

Quem é bom já nasce feito [?]: esboço de um relato etnográfico acerca de momentos de transmissão de conhecimentos musicais no contexto de rodas de Choro em Belo Horizonte

Comunicação

Paulo Amado
Universidade Federal de Minas Gerais
pauloamado@ufmg.br

Resumo: O texto se estrutura basicamente a partir de um relato, ainda que sucinto, de circunstâncias de transmissão de conhecimentos musicais em rodas-ensaio num bar que assiduamente acolhe a música do Choro em seu recinto, em Belo Horizonte/MG. A postura dos músicos e o desenvolvimento mesmo de suas atividades, tanto individuais quanto em grupo, chamaram a atenção à época de pesquisa de mestrado, e, segundo se pensa, são interessantes de serem mencionadas aqui: havia ali um tipo muito singular de didatismo implícito por entre seus diálogos e suas práticas musicais. Após o relato, tecem-se alguns apontamentos sobre a necessidade de pensar esse contexto de trânsito de saberes dos chorões com base na ideia de uma formalidade outra, e também de uma música popular que se deve compreender em si mesma (cf. SANDRONI, 2000 e GREEN, 2013), isso não sem antes mencionar o estado da arte de trabalhos que tratam do Choro pelo viés da Educação Musical, constatando dentre estes, porém, ainda uma ausência de estudos de casos em rodas de Choro em ambientes não escolares, tais como as dos acontecimentos que se descrevem abaixo.

Palavras chave: Choro, transmissão de saberes, aprendizagem na performance.

Introdução

Os episódios descritos a seguir ocorreram durante o trabalho de campo e estudo etnográfico em Rodas de Choro, na cidade de Belo Horizonte, por ocasião de pesquisa de mestrado que versava sobre a expressividade daquela música (AMADO, 2014). O ambiente escolhido, à época, para servir como ponto de estudos foi o localmente conhecido Bar do Salomão, na região centro-sul da capital mineira¹. Ali havia uma realidade bastante curiosa de eventos chorões, estes distribuídos em dois dias da semana: as rodas das segundas-feiras eram

¹ Mais especificamente na Rua do Ouro, n. 905, Bairro Serra, BH/MG. Segundo o proprietário do estabelecimento, senhor Jorge Salomão Filho, no local funcionou primeiramente uma pequena venda dirigida pelo seu avô. À época, seguia-se o modelo de comércio de mantimentos e utilidades multigêneros: o varejão no térreo e os cômodos da casa no segundo pavimento da construção. Na década de 1940, Jorge Salomão (o pai), que paulatinamente assumia as responsabilidades pelo local, modificou seu direcionamento comercial, transformando-o num ponto de recreio; em suma, pode-se dizer que desde 1945 aquele pequeno recinto se conhece como o “Bar do Salomão”.

praticamente ocasiões de um tipo de ensaio e contato com um pretendido repertório e seus sentidos, enquanto as quintas-feiras (que eram os encontros mais antigos) destacavam-se realmente como ocasiões mesmo de festa do boteco em questão: um tipo de introito mesmo para a habitual agitação dos fins de semana citadinos dali, com uma freguesia enorme e com a música ocorrendo em meio a um enredo mais geral de usufruto. São exatamente as primeiras, as rodas das segundas, que mais interessam neste texto², dadas as suas características de momentos de transmissão de um tipo específico de saber musical – o dos chorões – e também pela própria dinâmica intrínseca e formativa dessas ocasiões vivenciais que, é de se dizer, eram também didáticas.

Relato etnográfico

Das rodas-ensaio das segundas-feiras e o seu caráter introspectivo

As Rodas de Choro no ‘Salomão’ nas segundas-feiras, conforme se tinha notícia, eram realmente muito diferentes das realizadas nas quintas-feiras. Ao bem da verdade, todo o ambiente do bar se modificava. Encontram-se nestes dias menos pessoas no local e até menos mesas se distribuíam nas calçadas – algumas delas, inclusive, permaneciam vazias até o mais adiantado da noite. Ora, no começo da semana realmente se entende que a clientela dali, assim como a de outros botecos semelhantes, ainda se resguarde das noitadas e de seus aperitivos característicos – poupam-se, conseqüentemente, dos ‘efeitos colaterais’ que estas incursões noturnas podem acarretar nos dias posteriores.

Talvez pelo concurso destes fatores, a sensação vinda dali deixava crer que nestas ocasiões se permitia uma forma de fