo Jackle

Orientador: Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga

**Porto Alegre-RS
2024**

CIP - Catalogação na Publicação

Jackle, Diogo Jardim
TOCANDO CHORO E VIVENDO DE MÚSICA: Luiz Machado e a
nova escola de Choro de Porto Alegre / Diogo Jardim
Jackle. -- 2024.
136 f.
Orientador: Reginaldo Gil Braga.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Choro. 2. Luiz Machado. 3. Etnomusicologia. 4.
Musicologia. 5. Porto Alegre. I. Braga, Reginaldo Gil,
orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**TOCANDO CHORO E VIVENDO DE MÚSICA: Luiz Machado e a nova escola de
Choro de Porto Alegre**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós -
Graduação em Música da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul como requisito
para obtenção do título de Mestre em Música.**

Diogo Jackle

Orientador: Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga

Área de concentração: Etnomusicologia/Musicologia

Porto Alegre-RS

2024

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação de mestrado representa um marco significativo em minha jornada acadêmica e não teria sido possível sem o amparo de muitas pessoas a quem devo um imenso agradecimento.

Em primeiro lugar, sou profundamente grato à minha família pelo apoio incondicional e encorajamento ao longo da vida. Meu filho Chidi, obrigado por toda a inspiração, tu és a luz que acalenta meus dias. Minha esposa Chirle, por ser essa mulher parceira e carinhosa que sempre me incentiva em nossa caminhada, por mais difícil que pareça. Aos meus pais Ely e Jurema, por toda a dedicação, ajuda e estímulo desde meus primeiros passos na música. Aos meus irmãos Janaina e Lauro, por toda a cumplicidade e afetividade. Obrigado gente, pelo amor incessante, pela paciência e compreensão, por proporcionarem risos nos nossos momentos e acima de tudo, por acreditarem em mim. Chegamos lá!

Uma nota especial de gratidão aos meus colegas de mestrado e amigos: Ana Matiello, Hernán Gonzalez, Luccas Soares, Mauro Moura, Stefania Johnson e Vinícius Veigel. A camaradagem e o apoio de vocês foram inestimáveis e valorizo muito os momentos que compartilhamos durante nossa jornada.

Gostaria de expressar minha mais profunda gratidão ao meu orientador, Dr. Reginaldo Gil Braga. Sua orientação perspicaz, apoio inabalável e “*feedbacks*” incomensuráveis foram fundamentais no desenvolvimento deste trabalho. Sua paixão pela pesquisa e dedicação à excelência acadêmica foram uma fonte constante de inspiração e admiração.

Também sou profundamente grato aos professores e funcionários do Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul por proporcionarem um ambiente acadêmico enriquecedor e de apoio.

Meus agradecimentos especiais aos professores: Maria Elizabeth Lucas, Marília Steins, Luciana Prass e Marcos Araújo, cujas aulas e conselhos no decorrer do mestrado influenciaram grandemente meu crescimento acadêmico, além de todos os meus professores da Licenciatura e do Bacharelado em Música.

Meus sinceros agradecimentos ao Professor Luiz Machado, meu grande mestre e amigo. Sua abertura e disposição para compartilhar experiências foram cruciais para o desenvolvimento e conclusão deste estudo.

Agradeço de coração aos amigos: Rosane Krinski, Alfredo Moraes, Laura Saraiva, Henry Lentino, Elias Barbosa, Luís Barcelos, Pedro Franco, Eliane Franco, Mathias Pinto e

Stefania Johnson que generosamente dedicaram seu tempo para as entrevistas e compartilharam suas histórias, o que adicionou profundidade e riqueza a pesquisa.

Finalmente, gostaria de expressar minha gratidão pelo apoio financeiro proporcionado pela CAPES que tornou viável esta pesquisa. Agradeço profundamente pelo incentivo à pesquisa e a produção de conhecimento científico no Brasil, contribuindo para que nossa educação seja uma referência.

Obrigado a todos pelo apoio, encorajamento e contribuições, esta conquista é tanto de vocês quanto minha e desculpem-me por não falar o nome de cada um, mas saibam, todos que já passaram e fizeram/fazem parte da minha vida foram e são essenciais para a construção dessa realização. Sem cada um de vocês, nada disto seria possível!

“E agora que você sabe?”

Anônimo

Resumo: A presente dissertação investiga o desenvolvimento e a prática do Choro em Porto Alegre, focando nas experiências e dinâmicas vividas por músicos locais ao longo de quatro décadas. A pesquisa abrange o período de 1981 até os dias atuais, destacando como diferentes gerações de músicos aprenderam, adaptaram e perpetuaram o Choro na cidade. Utilizando uma abordagem etnográfica e história oral, a dissertação documenta as narrativas pessoais e trajetórias profissionais dos músicos, através de entrevistas, análise de documentos e observação participante, para entender as práticas musicais e pedagógicas na formação dos Chorões de Porto Alegre. Os resultados revelam transformações estilísticas e pedagógicas no ensino do Choro, além dos desafios enfrentados pelos músicos que vivem dessa arte. A dissertação destaca a importância da Escola de Música Teclas e Cordas e do professor Luiz Machado como um centro de formação e disseminação do Choro na região. O estudo também explora a influência dos músicos formados nessa escola e como suas práticas contribuíram para a evolução e continuidade do gênero. Em última análise, a dissertação enfatiza a relação entre fazer música e viver de música, mostrando como o Choro se mantém vivo e dinâmico através das gerações. O impacto cultural do Choro em Porto Alegre é evidenciado pelas experiências compartilhadas pelos músicos, revelando um panorama rico e diversificado da música popular urbana.

Palavras-chave: Choro de Porto Alegre; Luiz Machado; Etnomusicologia.

Abstract: This dissertation investigates the development and practice of Choro in Porto Alegre, focusing on the experiences and dynamics lived by local musicians over four decades. The research covers the period from 1981 to the present day, highlighting how different generations of musicians learned, adapted and perpetuated Choro in the city. Using an ethnographic and oral history approach, the dissertation documents the personal narratives and professional trajectories of the musicians, through interviews, document analysis and participant observation, to understand the musical and pedagogical practices in the formation of Chorões from Porto Alegre. The results reveal stylistic and pedagogical transformations in the teaching of Choro, in addition to the challenges faced by musicians who make a living from this art. The dissertation highlights the importance of the Escola de Música Teclas e Cordas and professor Luiz Machado as a center for the formation and dissemination of Choro in the region. The study also explores the influence of musicians trained at this school and how their practices contributed to the evolution and continuity of the genre. Ultimately, the dissertation emphasizes the relationship between making music and making a living from music, showing how Choro remains alive and dynamic across generations. The cultural impact of Choro in Porto Alegre is evidenced by the experiences shared by the musicians, revealing a rich and diverse panorama of urban popular music.

Keywords: Choro de Porto Alegre; Luiz Machado; Ethnomusicology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Partitura de “Está se Coando” - Imagem do acervo pessoal de Diogo Jackle	37
Figura 2: Placa de homenagem pelos trabalhos prestados: 10 anos de Sol Maior - Imagem do acervo pessoal de Luiz Machado	58
Figura 3: Placa de homenagem pelos trabalhos prestados: 10 anos de Oficinas do Santander Cultural - Imagem do acervo pessoal de Luiz Machado	58
Figura 4: Placa de homenagem pelos trabalhos prestados ao Sinduscon - Imagem do acervo pessoal de Luiz Machado	59
Figura 5: Medalha de honra ao mérito da Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul - Imagem do acervo pessoal de Luiz Machado	60
Figura 6: Imagem da reunião do IPHAN em 29/02/2024 - Imagem do acervo pessoal de Luiz Machado	61
Figura 7: Tablatura para Cavaquinho solo de “Minhas mãos, meu cavaquinho”	62
Figura 8: Método de fraseado para Bandolim - Imagem do acervo pessoal de Luiz Machado	64
Figura 9: Método de baixarias para Violão de 6 Cordas - Imagem do acervo pessoal de Luiz Machado	65
Figura 10: Método de baixarias para Violão de 7 Cordas - Imagem do acervo pessoal de Luiz Machado	65
Figura 11: Partitura de “Flávio e as gêmeas”, de Carlos Branco, para Flauta e Bandolim - imagem do acervo pessoal de Luiz Machado	67
Figura 12: Partitura e cifra de “Flávio e as gêmeas”, de Carlos Branco, para Violão e Cavaco - Imagem do acervo pessoal de Luiz Machado	67
Figura 13: Foto da revista “Aplauso” sobre os novos Chorões de Porto Alegre - Imagem do acervo pessoal de Laura Saraiva	80
Figura 14: Apresentação de trabalho no XI ENABET - Imagem do acervo pessoal de Diogo Jackle	114
Figura 15: Diogo Jackle à esquerda, Chidi Jackle no meio e Luiz Machado à direita - Imagem do acervo pessoal de Diogo Jackle	128

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABET - Associação Brasileira de Etnomusicologia

ACAMUFEC - Associação Cultural do Museu de Folclore Edison Carneiro

CD - Compact Disc (Disco Compacto)

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CIPEL - Círculo de Pesquisas Literárias

CLT - Consolidação das Leis do Trabalho

DF - Distrito Federal

Dr - Doutor

DVD - Digital Versatile Disc (Disco Digital Versátil)

EPM - Escola Portátil de Música

ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

EUA - Estados Unidos da América

FM - Frequência Modulada

FR - França

IFRS - Instituto Federal do Rio Grande do Sul

IPA - Instituto Porto Alegre (Rede Metodista de Educação)

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Jr - Junior

K7 - Fita Cassete (Compact Cassete)

LP - Long Playing (Disco de Vinil)

MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul

MEI - Micro Empreendedor Individual

MPB - Música Popular Brasileira

NY - Nova Iorque (New York)

OCPA - Orquestra de Choro de Porto Alegre

OMS - Organização Mundial da Saúde

ONG - Organização Não Governamental

OSPA - Orquestra Sinfônica de Porto Alegre

PA - Pará

PE - Pernambuco

PPGMUS - Programa de Pós Graduação em Música

PUCRS - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

RJ - Rio de Janeiro

RS - Rio Grande do Sul

SP - São Paulo

TCC - Trabalho de Conclusão de Curso

TV - Televisão

UFPEL - Universidade Federal de Pelotas

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNESP - Universidade Estadual Paulista

VHS - Video Home System (Sistema Doméstico de Vídeo)

Sumário

Introdução	12
1. Pesquisa e suporte teórico	14
1.1. Memorial de pesquisa	14
1.2. Escolhas teórico-metodológicas	17
1.2.1. Etnografia e memória como história	22
1.2.2. História oral de vida	28
2. O Choro	30
2.1. Uma breve contextualização histórica	31
2.2. Gênero ou Estilo?	35
3. A escola de Luiz Machado: Um reduto do Choro	39
3.1. A trajetória musical de Luiz Machado	39
3.2. A escola de música Teclas e Cordas: Era de ouro	42
3.3. A escola de música Teclas e Cordas: Transformação	49
3.4. A Escola de música Teclas e Cordas: Impactos na sociedade	54
3.5. Legado e continuidade	57
3.6. Metodologia Machadiana	61
3.7. Um pilar da escola de Música Teclas e Cordas: Rosane Krinski	68
3.8. Parceria: Alfredo Moraes	71
4. Primeiros alunos: 1983-2003	74
4.1. Laura Saraiva: Um relato marcante da primeira aluna	74
4.2. Henry Lentino: A caminhada	80
4.3. Elias Barbosa: A jornada	84
4.4. Luis Barcelos: A excelência	89
5. Novas gerações: 2003-2023	97
5.1. Pedro Franco: A maestria	97
5.2. Mathias Pinto: A continuidade	103
5.3. Stefania Johnson: Novos caminhos	108
6. Tocando Choro e vivendo de música: Desafios	115
Conclusão	126
Referências	128

Introdução

Esta dissertação explora a prática do Choro e o desafio de viver de música, contextualizando as experiências de diversos músicos de Porto Alegre. O Choro, um gênero musical tradicional brasileiro e patrimônio nacional, possui profundas raízes na cultura brasileira e continua a se transformar através das contribuições de músicos e educadores ao longo do tempo.

A relevância deste estudo reside na sua capacidade de documentar e analisar as práticas e trajetórias de músicos que dedicaram suas vidas ao Choro, especialmente através de instituições como a Escola de Música Teclas e Cordas. Este trabalho examina as nuances do ensino e da prática do Choro, focando nas suas transformações temporais, culturais e estilísticas, oferecendo assim, percepções sobre a perpetuação e transformação do gênero, destacando o impacto social e cultural das práticas musicais na cidade de Porto Alegre-RS.

O problema central desta pesquisa é entender as transformações e desenvolvimentos do Choro em Porto Alegre entre 1981 e os dias atuais. Para abordar essas questões, o estudo propõe os seguintes objetivos: analisar as transformações do Choro ao longo dos anos; identificar as práticas pedagógicas e metodológicas implementadas na Escola de Música Teclas e Cordas e compreender o impacto dessas práticas na formação de músicos, na proliferação do Choro e o viver de música nos tempos atuais.

A pesquisa parte da hipótese de que as metodologias de ensino e a atuação do professor Luiz Machado como educador musical desempenharam um papel significativo na renovação e perpetuação do Choro na cidade, contribuindo para a formação de músicos que continuam a promover e desenvolver o gênero tanto no estado, quanto nacionalmente.

Este estudo insere-se no contexto mais amplo da Etnomusicologia/Musicologia, explorando a música popular urbana, especificamente o Choro. Adoto uma abordagem metodológica qualitativa, fazendo uso da etnografia e história oral como ferramentas primordiais para o desenvolvimento do estudo. A pesquisa realizou entrevistas com músicos, educadores e alunos da Escola de Música Teclas e Cordas - devidamente autorizadas e revisadas pelos interlocutores para seu uso na pesquisa -, além de análise de documentos, gravações e materiais didáticos. A metodologia participativa foi empregada para captar as experiências e percepções dos envolvidos, fornecendo uma visão abrangente das práticas musicais e pedagógicas. Esta abordagem permite uma compreensão aprofundada das dinâmicas e transformações que ocorreram no Choro ao longo dos anos, oferecendo uma

análise detalhada das práticas pedagógicas e de suas consequências na formação de novos músicos.

O trabalho está organizado da seguinte forma: no capítulo 1, intitulado "*Pesquisa e Suporte Teórico*", é introduzida a base teórica e metodológica da pesquisa, detalhando as escolhas metodológicas e o memorial de pesquisa. Este capítulo estabelece as fundações sobre as quais o estudo será construído, apresentando os principais conceitos e teorias que guiam a investigação. No capítulo 2, "*O Choro*", é feita a contextualização histórica do gênero e a discussão sobre sua definição como gênero e estilo musical, explorando suas origens e características distintivas. No capítulo 3, "*A Escola de Luiz Machado: Um reduto do Choro*", é analisada a história, impacto e transformações da Escola de Música Teclas e Cordas, incluindo o legado de Luiz Machado e seus métodos pedagógicos. Aqui, é examinado como a escola se tornou um centro de ensino do Choro e como as práticas pedagógicas de Machado influenciaram a formação de músicos. O capítulo 4, "*Primeiros alunos: 1983-2003*", apresenta relatos de alunos precursores, explorando suas vivências com o professor, trajetórias e contribuições para o Choro. Este capítulo oferece uma perspectiva sobre as primeiras gerações de alunos de Machado e como eles ajudaram a moldar o cenário do Choro em Porto Alegre. O capítulo 5, "*Novas Gerações: 2003-2023*", examina as novas gerações de músicos formados pela escola, direta ou indiretamente, bordando o tecido social do gênero. Este capítulo investiga como os ensinamentos de Machado continuam a influenciar os músicos contemporâneos, mesmo os que nunca foram seus alunos, e como estes músicos estão contribuindo para a manutenção e divulgação do Choro. Finalmente no capítulo 6, "*Tocando e vivendo de música: Desafios*", são discutidos os desafios enfrentados pelos músicos no contexto atual, abordando as dificuldades de se viver exclusivamente de música, especialmente o Choro. Este capítulo analisa a condição profissional desses músicos e as barreiras que eles enfrentam, bem como as maneiras pelas quais eles navegam nesses desafios.

É importante destacar os pioneiros do Choro no Rio Grande do Sul, como Octávio Dutra, Dante Santoro, Radamés Gnattali e Plauto Cruz, entre outros, que lançaram as bases para o caminho seguido posteriormente pelo professor Luiz Machado.

Espero que esta dissertação contribua para a literatura sobre o Choro e a pedagogia musical da nossa música popular, oferecendo uma análise das práticas e trajetórias dos músicos em Porto Alegre, suas possíveis contribuições para a manutenção e divulgação do Choro e para a formação de novos músicos.

1. Pesquisa e suporte teórico

1.1. Memorial de pesquisa

Minha vivência e convivência em Porto Alegre com o professor Luiz Machado teve início em meados dos anos 2000. Tinha o desejo de fazer aulas com ele, porém, não dispunha dos recursos financeiros necessários. Conversamos um pouco e, gentilmente, ele sugeriu que eu realizasse a edição dos materiais de sua escola de música em troca das aulas, devido à sua deficiência visual.

Naquela época, o professor ainda possuía uma condição relativamente boa de visão em ambos os olhos, mas atualmente sua condição deteriorou-se, restando-lhe apenas trinta por cento da visão em um dos olhos. Aceitei prontamente a proposta feita por ele, e essa troca permitiu-me ter acesso a aulas de harmonia, leitura musical, contraponto aplicado ao Choro, técnicas de violão, forma musical, performance, prática de conjunto, arranjos, história do Choro, entre outros.

Essa experiência proporcionou-me uma sólida formação em sua escola, além de permitir-me o acesso a todos os materiais produzidos para o desenvolvimento das aulas e os elaborados para as oficinas de Choro e de Choro e Samba do Santander Cultural¹ ministradas por ele.

O Santander Cultural, atualmente chamado de Farol Santander Porto Alegre, é um centro cultural brasileiro mantido pelo Banco Santander em um prédio histórico de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, com enfoque nas múltiplas facetas da cultura, onde patrocina e sedia exposições variadas, oficinas e apresentações musicais. Localiza-se em meio à Praça da Alfandega, na Rua Sete de Setembro, nº 1028, onde seu prédio foi tombado pelo IPHAN em 1987 como patrimônio histórico e artístico do estado do Rio Grande do Sul.

Como um “*insider*” deste universo musical, inicialmente como aprendiz e posteriormente como professor na escola de música de Luiz Machado, desenvolvemos uma relação de longa data, quase duas décadas de convivência. Essa vivência instigou-me a refletir e desejar analisar as experiências compartilhadas, as narrativas e a perspectiva dele em relação às transformações do Choro ao longo do tempo.

Ao mergulhar nessas reflexões, percebo a importância de entender não apenas o desenvolvimento técnico e estilístico do gênero, mas também as nuances culturais e históricas

¹ <https://www.farolsantander.com.br/poa> - acesso em 12/09/2023

que influenciaram nessa transformação. Essa imersão no contexto do Choro proporcionou-me uma compreensão mais profunda das raízes e da vitalidade deste gênero musical tão significativo à cultura brasileira.

A partir da prática pedagógica, percebi-me em um novo papel na música, uma perspectiva que antes não havia contemplado. Reconheci em mim a capacidade de influenciar e transformar a vida de outras pessoas como professor. Revivi a mesma magia que experimentei no início da minha jornada musical na Ilha da Pintada, um arquipélago de Porto Alegre, embora de uma maneira diferente, mais madura e consciente.

Nas minhas primeiras memórias musicais, lembro das serestas que aconteciam na Ilha da Pintada, era pequeno, devia ter uns 5 ou 6 anos, e essas experiências de sair com a família, parando embaixo das janelas e tocando para os vizinhos marcou minha vida, para mim era algo mágico que acontecia naquele momento, todas aquelas pessoas reunidas se divertindo e compartilhando suas vidas, eu esperava a semana inteira por esse evento, tanto que foi isto que fez com que procurasse estudar e aprimorar-me na música constantemente no decorrer dos anos. Essa percepção renovada fortaleceu meu compromisso com o ensino e a minha paixão pela música, alimentando uma nova chama de inspiração em minha trajetória profissional.

Minha primeira experiência formal como professor, com contrato CLT, ocorreu por convite do professor Luiz Machado na Associação Sol Maior², que inicialmente estava sediada no internato para meninos do Pão dos Pobres de Porto Alegre³ e, após cinco anos de atuação, mudou-se para o Theatro São Pedro⁴. A Associação proporciona até hoje aulas de música gratuitas para crianças e adolescentes de diversas comunidades da cidade, buscando promover acesso igualitário à educação musical e oportunidades no desenvolvimento artístico.

Durante meu período na Associação, cursei a primeira graduação, Licenciatura em Música na Rede Metodista de Educação - IPA. Desde antes da primeira graduação, já pesquisava sobre o Choro e seu ensino. Meu TCC, intitulado “*O Choro na aula de instrumento: uma vivência de estágio com cinco alunos da Academia de Música Teclas e Cordas*” (JACKLE, 2013), foi baseado em observações feitas durante as aulas do professor Luiz Machado, com foco em sua abordagem ao ensino do Choro. Portanto, não abordarei em detalhes o passo a passo de suas aulas na dissertação. Realizei o estágio prático com seus

² <https://www.solmaior.org.br/> - acesso em 26/03/2023

³ <https://www.paodospobres.org.br/> - acesso em 26/03/2023

⁴ <https://www.theatrosaopedro.rs.gov.br/inicial> - acesso em 26/03/2023

alunos, seguindo sua metodologia de ensino. Essa imersão prática enriqueceu minha compreensão do gênero e fortaleceu meu compromisso com sua divulgação e ensino.

Alguns anos após concluir a licenciatura, ingressei no Bacharelado em Composição na UFRGS. Meu objetivo era aprimorar a linguagem composicional do Choro, incorporando técnicas contemporâneas aprendidas no curso. Essa segunda graduação proporcionou-me uma base sólida para explorar novas abordagens criativas dentro do contexto do Choro.

Ao longo da minha trajetória, meus estudos sempre estiveram centrados no Choro e na figura do professor Luiz Machado. No entanto, descobri na Etnomusicologia/Musicologia uma oportunidade de expandir os horizontes e analisar a música sob uma nova perspectiva. Com o auxílio do meu orientador, Dr. Reginaldo Gil Braga, delineamos o projeto de pesquisa para o desenvolvimento da presente dissertação. Esta abordagem selecionada, busca oferecer uma compreensão mais abrangente e profunda do Choro e seus contextos culturais no cenário de Porto Alegre, dado o meu pré campo de quase duas décadas.

Durante os dois anos dedicados ao mestrado, empenhei-me nesta pesquisa buscando compreender a transformação do Choro ao longo dos quarenta anos de atuação do professor Luiz Machado. Analisei como as conexões da música popular se estabelecem ao longo da vida dele como indivíduo, utilizando sua trajetória como referência.

Para definir o conceito de música popular adotado neste estudo, recorri à reflexão apresentada no texto subsequente. Esta abordagem visa proporcionar uma compreensão mais profunda e abrangente das nuances e transformações do Choro, enriquecendo o panorama da música popular brasileira.

Ainda que não exista uma definição cabal de música popular aceita por todos os pesquisadores, está se formando um entendimento entre os estudiosos do campo acerca das características gerais desse objeto de estudo. Entende-se por música popular a música urbana surgida a partir do final do século XIX, instrumental ou cantada, massiva ou moderna. Naturalmente isso não quer dizer que não existiram, ao longo da história, outras músicas que pudessem ser classificadas de popular. Existem também em nossos dias, dependendo do sentido que se agregue à palavra popular. Mas, em geral, está associado à expressão música popular o caráter urbano, a música que surgiu nos grandes conglomerados pós-revolução industrial em estreita ligação com o mercado. Esta música tem o caráter massivo e sua produção, reprodução e consumo estão ampliados por um amplo leque de influências socioculturais. Esta música constitui-se num dos fenômenos culturais mais marcantes do século XX e grande parte da produção musical de nossa época se insere no amplo leque de manifestações musicais a que chamamos música popular. (BAIA, 2011, p. 8)

Nesse contexto, a observação de John Blacking (1973) sobre a música como cultura em seu livro "*How Musical is Man?*" se destaca: "O estudo da música como comportamento humano e cultural é basicamente o estudo da complexa interação entre as regras musicais e as

relações sociais.” (Blacking, 1973, p. 23). Em seu livro "*The Anthropology of Music*", Alan Merriam (1964) complementa a ideia de música na cultura ao afirmar que "A música é um aspecto da cultura humana tão universal quanto a linguagem e tão antiga quanto a história da humanidade." (Merriam, 1964, p. 78).

Essas reflexões destacam a importância de compreender a música não apenas como uma forma de expressão artística, mas também como um componente essencial da experiência cultural humana. Ao analisar a música, é fundamental considerar não apenas suas características técnicas e estilísticas, mas também seu papel na construção e na transmissão de identidades culturais, valores e tradições ao longo do tempo.

A fim de esclarecer reflexões sobre música popular e o Choro, especificamente, foi realizada uma etnografia musical aliada aos estudos de trajetórias musicais. Estas abordagens foram utilizadas para analisar a prática do professor Luiz Machado, por exemplo, visando compreender não apenas suas (in)fluências, mas também o contexto social que o envolve. Essas abordagens teórico-metodológicas são discutidas ao longo do texto, fornecendo detalhes sobre os dados coletados durante a pesquisa. Essa análise multifacetada permite uma compreensão mais ampla e aprofundada das interações entre o professor, sua atuação na música e o ambiente sociocultural em que está inserido.

1.2. Escolhas teórico-metodológicas

Sendo o professor Luiz Machado um mestre de notório saber, porém, ainda não titulado, e sua escola referência no ensino do Choro em Porto Alegre, esta dissertação busca compreender o impacto de seu legado para as futuras gerações e o reflexo de seus materiais didáticos na formação de músicos que não foram seus alunos, mas que incorporam esses elementos na sua prática cotidianamente.

Dada minha imersão na área pesquisada, adoto uma metodologia de campo participativa, em consonância com a citação de Gilberto Velho (1978), “o processo de estranhar o familiar torna-se possível quando somos capazes de confrontar intelectualmente, e mesmo emocionalmente, diferentes versões e interpretações existentes a respeito de fatos, situações.” (VELHO 1978, p. 131)

Nessa perspectiva, como pesquisador, encontro-me em uma posição um tanto vantajosa quanto arriscada. Esta observação surge ao perceber que estudo o próprio contexto cultural do qual faço parte. Quando uma investigação sobre a sociedade urbana é realizada por alguém

inserido no mesmo grupo social que se propõe a analisar, surgem diversas vantagens e desvantagens relacionadas à proximidade e distanciamento do objeto de estudo.

Um dos principais desafios do antropólogo que estuda sociedades complexas reside justamente em tentar interpretar sua própria cultura e questionar seus pressupostos que são muitas vezes aceitos como fatos inquestionáveis pela maioria da população e inclusive por muitos pesquisadores. Trata-se de compreender nossos rituais, nossos símbolos, nosso sistema de parentesco, nosso sistema de trocas, etc. Neste sentido, a Antropologia, para ser uma boa Antropologia de sociedades complexas, necessita ser radical, no sentido etimológico do termo, isto é, procurar ir à raiz dos fenômenos que estuda, sem ter receio de desafiar tabus e conhecimentos consagrados. (OLIVEN, 2007, p. 14)

Durante meu processo de pesquisa, a análise documental se mostrou fundamental para um aprofundamento necessário à compreensão dos temas abordados. Incluiu a leitura do acervo pessoal do professor Luiz Machado, gravações de áudio e vídeo, anotações no diário de campo e entrevistas, que foram conduzidas utilizando tecnologias contemporâneas como gravador digital, notebook, câmera filmadora e celulares para registrar os materiais.

Esses recursos permitiram capturar conversas informais, aulas, ensaios e momentos cotidianos, os quais, posteriormente reunidos e sistematizados, contribuíram para a reconstrução de trajetórias a partir das lembranças e histórias relatadas por seus protagonistas. Empregando métodos como a netnografia, concebida por Polivanov (2013, p.65) como uma forma de “tentar dar conta da ‘adaptação’ do método etnográfico para os meios digitais”, conduzi entrevistas com alunos, ex-alunos, amigos locais e de outras regiões.

Busquei compreender o ressurgimento do Choro, que segundo o artigo “*Memória e patrimônio musical do Choro de Porto Alegre: Tensões e intenções entre tradição e modernidade*” de Braga (2014):

No tocante ao ensino do Choro, à época, somente a Faculdade Musical Palestrina (famosa por seus festivais internacionais de violão) formava novos chorões na cidade e lá, os professores principais foram Ayrton Silva e Jessé Silva (falecido em 1988). No entanto, em 1986, Luiz Machado (que foi aluno de Ayrton Silva) fundou com uma sócia a Academia Teclas e Cordas. Desde então, Machado foi gradativamente abdicando da atividade de músico para tornar-se professor de Choro em tempo integral, e o principal formador das novas gerações de músicos da cidade. (BRAGA, 2014, p. 169)

Impulsionada por essa geração de músicos dos anos 1980, consolidou-se a geração dos anos 1990. Houve então, um significativo revigoramento impulsionado pelas Oficinas de Choro e Samba do Santander Cultural de Porto Alegre, que foram precursoras de muitos músicos da década de 2000. Esses músicos, por sua vez, exerceram influência sobre a nova geração que emergiu nos anos de 2010 e acredito que assim seja subsequentemente.

Ao compreender, sob o ponto de vista do professor Luiz Machado, a maneira que a performance musical está intrinsecamente ligada ao fazer Choro, tanto individualmente quanto em grupo, busquei um conceito que abranja essa percepção. Tendo em vista que ela faz parte de uma construção social, de um complexo processo humano, uma das suas definições pode ser compreendida como:

Um conjunto de ações em um processo criativo que busca expressar, confirmar, negar e/ou subverter situações presentes sociais, planos simbólicos, crenças, concepções ou comportamentos por meio da prática musical e todo o complexo contextual do qual faz parte e com o qual interage. (RIBEIRO, 2011, p. 234)

Assim, esta pesquisa insere-se no âmbito da etnomusicologia, conceituada contemporaneamente como "o estudo das pessoas fazendo música" (TITON, 1997, p. 29).

A história de vida, se aproxima de uma etnobiografia, onde “o discurso autobiográfico – o que o sujeito conta, constitui a primeira versão da realidade que é completada com tratamentos e análises complementares e com outras informações sobre a realidade social na qual o indivíduo está inserido”, conforme Antônio Chizzotti (2006, p. 105). Por sua vez, aqui, está ligada a etnografia, que de acordo com a antropóloga Mariza Peirano, "a etnografia é a ideia-mãe da antropologia [e da etnomusicologia]", destacando que não há antropologia sem pesquisa empírica. Para ela, a empiria constitui o material de análise, sendo mais do que meros dados coletados, mas sim questionamentos e fonte de renovação (PEIRANO, 2014, p. 1).

Como fica claro no decorrer da dissertação, a referente pesquisa desenvolve um estudo de trajetória como uma etnomusicologia do indivíduo, que para Ruskin (2012):

[...] essa “tendência literária” foi motivada por três fatores: o reconhecimento da individualidade e excepcionalidade dentro das comunidades musicais que os etnomusicólogos estudam, a virada reflexiva e crítica da representação nas ciências sociais e as reconceituações da cultura que explicam a variação individual. (RUSKIN, 2012, p. 300)

Para tanto, foram feitas entrevistas com o professor Luiz Machado, amigos e músicos contemporâneos a ele. Segundo Bourdieu (2001):

[...] não podemos compreender uma trajetória (isto é, o envelhecimento social que, embora o acompanhe de forma inevitável, é independente do envelhecimento biológico) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado - pelo menos em certo número de estados pertinentes - ao conjunto dos outros agentes

envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis. (BOURDIEU, 2001, p. 190)

Aqui destaco um dos pontos positivos por estar inserido na realidade a qual pesquiso, um certo conhecimento prévio, que considere importante no decorrer das entrevistas. Sobre o assunto, Bourdieu (2007) diz:

[...] esta informação prévia que permite improvisar continuamente as perguntas pertinentes, verdadeiras hipóteses que se apóiam numa representação intuitiva e provisória da fórmula geradora própria ao pesquisado para provocá-lo a se revelar mais completamente. (BOURDIEU, 2007, p. 700)

A análise das informações obtidas durante as entrevistas, aliada à revisão bibliográfica que embasou esta pesquisa, permitiu-me identificar as questões fundamentais que norteiam esta investigação. A partir dessas reflexões, foi possível estabelecer os pontos de partida essenciais para o desenvolvimento deste trabalho.

Como se deu essa renovação e transformação do Choro de, aproximadamente, 1981 - início das atividades musicais do professor Luiz Machado - aos tempos atuais? O que é o Choro tradicional e o Choro contemporâneo, segundo as concepções e práticas dos músicos entrevistados? Qual o impacto do Choro na formação musical destes instrumentistas? Quais desafios um músico de Choro enfrenta para viver exclusivamente de música?

O termo “*revival*” é definido por Livingstone (1999, p. 66) como “movimentos sociais que se esforçam para ‘restaurar’ um sistema musical que se acredita estar desaparecendo ou completamente relegado ao passado em benefício da sociedade contemporânea”. Essa investigação buscará, no decorrer dos capítulos, junto às contribuições do professor Luiz Machado e sucessores, subsídios para entender esse “*revival*”, para entendermos os meandros da sua prática contemporânea e as heranças musicais da sua tradição.

Esta pesquisa se debruça na possibilidade de produzir conhecimentos acadêmicos que visam um retorno aos colaboradores e aos seus conhecimentos populares. Segundo Luciana Prass (2013):

Como etnógrafos na contemporaneidade temos clareza, através da experiência acumulada de nossos antecessores etnomusicólogos e antropólogos, ligados a diferentes paradigmas de pesquisa, em diferentes momentos da história dessas disciplinas, que convivemos em nossos campos de pesquisa com “especialistas populares” (BRANDÃO 1986), cada vez mais cientes do valor de seus saberes e dos direitos implicados nessa autoria e expertise. A nós, pesquisadores, o desafio maior que se coloca é o de como desenvolver pesquisas que preservem uma interpretação acadêmica, que articule os conhecimentos dos colaboradores em campo, com os do pesquisador, embasado em um referencial teórico pertinente ao foco

de pesquisa, ao mesmo tempo em que respondam minimamente às demandas dos grupos pesquisados. (PRASS, 2013, p. 2)

Pensando em transmissão musical e aprendizagem, examino as práticas musicais desses músicos, suas interações sociais, as tradições musicais locais e como a música é incorporada às suas vidas cotidianas dialogando com Finnegan (1989), que investiga as formas intrincadas pelas quais o conhecimento e as habilidades musicais são passados e adquiridos dentro de uma comunidade.

Finnegan (1989) enfatiza a importância dos métodos informais de aprendizagem e transmissão em tradições musicais, destacando o papel das interações sociais, mentoria e observação no processo. Ela argumenta que grande parte da aprendizagem musical ocorre fora de ambientes educacionais formais, por meio da participação em atividades musicais cotidianas e do envolvimento com praticantes experientes.

Com a dissertação de Carolina Alves (2009), debruçada sobre a EPM⁵, Escola Portátil de Música no Rio de Janeiro, que emerge como uma referência crucial no ensino do Choro, diálogo destacando sua importância na preservação e transmissão desse gênero musical. Paralelamente, o trabalho de Juliana Bastos (2010) também se destaca nesse cenário, oferecendo “insights” valiosos sobre a prática e o ensino do Choro.

Magda Clímago (2015), em seu artigo, lança luz sobre a identificação e a relação das representações presentes nos processos de ensino do Choro, fornecendo uma perspectiva aprofundada sobre as dinâmicas envolvidas nesse contexto. Por sua vez, a dissertação de Elza Greif (2007) aborda a prática em conjunto no bandão de Choro, explorando como a interação entre os músicos contribui para a formação e o desenvolvimento desse estilo musical.

As dissertações de Ivaldo Lara Filho (2009), Rodrigo Oliveira (2006) e a tese de Luciana Rosa (2020) enriquecem o debate ao abordar a importância da transmissão oral no aprendizado do Choro e seu ressurgimento em contextos contemporâneos. Esses estudos destacam a vitalidade e a relevância contínua desse gênero musical, mesmo em meio a mudanças sociais e culturais.

Por fim, a monografia de Julião Pinheiro (2017) oferece percepções valiosas sobre o ensino tradicional do Choro no violão acompanhamento, enquanto a dissertação de Miranda Tagliari (2009) lança luz sobre a preservação da memória da música popular, incluindo o Choro e sua importância na manutenção da identidade cultural brasileira. Essas obras

⁵ <https://www.casadochoro.com.br/epm-sobre> - acesso em 24/02/2024

contribuem significativamente para o entendimento e a apreciação do Choro, evidenciando sua riqueza histórica, estilística e cultural.

Com essas contribuições, é possível traçar um panorama abrangente do ensino e da prática do Choro, revelando sua complexidade e sua importância como parte integrante do patrimônio cultural brasileiro. Ao analisar as diferentes abordagens e perspectivas apresentadas nessas obras, é possível compreender metodologicamente as nuances e os desafios envolvidos no processo de ensino e aprendizado do gênero/estilo Choro.

1.2.1. Etnografia e memória como história

A etnografia, originária da Antropologia, é uma metodologia qualitativa que se destaca na pesquisa etnomusicológica e musicológica, bem como na compreensão das concepções e significados subjacentes às ações e situações que moldam a cultura dos indivíduos.

Esse procedimento metodológico requer uma imersão prolongada na vida do grupo estudado, participando ativamente de sua cultura e rotina. Sendo assim, essa abordagem proporciona uma análise envolvente e profunda da música em seu contexto cultural mais amplo. Além de examinar notas e melodias, a etnografia busca compreender a música como uma expressão cultural complexa, enraizada em práticas sociais, crenças e significados compartilhados por uma comunidade.

Em sua pesquisa etnográfica com os Kaluli da Papua Nova Guiné, Steven Feld (1982) defende uma abordagem sensorial e emocional. Ele enfatiza a importância “[...] do som, ou estudo do som, enquanto um sistema simbólico, um sistema cultural [...]” (FELD, 1982, p. 234), uma perspectiva que estabelece relações diretas com o Choro devido às suas nuances, formas específicas e idiomáticas de sonoridades encontradas em cada um dos instrumentos. Essa compreensão é adquirida somente após anos de imersão e estudos dentro do gênero e estilo.

Destacando a importância da contextualização cultural na análise musical, Alan Merriam, cujo trabalho é conhecido por suas pesquisas sobre música e antropologia, demonstra em "*The Anthropology of Music*" como a música reflete e influencia aspectos mais amplos da vida cultural de uma sociedade, desde rituais religiosos até sistemas de parentesco e organização social. Ele afirma que “a delimitação do campo de acordo com o seu objetivo é a abordagem mais antiga para definir o escopo da etnomusicologia” (MERRIAM, 1964, p. 161), ou seja, ao definir claramente os objetivos de pesquisa, atores, tempo e espaço, é possível estabelecer os limites e o foco do estudo. Isso permite uma investigação mais

direcionada e precisa dentro da área, nesse caso, o Choro de Porto Alegre de 1981 aos tempos atuais, a partir das práticas da escola de música do professor Luiz Machado.

A pesquisa etnográfica visa compreender as ações dos participantes através de uma descrição detalhada de lugares, situações e diálogos, respeitando as perspectivas dos interlocutores onde é necessário acompanhar a formação de conhecimentos e valores culturais ao longo do tempo, evitando uma visão estática do cotidiano. Para tanto, é fundamental possuir um arcabouço teórico sólido para capturar essa dinâmica, permitindo uma análise e interpretação precisa, mantendo um contato contínuo com o campo estudado, o que possibilita a revisão dos dados em diferentes momentos, conferindo assim credibilidade à pesquisa.

John Blacking, um dos pioneiros na integração da antropologia com a etnomusicologia, fundamenta sua abordagem em uma compreensão antropológica da música como uma prática cultural universal. Em "*How Musical is Man?*" Blacking (1973) argumenta que a música não é apenas um fenômeno estético, mas que ela desempenha papéis fundamentais na vida social e emocional das pessoas, desde a expressão de identidade até a comunicação de valores e sentimentos compartilhados. Para Blacking (1973), a análise etnográfica deriva de uma combinação de diferentes informações obtidas com o convívio no campo e que “a regularidade e correspondências que emergem do material coletado, nos levam às conclusões”. (BLACKING, 1973, p. 79)

Timothy Rice, conhecido por suas obras sobre música latino-americana e caribenha, traz uma perspectiva única para a etnografia musical. No seu livro "*May It Fill Your Soul, Experiencing Bulgarian Music*", ilustra a complexidade das práticas musicais em contextos específicos, investigando não apenas os aspectos formais da música, mas também sua função social e sua relação com questões de poder, identidade e resistência cultural. Rice (1994) sugere que os eventos ou acontecimentos vivenciados na pesquisa de campo, são usados como representações ou símbolos que encapsulam aspectos mais amplos da cultura. Esses eventos específicos são tomados como exemplos ou partes que simbolizam e/ou representam a cultura como um todo. Ele afirma que “os acontecimentos textualizados tornam-se sinédoques para o que chamamos de cultura”. (RICE, 1994, p. 10)

Georgina Born, uma das principais vozes na interseção entre música e tecnologia, explora em "*Rationalizing Culture*" como as mudanças tecnológicas afetam as práticas musicais e a experiência do ouvinte. Sua abordagem etnográfica revela as complexas negociações entre tradição e inovação, local e global, na produção e recepção da música contemporânea. Há nítidas similaridades na abordagem de Georgina sobre composição,

inovação e tradição, tendo em vista os recentes debates sobre a patrimonialização do Choro. Para Georgina, “o músico deve assimilar um certo conhecimento científico, tornando-o parte integrante de sua imaginação criativa”. (BORN, 1995, p. 1)

No Choro, é de suma importância escutar e conhecer o repertório tradicional, se apropriar das singularidades estruturais e compreender o seu funcionamento individual em cada instrumento, para só então, conseguir visualizar o seu universo de forma completa. Em suma, a etnografia na pesquisa musical, como promovida por esses pesquisadores, oferece uma metodologia poderosa para desvendar os significados culturais e sociais da música em suas diversas manifestações ao redor do mundo.

Visto que esta pesquisa etnográfica baseou-se principalmente em entrevistas, foi crucial encontrar uma metodologia aliada que integrasse esses dados orais ao conhecimento histórico. Nesse sentido, a escolha pela história oral de vida destacou-se como a abordagem mais apropriada, conforme ressaltado por Meihy e Holanda (2007, p. 10). Esta metodologia permite a obtenção de narrativas individuais detalhadas, oferecendo uma visão única e abrangente dos eventos passados e das experiências pessoais dos entrevistados. Adotando essa abordagem, é possível enriquecer significativamente a compreensão histórica, adicionando camadas de significado às histórias de vida das pessoas.

A história oral de vida baseia-se na narrativa singular de um indivíduo, buscando desvendar os significados subjacentes às suas palavras e ações. Dentro desse método histórico, mesmo as contradições e os desafios inerentes aos relatos são considerados valiosos para a pesquisa. Quando o discurso apresenta ambiguidades ou lacunas, isso desperta um interesse particular no pesquisador, desafiando-o a explorar as razões por trás das informações não explicitadas pelo entrevistado. Esse exercício interpretativo, de investigar as motivações por trás dos relatos orais, reflete a abordagem antropológica que norteia este estudo, enriquecendo ainda mais a compreensão dos contextos históricos e das experiências individuais.

Oralidade não é apenas som ou voz, mas também movimento, e esses elementos são como entidades que podem persistir, esconder-se e até mesmo metamorfosear-se. Essa persistência ocorre à medida que o conhecimento oral se integra a um espaço imaginário denominado memória. Assim, a memória é, entre outras coisas, um processo simbólico, dinâmico e suscetível a interpretações diversas. Como aponta Lima (2008, p. 37), a memória social ou coletiva concentra-se nas lembranças referenciais que desempenham o papel de sinais simbólicos, como se os símbolos culturais ajudassem a desvendar uma trama de histórias entrelaçadas.

O mundo simbólico que envolve o entrevistado e sua esfera íntima desempenha um papel crucial na construção das narrativas. É por meio desses símbolos culturais que se revela a complexidade das experiências individuais e coletivas, proporcionando uma compreensão mais profunda das histórias transmitidas ao longo do tempo. Nesse contexto, a memória não é estática, mas sim um terreno fértil onde as narrativas se entrelaçam e se reinventam continuamente, refletindo as sutilezas e complexidades da experiência humana.

As pesquisas científicas, que se baseiam principalmente em registros escritos, lidam com vestígios de épocas passadas, onde experiências foram vivenciadas e que hoje podem ter desaparecido. No entanto, quando se trata de memórias relatadas, a narrativa de eventos passados está intimamente ligada aos discursos e atividades cotidianas atuais. No momento em que se discorre sobre o vivido, os eventos são revividos como experiências psicológicas na mente do narrador, tornando-se novamente presentes e lembrados.

Não são apenas as interações verbais, como conversas, entrevistas e relatos, que revelam eventos e ideias transmitidas pela tradição oral. Além das palavras faladas, a música e outras expressões corporais também são indicativas de épocas passadas, pois a memória engloba a (re)criação dos aspectos cotidianos, os objetos tangíveis, os sinais, o ambiente e os artefatos. Portanto, a memória possui o poder de reconstituir e reviver o passado no presente, sempre que necessário, através da fala, de movimentos e gestos, das artes e até mesmo dos pensamentos não verbalizados.

Dessa forma, a memória não apenas preserva os acontecimentos passados, mas também os revitaliza e os torna acessíveis ao contexto atual. Essa capacidade de resgate do passado através de diferentes formas de expressão é fundamental não apenas para a compreensão da história, mas também para a construção da identidade individual e coletiva. Assim, as narrativas orais e as manifestações culturais se entrelaçam, fornecendo uma visão abrangente e multifacetada das experiências humanas ao longo do tempo.

Quando indivíduos têm suas recordações elevadas ao status de história, por meio de procedimentos científicos que as reconhecem e organizam, as ações passadas escapam da obscuridade do esquecimento. Este risco, de desaparecer ao longo do tempo sem se conectar com o cotidiano das gerações vindouras, é uma preocupação recorrente nas práticas relacionadas à tradição oral. É aqui que os métodos históricos desempenham um papel crucial ao preservar a memória dos grupos sociais, incentivando a continuidade e a construção de identidades, pois fornecem uma espécie de sustentação para a efêmera existência histórica das memórias humanas. Essa preservação é essencial para a transmissão de conhecimento e a compreensão das raízes culturais.

Ao adotar uma abordagem histórica, as memórias individuais e coletivas ganham relevância não apenas como relatos pessoais, mas também como documentos valiosos que oferecem “*insights*” sobre períodos e contextos específicos. Dessa forma, o estudo da história oral não só resgata narrativas esquecidas, mas também permite uma compreensão mais abrangente e contextualizada do passado. Além disso, ao dar voz às experiências pessoais, contribui-se para uma representação mais inclusiva e diversificada da história, reconhecendo a multiplicidade de perspectivas e vivências que moldam nossa compreensão do mundo. Deste modo, a história oral emerge como uma ferramenta fundamental na preservação e interpretação da memória coletiva.

No texto "*Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares*", Pierre Nora (1993) explora a distinção crucial entre história e memória para entender uma dinâmica moderna: a transição da memória para a história. Esse processo dá-se através da análise de entrevistas, identificando padrões, temas recorrentes e pontos de conflito ou divergência nas narrativas dos participantes, onde busca-se situar as memórias coletadas dentro de um contexto temporal mais amplo, considerando eventos históricos, mudanças sociais, políticas e culturais que possam ter influenciado as experiências dos participantes, utilizando as memórias coletadas para construir uma narrativa coerente e significativa, que conte uma história baseada nas experiências vividas e evitando a simples reprodução de memórias individuais, mas sim, buscando analisar e interpretar as narrativas em relação ao contexto histórico e teórico.

É importante ressaltar que ao trabalhar com memórias, é essencial respeitar sua privacidade, confidencialidade e autonomia. Nora ainda destaca as diferenças entre história e memória, observando as “fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos” (NORA, 1993, p. 13). Em consonância com as ideias do texto mencionado, a sociedade contemporânea está redescobrimo a importância da memória devido à diminuição das lembranças coletivas. De acordo com o autor, atualmente é desafiador para as pessoas se identificarem como parte de um grupo, o que dificulta a manutenção de uma memória coletiva. Portanto, é necessário um esforço consciente para reavivar o ato de lembrar e preservar as memórias grupais em meio à sociedade pós-moderna.

Nora (1993) ressalta que essa transição da memória para a história é essencial para compreender o presente e projetar o futuro, pois permite uma análise crítica e contextualizada do passado. No entanto, ele adverte que, sem o devido cuidado, as memórias podem se perder ou ser distorcidas ao longo do tempo. Assim, a preservação da memória coletiva torna-se uma tarefa urgente para evitar a perda de identidade e a fragmentação social. É necessário cultivar

uma consciência histórica coletiva que valorize e proteja as narrativas do passado, garantindo que elas continuem a informar as gerações futuras.

Na contemporaneidade, em sociedades onde a afetividade e a preservação das memórias estão desvalorizadas, surge a necessidade de especialistas em estudos do passado e estudiosos da tradição oral. A ausência do conhecimento ancestral como parte da cultura comum destaca uma lacuna da memória coletiva na sociedade moderna. Esse distanciamento do passado é evidenciado pela burocratização, racionalização e despersonalização das relações, fomentadas pela globalização e massificação. A memória, agora, é delegada àqueles que preservam dados, objetos e locais, transformando eventos em fatos do passado, os quais se convertem em história ao serem documentados e analisados (NORA, 1993, p. 8). O advento da globalização e das mídias sociais ampliou essa lacuna, tornando as lembranças individuais menos relevantes para a comunidade. A memória coletiva, que uma vez serviu como alicerce para a identidade cultural, agora está fragmentada e enfraquecida.

Essa transição do vivido para o documentado não apenas resulta na perda de conexão com o passado, mas também na diminuição da compreensão histórica e da identidade cultural. Preservar a memória coletiva torna-se uma missão vital para evitar a descaracterização cultural e a perda de identidade. Neste cenário, os estudiosos da tradição oral desempenham um papel crucial, buscando resgatar e dar voz às narrativas que moldaram as sociedades ao longo dos tempos, promovendo uma compreensão mais ampla e significativa da história humana.

Apesar da valorização da memória, nem todos os eventos do cotidiano têm a capacidade intrínseca de serem eternizados. A relevância de um evento como memória para as futuras gerações depende da determinação tanto pessoal quanto coletiva. Se algo não é reconhecido com importância social, é destinado ao esquecimento. Os locais de memória, conscientemente ou não, estão interligados por um fio de significado que os envolve. Sem a intervenção humana, através da criação e revitalização de tradições, como religião, arte, envolvimento social, pesquisa e políticas públicas (HOBBSAWM, 1997, p. 10), esses locais estariam condenados ao esquecimento.

A iniciativa humana desempenha um papel crucial na preservação da memória coletiva, pois são essas práticas sociais e culturais que garantem a continuidade e o significado dos lugares de memória. Sem o esforço deliberado de manter vivas as tradições e os símbolos culturais, a história de um povo estaria fadada ao esquecimento. Portanto, é fundamental reconhecer e valorizar essas iniciativas, que fornecem uma conexão vital entre o passado, o presente e o futuro de uma comunidade.

Com o propósito de aproveitar os “*insights*” da ciência histórica sobre o papel da memória, vejo a utilização da história oral como uma ferramenta crucial nesta investigação. Dentre os métodos de história oral disponíveis, o enfoque recai especialmente sobre a história oral de vida, cujo emprego foi fundamental na geração de informações no campo. Este método oferece uma abordagem detalhada e contextualizada, permitindo uma compreensão profunda das experiências e narrativas individuais, enriquecendo assim o amplo panorama investigativo. Além disso, ao dar voz às experiências pessoais, a história oral contribui para uma representação mais inclusiva e diversificada da história, reconhecendo a multiplicidade de perspectivas e vivências que moldam nossa compreensão do mundo.

1.2.2. História oral de vida

A história oral de vida destaca-se como um método complementar essencial na presente pesquisa, intrinsecamente vinculada à condução de entrevistas. Durante essas interações entre o pesquisador e os colaboradores, estes últimos se revelam como protagonistas, contribuindo para a construção de uma narrativa. Como ressaltado por Martha Tupinambá de Ulhôa (2006), "Oral tem a ver com a palavra, tanto que o termo história oral é ligado a relatos históricos obtidos através de depoimentos e entrevistas" (2006, p. 324).

Por meio dessas entrevistas, os participantes não apenas compartilham suas lembranças e experiências, mas também colaboram ativamente na reconstrução e compreensão dos eventos históricos. Essa interação entre pesquisador e entrevistado enriquece o processo investigativo, possibilitando uma abordagem contextualizada e detalhada que amplia a compreensão do passado.

A história oral não apenas documenta os relatos históricos, mas também destaca a importância da palavra falada como uma fonte fundamental para a compreensão da história. Através desses depoimentos e entrevistas, é possível acessar perspectivas únicas e experiências pessoais que de outra forma poderiam ser perdidas ou esquecidas. Silva (2007) destaca que:

De maneira resumida, podemos afirmar que a metodologia da história oral produz um conjunto de narrativas através de entrevistas. Ao fim de cada uma dessas, tem-se como resultado um relato específico, fruto daquele momento em que pesquisador e pesquisado interagiram numa conversa gravada. (SILVA, 2007, pág. 5)

Esse método, ao concentrar-se na trajetória individual, examina o relato de eventos, recompondo memórias a partir da posição do indivíduo em seu percurso artístico.

Além dos depoimentos, que constituem a história oral de vida, a música também se destaca como um recurso adicional para compreender a história cultural de uma comunidade ou localidade específica (MERRIAM, 1964, p. 277). A música reflete não apenas a identidade de um grupo social, mas também suas lutas, resistências e valores compartilhados, servindo como uma expressão autêntica da experiência humana coletiva. Esses elementos de memória permeiam não apenas os relatos verbais, gestos e performances, mas também os sons organizados de maneira humana (BLACKING, 1973, p. 10), revelando nuances físicas e mentais que fornecem compreensões profundas sobre a identidade e a história do grupo ao qual o indivíduo pertence.

Ao explorar a história oral de vida, adentramos nas experiências individuais que moldam o panorama histórico de forma singular, fortalecendo a conexão entre o passado e o presente por meio das narrativas pessoais. As entrevistas, enquanto registros históricos relevantes, fornecem percepções não apenas sobre as trajetórias individuais, mas também sobre os contextos sociais e culturais em que essas experiências se desdobram. Assim, destacam-se como uma janela para compreender não apenas as trajetórias individuais, mas também os contextos sociais e culturais em que essas experiências se desenrolam.

Isso é apenas para demonstrar em que consiste um tipo de interpretação antropológica: traçar a curva de um discurso-social; fixá-lo numa forma inspecionável - O etnógrafo "inscreve" o discurso social: ele o anota. Ao fazê-lo, ele o transforma de acontecimento passado, que existe apenas em seu próprio momento de ocorrência, em um relato, que existe em sua inscrição e que pode ser consultado novamente. (GEERTZ, 2008, p. 14)

A memória, individual e coletiva, conecta o passado ao presente e influencia o futuro. É por meio dela que as sociedades constroem narrativas sobre sua própria história e identidade, transmitindo tradições, valores e conhecimentos de uma geração para outra.

A preservação da memória coletiva é fundamental para evitar a perda de referências culturais e para fortalecer o senso de pertencimento e coesão social. Além disso, a memória desempenha um papel crucial na construção de uma consciência histórica, permitindo que as pessoas compreendam o contexto em que vivem e percebam as mudanças ao longo do tempo. Ela também influencia a forma como interpretamos e damos significado aos eventos passados, moldando nossas percepções e identidades, individuais e coletivas.

2. O Choro

No dia 08 de Agosto de 2012 o Clube do Choro de Brasília iniciou o processo de registro do Choro como bem imaterial do Brasil junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), processo número 01450.010897/2012-96⁶. Segundo Vargas (2024):

Após a abertura do pedido de registro e da contribuição de demais instituições vinculadas ao Choro pelo Brasil que se direcionaram ao IPHAN para contribuírem com o pedido, a Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial declara, no Memorial da Reunião realizada em março de 2015, que o pedido de registro do Choro foi outorgado e “a roda de Choro foi apontada como eixo norteador da prática [musical] em todos os locais onde o Choro consta como referência cultural” (SEI, 4686062). Em 2018, finalmente o processo foi encaminhado para o departamento técnico do IPHAN, que abriu um edital de chamamento público (SEI, 1537497), no qual a ACAMUFEC foi contemplada. O Termo de Colaboração entre as partes foi assinado em março de 2020 (SEI, 4846819), poucos dias antes da Organização Mundial da Saúde (OMS) decretar a pandemia de Covid-19. (VARGAS, 2024, p. 54)

Em 29 de Fevereiro de 2024, o Choro finalmente recebeu o tombamento como patrimônio imaterial⁷ do Brasil. O Choro, segundo informações contidas no seu Dossiê de Patrimonialização (2024), surge como uma expressão musical e cultural resultante do intenso intercâmbio cultural transatlântico entre as Américas, Europa e África no século XIX. Esse processo iniciou-se no século XVI, com o estabelecimento de um sistema comercial e escravocrata, resultando no deslocamento de cerca de 12 milhões de africanos escravizados para as Américas até o final do século XIX.

As diásporas africanas nas Américas deixaram uma marca profunda na música popular urbana. Paralelamente, houve um grande fluxo transnacional de músicos e gêneros musicais europeus, como polcas e valsas, contribuindo para uma incipiente globalização musical. Antes mesmo do termo Choro ser adotado, já se observava no Brasil a assimilação de influências musicais transnacionais em práticas musicais locais. Esses processos são complexos, envolvendo diferentes etnias, culturas musicais e movimentos migratórios, assim como distintas gerações e regiões do Brasil.

⁶ Para acessar toda documentação do processo, que se encontra em domínio público, é necessário acessar o site: https://sei.iphan.gov.br/sei/modulos/pesquisa/md_pesq_processo_exibir.php?wt7h6hFBI_9S3DJjGLJ0dpOiiSEQL4RciCP821UP_Zu3te9Mz8pMgdSFPXZPRHsDc8jMQ17erGYJfOcrc-boqzo9B0RzngAu8Le4Be85WvpG1JNmV94bPrZgQiPdZA8S - acesso em 05/10/2024

⁷ Patrimônio imaterial refere-se a elementos culturais que são intangíveis, ou seja, não têm uma forma física palpável, mas são valorizados por sua importância cultural, social e histórica.

Ao contrário do sugerido pelo mito das três raças, a história da música brasileira não pode ser simplificada em termos de origens. A menção à polca "Flor amorosa"⁸ de Joaquim Callado, publicada em 1880, evidencia uma visão eurocêntrica persistente na historiografia do Choro. Críticas recentes questionam essa abordagem simplista, destacando as vastas diversidades étnicas e culturais dentro de cada continente, assim como o racismo embutido na hierarquização dos parâmetros musicais. Compreender a história do Choro implica em transcender generalizações e valorizar as histórias locais e as contribuições muitas vezes esquecidas das mulheres musicistas desde o século XIX.

A grosso modo, o Choro tem suas raízes entrelaçadas com três tipos distintos de repertórios musicais presentes no Brasil por volta dos anos 1830: os gêneros influenciados pelas diásporas africanas no contexto Brasil-Portugal, como fados, lundus e modinhas, os gêneros associados às danças europeias de salão, como polcas, valsas, schottisches e quadrilhas, e os gêneros oriundos das diásporas africanas entre a América Espanhola e a Europa como a habanera, o tango e a contradança.

Assim, o Choro emerge como um produto da assimilação, adaptação, transformação e criação a partir desses três principais grupos de repertório pelas classes populares urbanas no final do século XIX. Esse processo de incorporação frequentemente envolvia o uso de instrumentos de origem portuguesa, como o cavaquinho, o violão – populares entre essas classes – e o desenvolvimento de um estilo, de formas de acompanhamento que gradualmente se distinguiam das formas estrangeiras, conferindo características peculiares e distintivas a esses gêneros.

Sua trajetória é marcada pela expressão artística, pela improvisação virtuosa e pela habilidade técnica dos músicos, que continuam explorando o universo do Choro ao longo do tempo. Ao examinar sua influência cultural e seu impacto na música brasileira, descrevo uma breve contextualização sobre o assunto neste capítulo.

2.1. Uma breve contextualização histórica

Nos anos de 1891, chegou ao Brasil uma das maiores tecnologias da época, trazida por Frederico Figner: o fonógrafo. Inicialmente utilizado para a reprodução de músicas gravadas, em 1897 Figner utilizou o equipamento para realizar registros da música popular brasileira, gravando os cantores Cadete, Antonio da Costa Moreira, Baiano e Manoel Pedro dos Santos.

⁸ Áudio de referência: <https://www.youtube.com/watch?v=2ujqpLsH-q8> e história da composição: <https://revistadochoro.com/artigos/a-flor-amorosa-de-joaquim-callado/> - acesso em 20/10/2024

Esses foram os primeiros registros fonográficos feitos em território nacional da nossa música popular.

O fonógrafo criado por Thomas Edison, representou a principal tecnologia disponível para os registros fonográficos no século XIX e foi amplamente utilizado pelos etnomusicólogos e musicólogos em suas pesquisas de campo. Segundo Rafael Bastos (1993):

Em 1889, o arqueólogo norte-americano Jesse Walter Fewkes - futuro diretor do Bureau of American Ethnology da Smithsonian Institution, em Washington - realizou, entre os índios Zuni e Passamaquoddy, as primeiras gravações fonográficas (em cilindros de Edison) de “música exótica” do mundo, transcritas e analisadas anos depois por Gilman. (BASTOS, 1993, p. 61)

A introdução do fonógrafo no Brasil não apenas revolucionou a forma como a música era ouvida e registrada, mas também teve um impacto significativo na pesquisa etnomusicológica e na preservação do patrimônio musical. Esses registros fonográficos proporcionaram uma rica fonte de material para os pesquisadores, permitindo a documentação e análise das diversas expressões musicais das diferentes regiões do país. Além disso, o uso do fonógrafo facilitou a preservação de tradições musicais que, de outra forma, poderiam ter se perdido ao longo do tempo. Dessa forma, o fonógrafo desempenhou um papel crucial no estudo e na valorização da música popular brasileira, contribuindo para a compreensão e apreciação da rica diversidade cultural do país.

O fonógrafo, embora uma maravilha tecnológica em sua época, apresentava desafios logísticos consideráveis para os pesquisadores de campo. Além do equipamento em si, era necessário transportar uma quantidade significativa de cilindros de cera, cuja fragilidade tornava-os propensos a danos durante o transporte. A limitada capacidade de armazenamento dos cilindros também exigia que os pesquisadores carregassem muitas unidades para uma única sessão de gravação. Não obstante, as limitações técnicas não diminuíram a importância desses registros fonográficos, que proporcionavam valiosos “*insights*” sobre a música e a cultura de diferentes comunidades. Como dito por Leopoldo Waizbort (2014):

Inicialmente, a rotação do cilindro resultava do giro de uma manivela, e a velocidade de rotação vinha do controle da velocidade com que a manivela era movida. Um dos primeiros aprimoramentos foi a instalação de um mecanismo de corda, que garantiu maior regularidade das rotações, sem, contudo, eliminar por completo o problema. (WAIZBORT, 2014, p. 4)

Apesar dos desafios técnicos enfrentados pelos pesquisadores, os registros fonográficos representaram uma revolução na pesquisa etnomusicológica. Eles permitiram aos estudiosos

acessar diretamente a música e as expressões culturais de diferentes comunidades, fornecendo uma visão autêntica e imersiva das tradições musicais do Brasil e de outras partes do mundo. Além disso, esses registros contribuíram para a preservação e valorização do patrimônio musical, documentando práticas e estilos que poderiam ter se perdido ao longo do tempo. Portanto, apesar das dificuldades logísticas, o fonógrafo desempenhou um papel crucial no enriquecimento do conhecimento sobre a música e na promoção da diversidade cultural.

Figner teve uma importância descomunal para a música brasileira, além de ser o responsável por fazer os primeiros registros fonográficos⁹ da nossa música, fundou a Casa Edison, primeira gravadora do Brasil. As suas gravações contribuíram significativamente para o desenvolvimento e difusão da música popular no país. Sua visão empreendedora e seu pioneirismo foram fundamentais para a consolidação da nossa indústria musical, onde o Choro foi um dos primeiros gêneros da música popular brasileira a ser comercialmente gravado¹⁰.

No que diz respeito à origem do Choro, no livro “*O baú do animal*”, Pedro Aragão (2013) dialoga com vários autores, contextualizando o Choro historicamente. Entre as muitas possibilidades levantadas sobre o seu começo, ele destaca:

Por trás desse nome, há, sem dúvida, um mundo de significados. Usualmente definido pela bibliografia como sendo primeiramente o nome pelo qual se designava o conjunto formado por violões, cavaquinhos e flautas, surgido nas últimas décadas do século XIX (ou o lugar onde o conjunto tocava), posteriormente seria o nome dado ao gênero musical decorrente da interpretação peculiar que esses grupos davam a execução de danças europeias, tais como polcas, valsas, schottischs, quadrilhas, entre outros. Nessa passagem de nome de conjunto para gênero musical, a bibliografia ressalta sempre uma “influência africana” que teria funcionado como uma espécie de catalisador do processo de ‘nacionalização’ dessas danças europeias. (ARAGÃO, 2013, p. 22)

Assim, em meados do século XIX, no Rio de Janeiro, o Choro surge. Hoje em dia, estudado e sistematizado tanto fora quanto dentro do âmbito acadêmico universitário, o Choro mantém sua tradição de diálogos musicais por meio da transmissão oral e da imitação, além de partituras e gravações.

A professora e etnomusicóloga, Luciana Prass (2004), em seu livro "*Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*", destaca:

⁹ No ano 1902 foi gravado o primeiro disco em território brasileiro, tendo como intérprete o cantor Manuel Pedro dos Santos, mais conhecido como Bahiano (1870-1944). A gravação foi do Lundu “Isto é Bom”, de autoria do compositor Xisto da Bahia (1841-1894), por decorrência, o primeiro compositor a ter uma música gravada no Brasil. <https://www.youtube.com/watch?v=iUqorvESjOI> - acesso em 02/03/2024

¹⁰ Exemplo de alguns dos primeiros Choros gravados e seus compositores: Chiquinha Gonzaga, Atraente (1902) <https://www.youtube.com/watch?v=G9D-Gvq5rbs>, Patápio Silva, Primeiro Amor (1902) <https://www.youtube.com/watch?v=17TeuDVgVec> e Anacleto de Medeiros, Yara (1904), <https://www.youtube.com/watch?v=eOukFO7sERY> - acesso em 16/02/2024

A imitação surge como um estágio de aprendizagem que permite, no momento seguinte, uma reorganização interna no aprendiz, que interpreta o que foi visto, sentido e ouvido, e devolve, quando reproduz, uma releitura que não é mais exatamente igual ao que imitou. (PRASS, 2004, p. 151)

O Choro, além de sua importância histórica e cultural, também influenciou outros gêneros da música brasileira, como o Samba e a Bossa Nova. Sua riqueza melódica e sua complexidade harmônica cativaram músicos e ouvintes ao longo dos anos, tornando-o um dos pilares da música brasileira. Ademais, o Choro não se restringe apenas ao território nacional, sendo apreciado e estudado por músicos e pesquisadores em todo o mundo, o que demonstra sua relevância e impacto global. Portanto, o Choro não apenas representa uma parte fundamental da identidade musical brasileira, mas também continua a inspirar e encantar pessoas de diversas culturas e nacionalidades.

Para os amantes do Choro, as rodas desempenham um papel fundamental na transmissão e preservação dessa rica tradição musical. Nessas rodas, ocorre um encontro doméstico e informal de Chorões de várias gerações, onde se trocam códigos e conhecimentos a partir da performance musical, perpetuando o gênero e construindo um saber musical que faz sentido para o grupo étnico-cultural ao qual estão inseridos.

Atualmente, há rodas de Choro promovidas por escolas, oficinas e projetos culturais patrocinados, caracterizadas por repertórios pedagógicos e até mesmo de alto grau de complexidade nas habilidades técnicas musicais envolvidas na performance dos instrumentistas. Nestes encontros, músicos profissionais e amadores se reúnem, não apenas com a intenção de um simples encontro de músicos tocando para seu próprio divertimento e celebração, mas também com finalidades pedagógicas. Independente da formalidade e/ou informalidade da roda de Choro, esta segue sendo o principal meio de visibilidade do Choro em território nacional.

Por outro lado, as rodas organizadas por instituições educacionais ou culturais oferecem uma abordagem mais estruturada, com repertórios selecionados e orientação técnica especializada, se valendo da leitura musical e das gravações como referência na idiomática da performance. Nesses espaços, músicos de diferentes níveis de habilidade têm a chance de interagir e se inspirar mutuamente, promovendo uma atmosfera colaborativa e enriquecedora.

Além disso, as rodas de Choro funcionam como importantes espaços de sociabilidade e integração entre os praticantes do gênero. Muitos músicos iniciantes encontram nessas rodas uma oportunidade de inserção na comunidade do Choro, estabelecendo conexões e parcerias

que podem impulsionar suas trajetórias artísticas. Portanto, seja como uma tradição passada de geração em geração em encontros informais, ou como uma atividade educativa e cultural organizada, as rodas de Choro continuam desempenhando um papel vital na promoção e preservação desse patrimônio musical brasileiro.

2.2. Gênero ou Estilo?

Dentro do gênero ou estilo do Choro, termos que normalmente estão associados e são de difícil dissociação, podemos encontrar vários ritmos musicais como mazurca, valsa, polca, habanera, schottisch, maxixe, Choro canção, tango brasileiro, baião, frevo, entre outros.

Para o musicólogo inglês Allan Moore (2001), por exemplo, estilo refere-se a forma de tocar, aos modos de articulações e gestos musicais, enquanto gênero refere-se a identidade e contexto desses gestos encontrados dentro de uma estrutura musical. “Essa distinção pode ser entendida nos termos de ‘o que’ é permitido se fazer em uma obra (gênero) e ‘como’ ela é realizada (estilo).” (MOORE, 2001, p. 441).

O musicólogo inglês Philip Tagg (2015, p. 5-7) diz que cada estilo musical carrega características comuns, indicadores de estilo, que são encontrados em estruturas constantes determinadas pelas suas normas composicionais e para identificarmos o estilo em uma música, devemos identificar os padrões recorrentes de forma, melodia e harmonia, para então, relacioná-la a um universo estilístico que pode pertencer a uma região geográfica, uma época, um compositor, entre outros.

Para a etnomusicóloga colombiana Ana Maria Ochoa, (2003, p. 8) “a construção de uma categoria genérica se dá através de um processo de eliminação da diferença a favor da semelhança.” Ela enfatiza a importância de entender como os gêneros musicais se constituíram historicamente.

Mário Sève (2016) observa que é comum existirem estilos diferentes dentro do mesmo gênero, influenciados pelas características individuais dos compositores. Ele compara:

Este conceito (de estilo para um gênero) se assemelha ao conceito de ‘estratégias’, de Meyer, para um estilo. Por outro lado, pode haver, também diferentes gêneros compostos em um mesmo estilo. Tanto Pixinguinha quanto Jacob do Bandolim escreveram Choros, sambas, valsas, frevos e baiões - cada um desses gêneros marcados pelo estilo de cada um dos compositores. (SÈVE, 2016, p. 3-4)

Após esclarecidas as diferenças entre os termos gênero e estilo, o Choro, enquanto gênero, apresenta uma estrutura formal bem definida dentro do âmbito tradicional.

O professor Luiz Machado enfatiza que o Choro tradicional, geralmente, segue a forma rondó (AABBACCA), com fórmula de compasso simples e sua estrutura dividida em duas ou três seções. Quando o Choro é composto por duas seções, cada uma possui trinta e dois compassos, sendo a primeira seção em tom maior ou menor e a segunda em tom relativo, homônimo, quarto ou quinto grau.

Já nos Choros com três seções, cada uma conta com dezesseis compassos. Na primeira seção, temos o tom maior, na segunda, o tom relativo e na terceira, o quarto ou quinto grau. Se a primeira seção é em tom menor, a segunda será o tom relativo, e a terceira, o quarto grau, quinto grau ou o tom homônimo. Cada uma das seções do Choro de três partes é subdividida em duas metades de oito compassos. Normalmente, os compassos um, dois, três e quatro se repetem nos compassos nove, dez, onze e doze, enquanto os compassos cinco, seis, sete e oito representam o desenvolvimento do motivo apresentado nos compassos iniciais. Geralmente, no compasso oito, alcançamos a dominante. Os compassos treze, quatorze, quinze e dezesseis constituem o segundo desenvolvimento para o encerramento da sessão, que frequentemente assume uma forma binária contínua, culminando em uma cadência conclusiva apenas no encerramento da música.

Muitos dos Choros clássicos seguem essa forma estrutural. Podemos tomar como exemplo o Choro "Noites Cariocas"¹¹ de Jacob do Bandolim, que possui duas seções com trinta e dois compassos cada.

Para o Choro composto em três seções, podemos ter como referência "Está se Coando"¹² de Anacleto de Medeiros, com dezesseis compassos em cada seção e a primeira parte em tonalidade maior, e "Naquele Tempo"¹³ de Pixinguinha, que segue a mesma estrutura, mas com a primeira parte em tonalidade menor. Tomando como referência a música "Está se Coando" citada anteriormente, podemos identificar na imagem abaixo a estrutura encontrada na primeira seção de um Choro tradicional de três partes.

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=c0TvPO7yrmA> - Acesso em 19/10/2024

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=vPb02N5Djvk> - Acesso em 19/10/2024

¹³ https://www.youtube.com/watch?v=Ml-ltS_o9tM - Acesso em 19/10/2024

Está se Coando

polca

Anacleto de Medeiros

adaptação: Mauricio Carrilho

1 F6 2 C7/G 3 C7 4 F6
 5 F6 E7 6 Am 7 E7 8 Am C7
 9 F6 10 C7/G 11 C7 12 F6
 13 F/A A7 14 Bb6 G7/B 15 F/C C7 16 F6 C7

Figura 1: Partitura de “Está se Coando”

Os Choros citados seguem uma estrutura tradicional na sua composição, mas também existem Choros considerados clássicos, compostos por nomes consagrados do gênero, fora dessa estrutura que temos como tradicional, por exemplo: o “Carinhoso¹⁴” ou o “Lamentos¹⁵” de Pixinguinha, “Tamoyo¹⁶” de Chiquinha Gonzaga, “Três estrelinhas¹⁷” de Anacleto de Medeiros ou o “Batuque¹⁸” de Henrique Alves de Mesquita, entre outros.

Em relação a um estilo tradicional, o Choro tem características específicas para cada um dos instrumentos usados na sua performance e é necessário um conhecimento idiomático para “chegar a um entendimento de como o Choro deve ser tocado, posto que as partituras do gênero não trazem indicações de interpretação, de modo a possibilitar uma execução no estilo característico da tradição.” (GORITZKI, 2002, p.5).

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Jy5DI8GwC1w> - Acesso em 19/10/2024

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=MUWyvwZqoYc> - Acesso em 19/10/2024

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=xAFvJ8W94M8> - Acesso em 19/10/2024

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=nWUFSGEHLtg> - Acesso em 19/10/2024

¹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=3zb_WLCsq7Y - Acesso em 19/10/2024

Com base na análise de sete interpretações gravadas da música “Manezinho na flauta”, Goritzki (2002) analisa e classifica diferentes tipos de estilo para a flauta como apogiatura, trinado (trillo), mordente, ornamentos de 8ª, glissando, grupeto, frullato, mudanças de 8ª e nota dobrada. A autora ainda ordena e exemplifica outros elementos interpretativos como padrões de articulação, variação rítmica, timbre, dinâmica e improvisação com elementos livres (GORITZKI, 2002, p.11).

Essas análises destacam a complexidade e a riqueza interpretativa do Choro, evidenciando a variedade de elementos que contribuem para a sua autenticidade e expressividade. A compreensão desses aspectos é fundamental para os músicos que buscam uma interpretação fiel ao estilo tradicional do gênero.

No âmbito do Choro contemporâneo, busquei construir algumas contextualizações e definições em conversas realizadas com três músicos — Elias Barbosa, Luis Barcelos e Mathias Pinto —, além do professor Luiz Machado. Segundo Skinner, no livro *"Bamako Sounds: The Afropolitan Ethics of Malian Music"* (2015, p.11), os músicos contemporâneos incorporam variados gêneros e estilos musicais ao seu fazer musical, um fenômeno também presente no Choro contemporâneo.

Entre os elementos que compõem essa "nova" forma de Choro, todos os entrevistados citaram a improvisação. No Choro tradicional, o improviso é visto quase como uma variação do tema, enquanto no Choro contemporâneo é mais descolado da harmonia e se vale de padrões escalares incomuns ao gênero. Além disso, a harmonia foi outro fator preponderantemente citado. No Choro tradicional, os caminhos são lógicos e as modulações são conhecidas, enquanto no Choro contemporâneo não há essa mesma lógica, seguindo caminhos harmônicos diferentes e inesperados.

Estruturalmente, é comum o Choro contemporâneo fugir da quadratura do tradicional, usar compassos mistos ou alternados, instrumentos não tradicionais e abordar ritmos não usuais. Armandinho Macedo, Hamilton de Holanda e Yamandu Costa são exemplos de músicos conhecidos por essa abordagem.

Por meio dessas reflexões, é possível mapear os pontos de convergência entre saberes populares, técnicos e acadêmicos, delineando os locais onde essas distintas esferas de conhecimento se entrelaçam e enriquecem mutuamente.

3. A escola de Luiz Machado: Um reduto do Choro

Ao longo das décadas, Luiz Machado consolidou-se como uma figura de destaque no cenário musical da cidade, desempenhando um papel importante na preservação e renovação dessa tradicional forma de expressão brasileira, o Choro.

Com uma trajetória musical que se estende desde os anos 1980 até os dias atuais, Luiz Machado ergueu um legado como um dos mais conhecidos educadores e músicos de Choro da região sul do país. Sua escola de música emerge como um reduto de aprendizado e difusão do gênero, atraindo uma gama diversificada de estudantes e entusiastas, independentemente da idade ou nível de habilidade.

O cerne desta pesquisa reside em desvendar como a abordagem pedagógica singular de Luiz Machado e de sua escola têm reverberado na prática e na transmissão do Choro para as futuras gerações, além disso, analiso o legado cultural e musical deixado por Luiz e sua escola, suas contribuições para a preservação da tradição do Choro e sua relevância para o contexto contemporâneo da música brasileira.

A pesquisa também investiga o impacto social e comunitário da escola de música de Machado, o estímulo ao desenvolvimento artístico e ao fortalecimento da identidade cultural local. Busco, assim, compreender qual o papel que a sua escola desempenha na formação de novos músicos, na construção de uma rede de apoio e cria intercâmbios entre músicos e apreciadores do Choro em Porto Alegre.

Por meio deste estudo, busco não apenas documentar a trajetória de Luiz Machado e sua escola, mas também compreender a importância do ensino do Choro na preservação da cultura e na formação dessa comunidade de Chorões da capital gaúcha.

3.1. A trajetória musical de Luiz Machado

Nascido em Rio Grande-RS, no dia 15 de Setembro de 1956, o professor Luiz Machado iniciou sua trajetória na música em 1981, na cidade de Porto Alegre-RS, e segue ativo até os dias de hoje. Ele desempenha um papel significativo desde a década de 1980 na difusão do Choro em Porto Alegre e no estado do Rio Grande do Sul.

Em 2004, fundou a Oficina de Choro do Santander Cultural e a Oficina de Samba e Choro em Porto Alegre, ambas continuam em pleno funcionamento, mudando para o Instituto Ling em 2019, onde têm recebido ampla participação e reconhecimento da comunidade musical da cidade.

A oficina, no decorrer dos anos, trouxe muitos músicos de referência nacional para compartilhar histórias e experiências como Izaías Bueno de Almeida, Luciana Rabelo, Jorginho do Pandeiro, Ademilde Fonseca, Hamilton de Holanda, Antônio Rocha, entre outros artistas atuantes no cenário do Choro. Além disso, houve edições da oficina realizada no Recife e uma troca contínua de experiências com a Casa do Choro do Rio de Janeiro, inclusive participando da inauguração da sede da Casa do Choro.

Pelas mãos de Luiz Machado formaram-se músicos de trajetória nacional e internacional, tanto como solistas quanto acompanhando músicos como Ronaldo do Bandolim, Izaías Bueno de Almeida, Joel Nascimento, Marco Pereira, Hamilton de Holanda, Rogério Caetano, Maria Bethânia, Monarco, Zeca Pagodinho, Zélia Duncan, Chico César, Roberta Sá, e muitos outros da cena popular.

Luiz Machado foi a ponte de acesso para que a obra de Avendano Jr, solista de cavaquinho de Pelotas e discípulo de Waldir Azevedo, não ficasse esquecida. Anualmente, uma caravana de Porto Alegre visitava-o, com parada obrigatória no bar Liberdade, onde Avendano Jr se apresentava semanalmente, e todos eram muito bem recebidos.

Devido a essa proximidade, foi feito um extenso trabalho de transcrição da obra de Avendano Jr ao longo dos anos. O próprio Avendano corrigia as transcrições e fazia apontamentos de modificações que gostaria em suas músicas. Avendano Jr gravava as músicas em fita cassete e as enviava para Luiz Machado para que fossem transcritas suas composições. Acredito que tenha sido feito um trabalho de transcrição de toda a obra de Avendano Jr dessa forma, atualmente disponível no acervo da UFPEL.

Em 2007, Luiz Machado fundou a Associação Sol Maior junto com alguns patrocinadores, um projeto social idealizado para oferecer aulas gratuitas de música a crianças e adolescentes. Devido à nossa estreita relação, fui convidado a integrar o corpo docente. Iniciamos nossas atividades na Escola do Pão dos Pobres, em Porto Alegre, e em 2012 mudamos para o Theatro São Pedro. Permaneci no projeto até dezembro de 2016.

Em 2018 o professor se aposentou e no ano seguinte decidiu empreender um trabalho de transcrição dos registros fonográficos de Plauto Cruz, seu amigo, com quem colaborou em diversos projetos tocando e realizando arranjos, tanto para ele quanto para o Clube do Choro de Porto Alegre. Organizamos uma equipe para realizar as transcrições, pesquisas e revisões. Fiquei encarregado da edição, transcrição e diagramação das partituras. Esse “*songbook*” não teve fins comerciais e foi produzido para sua escola de música.

Luiz Machado foi o representante do estado do Rio Grande do Sul em um grupo de trabalho nacional que lutou em busca do reconhecimento do Choro como patrimônio cultural do Brasil, fato esse estabelecido em um dia singular, dia 29 de Fevereiro de 2024.

Recentemente, em 27 de junho de 2021, “uma biblioteca pegou fogo”, referenciando o dito popular. Perdemos o professor Ayrton Silva (★11/12/1935 - †27/06/2021), mentor de Luiz Machado e de tantos outros músicos de Porto Alegre. O professor Ayrton era um mestre da música, seguia uma tradição oral e de imitação em seus ensinamentos do Choro, por isso a falta de documentação de seus materiais de ensino.

Lamento profundamente não ter tido uma maior convivência e ter perdido a possibilidade de ouvir as histórias contadas pela voz do mestre do mestre.

Para a etnomusicóloga C. K. Szego (2002), a

[...] contribuição etnográfica para a compreensão da aprendizagem e transmissão reside não somente em sua sensibilidade à natureza culturalmente específica e socialmente constituída destes processos e dos fenômenos que os assistem, mas também nas formas nas quais elas são individualmente realizadas. (SZEZO, 2002, p. 707)

Algumas histórias ainda podem ser recuperadas, mas muita coisa se perdeu. Isso foi algo que me marcou profundamente, gostaria de ter convivido e conversado mais com o mestre, estreitado mais essa relação para poder aprender diretamente com o professor Ayrton.

Essas vivências no universo do Choro me aproximaram de muitas pessoas, foi assim que pude compreender e ter diferentes pontos de vista sobre o nosso entorno e o valor das histórias de cada um.

A antropóloga brasileira Ruth Cardoso (1986), em seu livro “*A aventura antropológica*”, traz reflexões sobre um “novo” trabalho de campo, que engloba aspectos como a convivência e a afetividade, possibilitando o envolvimento do pesquisador e deixando de lado o seu etnocentrismo para compreender as diferenças.

A interpretação que se constrói sobre análises qualitativas não está isolada das condições em que o entrevistador e o entrevistado se encontram. A coleta de material não é apenas um momento de acumulação de informação, mas se combina com a reformulação de hipóteses, com a descoberta de pistas novas que são elaboradas em novas entrevistas. (CARDOSO, 1986, p. 101)

Muito dessa construção com o professor Luiz Machado se deu durante as minhas aulas de música, permitindo a existência de uma relação de mestre e aprendiz, mais tarde também transformada numa relação de colegas de profissão.

Cito Barz e Cooley (2008) que dizem:

A música é o nosso caminho em direção às pessoas, e se alguma coisa distingue a etnomusicologia contemporânea das eras anteriores da disciplina, é nossa prática de falar com, tocar com, e experimentar a vida com as pessoas cujas práticas musicais escrevemos. (BARZ e COOLEY, 2008, p. 14)

Já dizia Tolkien (1994, p. 78) através de seu personagem Gandalf, o Cinzento: “Tudo o que temos de decidir é o que fazer com o tempo que nos é dado”. Com o tempo que me foi concedido, sinto-me incumbido, como aluno, amigo e colega de profissão, de dar voz a essa história e retribuir com algo palpável ao meio que tanto contribuiu para a minha formação.

É crucial lembrar que cada um de nós possui um papel significativo na perpetuação e no enriquecimento da cultura e do conhecimento. Portanto, devemos honrar essa responsabilidade, prosseguindo na jornada de aprendizado e compartilhando experiências com o maior número possível de pessoas.

Além disso, é importante reconhecer que a sabedoria não é um tesouro a ser guardado, mas sim uma luz a ser compartilhada. Ao ensinar e aprender uns com os outros, construímos pontes para o futuro e deixamos um legado duradouro para as futuras gerações. Sendo assim, que possamos sempre valorizar e nutrir o conhecimento, cultivando um ambiente de aprendizado e crescimento mútuo em nosso meio.

3.2. A escola de música Teclas e Cordas: Era de ouro

Durante as entrevistas realizadas com o professor Luiz Machado, na academia de música Teclas e Cordas no decorrer do ano de 2023, tive a oportunidade de ouvir e conversar sobre sua trajetória de vida. Ele mencionou que aos 13 anos ganhou um violão do pai e tocava informalmente com os amigos, montando grupos de rock para se divertir e tocar algumas baladas da época.

Um ia aprendendo com o outro, tirando músicas de ouvido e se ajudando. Disse que tinha bastante facilidade com música, mas nunca encarou isso como uma profissão pois sua paixão era o desenho, que o levou a cursar dois anos de arquitetura na faculdade Ritter dos Reis, quando tinha aproximadamente 24 anos.

Nessa época tinha acabado de sair da casa do pai, com quem morava na rua Barão do Gravataí no bairro Cidade Baixa, e como não teve ajuda financeira da família para se manter, as coisas começaram a apertar. Tinha que pagar o aluguel, a alimentação e os estudos

sozinho. Inicialmente trancou a faculdade, pois imaginava que iria retomar mais tarde, mas no entanto, começaram a surgir os problemas de visão que fizeram-o repensar suas escolhas.

Luiz diz que era um aluno muito aplicado no curso de Arquitetura, se dedicava para tirar 10 em tudo, mas começou a ficar muito difícil de enxergar e segundo ele: "Foi a espiritualidade que mudou minha carreira." Essa transição e processo de se perceber espiritualmente foi algo longo, que mais tarde o levou ao espiritismo.

Ele compartilhou que seu envolvimento com o universo do Choro teve início ao assistir um show do Armandinho Macedo e a Cor do Som, provavelmente ocorrido no Auditório Araújo Vianna¹⁹, embora não tenha certeza do local exato. Segundo suas próprias palavras:

O Armandinho misturava o Choro, né? Então ele tocou bandolim no show, bah... aí eu vi, acho que pela primeira vez eu ouvi aquele instrumento mesmo, tocado em um show. Já ouvi falar, conhecia e tal, mas nunca tinha visto alguém tocar o instrumento em si, né? E aí eu no outro dia, terminou o show, eu fui numa loja de instrumentos musicais descobrir se tinha bandolim pra vender. Tinha um lá, uma loja lá, o cara me afinou com afinação de violão, ele nem sabia, ele era guitarrista e tal, e eu perguntei pra ele se ele conhecia algum professor e ele disse "Olha eu conheço o Ayrton Silva, parece que ele dava aula lá no Palestrina, não sei se ele ainda tá lá e tal", isso foi em 1980. Aí eu fui no Palestrina e ele ainda estava dando aula, eu marquei uma aula lá com ele e a partir dali, não parei mais.

O Liceu de Música Palestrina, mencionado pelo vendedor, foi fundado em 13 de Junho de 1938 pelo maestro italiano Ângelo Crivellaro e foi a escola de música referência no Sul do Brasil na época. Saraiva (1998) detalha:

O Palestrina inovou em muitos aspectos. Inicialmente em 1946, iniciou um trabalho de interiorização do ensino da música (em 8 anos possuiu sucursal em 42 cidades do interior). Em 1968, o Palestrina obteve o decreto de reconhecimento de seus vários cursos: instrumentos de sopro (metais e madeiras), harmonia, órgão, piano, instrumentos de cordas, acordeão, canto, composição e regência. No ano seguinte, o Liceu Palestrina tornou-se a primeira escola de música do Rio Grande do Sul a possuir curso de licenciatura plena em Educação Musical reconhecido (terceiro curso no Brasil), quando passou a denominar-se "Faculdade Musical Palestrina". (SARAIVA, 1998, p. 63)

No Palestrina, Luiz começou suas aulas com o professor Ayrton. O progresso foi muito rápido, em apenas alguns meses já compreendia bem o funcionamento do bandolim, com a afinação correta, construiu um bom repertório e compreendeu bem a leitura e escrita de tablaturas. Ele diz:

Com três meses de bandolim eu fui de solista no teatro Renascença. Na turma que ele tinha no Palestrina (professor Ayrton), era eu, o Rogério Piva que tinha 14 anos, e mais outros guris lá, aí ele fez esse show. Quem tava sentado na primeira fila era o Túlio Piva, o neto

¹⁹ <https://araujoviannaoficial.com.br/> - acesso em 06/03/2024

dele tava tocando junto, né? Foi minha primeira apresentação, eu toquei Noites Cariocas, toquei o Lamentos, não me lembro se toquei também o Murmurando, eu pegava tudo na hora, eu tinha uma fome, ele me dava a música num dia e no outro eu já tinha tudo de cor.

Sobre as aulas de Choro com o professor Ayrton, Luiz comenta:

Ele sabia música, né? Ele ensinava mais por tablatura e de ouvido, ele não era assim um professor de se dedicar, ele gostava de tocar, aí ele viu que eu tinha facilidade e tal, me passou algumas coisas, bem básicas sabe, os improvisos, aquelas coisas que os caras faziam mesmo ele não escrevia e não passava, daí eu vi que conseguia tirar de ouvido.

Nesse tempo, de aulas com o professor Ayrton no Palestrina, Luiz recorda vividamente que com a reinauguração do Theatro São Pedro em 1984, após um período de reformas desde 1973, teve início um projeto pioneiro na cidade intitulado *O Choro é Livre*. Ele lembra que esse movimento não apenas revitalizou o cenário musical local, mas também proporcionou um reavivamento da cultura do Choro em Porto Alegre. Ele diz:

Nós que abrimos o projeto, foi eu, o Ayrton, o Sampaio, o doutor Itamar, o filho dele que tocava flautinha doce, o flautista aquele... não lembro o nome dele, mas ele que organizava tudo, ele era um dos grandes da época, e nós que fizemos a primeira apresentação do *O Choro é livre*. Em 1984 eu montei o Reminiscências, porque aí eu que conheci o Zé, ele era aluno do Ayrton e ele nos juntou, o Chiquinho, o Zé... Antes eu tocava só com o Ayrton e o Sampaio. Daí *O Choro é livre* montou um grupo pra quando vinha atrações, veio Ademilde Fonseca, veio Altamiro Carrilho, veio vários solistas, o Evandro do Bandolim, esses solistas de Rio e São Paulo, daí eles montaram um grupo pra acompanhar. Era o Ayrton no bandolim, o Jessé o violão de 7 (cordas), o professor Darcy o violão de 6 (cordas), o Lúcio era cavaquinho, o Giovanni Berti era bem gurizinho, tinha uns 14 ou 15 anos e tocava o pandeiro e o Plauto na flauta, né? Eles eram o grupo que tocava ali no Foyer e quando vinham essas grandes atrações, eles faziam no teatro grande e tinha esse conjunto que era o regional do Theatro São Pedro que acompanhava. Eu e o Rogério sempre dava umas canjas lá.

As aulas no Palestrina, com o professor Ayrton, se mantiveram por dois anos e com a sua iminente aposentadoria, Luiz foi convidado por ele a assumir suas turmas. Assim, iniciou-se uma nova fase em sua vida, agora como professor de música, o que despertou entusiasmo e paixão pelo ensino até então desconhecido por ele.

Apesar de já possuir um amplo repertório, devido à sua recente incursão na profissão de professor, iniciou aulas particulares na casa do professor Ayrton em busca de recursos e materiais para suas próprias aulas. Em relação às aulas particulares, Luiz diz:

Ele morava muito longe, lá na Zona Norte e o ônibus nem ia lá. Eu tinha que descer na Baltazar ali, tinha que caminhar e subir aquele morro, tu vê, naquela época eu fazia isso de noite, depois de dar aula o dia todo. Ele escrevia umas musiquinhas e eu ia pra casa. Eu tinha que conseguir a gravação das músicas, ele não tinha gravação de nada, daí eu dava as gravações pra ele. Ele escrevia umas tablaturas, eu decorava tudo na hora ali. Ele tocava,

eu ia imitando e lendo. Ele dava ali umas cabecinhas de nota na tablatura só, não aprendi a ler música com ele, depois quando conheci a Rosane que aprendi a ler, ela que me ensinou a ler, até ali não sabia ler nada (falando sobre leitura de partitura), aí, ia tocando de ouvido. Centro, tu sabe como ele escrevia centro? Ele escrevia A7, Dm... ele não botava tempo de compasso, e isso valeu pra mim, isso forçou meu ouvido, eu olhava e tinha que saber se era um tempo se era dois compassos ou se era um, tinha que ir fazendo no ouvido, né?

Com essas vivências, Luiz percebeu que era necessário uma adaptação dos materiais didáticos para uma melhor assimilação dos alunos. “Imagina, ninguém conseguia tocar com aqueles materiais, eu comecei a fazer um troço mais mastigadinho e mesmo assim o pessoal apanhava, e isso até hoje ainda”.

A transição para o papel de professor de música não apenas ampliou a sua compreensão da música em si, mas também foi o que o levou a conhecer Rosane Krisnski, uma das instrutoras do conservatório. Mais tarde, tornariam-se sócios na academia de música Teclas e Cordas. Ele também fez amizade com Carlos Branco, que foi professor no conservatório e, anos depois, fundou a Branco Produções²⁰. Também conheceu Alfredo Moraes, então aluno de Branco e hoje luthier em Porto Alegre.

Durante suas conversas com Rosane, nos “intervalos do cafezinho”, ela compartilhou que seu pai estava disposto a ajudá-la a montar uma escola de música. O Luiz já estava a aproximadamente 3 anos como professor do conservatório e Rosane mencionou que no Palestrina os ganhos eram muito limitados, o que a motivou a buscar novas oportunidades. Decidida, convidou o Luiz e o Alfredo para embarcarem juntos nessa empreitada. Esse empreendimento, chamado Teclas e Cordas, teve início na Cidade Baixa, na rua Lima e Silva. Luiz diz que:

A escola era num sobrado, na Lima e Silva oitocentos e não sei o que, aqui onde tem um sobradinho, ali, logo que tu passa aqui onde era uma imobiliária, onde era o gaúcho (um barbeiro antigo da Cidade Baixa). O Gaúcho ficava no garajão e nós lá no fundo. Em cima funcionava a imobiliária e nós era tipo num porãozinho, ali que tudo começou.

Na escola que tinha acabado de nascer, as aulas eram diversificadas, abarcando uma variedade de estilos musicais conforme a demanda dos alunos. Luiz menciona que ministrava aulas de bateria, guitarra, baixo, violão, bandolim e cavaquinho, Alfredo atendia os seus alunos particulares de violão e Rosane ministrava as aulas de teclas. Ele lembra que Laura Saraiva, amiga de infância de Rosane, chegou à escola. Diz que a conheceu ainda no Palestrina e veio à escola com o intuito de aprender a tocar Choro, “ela tinha comprado o bandolim do Branco e queria desenvolver o instrumento”.

²⁰ <https://brancoproducoes.com.br/quem-somos/> - acesso em 06/03/2024

Por ser historiadora, Luiz diz que ela sabia muito da música de Porto Alegre e normalmente fazia os textos e apresentações quando tocavam.

Ela vivia lá na Biblioteca Pública, Discoteca Pública e na Casa de Cultura Mário Quintana pesquisando, achava partituras, áudios... Ela que foi lá na casa do Vedana pra pesquisar o Otávio Dutra, ela que escreveu aquele texto do Avendano no livrinho de partituras aquele que fizemos, ela também me gravava aqueles programas da rádio lá do Rio de Janeiro, tenho toneladas de CD's desses programas (como os da Rádio Nacional do RJ e Rádio MEC).

Em 1988, com a chegada de Henry Lentino à escola, surgiu a ideia de priorizar o ensino do Choro nas cordas, que era o gênero preferido do Luiz.

Henry desde o primeiro momento demonstrou muita facilidade e aprendia tudo extremamente rápido. Sobre a chegada de Henry a escola, Luiz comenta:

O Sidi (pai do Henry) me viu tocando na televisão, no programa aquele, *Músicos daqui*, viu o endereço (da escola) e me procurou pra ver se eu podia ensinar o Henry. O Henry tinha um cavaquinho daqueles Reis dos Violões ruim pra caramba, daí eu comecei a ensinar ele. Como ele era guri, tinha oito anos, o Sidi começou a trazer ele. O Sidi já tocava uns sambinhas no violão, com afinação de cavaquinho, e alguma coisa de percussão. Como ele ia na aula, ensinei ele a tocar pandeiro, já que ele ia na aula, ensinei ele pra tocar com a gente, né? Já que ele ia ficar lá parado, então vai bater um pandeiro ai, né? Aí que nós começamos a montar o grupo, com o Márcio. O Márcio fazia solo e ele (o Henry) fazia centro e assim iam se revezando (no solo). Tinha mais um amigo meu que tocava pandeiro, que era lá do Palestrina. Ele era aluno meu lá, o Jairo. Daí ele fazia pandeiro e o Sidi começou a tocar o surdo.

Segundo relata o professor, Márcio foi um estudante do Palestrina sob a tutela de outro instrutor. Sua mãe acompanhava as performances de Choro que Luiz participava e ao saírem do Palestrina para fundar a Teclas e Cordas, ela perguntou se poderiam acolher o Márcio como aluno na nova escola. Luiz disse que “o Márcio foi um dos primeiros alunos (da Teclas e Cordas). Ele veio antes do Henry e continua tocando até hoje, só que agora ele é baixista.” Como os dois, o Henry e o Márcio, tinham mais ou menos a mesma idade, nasceu a ideia de colocá-los para tocar junto e formar um grupo. Márcio era muito bom na performance, tinha uma técnica apurada no cavaquinho e no bandolim, além de demonstrar muita facilidade na música, segundo o Luiz.

Quando Henry iniciou seus estudos na escola, Luiz diz que sentiu a necessidade de se aprofundar em seus estudos, para compreender melhor os meandros do Choro, buscando assim adquirir o conhecimento necessário para ministrar aulas com mais profundidade. Foi nesse período que começou a identificar padrões recorrentes no gênero e no estilo do Choro. Sobre o assunto, Luiz discorre:

Eu não entendia direito como era o fraseado do Choro, eu só comecei a estudar o violão de acompanhamento de Choro quando o Henry entrou. Aí eu comecei a ouvir as sequências harmônicas que eu achava bonitas. Daí comecei a anotar as sequências e vi que se repetia, em determinada tonalidade diferente, no meio da música, aquelas sequências I7, IIm, V, e aí eu comecei a anotar aquilo aí, mas não sabia o que que era, né? Depois o Chediak lançou aqueles livros *Harmonia e Improvisação*, eu comprei, e ele começou a botar nome naquilo que eu já sabia fazer, que eu já tinha anotado. Eu comecei a estudar aquilo e montei um livrinho, eu e o Alfredo, e a gente se guiava por aí. Não tinha método, não tinha nada, daí eu comecei a escrever os baixos e as frases. Daí comecei a notar, pô, esse aqui (frase) ele fez de Am pra D7 pra ir pra G, daí eu vi que se repetiam as frases (nas músicas) e comecei a perceber que aquilo eram uns clichês, né? Aí eu ouvia as gravações e via isso, depois que fui entender de harmonia, que eu comecei a montar as sequências harmônicas e anotar os baixos que preparavam e comecei a descobrir que eram escalas de acordes. Por exemplo Dó maior, não tem acidente nenhum, mas se ele vai preparar pra A7 tem que colocar dó#, se vai pra D7 tem um fa#, entendeu? Então, se chamava de escalas dos acordes, eram as escalas do tom mais os acidentes dos acordes que tu tá passando. Muita gente fazia, tava em Dm e colocava um baixo em fa#, entendeu? Ou Am e botava um do#, entendeu? Aquela coisa, os caras não sabiam, daí dava aquela semitonadinha, né? Daí que eu fui entender, tudo eu tive que ir buscando, me informando, perguntando, ouvindo, anotando, não tinha ninguém pra ensinar aquilo. Daí eu vi que com as notas dos acordes tu fazia as frases, os arpejos, daí abriu um leque desse tamanho. Por isso eu comecei a escrever e escrever e tenho pilhas de livros aqui. Então eu comecei a passar pra todo mundo.

Durante cerca de 3 anos a escola permaneceu no mesmo endereço, até que o proprietário solicitou que todos os inquilinos desocupassem o imóvel pois ele seria colocado à venda. Como resultado, a escola se transferiu para outro sobrado, situado na avenida João Pessoa ao lado do Jornal do Comércio.

Isso foi naquela época daquela inflação medonha, que todo mês tinha aumento, aumento e aumento, nós tínhamos que ter 20 alunos só pra pagar o aluguel. Nós iríamos quase fechar, daí o pai da Rosane descobriu que recém tinham feito esse prédio aqui (onde atualmente é a escola, na rua Joaquim Nabuco esquina com a Lima e Silva), ele descobriu que tava à venda uma sala e perguntou se a gente não queria comprar. Ele deu a parte da Rosane e eu, a minha parte, eu vendi tudo que eu tinha e depois o resto eu paguei trabalhando pra ele.

Ao longo dos anos a escola estabeleceu colaborações com outros professores, incluindo instrutores de canto, violão, os irmãos do Alfredo, entre outros. No entanto, conforme Luiz relata, "tinha uma barca melhor e o pessoal não aparecia", o que resultava em atrasos ou cancelamentos sem aviso prévio por parte dos professores. Isso levou à redução das parcerias para evitar problemas e nessa época, a escola estava com muitos alunos. Luiz diz de forma bem enfática:

Depois do Palestrina era nós! Nós dividimos com o Prediger. O Prediger também era professor lá no Palestrina, saiu de lá e também montou a escola dele lá pro centro, não sei bem ao certo onde. Não tinham outras (escolas), né? Depois que veio essa Cordas e Cordas, esses outros negócios aí vieram depois.

O único professor que permaneceu consistentemente ao longo dos anos e Luiz fez questão de destacar foi o Alfredo, descrito por ele como um "parceirão que sempre esteve junto".

Paralelamente ao trabalho na escola, Luiz mantinha-se ativo como instrumentista e arranjador do grupo de Choro Reminiscências, fundado por ele em 1984. Durante o período em que seu amigo Branco foi diretor do Auditório Araújo Vianna e Coordenador de Música da Secretaria Municipal da Cultura, entre os anos de 1989 e 1994, o grupo Reminiscências tinha presença frequente nas apresentações da cidade, o que solidificou sua reputação como um dos principais representantes do Choro na região.

Dentro da programação do Auditório Araújo Vianna, Branco trouxe uma apresentação e “*master class*” com o músico Luiz Otávio Braga. Nas palavras de Luiz Machado:

Foi ali que eu me encantei, né? Ele veio com os arranjos camerísticos, de camerata, ensinando, dividindo a melodia e aí não apareceu ninguém, porque ninguém sabia ler. Daí eu fiquei com vergonha, né? Eu chamei o Henry e o Márcio, o Henry fez o bandolim e o Márcio fez o cavaquinho, eu fiz o violão de 6 (cordas), o outro, um que era do clube do violão, um violonista, não lembro o nome dele, era muito bom o cara, fez violão de 6 também e o Otávio, ele mesmo teve que fazer o violão de 7 cordas, porque ele escreveu pra três violões, cavaquinho e bandolim. Não apareceu ninguém, nós que tocamos na oficina do cara. Bah, que vergonha, o Rogério Piva, o João Vicente, tavam tudo aí (em Porto Alegre) e não apareceu ninguém, porque ninguém sabia ler, né? Eu que ensinei o Rogério Piva a ler, ele não sabia ler partitura, só sabia (tocar) de ouvido, o João Vicente lia só cabeça de nota, nunca fez solfejo, nunca aprendeu a dividir nada. Uma vez eu escrevi pra ele quando a gente foi tocar com o Izaías e ele foi de violão. Nem cifra (ele conseguia ler), ele tinha uma dificuldade, ele tinha que tocar e decorou, mas tudo bem. Aí eu fiquei indignado com aquilo. Eu vi como ele escrevia e tal, as coisas tudo ali e comecei a escrever.

Após esse evento, surgiram os projetos musicais na Casa de Cultura Mário Quintana e Luiz foi convidado para assumir a coordenação. Ele relata que ali iniciou um trabalho de transcrição musical, permitindo que os músicos populares tivessem acesso ao ensino de música com partituras. Os projetos incluíam o *Seresta na Casa*, onde tinham apresentações semanais e uma oficina de Choro realizada às quartas-feiras à noite. Essas iniciativas visavam promover a difusão e o aprendizado da música popular e teve duração de dois anos.

Em 1992 o cunhado do professor entrou em contato, tinha a ideia de organizar uma apresentação de carnaval nos Estados Unidos. Esse convite ficou marcado na memória de Luiz:

O Henry já era adolescente, tinha uns 14 anos. Meu cunhado morava lá e queria fazer um carnaval. Tinha uma colônia de brasileiros que estavam com saudades, em Tampa, e aí ele

me perguntou. Ele me disse em Janeiro e era em Fevereiro o troço. Dai falei com o Zé, o Zé Cláudio, eu tinha o grupo com o Zé, né? Antes do Henry eu tinha o grupo Reminiscências, que a gente começou em 1984, né? Eu e o Zé éramos os solistas. Fazíamos como o Henry e o Márcio, quando um fazia a base o outro fazia o solo. O Chiquinho era o 7 cordas, mais outros dois violões e tinha um pandeirista. Mas o Zé foi de cantor, ele e o Sidi foram de cantor, eles cantavam as marchas de carnaval. O Sidi foi de cantor e surdo. No violão foi o Alfredo, eu tocava cavaquinho e depois no carnaval toquei bateria nos frevinhos lá e o Henry tocava bandolim no instrumental. Os frevinhos, aquelas marchinhas de carnaval eu escrevi tudo pra ele, bah, fiz todo o repertório e ele decorou tudo, o Henry tinha muita facilidade. Tocamos numa universidade e num restaurante em Orlando e em Tampa nessa colônia de brasileiros. Quando voltamos saiu matéria no jornal e tudo. Ia nos programas de televisão e eles sempre perguntavam, né? Na época era uma coisa importante isso aí, né? E aí veio o João Vicente e o Rogério Piva. Eles queriam saber como a gente tinha ido e tal, eles também queriam ir, né? Aí que eu comecei a ter uma amizade mais forte com eles, porque quando eu conheci o Rogério ele era gurizinho, tinha 14 anos e depois sumiu, nunca mais eu vi ele. A gente nunca fez roda de Choro, ele tinha o grupo dele e eu tinha o meu, um ia assistir o grupo do outro mas a gente nunca se falava. Naquela época tinha essa ciuemeira, se tu tocava com fulano tu não podia tocar com beltrano, não existia roda de Choro. Era tudo assim. O Túlio Piva e o Jessé botavam o Rogério como que se ele fosse Deus, né? O Túlio Piva trouxe até o Fantástico pra mostrar o neto, quando ele tinha o bar alí e ainda disse que ele era o substituto do Jacob do Bandolim, vê se tem cabimento isso? Um guri com 15 anos. Só depois quando ele ficou mais maduro que a gente começou a tocar, ele queria fazer aula de solfejo, aprender a ler, daí eu comecei a dar aula pra ele, ele compunha e queria aprender a escrever as partituras dele, né? Depois ele foi transferido para Santa Catarina, trabalha lá no tribunal.

Naquela época, Luiz ressalta que para aprender Choro era de ouvido e recorrendo a dicas de amigos, já que não havia uma escola ou um método formal de ensino. Frisa que encontrar partituras era uma tarefa árdua e infelizmente a maioria dos músicos do gênero não estavam inclinados a orientar os iniciantes, o que tornava esse processo de aprendizagem ainda mais desafiador. Um dos poucos que ensinavam era o professor Ayrton. Segundo Luiz:

O cara bom que tinha mesmo era o Ayrton, né? E ele não gostava de passar a bola. Os *pulo do gato* como ele chamava ele não passava. Uma vez no *O Choro é livre* o Jessé tava na primeira fila e o Ayrton escreveu um arranjo pro violão de 7 (cordas) do Murmurando. Eu toquei no bandolim e ele tocou no violão. Cara, o que ele fez no violão, o cara (Jessé) ficou assim de boca aberta. Ele tocava muito, qualquer instrumento ele tocava. Cavaquinho, tocava que nem o Waldir também, uma técnica muito boa. Ele era o melhor que tinha em Porto Alegre, só que ele tinha as vaidades dele, tinha o ego dele, não queria passar tudo, ele via todos como concorrentes, né? Naquela época o pessoal escondia o braço do violão pra tu não vê qual eram as harmonias que eles tavam usando. Naquele tempo era difícil, ninguém se dava com ninguém... era difícil.

3.3. A escola de música Teclas e Cordas: Transformação

Em 1989 o Clube do Choro de Porto Alegre foi fundado, inspirado pelos clubes do Choro de São Paulo e Brasília. Seu propósito era promover a cultura do Choro e estabelecer um novo espaço para sua prática, onde músicos e entusiastas do Choro poderiam compartilhar experiências, aprimorar suas habilidades e celebrar a tradição do gênero,

contribuindo para sua preservação na região, já que até então, não havia rodas de Choro na cidade. Luiz relata:

No início lá tu tocava Choro, tinha um presidente muito legal que depois foi morar na serra, não lembro o nome dele. Depois eles começaram a botar os cantores, daí o pessoal saía pra dançar e virou clube da dança, começaram a tocar uns três ou quatro Choro por noite só. O Barboza (acordeon) que tocava esses Choro e o resto era só sambão. Mas vou te falar, o melhor de todos (presidentes) foi o avô do Peruca (Fábio Azevedo, conhecido como Cabelinho do Cavaco), o Zeno. A gente ia lá eu, o Ayrton e os guri e ele nos dava uma hora pra gente tocar. Ele nos dava uns tiquezinhos (tickets) pra refrigerante, era muito gente boa mesmo. Já o outro presidente preferia o samba pro pessoal dançar, daí só se tocava uns dois ou três Choro na noite.

Um outro “*point*” conhecido da cidade e reduto dos músicos da época era o bar do Túlio Piva. Luiz recorda:

Eu ia muito ali no bar do Túlio Piva, ele tinha um camarim e numa determinada hora da noite ele vinha pra tocar os sambas dele. Aquele bar era o bar top, ali que eu vi o Edinho tocar cavaquinho, o Ademazinho que sempre tocava *Pedacinhos do céu e Brasileirinho*, bah, eu ouvia aquilo e achava o máximo! Tinha o Mário Schimier, o Darcy, tinha muita gente tocando. Eles tocavam mais era samba mesmo, alguns Choros do Plauto, mas o que era bom mesmo lá era o Ayrton. Ele tocava bandolim que nem o Jacob, cavaquinho que nem o Waldir. Ele era muito bom mesmo, mas era tudo assim, dividido, cada um tinha o seu grupo. Não tinha essa coisa assim de roda, de todo mundo tocar junto. O único cara que sempre tocou com o Ayrton foi o Camanga (do cavaquinho). O Ayrton tocava com outros violonistas e tal, mas ele era difícil, daí ninguém queria tocar com ele por muito tempo.

Luiz menciona que a década de 1990 foi um período bem movimentado para o Choro em Porto Alegre. Lembra com um certo entusiasmo que era início da adolescência do Henry e que tocavam juntos em muitos projetos. Diz que foi uma época onde o Branco sempre conseguia eventos e lembra de um fato inusitado que aconteceu durante uma apresentação em uma escola municipal:

Foi uma época movimentada, o Branco conseguiu um projeto para tocar nas escolas municipais. Acho que tocamos em quase todas as escolas municipais aqui, nas vilas... teve uma vez que quase apanhamos até. Tinham umas gurias que queriam o Henry e o Márcio e elas tavam se pegando, pra conseguir chegar perto deles, né? Uma hora olhei lá no fundo e era professor, alunos, tudo se estapeando. Cara, coisa de Beatles, nós tivemos que terminar na metade da apresentação, sair correndo e entrar dentro da Kombi. As gurias enlouquecidas querendo pegar o Henry e o Márcio, olha foi um caos, veio o guardinha da escola pra ajudar a gente a sair. Quando saímos de lá, saímos apavorados, que situação, acho que foi o pior lugar que a gente tocou. Nunca tinha visto uma coisa dessas, fiquei com medo, mas medo mesmo (muitas gargalhadas quando acabou de contar a história).

Além das escolas municipais, Luiz comenta que houveram projetos para tocar nas igrejas após o fim das missas. Para essas apresentações iam com o Reminiscências de trio, o Zé, o Chiquinho e o Luiz.

Vinha uma Kombi e nos buscava na escola, levava a gente e esperava até terminar pra nos trazer de volta. Terminava a missa e a gente começava a tocar. Era muito bom tocar nessas igrejas, a acústica era muito boa, mas boa mesmo! A gente tocava e não precisava de amplificação nenhuma, dava pra ouvir tudo.

A década de 1990 foi frutífera na escola Teclas e Cordas. Luiz lembra que foi quando Elias Barbosa começou a estudar Choro com ele, tinha aproximadamente 9 anos e frisa que “ele já entrou com a vontade de tocar Choro”. Lembra que Elias era muito pequeno quando começou a tocar, pegava o cavaquinho no colo e "aquilo parecia um violão nas mãos dele, ele nem conseguia encostar os pés no chão", nas suas palavras.

O professor não lembra exatamente como Elias chegou para ter aulas, mas acredita que o tio dele, Gerson, tenha começado primeiro e depois o tenha levado. Como Luiz costumava tocar e dar canja no Clube do Choro com essa nova geração de Chorões, acredita que isso tenha feito com que fosse procurado pela família Barbosa já que o avô de Elias, o Barbosa, era o acordeonista do Clube do Choro e já o conhecia bem. Algum tempo depois, Renato, pai de Elias, também foi fazer aulas na sua escola.

Elias começou a tocar Cavaquinho e inicialmente aprendeu a ler por tablatura. Luiz menciona que nesse início de estudos deixava o aluno escolher como queria aprender, sempre apresentava a partitura e a tablatura, e como tocar por tablatura facilita o desenvolvimento de um repertório mais rápido para solistas, normalmente era o escolhido pelos alunos, mas depois, com o passar do tempo, Elias também fez aula de leitura musical, teoria e harmonia. Ele desenvolveu um repertório muito rápido, Luiz comenta que Elias realmente se esforçou e se dedicou para desenvolver-se musicalmente, pois, já que vinha de uma família de Chorões, queria tocar com o avô, o tio e o pai. Naquela época, o professor menciona que Henry era uma grande inspiração para Elias. Nas suas palavras:

O Elias era fã do Henry, o Henry era uma referência pra todo mundo daqui, né? Quando ele (o Henry) gravou aqueles dois CD's com o Clube do Choro, o Elias ficou enlouquecido com aquilo. Tem um improviso que o Henry fez num daqueles discos que ele ouvia não sei quantas mil vezes por dia. Ele sempre falava daquele improviso e sempre queria saber histórias do Henry.

Luiz recorda que Elias estudava muito e diz que realmente o surpreendeu:

Ele se esforçou muito, ele se puxou muito mesmo, ele foi numa evolução e numa evolução, cada vez ele foi melhorando mais e mais, tocando, compondo, ficando com uma técnica cada vez melhor, cada vez mais apurada e com som limpinho, ele estudou pra ser nota 10, ele estudava e se ralava e olha, eu posso te dizer, ele chegou lá! Acho até que nem ele imaginava que ia ser tão bom assim.

Depois de Elias, Luiz diz que chegou à escola Luis Barcelos, carinhosamente chamado pelo professor de Luisinho. Luisinho já tocava cavaquinho e queria aprender a ler partitura, pois já tocava muitos sambas e cantava. Luisinho fez aula de leitura musical, solfejo orado e cantado. Luiz lembra que Luisinho começou as aulas quando tinha aproximadamente 12 anos e já era muito bom de harmonia, tinha uma ótima intuição e já conseguia tirar músicas de ouvido.

Devido a essa facilidade apresentada por Luisinho e a grande demanda que a escola tinha na época, Luiz começou a pagar para que ele tirasse de ouvido a harmonia de sambas e Choros.

Desde o início eu já sabia que ele ia embora daqui, o Luisinho era e é fora da curva. Sabia que aquilo ali (tirar as músicas de ouvido) ia ajudar ele, além de me ajudar também, né? Sempre tinha que corrigir alguma coisinha, mas ele tava recém começando, né? Ele sempre comenta que isso tudo, de tirar música de ouvido aqui pra mim, ajudou ele a desenvolver o ouvido. Assim ele desenvolveu um repertório gigante, com o Luisinho eu não precisava me preocupar, era só dar a gravação que no outro dia ele ia tá tocando tudo da gravação. E ainda descobrimos que o Luisinho e eu somos meio que parentes. Nós temos primos em comum, o meu tio é casado com a tia da mãe dele, então os meus primos são primos dele. Um dia ela (a tia do Luisinho) vendo um vídeo nosso me reconheceu. Nós tivemos infância juntos, ela vinha pra casa dos meus primos ali na Glória. O pai do Luisinho filmava tudo, né? Um dia ele mostrando os vídeos em casa e ela disse, “Mas pera aí, esse aqui é o Luiz!”, pra tu ver como o mundo é pequeno! Mas quando o Luisinho me procurou a gente não se conhecia, ele veio por uma indicação de alguém, não sei quem me indicou pra ele. Só depois que a gente descobriu que era meio parente assim.

Nesse período, Luiz comenta que tinha esses três alunos destaques na escola e lembra de uma conversa que teve com Henry Lentino:

Um dia o Henry sentado aí, aí mesmo onde tu tá, me perguntou o que eu achava sobre ele ir pro Rio de Janeiro. Eu disse que não sou eu que tenho que decidir, mas o que posso dizer é que o pior é o cara se arrepender de não ir. Tu não vai ta saindo de mal com ninguém, tu não ta saindo fugido da polícia, então... tenta, vai, se tu ver que não dá, volta pra cá, tua família é daqui e sempre vai te receber. Aqui ninguém passa disso que tu já conhece, se o Yamandu tivesse ficado aqui ele ia ser só mais um violonista, mais um músico de boteco. Aqui as coisas não fluem, não adianta. Aqui eles trazem esses caras de fora, pagam passagem aérea, hospedagem e alimentação, fora a grana boa de cachê, né? Enquanto para os músicos daqui, mal querem pagar o cachê, ou acham que tão pagando demais. A pior coisa que tem é o cara não ir e depois ficar pensando, “Por quê eu não fui?” Ele decidiu ir e quando foi já tinha um bom repertório de cavaquinho e bandolim, os clássicos tudo ele sabia tocar. Já tava compondo, já sabia improvisar, o Henry já era o Henry, tanto que ele chegou lá voando. Era muito impressionante a técnica que ele tinha. No cavaquinho ele tocava o Baião Caçula, cara, eu nunca vi ninguém tocar com a limpeza e a velocidade que

ele tocava. Olha, cavaquinho é difícil, tem que ter uma técnica de mão direita violenta pra ficar limpo. Ele tocava a valsa Primeiro amor, que só quem gravou foi o Zé Menezes no cavaquinho e ele tocava aquilo numa rapidez que vou te contar. Acho que a técnica que o Henry tinha era melhor que a do Hamilton (de Holanda). Ele podia ter sido melhor que o cara se tivesse focado. Nessa época ele tava a mil mesmo! O único defeito que eu vejo que ele tinha era que o improvisado dele não era do Choro, era aqueles improvisos muito loucos, mas quando ele chegou lá ele corrigiu isso. Ele aprendeu o improvisado do Choro mesmo, em cima da harmonia, com as escalas do tom e dos acordes, aprendeu tudo certinho. E ele já chegou bem lá (no Rio de Janeiro), eu passei meus contatos tudo pra ele, eu tinha o contato de todo mundo, do Dino, daquele pessoal todo lá.

Ao longo dos anos 1990, a cena do Choro em Porto Alegre floresceu e se transformou, ganhando novos palcos e admiradores, segundo Luiz. A Camerata Brasileira, grupo de Choro do qual Luisinho fazia parte, teve início no final da década de 1990 início dos anos 2000 e se tornou referência para os amantes do gênero em Porto Alegre. Sobre o grupo, Luiz explica:

Eu ia num lugar lá na zona norte, eles foram o primeiro lugar de Porto Alegre que copiavam o disco de vinil pra CD, deixei uma fortuna lá, aquilo era caro na época e depois o cara lá montou um estúdio e eu comecei a gravar lá, foi até onde gravamos os primeiros Choros do Luisinho. Uma vez, lá no estúdio, o cara disse “Eu vejo vocês chegar aqui com tudo escrito, com arranjo, é uma facilidade pra vocês gravar, gravam praticamente de primeira que tão tudo lendo. Tem um grupo que vem aqui, tão gravando e tem muita dificuldade, não anotam nada, querem fazer tudo de ouvido e se perdem muito, tu tinha que vir aqui dar uma olhada”. Daí um dia eu fui lá buscar uns discos e eles estavam gravando. Era o Mallmith (Rafael), um outro cara muito bom lá, super intuitivo, não lembro o nome dele mas acho que era Luiz, depois ele fez um concurso pro Correio e largou a música, e mais um outro carinha lá que também não lembro o nome. Daí eu olhei e eles estavam tocando o Murmurando. Quando eles saíram conversei um pouco com eles e toquei pra eles ver como é o Murmurando. Daí eles arregalaram um olho assim e perguntaram se eu dava aula. Marquei com um deles e tal, que era esse mais intuitivo e comecei a ajudar ele a limpar as músicas, tocar as notas certinhas, aquela coisa toda, né? Daí ele trouxe o Mallmith e depois trouxe o Ferrari (Rafael), foi daí que eu montei o grupo com eles. Comecei a fazer os ensaiozinhos aqui, o Dezesseis (Rafael Rodrigues) também estudava comigo e juntei eles. O primeiro Camerata era o Dezesseis, esse aí que não lembro o nome, o Ferrari, o Mallmith, não lembro também quem era a percussão, mas depois entrou o Sidi, mas o Sidi não ficou muito tempo, eles eram tudo guri e o Sidi coroa no meio deles, o Sidi tinha os compromissos do trabalho dele também e decidiu sair, daí que entrou o Anderson (Balbueno) no pandeiro. Um tempo depois o Dezesseis ia sair do grupo e eles me pediram pra colocar um violão, daí eu indiquei o Luisinho, ele já tava estudando violão aqui comigo também, não lembro quando entrou o Moisés. Na verdade o nome do Camerata, no início, era Alma Brasileira, foi até eu que sugeri o nome, que era o nome de uma valsa muito bonita. Eles começaram a tocar e ficar meio conhecido assim, daí um grupo lá de não sei onde entrou em contato com eles porque já usavam esse nome de Alma Brasileira e eles acharam melhor trocar pra evitar problemas. Daí eu sugeri que ficasse Camerata Alma Brasileira, e no final eles decidiram só Camerata Brasileira. Eles tocavam aqueles arranjos camerísticos tudo que eu tinha aqui, faziam os próprios arranjos, eram muito criativos e bons. Foi o grupo diferente que tinha aqui, tocando tudo redondinho.

Esse cenário efervescente, com o surgimento de novos Chorões, foi um período de aprendizado e consolidação do Choro, deixando uma marca no tecido da história e na paisagem musical do Choro de Porto Alegre.

3.4. A escola de música Teclas e Cordas: Impactos na sociedade

No início dos anos 2000, o projeto *Seresta na Casa* foi retomado e deu-se início à série *A Memória da Música Brasileira*, na Casa de Cultura Mário Quintana. Luiz foi novamente convidado para coordenar esses projetos, que perduraram por aproximadamente quatro anos. Ele descreve *A Memória da Música Brasileira* como uma série de apresentações comentadas, nas quais um apresentador discorria sobre a história da música e dos compositores cujas obras estavam sendo interpretadas no palco. Durante esse período, surgiu o convite para a realização de uma roda de Choro, como uma extensão dos projetos, realizada todas às quartas-feiras à noite. Luiz relata:

Isso foi a convite da Floreni, lembra dela? Esposa do finado Tito. Depois mudou a direção lá, né? O presidente novo não queria que mantivesse um grupo fixo tocando, ele achou que ia dar vínculo empregatício e aquela bobajada toda. Lá era sempre o Reminiscências e alguns convidados, ia o Dodô do cavaco, o primo do Henry, Marcos Lentino, que naquela época tocava bandolim, o Andres, o Ricardo da flauta, foi muita gente. Eu sempre convidava um solista e a gente acompanhava. Nos dois projetos, no *Seresta na Casa* e *A memória da Música Brasileira* eu convidava cantores também, ia o Paulo Goya, a Taise (Machado), a Karine Cunha, eu abria com Choro, tinha o samba no meio e fechava com Choro. Bah, lotava lá! Chegava a ficar gente fora, nas escadas porque não conseguia entrar, daí nas quartas era só Choro, já tinha a Camerata, o Luisinho e o Ferrari tavam sempre lá. Depois o Branco me chamou pra fazer a oficina no Santander, que ia ser só uma oficina de verão, mas como apareceu muita gente interessada a coisa funcionou lá e ele quis manter. Eu deixei com os guris os projetos lá (se referindo à Casa de Cultura Mário Quintana), mas daí um dia o cara lá me ligou pra dizer que os guris não estavam indo, estavam faltando, daí eu fui lá falar com ele. Pedi desculpas, expliquei que tava fazendo as oficinas lá no Santander e não tinha condições de fazer mais lá, então decidimos encerrar o projeto. A oficina do Santander cresceu muito, primeiro era quinzenal, depois pediram pra eu fazer uma mais simples, pra levar mais gente, né? Daí eu fiz a de Samba e Choro, que iam cantores e o pessoal que tava iniciando solava umas músicas mais simples, As rosas não falam, Eu sei que vou te amar, Ronda... e daí ficou as duas oficinas, que era todos os Sábados. Aquilo me deixou enlouquecido de trabalho, às vezes tinham dez cantores e eu tinha que escrever tudo e o pior é que em cada quinzena eles queriam cantar samba diferente. Eles vinham aqui, eu passava o tom com eles, escolhia o repertório e escrevia tudo pra todo mundo. Em casa eu tenho pilhas de cadernos que eu escrevi de arranjos. Eu escrevia o bandolim, cavaquinho, violão de 6 e 7, e eu sempre levava tudo encadernado, tu lembra!

Em 2004 Luiz diz que Luisinho já tinha resolvido, iria se mudar para o Rio de Janeiro. Ele lembra:

Quando começaram as oficinas do Santander, o Luisinho já tinha decidido ir pra lá. Eu sabia desde cedo que ele ia, né? Então ele participou pouco da oficina, mas ainda participou um pouco, ele e a Camerata. Deixei ele à vontade pra levar todos os materiais aqui da escola que ele quisesse e ele levou o que quis. Passei todos os meus contatos pra ele também, que nem eu fiz com o Henry. A família do Luisinho deu todo o apoio, botaram fé nele, venderam tudo aqui e foi todo mundo pro Rio de Janeiro. Da Camerata, que foram pra lá junto com ele foi o Mallmith e o Anderson. O início dele lá foi difícil, né? Lembro

de conversar com ele, ninguém conhecia ele, mas em pouco tempo já tava de professor lá na escola da Luciana, na Escola Portátil, e já tava tocando com o Rogério Caetano. Imagina! Eu levava vídeos, em fita VHS, do Rogério tocando pra gente vê e ele tava tocando com o cara! Agora o Luisinho tá voando lá, né? Ele nada mais é que o bandolinista do grupo mais importante da história do Choro, o Época de Ouro. Hoje ele ocupa o lugar que um dia foi do Jacob do Bandolim e isso não é pra qualquer um, fora que ele toca com um monte de gente importante por lá e digo aqui pra ti, O Elias devia ter ido pro Rio de Janeiro porque ia fazer sucesso. O Elias toca bem, compõe bem, pra mim ele é o melhor compositor de Choro dos guri, porque quando ele quer ele faz o Choro Choro, o Choro mesmo! Não aquelas outras coisas que ele faz, com aqueles improvisos malucos, eu to falando do Choro Choro. Ele tem toda a veia do Choro, tem uma facilidade, uma agilidade e podia tá no Rio fazendo horrores lá, que nem o Luisinho.

Com o início das oficinas do Santander, uma série de eventos e divulgações começaram a acontecer, nos quais essa nova geração de músicos da cidade estava participando. Às vezes, após o término da oficina, os músicos desciam e continuavam a tocar em frente ao Santander por horas.

Um grande número de músicos adotou esse compromisso como sagrado aos sábados à tarde e muitos músicos passaram pela oficina, praticamente todos os finais de semana aparecia alguém novo. Luiz recorda vividamente a chegada de Pedrinho (Pedro Franco):

A mãe do Pedrinho (Eliane Franco) chegou lá no Santander e falou comigo, disse que o filho estudava cavaquinho com um professor lá na Zona Norte onde eles moravam e queria saber se ele podia participar. Eu expliquei pra ela que ali não era aula, era pra tocar, pra praticar e ela disse que ele já tocava uns chorinhos e tal. Daí pedi pra ela que no próximo Sábado chegasse mais cedo com ele, pra dar uma passada e ver o que ele tocava, né? Uns quatro chorinhos do Waldir o Pedro já tocava, do jeito dele, tinha umas notinhas ali pra corrigir, mas dava pra tocar. O professor que dava aula pra ele conseguia umas partituras que estavam erradas, mal escritas, não sei onde ele conseguia aquilo. Como o Pedro e a mãe dele não conheciam, o cara dava aquilo e o Pedro tocava e tava tudo certo. O Pedro já lia, fazia teoria e solfejo na escolinha da OSPA, então ele já lia bem, o professor passava aquilo e o Pedro só tocava. Eu expliquei pra ela que em todas as músicas que o Pedro tocou tinha umas notinhas erradas e tal. Falei pra ela conversar com o professor do Pedro, ela perguntou onde era minha escola, eu passei o endereço pra ela e na segunda pela manhã ela tava lá com ele. O Pedro começou a fazer três aulas semanais comigo, cavaquinho, bandolim e em pouco tempo ele começou o violão também. A mãe dele trazia ele três vezes por semana aqui, pra tu ver que mulher decidida! Ela queria dar oportunidade do Pedro aprender e pra isso, levava ele onde quer que fosse. E filmava tudo! Tava sempre com a câmera debaixo do braço, tu lembra? O Pedro começou aqui pegando os solos (no cavaquinho), mas logo já tava fazendo harmonia também. Ele teve uma evolução muito rápida, no início ele tirava música de um dia pro outro, depois ele começou a ler tudo de primeira vista aqui. Daí começamos a tirar aqueles discos dos Princípios do Choro todo de ouvido. Eu ficava com a partitura aqui na mão, colocava a gravação, já tinha ensinado as sequências harmônicas pra ele, daí ele ia tirando de ouvido e eu ia corrigindo quando ele errava alguma coisa. Ele tinha uma facilidade impressionante, uma vez ele tava aí sentado nessa cadeira e eu disse pra ele que precisava de dois Choros, que a gente ia fazer uma homenagem aos compositores da oficina, né? Ele pegou o bandolim e simplesmente tocou um Choro, sem parar, daí ele me ditou a harmonia e olha, um Choro de três partes com as modulações todas certinhas, fez corrido o Choro mesmo, sem parar! Não foi tocando uma frase e pensando o que vem depois, ele só tocou. Daí a gente escreveu a partitura, se não tivesse escrito ia ter se perdido, né? Ele fez na hora, na minha frente! Aí que eu vi que ele era muito diferente, e era um gurizinho ainda! Eu coloquei o nome do Choro de Já estava pronto, porque do jeito que foi, parece que ele só recebeu tudo aquilo, né? Ele é daqueles

caras que vem predestinado, tipo um Mozart da vida e vou te dizer que a diferença do Pedro é que além da facilidade que ele tinha, ele vivia estudando. Acho que nem jogava vídeo game, não jogava bola nem nada, ele só tocava, o dia inteiro. Ele recém era adolescente e já tocava o Moto perpétuo do Paganini, Czardas, O voo da mosca, Desvairada, e eu fico muito impressionado com a leitura dele. Mesmo que tu decore, tu não consegue tocar na velocidade que ele lê à primeira vista. Uma vez coloquei uma do Hamilton, tive que juntar duas estantes de partitura, eram quatro ou cinco folhas de partitura e é Hamilton, né? Só de falar o nome do cara tu já sabe que é pedrada. O Pedro deu uma olhada na partitura, eu liguei o rádio e coloquei a música, ele saiu lendo de primeira vista junto da gravação e tocou todinha! Uma vez lembro que tu desafiou ele na oficina a tocar o Harmonia Selvagem do Dante Santoro a primeira vista e ele debulhou tudo aquilo ali. As vezes eu levava os arranjos pra ele tocar lá na oficina, ou aparecia alguém que queria dividir uma música porque não tava muito seguro, eu dava as partituras pro Pedro, ele ficava lá sentadinho só analisando as partituras enquanto os outros tocavam daí era a vez dele de ir tocar e ele lia tudo de primeira vista, ou até já tinha decorado, e destruiu tocando, né? É muito incrível o Pedro! Beira o inacreditável!

Em meio às atividades das oficinas e à rotina da escola de música, surgiu a ideia da Associação Sol Maior no ano de 2007. Luiz teve contato com esse projeto social durante conversas com César Franarin na cafeteria do outro lado da rua da escola Teclas e Cordas. A partir daí, ele se engajou ativamente no desenvolvimento e implementação do projeto. Luiz fala:

O Flanela (apelido dado por Luiz à César Franarin) me chamou ali pra tomar um café e conversar, disse que tava com uma ideia, junto da Maria Teresa (Johannpeter), de montar uma escola e tal e perguntou se eu poderia participar. Eu disse claro, né? Fiz os orçamentos e botei um valor bom pros professores, já que era pra fazer um projeto grande, né? Daí eles ficaram reclamando que a hora paga pros professores seria mais cara que a hora dos professores da PUC e tal. Eu disse pra ele, vocês que me convidaram pra fazer o projeto, né? Eu coloquei um preço razoável, que valesse a pena, né? Pra dar uma hora de aula lá eu perdia dois horários de alunos aqui, tinha que sair pelo menos trinta minutos antes da aula começar lá e quando saía, chegava aqui trinta minutos depois de acabar a aula de lá. No fim eles aceitaram, eu escrevi o projeto musical todo, te chamei pra trabalhar lá e foi tu que passou tudo pro computador, todos nossos métodos e materiais. A coisa foi bem rápida, eles queriam tocar pra frente, já tinham a ideia, o dinheiro, só não tinham quem fizesse acontecer. Daí eu montei toda a equipe pra gente tocar o barco, né? Na equipe inicial eu escolhi tú, o Gui (Guilherme Falcão), a Taíse (Machado) e a Rosane. Depois foi o Caoan (Goularte) também, a mãe dele veio perguntar se ele podia trabalhar lá, de graça mesmo, pra ele interagir um pouco com os alunos e ajudar nos ensaios. O Flanela topou dar essa oportunidade, deu certo, gostaram dele lá, e acabou que efetivaram ele. O Caoan é outro que chegou aqui na escola gurizinho. A mãe dele que trouxe ele e ele começou a estudar o violão, eu ensinei tudo aquilo, harmonia, leitura e tal, depois que ele foi resolver ir pro bandolim. Ele sempre foi um guri bom, só era um cara quieto, não era de falar muito nem socializar, aquilo lá fez bem pra ele. A Sol Maior começou ali no Pão dos Pobres e depois a gente mudou lá pro Teatro São Pedro porque o Flanela era um dos engenheiros lá da construção do Multipalco. A gente foi primeiro lá pros camarins do teatro, lembra? Eles já queriam iniciar o ano lá, mas o espaço que era pra ser a escola ainda não tava pronto, só depois, acho que lá pro meio do ano que fomos lá pra aquelas salinhas.

Para o final dessa década, Mathias Pinto também chegou à oficina de Choro. Luiz diz não lembrar exatamente quando ele começou, mas lembra algumas coisas do seu início:

Lembro dele e do Lucas. Ele já tocava violão, mas tinha bastante dificuldade de leitura, não tinha o costume de ler, né? É normal, músico da noite aí não lê nada, nem cifra, toca tudo de ouvido ou pega nesses sites aí e acaba tocando do seu jeito, porque não sabe como é de outra forma. Mas no início, eu que escrevia tudo pra ele, ele não sabia fazer uma frase no violão. Depois, com o passar do tempo, ele veio a ser o Mathias que todo mundo conhece. Ele fez tudo que é aula lá comigo, né? E evoluiu bastante, foi bem rápido. Ele chegou sem ler, apanhando até pra ler as cifrinhas, mas depois só foi, né? E ele tem um tino empreendedor, por isso que eu indiquei ele pro Branco pra assumir a oficina quando eu saí. Ele foi lá pro Rio, na escola da Luciana estudar e se aperfeiçoar, e quando assumiu a oficina já estava pronto. Eu decidi sair porque tinham coisas que eu não aceitava mais e eu sou assim, quando uma coisa não está boa pra mim eu peço pra sair, não deixo ninguém mal, né? Indico alguém pra ficar no meu lugar. Eu tenho um ciclo de dez anos nos lugares, normalmente. Em dez anos parece que eu fiz tudo o que tinha que fazer e sigo, né? Nunca falei mal de patrão nenhum, aprendi um monte lá, trabalhei um monte, mas já não dava mais. Senti que já tinha fechado o meu ciclo, eu queria que o projeto continuasse então escolhi uma pessoa mais jovem pra levar adiante, às vezes uma pessoa fica muitos anos numa mesma linha e as coisas não vão mais pra frente, como senti que poderia diminuir o público, resolvi passar pra uma pessoa que trouxesse ideias novas.

3.5. Legado e continuidade

No período de 2010 a 2020 aconteceram mudanças significativas nas oficinas e na Sol Maior. Em 2012 foi quando a Sol Maior mudou-se para o Teatro São Pedro e onde Luiz se aposentou, ao fim do ano de 2018. Luiz diz que sempre contribuiu com a previdência como autônomo (MEI) e que nesse período foi um dos únicos que teve sua carteira assinada. Luiz diz:

Mudou muita coisa lá, no início era bom, mas depois começaram a tirar professores e colocar só monitores, tinha que fazer um monte de curso, um monte de burocracia e como coincidiu com o tempo de me aposentar, falei com o Flanela. Agradei, foi um lugar que aprendi muito, mas já tinha fechado meu ciclo. Ganhei até uma placa de dez anos de serviços na escola e a mesma coisa com as oficinas de Choro, fechei dez anos lá, tô até naquele livro lá do Santander. Ganhei uma placa lá por dez anos de serviço quando saí.



Figura 2: 10 Anos de Sol Maior



Figura 3: 10 Anos de Oficinas do Santander

Luiz recorda que por volta de 2014 foi iniciado o projeto musical do Sinduscon-RS²¹. Naquela época Zalmir, que ocupava a presidência do Sinduscon, participava das oficinas e estava fazendo aulas de pandeiro com o professor, como estavam iniciando o projeto, ele convidou Luiz para liderar essa iniciativa. O projeto contava com um grupo base que acompanhava um cantor ou solista convidado nas apresentações e Luiz era responsável por elaborar todos os arranjos musicais para as performances. Este projeto visava promover a cultura musical na comunidade da capital, adicionalmente, o projeto tinha como objetivo fortalecer os laços entre a indústria da construção civil e a comunidade, promovendo uma relação de proximidade e colaboração. Luiz permaneceu no projeto até 2016 e o projeto ainda está em funcionamento hoje em dia, em 2024, sob a batuta de Rafael Rodrigues (o Dezesseis), responsável pelos arranjos desde 2017 e curadoria de Mathias Pinto. Segundo relata Luiz:

Lá no Sinduscon eu já tava diminuindo o ritmo, era bastante trabalho, ensaio toda semana, escrever arranjo pra todo mundo e tu sabe que eu sou organizado, né? Cada um tinha seu caderninho, eu já levava tudo pronto pra todo mundo, era só sentar pra ensaiar e tocar. Fui eu que falei com o Zalmir pra ajudar o Robert²² lá também e eles pagavam a faculdade dele. Quando eu decidi sair, não deixei ninguém mal, falei com o Dezesseis, passei todo o trabalho pra ele e ele que assumiu. Eu agradei pela oportunidade, foi um baita aprendizado, né?

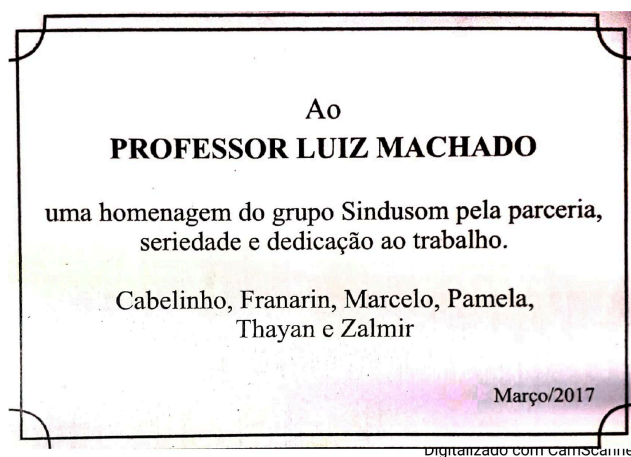


Figura 4: Placa de homenagem pelos trabalhos prestados ao Sinduscon

²¹ O Sinduscon-RS, Sindicato da Indústria da Construção Civil do Rio Grande do Sul, conta com um projeto cultural musical iniciado por Luiz Machado que segue em atividade até hoje: <https://construcaocultural.sinduscon-rs.com.br/> - acesso em 16/10/2023

²² O Robert a quem Luiz se refere é Robert Lopes. Foi um aluno de destaque da Sol Maior desde pequeno, iniciou na percussão, depois passou para o bandolim que foi o instrumento que o deixou mais conhecido, também estava começando a tocar violão. Robert se tornou monitor da Sol Maior na adolescência e já estava tocando com bastante gente, em variados eventos de Choro e Samba, foi realmente um menino muito precoce. Infelizmente uma fatalidade interrompeu sua vida precocemente na virada do ano de 2016 para 2017, quando tinha apenas 17 anos.

Em 2019 a Teclas e Cordas mudou sua sede para um casarão antigo da Cidade Baixa na rua Alberto Torres, um sobrado com uma área ampla para a escola, com palco para apresentações e espaços para outras atividades além da música. Luiz e Rosane reformaram a casa e começaram um projeto social gratuito para as crianças da comunidade com recursos próprios. O projeto contava com aulas de instrumentos, prática vocal, prática de conjunto, aulas de inglês e espanhol.

Nós fomos lá pra aquela casa, era uma casa boa, bem grande, reformamos tudo e ficou muito bom! Tinha palco pra apresentações, fazia os ensaios lá, mas em seguida veio a pandemia, daí tudo parou, né? Reduziu muito o número de alunos, o projeto social não deu mais pé e era um lugar muito grande pra gente ficar, com aquele número de alunos não dava. Acho que ficamos três anos lá e daí voltamos aqui pra salinha.

Em 2022, no dia 23 de Junho, o professor Luiz Machado recebeu uma medalha de honra ao mérito da Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul pelos seus mais de 40 anos de serviços prestados à música em Porto Alegre. Nas suas palavras:

Pra mim foi uma surpresa, né? Disseram que eu tinha que tá lá e eu fui lá. Não sabia o que era, só sabia que era uma coisa da Assembleia Legislativa, que tinha sido iniciativa de uma deputada, o Mathias que foi lá me buscar e levou pra lá. Fiquei super feliz, não esperava aquilo, né?



Figura 5: Medalha de honra ao mérito da Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul

No ano de 2024, ocorreu uma grande conquista para a comunidade do Choro. No dia 29 de fevereiro, o Choro foi declarado como patrimônio cultural do Brasil, graças a uma verdadeira força-tarefa que reuniu pesquisadores, professores e instrumentistas de todo o país

nessa luta pela preservação de nossa cultura musical. Luiz Machado foi o representante do nosso estado neste embate. Entre os consultores honoris causa da criação do Dossiê para o tombamento do Choro, junto a Luiz, estavam Adamor do Bandolim (PA), Luciana Rabelo (RJ), Marco César (PE), Izaías Bueno (SP) e Reco do Bandolim (DF) - escolhidos pela equipe responsável pela elaboração do Dossiê devido a sua longa trajetória no Choro e reconhecimento entre seus pares. O reconhecimento oficial do Choro como patrimônio cultural é um marco histórico que celebramos não apenas como uma vitória, mas também como um compromisso renovado com a promoção e preservação de nossas raízes musicais.

Este evento destaca a importância do Choro não apenas como um gênero musical, mas como uma expressão viva de nossa identidade nacional, enraizada em mais de um século de tradição e inovação. Agora, mais do que nunca, é crucial continuar apoiando e promovendo iniciativas que garantam a perpetuação desse legado para as gerações futuras.



Figura 6: Imagem da reunião do IPHAN em 29/02/2024

O professor Luiz Machado continua ativo na sua escola dedicando-se ao ensino de instrumentos, liderando ensaios de grupos, e também oferecendo palestras e cursos breves em eventos de Choro, como no Festival de Choro da Serra Gaúcha²³ em São Francisco de Paula.

²³

<https://www.saofranciscodepaula.rs.gov.br/porta/noticias/0/3/2183/sao-francisco-de-paula-recebe-festival-de-choro-da-serra-gaucha-nos-dias-20-21-e-22-de-outubro> - 29/10/2023

3.6. Metodologia Machadiana

Como relatado anteriormente por Luiz, desde o início de sua jornada no Choro, com o professor Ayrton, começou a perceber padrões harmônicos e de fraseado que se repetiam nas composições. Anotava-os meticulosamente, formando o que ele descreveu como “coleções de seqüências harmônicas”. Com o passar do tempo, Luiz adaptou seu material que inicialmente consistia em transcrições dos solos de Choro em tablatura, como demonstrado na imagem abaixo:

The image displays two pages of handwritten musical tablature for a cavaquinho. The left page is titled "MINHAS MÃOS MEU CAVAQUINHO" by W. AZEVEDO, in G major. It features ten staves of music with various fret numbers (e.g., 5, 7, 4, 2, 1, 2, 5) and rhythmic markings. The right page is a continuation of the piece, also with ten staves of music and similar notation. Both pages are marked "Digitalizado com CamScanner" at the bottom.

Figura 7: Tablatura para Cavaquinho de “Minhas mãos, meu cavaquinho”

Essa prática sistemática de análise musical e documentação não apenas enriqueceu seu entendimento do gênero, mas também o capacitou a compartilhar seu conhecimento com outros músicos e estudantes interessados no Choro. Essas anotações representam uma jornada pessoal de descoberta e dedicação ao aprofundamento do Choro, que mesmo sem entender inicialmente o seu significado, instintivamente, a percebia como algo importante. Segundo Pinheiro (2017):

Só conhecendo profundamente a linguagem do instrumento e a obra deixada pelos grandes mestres teremos fundações sólidas suficientes para que avancemos, inovemos e possamos dar um pouco de nossa contribuição individual para sua história. (PINHEIRO, 2017, p. 33)

Com o passar do tempo, Luiz foi compreendendo e aprimorando seus materiais, começando a aplicar os padrões que descobrira em seus estudos. Para ele, a aprendizagem do Choro se dá a partir da sua performance, sua prática em grupo e a compreensão da sua história. Segundo Bastos (2010), a performance pode ser compreendida como:

[...] uma ação que reúne um conjunto de aspectos que acontecem num dado contexto musical, os quais estão intimamente ligados e são mutuamente influentes no que diz respeito à sua prática musical, à continuidade, significado, simbolismo e interação dos seus elementos diversos. (BASTOS, 2010, p. 25)

Além dos padrões harmônicos, Luiz passou a escrever frases tanto para bandolim quanto para violão de 6 e 7 cordas. Isso permitiu que seus alunos incorporassem as frases características do Choro em suas performances, possibilitando uma compreensão mais ampla das nuances encontradas no Choro e as colocassem em prática idiomáticamente. Oliveira (2006) frisa:

No caso do Choro, delicadezas da sonoridade, como mudanças de ritmos, breques inusitados, a sincronia perfeita entre as baixarias dos violões e o improviso, proporcionam ao ouvinte a dimensão das cores que compõem a linguagem chorística. (OLIVEIRA, 2006, p. 12)

Esse processo não se limitou apenas à escrita. Luiz desenvolveu playbacks, inicialmente gravados em fita K7, contendo apenas a melodia. Conforme a tecnologia evoluía, ele passou a gravar a base, juntamente com a melodia em CD, incluindo harmonia e percussão. Dessa forma, os alunos tinham a opção de tocar junto com a gravação do grupo completo ou com versões sem a melodia, violão ou cavaquinho, permitindo um estudo individual mais completo e realista. Além disso, Luiz desenvolveu métodos práticos para ensinar padrões harmônicos e frases, utilizando exercícios específicos de técnica e improvisação. Essas atividades não apenas facilitaram o entendimento dos alunos, mas também os capacitaram a explorar novas possibilidades musicais dentro do gênero. Sobre essa forma de aprendizado, Lara Filho (2009) contribui:

A ordem sonora do Choro não pode ser compreendida apenas pelos registros escritos das músicas; mais ainda, nem apenas escutando os Choros; mais ainda, nem apenas escutando o Choro e conhecendo sua história e tradição. A forma como comumente se aprende a tocar

o Choro, que evidentemente requer o entendimento de sua ordem sonora, é imergindo no universo do gênero. (LARA FILHO, 2009, p. 181)

Com essa metodologia, Luiz tinha o intuito de tornar a comunidade de músicos mais versátil e expressiva, capaz de preservar e evoluir na tradição do Choro. Nas suas notações, as frases iam aumentando seu grau de dificuldade e variedade de forma progressiva, como exemplificado nas imagens abaixo:

The image displays two pages from a music book. The left page features the title "MÉTODO PRÁTICO PARA BANDOLIM" in large, bold, stylized letters. The right page shows musical notation for "TECLAS E CORDAS" with exercises for "ESCALA DE C", "ESCALA DE Cm", "ESCALA PENTATÔNICA DE C", and "FRASES E ARPEJOS".

Figura 8: Método de fraseado para Bandolim

O método para Bandolim oferece uma abordagem abrangente dos encadeamentos harmônicos que são característicos do Choro, proporcionando uma compreensão das progressões de acordes e suas aplicações práticas. Além disso, o método explora padrões de fraseado, incluindo variações sobre a harmonia que enriquecem a expressividade e a musicalidade. Estes padrões são frequentemente utilizados nos contrapontos, adicionando complexidade às performances. O método também dedica atenção às frases de finalização de sessões, fornecendo ao músico as ferramentas necessárias para concluir peças da forma estilística do instrumento dentro do gênero.

SEQUÊNCIAS MAIORES E MENORES VIOLÃO 6

Digitizado com CamScanner

TECLAS E CORDAS Academia de Música

SEQUÊNCIAS MAIORES (C)

1ª SEQUÊNCIA

2ª SEQUÊNCIA

Digitizado com CamScanner

Figura 9: Método de baixarias para Violão de 6 Cordas

SEQUÊNCIAS MAIORES E MENORES VIOLÃO 7

Digitizado com CamScanner

TECLAS E CORDAS Academia de Música

3ª SEQUÊNCIA

Digitizado com CamScanner

Figura 10: Método de baixarias para Violão de 7 Cordas

Assim como no Bandolim, os violões também exploram sequências harmônicas tradicionais do Choro, além de padrões de fraseado com variações. O método inclui ainda padrões específicos para abertura e finalização de sessões, garantindo uma compreensão das nuances estilísticas do instrumento dentro do gênero musical. Segundo Rosa (2020):

O desenvolvimento de notações próprias que facilitem o contato de músicos do Choro, amadores ou iniciantes, com a teoria ocidental, através de soluções que procuram unir ferramentas de notação ocidental com outras alternativas, como as cifras e tablaturas adaptadas desenvolvidas por Machado, também representa o desejo de se tornar acessível a possibilidade do aprendizado da escrita por pessoas que não tiveram esta oportunidade. Além disso, o material escrito fornece recursos de memória e a permanência de metodologias de ensino para gerações futuras, que não dependam da tradição oral, com um alcance mais limitado. (ROSA, 2020, p. 158)

Outro método comum na metodologia de Machado, diz respeito à prática coletiva de Bandão. Luiz esmiúça:

Essa ideia não foi nada original. Tem orquestra por aí em tudo que é lugar, porque não ter uma de Choro? Eu nunca tinha visto uma orquestra Choro, mas como o Branco sempre pedia pra gente fazer apresentações sobre algum compositor ao final das oficinas, com algum dos grupos formados na oficina, eu tive a ideia de fazer o Bandão. No início eu colocava um grupo só pra tocar, mas vi que a maioria do pessoal ia embora e não ficava pra assistir. Então, pra tocar todo mundo ficava e ainda convidava pessoas pra ir assistir. Depois a coisa foi tomando corpo, se manteve na oficina e a gente sempre finalizava com o Bandão. Ali tinha gente de tudo que é idade e tudo que é nível tocando junto, todo mundo participava e um ajudava o outro. Mas como eu disse, a ideia nasceu da necessidade, né?

Alí era o momento em que os músicos iniciantes, profissionais e de todas as idades, se juntavam a uma prática comum. Luiz sempre ressaltava a “importância de tocar em uníssono, todos juntinhos pra soar como um só.” Esses momentos eram de muitos aprendizados para todos os envolvidos, onde havia uma parceria entre os músicos que se ajudavam mutuamente.

Os arranjos para o Bandão consistiam em um grupo de solistas tocando a melodia, um outro grupo de instrumentos melódicos tocando os contrapontos, os cavaquinhos na harmonia e os violões fazendo as baixarias.

Um fato interessante sobre os arranjos de Luiz para o Bandão é que ele nunca escreveu grades de partituras tradicionais. Em vez disso, ele preferia escrever as partituras individualmente para melodia, harmonia e contrapontos - às vezes dividindo a melodia e o contraponto entre os solistas. Essa abordagem personalizada permitia que ele adaptasse os arranjos às necessidades específicas de cada instrumento. Muitas vezes, isso resultava em partituras com marcações de “*Segno*”, saltos de “*Coda*” e “*Ritornelos*” em locais diferentes para cada uma das partituras, que eram ajustadas para melhor se adequar às características e

ao papel de cada instrumento na interpretação. Apesar dessa complexidade adicional, o método de Luiz sempre funcionava. Abaixo, segue um exemplo de arranjo do Bandão:

Handwritten musical score for Flute. The title is "FLÁVIO E AS GÊMEAS" by C. BRANCO. The instrument is labeled "(FLAUTA)". The score consists of ten staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The music features a melodic line with various ornaments and dynamics. The piece concludes with the instruction "AO FIM".

Digitalizado com CamScanner

Handwritten musical score for Bandolim. The title is "FLÁVIO E AS GÊMEAS" by C. BRANCO. The instrument is labeled "BANDOLIM". The score consists of ten staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The music includes a melodic line and a bass line with numerous chords and ornaments. The piece concludes with the instruction "AO FIM".

Digitalizado com CamScanner

Figura 11: Partitua de “Flávio e as gêmeas”, de Carlos Branco, para Flauta e Bandolim

Handwritten musical score for Violão. The title is "FLÁVIO E AS GÊMEAS" by C. BRANCO. The instrument is labeled "G VIOLÃO". The score consists of ten staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The music includes a melodic line and a bass line with numerous chords and ornaments. The piece concludes with the instruction "AO FIM".

Digitalizado com CamScanner

Handwritten guitar chord chart for Cavaco. The title is "FLÁVIO E AS GÊMEAS" by C. BRANCO. The instrument is labeled "(CAVACO)". The chart consists of ten staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The music is primarily composed of chords and rests, with some melodic fragments. The piece concludes with the instruction "AO FIM".

Digitalizado com CamScanner

Figura 12: Partitua e cifra de “Flávio e as gêmeas”, de Carlos Branco, para Violão e Cavaco

Greif (2007) aborda esse tema em sua pesquisa sobre o Bandão da Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro:

O Bandão é constituído de indivíduos de diferentes faixas etárias e variadas formações musicais. No entanto, formam um grupo coeso pela afetividade, que leva a carga de natureza pré-individual a tornar-se suporte da individuação coletiva. Esta carga pré-individual permanecerá durante a vida inteira de cada indivíduo, em processo de individuação. A cada vez que este indivíduo faz ou interpreta a música, ele se torna um ser musical, mas continua mantendo uma carga de pré-individuais musicais que podem ou não ser individuados. O grupo é coeso no sentido de todos tocarem juntos os seus instrumentos, tornando audível o mesmo ser música. (GREIF, 2007, p. 205)

Com o surgimento das oficinas, também começaram a surgir as rodas de Choro, entre elas a mais tradicional sendo a do bar Parangolé nas terças a noite, na rua Lima e Silva, na Cidade Baixa. Ali surgiu mais um espaço de troca e aprendizagem entre os músicos do gênero. Tagliari (2009) afirma:

A roda de Choro tradicional tem um formato pré-estabelecido que apresenta poucas variações, onde quer que seja realizada. Envolve sempre a presença de músicos, muitos amigos e algum público, que participa assistindo a performance. Porém a roda de Choro não se resume a isso. É também um lugar para trocar informações, ver e ser visto pelos amigos, comer, beber, aprender novas músicas ou aperfeiçoar-se no seu instrumento, conversar e até mesmo paquerar. Em resumo, é um espaço que tem uma sociabilidade própria, criada pelos atores que transitam nesse espaço e modificada constantemente pela presença destes. (TAGLIARI, 2009, p. 116)

A importância de preservar o significado e o potencial emocional do Choro, mesmo quando estudado e analisado de maneira racional, destaca a ideia de que uma música não deve perder sua essência afetiva e seu poder de unir as pessoas, mesmo quando é discutida em diferentes contextos e cenários. A música é um gênero discursivo que pode ser atualizado de diversas formas, mas que sempre mantém uma variedade de vozes e estilos, refletindo tanto o contexto quanto a individualidade de quem a interpreta ou estuda. Segundo Clímaco (2015):

Se essa música deve ser racionalizada, aprendida e apreendida, realizar diálogos diversos, ela nunca deve perder o seu teor significativo, o seu potencial ligado a uma ambiência de afeto, de confraternização, dentre os vários elementos que a fazem ser abordada aqui como um gênero discursivo atualizado na cidade modernista. Um gênero discursivo que nas suas diferentes possibilidades de atualização apresenta sempre na sua base uma polifonia de vozes, e, conseqüentemente, características de estilo de índole contextual e individual. (CLÍMACO, 2015, p. 148)

Enfim, sempre houveram professores particulares que ensinaram Choro, rodas por todo o Brasil onde os músicos se encontravam para tocar e aprender um com o outro, mas já

estamos vivendo no tempo em que, segundo Alves (2009, p. 108), “[...] parafraseando Noel Rosa, é possível aprender Choro no colégio. Fazendo-se necessário, no entanto, atentar para o fato de que esse aprendizado gera códigos e valores próprios ao contexto que se insere”.

3.7. Um pilar da escola de Música Teclas e Cordas: Rosane Krinski

Na entrevista com Rosane Krinski, realizada na academia de música Teclas e Cordas em 2024, ao relembrar sua história de vida, ela compartilhou que começou a estudar piano aos quatro anos de idade e ao atingir o fim da adolescência, buscou ingressar no curso de extensão da UFRGS. Contudo, devido à falta de vagas, foi encorajada a procurar o Conservatório Palestrina, onde encontrou a professora Mara Knijnik, que foi professora da UFRGS e tornou-se sua orientadora. Rosane enfatiza a importância desse encontro para sua formação musical, destacando a influência fundamental que Mara teve em seu desenvolvimento como pianista, que a levou a cursar o Bacharelado em piano sob a orientação da professora no Palestrina. Rosane complementa:

Logo que comecei a ter aulas com ela fui convidada para trabalhar no Palestrina dando aulas de piano, eu já tocava desde pequena, né? Em seguida comecei a fazer a faculdade lá também, o que facilitou muito pra mim por já estar trabalhando lá. Entre as convivências que tive, conheci muita gente legal, como o Carlos Branco, que também era professor de lá. Como eu tava sempre por lá, acabei conhecendo todo esse pessoal da antiga, né? O Alfredo, que na época era aluno do Branco, o Luiz que era aluno do Ayrton mas em seguida começou a trabalhar lá também. Nessa época também conheci o Cláudio, que mais tarde veio a se tornar meu marido. Isso foi no início da década de 1980. Daí a gente se conheceu, o Luiz e eu, começamos a conversar, assim nos intervalos, né? Eu trabalhei alguns anos dando aula lá, mas já tinha a ideia de sair porque eles pagavam muito pouco e eu sempre tive a vontade de ter um lugar meu. Daí a gente começou a planejar, né? Primeiro a gente alugou um lugar, ficamos anos aqui na Lima e Silva, numa salinha. Meu pai nos ajudou a montar, porque a casa tava caindo aos pedaços. Tivemos que fazer uma reforma boa nela pra poder viver ali dentro e lá que tudo começou. Na época não tinham muitas escolas, então a gente acabou ficando uma escola bem conhecida, com bastante alunos. Isso foi quando eu me formei, eu pensei que daí deu, né? Quero trabalhar na minha própria escola! A gente trabalhou com outras pessoas na escola também, o Alfredo começou lá com a gente. Acho que ficamos uns cinco anos ali. Lá que a Laura começou a fazer aula com o Luiz. A Laura foi minha vizinha, lá no Morro da Cruz. Minha avó morava do lado da casa dela e toda a minha infância foi na casa da minha avó. Minha avó morava em casa e meus pais moravam em apartamento, eu adorava estar na casa da minha avó, então todo final de semana eu ia pra lá. A Laura tinha a minha idade, ela tem mais três irmãos, até dei aula pra uma irmã dela, pra Josi. Dei aula de piano muitos anos pra ela, depois ela entrou na UFRGS e se foi, estudou na Inglaterra e tudo, já faz um tempo da última notícia que tive dela, mas sei que ela é professora de uma universidade de Florianópolis. Bom, a Laura e eu crescemos juntas, naquele chão de terra lá do morro. Depois minha avó saiu lá da casa do lado dela, eu não ia mais pra lá e a gente começou a se ver pouco, até que ela começou a fazer aula com o Luiz. Daí a gente se encontrava eventualmente na escola, mas enfim, quando saímos dessa casa ali na Lima e Silva fomos pra uma outra casa ali na João Pessoa, do lado do Jornal do Comércio. Lá era grande, nós saímos literalmente de uma salinha pra uma casa. Lá a gente conseguiu trabalhar bastante,

a gente fazia muitas apresentações lá, no Araújo Vianna e também no Mário Quintana (Casa de Cultura). Depois a gente diminuiu um pouquinho porque eu queria comprar um lugar, daí que a gente comprou essa sala aqui (na esquina da Lima e Silva com a Joaquim Nabuco). Aqui ficamos trabalhando eu e o Luiz principalmente, mas vieram outros professores também, veio o Paulo Trindade, o Alfredo e alguns outros que não ficaram muito tempo. Nessa época eu estava grávida do Stefan, acho que foi em 1993.

Luiz Machado foi convidado por Rosane para ser padrinho de Stefan e ela comenta que ele cresceu imerso no mundo da música, sendo habilidoso ao piano e possuindo um amplo conhecimento musical. No entanto, optou por seguir a carreira de psicólogo, trabalhando ao lado do pai, Cláudio, que é proprietário de uma escola de ensino fundamental e médio, na gestão educacional. Rosane destaca que, apesar disso, Stefan nutre um grande amor pela música, dedicando-se a ouvir obras de diversos períodos e compositores, incluindo Mozart, Beethoven e óperas, entre outros. Ela ressalta que a vida de músico é desafiadora, mesmo para aqueles com vasta experiência e em constante aprendizado, sendo um caminho cheio de obstáculos a ser percorrido.

Rosane observa que ao longo dos anos o mundo passou por grandes transformações, onde atualmente é comum que todos se considerem músicos devido à facilidade de acesso proporcionada pela internet. Antigamente, o conhecimento era altamente valorizado, com alunos buscando professores para aprender tanto um instrumento quanto teoria musical. No entanto, com o avanço da tecnologia, tudo está ao alcance das mãos, basta ter um celular para acessar partituras e cifras de qualquer música em qualquer lugar. Nas suas palavras:

Tudo mudou, né? Antes os alunos vinham e ficavam anos com o professor. Eu ainda tenho alunos praticamente lá do início, pessoas que fazem aula comigo a trinta anos. Sabe, a gente vai ficando mais velho e vai diminuindo o ritmo. Dava pra correr atrás e ter mais alunos, mas o tempo vai passando e as prioridades vão mudando, a gente pensa mais na família, o Cláudio já está bem estabelecido, né? Eu cuido da minha mãe, dou algumas aulas e vida de músico é isso aí que tu sabe, tem que estar sempre se reinventando e estudando, parece que a gente tá sempre recomeçando e eu não to mais nesse pique, sabe?

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, Rosane relata que a escola estava sempre cheia, com um grande número de alunos. Ela também compartilhou que gostava muito de realizar apresentações com os alunos para mostrar o desenvolvimento das atividades aos pais e familiares. Em suas próprias palavras:

Lembro do Márcio e do Henry nas apresentações da escola, também lembro bastante do Luisinho. Eu adorava! Era onde a gente podia mostrar pras famílias o que a gente vinha fazendo e eu queria mostrar pros pais o nosso trabalho, né? O Luiz odiava! (gargalhadas) Era sempre função e tu sabe o jeito do Luiz, né? Montar som, passar aluno por aluno, era difícil mas sempre ficava lindo e as famílias amavam! Era uma forma da gente divulgar nosso trabalho. Naquela época mal tinha internet, nem existiam essas redes sociais e essas

coisas. O bom é que nessas apresentações sempre tinham outros professores que trabalhavam com a gente e que ajudavam muito, só depois quando ficou só eu e o Luiz que paramos com essas apresentações. Foi nessa época que a Vanessa²⁴ começou a estudar comigo, ela tinha seis anos, depois ela trouxe uma amiga também. A Vanessa fez uma sequência comigo, começamos do zero e ela evoluiu muito! Anos depois ela fez o IPA, depois foi pra aquela universidade lá de Buenos Aires, até fui lá visitar ela. Passamos uns dois ou três dias juntas, nós temos uma ligação forte, né?

Em 2007, Rosane iniciou as aulas de Teclado na Sol Maior. Ela recorda com afeto esse período e compartilha que essa experiência a inspirou profundamente, despertando um forte desejo de iniciar um projeto social. Ela compartilha:

Quando sai lá da Sol, acho que foi em 2016, indiquei a Vanessa pro meu lugar e já tava começando a nascer essa ideia de fazer uma ONG. Essa ideia foi amadurecendo, eu já tava melhor de vida com o Cláudio e ele me ajudou a comprar aquela casa (sobrado da Alberto Torres) que a gente fez o Dom, escola de música. Eu gostei muito de trabalhar com crianças na Sol Maior e eu queria dar chance pras pessoas estudarem de graça. A gente ficou dois anos trabalhando ali, mas daí veio a pandemia e meio que desestruturou tudo, né? Os alunos se foram, eu ainda tentei fazer aulas online mas não deu muito certo. Hoje em dia eles não conhecem nada de música, tu fala de Mozart, Debussy ou essas músicas mais conhecidas que tem e eles só conhecem o que toca nas redes sociais. Outra coisa é que é preciso estudar, né? Música não tem como aprender se tu não estudar, então eu meio que filtrei e ainda tenho quatro alunos daquela época que se mantiveram comigo. Eu não consegui mais as pessoas que tinham antes pra trabalhar lá, professor de inglês, espanhol, canto, porque era gente pra trabalhar e se doar, ali era pra doação, tu trabalhou ali com a gente também e tu sabe, né? Então começou a ficar muito pesado pra mim, o Luiz já tava mais devagar também e aí a gente começou a pensar em voltar aqui pra sala. Lá o espaço era muito melhor, mas eu já to ficando mais velha e já to começando a parar também, diminui muito meus alunos e hoje estou só com oito alunos. Começou a ficar só eu e o Luiz sozinhos lá naquela casa grande, o Luiz já tava cansado e desistindo da ideia de ONG daí eu fiquei sozinha, mas até hoje ainda penso, a casa tá lá, fechada e eu fico imaginando alguém que pudesse ir lá e fazer alguma coisa, sabe? Eu tentei, falei com algumas pessoas, mas ninguém quis tocar pra frente. ONG é uma coisa muito difícil de fazer, a não ser que tu tenha um patrocínio e sem patrocínio até que eu consegui fazer muito! Eu consegui essas pessoas que trabalhavam lá se doando, eu fiz livros e cadernos, tudo bonitinho com o logotipo da escola, fui nas escolas sozinha convidar as crianças que quisessem aprender de graça, tava tudo redondinho, nós já tínhamos 40 alunos! Mas depois da pandemia meio que parou, eu e o Luiz já estamos mais velhos, quase parando e não queremos ter que começar tudo de novo. Aquela casa ficou muito bonitinha, ficou como tinha que ficar pra uma escola de música, mas tá lá fechada e eu to querendo vender, né? A nossa sala aqui foi o Cláudio que comprou, pra eu poder fazer as reformas lá na casa, daí ele ficou com a sala e eu com a casa. Agora nós trocamos, eu devolvi a casa pra ele e ele me devolveu a sala. A gente tinha que ter nosso espaço pra continuar trabalhando, né?

Ao término da entrevista, em um momento descontraído, brinquei com Rosane perguntando desde quando Luiz era tão ranzinza assim, ao que ela prontamente respondeu: “Desde sempre!” Nós caímos na gargalhada, mas em seguida ela acrescentou:

²⁴ Vanessa Brande é graduada no curso de licenciatura em música pelo Centro Universitário Metodista IPA de Porto Alegre, estudou piano popular na Escuela de Música Contemporánea de Buenos Aires (Berklee Global Partners), além da sua formação em piano erudito iniciado na infância com Rosane. Possui um canal no YouTube onde posta vídeos sobre piano https://www.youtube.com/channel/UCo6OpgcIra81TnCZYL_JdIA - acesso em 19/10/2024

Ele sempre teve esse jeito dele assim e é meio difícil porque às vezes as pessoas não entendem, né? Às vezes afasta as pessoas, mas porque não conhecem ele, a gente conhece a figura, né? Ele é um doce e tem um bom coração. Mas ele é ranzinza mesmo, desde o começo (gargalhadas). Mas tu sabe que ele é uma pessoa muito honesta, muito íntegra e é um super talento, então a gente deu muito certo! Não é à toa que temos nossa parceria a quarenta anos!

3.8. Parceria: Alfredo Moraes

Em fevereiro de 2024, fiz uma entrevista por vídeo chamada com Alfredo. Ele mencionou que seus estudos musicais formais tiveram início sob a orientação do professor Carlos Branco. Alfredo destacou a importância dessa experiência na sua formação musical e relatou um pouco sobre sua história de vida. Nas suas palavras:

Eu tocava desde guri, né? Tirava umas músicas que eu queria tocar de ouvido, tinha um toca discos lá em casa e eu tirava as músicas por ali. Meu pai tocava um pouco, diz que meu avô, que eu não conheci, também tocava, meus dois irmãos tocavam, daí as coisas iam indo, né? Eu lembro que um dia vi um cara tocando na televisão o Odeon, do Nazareth, no violão solo. Eu vi aquilo e decidi que queria tocar daquele jeito, mas na verdade eu nunca quis ser músico, na verdade mesmo, não sabia o que eu queria ser. Lembro que na época falei com meu pai e ele conhecia um maestro da OSPA, o Alfred Hülsberg, aí a mulher dele lidava com violão. Fui lá falar com ela, ela conhecia o Branco e me encaminhou pra ele. Não lembro bem ao certo quando, mas acredito que foi lá por 1982, daí eu estudei lá no Palestrina com o Branco. Ele usava uma das salas deles, mas acho que ele não era professor do Palestrina, ele só usava o espaço deles lá. Era uma aula de violão individual, de violão popular e eu cheguei lá por acaso, eu fazia aula com ele numa salinha que ele tinha lá no centro na Rua da Praia e daí às vezes fazíamos aula lá no Palestrina, eles tinham muitas salas vazias lá e o Branco usava o espaço. Daí um dia surgiu uma vaga de “*office boy*” lá e eu pedi pro Branco ver se conseguia pra mim essa vaga. Na outra semana, ele veio com uma vaga pra eu dar aulas lá no Palestrina. Na verdade eu não queria, tava fazendo aulas com ele a um ano, ou um ano e meio mais ou menos, não lembro ao certo, mas já tocava e precisava trabalhar, né? Daí acabei indo. Fiquei uns anos dando aula lá, acho que uns dois ou três anos e foi lá que eu conheci o Luiz. Ele estudou lá com o Ayrton e depois começou a dar aulas no lugar dele, né? A gente conversava bastante, lá conheci a Rosane também, tinha um pessoal bem legal lá! Mas a gente não recebia muito bem lá e não lembro se foi o Luiz ou a Rosane que me convidou lá pra escola deles. Lembro que era numa casa na Lima e Silva, na frente tinha o barbeiro Gaúcho e no fundo, tipo num porão assim, era a escola, a Teclas e Cordas, a Rosane nas teclas e o Luiz nas cordas. Eu sempre fui muito distraído, andava sempre com bilhete no bolso pra lembrar meus horários e o que eu tinha que fazer. Nessa época eu tinha uns 20 anos e dava aula de violão solo lá, clássico e popular. É o que eu sempre fiz, né? Eu acho que no início eu ainda dava aulas lá no Palestrina também, mas depois eu larguei e acabei dando aulas em outros lugares, acho que numas duas outras escolas, junto às aulas que eu dava lá na escola (Teclas e Cordas), né? Lá na escola (Teclas e Cordas) não tinha muitos alunos que queriam aprender a tocar violão solo, eles queriam tocar e cantar, depois o Luiz focou no Choro e daí procuravam ele por causa disso, mas sempre tive alguns alunos lá.

Alfredo destaca que, naquela época, enfrentava limitações no acesso a materiais didáticos de violão. Ele conseguiu adquirir alguns recursos tradicionais para o ensino do

violão clássico, como livros de introdução ao instrumento para crianças, além dos materiais clássicos de Carlevaro e Fernando Sor. Quanto ao violão popular, Alfredo menciona a ausência de um material estruturado, adotando uma abordagem adaptativa e ensinando de acordo com as preferências individuais de cada aluno, criando arranjos e ajustando-se à singularidade de cada um.

Relata que a escola era cenário frequente de diversas apresentações, evidenciando um ambiente participativo. As apresentações, segundo ele, eram oportunidades para demonstrar o progresso dos alunos para suas famílias, promover a interação entre os estudantes e também era como uma vitrine para atrair novos alunos. Sobre o assunto, Alfredo diz:

Tu sabe o jeito do Luiz, né? É uma pessoa muito bacana, mas alguns estranham um pouco esse jeito dele e quem não conhece meio que se assusta (gargalhadas). Ele não gostava muito das apresentações (gargalhadas), dava bastante trabalho, né? A gente juntava os alunos, alunos meus com os deles, combinava um repertório e formava grupos. Eram duplas, trios e também grupos maiores. Lembro do Luisinho, do Elias e do Henry nessas apresentações. As apresentações, quando a escola mudou ali pro lado do Jornal do Comércio que tinha um espaço maior, a gente fazia lá, na Casa de Cultura (Mário Quintana) e no Araújo (Vianna), mas lá na escola antiga também tinha, só acho que ali na outra tinha mais. Era sempre uma função, mas uma função boa, né? Levar os instrumentos, ensaiar com todo mundo, montar som, passar som, sempre dava algum probleminha mas no fim sempre dava certo.

Sobre os materiais didáticos da escola Teclas e Cordas, Alfredo menciona que sempre gravavam áudios para os alunos, tanto os solos quanto os acompanhamentos, visando facilitar a prática instrumental do estudante em casa com o uso de playbacks. Com a chegada de Henry à escola, lembra-se de que ele e Luiz começaram a trabalhar em algumas sequências harmônicas que Luiz já vinha desenvolvendo e que, eventualmente, se transformaram em um pequeno livro de harmonia utilizado em suas aulas. Alfredo destaca que a colaboração entre eles era constante, sempre buscando desenvolver materiais interessantes e de fácil compreensão para os estudantes.

Além disso, Alfredo recorda com carinho da viagem que fizeram aos Estados Unidos para realizar apresentações durante o Carnaval. Ele diz:

Foi eu, o Henry, o pai dele, o Zé Cláudio, o Soleno e o Luiz eu acho, não lembro se tinha mais alguém, mas acho que foram essas pessoas. Não lembro bem se foram duas ou três apresentações, mas lembro que tocamos numa faculdade lá e num clube de brasileiros. Só não me pergunta em quais lugares (estados/cidades) porque eu não lembro (gargalhadas). Acho que foi uma viagem de três ou quatro dias. O Luiz ficou mais uns dias porque ele tem família lá, se não me engano a irmã dele mora lá e foi o cunhado dele que armou essas apresentações. Fomos super bem recebidos, tocamos pra brasileiros que vivem lá, né? Devia ter gente de lá mesmo, mas não sei te dizer, mas devia sim. Foi uma experiência muito legal, tinha o Henry pequeninho, né? O pessoal lá gostou bastante e a gente também.

Quando a escola mudou da rua Lima e Silva para a rua João Pessoa, ao lado do Jornal do Comércio, Alfredo destaca que houve um verdadeiro boom. O aumento significativo no número de alunos foi devido, em parte, ao espaço físico ampliado. Ele destaca que “a escola passou de uma salinha para o segundo andar inteiro de um sobrado”, o que propiciou uma ampliação no atendimento dos professores. Alfredo relata que, para atender a essa demanda crescente, passou a ministrar aulas em grupos, além das individuais, abrangendo não apenas o ensino do violão, mas também disciplinas como harmonia, teoria musical e prática coletiva.

Entre os anos de 1993 e 1994 Alfredo relata que começou a construir instrumentos musicais. Ele enfatiza que “aquilo ali de ser músico, dar aulas, pra mim era algo provisório, não era o que eu queria fazer, mas acabei ficando alguns anos porque precisava sobreviver, né?”. Ele continua:

Sabe, eu nunca soube o que eu queria fazer. Até hoje eu ainda não sei, daqui a pouco posso começar a fazer outra coisa. Eu nunca fiz faculdade por causa disso, o que que eu ia fazer? Na verdade eu tentei música na UFRGS mas não passei. Eu passei em tudo ali da prova de instrumento mas rodei no vestibular. Era fácil na verdade, se não me engano na época tinha que acertar no mínimo nove em cada matéria pra passar e teve uma ou duas que eu acertei só oito. Acabou que a música, dar aula de música, foi ao acaso como te comentei antes. Meu filho por outro lado escolheu ser músico e estudou pra isso, né? É diferente! Ele me pedia muito pra ensinar ele, sempre me via tocando em casa e quando eu passava alguma coisa pra ele, ele estudava bastante. Daí eu comecei a ver que ele tinha uma coisa diferente, né? Ele queria sempre mais e mais, pegava fácil, daí eu vi que ele tinha talento pra coisa. Daí comecei a ficar meio ruim pra mim dar aulas pra ele, eu tinha uns amigos que já eram lá da UFRGS daí como eu já tava fazendo instrumentos fiz umas trocas. Conversei com um amigo e dei um violão que eu fiz pra ele, assim ele começou a ensinar o Rafael (Lopes). Agora o Rafael tá fazendo o doutorado, ele se formou ali na UFRGS no bacharelado em violão, no mestrado ele foi lá pro Paraná e agora ele tá lá em Portugal, em Évora. Ele já tá bem, fazendo o trabalho autoral dele, já tá com 37 anos, né? Mas bom, a “*lutheria*” eu quis, eu sempre gostei de ferramentas, de trabalhar com madeira, daí eu decidi começar e comecei. Eu peguei um violão da minha mulher, um Giannini que ela tinha, e abri pra ver como era por dentro. Eu e o meu irmão começamos a mexer juntos, mas daí ele focou em fazer guitarras, e a partir dali eu fui seguindo, né? E gostei! Tanto que é o que faço até hoje.

Alfredo relata que, à medida que se envolvia mais na fabricação de instrumentos musicais e o negócio progredia, ele gradualmente foi reduzindo o número de aulas que ministrava para dedicar-se à “*lutheria*”. Com o tempo, chegou o momento em que conseguiu finalmente interromper completamente suas atividades de ensino e concentrar-se unicamente na construção de instrumentos. Esse processo de transição, embora desafiador, permitiu que se dedicasse exclusivamente à “*lutheria*”.

4. Primeiros alunos: 1983-2003

No presente capítulo, foram conduzidas entrevistas com alguns dos ex-alunos mencionados pelo Professor Luiz Machado nas lembranças dos seus primeiros 20 anos de atuação profissional, com o objetivo de explorar as experiências que moldaram suas trajetórias e histórias de vida.

Durante nossos encontros, os entrevistados compartilharam relatos pessoais, destacando momentos que os marcaram, compartilhando suas histórias, dividindo perspectivas valiosas sobre os desafios enfrentados e as lições aprendidas ao longo do caminho. Através dessas entrevistas, foi possível compreender melhor como ocorreram as interações com o professor Machado, levando em consideração as individualidades de cada aluno.

4.1. Laura Saraiva: Um relato marcante da primeira aluna

Entre Fevereiro e Março de 2024 realizei entrevistas com Laura via whatsapp e email. Laura Saraiva é natural de Porto Alegre-RS, nascida em 1958, formada em Licenciatura em Estudos Sociais no ano de 1981 e Licenciada em História no ano de 1985, ambas pela PUCRS. Tem Especialização em História da Arte no ano de 1986, pela Faculdade de Música Palestrina e Especialização em Metodologia do Ensino Superior pela PUCRS no ano de 1989. Iniciou uma pesquisa em História da Música do Brasil e no Brasil em 1984, um estudo por interesse particular, e estes estudos oportunizaram-na o convite para ingressar no CIPEL (Círculo de Pesquisas Literárias) em 1994. Sobre suas heranças musicais, Laura compartilha:

Quanto ao ambiente musical, os antepassados do meu pai eram originários de Osório-RS. Meu avô e os irmãos eram instrumentistas amadores, por assim dizer, tocavam violino (meu avô) violão de seis cordas, rabeca, cavaquinho e pandeiro para entretenimento da família e nas tradições religiosas. Meu avô me contava que eles tocavam na Festa do Divino e nos Ternos de Reses, onde eles percorriam todas as casas da vizinhança e das Festas da Igrejinha da comunidade. E esta tradição, o meu vô Reduzino Saraiva, o vô Gangó, como eu o chamava, continuou as atividades musicais com os filhos. Meu pai, Erchilio, aprendeu cavaquinho centro com um dos tios (tio Zezé) e o tio Hélio aprendeu violão com meu avô, isso por parte de mãe, a família por parte de pai era natural de Viamão-RS. Os irmãos do vô João eram igualmente instrumentistas amadores e igualmente seguiam a tradição do Terno de Reses, com a mesma formação instrumental do meu avô paterno. Meu pai quando veio prestar o serviço militar permaneceu em Porto Alegre. Conheceu minha mãe, foi amor à primeira vista! Um ano e meio após se casarem e um ano depois eu nasci. O gosto musical de ambos já estava acrescido das influências musicais urbanas, principalmente pelas programações musicais das rádios locais, como por exemplo: a Rádio Guaíba, Rádio Farroupilha, Rádio Princesa (aliás, era a rádio que a mãe deixava ligada perto do meu berço) eu dormia tranquilamente, enquanto ela fazia os afazeres domésticos. E nós em casa ouvíamos todos os gêneros musicais. O pai tinha coleções de

disco 78 RPM, Tango, Bolero, Samba, alguns Choros interpretados por outros intérpretes que não dos Chorões de carteirinha. Eu cresci ouvindo música o tempo todo.

Laura, por vir de uma família extremamente musical, cultivou um amor pela música desde tenra idade. Acostumada a ouvir uma variedade de estilos musicais e instrumentos, ela compartilha suas impressões sobre a primeira vez que escutou o som do bandolim:

Um certo dia, eu deveria ter uns oito ou nove anos, eu estava brincando no pátio de casa com o meu irmão e de repente eu entrei para buscar um brinquedo. Minha mãe estava fazendo o almoço e como era de hábito ouvindo a programação da Rádio Guaíba. Quando eu estava passando em frente ao rádio eu ouvi uma música instrumental que me fez parar imediatamente. E aquele som me comoveu, me emocionou muito, a ponto de me fazer parar extasiada, era um som que eu ainda não tinha ouvido. Eu fiquei estática ouvindo e quando terminou a música o locutor, com uma voz colocada, disse: “Acabamos de ouvir, de Jacob do Bandolim, com o Regional Época de Ouro” e neste instante minha mãe me chamou a atenção, porque eu estava parada ali, e eu não pude ouvir o nome da música. Mas o nome Jacob do Bandolim ficou tatuado na minha alma para a eternidade. Quando o meu pai chegou para almoçar eu perguntei para ele, quem era Jacob do Bandolim. Ele me explicou que era um bandolinista de um conjunto regional chamado Época de Ouro, que tocava chorinho. E eu fiz a pergunta da minha vida: “Como é o formato de um bandolim?” Ele me explicou que um bandolim, era menor que um violão, tinha uma caixa mais arredondada, que o bandolim no Brasil era diferente do bandolim da Itália e pronto, começava ali a minha curiosidade para ver um bandolim, que naquela época não era um instrumento comum, um instrumento das massas como era e é o violão, com todo o respeito. Não conhecia ninguém que tivesse um bandolim. E mais ainda, quem tocasse bandolim além, é claro, do Jacob. É incrível, lembrando estes fatos, como eu fiquei tão embevecida, o termo é esse, encantada pela sonoridade do instrumento Bandolim.

Essa paixão pelo som do bandolim perdura até hoje, como uma chama que continua acesa em seu coração, inspirando-a constantemente a explorar e aprofundar sua conexão com o instrumento. Nas palavras de Laura:

Esta paixão pelo instrumento, que naquele momento era tão raro, permaneceu nos anos seguintes. Dificilmente tinha alguma apresentação na televisão de bandolim, no rádio era um pouco mais comum. E graças ao programador musical da Rádio Guaíba, o grande Fernando Veroneze, de vez enquanto incluía na programação da rádio um Choro, para meu deleite. Eu quero fazer um destaque especial ao Fernando Veroneze, ele conseguiu reunir na rádio Guaíba um dos mais importantes acervos de disco do Brasil. Eu fiquei sabendo que muitas pessoas vinham a Porto Alegre para pesquisar e ouvir LPs raros desse acervo. Eu acho que vale lembrar, estou falando da segunda metade dos anos 70. Naquele momento a mídia apresentava os Choros ou com o cavaquinho de Waldyr Azevedo e regional, ou flauta de Altamiro Carrilho e regional. Eu lembro que em 1978, assisti o Festival Nacional do Choro, promovido pela Tv Bandeirantes-SP. Foi maravilhoso! Teve a participação de vários regionais com bandolim. Teve, ainda, a participação do flautista gaúcho Plauto Cruz e o Regional Lenha de Casa, com Jessé Silva no violão de 7. Ali começou a nascer a vontade de quem sabe, eu pudesse vir um dia, talvez estudar bandolim. Em alguns regionais, haviam moças instrumentistas e me chamou muito a atenção. Em 1979, Osvaldo Montenegro estourou no Brasil com a valsa Bandolins e aí, todas as rádios e televisões só tocavam Bandolins. Então me deu ainda mais vontade de aprender Bandolim. Mas este impulso de estudar bandolim teve que esperar um pouco, naquele ano eu fui diagnosticada com uma neoplasia, mais especificamente a chamada Doença de Hodgkin. Então passei por um tratamento bem severo, e, óbvio, sobrevivi para contar, e continuei

ouvindo Choro, ou em LPs, ou fita K7 e o rádio na década de 1970 passa a ter também emissoras em FM (frequência modulada), o som ficou muito mais limpo e sempre que possível, escutava meu amado Jacob.

Laura é uma amiga de longa data de Rosane e através dessa amizade, cruzou seus caminhos com o professor Luiz Machado. Relembrando esse encontro, Laura expressa:

Diz o ditado que, “quando o discípulo está pronto o mestre aparece”. E meu mestre apareceu através da minha amiga (irmã) de infância Rosane Esposito naquele momento, um tempo depois, Rosane Krinsky. Eu fui um dia pessoalmente no Liceu (Palestrina) e a Rosane me apresentou ao professor Luiz Machado. Bem, e aí, dá para imaginar, se passou um filme na minha cabeça. Eu vi passar desde os primeiros segundos que eu ouvi pela primeira vez meu amado Jacob e ali estava o professor que iria me ensinar como tocar um bandolim. Foi emocionante mesmo! Bem, para ter aula de Bandolim é preciso ter o instrumento, e agora? O início das aulas estava condicionado a conseguir o instrumento. Eu fiz questão de comprar meu primeiro bandolim com meu dinheiro. Fui economizando e sempre ouvindo Choro. Levou alguns meses até que finalmente comprei meu bandolim! Era um instrumento do professor, produtor e bandolinista Carlos Branco, feito por um Luthier de Gravataí-RS. Até conhecer o Luiz, tocar bandolim era apenas um sonho a ser perseguido e o sonho se fez realidade! Agora, finalmente, eu tinha meu instrumento e tinha o professor. Então “bora fazer aula”!

Durante o intervalo, entre o período de economizar esmeradamente, para adquirir o instrumento por conta própria e a tão esperada primeira aula com o professor Luiz Machado, transcorreram alguns meses. Laura recorda com ternura esse período de expectativa:

A primeira aula foi no dia 30 de outubro de 1986, uma quinta-feira, às 16h, na Academia Teclas e Cordas, rua Lima e Silva - rua onde morou Otávio Dutra na década de 1930. A minha expectativa foi tremenda! E aqui eu considero importante fazer algumas ressalvas antes de relembrar as aulas com o professor Luiz. Eu era adulta, estava na faculdade de História e a doença estava em remissão. Mas este é um ponto determinante na minha vida, eu tinha que conviver com as sequelas deixadas pela neoplasia que eu tive. A disponibilidade nas atividades na minha vida foi condicionada a possibilidade de fragilidade da minha saúde. Enquanto a primeira aula, o professor Luiz me falou da possibilidade de iniciar com estudos de teoria musical, ou a possibilidade de aprender a ler músicas por tablatura. Eu fui extremamente sincera com o professor. Expliquei que eu não almejava uma carreira musical, não tinha interesse em me tornar uma musicista, nem em tocar em público, não pretendia tocar em grupo, em um regional, nem tão pouco me profissionalizar. O meu objetivo era, atenção para o verbo “era”, aprender as sequências das notas no braço do bandolim. Era somente eu com o meu bandolim, no meu quarto. Nada mais! A tablatura, eu achei maravilhosa! Eu não tinha nenhum compromisso com o talento. Somente o professor Luiz iria me ouvir. Um pequeno parêntese aqui, um detalhe que eu fiquei sabendo, tempos depois, é que um número expressivo de músicos populares, não tinham interesse pelo estudo de teoria musical, estudo de harmonia etc. Era totalmente empírico, aprendido vendo um amigo tocar e decorando a música. Sem nunca, jamais ver uma partitura, e mais, sem entender o que estava escrito naquele papel. O sentimento era: “se eu souber que o que estou tocando é uma nota dó, se eu souber que esta música está sem tonalidade de Sol, por exemplo, eu vou perder a beleza da música e ficar fixado só na teoria”. Naquele momento, era aprender música tocando a música! Inicialmente com os exercícios de digitação, as técnicas da palhetada etc. A minha primeira música foi As rosas não falam de Cartola. A primeira música a gente nunca esquece, mas eu não esqueci, da segunda, da terceira, da quarta, e assim por diante. Recebia a tablatura da música e o “*playback*” em fita K7 que o professor gravava. Inicialmente a melodia no bandolim e

depois ele gravava o acompanhamento no violão de 6 que seria ouvido com um gravador portátil. E aí foi começando o meu repertório, Flor Amorosa do Calado, a primeira composição de autoria do meu amado Jacob do Bandolim, Doce de Côco e se seguiram Noites Cariocas e Benzinho. O primeiro Pixinguinha foi Carinhoso, em Fá, e depois Lamentos. Só pérolas! Eu faço esse destaque do Carinhoso em Fá, porque aos poucos o professor Luiz foi me passando o vocabulário musical e isso ia aguçando a minha curiosidade, mas afinal o que era uma tonalidade? E assim o “era” só aprender foi!

No decorrer dos anos, Laura passou a participar ativamente como apresentadora, devido ao seu vasto conhecimento sobre música brasileira, de variadas apresentações. Assim desenvolveu-se uma convivência contínua com o professor Luiz Machado. Sobre essa convivência, Laura lembra:

Ao falar da convivência com o professor Luiz Machado, me vem sempre um sentimento de profunda, mas, da mais profunda gratidão mesmo! Realmente é um privilégio ter o professor Luiz como mestre e como amigo, pelos constantes ensinamentos de música e de vida. Eu ostento o título de ser a sua primeira aluna de bandolim. Quando eu busquei por um professor de bandolim, eu queria, até de forma ingênua e infantil, saber as sequências das notas no braço do bandolim, e reproduzir humildemente os sons que meu amado Jacob, virtuosamente emitia. O Luiz paulatinamente foi me conduzindo, e claro, aos demais alunos dele, a um grande aprendizado, de como se obter a postura de instrumentista, do respeito ao instrumento, do respeito à composição que se está interpretando, sendo solista ou acompanhador de fazer o estudo minucioso de cada nota e de cada compasso. Muito especial para mim agora dizer: como o professor Luiz Machado, vai burilando, vai extraíndo este “ser musical” que existe em cada aluno. Este despertar da alma da gente, de como ele vai conduzindo os alunos a patamares de emoção indescritíveis, é incrível! Mesmo em casa, estudando e praticando, era sempre um momento muito especial para mim. Infelizmente, por várias vezes eu tive que interromper a sequência das aulas, por circunstâncias que eu já expliquei anteriormente. Mas sempre que eu podia, retomava as aulas de bandolim com o professor. Nestes lapsos de tempo, quando eu retomava as aulas de bandolim, fui testemunhando a busca dele como professor em se aprimorar no ensino musical, nas técnicas e no material didático. E com o passar dos anos a tecnologia foi se desenvolvendo, quando iniciei as aulas, a reprodução sonora era através de LPs e fitas K7. Numas destas retomadas das aulas, já havia o CD, os DVD's, a qualidade das cópias de xerox estavam aprimoradas e aí já haviam os “playbacks” com o acompanhamento de regional sem o solista. Tem um outro aspecto do professor Luiz que é o acervista. Luiz sempre esteve extremamente atento a tudo que dizia respeito ao Choro, tanto no Estado como no Brasil. Dos lançamentos de novos regionais, dos novos lançamentos de grupos formados há mais tempo. Sempre com a preocupação extrema de reunir todo o material possível sobre Choro. Lançamentos de CD 's, os shows e apresentações, enfim, ele passou este sentimento de comprometimento mesmo, a nós como alunos a estarmos também antenados. Geralmente os alunos querem agradar seus professores com maçã. O professor Luiz era levar notícias de lançamentos de CD 's inéditos, ou a grande novidade de algum regional que viria fazer um show em Porto Alegre. Mas na grande maioria das vezes ele já sabia e às vezes até já havia adquirido o CD. Na década de 80 havia o evento do *Choro é Livre* no Teatro São Pedro de Porto Alegre-RS. Sempre imperdível, com músicos locais e alguns músicos de fora. Mas antes um pouco, por curiosidade própria, eu passei a pesquisar a história da música popular em Porto Alegre. E por conta desta pesquisa eu fui convidada a participar do CIPEL (Círculo de Pesquisas Literárias). O CIPEL passou a editar pelo menos uma antologia por ano. E no ano de 1996 o tema foi a Educação no RS. Coube a mim escrever um artigo, um breve esboço sobre a História do Ensino Musical em Porto Alegre. Neste artigo eu parti do geral para o específico. Menciono o ensino da música desde a antiguidade até a criação por Francisco Manuel da Silva, do Conservatório de Música em 1848. Especificamente o ensino em Porto Alegre, segundo historiadores e cronistas, ocorreu através de professores particulares. E ainda segundo historiadores,

deveu-se ao Maestro Joaquim José de Mendanha, autor da música do Hino Rio-Grandense, que fundou a primeira agremiação musical da cidade, a Sociedade Musical Porto-Alegrense em 1855. E encerro o artigo com uma das mais jovens escolas de música de Porto Alegre, a Escola Teclas e Cordas, de 1986, onde eu destaco a filosofia do trabalho da professora Rosane Krinsky e do professor Luiz Machado. Naquele momento, o Luiz já cita as “Aulas de Conjunto”, que possibilitava os alunos a tocarem juntos. Eu acredito que ali estava surgindo o embrião da futura Oficina de Choro do Santander Cultural. Como menção, no ano de 2000 foi criada a Escola Portátil de Música na cidade do Rio de Janeiro-RJ, o que trouxe uma enorme contribuição para preservação da memória do Choro e mesmo na busca do acervo Chorístico no país, e isso, o professor Luiz já fazia há algum tempo.

Entre os períodos em que Laura precisou afastar-se das aulas de bandolim, devido a problemas de saúde, Luiz Machado fez um convite para que ela comparecesse ao Santander Cultural para prestigiar a primeira aula da Oficina de Choro. Laura recorda:

No final do ano 2003, eu recebi um recado do Luiz, me convidando para a assistir, atenção, assistir como plateia, para prestigiar o evento de uma Oficina de Choro, uma oficina de verão. Eu não estava fazendo aula naquele momento, mas ele disse: “leva o bandolim”! Ok, obedeci ao Mestre. Pela primeira vez meu bandolim entraria num local de show. Isso foi em janeiro de 2004. Eu fiquei entusiasmadíssima, estava vendo outros colegas, outros alunos do professor Luiz, todo mundo super animado! De repente começam a brotar violões de 6 e de 7, cavaquinhos, bandolins, em fim, viria um colega bandolinista, flauta, pandeiro, etc. Virou uma festa! E começam os regionais a tocar, eu fui às lágrimas. E aí de vez em quando lá vinha o Luiz me perguntar : ”E aí, o que tu estás achando?” Nossa! Muita gente talentosa, o nível dos colegas era impressionante! E eu ali, humilde, bem quietinha pra ninguém me notar, de repente lá vem o Luiz, eu pensei que seria novamente a pergunta já feita, o que eu estava achando, etc, ou me fazer alguma observação de algum colega. Não, não foi uma pergunta, foi um convite. Disse ele: ”Vamos lá? Agora é tua vez!” E eu respondi: “Hein? Eu?”. Os colegas todos viraram os olhares na minha direção, eu era a única mulher na sala. Detalhe, ser mulher não fez diferença nenhuma, ali estavam pessoas que amavam o Choro. Eu devo confessar que a minha alma fugiu do corpo. Mas eu já tinha enfrentado situações muito mais difíceis na vida. Eu fiquei com pena do meu bandolim, ele tremia tanto, mas tanto... Como eu cheguei no palco eu não sei. Deu aquele “*fade-out*”, foi escurecendo, de repente eu estava sentada em uma das cadeiras do palco. E eu estava ao lado de ninguém mais, ninguém menos que Luis Barcelos. E a pergunta que se seguiu foi: “O que tu vais tocar?” E aí saiu a frase: ”Pedacinhos do Céu”, eu só pensava: ”Waldyr Azevedo me perdoa!”. De repente o Luisinho fez aquela introdução no cavaquinho, Meu Deus, que talento! E aí eu tive que seguir, com bandolim tremendo e tudo, e chegamos até a última nota. Eu estava tocando pela primeira vez em público, com alunos que eu não conhecia e vice-versa, num regional formado naquele momento! Eu, pela primeira vez, vivi o inexplicável, de tocar em conjunto, em um regional de Choro e mais uma vez fiquei imensamente grata ao professor Luiz, por ter me colocado naquela prova de fogo. Foi uma espécie de batismo. Quando eu desci do palco, eu já era outra pessoa. Foram formados os regionais e em seguida já começou aquele entrelaçamento musical entre os participantes. A Oficina de Verão foi um sucesso tão grande que em março do mesmo ano se tornou Oficina permanente do Santander Cultural. Aquela experiência me transformou totalmente! Fez surgir a responsabilidade de estar mais preparada possível, claro, sempre com a ajuda do Luiz. Essa responsabilidade de tocar bem em respeito aos colegas, ao público cativo da Oficina e a mim mesma. E, então, foi chegado o momento de ampliar os estudos de teoria musical, e as aulas de solfejo com o professor, ah... essas ninguém esquece! A Oficina foi uma espécie de grande prática do que se aprendia nas aulas. Eu tenho absoluta certeza que foi um período marcante, tanto para mim, quanto para os colegas, para o próprio Luiz e até mesmo para a história da música de Porto Alegre. Os participantes da Oficina foram tema de um artigo do Flávio Ilha saído na Revista Aplauso, sobre o título “O sangue novo do Choro – Uma geração de instrumentistas em Porto Alegre e promete uma onda de renovação no mais brasileiro dos gêneros musicais”. E esta geração

ali citada, foi toda formada por alunos do professor Luiz Machado. Essa geração citada no artigo, muitos estão seguindo os passos do mestre Luiz. Muitos se tornaram professores de música, outros se consolidaram como instrumentista de expressão aqui no Estado e no centro do país e outras como eu, quando não está fazendo aula, está pesquisando os primórdios do Choro em Porto Alegre, com a preocupação da preservação da memória do Choro na nossa cidade, assim como o mestre sempre teve. Como diz o professor Luiz, moramos numa cidade que teve duas gravadoras de disco, A Elétrica e a Casa Hartlieb, e músicos como Octávio Dutra e Radamés Gnattali. Então tem muita história para preservar.

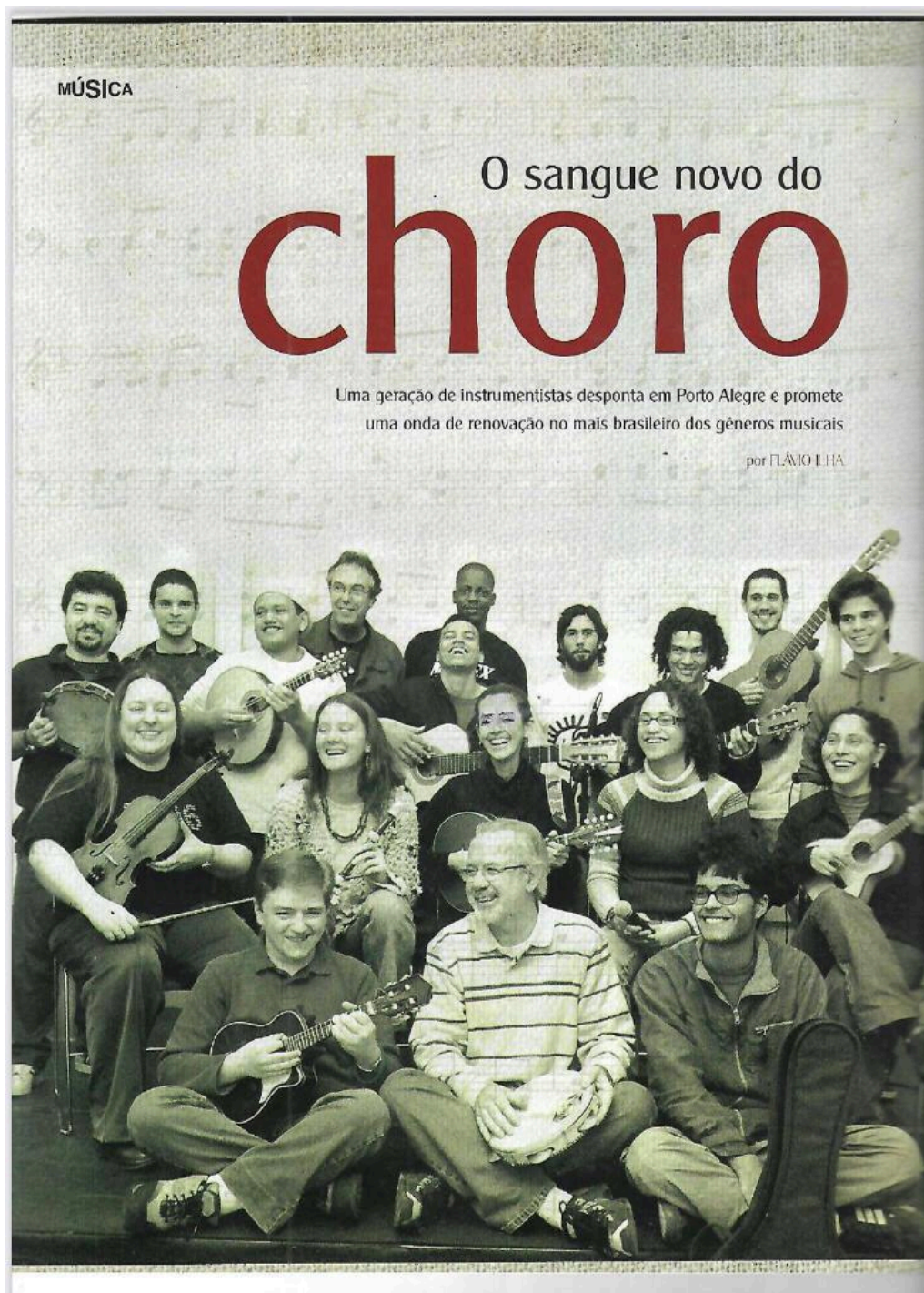


Figura 13: Foto da revista “Aplauso” sobre a matéria com os novos Chorões de Porto Alegre

Ao emergirmos na narrativa de Laura, suas palavras nos guiam a uma jornada musical que transcende as fronteiras do tempo e do espaço, revelando as complexidades da identidade cultural e da transmissão intergeracional de conhecimento. Suas experiências ecoam os ritmos e melodias enraizados em suas origens familiares, revelando as tradições e práticas musicais que moldaram sua vida. O encontro com o professor Luiz Machado não apenas marcou o início de uma jornada musical pessoal, mas também ressaltou a importância da interação entre mestre e aluno na preservação e evolução das tradições musicais. Assim, a história de Laura não é apenas uma narrativa individual, mas sim um testemunho do papel vital da música na construção da identidade cultural e na formação de comunidades coesas.

4.2. Henry Lentino: A caminhada

A pesquisa envolvendo Henry Lentino foi conduzida ao longo dos dois anos de mestrado, predominantemente de forma virtual, através de consultas a sites, vídeos e relatos de pessoas próximas a ele. Essa abordagem foi adotada devido aos desafios de saúde enfrentados por Henry nos últimos anos e a impossibilidade de realizarmos uma entrevista de forma virtual ou presencial.

Natural de Porto Alegre-RS, Henry nasceu em 07 de Abril de 1977 e é um músico multi-instrumentista, compositor e arranjador. Desde muito novo, foi imerso no mundo da música, inicialmente influenciado por seu pai, Sidney, percussionista da velha guarda da cidade. Sua trajetória musical começou aos 5 anos, quando começou a tocar surdo e percussões com seu pai. Aos 7 anos, iniciou seus estudos de cavaquinho com o professor Luiz Machado e demonstrou uma evolução muito rápida, tanto que aos 9 anos já participava de apresentações no Theatro São Pedro e aos 11 anos passou a fazer parte do grupo Reminiscências, liderado por seu professor Luiz Machado. No grupo, teve a oportunidade de explorar os pormenores do Choro e do Samba.

Luiz lembra que “a mãe dele colocava aquelas roupinhas nele, ficava que nem um pinguinzinho e ele odiava aquilo! Mas a gente se divertia muito com a situação” e Alfredo complementa, “ele era muito bom desde cedo, não era meu aluno, mas sempre via ele nas apresentações da escola e ele sempre mandava muito!”.

Durante sua adolescência, Henry teve a oportunidade de acompanhar e gravar com artistas locais, incluindo Ilse Lamberth, Muni, Lúcio do Cavaquinho, Márcio Celli, Plauto Cruz e o professor Darci, entre outros. Nessa fase, também participou de várias rodas com músicos do Clube do Choro de Porto Alegre, absorvendo a essência e o ritmo do gênero. Aos

14 anos, Henry compôs seu primeiro Choro, conquistando o terceiro lugar no Festival de Choro de Porto Alegre e sendo indicado como Revelação no prestigiado Prêmio Açorianos, um dos principais prêmios da cidade. Nessa época também participou do show "Mulher", acompanhando a cantora Gisele Rodrigues. Em relação a esse período, Luiz comenta:

No início o Henry tinha preguiça, ele só queria tablatura, eu passava pra ele (a tablatura da música) e no outro dia ele já tava com tudo decorado. Tentei dar solfejo pra ele, mas ele não queria. Quando ele era mais velho ele veio me cobrar, ele viu o Luisinho e os cara tudo tocando com partitura, mas lembrei pra ele que ele mesmo que não quis, que ele era pequeno e tinha preguiça de estudar. O Henry era muito bom pra tocar, mas no início tinha uma dificuldade nas divisões, quando tinha uma pausa de contratempo tinha que respirar pra marcar, no início me deu muito trabalho até engrenar tanto que até os 18 anos o Henry só tocava o que eu escrevia. O pai dele sempre cobrava que ele não criava nada, que ele e o Márcio dependiam de mim pra tudo que eles iam tocar, até as variações, tudo eu que escrevia. Naquelas gravações ali do Araújo, ali dos meus vídeos²⁵ (canal do Youtube), eu escrevia tudo! Eles tinham facilidade pra decorar, liam só as cifras ali do acompanhamento. Tinham dificuldade de ritmo, tinham preguiça, na verdade. Eles olhavam as notas na tablatura e tocavam junto com a gravação, meio que tirando de ouvido e imitando o que tava acontecendo no áudio. Mas não tiravam nada de ouvido, eu tinha que escrever tudo pra eles e ensaiar com eles. Só depois dos 18 o Henry deslanchou né? Daí só foi.

Em uma entrevista dada por Henry, em 2012, ao Moenda da Canção²⁶, um importante festival de música de Santo Antônio da Patrulha-RS, ele relata que mudou-se para o Rio de Janeiro no ano de 1999²⁷. Lá, segundo o Dicionário online Cravo Albin²⁸:

Leccionou cavaquinho na Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e na ONG Toca o Bonde – Usina da Gente, fundada pelo pianista Leandro Braga em 2001. Na ONG, ele ensinou música a jovens e crianças carentes das comunidades de Santa Teresa, Catumbi e Rio Comprido, no Rio de Janeiro.

Em 2002 Henry co-fundou o grupo de Choro Tira Poeira²⁹, ao lado de Caio Márcio, Samuel de Oliveira, Fábio Nin e Sérgio Krakowski, segundo matéria da Rádio da UNESP³⁰. No guia “*Time out: Rio de Janeiro*”³¹, consta que nessa época Henry era visto como o “Hendrix do samba e Choro” (p. 176), devido a sua forma visceral de interpretação, se valendo de uma técnica apurada e virtuosa nas suas performances.

²⁵ <https://www.youtube.com/@professorluizmachado5473> - acesso em 02/03/2024

²⁶ <https://moendadacancao.com.br/> - acesso em 02/03/2024

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=FmPwHfTJeZl> - acesso em 02/03/2024

²⁸ <https://dicionariompb.com.br/artista/henry-lentino/> - acesso em 02/03/2024

²⁹ <https://dicionariompb.com.br/grupo/tira-poeira/> - acesso em 02/03/2024

³⁰ <https://www.radio.unesp.br/noticia/4538> - acesso em 02/03/2024

³¹

https://books.google.com.br/books?id=oiyI3d_GOpEC&pg=PA176&lpg=PA176&dq=henry+lentino&source=bl&ots=pEbUY-SEL4&sig=ACfU3U2cxaMe6b1SoO4ek7PJtDvt5oEuyQ&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKewj9jldq4s7OEAxUBpZUCHTrCBUU4FBD0AXoECAIQAw#v=onepage&q=henry%20lentino&f=false - acesso em 02/03/2024

Em uma entrevista no ano de 2011 para a rádio O Tempo³², Henry comenta sobre as influências variadas dos músicos do Tira Poeira que vão do Choro, música africana, Jazz, música cubana, Flamenco, entre outras, na concepção da sonoridade da banda. Nas suas palavras:

O Tira Poeira tem uma base fundamentada na música popular brasileira, principalmente o Choro. Mas cada elemento do grupo tem uma influência particular e um papel muito importante na construção da musicalidade da banda. Desde o início, nós arriscamos interpretar os standards do Choro através de um estrutura musical que traz a improvisação e a interação do Jazz para o universo do Choro.

No ano de 2012, Henry participou do primeiro “*Workshop*” de bandolim da cidade de Porto Velho-RO como instrutor, segundo informações da prefeitura de Porto Velho³³ e de acordo com informações de Brunet (2016), com o Tira Poeira, Henry participou da gravação do CD/DVD Brasileirinho, da cantora Maria Bethânia. Em 2003, o grupo se apresentou no TIM Festival e em países como Portugal, Haiti, Paraguai e Uruguai. Em 2004, Henry participou da gravação do CD Canção Transparente de Olívia Hime, lançado pelo selo Biscoito Fino e em 2008, se apresentou com a Orquestra Petrobras Sinfônica e a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) no Concerto das Mil Vozes, realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e na Praia de Copacabana.

Elias Barbosa tem saudosas lembranças sobre Henry dessa época e de anos anteriores, ele diz:

O Henry era minha referência quando eu comecei a tocar. Quando o Yamandu morava aqui eles sempre tocavam juntos, depois quando o Henry se mudou pro Rio e começou a tocar com a Maria Bethânia, Beth Carvalho, o Tira Poeira fazendo um Choro diferente, umas releituras e composições muito boas, era uma inspiração! Eu sempre admirei muito ele, era super legal quando ele vinha pra Porto e ia lá no Clube do Choro. Ele tocava de pé com o bandolim, improvisando, ele iniciava a música e ia desenvolvendo, ele sempre tinha aquela explosão. O improviso dele parecia que transcendia a música, todo mundo ficava empolgado vendo aquilo porque não era normal aqui. Lembro uma vez que o Fejão tava lá no Clube pra dar uma canja e o Henry chegou. Quando eles foram tocar, o Casagrande falou pro Fejão: “-Te liga que agora o bicho vai pegar!” O Henry tinha essa fama, ele estudou técnica muito a fundo, sempre estudou muito improvisação, como fazer uma improvisação diferente, fazia muitos ornamentos, isso tudo fez eu ter muita admiração por ele. Ele tocou e gravou com meu vô, né? Tenho uma memória afetiva muito bonita dele.

Luis Barcelos compartilha sua admiração por Henry:

³²

<https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/para-alem-dos-limites-dos-generos-instrumentais-1.36224>
1 - acesso em 02/03/2024

³³ <https://www.portovelho.ro.gov.br/artigo/862/musicos-realizam-workshop-de-bandolim-na-jorge-andrade> - acesso em 02/03/2024

Eu sempre tive muito carinho e gratidão pelo Henry, ele foi uma referência pra mim. Era um cara que eu olhava e tava no Rio, vivendo uma coisa que eu queria pra mim, que era trabalhar com música. Quando me mudei pra cá (Rio de Janeiro), o Henry vinha na minha casa, me ensinou e ajudou a desenvolver a técnica de bandolim, me deu muitos toques legais, então sempre tive muito carinho por ele.

Eliane Franco, mãe de Pedro Franco, compartilha uma história sobre o apoio significativo que Henry proporcionou a Pedro, logo de sua chegada ao Rio de Janeiro:

Quando o Pedro chegou lá no Rio, pouco tempo depois o Henry deu uma força pra ele. Chamou o Pedro pra tocar algumas vezes lá no Semente e os dois fecharam muito bem juntos, ficava bonito de ver os dois, era um arraso de verdade! Sabe quando tu sai de um lugar feliz porque tu fechou bem com o outro músico? Daí imagina que foi isso, mas que o público também saiu feliz de ver aquela união que deu muito certo, a junção dos dois era assim, eles saiam felizes do palco por terem tocado bem juntos e o público feliz por ter visto aquilo e nesse início, ajudou muito o Pedro a começar a ficar conhecido por lá.

Em uma viagem para Porto Alegre, no ano de 2015, Henry participou do projeto Sons da Cidade, em homenagem ao centenário de Túlio Piva. Nas informações do site portoalegre.rs.gov³⁴ consta:

O espetáculo Túlio Piva - 100 Anos de Samba tem a participação dos netos músicos de Túlio, Rodrigo e Rogério Piva, e de convidados especiais, lembrando as músicas do autor de clássicos como *Tem que Ter Mulata*, *Gente da Noite* e *Pandeiro de Prata*. Entre os convidados da noite, a principal intérprete de Túlio, Eneida Martins, com a qual ele gravou três dos seus quatro únicos LPs. Também sobem ao palco os cantores Anamaria Bolzoni e Guilherme Braga, o compositor Nelson Coelho de Castro e a jovem cantora Bibiana Petek, que realizou este ano uma releitura da obra do homenageado. Além de Rodrigo (voz e violão) e Rogério Piva (violão), a banda será formada por Pedro Figueiredo (sax e flauta), Henry Lentino (cavaquinho e bandolim) e pelos percussionistas Giovanni Berti e Bruno Coelho. O repertório terá algumas das principais composições de Túlio Piva, que se caracterizam como samba autêntico, escolhidas entre as suas mais de 300 obras, com arranjos especialmente elaborados para a ocasião. Parte desse repertório foi resgatada pelos netos no CD *Túlio Piva - Composições Inéditas*, lançado em 1996.

O site discografia discos do brasil³⁵ informa que “em 2011, Henry participou ao lado dos músicos Valter Silva e Diego Zangado do CD ‘Diálogos de um Chorão’, que apresentou faixas de Jacob do Bandolim, Pixinguinha, Ary Barroso e outros. O disco também foi lançado pelo selo Biscoito Fino”. Henry também contribuiu para vários outros discos, incluindo "Filosofia" (2000) de Zé Renato, "Cartografia Musical Brasileira" (2001), "Caio Márcio" (2004), "Brasileirinho" (2004) de Maria Bethânia com o grupo Tira Poeira, "Pirata" (2006) e

³⁴

https://www2.portoalegre.rs.gov.br/ acessibilidade_smarty/default.php?projeto_sec=144&p_secao=3&pg=1579&p_reg=182096 - acesso em 02/03/2024

³⁵ <https://discografia.discosdobrasil.com.br/arranjador/henry-lentino> - acesso em 02/03/2024

"Que Falta Você Me Faz" (2005) ambos de Maria Bethânia como artista convidado, o disco homônimo "Tira Poeira" (2003) com seu grupo, "Canção Transparente" (2004) de Olívia Hime e "Correnteza" (2009) de Edu Krieger, ambos como músico convidado, entre outros, segundo o dicionário Cravo Albin.

Como instrumentista, Henry teve a oportunidade de se apresentar ao lado de muitos artistas, como Lenine, Zélia Duncan, Beth Carvalho, Pepeu Gomes, Yamandú Costa, Guinga, Hamilton de Holanda, Nelson Sargento, Noca da Portela, Teresa Cristina, Ana Costa, Gabriel Grossi, B Negão, Zé da Velha e Silvério Pontes, Roberta Sá, Zé Paulo Becker, Farofa Carioca, Época de Ouro, Paulo Sérgio Santos, para citar alguns, de acordo com amigos e entrevistas.

Henry é uma figura proeminente na cena musical brasileira, reconhecido por sua habilidade como instrumentista, compositor e arranjador, que o levou a explorar uma ampla gama de estilos musicais, desde o Choro tradicional até projetos contemporâneos. No entanto, atualmente, encontra-se em ostracismo devido a problemas de saúde recorrentes que o afetam há anos.

4.3. Elias Barbosa: A jornada

No decorrer do ano de 2023 fiz uma entrevista presencial com Elias Barbosa, que é natural de Porto Alegre, nascido no dia 25 de Fevereiro de 1987, aluno do professor Luiz Machado desde pequeno. Elias é bandolinista, compositor, arranjador, produtor e educador musical, Licenciado em Música pela Rede Metodista do Instituto Porto Alegre (IPA) em 2010. Atualmente é professor de música no colégio Santa Teresa, na Casa da Música de Porto Alegre e diretor cultural do Choro Jazz Café. Já atuou como Professor de Composição de Choro e Bandolim no Festival Internacional Sesc de Música de Pelotas (2018, 2019, 2020), nas Oficinas de Choro do Santander Cultural em 2017 e 2018 e já foi solista de diversas orquestras. Lançou 3 discos, sendo um deles com o grupo Sexteto Gaúcho e seu disco Luminoso - Elias Barboza Quinteto (2018), ganhador do Prêmio Açorianos de Música como Melhor Disco Instrumental, Melhor Compositor, além de ganhador de prêmios nos festivais Moenda da Canção e Musicanto.

Em nossas conversas, Elias relatou que seu avô, o acordeonista Barbosa, foi um dos fundadores do Clube do Choro de Porto Alegre. Sobre suas primeiras lembranças musicais, compartilha:

Lembro quando eu era bem pequeno, tinha uns três ou quatro anos e meu pai tocava violão clássico em casa. Ele tinha um Del Vecchio (violão) antigo, estudou lá no Palestrina, então eu cresci ouvindo ele tocar. Eu lembro de querer pegar aquele violão, mas ele não deixava porque eu era muito pequeno e ele cuidava muito daquele violão. Fui crescendo mais e comecei a ver e reparar muito no meu vô tocar o acordeon. Então o tio Gerson começou a fazer aula com o Luiz, primeiro de 6 cordas e depois de 7. Ele queria que eu participasse e começou a incentivar meus pais para me colocar na aula de música, lá na escola do Luiz também. No início dos estudos eu não conhecia nada, lembro só do vô tocando, do CD do clube do Choro que a gente ouvia em casa e como o vô já conhecia o Luiz, também achou uma boa eu começar a estudar com ele. Daí com doze anos eu entrei na escola e o Choro foi algo natural. Cresci vendo meu vô tocar Choro, né? Lembro que na primeira aula o Luiz tocou o Brasileirinho no cavaquinho e aquilo me impressionou, eu vi que ele tocava muito! Então entrei pra aula de cavaquinho e gostei, meu pai tava meio parado de tocar em casa e na mesma época entrou lá também, mas pra fazer aula de bandolim. As primeiras músicas que pedi pro Luiz foram as músicas do CD do Clube do Choro. O vô tinha participado de cinco músicas do CD e eu tinha aquele repertório na cabeça, mas antes de conseguir tocar elas a minha primeira música foi o Hino do Grêmio. Eu não sabia tocar nada, né? Então não dava pra começar lá por aquele repertório. Depois lembro que foi o “Se acaso você chegasse”, que já era do repertório do Clube do Choro, depois foi o “Meu pensamento” do Jessé, fui começando com umas mais fáceis assim. Em seguida eu já tava tocando as músicas do vô também, lembro que tirei o “Flor amorosa” e daí entrei no repertório do Waldir. Como naquela época comecei a ler pela tablatura, o Luiz passava partitura também, mas por tablatura eu consegui ler as tablaturas de bandolim. Daí eu pegava o bandolim do pai pra estudar, tocava um Rossini Ferreira e eu gostava muito do repertório que meu pai tava estudando de Jacob do Bandolim, daí eu fui pegando o bandolim junto com o cavaquinho. Nessa época não fui aprendendo as divisões rítmicas, então o Luiz falava assim: “Escuta as gravações, lê as notas na tablatura e toca junto com a gravação pra ir pegando as divisões de ouvido”.

Durante a entrevista, tornou-se evidente o saudosismo e a emoção na fala de Elias ao reviver as lembranças compartilhadas. Como fica claro, Elias faz parte de uma família extremamente musical, com raízes profundas no Choro. Ele compartilha conosco histórias vívidas de sua infância repleta de música e alegria, lembrando-se com carinho dos encontros familiares onde o som do Choro ecoava, enchendo a casa de vida e lembranças. Suas palavras transmitem não apenas nostalgia, mas também um profundo apreço pelas tradições e pela riqueza cultural que moldaram sua vida. Elias segue compartilhando:

Meu tio Gerson tinha uma academia de musculação e a gente começou a fazer umas rodas de Choro lá, eu já tava com um repertório bom, iam vários alunos do Luiz e também o pessoal do Clube do Choro, o Cebolinha, o Andrezinho e aí a gente se reunia. Meu tio fazia uns salgadinhos, uns refrigerantes, lembro que ia o Tiarajú no violão também, uma época ele fazia o 7 e meu tio fazia o 6, depois o tio começou a fazer o 7 também. Isso foi logo que iniciei no cavaquinho, devia ser lá por 1999. Sabe que mesmo ali na adolescência, quando passei por aquela dualidade do Choro e do Reggae, toda aquela questão dos jovens que vem, né? O Choro sempre permaneceu forte, as outras músicas passaram, mas o Choro sempre continuou e me acompanhou. Logo em seguida que adquiri um repertório mais extenso comecei a compor, eu mostrava pro Luiz mas aquilo tava sem pé nem cabeça, eu não tinha noção nenhuma de harmonia, eu tentava harmonizar, ele me ajudava, mas demorou um pouco pra eu entender e conseguir encaixar as harmonias, ir fazendo Choro já pensando nas harmonias, mas ainda sem uma estrutura de Choro. Depois que o Luiz me explicou direitinho a estrutura, daí entendi e fui aprimorando, foi um processo, né? Eu vejo essas primeiras composições de cavaquinho meio que como estudos de composição, já era algo natural em mim, já tava ali aquele ímpeto de compor, mas ainda faltava entender

melhor o Choro. Só quando eu entrei pra oficina, e comecei a tocar bandolim como instrumento principal que as coisas foram tomando forma de verdade e posso dizer que comecei a compor Choro de verdade.

Elias segue relembrando sobre seus primeiros momentos como aluno de Luiz. Ele complementa:

Uma coisa que o Luiz acertou muito comigo foi na escolha de repertório de quando eu estava iniciando no cavaquinho. Comecei com um repertório mais simples no início, mas quando comecei a pegar o repertório do Waldir Azevedo, que te exige muita técnica, muita velocidade, isso faz com que tu toque de verdade. No início pra mim não era fácil, eu ficava estudando um monte em casa, escutando as gravações e tocando junto, imitando o que o Waldir fazia. Mas isso me preparou pro bandolim, quando migrei pro bandolim só tive que adaptar algumas coisinhas, o mais difícil já tinha passado, que é todo aquele estudo de técnica e velocidade. O Luiz nunca foi de passar técnica de mão direita de cavaquinho ou de bandolim, isso era em cima das gravações, mas foi ele quem trouxe o Choro pra cá, que popularizou a coisa, é uma coisa muito mais ampla, né? Sobre essa coisa de técnica, lembro que o Henry já tinha contato com o Hamilton de Holanda e pegou muito da técnica dele, o Luisinho via o Henry tocando e pegou muito da técnica dele e eu tava ali no meio, né? Via eles tocando, a gente conversava bastante e eu fui pegando as técnicas deles também. Nesse período o Henry já tava no Rio, mas ele sempre vinha pra Porto Alegre. Tinha uns encontros na casa do meu vô e o Henry sempre aparecia quando tava aqui. Lembro que eu tocava apoiando o pulso da mão direita, o Hamilton e o Henry não apoiam, eles apoiam só o minguinho, mas não é um apoio rígido, e foi o Henry quem corrigiu minha postura. Ele falou pra não apoiar o pulso pra não abafar o som, me mostrou como ele fazia, o Sampaio do Clube do Choro já tinha comentado isso também, mas foi o Henry quem me mostrou a melhor técnica de mão direita e eu passei a usar. Nessa época tinha o Dodô do cavaco, nós dois éramos os alunos do Luiz assim, os menores, né? O Dodô era um fenômeno! Ele tinha personalidade, já criava as frases dele, foi um cara que se tivesse tocando até hoje iria tá tocando com os melhores do Brasil. Só que quando chegou o Luisinho ele meio que começou a parar. O Luisinho chegou com um brilhantismo desde o início, uma coisa fora do comum que não tem explicação. O Dodô comentou comigo que com o Luisinho tocando não tem como continuar, porque o cara era simplesmente fora da curva mesmo! Daí ele passou pra bateria e depois parou de tocar Choro. Eu achei isso uma bobagem, sabe? Cada músico tem a sua história e se tu vai fazer música querendo se comparar com alguém, sempre vai ter alguém melhor nisso ou naquilo, mas a nossa caminhada é muito própria, a gente faz o que a gente gosta porque a gente gosta, não pra ser melhor que alguém, né? Mas pra ele, acho que em consequência desse mundo tão competitivo, chegar alguém assim tão impactante como foi o Luisinho, o cara acabou saindo. Eu era muito fã do Luisinho, sou até hoje, sempre troquei muita informação com ele. Lembro lá atrás mandando mensagem no MSN, por e-mail e ao vivo também, sempre que ele tava aí, né? A gente conversava muito, sobre tudo, ele por muito tempo foi minha principal referência. Depois comecei a estudar bastante Jacob, Hamilton e eles também se tornaram uma referência, e o Luisinho sempre ali, pra tu ver como o cara é fora da curva.

Elias reflete sobre o início de sua jornada musical durante as oficinas, ponderando sobre suas experiências e aprendizados:

O Luiz acertou muito com as oficinas, mas uma coisa que considero muito importante, talvez a mais importante, foi focar nas práticas de conjunto. Isso estimula muito a pegar o gosto por apresentações, tocar com outras pessoas, conhecer repertórios que não são só o teu, eu digo na prática, né? Para nós, lá na oficina, enquanto estudantes que querem virar profissionais, isso fez muita diferença. Dá uma cancha que não tem outra forma de adquirir se não for realmente tocando pra um público. Tu se vê preparando em casa um repertório

pra apresentar, pensando em ordem de músicas e tudo isso, vai te dando uma formação importante, né? E era isso todos os fins de semana, foi uma escola pra todo mundo que tava lá. Só quem viveu lá naquele tempo sabe como foi. Tu chegar e ter que acompanhar alguém que apareceu ali naquela hora na oficina, várias vezes lendo a primeira vista músicas que tu nunca tocou, ou tocando com outro grupo porque alguém do grupo faltou, aquilo foi uma escola, não tem outra definição.

Com o fim do ensino médio, Elias compartilha um dilema: seguir exclusivamente na música, sua paixão, ou integrá-la a uma outra carreira, buscando um equilíbrio entre a arte e as demandas do mundo profissional. Ele diz:

Sabe que quando eu terminei a escola eu já sabia que queria ser músico, mas comecei a fazer um cursinho, eu ia com violão e bandolim pra tocar lá, já tinha as oficinas e nessa época a gente ia todo final de semana, era sagrado, né? Eu fiz o vestibular pra História, não passei na UFRGS, mas passei num Curso de Administração lá no IPA. Isso foi por influência do meu vô, porque ele sempre falava, que nem o Jacob dizia, que era pra ter outra profissão e também ser músico. Eu levava os instrumentos pra lá também, vivia tocando, gostava muito de tá junto com a gurizada, mas chegou um semestre que tinha Contabilidade, já tinha passado pela Contabilidade 1, mas agora era a 2 e eu não aguentava mais aquilo, eu queria ser músico e só músico! Daí falei com meus pais, disse que não aguentava mais e queria fazer música. Na UFRGS não tinha música popular ainda, então abriu o curso de Licenciatura em Música no IPA e eu entrei. Eu cheguei a fazer a extensão da UFRGS em violão erudito, eu tinha vontade de fazer lá, mas não tinha música popular, eu não podia tocar bandolim, na composição era obrigatório tocar piano e música contemporânea, então pra mim que tocava Choro, ficou ruim, não tinha opção pra o que eu queria, então acabei fazendo no IPA. Eu queria ter um curso superior meio que como uma garantia, na época eu queria ser músico, não pensava em ser professor, mas se algo desse errado eu podia recorrer a dar aulas. Graças a formação lá, hoje em dia dou aula numa escola particular, no Santa Terezinha de Jesus e posso seguir com minha carreira de músico. Aprendi muitas coisas legais no IPA, hoje reviso muito do que aprendi lá pra dar aula na escola, o que na época não me atraía muito. Mas aquele aprendizado todo com o Luiz eu levo comigo, sempre vou levar, né? Uso direto na minha prática e pra dar aula também. Tive uma formação muito sólida com ele. Aquela coisa de ir além da aula, o Luiz dava muito conselho, a gente conversava sobre a vida e isso é algo que trago para os meus alunos porque foi muito importante na minha trajetória, essa parte humana, sabe? Tanto que se a gente só toca, acontece muita coisa aí na noite, e se tu não tá preparado, só a música não segura e nisso o Luiz sempre foi aquele paizão, tu sabe. Às vezes a gente ficava meio chateado com ele, né? Mas é por causa do jeito dele, meio brabo, ranzinza, mas a gente sabe como ele é de coração.

Ao lembrar da sucessão de Luiz por Mathias nas oficinas, Elias mergulha em lembranças vívidas da formação do grupo de professores, reunidos alguns anos mais tarde. Uma decisão crucial para acompanhar o crescimento e a diversificação das atividades na oficina. Esse marco simboliza não apenas uma transição, mas também um novo capítulo de aprendizado e colaboração. Ele lembra:

Acho que foi em 2012 que o Luiz saiu das oficinas e o Mathias assumiu. Em 2017 ele nos convidou pra formar um grupo de professores. Isso foi em 2017 e 2018, daí tava eu, o Fejão, o Samuca, o Susin e o Lucian, o time do Sexteto Gaúcho. Como eu já tinha tocado algumas vezes a Suíte Retratos acompanhado por orquestra a convite do Matté, diretor artístico da OSPA e do festival do Sesc de música de Pelotas, conversei com ele sobre o

festival e passei o contato pro Mathias. Porque em 2012, 2013 e 2014, se não me engano, quem dava oficina lá era o Luisinho, o Rogério Caetano e o Celsinho Silva, mas daí eles não chamaram mais o pessoal do Rio de Janeiro e ficou sem Choro no festival. Como a gente tava fazendo as oficinas e já tinha todos os materiais pronto, conseguimos retomar as atividades do Choro lá e o time do Sexteto que assumiu as aulas. Eu dei as aulas de cordas solo e composição de Choro. Criei um método de compor Choro, tu já viu como é, eu esmiuço bem toda a composição do Choro. Serve também pra quem quer acompanhar, porque tem todos os caminhos, ou melhor, os mais prováveis de pra onde um Choro vai em cada uma das partes.

Ao analisar o método de ensino adotado na oficina, Elias percebe a existência de lacunas que ainda não foram preenchidas por Mathias. Sobre o assunto, Elias explica:

Como o Luiz nunca foi de tocar de ouvido, ele tirava as músicas de ouvido, mas ele nunca teve esse gosto de sair tocando acompanhando alguém, ir buscando pra onde a música vai ali na hora, ele acabava até mesmo criticando quem fazia isso. Falava que os caras acompanhavam tudo errado, cada um fazendo o que passa na sua cabeça e dando choque entre os instrumentos, só que por um outro lado essa também é uma escola do Choro. Tu pega umas entrevistas do próprio Dino falando que lá no início não tinha cifra nem nada, era tudo no ouvido, tudo no antenório³⁶. Só que por um outro lado essa coisa do Luiz de incentivar os alunos a leitura também é um diferencial. Acho que num primeiro momento quem não lê se assusta, mas também acaba pegando, acho até que de uma forma mais orgânica. Tem essa geração da época dele que só toca de ouvido, na verdade eu acho que um problema é tu só tocar de ouvido ou só tocar lendo, o bom é tu ter os dois pra conseguir trabalhar e transitar em diferentes meios. O Luiz sempre foi de escrever e ler, muito antes da oficina ele já tinha pilhas de coisas escritas na escola. Eu herdei o acervo do Sampaio e é tudo praticamente material do Luiz escrito, tudo muito minucioso e escrito à mão. O Luiz sempre teve um cuidado muito grande com isso, de transcrever nota por nota e isso ainda é compartilhado e usado pelo Mathias nas oficinas.

Imerso na jornada do aprendizado musical, Elias revela não apenas a busca pela técnica, mas também a essência de sua trajetória como músico de Choro. Sua narrativa revela a transformação de meros conhecimentos teóricos em uma expressão autêntica e prática:

Eu sempre decorei tudo e tentei colocar alguns detalhes na interpretação, tentando achar o meu jeito de tocar. Acho que virou aquela chavinha numa roda do Parangolé. A gente tava tocando uma música, não lembro qual música, mas eu tava a pouco tempo me dedicando só ao bandolim, daí eu fui improvisar. Já conhecia harmonia, escalas, mas uma coisa é tu conhecer e outra é tu saber usar. Daí a gente tava tocando essa música que era em Dm e eu improvisei com a escala de Dm quando passava pelos acordes da escala. Depois o Cris, que tá lá na Alemanha, veio falar comigo: “-Que legal, tu tava usando a escala de Dm nos acordes do campo harmônico.” Eu senti que aquele comentário foi tipo assim: “-Cara, não é porque tá em Dm que tu vai ficar tocando a escala de Dm, tem um monte de acordes aí, te liga!” Ele tava me dando um aviso, né? Eu tinha uma admiração por quem fazia algo além de só tocar as notas da música, desde lá no início quando eu tentava compor e saia tudo errado. Eu via todo mundo, vários alunos do Luiz, tocar só a melodia, tocar exatamente igual o Waldir ou igual o Jacob, nota por nota, eu queria fazer outras coisas ali, interagir com a música. Uma coisa muito marcante pra mim foi uma gravação do CD do Clube do

³⁶ Antenório é uma expressão cunhada por Dino que se refere a estar alerta, atento, ou manter a sensibilidade aguçada ao acompanhar uma música de improviso, captando nuances e respondendo de forma rápida e precisa às demandas musicais do momento.

Choro, que é um disco todo tradicional de Choro mas teve uma música, o Choro Azul, do Paulinho Sarmiento que o Henry fez um improviso muito louco, meio Jazz, meio Blues, meio Rock e eu pegava o cavaquinho e ficava na frente do espelho imitando ele fazendo aquilo. Eu gostava dessa coisa de ousadia mas ainda não sabia como fazer isso e até hoje, to em busca, sempre aprendendo, né? Eu acho que pra tocar Choro de verdade tu tem que ir em busca, tocar em rodas com outras pessoas e tá aberto pra tá sempre aprendendo. Tem rodas maravilhosas em festivais onde tem gente do Brasil inteiro, tocando um repertório diferente e ali tu aprende muito! Como a roda não é um show, alí é teu laboratório, onde tu pode experimentar, ousar e se tu errar tudo bem. Também é o lugar onde tu pode analisar, ta um cara alí do outro lado do país, tá um Proveta, um Maurício Carrilho, um Yamandu, um Penezzi, um Aquiles, o Camarero, uns cara que são muito experientes, então tu tá colhendo informações que tu acaba levando pra tua prática. Sempre tem aquele senso comum da roda, aqueles Choros tradicionais, mas quando entra uns Rossini, Juventino, um Abel Ferreira, um Luperce, são sempre uns Choros que dão uma subida na roda, leva pra outro nível.

O relato de Elias traz à tona não apenas sua história de vida musical, mas a sua paixão pelo Choro. Suas memórias são um testemunho vívido da influência de sua família e do professor Luiz Machado em sua formação. Desde suas primeiras incursões na música até sua ascensão como um dos principais nomes do cenário do Choro no sul do Brasil, Elias transpira perseverança e dedicação. Suas experiências compartilhadas refletem não apenas uma tradição, mas também uma busca incessante pelo aprendizado e pelo crescimento pessoal, explorando e valorizando a herança cultural do Choro.

4.4. Luis Barcelos: A excelência

Em Fevereiro de 2024, fiz uma entrevista por vídeo chamada com Luis Barcelos, que foi solícito em fornecer informações esclarecedoras sobre sua trajetória, contribuindo significativamente para aprofundar minha compreensão sobre os temas abordados. Aqui está uma breve descrição de quem é Luis, incluindo informações cedidas por ele mesmo e também dados obtidos no dicionário online Cravo Albin³⁷, em seguida, segue nossa entrevista.

Luis Barcelos, considerado um dos principais bandolinistas brasileiros em atividade pelos seus pares, radicado no Rio de Janeiro, estreou nos palcos cariocas a convite do violonista Marco Pereira, em 2005. A tradição do Choro está presente na sua trajetória desde a formação musical com o professor Luiz Machado e na Escola Portátil de Música. Seu primeiro disco solo, *Depois das Cinzas*, lançado em 2015 é totalmente dedicado ao gênero.

³⁷ <https://dicionariompb.com.br/artista/luis-barcelos/> - acesso em 10/04/2024

Em 2018 lançou o CD *Sentido*, segundo disco solo de sua carreira, que apresenta suas composições instrumentais em diversos gêneros, gravadas com seu quinteto e participações especiais de Guinga, Eduardo Neves, Luisa Lacerda, Aquiles Moraes, Rui Alvim e Marcelo Caldi.

Integra o Conjunto *Época de Ouro*, o quarteto de bandolins *Bandolinata*, o duo de Bandolim de 10 cordas e voz, com a cantora Nina Wirtti, registrado no disco *Chão de Caminho*, lançado em 2017 pela gravadora Fina Flor e compõe com o escritor mineiro Aluizio Elias uma parceria de canções registradas no livro/CD *Morro Alto* e no disco *Cantata Brasileira*, especial de Natal, lançado em Dezembro de 2020 de forma independente.

Já excursionou pelo México, EUA, Uruguai, Holanda, França, Portugal, Espanha, Inglaterra, Bélgica, Suíça, Polônia, Alemanha, Colômbia, Chile e por todo o Brasil contribuindo em shows e gravações de artistas brasileiros como Yamandu Costa, Hermínio Bello de Carvalho, Pery Ribeiro, Roberta Sá, Dona Ivone Lara, Pedro Miranda, Zelia Duncan, Áurea Martins, entre outros.

Além de tocar e compor, Barcelos assinou a direção musical dos espetáculos *Amigo Cyro*, muito te admiro (2014) de Rodrigo Alzuguir, com direção de André Paes Leme e *A Cuíca do Laurindo* (2016), de Rodrigo Alzuguir, com direção de Sidney Cruz, concorrendo com o último ao Prêmio Cesgranrio de Teatro na categoria Melhor Direção Musical.

Foi premiado no Prêmio da Música Brasileira 2016 na categoria melhor grupo - como integrante do projeto *Tocata à amizade*, quarteto liderado pelo violonista Yamandu Costa. O disco conta com o arranjo de Barcelos para a *Suíte Impressões brasileiras*, obra encomendada pelo museu do Louvre, Paris-FR.

Luís ainda, ministrou cursos e oficinas de bandolim e cavaquinho no projeto TIM Música nas Escolas (2007 e 2008), Festival do Vale do Café (2009), 30ª Oficina de Música de Curitiba (2012), Festival Internacional de Música de Pelotas (2012 e 2013), 36º CIVEBRA 2014 (Curso internacional de Verão da Escola de Música de Brasília) e desenvolve aulas e oficinas online, como os cursos *Improvisação no Choro e Harmonia e Acompanhamento para Bandolim*.

Sobre seu início musical, Luís Barcelos fala:

Meus primeiros contatos com a música foram através da minha família. Mesmo morando no Rio Grande do Sul, os meus pais sempre ouviam músicas do Rio. O início do meu interesse pelo Samba e Choro foi por causa deles. Meu pai gravava em VHS os desfiles das escolas de Samba do Rio todo o ano, na íntegra, grupo de acesso e grupo especial. Durante muitos anos ele fez isso, desde antes de eu nascer. Desde o início da Sapucaí, que se não me engano foi em 1984. Então eu cresci ouvindo isso, ele grava durante o Carnaval e a

gente passava o ano assistindo aquilo. Ele gravava alguns grupos de Samba também, tava sempre gravando alguma coisa de música na TV. Meu avô gostava do mesmo tipo de música, Sambas, Serestas e coisas do tipo. A princípio eu não tinha interesse nenhum por Choro, meu sonho era tocar cavaquinho igual aos caras que eu via tocar nas escola de Samba. Meu pai tinha um violão em casa e por algum motivo, que eu não sei, ele disse que eu tinha que tocar violão primeiro. Quando eu tinha dez anos o pai me ensinou uma música no violão, uma valsinha em lá menor, quatro acordes, bem facinha, eu aprendi em mais ou menos um mês. Na época eu chegava da escola, meus pais trabalhavam fora durante o dia todo, então eu estudava pela manhã e à tarde eu ficava tocando. Uns dois meses depois que eu comecei a tocar violão eu consegui um cavaquinho com meu vô e comecei a tocar também, daí passava a tarde tocando os dois instrumentos. Daí um amigo do trabalho do meu pai fez uma folha A4 com os acordes desenhados, eu tenho até hoje! Ele colocou umas sequências e o desenho dos acordes, escreveu ali umas músicas que tinham essas sequências e eu passava o dia inteiro em casa vendo as fitas e imitando. Eu comecei a anotar umas coisas, comecei a fazer umas músicas, não sabia o nome de nada, fui fazendo como eu achava que era. Foram dois anos assim, nesse tempo comecei a tocar na escola, tocava com os amigos, tinha um amigo que gostava muito de Samba, daí ele levava umas percussões e a gente sempre tocava. Eu tinha uma pasta com várias letras de música pra cantar, acho que ainda tenho guardado aqui. Nessa época eu morava na zona norte, perto do Conceição e estudava por ali, no Dom Diogo. Daí quando eu fiz doze anos, eu sou de 1987, então foi em 1999, os meus pais viram que eu não parei com a música e quiseram me colocar numa aula pra eu aprender direitinho. Eu queria tocar esse tipo de música que eu conhecia, eu lembro que tinha a TV COM e lá sempre tinha música. Daí teve um programa com o Lúcio do Cavaquinho, a gente viu o telefone que passava na TV, de contato do músico que tava ali. E também teve um tio do meu pai que conseguiu o telefone do Luiz, não sei como que ele conseguiu, mas ele me indicou a procurar o Luiz. Daí eu liguei e fui lá pra escola do Luiz.

Luis faz um relato íntimo e nostálgico sobre os seus primeiros passos no mundo da música, marcado pela sensação de descoberta e pela atmosfera peculiar do aprendizado. Através das suas palavras, somos transportados para um momento de imersão, onde cada detalhe é vivido com intensidade.

Essa narrativa captura não apenas a sua jornada individual, mas também evoca a universalidade da experiência de iniciar-se no mundo da música, onde a paixão pelo aprendizado se entrelaça com uma jornada de descobertas e crescimento artístico. Luis segue:

Quando eu cheguei lá foi engraçado, o início na música tem essa sensação de descoberta de tudo, né? Sabe que eu tenho na memória, eu sempre falo isso, do cheiro dos instrumentos lá na sala do Luiz, aquele cheiro da madeira, sabe? Eu adorava estar lá! Na época eu não sabia o que eu queria, eu queria aprender a ler música, aprender a tocar, mas não tinha a menor ideia de nada, conhecia só o que a gente escutava em casa. Daí aprendi a ler e escrever música com ele, e o repertório foi de Choro, o Luiz que me colocou no Choro. Eu comecei lá de cavaquinho, daí ele gravava as fitas pra mim, com as músicas e acompanhamentos e eu comecei a ser solista de cavaquinho, mas acompanhava algumas coisas também, fazia uns centrinhos lá.

Na fala de Luís, fica nítido que sua jornada musical se entrelaça com seus laços familiares e que ao ingressar nas aulas de música, rapidamente se vê imerso em um mundo que estava começando a moldar sua trajetória artística. Esse relato também destaca a

importância vital da orientação na formação, especialmente quando se trata de nutrir sonhos e aspirações em um mundo ainda desconhecido.

Sua contribuição nos lembra que, por vezes, é através do apoio e estímulo de pessoas próximas ou professores que podemos descobrir nosso verdadeiro potencial e sonhar com horizontes que antes pareciam inatingíveis. Luís continua:

Logo depois que eu comecei as aulas, comecei a acompanhar a Taise e o Paulo Goya, sempre tinham aquelas apresentações que o Luiz montava, né? Acho que mais ou menos depois de uns dois anos estudando com o Luiz eu entrei pra Camerata Brasileira. Pouco tempo depois de começar as aulas com o Luiz, tu sabe que na aula com ele a gente conversa bastante sobre tudo e todo mundo vira amigo dele assim, acabamos descobrindo que o Luiz é parente da minha mãe e conviveu com a minha mãe durante toda a juventude. Foi uma surpresa, aquelas coisas da vida, tu não conhece a pessoa recebe uma indicação e vai parar lá convivendo com a tua própria família, foi bem impressionante, sabe? Isso teve uma consequência interessante, o Luiz me adorava! Ele queria que eu tocasse com todo mundo, fizesse tudo que é coisa, só que eu acho que tem um monte de coisa, de estudo musical, que eu era preguiçoso e ele não me cobrava muito (gargalhadas). A gente tinha uma relação muito boa, a gente conversava muito, ele sempre me aconselhava muito, ele é como um segundo pai pra mim, eu não tenho palavras pra descrever. Eu acho até que não eram conselhos, o Luiz teve uma importância muito grande em me encorajar. No início a gente não tem uma cultura musical pra saber que expectativa criar com aquilo que está estudando, né? Hoje em dia a gente sabe que pode tocar um instrumento de orquestra, pode ser um regente coral, compositor, ser um instrumentista, mas na época eu nem sabia que essas coisas existiam. Não sabia que existia música de concerto e nada dessas coisas, então eu não sabia nem com o que sonhar!

Após a narrativa de Luís sobre sua jornada musical e a influência de Luiz Machado sobre sua descoberta do Choro, continuamos a mergulhar mais fundo nessa história de descoberta, paixão e crescimento:

O que eu conheci muito através do Luiz foi o Choro, a música instrumental, e eu comecei a me apaixonar por essa coisa do Rio, comecei a assistir uns vídeos e uns documentários sobre a vida musical e isso virou uma paixão. E olha que interessante, o meu padrinho, que é amigo de infância do meu pai, nasceu no Rio e se mudou pequeno pra Porto Alegre. Ele e meu pai adoravam o Carnaval, eles vinham pra cá assistir o Carnaval e tinham uma relação de amor com a cidade. Então, em casa sempre teve esse amor pelo Rio e com o Luiz eu tive também, mas a partir dos discos, das gravações, dos músicos que eu ouvia e estavam todos aqui. Daí eu lembro que uma vez o Henry levou um VHS de um documentário, numa visita dele a Porto Alegre, e nesse vídeo mostrava os bares, mostrava a Lapa, os músicos tocando Choro e eu enlouqueci! Alí foi o momento que eu foquei nisso, queria realizar isso e decidi que queria vir pra cá. O Luiz me incentivou e encorajou muito, eu ficava em dúvida se eu tinha condições, se eu era um músico desses que a gente via nos vídeos e o Luiz me incentivou muito, muito mesmo! Eu estudei muito cavaquinho solo com ele, harmonia, aqueles livros do Chediak, solfejo, mas solfejo eu ia levando. A gente tava no solfejo cantado, daí imagina a dificuldade (gargalhadas). Logo começou a aparecer um monte de trabalhos, eu levava pra aula pra gente ensaiar na aula, daí a coisa foi indo. Eu não cheguei a fazer aula de bandolim com o Luiz, na verdade eu morria de medo do bandolim.

Luís continua a compartilhar suas experiências, narrando-nos sobre seu começo na Camerata Brasileira e revelando os desafios superados:

Na Camerata, eu entrei no violão 7 cordas. O Luiz que me indicou pro grupo, ele me disse que tinha um grupo que precisava de um violão 7 cordas e perguntou se eu tinha interesse. A primeira coisa que eu disse foi: “-Mas eu nem tenho violão 7 cordas!” (gargalhadas) O Luiz falou pra não se preocupar que eles iam conseguir um pra mim e conseguiram um Rozini, eu lembro até hoje. Eu adorei, adoro tocar violão e até podia ter estudado violão pra valer, mas acabou que o bandolim tomou a frente depois. No grupo quem tocava bandolim era o Ferrari e eu morria de medo de tocar bandolim porque o Hamilton já era aquela coisa impressionante e eu tinha um orgulho besta, eu pensava que não ia conseguir fazer isso como ele faz e pensava em fazer aquilo no cavaquinho, porque seria mais original, que baita besteira! Só que daí eu cheguei em um momento que eu queria pegar umas músicas muito difíceis, tipo o Espinha de bacalhau, daí ficava nuns tons muito ruins, tinha que modular tudo pra caber dentro do cavaquinho, eu já tinha de 15 pra 16 anos e mandei fazer um cavaquinho de 5 cordas com o Moraes. Eu dei uma entrada de R\$ 600 se não me engano. Eu já tinha um cavaquinho dele, um de 4 cordas normal, e daí pra conseguir tocar as músicas no tom pedi esse de 5 cordas. Daí teve uma noite que eu conversei com o Susin, que era meu amigo de infância, e ele tinha um bandolim velho encostado em casa daí pedi emprestado pra ele por uma semana, só pra saber se ia querer tocar aquilo ou não. Ele me emprestou e eu comecei a tocar, isso já com dezesseis anos, nessa época já tinha decidido que queria vir pro Rio, né? Comecei a passar o que eu já sabia no cavaquinho pro bandolim, o Luiz me deu umas dicas de digitação, nessa época já não tava mais fazendo aula com ele, era a gente conversando tomando um café, na rua assim, sabe? Daí fui procurando vídeos, fui olhando os caras e imitando. Lembro que a primeira música que eu tirei no bandolim foi O rasga, do Pixinguinha. O Luiz acabou me emprestando um bandolim dele que era melhor que o do Susin e logo em seguida eu meio que comprei o outro bandolim que ele tinha, depois até entreguei de volta pra ele.

Conforme nossa conversa avançava, minha curiosidade em relação ao cavaquinho de cinco cordas aumentava. Não pude resistir e decidi questionar Luís sobre o assunto, e ele prontamente se dispôs a explicar:

Cara, aí o cavaquinho 5 cordas foi uma confusão, o Moraes ficou brabo comigo, e com razão, porque eu voltei atrás. Perguntei pro Luiz o que fazer, daí o Luiz conversou com ele e diz o Luiz que ele devolveu o dinheiro e eu deixei esse dinheiro pro Luiz, pelo bandolim, né? Sabe que uma das coisas que o Luiz fez que mais me ensinou, mais me ajudou a aprender música, foi o seguinte, ele sempre teve muito aluno e na época ele tinha muito aluno mesmo, não tinha nenhum horário vago. Ele tirava as músicas de ouvido pra cada um dos alunos, daí ele começou a me pagar tipo R\$ 5 por música pra que eu tirasse músicas pra ele. Era um volume enorme de músicas, eram discos e discos, eu tenho guardado aqui em casa, eu tirei muita coisa, eu transcrevia a harmonia pra ele, foi muita coisa mesmo! Daí eu fui aprendendo com isso, você vai ouvindo muita coisa diferente, vai vendo os caminhos que se repetem nas músicas e só vai. O Luiz me passou tudo aquilo dos livros do Chediak mas eu não estudei, só quando eu já tava aqui no Rio que eu, aos poucos, fui dando nome aos bois, lá na época não sabia nada da nomenclatura das coisas, eu só ia fazendo. Eu sabia o sentido que aquilo fazia, entendia a sonoridade, mas não dava nome, eu não queria saber na verdade, mas com o tempo eu fui me interessando, comecei a dar aulas, daí que eu comecei a organizar a coisa na minha cabeça com a teoria. Mas harmonia pra mim foi assim, eu ia me organizando do meu jeito e fui aprendendo com as transcrições. Eu lembro que com esse dinheiro que ele foi me pagando eu completei o dinheiro do bandolim que eu comprei dele e comprei muitos discos. Eu ia lá na galeria Chaves e comprava CD, lembro que o primeiro que eu comprei foi o do Toninho Horta e eu fiquei doido com aquilo! Eu buscava comprar umas coisas diferentes pra conhecer mais

sobre música. Eu ia pra escola com um MP3 escutando Toninho Horta, Hermeto, Jazz, Choro, um pouco de tudo, sabe? Isso me ajudou muito a entender o caminho das harmonias, eu entendia a coisa mais por graus. Eu não escuto o tom que tá, mas sei pra que grau ta indo a harmonia, a minha organização ainda é toda assim. Eu meio que invento um tom na minha cabeça e entendo pra onde tá indo.

Neste momento, enquanto conversávamos sobre transcrições e harmonia, Luís relembrou suas apresentações na Casa de Cultura Mário Quintana, onde costumava usar algumas das transcrições:

Cara, tô lembrando aqui que eu tinha muita coisa gravada e perdi. O Luiz deve ter ainda as fitas VHS, porque eu filmava toda a semana. A gente fazia uma roda de Choro lá na sala Natho Henn, da casa de cultura. Na verdade era um pedacinho pra cada um, a Camerata tocava um pouco, o Luiz tocava com o Sérgio ou algum outro aluno, era um espaço de Choro semanal que tinha e era ótimo! Se não me engano era toda Terça-Feira. Acho que foi lá pelos anos 2000, não lembro bem, mas foi antes da oficina porque quando começou a oficina eu já tava praticamente de passagem comprada pra vir pra cá, acho que participei um ano mais ou menos da oficina, eu vim pro Rio no dia 11 de Maio de 2005. Minha relação com o Luiz foi assim cara, muito bonita, misturava a coisa do professor com amigo e da pessoa que estava lidando comigo com uma coisa que eu decidi que queria fazer acontecer, que era a mudança pra cá, a profissionalização, e esse medo, ou melhor, receio de saber se você vai conseguir trabalhar, se você tem condição de fazer aquilo, então o Luiz foi o cara que falava comigo, que me apoiava e me incentivava. Quando eu tava em Porto Alegre eu só pensava que a gente já tá num nicho, né? E é um nicho que se depender da gente, a gente não tem contato com pessoas de outros meios, por exemplo, aí eu não tinha contato com o pessoal da universidade, do Jazz, da Bossa Nova, eu meio que conhecia um que outro, eu não tinha noção do que era viver de música, de trabalhar na noite, pra mim era tudo muito misterioso e o Luiz era o cara que me acalmava e acreditava em mim.

Ao longo de nossa conversa, Luís Barcelos começou a descrever sua experiência como instrumentista no Rio de Janeiro, compartilhando seu ponto de vista sobre o Choro produzido na cidade. Ele falou sobre sua atuação em grupos e em rodas de Choro, além de abordar a patrimonialização do Choro como gênero musical. Ele continua:

Então, eu era bem novo quando vim pra cá, faltava bagagem e eu falo isso com a maior tranquilidade. Acho que fiz parte de um grupo jovem naturalmente experimental, com uma primeira experiência na música. Acho que aquela experiência com a Camerata foi engrandecedora, mas eu não chamaria o que fazíamos de um Choro contemporâneo. Tinha uma proposta meio transgressora, talvez, mas eu acho que faz parte da juventude. Eu, com o tempo no Rio, descobri que não gosto de ser aquela pessoa que é de uma coisa, eu gosto de ser meio camaleão. Por exemplo, tem que saber transitar para você tocar legal com todo mundo. Você chega numa roda que está o Caçula, o Walter, o seu Jorginho do Pandeiro, eu toquei com o seu Jorginho do Pandeiro que era bem tradicional e aí com o Walter, um tipo de cara que eu não vou tocar que nem eu tocaria no Nó em Pingo d'Água. O Nó em Pingo d'Água é uma mistura da tradição com elementos de outros ambientes, de outros gêneros. Você pega o Choro de São Paulo, o pessoal faz um Choro super diferente em São Paulo, com harmonias diferentes, com mais improvisação, eu acho que é mais ou menos por aí e eu entendo tudo isso como Choro. O Choro Ímpar do Maurício, dá para compreender ele como um Choro, porque ele segue características de um Choro, mas ele quebra parâmetros que não são do Choro tradicional e mesmo ele quebrando parâmetros, ele mantém alguns e você percebe o Choro ali. Na roda de Choro, às vezes você percebe que o Choro tem as

suas regras de convivência, o modo de tocar, o que se espera do músico na roda. Você espera que a pessoa toque o tema, você espera que a pessoa faça aquela forma do Rondó, feito com as repetições. Com o tempo, você vai ganhando mais experiência, vai ganhando mais repertório, você vai ficando meio cansado daquelas coisas. Acho que o contemporâneo seria nesse sentido, que se mantém elementos do Choro tradicional e se adiciona outros elementos. Participei de umas lives em 2021 sobre a patrimonialização do Choro. O assunto era justamente sobre isso. Uma dúvida que eu sempre fico é a de botar as coisas dentro de um quadradinho e o Choro é só aquilo, para delimitar. Se a gente for pensar na forma musical do Choro, o Carinhoso sai dessa forma, o Lamentos sai dessa forma e é o Choro que a gente vê como tradicional, do pai do Choro que tem o dia nacional do Choro por causa da sua data de nascimento, o Pixinguinha. No início do século XX já se fazia um Choro contemporâneo, diferente, fora da estrutura, o próprio Jacob era muito diferente para a época dele. Acho que o Choro é tão fundamental para a música do Brasil que essas mudanças, essas diferenças são importantes, só que aí a gente cai numa coisa que generaliza mais o Choro. No Brasil tinha que ser Choro, Choro cantado, que é o Samba, e aí você tem vários tipos de Choro. O Zeca Pagodinho canta Choro. Acho que mesmo nessas experiências mais diferentes, não vejo problema em serem consideradas Choro. Eu levei a coisa para um lado mais pessoal, de como eu enxergo e como eu toco. Acho que esse é o grande problema que eles estão enfrentando. É justamente essa a luta que eles estão tendo para definir o que é Choro. Eu toco muito com o Rogerinho e o Edu Neves. Quando eu toco com eles, eu acabo mudando o meu jeito de tocar em prol do contexto. E aquele disco “Só Alegria” tem músicas que são temas de uma parte. Culturalmente temos música assim. É um disco de Choro, um Choro diferente, uma outra vertente. Quando eu vou tocar, eu fui domingo lá pra Paquetá, tava o Edu e o Pedro Amorim, o Marcílio e o Kiko Horta. Cada um tem um jeitão de tocar, daí você vai transitando, vai mexendo mas é tudo a mesma coisa. Como você vai delimitar isso aí? O Cachimbinho fez um tipo de Choro e o Severino Araújo outro tipo de Choro, o Paulo Moura outro. No Brasil, muita coisa seria Choro. É difícil falar sobre isso direito, mesmo vivendo isso todo dia. Acho bonito enxergar essa unidade, como as coisas se encontram, mas essa questão é delicada. Você pode cometer uma injustiça com alguém. Por exemplo, o Choro do Nordeste tem uma característica própria, um jeito de fazer que é muito evidente. O Choro do Sul tem uma questão de temperatura do estado, essa estética do frio do Rio Grande do Sul e lá no Nordeste, uma estética do calor. No Norte, o Choro do Pará é diferente. O Choro do Nordeste inclui o próprio Frevo como um jeito de fazer Choro, é um gênero dentro do gênero. É que nem o Jacob quando faz um baião, Waldir Azevedo ou o Garoto quando fazem um baião, é um baião com forma de Choro. A estrutura e a harmonia, muitas vezes, é essa harmonia do Choro e do Samba. Quando começa a pensar e problematizar, as coisas são complexas. Parece ser tão natural, mas quando começa a botar os pingos nos is, a aparar as arestas, se aparar muito, não sobra nada.

Como estávamos nos aproximando do fim de nossa conversa, perguntei a Luís Barcelos sobre o improviso no Choro e ele prontamente respondeu:

Cara, esse assunto sempre me interessou, por isso estou fazendo faculdade de composição, pela questão das frases, da fraseologia, da análise fraseológica, da construção dessas frases, das improvisações. Eu não sou um grande conhecedor de Jazz, mas me interessa muito, adoro ver um improvisador tocando bem. Sempre ouvi improvisação em outros tipos de música e sempre quis ter uma fluência. Comecei a dar aula e as pessoas me pediam material de improvisação. Antes da pandemia, eu tinha um curso online de harmonia para bandolim e um curso de bandolim do zero. Na pandemia, fiz um material de improvisação, organizei minha cabeça e percebi que ia ser uma coisa e foi virando outra. No Choro, o improviso começa na hora que você está imitando. Por exemplo, o Dino improvisava baixos, mas tinha padrões de baixo para determinadas harmonias. O ritmo do cavaquinho e o pandeiro são improvisados. Desenvolvi um material que parte do repertório porque muita gente não tem teoria musical. Eu sou fã do Ronaldo e do Isaías, e eles aprenderam a improvisar com o repertório. O Proveta falou para um cara decorar 200 Choros para depois improvisar, porque aprender a improvisar vem do repertório. Cada vez mais vejo que

variações no Choro são improviso. A coisa mais sofisticada na improvisação do Choro é apresentar uma melodia improvisando a interpretação. O Isaías tocando Vibrações é um exemplo, ele apresenta o tema, não improvisa livremente, mas adiciona muita coisa. Cada intérprete tem seu estilo, cada instrumento tem sua forma de ser tocado. O Maurício Carrilho gosta de um livro do professor Carlos Almada, que compara notas melódicas, bordadura, retardo, aquela coisa toda. Isso é o início da improvisação do Choro, que vem da música modal e da música barroca. A primeira improvisação que fiz foi com repertório, mas tem também a improvisação mais livre, como a terceira parte do Cochichando. Sinto uma carência desse tipo de improvisação no Choro, talvez por medo de aproximar do Jazz ou descaracterizar. No Jazz, você analisa cada acorde com sua escala, mas no Choro é diferente, é muito horizontal. Muitas improvisações e composições do Jacob mudam de escala no mesmo compasso. No curso, falo que se você fizer uma semínima em cada acorde, sem estar na escrita, está improvisando. A improvisação no Choro tende a ser mais simples porque o Choro é uma música mais simples, embora possa ser sofisticada. Vejo uma falta de consciência na hora de tocar. Acho que o Choro lida muito com a improvisação, que é essencial para ser autêntico. Por exemplo, sete cordas improvisa um acompanhamento a cada música. Não precisa fazer escala alterada, mas saber tríade e téttrade, arpejo com intervalos diferentes. Fiz esse curso e foi um silêncio sepulcral. Não acho que tem que soar meio Jazz, e quem sou eu pra falar de Jazz? É mais simples, é um estudo de harmonia.

Ao final da conversa com Luis Barcelos, fica claro que sua trajetória musical foi profundamente moldada por influências familiares, parcerias e mentorias valiosas. Barcelos não apenas absorveu e perpetuou a tradição do Choro, mas também enriqueceu culturalmente o gênero ao explorar novas fronteiras. Refletir sobre suas experiências e realizações revela a importância das tradições culturais, ao mesmo tempo em que destaca a beleza da individualidade artística.

5. Novas gerações: 2003-2023

Neste capítulo, conduzi entrevistas com alguns dos alunos mencionados pelo Professor Luiz Machado ao longo dos últimos 20 anos de sua carreira profissional, que foram marcantes na sua trajetória.

Durante nossos encontros, os agora ex-alunos compartilharam relatos pessoais, destacando momentos que deixaram marcas duradouras. Além disso, compartilharam suas histórias, oferecendo “*insights*” valiosos sobre os desafios enfrentados e as lições aprendidas ao longo do tempo. Através dessas conversas, busco compreender como as interações com o Professor Machado influenciaram suas jornadas.

5.1. Pedro Franco: A maestria

Neste subcapítulo optei por utilizar duas abordagens distintas. Devido a vários desencontros na tentativa de realizar uma entrevista direta com Pedro, decidi entrevistar Eliane Franco, sua mãe, e também conduzir uma pesquisa netnográfica sobre sua trajetória. Mantive as duas abordagens separadas: primeiramente, apresentarei a pesquisa netnográfica e, em seguida, a entrevista com Eliane Franco.

Pedro nasceu em 15 de setembro de 1991, coincidentemente, no mesmo dia do professor Luiz Machado. Segundo o dicionário Cravo Albin³⁸, sua jornada artística teve início na Academia de Música Jorge Peres, onde teve seus primeiros contatos com teoria musical e prática de violino. Desde então, ele demonstrou uma grande habilidade em absorver novos conhecimentos e técnicas.

Ao longo dos anos, Pedro se dedicou intensamente ao estudo e aprimoramento de suas habilidades. Além de sua formação inicial, ele buscou aperfeiçoar seus conhecimentos na escola da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) e com o professor Luiz Machado.

Uma característica marcante da trajetória de Pedro é sua versatilidade como instrumentista. Além de estudar cavaquinho, bandolim e violino, explorando os intrincados ritmos do Choro, ele desenvolveu habilidades no violão e na improvisação, graças aos ensinamentos de Daniel Sá, um conhecido mestre na cena musical de Porto Alegre. Essa diversidade permitiu a Pedro explorar uma ampla gama de estilos musicais, desde o Choro

³⁸ <https://dicionariompb.com.br/artista/pedro-franco/> - 23/04/2024

tradicional até a improvisação jazzística, conforme relatado no podcast Groove Lab³⁹, enriquecendo sua expressão artística e sua capacidade de se conectar com diferentes públicos.

Ao longo de sua trajetória, Pedro colaborou com diversos artistas e grupos musicais, contribuindo para a rica tapeçaria musical de Porto Alegre. Sua participação em grupos de Choro e Samba não apenas lhe proporcionou experiências enriquecedoras de aprendizado e crescimento artístico, mas também começou a solidificar sua reputação como um músico habilidoso e versátil na cena local.

Em 2006 Pedro deu um passo significativo em sua jornada artística ao realizar seu primeiro espetáculo solo como compositor e arranjador. Esse marco representou o início de uma nova fase em sua carreira, onde começou a explorar sua criatividade e expressão artística de maneira mais profunda e autêntica. Além disso, formou um duo com o violonista Max dos Santos, ampliando suas possibilidades musicais e colaborativas.

O ano de 2010 marcou outro momento importante na trajetória de Pedro, com o lançamento de seu primeiro disco autoral, “Ida”. Este projeto, idealizado e produzido em parceria com o acordeonista e pianista Matheus Kleber, foi um testemunho da visão artística de Pedro como compositor e instrumentista. O disco solidificou ainda mais a posição de Pedro como uma das promessas da música brasileira contemporânea.

Em 2016, Pedro deu outro grande passo em sua trajetória artística com o lançamento do álbum “Pedro Franco”. Este trabalho, composto por 10 faixas instrumentais de autoria de Pedro e com direção musical de Marco Pereira, representou um ponto de virada em sua carreira, onde ele se desafiou a explorar novas sonoridades e técnicas musicais, conforme informado por Pedro no programa Face Musical⁴⁰. Em uma entrevista ao jornal O Globo⁴¹, Marco Pereira compartilha como nasceu a ideia do disco de Pedro, originada devido o esvaziamento das aulas práticas em grupo na universidade, resultando em sessões individuais entre os dois, e Pedro compartilha suas reflexões no processo criativo, destacando sua busca por uma identidade musical autêntica e significativa.

O lançamento do álbum “Pedro Franco” foi acompanhado por uma série de apresentações ao vivo, onde Pedro teve a oportunidade de compartilhar sua música com uma audiência cada vez maior. A performance de estreia, realizada no Café Fon Fon, no Rio de Janeiro, contou com a participação de músicos como Michel Dorfman (piano), Lucas Esval

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=XE7ponN-kSs> - acesso em 23/04/2024

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=i3B9TomcF2w&t=2100s> - acesso em 23/04/2024

⁴¹ <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/noticia/2023/08/01/quem-e-pedro-franco-que-ja-tocou-com-maria-bethania-e-e-exaltado-como-um-dos-grandes-musicos-de-todos-os-tempos.ghtml> - acesso em 23/04/2024

(baixo) e Rafael Marques (bateria), além de participações especiais de Matheus Kleber e Caio Martinez.

Em 2018, Pedro integrou as bandas das cantoras Maria Bethânia e Zélia Duncan. Essa oportunidade de trabalhar com artistas consagradas foi uma experiência transformadora, proporcionando-lhe a chance de aprender com nomes reconhecidos na música brasileira. Além disso, ele acompanhou diversos intérpretes, como Marisa Rotemberg, Beth Krieger e Renata Adegas, em espetáculos e gravações de CDs, contribuindo com sua sensibilidade musical ao enriquecer as performances dessas artistas.

Pedro investiu muito em estudos de técnicas, conforme relatado no podcast Hercula TV⁴², e em parcerias ao longo de sua trajetória, colaborando com uma grande variedade de músicos. Seja em duos com o violonista Max Garcia e Matheus Kleber, com a compositora Mônica Tomasi ou em colaborações com ícones da música brasileira como Yamandú Costa, grupo Choro Rasgado, Hamilton de Holanda, Rogério Caetano e Déo Rian, Pedro demonstrou uma capacidade excepcional de se conectar e colaborar com outros artistas, enriquecendo assim sua própria experiência musical e contribuindo para o cenário musical brasileiro.

Segundo o dicionário Cravo Albin, em 2021 Pedro colaborou com Zélia Duncan no álbum *Minha voz fica*, uma homenagem à cantora sul-mato-grossense Alzira⁴³, e em 2023, Pedro lançou seu mais recente disco autoral, *Black Pantha*, pelo selo Biscoito Fino. Neste projeto, Pedro foi responsável pelos arranjos e produção musical. Com *Black Pantha*, Pedro mais uma vez demonstrou sua habilidade de inovar e experimentar, explorando novos territórios musicais e desafiando as fronteiras do convencional.

Em resumo, desde seus primeiros passos como músico até suas conquistas mais recentes, Pedro demonstrou uma grande habilidade de se reinventar e se superar, explorando novos horizontes musicais e inspirando aqueles ao seu redor. Com uma carreira marcada por colaborações significativas, lançamentos aclamados e performances memoráveis, Pedro continua a surpreender e encantar o público com sua música, solidificando ainda mais seu lugar na cena musical brasileira.

Após este levantamento de informações netnográficas, exploraremos as memórias de Eliane Franco, onde ela compartilha suas lembranças sobre o início da carreira musical de Pedro:

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=2A1EWcsdIS8> - acesso em 23/04/2024

⁴³ <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa367468/alzira-e#:~:text=Alzira%20E%20%C3%A9%20cantora%20e.Alice%20Ruiz%20e%20Ney%20Matogrosso> - acesso em 23/04/2024

A convite de um tio do Pedro pra um churrasco com roda de Samba, eu não fui nessa, esse tio deu pra ele um cavaquinho pra brincar e viram que ele tinha jeito com aquilo. Daí no aniversário de 7 anos, eu acho, deram um cavaco pra ele que começou a brincar com o instrumento. Fomos atrás de professor e o Pedro começou a fazer aula com o Paulo Rossi aqui no Lindóia, acho que até uns 12 anos, ou por aí. Quando o Pedro tava mais ou menos com essa idade, minha irmã ouviu na rádio gaúcha uma notícia que o Clube do Choro estava dando aula de Choro, que era pra tocar com pessoas diferentes e tocar em grupo, ou alguma coisa por aí. Aí o que eu fiz, ele já tava meio enjoadinho de ficar aqui no mesmo professor, tocando sozinho, já tava meio dispersando e eu falei pra ele escolher entre o futebol e a música, que não dava pra gente continuar pagando as duas coisas e foi então que ele escolheu a música, nessa época ele jogava bola na escolinha do Inter. Como eu disse, minha irmã escutou na gaúcha sobre o Clube do Choro, foi uma entrevista da Mirian, daí fomos até lá pra falar com ela. Ela nos atendeu e disse que não aceitavam pessoas para ensinar no Clube do Choro, que lá não era uma escola, foi então que ela nos indicou o Luiz Machado. Ela não sabia o endereço e nem o telefone dele, ela só disse que ele estava dando aula em grupo lá no Santander. Isso foi em 2004, se não me engano. Daí depois que eu consegui ir lá falar com o Luiz eu levei o Pedro, o Luiz foi conversar com ele pra saber o que ele sabia tocar, eles escolheram umas duas ou três músicas que o Pedro já tocava pra tocar com o grupo ali na hora. O Pedro amou aquilo e o Luiz ficou encantado, tanto que ele veio conversar comigo no fim da oficina. Ele falou: “-Olha, eu não faço isso nunca, não sou de roubar aluno de outro professor, mas ele tá pronto, só precisa de alguns ajustes, ele só precisa disso, disso e disso...” Foi enumerando os ajustes assim, sabe? Daí eu disse pra ele que era justamente isso que o Pedro queria. Eu levei ele pro Luiz praticamente no outro dia, as oficinas eram no sábado e no início da semana já estávamos lá, aconteceu tudo muito rápido. Não sei se tu lembra, mas no primeiro dia que o Pedro tocou lá na oficina tu tava lá e tocou com ele. O Luiz viu que em todas as músicas que o Pedro tocava tinham erros e ele corrigiu tudo com o Pedro, nota por nota, foi bem fidedigno as versões originais das músicas. Isso aconteceu porque o antigo professor do Pedro tirava as músicas de algum livrinho, ou sei lá como conseguiu as partituras, mas todas tinham algumas coisas para corrigir. Sei que daí o Luiz nos deu as partituras das músicas que o Pedro já tocava, as partituras corretas, escritas direitinho e como o Pedro já sabia ler, foi fácil de arrumar. Acho que uma semana depois de tá fazendo aula com o Luiz o Pedro já tava participando de um programa de televisão, se não me engano na TV Com, com o Max no violão e a Tati (Lentino) no pandeiro. Sabe que nessa época aconteceu tudo meio que junto e embolado, como a gente não ia conseguir pagar o Paulo e o Luiz, o Pedro optou por ficar só com o Luiz e também começou a fazer aula na OSPA, ele fez 4 anos de aulas lá, se formou no curso deles, né? Foi muito bom! Ele entrou no violino na OSPA, mas fazia aula de tudo. Tenho que te dizer que ele detestava, odiava fazer aquela aula de violino porque o professor era muito sem tato, muito de conservatório, sabe? O professor era muito arrogante com o Pedro, depois ele passou pro Aguirre, outro professor de violino da OSPA, que foi maravilhoso! Nessa época alguém me falava de um professor e eu ia atrás, o Pedro foi no Daniel Sá fazer violão também, mas foi no Luiz que o Pedro estudou tudo mesmo, fez cavaquinho, bandolim, violão, ele estudou de tudo lá com o Luiz. Sabe que antes do Luisinho ir embora pro Rio o Pedro viu ele tocando bandolim na oficina e foi ali que deu a vontade no Pedro de pegar o bandolim. Como eu disse, nessa época misturou tudo, lembro do Pedro fazendo aqueles solfejos lá da OSPA, diz que aquilo é muito bom, né? E ele ia três vezes por semana lá no Luiz, também fazia as aulas com o Daniel Sá, foi tudo bem intenso. Música era a única coisa que o Pedro queria e eu como era ignorante dizia pra ele que se ele queria música eu ia dar isso pra ele, mas que ele tinha que fazer uma faculdade pra ter alguma profissão, eu não sabia que dava pra viver de música, mas depois de muita conversa e orientação do Luiz Machado, que realmente conversou muito comigo e me explicou muitas coisas, eu consegui ter uma visão de que música é uma profissão também e que requer muito estudo, tem que estar sempre estudando e realmente se dedicar pra isso. Além do mais, é uma coisa que mexe com toda e qualquer pessoa e esse conhecimento, esse direcionamento que o Luiz deu pra gente, eu vejo como fundamental pra tudo que aconteceu dali pra frente com o Pedro. Eu vejo que o Luiz educou os filhos dele, eu falo de vocês todos que foram alunos dele, da melhor forma que ele conseguia,

com tudo o que ele conhecia e ele sempre se esforçou pra levar vocês pra onde vocês queriam ir.

Eliane Franco, visivelmente emocionada ao reviver esses momentos que parecem tão distantes, continua compartilhando suas lembranças de um Pedro pequeno e dependente. Ela segue seu relato:

Lembro que uma vez fomos no Mercado del Puerto, aquele restaurante que tinha embaixo do viaduto aqui na zona norte, e foi lá que o Pedro conheceu o Plauto Cruz e toda a banda dele. Fomos a convite do seu Cauduro, que era dono do restaurante. Eu lembro que foi uma emoção muito grande, a gente nem acreditava que ia lá conhecer o Plauto Cruz e dar uma canja com o grupo dele. O Pedro era um pirralho e teve o prazer de conhecer e tocar com o Plauto, o velhinho era muito gente boa assim como o seu Avendano, lá de Pelotas. O Pedro foi lá conhecer e tocar com ele, lembra? Lembro do Avendano dizendo que o Luiz tinha levado um anão disfarçado, que ele não conseguia acreditar que o Pedro era aquele pirralhinho e já tocava daquele jeito. Lembro que dessa vez tava tu, a Laura, o Davi, o Gui, o Vini, acho que o Max também, não lembro como a gente foi mas acho que foi de Van, a gente passeou bastante por aqui, né? Eu sempre levei a câmera pra tudo que era lugar e tava sempre filmando, tenho algumas centenas de horas gravadas desses encontros. Eu não sabia gravar, gravava chão, gravava o Pedro, gravava tudo, tava fazendo pra ter uma recordação de tudo que a gente estava vivendo. Eu gravei muita coisa, mas muita coisa mesmo, tem muita coisa de todo mundo preservado ali. Lembra quando estavam gravando aquele filme do Octávio Dutra? Os caras falaram com o Luiz pra levar alguns alunos da oficina pra participar. O Pedro ia fazer só uma participação, daí foram encaixando ele aqui e ali, assim ele acabou participando de praticamente todo o filme. Eu fiquei muito orgulhosa! As pessoas me indicavam as coisas, eu corria atrás pro Pedro, às vezes era bem complicado pra gente, era cansativo, mas eu nunca deixei de ir atrás e aquele filme mostrou que as coisas estavam indo, parecia que estava tudo andando pro lugar certo, sabe? Era bem cansativo, o Pedro tava sempre ensaiando, gravando, tava em algum programa de rádio ou TV e eu estava sempre lá com ele, sempre fui em tudo e se fosse preciso eu faria tudo de novo! Lembro que o Pedro ainda tava na escola e o Nelson Coelho de Castro convidou ele pra fazer os arranjos do disco novo que ele ia lançar. Tem até uma dedicatória que o Nelson faz pro Pedro no encarte do CD que ficou muito bonita, eu fico até emocionada de lembrar. O Pedro tava estudando lá na Auxiliadora, acho que ele tinha acabado de entrar no ensino médio, a escola ficava perto da casa do Nelson e o Pedro ia pra lá pra eles fazerem esse projeto. Eles acabaram fazendo uma boa parceria ali, como que vou te dizer isso, mas sabe quando tu não tem noção do que tá acontecendo, tipo tu ter uma barra de ouro mas não saber que aquilo ali é ouro? A gente não tinha noção que o Pedro sabia o que sabia com aquela idade, a gente sabia que ele gostava de música, então a gente ia atrás e levava ele nos lugares pra ele fazer o que ele gostava. Depois, lá perto dos 18 anos o Pedro fez o primeiro disco autoral dele, o Ida, que foi tipo uma porta de entrada pra ele chegar no Rio de Janeiro, nessa época a gente já sabia que ele ia pra lá. Pra mim, na minha cabeça, sempre foi pra eu fazer o que o Pedro queria fazer, correr atrás do sonho dele e dar um jeito de ele conseguir fazer o que queria, não sei até onde eu ia conseguir, mas sabia que ia dar um jeito, vejo que esse foi o meu papel na coisa, digamos assim. Lembra quando a gente foi naquele festival de Choro lá no Rio? Lá que começou esse sonho de se mudar pra lá. O Luiz deu muita corda pro Pedro participar, ficou dizendo que a gente tinha que ir de qualquer forma. Essa coisa do Rio na verdade começou nas aulas com o Luiz, eles conversavam muito nas aulas e o Luiz sempre contava histórias dos guris que já estavam lá, falava da escola Portátil e dos professores e ali que foi começando a nascer esse sonho. Nesse festival fomos numa turma grande, a Laura, o Vini, o Caoan, tu, o Gui e acho que foi um divisor pra todos que foram, né? Lá foi outro mundo, era gente de tudo que era lugar do Brasil e do exterior, tocando Choro, tudo no mais alto nível, foi uma coisa muito marcante. Acho que o Pedro tinha uns 15 ou 16 anos, eu fui junto e a sensação não era de que a gente tava indo, mas sim que a gente tava voltando, sabe? Tanto que eu falei pra ele que parecia que eu estava levando ele de volta pra casa. Eu chorei muito depois

daquela viagem, não sei te explicar, mas parecia que eu já sabia que o futuro dele era lá. Depois daquilo, a gente conversou bastante e eu deixei bem claro pra ele que se ele realmente quisesse ir pro Rio, era pra ele terminar a escola que a gente dava um jeito de ir. Se não fosse o Luiz dizer que o Pedro tinha, que o Pedro era, que o Pedro isso e aquilo, acho que isso tudo não teria acontecido, foi o Luiz quem abriu as portas todas, sabe?

Neste momento, sinto que nossa conversa se tornou bastante emotiva. Compartilho muitas lembranças dessa época com dona Eliane e Pedro, e ouvir seu relato trazendo à tona seu ponto de vista sobre o que estávamos vivendo na época me tocou profundamente, aumentando minha admiração por ela e revelando ainda mais claramente a mulher visionária que dona Eliane sempre foi. Ela continua compartilhando suas memórias:

Quando cheguei a época do vestibular, óbvio que o Pedro foi fazer pra música e ele rodou na prova prática aqui da UFRGS. Acho que não precisa falar nome de professor, mas ele rodou o Pedro e depois conseguiu o meu contato pra falar com a gente. Ele meio que “se desculpou”, assim mesmo entre aspas, por ter rodado o Pedro. Eu nunca vi isso acontecer, tu rodou, rodou, ok! O Pedro fez um improviso em cima do Beethoven ou do Bach, não lembro direito, o Pedro era muito cara de pau, né? Ele tocou as músicas direitinho mas nas repetições ele fazia alguns improvisos e na música clássica isso não é bem visto, eles não aceitam que tu toque coisas que não estão na partitura, ainda mais numa prova. A pouco tempo o Pedro fez uma versão de violão solo cheia de improvisos e variações para a quinta do Beethoven pra um programa de TV do Rio e foi super bem recebida, mas agora é diferente, ele tem liberdade pra fazer a coisa do jeito que ele quiser fora da academia. Mas enfim, depois de algumas voltas foi por isso que o professor falou que o Pedro rodou no vestibular da UFRGS. Sabe, acho que esse é um problema do conservatório de música, as pessoas se formam dentro de uma caixinha, mas o Pedro não se encaixava dentro daquela caixinha, na verdade mesmo, o Pedro não aceita caixinhas, mas tem coisas que tem que ser dentro da caixinha e pelo que eu vejo, a UFRGS é muito dentro da caixinha nesse bacharelado que o Pedro tava querendo entrar. Daí fomos fazer o vestibular lá no Rio e foi completamente diferente, ele caiu no chão dele, foi fazer a prova com o Marco Pereira e ele amou o Pedro. O Pedro era muito tímido, quietinho e quando a gente foi pra lá o Pedro só estudava e estudava, diz que numa aula prática com o Marco Pereira, isso que eu to dizendo eu não vi mas ouvi relatos de outras pessoas e teve até entrevista em que isso foi dito, todo mundo tava tocando e foram parando de tocar, no final ficou só o Marco e o Pedro tocando. Eu fico muito orgulhosa do Pedro, por ver onde ele chegou, sabe? Hoje em dia é difícil saber onde ele tá ou não tá, porque ele tá sempre viajando, acompanhando um ou outro, ou com o show do CD novo dele. Acho que eu fiquei lá no Rio com o Pedro uns 3 anos. Nos dois primeiros anos fiquei meio que direto, vinha só de vez em quando pra cá, daí no terceiro ano comecei a vir mais pra cá e ficar menos por lá, na verdade comecei mais a visitar o Pedro, até que deixei ele morando sozinho lá. Ele já era um homem, tomou as rédeas da vida dele, me deu um aperto muito grande no coração, chorei muito, mas a gente tá aqui pra qualquer coisa e ele sabe disso.

À medida que nossa entrevista se aproximava do fim, Eliane ficou ainda mais emocionada ao relembrar o passado e expressou o orgulho que sente pelo filho e por sua trajetória. Aqui está o seu relato:

Eu tenho muito orgulho do meu filho, quando ele começou a tocar com a Bethânia ele tava com 18 ou 19 anos e foi lindo, foi uma surpresa e eu ainda estava lá. A gente não acreditou quando aconteceu, é uma coisa difícil de acreditar, né? O Tira Poeira, do Henry, já tinha um trabalho com ela, mas o Henry já não fazia mais parte do grupo. Como ia ter esse

trabalho, o Caio Márcio, que já conhecia o Pedro e é um cara muito legal, mas legal mesmo! Tu olha pra ele tocando assim com uma facilidade e quebrando tudo ali no instrumento, um cara que é fera mesmo e é super humilde assim, ele que chamou o Pedro pra substituir o Henry. Daí lá foi o Pedro, eles gravaram com ela e deu tudo certo. Ela gostou muito do Pedro, depois ela chamou ele em “*off*” (de forma privada) e fez o convite pra ele fazer uns trabalhos acompanhando ela ao violão. Isso abriu muitas portas pro Pedro, foi logo no início da chegada dele no Rio de Janeiro e normalmente o início não é fácil pra ninguém, então aquilo ali deu muita ajuda pro Pedro nesse início. Eu tinha muito medo porque os boletos não param, mas como o Pedro sempre disse que a vida dele é música e aquilo já estava acontecendo, óbvio que a gente tinha muita dúvida se ele ia ter trabalho nesse início, mas daí passamos a acreditar que a coisa ia dar certo. Tem uma moça que o Pedro começou a acompanhar que eu gostava muito, só via ela na TV e não conhecia esse outro lado dela, a Soraya Ravenle, ela é muito querida e eu me encantei com o trabalho que eles desenvolveram juntos. A Zélia Duncan, então? É uma paixão! Eu conheci ela pessoalmente também e é um super ser humano, sabe? A Roberta Sá também, o Pedro conseguiu umas parcerias que a gente não esperava e que acabaram proporcionando uma estabilidade boa pra ele lá no Rio de Janeiro.

Conforme encerramos estas observações, fica nítido que a trajetória de Pedro Franco se destaca pelo desenvolvimento constante e pela dedicação à música. Desde os seus primeiros passos até suas colaborações com nomes da música brasileira, Pedro mostrou um crescimento significativo em diversas áreas musicais. A pesquisa netnográfica e a entrevista com Eliane Franco, sua mãe, revelam as várias fases de sua carreira, oferecendo uma visão detalhada tanto do músico quanto da pessoa por trás das notas. O relato de Eliane, repleto de emoções e memórias, acrescenta uma perspectiva valiosa à compreensão de Pedro como um artista versátil e comprometido.

5.2. Mathias Pinto: A continuidade

No ano de 2023, realizei uma entrevista online com Mathias Behrends Pinto, conhecido como Mathias 7 Cordas. Ele é aluno e discípulo do professor Luiz Machado, compositor e violonista porto-alegrense, licenciado em música pelo Instituto Porto Alegre (IPA) e coordenador da Oficina de Choro de Porto Alegre.

Em nossa conversa, elaboramos uma breve descrição de suas atividades musicais e discutimos extensivamente sobre seu desenvolvimento musical. Entre suas atividades, no ano de 2017, Mathias lançou seu disco de estreia chamado “Falso Folião” e o disco “Valentia” da cantora Nani Medeiros, ambos com composições próprias. Neste mesmo ano participou do festival Internacional de Choro em NY/EUA. Em 2018 participou do Festival Latin Flute⁴⁴ - em Toronto/Canadá, Festival Pepsi Twist Land⁴⁵, fez a direção musical do filme longa

⁴⁴ Participação a convite do flautista Ayres Potthoff.

⁴⁵ Participação a convite da cantora Nani Medeiros

<https://www.turbinado.art.br/site/artigos/noticia/pepsi-twist-land-2018-primeiro-dia> - acesso em 02/02/2024

metragem “Plauto, um sopro musical” sobre a vida do flautista Plauto Cruz e gravou o disco de estreia do Sexteto Gaúcho: “Bicho Solto”.

Em 2019 criou a OCPA - Orquestra de Choro de Porto Alegre - realizando o concerto Baile Brasileiro junto ao maestro Nailor Proveta. Foi curador do projeto Unimúsica 2019 com a edição Samba-Choro e em 2020 ministrou aula na Universidade de Oxford⁴⁶, Inglaterra com foco na composição de Choro, além de ter sido jurado no festival Moenda da Canção (RS). Venceu, ainda, o Prêmio Açorianos 2020 de melhor produtor musical.

Entre outras produções, estão: Palestra na inauguração da Casa do Choro/RJ (2013), Show “Na Onda do Choro” com Luiz Carlos Borges, Show “Discutindo a relação”, com Ayres Potthoff e Luiz Augusto Fischer, Direção musical dos musicais “Lupi, o musical” (2014) e “Estação Brasil”(2015), Coordenador da Oficina de Choro no festival internacional SESC de música (2018, 2019, 2020). Como acompanhador esteve ao lado de artistas como Ângela Maria, Luciana Rabello, Jorginho do Pandeiro, Pedro Miranda, João de Almeida Neto, Roberta Sá, Nina Wirtti, Grazie Wirtti, Luis Barcelos, Ronaldo do Bandolim, entre outros.

Como foi o início no universo do Choro para Mathias, em suas palavras:

Foi em 2007 que eu cheguei na oficina, já tocava violão e estava fazendo faculdade de música no IPA, mas ainda era tudo muito inicial. Eu já me perguntei várias vezes o porquê da escolha pelo Choro e não tenho uma resposta, mas gostava da música e do evento, desse encontro de pessoas pra tocar uma música, acho que foi uma mistura do encontro de pessoas com a música nas oficinas, tudo começou nas oficinas. Eu não tenho músicos na família, nunca tive essas referências, essas vivências, isso eu só tive quando conheci a oficina, esses momentos musicais em grupo, de tocar com outras pessoas, isso tudo foi viabilizado pra mim a partir das oficinas e eu passei a valorizar muito isso. Pessoas de vários níveis tocando junto, se ajudando e aprendendo um com o outro, essa coisa do acesso livre, de tu estar passando no corredor e entrar pra ver o que está acontecendo, se quiser participar só chegar e participar, ou assistir com pouca burocracia é uma coisa muito importante, sem custos, então acho que foi isso, esse ambiente que me levou ao Choro, não foi uma coisa, foram várias. Óbvio que depois de chegar tu vai estudar, aprender história, estudar técnica, pegar repertório, daí uma coisa vai levando a outra e quando tu vê, tu está lá, inserido em uma realidade. Também foi pra encontrar uma função dentro da música, que no meu caso foi de acompanhador, então quando eu encontrei a função que eu me identifiquei, e continuo fazendo até hoje, eu segui em frente. Quando eu saí do colégio entrei na faculdade de direito, mas cursei só o primeiro semestre e saí. Não era aquilo que eu queria, eu queria música, eu já tocava e trabalhava com música desde os meus 18 anos, então eu acabei optando só pela música. Eu comecei a pensar nos campos da música, professor, arranjador, acompanhador e pra isso tinha que estudar, então foquei só nisso. Eu não sei muito bem como cheguei na oficina, mas já conhecia o Fejão e o Ferrão, eu tinha um trabalho de música autoral que eles participavam, o Carne de Panela, daí eles me incentivaram a participar lá e eu fui. Eu sempre tive um trabalho de música autoral, sempre compus, independente da onda que eu tava trabalhando no momento, eu fazia música e sempre mantive esse trabalho autoral.

⁴⁶ Participação no projeto “The world music” a convite de Caetano Maschio, ex-aluno do PPGMUS/UFRGS e atualmente, doutorando na universidade de Oxford <https://theworldsmusicatoxford.com/home/> - acesso em 02/02/2024

Mathias segue seu relato explicando que se tornou aluno de Luiz Machado após conhecer o professor durante as oficinas. Ele prossegue:

Eu conheci o Luiz nas oficinas e de lá eu virei aluno dele. Eu estudava com o Luiz e estudava contigo também, só que como parceiro, né? No trabalho do Paulo tu me ensinava coisas de leitura, eu tinha uma leitura, pouca leitura e leitura de um outro tipo de violão, daí a leitura de baixaria, quem trabalhou comigo foi o Luiz e tu. Foi um bom período ali. A gente tocou bastante, tudo bem arranjadinho. Eu fiz também outras aulas com o Luiz além do violão, mas eu fui para fazer aula de violão. Não sei quantos anos eu fui aluno do Luiz, de certa forma ainda sou, mas assim, formalmente, não sou mais. Aula fixa semanal, eu fiz vários anos, quantos anos? Não sei dizer, não sei mesmo, mas acho que uns seis ou sete anos. Na aula com o Luiz fiz sete cordas, depois estudei um pouco de bandolim, leitura, composição, tudo! Fiz várias aulas com ele, mas sempre focado no violão. Eu lia muito com ele, leitura de violão e de baixaria, daí já em cima daquela metodologia do Luiz, com violão escrito com as frases e acompanhando. Depois eu fui pedindo ao longo do tempo pra decorar só os acompanhamentos também. Ouvir uma vez o Choro, decorar e tocar, fazer umas frases diferentes. Também fiz leitura à primeira vista de Choro, mas o grosso do estudo foi leitura dos arranjos de violão do Luiz. Esse foi um volume muito grande, não sei nem quantas músicas. Não chega a ser o tanto que tu leu, mas eu li muita música também. Nos últimos anos do Luiz na oficina, praticamente ninguém mais frequentava pra acompanhar os solistas no violão e eu tocava tanto a oficina de Choro quanto aquela de Samba que tinha alternado, então eu tirava muitas músicas por semana. Ele me dava durante a semana praticamente uma centena de músicas, para acompanhar todos os cantores e todos os solistas porque era praticamente só eu de violão, não ia ninguém mais. Então, nesses anos, eu acabei me aproximando mais do Luiz e me aprimorando no acompanhamento. Também acompanhando os artistas quando vinham visitar a oficina, né? Isso foi uma outra escola bem importante que o Luiz proporcionou, acho que uma coisa dele também, de não ir tocar, ele colocar os alunos, isso é uma atitude muito nobre dele, uma coisa difícil de ver nos professores, até por uma necessidade financeira. Eu, por exemplo, hoje em dia, muitas vezes, eu mesmo que toco acompanhando convidados e isso também por um motivo que eu não tenho alunos hoje em dia que estejam qualificados do jeito que a gente tinha naquela turma, que era Pedrinho, Elias, tu e a galera que conseguia tocar assim, hoje em dia está mais difícil de encontrar pessoal do nível daquela turma, mas foi mais ou menos isso, essa metodologia dele foi uma base muito importante pra mim.

A respeito da metodologia de ensino de Luiz, Mathias levanta questões muito interessantes e também descreve um pouco sobre as rodas de Choro e suas regras sociais:

Eu tenho vários pensamentos sobre a metodologia do Luiz, já repeti muito a metodologia e fiz algumas reflexões. A importância da leitura daqueles arranjos didáticos que ele fazia e escrevia direto na pauta. Aquilo me deu muito volume de leitura e vocabulário. Sem aqueles arranjos, eu possivelmente tocava meus baixos sempre iguais e faria sempre as mesmas coisas. Isso me qualificou porque lia muita coisa diferente e acabava criando e decorando naturalmente. É difícil repetir essa experiência hoje com outros alunos, a oficina é diferente do que era com o Luiz, mas foi uma formação muito boa. Se falarmos das falhas dessa metodologia, temos que ponderar outras hipóteses. O lado ruim é que há poucas atividades para memorizar harmonias e tocar de cor. Mas na parte de escrita, preparo e leitura, foi um caminho formidável. Tive que reforçar a parte da percepção depois, porque cresci muito no nível de leitura e tocar repertório lendo, mas demorei para chegar na percepção a nível suficiente para acompanhar de ouvido. Hoje em dia, leio bem menos e toco mais com cifra, de cor ou de percepção. A metodologia do Luiz foi um alicerce forte, mas depois fui vendo minha própria metodologia. Essa metodologia é excelente para uma parte do preparo musical, mas também deve trabalhar o lado de tocar

de ouvido. Isso não era muito possível na oficina, que era sempre arranjada, mas com o tempo, até o Luiz começou a ver que era possível. Comecei a tocar mais de ouvido e ele aceitava sem problema. Foi uma busca pessoal, senão eu poderia ter seguido no caminho de leitura. É um problema na formação, um déficit que lá na frente se sente. A pessoa toca um concerto, mas não acompanha parabéns a você no violão. Tem que ponderar essa questão. Desenvolvi isso extra para convívio na profissão, é uma crítica construtiva. A roda de Choro do Parangolé foi um lugar onde toquei quase dez anos. Ali a coisa era “free”, tocar e acompanhar, às vezes coisas simples, às vezes não. Às vezes chegava alguém diferente, tocava e tinha que acompanhar. Dava certo, às vezes não. Antigamente as rodas eram diferentes, mas hoje em dia tem muitas rodas e acho que a roda é um baita formador de músico. Primeiro, o acesso à informação antes da internet era diferente. Não se pode comparar com o período de internet. Antes as pessoas tinham pastas, arquivos, xerox, cópias à mão. Depois, a questão social dos nichos. O Choro é uma música nichada e o mito da democracia da roda de Choro cai no primeiro instante. Essa democracia da entrada na roda é mentira. Se tu não sabe, tu não toca. A roda de Choro é uma sociedade com regras bem estabelecidas. Para ingressar nela, precisa ter conhecimento de Choro, de preferência decorado. Pode ser lido? Pode, mas de preferência é saber tocar. Antes não tinha informação, agora tem e essa é a grande diferença. Sabe tocar o Choro? Acompanhar? Senta e toca a noite inteira. Não sabe? Toca as duas, três que sabe e sai da roda. Não é um mundo maravilhoso, é o mundo do conhecimento. Quem tem conhecimento é bem-vindo, quem toca bem pode tocar a noite inteira. Quem não tem, vai fazer seu momento e a própria roda vai empurrar para fora. É assim que funciona. Alguns com mais educação, outros com menos, mas é assim. Em todas as rodas que fui, o que vale é o que o cara sabe e desempenha. Se não sabe, vão te olhar com cara feia ou puxar outras músicas que tu não sabe e te tirar. É um mundo cruel. Não tem separação de cor, idade, mas tem a do conhecimento: sabe ou não sabe. Não sabe? Vai ficar ouvindo. Sabe? Pode tocar. É mais ou menos assim que funciona, pelo menos foi o que vi em todas as rodas que fui.

Aproveitando o vasto conhecimento de Mathias sobre Choro, perguntei se ele percebe alguma diferença entre o Choro produzido no Rio Grande do Sul e o Choro feito no restante do país. Questionei se há algum tipo de sotaque ou característica que identifique o Choro como sendo do Sul. Ele prontamente respondeu:

Ah, eu identifico! A pesquisa dos sotaques do Choro é uma pesquisa contemporânea. Acho que essa é uma área de pesquisa bem contemporânea, não se falava muito nisso a pouco tempo atrás. Eu acho que tem porque o Choro como linguagem, ele tem essa palavra sotaque que é muito boa. A gente se expressa com sotaque próprio aqui pra falar o português, então não seria diferente, não teria como ser diferente pra se expressar musicalmente. A gente também tem uma maneira de visão musical, de ornamentação e rítmica particular aqui nos povos do sul, então isso é latente, não tem como fugir e não é opcional, é da nossa vivência. Então, acho que a gente tem algumas características de tocar um pouco mais forte, essa coisa do tocar veloz, sempre foi uma característica de vários instrumentistas daqui. Outra questão é também essa característica do cancionário daqui, se fizer uma pesquisa de fonogramas, a Valsa, por exemplo, é muito presente pra nós. Ela tá sempre muito presente aqui porque ela permeia todas essas culturas fronteiriças e ela tá muito presente no nosso fazer musical historicamente, essa divisão de valsa, essa mistura que a gente faz aqui do 3 com o 2 e a própria valsa dentro do Choro. A Valsa faz parte do primeiro período do Choro aqui no Rio Grande do Sul. A primeira geração de chorão daqui foi a que mais gravou Valsa, o Otávio Dutra fez muita Valsa. Na Casa Elétrica a maioria dos fonogramas eram de valsas. Se tu for fazer um levantamento, a valsa vem em primeiro lugar em termos de dança no início do século passado, até por isso de tantas gravações. Essas características estão em jogo e isso não há como negar, isso não é uma hipótese, é um fato! Também existem outros fatores que fazem o sotaque, como a temperatura. Tem toda uma coisa da estética do frio que existe aqui, a gente não tem calorão o ano inteiro, nesse negócio do frio tem o fogo, a lareira, é “indoor”, né? Isso muda as questões musicais

pela metade de um ano, porque a gente tá passando frio fechado em algum lugar, isso muda até o social, então muda tudo! No momento em que tu começa a identificar padrões de melodia, padrões rítmicos que ficam se repetindo o tempo inteiro, daí a gente chega nesse negócio que está acontecendo entre vários artistas da região. Tem Milonga, tem Chamamé, tem Polca, tem o Xote gaúcho, essas coisas todas entram no Choro. Tu pega os artistas “*doble*” chapa, por exemplo, os caras que fazem Choro e fazem música gaúcha, olha o Choro que eles fazem, não tem como negar que é um Choro, mas tem tudo a ver com Milonga, Chacarera, Chamamé, então existe isso. O Luiz Carlos Borges gravou um disco na onda do Choro que eram só os Choros dele, cara, esse trabalho explica na prática isso que a gente está falando. Um gaitreiro da música tradicionalista, que compôs uns Choros com características muito sulistas e aqueles Choros são dessa maneira porque ele é um cara que tem o sotaque daqui, da música daqui, que influenciou na criação de várias vertentes da música tradicionalista e é muito bom o sotaque do Choro dele.

Como discípulo de Luiz, Mathias relata sua experiência ao assumir a oficina em substituição a seu mestre, abordando a metodologia utilizada e as mudanças que ele implementou no ensino da oficina:

Assumi as oficinas de 2013 para 2014, efetivamente em 2014, em 2013 foi a transição, pois o Luiz ainda estava presente. Agora, em 2024, estamos comemorando 20 anos de oficina, que começou em 2004 como uma oficina de verão. Quando comecei em 2014, estava completando 10 anos. Inicialmente, usei bastante material meu, mas hoje em dia já migrei e uso muitas coisas do Luiz, além de continuar produzindo bastante material. Passei a fazer um caderno da oficina anualmente, com melodias que tocávamos, materiais didáticos e aulas especiais. Produzi 10% do volume de material que o Luiz produziu, focando em melodias cifradas ao invés de partes específicas para violão 1 e 2. A oficina funciona atualmente em dois eixos: aos sábados, formo grupos para tocar, escrevo melodias cifradas ou o grupo traz partituras, facilitando os encontros. Às quartas, temos a aula de composição coletiva, compondo sem instrumentos, apenas cantando melodias. Eu acompanho com violão e escrevo a partitura na hora, depois tocamos a composição no final da aula. Aos sábados, o encontro é maior, com uma média de 50 pessoas, enquanto às quartas, tem ido uma média de 15 pessoas devido ao horário comercial. Em 2023, compusemos 17 músicas durante o ano, apresentando nove em uma gravação final. A aula de composição coletiva envolve músicos que tocam e não tocam, focando na criação de melodias e harmonia de forma simples e coletiva. Fiz essa oficina em vários lugares, incluindo a universidade de Oxford. Sempre funciona, resultando em Choros completos ou exercícios mais didáticos. Uso um telão para editar a partitura ao vivo, criando um ambiente dinâmico e democrático. Nos festivais, alunos que nunca tinham composto saíram com várias composições, alguns até se tornaram compositores de Choro. A simplicidade teórica é fundamental, focando na percepção e interação social. Construímos melodias simples com encadeamentos harmônicos básicos, consolidando habilidades de criação e acompanhamento de ouvido. A formação na UFRGS tende a focar na performance, mas falta atividade de composição popular. Eu facilito o aprendizado do acompanhamento de ouvido, essencial para a prática musical em grupo. Me inspirei em oficinas de composição como a do Itiberê, mas a minha é mais simples e inicial. A aula busca integrar as pessoas, promovendo a perda da vergonha e a exposição criativa, criando um ambiente de libertação pessoal através da música.

Durante nossa conversa, surgiu o tema da experiência de Mathias estudando no Rio de Janeiro. Perguntei sobre a cena musical local, como ela se compara em termos de estudo, interação com as pessoas e conhecimento musical, em relação ao que temos aqui. Mathias continua:

Ah, é chocante, é muito chocante! Essa música que a gente faz nasceu no Rio de Janeiro, ela se desenvolveu e a plenitude dela é com os músicos do Rio de Janeiro. Não impede que a gente tenha representações legais aqui, mas volume, qualidade dos músicos, não é por serem cariocas, é porque tem músicos do Brasil inteiro que estão lá e é por ser num estado que centraliza e é centralizado, então, não tem nem comparação. Sobre a metodologia de ensino do Choro? Daí é outra conversa, é sobre a metodologia da Portátil, eu tive muita conversa com a Luciana, fui em muitas palestras lá mas já conversei muito pessoalmente sobre isso com o pessoal de lá, sobre maneiras, dificuldades, tenho uma conversa de longo prazo já sobre esse assunto com eles e lá é genial, essa é a única palavra que eu posso falar, os caras inventaram uma coisa genial, as melhores práticas estão lá. Eu li uns trabalhos da galera formada lá, até do próprio Julião Pinheiro, ele tem o trabalho de conclusão dele, acho que foi na UFRJ, sobre violão sete cordas, eu dei uma lida boa, eu vejo coisas parecidas com o que o Luiz faz e coisas que são diferentes, mas o volume de coisa é um absurdo, porque lá a produção é muito maior do que aqui, é muita gente falando o mesmo idioma, falando sobre o mesmo assunto. Lá na EPM (Escola Portátil de Música) tem 10 Luiz, tem 15 Luiz trabalhando sem parar! O Luiz é um herói aqui porque ele fez tudo sozinho, mas lá tem 15! Cada ser humano tem a sua parte, mas lá tem 15 pessoas com a mesma missão, remuneradas para fazer isso, não tem como comparar, é uma empresa, é uma indústria, aqui é um mini mercado e lá é um supermercado gigante, é isso aí, o volume de trabalho, investimento 100 vezes maior, aí não tem. O resultado vai ser sem comparação em relação a qualquer lugar do Brasil.

A conversa com Mathias revela um percurso musical repleto de experiências enriquecedoras e transformadoras no universo do Choro. Desde seu ingresso nas oficinas até a sua evolução como discípulo e professor, Mathias destaca a importância de um ambiente inclusivo e colaborativo para o desenvolvimento musical. Suas reflexões sobre a metodologia de Luiz Machado e a influência das rodas de Choro ilustram a complexidade e a riqueza desse gênero musical, evidenciando como a prática e a teoria se entrelaçam na formação de um músico.

A continuidade do trabalho de Luiz Machado, através de Mathias, assegura que as tradições do Choro se perpetuem em Porto Alegre, adaptando-se às novas gerações e mantendo viva a chama dessa expressão cultural.

5.3. Stefania Johnson: Novos caminhos

No verão de 2024, realizei uma entrevista online com Stefania Johnson, educadora musical, musicista e compositora natural de Porto Alegre. Sua formação teve início na Escola de Artes da UFRGS e se estendeu pelo Projeto Prelúdio⁴⁷ UFRGS/IFRS. Stefania é bacharel em Música Popular pelo Instituto de Artes da UFRGS e atualmente é mestranda em Etnomusicologia pelo PPGMUS-UFRGS. Ela atua como professora nos projetos MPB nas Escolas - Instituto Ling e Musicalidade na Mata - Barra do Ouro/Maquiné. Além disso, é

⁴⁷ <https://www.poa.ifrs.edu.br/index.php/projetos-e-programas/preludio-extensao> - acesso em 02/04/2024

flautista nas bandas gaúchas Choro das Gurias, Naquele Tempo, Thayan Martins Quinteto e Tribo Brasil.

Em nossa conversa, busquei conhecer o início de sua trajetória musical, seu contato com as oficinas de Choro e com o professor Luiz Machado. Durante a entrevista, Stefania compartilhou detalhes sobre como a música entrou em sua vida e as influências que moldaram sua carreira. Ela mencionou suas primeiras experiências musicais, como a Oficina e o professor Luiz Machado ajudaram no seu desenvolvimento. Segue o seu relato:

Então, comecei na música com três anos porque a minha mãe viu que eu tirava som de várias coisas em casa, tipo do lado da máquina de lavar, panelas e coisa assim, daí quando eu tinha três anos ela me colocou na escolinha de artes da UFRGS para fazer aula de sensibilização musical, que com certeza trago comigo até hoje e acho que isso vem muito dessa época, porque a gente observava o som dos pássaros e coisas assim que a gente perde numa formação acadêmica, principalmente vivendo numa cidade que tem muitos ruídos e tu começa a não perceber essas coisas tão lindas do mundo. Com três anos eu comecei lá e com cinco anos eu entrei no projeto Prelúdio que era da UFRGS também, na época comecei a fazer aula de flauta, entrei lá com cinco anos e estudei no prelúdio até os dezessete anos, então lá eu passei por vários vários instrumentos, vários tipos de repertório. No prelúdio a gente tinha aula de instrumentos e o repertório era bem variado, claro que tinha música erudita, música barroca, música renascentista, mas também tinha Choro e outros tipos de música popular. Os professores sempre tentavam agregar coisas diferentes no repertório, tanto de instrumento quanto no repertório de coral, então, sempre fiz aula de prática coletiva e de coro de orquestra, só que dentro desse pensamento coletivo do Prelúdio. A música popular estava envolvida sempre, eu lembro até que na 5º Bienal do Mercosul, não lembro o ano, a gente cantou com o Gilberto Gil, ele era ministro da cultura, fomos com o coral do prelúdio e a gente era muito bom, era um coral de crianças e a gente era convidado para várias coisas, a gente fazia a parte infantil do Carmina Burana, aquela ópera, sabe? Lá o repertório era super eclético, então eu cresci e a minha formação musical foi nesse meio, super para muitos lados musicais. Eu lembro que a regente do coro infantil era a Sigríd e a do coral juvenil era Agnes, que faleceu recentemente. A flauta fiz com vários professores, com Bernards, com a Mara, com Janaína Condessa com a Eliana, esses professores todos que falei foi com a flauta doce primeiro e depois chegou a Cláudia e eu comecei a aula de flauta transversa com ela, mas já foi mais tarde, foi com 15 anos mais ou menos, 14 ou 15 anos, só que toda a minha base da flauta doce me fez desenvolver muito rápido na transversal e eu sempre fui super estimulada pela família, então fazia tudo que podia de aula de instrumentos, tipo fazer violão, flauta, sempre praticando e fazendo os grupos também. Na escola tinha grupo instrumental eu sempre estava ativa musicalmente, daí com 17 anos eu fiz a específica da UFRGS e passei para bacharelado em flauta, só que o curso é bem erudito, então eu achava que a minha vivência do prelúdio, que era super aberta, ia ter uma continuidade lá, só que era muito mais um repertório erudito, eu não me enxerguei lá dentro do curso e acabei mudando para música popular. Eu fiz um ano de bacharelado em flauta doce e depois eu mudei para música popular que foi o meu caminho mesmo, eu já tava tocando muito mais transversa, então foi uma escolha bem importante. Na flauta doce da UFRGS foi uma coisa de não cumprir o repertório mesmo, eu não queria tocar certas músicas e tem uma demanda que tem que cumprir, aquele repertório tem que fazer. Daí no meu recital eu fiz um regional de Choro, mas eu não cumpri o repertório e acabei reprovando em flauta, mas foi um momento que pra mim foi importante, só que eu não estava me sentindo eu ali, não que não fosse um curso muito bom e a professora maravilhosa, tem uma formação incrível para quem quer seguir no meio erudito e não era o meu caso, então para mim foi importante essa decisão de troca e eu não precisei fazer específica de novo, então cheguei na popular. Me formei em 2020/2, que foi em 2021 por causa da pandemia, daí eu fiz a prova do mestrado e passei, tudo foi uma continuidade, ou seja, eu tô na UFRGS desde os três anos, eu nasci em 10 de julho de 1997, estou desde 2000 na UFRGS.

É evidente na fala de Stefania a importância da UFRGS em sua formação musical. Perguntei-lhe o que a motivou a participar da Oficina de Choro e como deixou de ser uma espectadora para se tornar uma instrumentista ativa. Ela relata:

Eu sempre tive vontade de praticar mais música popular, tinha uma época que eu era bem mais nova e fui parar na oficina de Choro. Foi minha mãe na realidade, a minha mãe chegou lá na oficina de Choro, eu tocava flauta doce, era super pequena e não não foi muito bem aceito, eu nem tocava bem na época, e ela sempre queria me colocar em várias aulas, eu sempre fui muito hiperativa, sempre tive muita energia, então minha mãe me colocava em várias aulas, de tudo que é tipo, eu fazia aula de todos os esportes possíveis, fazia todas as aulas de música que dava, fazia até aula de tênis, então era assim, gastar energia durante todo dia e eu ainda chegava em casa e tocava terror até tarde, fazia show em cima da mesa, eu chegava em casa e fazia o meu momento com ela, então eu sempre fui muito agitada e minha mãe sempre me levou em muitas coisas culturais, eu tava seguido lá no Santander Cultural, no MARGS, no Memorial, sempre participando de tudo que dava. Então a gente via esse movimento da oficina, eram pessoas mais velhas eu era realmente bem pequena, tanto que no vídeo que eu tenho gravado da 5^o Bienal do Mercosul, que foi lá no Santander, aparece um take da oficina e é o Feijão tocando pandeiro e eu com oito anos, com tereré maior que eu, super pequenininha. Acho isso foi em 2005, nessa época a oficina não condizia com a minha idade, com a minha forma de tocar. Mas às vezes a gente assistia, tinha a feira do livro que também tinha toda aquela movimentação no Santander que a oficina proporcionava. Eu comecei a ir pra tocar só depois, já tava com 17 anos, acho que foi em 2014 ou 2015, eu tava de 17 para 18 anos, mas antes disso eu sempre ia pra assistir. Quando eu cheguei pra tocar lá já tava o Matias e de fato foi muito legal, foi um momento muito especial, eu fiz também aquela coisa sagrada de ir todo sábado e foi super importante! Eu não tenho tanta certeza quem me levou pra tocar, mas eu acho que foi o Césio, ele é pai do Vitor que foi meu colega no Prelúdio e o Césio começou tocar pandeiro na oficina. Na época a gente tinha os encontros do coral do Prelúdio seguido lá na casa do Césio e da Mirian, os pais do Vitor. Toda gurizada ficava no quarto jogando, fazendo alguma coisa e eu ficava na sala conversando com a Mirian e com o Césio, ele ficava mostrando os instrumentos, mostrando um monte de coisa de pandeiro e tal, daí ele disse que tava indo na oficina de Choro e eu tinha que ir, foi assim, bem nessa época final do Prelúdio. Eu fiquei com aquilo na cabeça até que um dia eu fui, mas a pessoa que despertou, assim, aquilo que estava adormecido foi o Césio, de falar com quem não quer nada, sabe? A gente tava sempre conversando nos encontros da gurizada, eu sempre fui tipo a vêia, eu ficava lá conversando com os pais e lavando louça enquanto a gurizada tava curtindo, então eu lembro dessa conversa com ele. Um dia fui e a oficina entrou na organização do meu findi, foram alguns anos da minha vida indo sempre, todo Sábado religiosamente, eu só saí quando mudou pro Ling.

Sobre seu encontro e contato com o professor Luiz Machado, Stefania compartilha:

Foi justamente essas coisas de contato. Eu entrei no grupo Naquele Tempo que tocava na redenção e o Luiz foi um dos que fundou o grupo, toda essa proposta de tocar na rua e tudo mais. Aquela primeira formação, com a gravação do disco eu ainda não tava, mas o grupo tinha que seguir e com certeza o Matias conversava com o Luiz, comentava quem tava se destacando como instrumentista ou coisas assim, ou mesmo integrando os grupos e a partir disso, a gente nem lembra onde foi que se encontrou, mas foi aí que conheci ele, eu não cheguei a ser aluna dele. Quando a gente se encontrou foi um encontro tão legal, que uma amizade super grande surgiu e de parceria também, dele me chamar pra fazer outros trabalhos e coisas assim. Tipo o Sinduscon, eu ensaiei como convidada, a flautista era a Camila, ele era o arranjador e tava organizando o grupo base também, então ele fez algumas coisas pra duas flautas e me chamou, depois teve aquele trabalho pra tocar a obra

do Plauto que vocês transcreveram as partituras, a gente fez esse show juntos, então, não fui aluna dele, mas eu estive presente tocando em alguns projetos que ele organizava ou escrevia o material. Comecei a fazer reiki com ele também, tinham coisas que pediam um outro tipo de cuidado assim, eu precisava conversar, contar e pensar coisas da minha vida, daí vejo que foi pra além de uma coisa de professor e aluno. Conversamos bastante sobre tudo e ele é uma pessoa muito especial pra mim, ele me ajudou muito, pra além da música, sabe? Então, sempre chegava material do Luiz pra gente, muitas vezes pelo Mathias, naquela fogueira de ler uma coisa à primeira vista, além disso ele sempre foi muito aberto, tipo pra pedir qualquer coisa dele, qualquer material que precisasse. Ele fez caderno com o meu repertório e o meu nome, caderno da Stefania, daí deu pra algumas pessoas, deu pra Júlia me acompanhar, com todas as músicas que eu tocava. Eu sempre tive esse carinho, esse cuidado com o material que ele produz, se eu pedir pra ele uma música e ele não tiver, ele vai preparar a partitura pra mim, porque é uma coisa que ele gosta e que tem muito cuidado com esses materiais, pra tá tudo bem certinho. Apesar de não ter sido aluna dele, sempre tive acesso a muitas coisas dele. Também disponibilizei pra ele os materiais do Amor do Bandolim que eu tinha, o Amor do Bandolim é lá do Pará e eu levei esse material pra ele, ele sempre foi super aberto comigo, qualquer coisa que eu precisasse era só pedir, se eu não tinha alguma partitura, eu pedia pra ele e sempre conseguia tudo bem organizadinho, ele escaneava, ou imprimia, e sempre tudo bem certinho. No meu caderno ele escreveu pra acompanhar no violão, com aqueles baixos padrões, com aquela letra dele, aquela letra maiorzinha toda artística, é muito lindo! Daí eu falei pra Júlia, tu tem que fazer aula com o Luiz. A Júlia começou a tocar violão sete, eu falei pra ela comprar um violão de sete e foi muito louca essa história. A Júlia tocava violino, daí depois ela começou a tocar um pouco de bandolim e eu falei pra ela que ela tinha que comprar um violão de sete cordas pra gente tocar junto. Ela comprou, foi muito louco, ela já tocava um pouco de violão seis, mas muito mais solo, aí ela gostou do violão sete, justamente por causa da baixaria, que é o que todo mundo acaba tendo mais dificuldade de pegar, era o que a Júlia mais curtia. Daí eu falei pra ela que achava que ela tinha que fazer aula com o Luiz, acho que vai ser super bom e tal, porque ele vai ser uma pessoa que vai dar todos esses caminhos, né? Daí ela começou a fazer aula com o Luiz e como a gente tocava junto, o Luiz acabou preparando esse material, o meu caderno. Daí ficou as duas guriinhas do Luiz, tanto eu quanto a Júlia. Rolou vários projetos, têm o Choro das Gurias, tem poucas gurias no Choro aqui em Porto Alegre - infelizmente o Choro ainda é eminentemente masculino - representando essa cena musical, tentando se reunir pra tocar junto, porque é uma coisa diferente tá entre mulheres e se apoiar nessa coisa que é de muito aprendizado e todas estão lá, aprendendo juntas. Agora a gente vai ter um novo grupo de Choro chamado Sorrindo as Pitangas, que vai ser pra uma apresentação no Ling, é eu, a Julinha, a Thay e a Mel, que é pianista. O Branco falou com o Mathias pra organizar um show de mulheres, daí o Mathias disse, tipo, Stefania é contigo! A Mel foi no Festival de Pelotas, pra parte do Choro, então ela tava começando a pegar as músicas e o Mathias disse que era legal chamar ela e trazer o piano que foi um instrumento tão utilizado por mulheres antigamente pra compor, né?

Durante nossa conversa, Stefania compartilha as razões pelas quais deixou de frequentar as oficinas após sua mudança para o Instituto Ling. Ela continua:

Eu parei de ir porque eu já tava em um outro momento de vida, já tava tocando em vários grupos de Choro, já estava muito mais inserida e tendo a música como uma profissão, tocando em outros lugares, tocando com a Tribo Brasil, tocando com outros grupos e não cabia mais aquela rotina de ir todos os Sábados. Eu fiz isso por muito tempo e pra mim foi fundamental pra me tornar a pessoa que eu sou hoje musicalmente. Estar ali tendo o desafio do Choro como uma escola, naquele espaço do Santander que sempre foi marcante pra mim, sabe? Depois eu já estava trabalhando muito com música e ir lá no Sábado ficava pesado, foi uma questão de momento de vida, eu já estava com outras demandas, outros afazeres que me fizeram refletir e parar de ter aquela frequência que tinha, são ciclos, né?

No decorrer de nossa conversa, achei importante discutir a metodologia de ensino do Choro utilizada na Oficina e pelo Luiz. Stefania já sabia ler partituras e tocar bem quando começou na Oficina, enfrentando desafios como a leitura à primeira vista. No entanto, essa abordagem poderia ser um impedimento para aqueles com dificuldades de leitura?

Pra mim acabou sendo um facilitador, como eu já lia e musicalmente, como eu disse, eu tive uma formação super aberta, além de ler eu sempre tirei muita coisa de ouvido, eu sabia as duas coisas, tanto que a minha leitura musical nunca foi engessada, minha leitura é tipo aquela já lendo e colocando a tua cara, sabe? Mexendo um pouco aqui e ali, atrasando um pouco o tempo, adianta um pouco, dividindo o ritmo um pouco diferente, então pra mim não foi difícil de estar lendo de primeira, porque tem Choros que tu vai ler ali na hora e são lentos, são tranquilinhos, mas também tem Choros que é, tipo, uma pedrada! Que tu vai ler ali na hora e vai se vê mal, pra mim isso era muito bom, eu sinto muita falta disso, desse tipo de desafio, de não saber o que vai vir pela frente. Pensando agora, também tem isso, essa coisa de pessoas que talvez se sentiram mal, que não tinham essa capacidade de estar fazendo isso, mas também tinha essa outra coisa de algumas pessoas se sentirem desafiadas e se desafiar a ler assim, né? Por exemplo, baixar a velocidade se não ta dando conta, mas essa outra música ali que tem umas notas mais longas e tal pode ir normal que isso aqui já dá pra ir pegando na hora, mas eu nunca ouvi ninguém falar que não consegue e se não conseguia ali na hora, levava a partitura pra casa e voltava com a música pronta no próximo encontro, era tipo um desafio, né? Nunca ouvi pessoas falarem que não iam mais estar lá porque não conseguiam fazer isso. Também era aberto pra outras leitura, tipo a cifra, pra quem tá tocando harmonia, normalmente o pessoal do solo já tinha essa base da leitura. É difícil uma pessoa do solo não ter essa vivência da leitura, ou quem não tinha acabava estudando em casa as músicas, ou já chegava com alguma música pronta, daí era o solista que pedia, tipo, vou fazer Doce de coco que eu sei, daí só chamavam os músicos para acompanhar, colocava o caderninho pra quem precisava e ia, tinha essa liberdade, né? Também sempre achei muito legal, no espaço da Oficina, uma coisa que era sempre ter os que tão tocando muito com os que estão começando. Tem um ali que sabe fazer dois acordes no cavaco e ele vai tá tocando, acompanhando no momento o que ele consegue, junto com aquele que sabe fazer as harmonias mais difíceis, que já tem uma vivência mais diferenciada, com outro nível de performance ali no Choro e tudo isso tava sendo feito junto, então acho que é um espaço, que pra mim, foi muito bom, foi um espaço muito legal de ver isso acontecendo de fato, de ver pessoas começando a tocar junto com quem já tava mais avançado e rolando esse apoio, sabe? Isso era uma das coisas que eu achava mais legais, além do bandão que era o meu momento preferido, todo mundo ali tocando junto e se ajudando. Às vezes alguém não sabe fazer uma nota super aguda, uma digitação difícil, daí fazia uma oitava abaixo, ali era o momento que tava todo mundo se ajudando ao mesmo tempo e tentando fazer sair aquele som coletivo, sempre era um momento muito especial, pra mim era o que eu sempre mais esperava.

Desde seus primeiros passos na Escola de Artes da UFRGS, passando pelo Projeto Prelúdio e alcançando seu bacharelado e mestrado, Stefania exemplifica a importância de uma formação musical diversa e rica em oportunidades. Suas narrativas sobre as Oficinas de Choro e o impacto do professor Luiz Machado ressaltam a influência dessas vivências em seu desenvolvimento como musicista. A história relatada por Stefania destaca a essência colaborativa e inclusiva no ensino musical, onde o aprendizado contínuo e o apoio mútuo são fundamentais.

Levando em consideração o relato de Stefania, que apesar de nunca ter sido aluna do professor Luiz Machado, utilizou amplamente seus materiais em sua formação, surge a questão sobre a vitalidade e disseminação desses materiais.

Recentemente, em 2023, participei do congresso da ABET⁴⁸ realizado na UFRGS apresentando um recorte da presente pesquisa e tive a oportunidade de interagir com músicos da UFPEL.



Figura 14: Apresentação de trabalho no XI ENABET

Durante nossas conversas, descobri que em Pelotas existe um livro de partituras de Avendano Jr que está sendo passado informalmente de pessoa para pessoa. Ao acessar o livro, percebi que se tratava do material que escrevemos para a escola de música do professor Luiz Machado, o qual inclui um extenso trabalho de transcrição da obra de Avendano Jr.

Conversei com Humberto⁴⁹, aluno da UFPEL, que gentilmente me relatou:

Esse caderno do Avendano anda de mão em mão e é tudo cópia da cópia, é praticamente um caderno clandestino e é o único registro que temos escrito da obra do Avendano. A gente usa ele em ensaio, em show, a gente vai pra roda, a gente tira as músicas dele tudo por ali. Eu sou de Canguçu e me mudei para Pelotas em 2018. No primeiro bar que eu comecei a tocar aqui em Pelotas, um botequim aqui no centro, tem o dono que gosta de música e sola alguma coisa no cavaco. Ele veio conversar comigo e perguntou se eu toco Choro, se eu gosto de Choro e tal. Eu respondi que sim, mas que toco pouca coisa, não conheço muito, não sei essas harmonias de cor, daí ele me falou: “-Então tu tá ferrado! Vou te dar um livro aqui e a gente vai resolver isso!” Eu fui almoçar com ele, em um Samba que tinha em um outro local e ele me deu um xerox do livro dele pra tirar cópia. Daí com o passar do tempo, fui tendo contato com outros músicos daqui e me dei conta que todo

⁴⁸ <https://www.abet.mus.br/> - acesso em 02/02/2024

⁴⁹ Humberto Schumacher da Gama Júnior é Bacharel em Cinema e Audiovisual e bacharelado em Música Popular pela UFPEL.

mundo tinha esse livro e todo mundo tinha só a cópia da cópia, ninguém tinha o original. Isso me deixou com aquela pulga atrás da orelha, quem será que escreveu isso? Quem fez essas transcrições? Então, recentemente, eu soube que a Rita, viúva do Avendano, emprestou uma cópia do que seria o livro original ou oficial, que eu nunca vi, não sei que cara tem, não sei como é o acabamento, se foi publicado ou não, se é capa dura ou se não é, porque não tem nenhuma referência de nada nas cópias, enfim, só sei que ela emprestou pro professor Raul D'Ávila, que dá aula de flauta aqui na UFPEL e o Raul fez a cópia dele e começou a espalhar cópias por aqui. Aqui em Pelotas temos o Clube do Choro e ano passado fizemos uma homenagem ao Avendano, dentro da programação do festival de música do Sesc. Foi engraçado de ver porque a gente estava em um teatro cheio, lotado mesmo e o caderno oficial de todos que estavam tocando ali era esse, todo mundo tinha ali na sua estante esse caderno clandestino. Em termos de melodia e de cifra, é o único registro que temos dessa obra e ele está em tudo que é lugar por aqui, do botequim da esquina ao teatro e é impressionante que ele passou e transitou em todos esses lugares de uma forma comunitária e natural, quem tem faz questão de compartilhar com quem não tem. Há um tempo atrás foi editado um caderno do clube do Choro de Pelotas pela UFPEL, com acabamento e tudo, só que daí são vários compositores de Choro aqui de Pelotas, do Avendano acho que só tem dois Choros nesta edição. Vai ser editado um outro caderno do clube, mas não tem uma perspectiva de um caderno de Choro só do Avendano ser publicado oficialmente, então o ponto que eu quero chegar é esse, esse caderno é a única referência que há pra gente tocar as músicas do Avendano. Sabe, eu nem era da cidade e em uma conversa, digamos assim desprezenciosa com o dono de um botequim, ele me passou uma obra inteira de um mestre da cidade, de uma forma muito orgânica e com o tempo eu vi que aqui era assim. Pra mim isso é bem sintomático de como a música popular é feita, é performada, transmitida, é ensinada, esses caminhos que a gente não sabe de onde veio, mas chegou na minha mão aqui, então vamos tocando, resgatando uma memória e eu fico pensando, imagina se o professor Luiz Machado não tivesse feito isso? Muito já teria se perdido, seria muito mais difícil recuperar muitas dessas músicas. Então, pra finalizar, eu acho que esse episódio todo fala muito sobre a forma como nossa música acontece e sobrevive.

Essa disseminação informal e viva dos materiais de Luiz Machado, que continuam a circular e a influenciar músicos em diferentes contextos, como evidenciado pelo relato de Humberto, ilustra a duradoura relevância desses recursos no cenário musical.

Um fato interessante é que Luiz nunca se preocupou em colocar uma indicação ou identificação em seus materiais. Ele sempre diz “eu faço porque tem que fazer, tem que estar aí pra quem quiser. Não importa quem fez, o que importa é que está aí!”

O caso do caderno de Avendano Jr exemplifica como a música popular é transmitida e preservada de maneira orgânica e comunitária, através de cópias informais que garantem a sobrevivência e a continuidade da obra de compositores locais. Essa prática ressalta a importância de iniciativas como a do professor Luiz Machado, que ao transcrever e organizar essas partituras, contribui para a preservação e disseminação da música popular.

A difusão dos materiais de Luiz ilustra a adaptabilidade do ensino e da prática musical no Brasil. Através de relatos pessoais e da observação das práticas comunitárias, fica claro que a música é um meio de conexão, memória e continuidade cultural. Assim, fica evidente que a música popular brasileira, com suas complexidades e diversidades, encontra nos esforços de preservação, como o de Luiz, uma fonte de resistência e preservação.

6. Tocando Choro e vivendo de música: Desafios

Analisando os relatos dos entrevistados, revelam-se aspectos importantes sobre a vida de músico e músico-professor, bem como a continuidade do trabalho de Luiz Machado em seus alunos. Luiz Machado desempenhou, e ainda desempenha, um papel significativo na difusão do Choro em Porto Alegre, sendo como um guardião do gênero. Suas transcrições de obras de diferentes artistas evidenciam seu compromisso em preservar e transmitir um legado musical que continua a influenciar seus alunos, muitos dos quais contribuem significativamente para a cena musical local e nacional.

Os primeiros alunos de Machado relataram suas vivências e como suas carreiras foram moldadas por essa relação. Laura Saraiva encontra-se afastada de atividades musicais por motivos de saúde, mas segue, sempre que possível, fazendo suas pesquisas e estudos. Henry Lentino, infelizmente, está afastado das atividades musicais por motivos de saúde que já o assolam a anos. Elias diversifica suas atividades como professor particular, diretor cultural do espaço multicultural Choro Jazz Café, criador e regente da Orquestra Típica de Porto Alegre, além de participar de festivais e manter seu trabalho autoral. Luís Barcelos, como instrumentista, arranjador e compositor, colabora com artistas e grupos em shows e gravações, oferece aulas particulares além de cursos online.

Entre os mais jovens, Pedro Franco acompanha e colabora em gravações com artistas nacionais, mantém seu trabalho autoral, realiza shows pelo país e ocasionalmente dá aulas. Mathias Pinto, coordenador da Oficina de Choro e curador das atividades culturais do Sinduscon-RS - dando continuidade aos projetos iniciados por Luiz - exemplifica isso ao criar projetos educacionais como a Composição Coletiva e MPB nas escolas, além de manter uma carreira autoral ativa em Samba, Choro, acompanhando cantores e solistas. Ele menciona que vê o ensino como uma extensão natural de sua prática musical, permitindo-lhe compartilhar experiências com uma nova geração de músicos. Stefania Johnson também compartilha sua trajetória, destacando a importância da sensibilidade musical e da compreensão profunda do repertório de Choro, que a levou a buscar uma carreira combinando a performance em grupos populares e o ensino, enfatizando a importância das conversas que teve com Luiz sobre a vida.

Luiz Machado conseguiu manter-se atuante no mundo da música ao longo de 40 anos na cidade, diversificando sua atuação como professor, instrumentista e criador de diversos projetos. Seus discípulos adaptaram-se à vida de músico nos tempos atuais. Essas experiências compartilhadas mostram como os músicos formados por Machado fazem uso de

uma combinação de atividades para viver de música. Seja como instrumentistas, professores, empreendedores, ou combinando essas e outras funções, fica nítida a importância do estudo musical contínuo e da necessidade de uma grande versatilidade para atender às demandas do mercado a fim de um sustento satisfatório.

Isso nos leva a ponderar que além do impacto cultural e emocional da música, os profissionais da área enfrentam desafios significativos muitas vezes ignorados pela sociedade. Vivendo um estilo de vida não convencional, com horários irregulares e demandas físicas intensas devido a longas sessões de prática e ensaio, viagens constantes e trabalho noturno, esses profissionais enfrentam uma série de problemas de saúde. Além disso, lidar com essas exigências dificulta a manutenção estável de relacionamentos familiares e pessoais, afastando-os de uma rotina saudável. No contexto sociológico, as dificuldades enfrentadas por profissionais da música têm sido um tema de grande relevância.

Howard S. Becker, em "*Outsiders: Estudos de Sociologia do Desvio*", explora como esses desafios afetam a vida dos músicos. Becker descreve como a pressão social e o estigma são desafios significativos, afetando a autoestima e a motivação dos artistas. Ele identifica esse fenômeno como uma forma de desvio social, onde o músico é visto como um "outsider - aquele que se desvia das regras de grupo" (BECKER, 2008, p. 17), ou seja, alguém que escolheu um caminho fora das normas sociais comuns. Este desvio social implica uma luta constante por reconhecimento e validação, tanto no campo profissional quanto no pessoal, onde a marginalização pode levar ao isolamento e à frustração. Becker ainda destaca as dificuldades enfrentadas por muitos músicos para manter a carreira, especialmente aqueles que não atingem um grande sucesso comercial. Devido a constante instabilidade no setor musical, muitos profissionais vivem à beira da pobreza, sem a segurança encontrada em um emprego fixo.

A pesquisa sobre carreira "*outsider*", de Marcello Rodrigo Vieira Lima e José Edemir da Silva Anjo (2022), aborda a gestão de carreiras criativas e os desafios enfrentados por músicos que optam por trajetórias não convencionais, usando a história oral de vida como metodologia. Sob o ponto de vista dos autores, a gestão de carreira inclui identidade, organização cultural e marketing nas mídias sociais, sendo essas ferramentas essenciais para o sucesso em um ambiente musical competitivo. Eles dizem:

[...] a carreira criativa do artista musical deriva da indústria criativa e que, especificamente, a indústria musical é essencial na evolução das carreiras, possibilitando a mudança da imagem do artista simultaneamente às mudanças do mundo tecnológico, mantendo a essência deste profissional quanto a seu público. No entanto as carreiras "*outsider*"

apresentam implicações que podem acarretar limitações na gestão da sua carreira, inúmeras vezes, por sobrecarga de funções ao profissional da carreira e/ou artista que o impedem de realizar carreiras criativas que potencializem a carreira como gestão da identidade e autenticidade do artista. (VIEIRA LIMA; ANJO, 2022, p. 379)

O estudo de José Alberto Salgado, Karina de Almeida Neves e Leonardo Oliveira da Silva (2020), sobre conjuntos musicais e suas formas de sustentação, explora as diversas estratégias que grupos autorais e instrumentais utilizam para sobreviver no mercado musical. Esses grupos geralmente operam de maneira independente, criando suas próprias oportunidades de apresentação e produção. Entre as estratégias adotadas, destacam-se também a realização de oficinas e aulas com mestres de saberes tradicionais, que se revelam uma forma eficaz de gerar renda adicional e promover a participação comunitária. A sustentabilidade desses conjuntos depende de uma combinação de criatividade, adaptação e estratégias diversificadas de geração de renda. Muitas vezes, os músicos envolvidos em projetos autorais precisam manter trabalhos paralelos para sustentar suas atividades. Dessa forma:

Soluções diversas são dinamicamente buscadas pelos conjuntos para se manterem atuantes. Diante de circunstâncias que mudam constantemente, neste e noutros níveis do contexto socioeconômico, parece não haver “receita para o sucesso”, nem para a manutenção do grupo. Inventam-se e adaptam-se, então, maneiras de responder a circunstâncias desfavoráveis - como o fechamento de casas de show, a proibição de amplificar o som em local que uma banda vinha cultivando como “fixo”, a saída de integrantes etc. (SALGADO; NEVES e SILVA, 2020, p. 8)

A transição de músicos para professores, a gestão de carreiras “outsiders” e a sustentabilidade de conjuntos musicais são temas que revelam a complexidade do universo musical. O estudo luso-brasileiro, de Anderson Brasil, Ana Paula Caetano e Ana Luísa Paz (2021), sobre músicos que se tornaram professores, revela que essa transição é frequentemente uma eventualidade motivada por necessidades financeiras e contextos socioeconômicos. Muitos músicos encontram na docência uma alternativa para garantir uma renda estável, uma vez que a carreira artística pode ser financeiramente instável.

Utilizando a história de vida dos músicos entrevistados como metodologia, o estudo que realizei mostra a forma que eventos e experiências individuais moldam as escolhas profissionais, sublinhando a relevância das experiências pessoais na formação de suas carreiras. Esse processo de transformação não é apenas uma mudança de ocupação, mas uma evolução da identidade pessoal e profissional dos músicos, que trazem para a sala de aula não só conhecimento técnico, mas também vivências diversificadas:

Sendo o professor alguém que se faz nas suas circunstâncias, ele se molda também nos desvios e inflexões que as dificuldades e oportunidades lhe vão proporcionando, pelo suporte que vai encontrando nas famílias e mestres com que se cruza, e pelas resistências às pressões que lhe vão infligindo. Apesar da diversidade das suas histórias de vida, em todos a música cruzou-se com a docência e, nestes percursos, onde se intersectam, convergem e bifurcam caminhos, os sujeitos percebem-se múltiplos e descobrem seus modos próprios e distintos de serem professores. (BRASIL, CAETANO e PAZ, 2021, p. 17)

A profissão de músico é marcada por desafios únicos, desde a busca por reconhecimento e estabilidade no mercado até esta transição para o ensino. A instabilidade enfrentada frequentemente leva os músicos a diversificarem suas fontes de renda, participando de performances ao vivo, sessões de gravação, composição e ensino. A competição acirrada e a valorização variável do trabalho artístico exigem adaptação contínua.

Luciana Requião (2002), em seu estudo sobre músicos-professores, destaca como a transição para a docência é um viés recorrente na vida dos músicos e que as escolas de música alternativas desempenham um papel crucial nessa transição, oferecendo uma formação prática e voltada para as demandas do mercado. Essas instituições não apenas preparam os músicos para o ensino, mas também funcionam como espaços de troca e crescimento profissional, onde os músicos podem continuar a desenvolver suas habilidades e conhecimentos. Requião (2002) ressalta:

O músico-professor foi caracterizado como aquele que teve uma formação profissional voltada para o desenvolvimento de atividades artísticas na área da música, e que coloca a atividade docente em segundo plano no escopo de suas atividades profissionais, apesar desta ser, freqüentemente, a atividade mais constante e com uma remuneração mais regular em seu cotidiano profissional. (REQUIÃO, 2002, p. 105)

Ela descreve que a identidade docente dos músicos-professores é formada pela experiência artística e social, sendo continuamente influenciada pelo passado, presente e futuro, onde essa identidade afeta sua capacidade de integrar as dimensões artísticas e pedagógicas. A construção dessa identidade envolve reflexão sobre suas próprias experiências, contribuindo para uma prática pedagógica robusta e reconhecida. Requião (2002) afirma:

O músico-professor é tido como um professor capacitado, já que sua competência produtiva é comprovada através de sua atuação artística. Segundo a perspectiva do aluno, o saber-fazer comprovado do músico-professor é o que legitima sua atividade docente. Para o músico-professor, sua experiência profissional e capacidade em organizar e orientar o estudo de seu aluno é o que lhe garante uma atividade docente bem sucedida. (REQUIÃO, 2002, p. 110)

As práticas e uso de métodos etnográficos são ferramentas que nos levam a entender o contexto sociocultural em que os professores de música atuam. Ato de observar, ouvir e escrever são adaptados para capturar as nuances das práticas musicais na educação. A pesquisa colaborativa, professor-aluno/aluno-professor, e a validação dos conhecimentos adquiridos, criam um processo dialógico enriquecedor à educação musical.

Devido a essa série de fatores descritos, é comum que músicos tenham um emprego paralelo a suas funções artísticas para complementar sua fonte de renda. Esta necessidade de múltiplas atividades em busca de um sustento aumenta o estresse e a carga de trabalho, tornando ainda mais desafiador o equilíbrio entre vida pessoal e profissional.

A luta por estabilidade e reconhecimento no mercado de trabalho não é algo novo, é uma coisa muito antiga. Na dissertação de Júlia da Rosa Simões (2011) sobre o Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933), precursor do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre e uma das primeiras iniciativas de profissionalização da categoria, revela que a necessidade de apoio institucional para os músicos sempre foi essencial, destacando a importância de políticas públicas voltadas para a valorização e sustentabilidade da carreira musical.

O Centro Musical Porto-Alegrense pode ser considerado, no que teve de mais importante, uma associação privada em busca de reconhecimento público à profissão. Para isso procurou controlar uma fatia do mercado musical da cidade de Porto Alegre através do agenciamento de colocações para seus associados. Quando se torna sindicato (Sindicato dos Músicos), acaba adquirindo reconhecimento oficial do Estado. Buscou um tipo de reconhecimento para a organização de músicos já profissionais. Nada buscou no sentido de organizar um controle sobre o licenciamento dos músicos em formação, provavelmente por acreditar que as instituições de ensino da época eram suficientes nesse sentido ou simplesmente por se colocar numa tradição de considerar o músico apenas como um técnico que precisa demonstrar perícia performática, independente de sua formação. Tampouco buscou obter a autoridade para tomar providências contra músicos não qualificados. (SIMÕES, 2011, p. 206 e 207)

A pressão social e o estigma também são outros desafios significativos para muitos músicos. A carreira musical é frequentemente vista através de estereótipos negativos, como o do músico boêmio ou do artista morto de fome. Esses preconceitos podem criar barreiras sociais e emocionais, dificultando a aceitação e o apoio da sociedade. A percepção pública dos músicos pode influenciar negativamente a autoestima e a motivação, afetando sua capacidade de prosperar na carreira. A competição intensa no mercado da música pode levar ao estresse, à ansiedade e ao esgotamento. A necessidade constante de se destacar e inovar pode ser exaustiva e desafiadora. A busca pelo sucesso em um mercado saturado exige não apenas talento e estudo, mas também uma gestão eficaz de carreira e redes de contatos

influentes. A habilidade de navegar neste ambiente competitivo é crucial para o sucesso a longo prazo na carreira musical.

A indústria da música é frequentemente associada a ambientes onde o uso de drogas e álcool é comum. Esta exposição pode ser prejudicial à saúde e à carreira dos músicos. O uso de substâncias pode levar a problemas de dependência, afetar o desempenho profissional e causar danos irreparáveis à saúde física e mental. A pressão para se adaptar aos ambientes de festa e a necessidade de lidar com o estresse da carreira podem aumentar a vulnerabilidade dos músicos ao abuso de substâncias.

Becker (2008) discute como o uso de drogas entre músicos de Jazz, incluindo a maconha, pode ser tanto um meio de aliviar o estresse quanto uma forma de integração social dentro de certos círculos musicais. Segundo Becker, “aparentemente trata-se apenas de uma questão de tempo até que surja a situação na qual é dada ao recém chegado uma chance de fumá-lá” (BECKER, 2008, p. 71).

Houveram diversas narrativas dos entrevistados que não foram incluídas em suas respectivas contribuições para o presente trabalho, entretanto, considero de suma importância esses depoimentos. Com o intuito de preservá-los, manterei os interlocutores, locais descritos por eles, pessoas citadas e situações de uma forma que garanta a confidencialidade e o anonimato dos entrevistados. Por essa razão, omitirei informações específicas que possam identificar os participantes. Dessa forma, a essência de suas contribuições será mantida nos trechos a seguir, proporcionando uma visão abrangente e detalhada dos temas abordados.

Becker descreve que “o ato desviante ocorre por alguma característica da pessoa que o comete torna necessário ou inevitável que ela o cometa” (BECKER, 2008, p. 17). Nesse sentido, segue um relato muito interessante:

Cara, quem fala que drogas na vida dos músicos não existe ou tá muito no início da carreira ou ainda não passou por isso, porque certamente vai passar! Eu não usava nada, mas todo mundo usa alguma coisa, bebe, sai pra fumar um cigarrinho na rua e do nada aparece aquele um com uma coisinha, isso é normal e se não acontece em 100% das vezes vou te dizer que acontece pelo menos umas 90% das vezes. Eu acabei fumando um, bebendo, mas isso desregra muito a vida, vida de músico já é desregrada por si só, imagina tu te afundando nessas aí ainda? Eu, hoje em dia, não uso nada, não fumei muitas vezes, vi que isso não era pra mim, mas não tenho preconceito com quem usa alguma coisa. Vejo que tem gente que consegue administrar muito bem essas coisas, já outros não, então é um risco que eu vi que não preciso passar, consigo fazer meu trabalho tranquilamente sem isso. Quando você é novo e quer interagir com o pessoal acaba acontecendo, mas não acho que seja um bom caminho e como eu disse, não tenho preconceito com quem usa, cada um sabe do seu cada um.

Em relação a um músico bem conhecido por vários dos entrevistados, veio a tona o seguinte:

Eu aprendi a nunca julgar a vida dos outros porque a gente não sabe qual é a realidade, a estrutura que as pessoas têm, o familiar, porque na verdade a gente sabe zero disso. Até que eu me dou muito bem com o cara, porque como eu disse, eu tenho zero julgamento para as coisas dele, eu gosto muito dele, me dou bem, ele me trata muito bem, inclusive eu nunca tive nenhum problema com ele, mas eu acho que todos enfrentam essa coisa de ter contato com bebida, mulheres, muitas drogas e alguns no meio do caminho acabam nesse enfrentamento aí, os guerreiros caem cara, então assim, acho que talvez isso tenha sido a questão dele, porque todo o pessoal também passou por isso aí e nem por isso são drogados hoje em dia. Todo músico em algum momento vai passar por isso, então, eu não tive tanta vivência com ele, mas sei que é um músico que chegou num nível instrumental que pouquíssimos no Brasil chegaram, só que faz tempo que conheço ele e desde que conheço, ele já tava assim, é ladeira abaixo, sempre sem instrumento, sem corda, chapadão, coisa e tal. Ele sempre foi um cara que me tratou bem, toquei com ele algumas vezes, sempre me dei bem, nunca me incomodou, tenho zero reclamação dele mesmo, eu sinto que isso é realmente um desperdício da atuação dele que poderia, realmente, pelo nível musical, tá aí bam, bam, bam. Em algum momento não fluiu muito bem as coisas pra ele. É, isso aí é coisa familiar, muito difícil, nem todo mundo tem uma família pra na hora da dificuldade acolher e ajudar, a gente também não sabe se ele pediu ajuda alguma vez e não conseguiu sair dessa, né? Eu acho que isso é muito importante, o apoio familiar faz toda a diferença nessa vida de músico que a gente enfrenta, que é tão cheia de altos e baixos. É muito fácil entrar nesse caminho torto da vida, o difícil é sair.

Ainda sobre esse mesmo músico, segue outra fala:

O cara foi um gênio musical, de nível mundial eu diria, só que entrou em decadência muito cedo, ele teve um nível instrumental muito alto mesmo! Pouca gente tocou como ele, uma fluência no instrumento assombrosa e daí parou, tem vários motivos para se discutir, mas é a decadência de uma forma proporcional ao nível musical que ele chegou, eu toco profissionalmente, toco bem, mas ele é um cara que tocou num nível Hamilton de Holanda pra cima, mas só que a gestão profissional dele a gente sabe que não foi nada boa, isso aí não adianta, tocar em alto nível sem ter uma vida estruturada não adianta, a gente sabe qual é o início, o meio e o fim, estamos vendo isso acontecer com ele a anos e acho que no nível que está, tão no fundo do poço, já não tem mais volta.

Sobre saúde e a vida de músico da noite, houve essa outra história que ainda faz menção ao mesmo músico dos relatos anteriores:

Quando tu é novo em um lugar que tem roda de Choro e de Samba de segunda a segunda, tu tem que participar, precisa se colocar no mercado, precisa ser conhecido. Daí é a vida braba de músico da noite mesmo e isso de uma forma ou de outra acaba prejudicando a saúde, tu acaba ficando exposto a tudo e virando noite, comendo um lanche de jantar às 3 horas, 4 horas da manhã, que é quando dá pra ir jantar. Tu vai dormir pela manhã e acorda no meio da tarde, o cara engorda ou emagrece, dependendo da situação, fica com a saúde debilitada, a vida fica toda desregulada, fora a competição que é nesses lugares e isso tudo é um passo pra se afundar, se é que tu me entende. Tu sabe como tá o cara lá, né? O negócio é sair dessa vida. Dá pra participar das rodas sem problemas, mas não de todas, no início até dá pra entender, mas não continuar indo em todas como ele ia, ele ia mais pelas outras coisas, não era só pra tocar, as vezes saía de uma e ia pra outra pra seguir naquela

loucura. Tu tem, assim que possível, selecionar e ir só em algumas mais tranquilas, porque a coisa fica cruel e quem acaba prejudicado é tu e a tua família.

Entre as histórias compartilhadas, apareceu uma muito impactante:

Eu comecei a usar drogas muito cedo, ainda na adolescência. Começou lá, fumando um baseado, cheirando cola, loló, a coisa foi aumentando conforme fui ficando mais velho, então comecei a cheirar pó e um dia conheci o crack. Eu já tocava, já dava umas aulas particulares, tocava por aí às vezes e de uma forma ou de outra, já tinha uma vida na música, mas sem grandes pretensões. Essa fase foi muito difícil, praticava pequenos delitos pra fumar mais umas pedras, quebrava o vidro dos carros pra pegar o rádio e vender, ia em lojas de roupa pra furtar e trocar na vila, ia nos mercados roubar bebidas caras pra tocar por pedra e quando não tinham essas opções, vendia as roupas que tinha no corpo, o calçado... não sei nem dizer quantas vezes fiquei só de cueca, camiseta e meia aí pela rua na noite, na madrugada, vendia tudo que tinha pra fumar mais uma pedra. Fui internado muitas vezes nessas clínicas de reabilitação, assinei alguns B.O. e fiz serviços comunitários pra pagar minha dívida com a sociedade, tinha que ir ao fórum me apresentar pro juiz uma vez por mês, enfim, foi uma época bem difícil. Nunca conseguia me recuperar, sempre recaía, quando ia em casa roubava algum eletrodoméstico ou qualquer coisa que conseguisse vender pra fumar mais uma, vendi meus instrumentos e equipamentos, então, acabei sendo expulso de casa e passei um tempo morando na rua. Nessa época uma pessoa, além da minha mãe, não desistiu de mim e tentava me recuperar a qualquer custo, o professor Luiz Machado. Não sei o que ele viu em mim que fez com que quisesse me ajudar, ele tirou isso pra tipo uma missão pessoal e foram anos nessa recuperação até que um dia foi. Não foi nada fácil, foram pelo menos uns oito anos de recaídas, mas ele esteve sempre junto nesse tempo todo, mesmo quando parecia que já não tinha volta. Vejo o Luiz como sendo mais que um professor, a gente sempre conversou muito sobre tudo e isso não foi só comigo, sei que é uma prática que ele tem com muitos dos alunos dele, se não com todos, e isso foi fundamental pra mim, ele foi como um pai na nossa história. Foi graças ao Luiz que eu me agarrei à profissão de músico, ao Choro e consegui ver um futuro na profissão. O que ele fez por mim é um tipo de coisa que não tem como retribuir, não tem como agradecer, só o que posso fazer é viver minha vida bem, estudar, ajudar e fazer o bem para os outros, essa é a forma que vejo ser possível dar um retorno por tudo que ele me ajudou e sei que isso deixa ele feliz, foi isso que ele sempre fez da vida dele, né? Posso dizer que se ainda estou vivo, são e com plenas capacidades mentais, em grande parte é por causa do socorro que o Luiz me deu, ele me salvou.

Outro assunto que surgiu foi sobre a divisão de cachê e, a respeito disso, segue outra história:

Uma vez os caras foram tocar lá, chegaram com o grupo bem ensaiado, tocando bem mesmo! Fizeram a apresentação e foi muito bonita, eles são bons, né? Quando fui passar o cachê, um deles, que era meio que o líder do grupo, o solista, me chamou pra entregar todo o cachê pra ele, porque ele ia repassar pros músicos. O cachê era uns R\$ 500 pra cada, daí ele me disse que não foi isso que ele ofereceu pros músicos. Parece que ele tinha oferecido R\$ 150 pro pandeirista, R\$ 200 pro cavaquinho e R\$ 300 pro violão, não lembro bem dos valores que ele falou mas era por aí. Como os caras, que eram amigos dele mesmo, aceitaram ir tocar por esse valor, era isso que ele queria pagar e ia embolsar o resto tudo pra ele. Eu disse que não, que ia dar o dinheiro pra cada um porque eles tinham que assinar um papelzinho lá pra receber o dinheiro. O cara ficou insistindo, queria assinar o de todo mundo mas eu não deixei, chamei um por um e entreguei o cachê. Esse cara ficou uma fera comigo porque eu não fiz o que ele pediu, quase mandando na verdade. Os músicos dele que ficaram muito felizes, não esperavam receber aquilo ali, receberam quase o dobro do que esperavam, alguns até mais que o dobro. Depois não sei como ele se explicou pros amigos dele, mas sei que eles continuam tocando junto aí. Pior de tudo é que isso acontece

bastante, a gente sempre escuta falar e esse é um dos motivos que fez eu não querer tocar na noite, pra mim o correto é o correto e todo mundo tá ali na mesma merecendo ganhar a mesma coisa, tu não acha?

Ainda em relação a esse assunto de cachê, segue outro relato:

A gente costumava tocar na casa das pessoas, tinha uma festa e a gente sempre ia, sempre tava lá tocando. Ganhava um refri, comia bem e era isso. A gente ia porque tava aprendendo, queria tocar, adquirir repertório e se apresentar, músicos querem plateia, querem tocar pra pessoas e o pessoal sempre gostava de ver a gente tocar, até por isso sempre nos convidava. Ninguém ganhava nada de cachê, pelo menos era o que a gente imaginava. Nós mesmos que pagavamos o transporte, cordas do instrumento, íamos ensaiar pra essas apresentações, às vezes saíamos tarde da noite, não tinha mais ônibus e tinha que ir de táxis pra casa, mas vida de músico, né? Até que um dia, num intervalo, eu entrei numa sala e vi o cara conversando com o dono da festa e cobrando dinheiro. Ví ele dizendo que precisava pagar os músicos, que não era barato, coisa e tal. Tu acredita nisso? Ele nunca deu um centavo pra gente, acho que sempre cobrava dos caras e os caras pagavam, eram gente com dinheiro. Depois que eu descobri isso, falei pros outros e paramos de ir tocar nessas festas com ele.

Sobre músicos não profissionais, ou melhor, profissionais de outras áreas que já possuem uma vida estabilizada e são músicos nas horas vagas, temos a seguinte narração:

Tinha um bar que a gente ia tocar e o dono nunca queria nos pagar direito, ficava numa choradeira danada. Começamos a frequentar o bar e conhecer o dono, vimos os outros grupos que tocavam e aí acabamos vendo que alguns dos grupos que tocavam nem cobravam, só queriam comer, beber e tocar. Conversando com os caras, ví que todos eles já tinham a vida feita, não eram músicos, ou melhor, estavam tocando lá então naquele momento eram músico, mas todos tinham uma outra profissão que proporcionava uma vida confortável, eles só queriam a festa, estar tocando e se divertindo com os amigos, cheio de mulher na volta pra tentar se dar bem, queriam aquele reconhecimento e só. Conversei com eles várias vezes que isso nos prejudica, a gente depende desse dinheiro pra pagar nossas contas, que essa é a nossa profissão e estudamos muito pra desenvolver ela, mas nunca teve um resultado. Isso não aconteceu em apenas um bar ou com um grupo de pessoas específicas, isso aconteceu bastante e ainda acontece, pessoas que não dependem de uma vida de músico e só querem se divertir, tirando a oportunidade de alguém que precisa daquilo ali, porquê de uma forma ou de outra realmente está tirando o sustento de uma pessoa que depende exclusivamente disso e ainda acabam desvalorizando uma categoria inteira que se dedica e faz daquilo o seu sustento. Tu está trabalhando? Tem que cobrar! Nada é barato, instrumentos, cordas, deslocamento, se encontrar pra ensaios, isso tudo tem um custo e está incluído no que o músico recebe. Já se tu está tocando só por diversão, que é o caso deles, é outro assunto e infelizmente isso acontece bastante.

Depois de chegar a um certo patamar dentro da carreira musical, surgem certas condutas um tanto incoerentes, em alguns casos. A seguir, uma fala sobre um nome de referência na música Brasileira da área do Choro:

O cara foi contratado pra dar uma palestra e fazer uma apresentação com os alunos. Tudo pago e bem pago, digo aqui de passagem, teve hotel a disposição, alimentação, transporte, tanto de avião pra vir pra cá quanto o transporte aqui, teve cachê bom que a gente aqui não recebe, nunca querem pagar isso pra gente, mas quando vem esses grandão de fora eles

pagam tudo! Enfim, ele chegou lá pra dar a oficina, foi cordial com todo mundo, falou com todo mundo, mas não quis tocar com ninguém! Todo mundo queria tocar com ele, tocou músicas dele pra ele ver e ele não quis nem tirar o instrumento da capa. Quando ele foi dar a palestra dele, daí ele tirou o instrumento, mostrou, falou muito bem sobre tudo, respondeu perguntas, mas tocou sozinho, não quis que ninguém acompanhasse ele. Na minha cabeça, ele achava que os músicos ali não estavam no mesmo nível que ele pra tocar junto, só pode! Até que chegou um outro grandão lá, ele sabia que o cara ia tá lá, porque nunca tinha aparecido por lá, né? Daí os dois tocaram juntos, mas não quiseram nem que acompanhassem eles no pandeiro. A gente corre atrás desses caras pra eles proporcionarem uma possibilidade diferenciada pros alunos, a gente só vê eles pela TV, internet ou ouve as gravações que eles fizeram, daí quando vem é essa palhaçada! Todo mundo adorou a palestra dele, depois teve a apresentação que não tinha saída e ele teve que tocar com alguns dos alunos, mas é uma coisa chata, né? Fico imaginando se ele, lá no início, não tivesse tido a oportunidade de ter tocado com quem ele tocou, sempre que a gente toca com alguém melhor do que nós se aprende muito e ele privou um monte de gente de aprender assim com ele. Às vezes esses caras se esquecem de como foi o início deles, de quantas pessoas ajudaram eles a chegar onde chegaram. Sempre me falaram que ele era um cara legal, mas teve essa situação aí, hoje em dia acho que ele já tá diferente, mais aberto, só sei te dizer que nesse dia, foi muito chata essa coisa toda.

Sobre músicos que desenvolveram uma certa soberba com o passar do tempo, segue outro relato:

A gente sempre ia lá nesse bar dar canja. Era um bar que todos os músicos frequentavam e davam canja, tocavam mais Samba do que Choro, na verdade era pouco Choro que tocavam e era uma coisa assim, cada grupo tocava só com os seus, não se misturavam, eram sempre os mesmos tocando com os mesmos. Daí tinha o cara, que já tinha nome e era bem conhecido, que era referência pros sambistas daqui e tinha lá os seus três Sambas gravados que todo mundo conhecia. O ápice da noite era quando ele ia lá cantar esses três Sambas, só que isso era sempre pro fim da noite. Ele passava a noite comendo e bebendo, se divertindo, ele escolhia a dedo os músicos com quem ele ia tocar. Ele mandava avisar lá os músicos que ele queria no palco na hora que ia cantar e ia pro palco quando estavam só os músicos que ele escolheu, não ia se tinha algum outro músico. Daí ele chegava, dava o show dele que quase sempre era pra fechar a noite e sempre era assim. Eu nunca gostei dessa coisa, se tu sabe mais que eu, eu posso aprender contigo e se eu sei mais que tu, eu posso te ensinar. A vida é isso, é troca! O que a gente sabe tem que compartilhar pra coisa seguir em frente, se não, a coisa se perde no meio do caminho. Ninguém vai levar nada daqui, mas podem deixar muito depois da partida!

A análise etnomusicológica das vivências de Luiz e seus alunos revela a complexidade e a profundidade do universo musical no qual estão inseridos. Os relatos ilustram a necessidade de adaptação necessária para que os músicos se coloquem e se mantenham em um mercado em constante transformação. Eles mostram como a herança musical transmitida por Machado continua a moldar carreiras e a fomentar um senso de comunidade entre seus discípulos, que por sua vez, expandem e diversificam suas próprias práticas musicais e pedagógicas.

Ao considerar os desafios enfrentados, como a instabilidade financeira, às demandas físicas e emocionais da profissão e os estigmas sociais associados, fica claro que a vida de músico e músico-professor exige uma superação pessoal quase que diária. A transição para a

docência, frequentemente motivada por necessidades financeiras, emerge como uma estratégia de sobrevivência e continuidade profissional, ressaltando a importância das escolas de música e dos espaços alternativos de formação musical. Em última análise, o estudo etnomusicológico das carreiras musicais destes músicos estudados evidencia como a música, em sua essência, além de um meio de expressão artística, é um reflexo das dinâmicas sociais e culturais mais amplas dos nossos meios.

Conclusão

A presente dissertação explora as dinâmicas e práticas envolvidas na criação e vivência da música no contexto do Choro em Porto Alegre, utilizando uma abordagem etnográfica e história oral como ferramentas principais. O foco foi compreender as experiências, interações sociais e processos de transmissão do conhecimento musical, tendo a Escola de Música Teclas e Cordas e a figura de Luiz Machado como pano de fundo.

Os resultados indicam que a Escola de Música Teclas e Cordas desempenhou um papel crucial na revitalização e preservação do Choro em Porto Alegre nas últimas quatro décadas. A escola não apenas formou novos músicos, mas também criou espaços e disseminou práticas e repertórios que contribuíram para a proliferação do gênero. As entrevistas e análises documentais revelaram que seus alunos valorizam as contribuições da escola de Luiz Machado, tanto pessoal quanto profissionalmente, integrando seus ensinamentos às suas vidas.

A pesquisa mostrou que o Choro em Porto Alegre passou por significativas transformações estilísticas e pedagógicas no período pesquisado. Essas mudanças foram impulsionadas pela adaptação às novas demandas culturais e tecnológicas, bem como pela incorporação de influências modernas, mantendo um diálogo constante entre o tradicional e o contemporâneo. A Escola de Música Teclas e Cordas utilizou uma metodologia de ensino que combina o respeito às tradições do Choro com a inclusão de novas práticas e repertórios. Essa abordagem pedagógica abrange tanto a participação em práticas coletivas, quanto individuais, além de outras atividades comunitárias que promovem a aprendizagem colaborativa.

Essa formação ampla e prática tem sido fundamental para a renovação e perpetuação do Choro, contribuindo para a manutenção do gênero como um elemento vivo e dinâmico da cultura musical local. Os músicos entrevistados forneceram uma visão detalhada das distinções entre o Choro tradicional e o contemporâneo, destacando a abertura do Choro contemporâneo para inovações e influências modernas. Essa abertura permitiu a integração de elementos de outros gêneros musicais e a adoção de novas técnicas instrumentais e composicionais, ampliando o alcance e a relevância do Choro na contemporaneidade.

A pesquisa detalha as experiências desses músicos, mostrando como eles enfrentam os desafios de viver de música em um ambiente cultural e social atual, revelando que viver de música no contexto do Choro envolve uma série de desafios significativos. Os músicos entrevistados demonstraram grande versatilidade, combinando atividades como performance, ensino, composição e empreendedorismo para sustentar suas carreiras. Além disso, enfrentam

uma grande pressão social, estigma associado à carreira musical e demandas físicas e emocionais intensas.

A dissertação evidencia como práticas educacionais específicas podem fortalecer a preservação e revitalização das tradições musicais, reconhecendo o Choro como um patrimônio cultural nacional. A prática do Choro em Porto Alegre é marcada por um forte senso de comunidade e colaboração. As rodas de Choro e outros eventos comunitários promovem a troca de conhecimentos e experiências, fortalecendo os laços sociais entre os músicos e promovendo a continuidade e a evolução do Choro como uma forma de arte viva e dinâmica. A resiliência e a adaptabilidade dos músicos de Choro são notáveis, demonstrando um profundo compromisso com sua prática.

Para futuras pesquisas, é essencial recompor as trajetórias musicais de outros mestres do Choro, professores, instrumentistas e compositores, além de investigar a aplicação de novas tecnologias na transmissão e ensino do gênero. Estudos comparativos entre diferentes escolas de Choro em diversas regiões do Brasil podem fornecer insights valiosos.

Em suma, esta dissertação contribui para a compreensão do fazer e viver de música no contexto do Choro, destacando a importância das práticas musicais comunitárias na manutenção das tradições culturais. A investigação documenta a história e o impacto de figuras significativas na cena musical de Porto Alegre, oferecendo uma visão abrangente das dinâmicas culturais e sociais que sustentam o Choro. Espero que esta pesquisa inspire futuras investigações e iniciativas que valorizem e preservem o patrimônio musical do Choro, assegurando sua continuidade e relevância ao longo do tempo.



Figura 15: Diogo Jackle à esquerda, Chidi Jackle no meio e Luiz Machado à direita

Referências

- ALVES, Carolina Gonçalves. *O choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, UERJ 2009. <https://www.bdttd.uerj.br:8443/handle/1/8451> Acessado: 10/08/22
- ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro* - Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
- BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. 2010. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/T.8.2010.tde-14022011-115953. [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14022011-115953/pt-br.php#:~:text=A%20historiografia%20da%20m%C3%BAstica%20popular%20no%20Brasil%20\(1971%2D1999\)&text=Esta%20tese%20apresenta%20um%20estudo,final%20da%20d%C3%A9cada%20de%201990](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14022011-115953/pt-br.php#:~:text=A%20historiografia%20da%20m%C3%BAstica%20popular%20no%20Brasil%20(1971%2D1999)&text=Esta%20tese%20apresenta%20um%20estudo,final%20da%20d%C3%A9cada%20de%201990). Acessado em: 06/02/2024
- BARZ, Gregory F. COOLEY, Timothy J. *Shadows in the Field: New perspective for fieldwork in Ethnomusicology*. Second Edition: Oxford University Press, 2008. P.14.
- BASTOS, Juliana Carla. *A performance musical no clube do choro da Paraíba*. Paraíba, UFP 2010. <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/22201> Acessado: 10/08/22
- BASTOS, Rafael J. de Menezes. *Esboço de uma teoria da música. Para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem Homem*. Anuário Antropológico 1993, 1995. p. 9-73.
- BECKER, Howard Saul. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Tradução: Maria Luiza X. de Borges; Revisão técnica: Karina Kuschnir. 1º Edição - Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington, 1973.

BORN, Georgina. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. University of California Press, 1995.

BOURDIEU, P. *A ilusão biográfica*. In : FERREIRA, Marieta (org). Usos & abusos da história oral. 4 ed. RJ: FGV, 2001. p. 183-191.

BOURDIEU, P. *Compreender*. In: P. B.(org.). *A Miséria do Mundo*. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 693-732

BRAGA, Reginaldo Gil. *Memória e patrimônio musical do choro de Porto Alegre: Tensões e intenções entre tradição e modernidade*. Música e Cultura: revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia, vol. 9, n. 1. 2014

BRASIL, Anderson; CAETANO, Ana Paula; PAZ, Ana Luísa. *Entre o músico e o professor: O percurso do reconhecimento*. Revista Lusófona de Educação, n. 49, 2021. <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/download/19207/12957/75170> Acessado: 27/07/2024

BRUNET, Daniel. *Samba do trabalhador*. 1º Edição Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2016. 288p.

CARDOSO, Ruth C. L. (org.). *A aventura antropológica*. Teoria e pesquisa / DURSHAM, Eunice R. ‘et al’ – Rio de Janeiro: Paz e Terra 1986. p.101.

CHIZZOTTI, Antônio. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. São Paulo: Vozes, 2006.

CLÍMAGO, Magda de Miranda. *Escola brasileira de choro Raphael Rabelo e clube do choro: interação eficaz nos processos de significação e ensino do choro em Brasília*. Goiás, UFG 2015. <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/39759/20321> Acessado: 10/08/22

FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. University of Pennsylvania Press, 1982.

FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians: making-music in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora LTC-S.A, 2008. 323p.

GORITZKI, Elisa Alves. *Manezinho da Flauta no choro - uma contribuição para o estudo da flauta brasileira*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002.

GREIF, Elza Lancman. *Ensinar e aprender música: o Bandão no caso Escola Portátil de música*. Rio de Janeiro, UNIRIO 2007.
<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11944> Acessado: 10/08/22

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1997.

IPHAN (Brasil). IPHAN. 29/02/2024. Dossiê: *Dossiê de patrimonialização do Choro*, IPHAN, ano 2024, p. 9-203, 29 fev. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/DossietcnicodoChoro.pdf>. Acessado: 28/04/2024.

JACKLE, Diogo Jardim. *O Choro na aula de instrumento: uma vivência de estágio com cinco alunos da academia de música Teclas e Cordas*. Trabalho de conclusão de curso em licenciatura em música. Rede Metodista de Educação - IPA/RS, 2013.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de. *O choro dos chorões de Brasília*. Brasília, UnB 2009.
<https://repositorio.unb.br/handle/10482/7359> Acessado: 10/08/22

LIMA, Diana Farjalla Correia. *Herança cultural (re) interpretada ou a memória social e a instituição museu: releitura e reflexões*. Museologia e patrimônio, v.1, p. 33-43, 2008.

LIVINGSTON, Tamara E. *Music revivals: towards a general theory*. University of Illinois press on behalf of Society for Ethnomusicology, Vol. 43, N° 1 (Winter, 1999) pag. 66-85.

MEIHY, José Carlos Sebe. Bom; HOLANDA, Fabíola. *História oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2007

MOORE, Allan F. *Categorical conventions in music discourse: style and genre*. https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Moore-Genre_Style.pdf. Acessado: 20/07/2022.

MERRIAM, Alan P. *Anthropology of music*. Evanston, IL: Northwestern University, 1964.

NORA, P.; AUN KHOURY, T. Y. *Entre memória e história: A problemática dos lugares*. Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. l.], v. 10, 2012. <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acessado: 07/02/2024.

OCHOA, Ana Maria. *Musicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma, 2003.

OLIVEIRA, Rodrigo Eduardo de. *Flor-do-cerrado: Clube do Choro de Brasília*. Uberlândia, UFU 2006. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16426> Acessado: 10/08/22

OLIVEN, Ruben George. *A Antropologia de grupos urbanos*. 6ª Ed. – Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

POLIVANOV, B. *Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos*. Esferas. Ano 2, n. 3, 2013

PEIRANO, Mariza. *Etnografia não é método*. Horizontes Antropológicos, vol. 20, n.42. Porto Alegre July/Dec. 2014. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832014000200015. Acessado: 30/09/2021.

PESSOA, F.; FREIRE, R. D. *Fonogramas, musicologia e performance no universo do choro*. Música Popular em Revista, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 34–60, 2013.

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12967> Acessado: 20/07/2022.

PINHEIRO, Julião Rabelo. *Pedagogia do violão de sete cordas: desafios e questões*. Rio de Janeiro, UNIRIO 2017.
<http://www.domain.adm.br/dem/licenciatura/monografia/juliaopinheiro.pdf> Acessado: 10/08/22

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia* / Luciana Prass - Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.

PRASS, Luciana. *Tem que vir aqui pra saber: sobre o fazer de uma etnografia musical em três comunidades quilombolas gaúchas*. In: Maria Elizabeth Lucas. (Org.). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013, v. 1, p. 285-301.

REQUIÃO, Luciana. *O músico-professor - Saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas: A atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico*. São Paulo: Annablume, 2002.
https://www.academia.edu/18744891/O_M%C3%BAsico_Professor Acessado: 27/07/2024

RIBEIRO, Fábio Henrique. *Eficácia e entretenimento na performance musical*. In: V ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, p. 233-241, 5, 2011, Belém. <https://abrir.link/KcGvK>. Acessado: 07/02/2024.

RICE, Timothy. *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. University of Chicago Press, 1994.

ROSA, Luciana Fernandes. *Relações entre escrita e oralidade na transmissão e práxis do choro no Brasil*. São Paulo, USP 2020.
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-09032021-143914/pt-br.php>
 Acessado: 10/08/22

RUSKIN, Jesse D. and RICE, Timothy. *The Individual in Musical Ethnography*. *Ethnomusicology* 56 (2): 299-327. 2012.

SALGADO, José Alberto; NEVES, Karina de Almeida; SILVA, Leonardo Oliveira. *Conjuntos musicais e sua sustentação - Um levantamento sobre o trabalho autônomo em grupos de música na cidade do Rio de Janeiro (2016-2020)*. Anais do 6º Nas Nuvens... Congresso de Música, 2020. <https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/sites/5/2020/11/2020-SALGADO-Jose-Alberto-NEVES-Karina-de-Almeida-SILVA-Leonardo-Oliveira..pdf> Acessado: 27/07/2024

SARAIVA, Laura T.R. *O Ensino de Música em Porto Alegre - Um escopo Histórico*. Neuberger, Lotário (Org.). 1ª Edição. *Círculo de pesquisas literárias RS - Educação e sua história*. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Ediplat, 1998. p.53-68

SÈVE, Mário. *Choro: gênero ou estilo?* https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4001/public/4001-14302-1-PB.pdf. Acessado: 20/07/2022.

SIMÕES, Julia da Rosa. *Ser músico e viver da música no Brasil : um estudo da trajetória do centro musical Porto-Alegrense (1920-1933)*. 2011. 264 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2386> Acessado: 27/07/2024

SILVA, S. J. A. *Memória musical da Maré: o desafio etnográfico a partir da história oral*. In: VII ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DE HISTÓRIA ORAL de 2007, Rio de Janeiro, 2007.

SKINNER, Thomas. *Bamako Sounds: The Afropolitan Ethics of Malian Music*. University of Minnesota Press, 2015

SZEGO, C. K. *Music Transmission and Learning - a Conspectus of Ethnographic Research in Ethnomusicology and Music Education*. In: COLWELL, Richard & RICHARDSON, Caro! (orgs.). *The New Handbook of Research o f Music Teaching and*

Leaming - A Project o f the Music Educators National Conference. Nova Iorque: Oxford University Press I MENC-The National Association for Music Education, 2002. p. 707-729.

TAGG, Philip. *Towards a sign typology of music*. <https://www.tagg.org/articles/xpdfs/trento91.pdf>. Acessado: 20/07/2022.

TAGLIARI, Miranda Bartira Rodrigues Nunes de Souza. *O clube do choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970*. São Paulo, UNESP 2009. https://www.academia.edu/34927944/O_CLUBE_DO_CHORO_DE_S%C3%83O_PAULO_ARQUIVO_E_MEM%C3%93RIA_DA_M%C3%9ASICA_POPULAR_NA_D%C3%89CA_DA_DE_1970 Acessado: 10/08/22

TITON, Jeff Todd. *Knowing Fieldwork*. In: Barz, Gregory F. & Cooley, Timothy J. (ed.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 2008 [1997]. P. 25-41.

TOLKIEN, J.R.R. *O senhor dos anéis – A sociedade do anel*. Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes. 1994. p. 78.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Urubu texto e contexto na música instrumental*. In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 3. Universos da Música: Cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais, 2006, São Paulo. Anais ABET p. 323-327. CD-ROM. João Pessoa: UFPB, 2006

VARGAS, Vinícius Veigel. *Choro: patrimônio imaterial e cultura popular no processo de registro nacional do IPHAN*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, 2024. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/274754> Acessado: 07/10/2024

VELHO, Gilberto. *Observando o familiar*. In: NUNES, Edson de Oliveira (org). *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978. p. 36-46

VIEIRA LIMA, Marcello Rodrigo; ANJO, José Edemir da Silva. *Por uma carreira outsider: Um estudo de gestão de carreira de um músico*. Revista Eletrônica de Administração, v. 28, n. 2, 2022. <https://rbeo.emnuvens.com.br/rbeo/article/view/495> Acessado: 27/07/2024

WAIZBORT, Leopoldo. *Fonógrafo*.
<https://www.scielo.br/j/nec/a/X8JdB33nrycrRXJZzptRLkb/?lang=pt>. Acessado: 20/07/2022.

Entrevistas

Alfredo Moraes - entrevista realizada por videochamada no dia 07/03/2024.

Eliane Franco - entrevista realizada de forma presencial na sua residência dia 05/10/2023.

Elias Barbosa - entrevista realizada de forma presencial no estúdio do Choro, Jazz, Café dia 16/05/2023.

Laura Saraiva - entrevista realizada por whatsapp e e-mail entre os dias 16/02/2024 e 17/03/2024.

Luís Barcelos - entrevista realizada por videochamada no dia 07/09/2023.

Luiz Machado - entrevistas realizadas de forma presencial na academia de música Teclas e Cordas entre os dias 21/10/2022 e 06/10/2023.

Mathias Pinto - entrevista realizada por videochamada no dia 11/05/2023.

Rosane Krinski - entrevista realizada de forma presencial na escola de música Teclas e Cordas no dia 20/02/2024.

Stefania Johnson - entrevista realizada por videochamada no dia 26/02/2024.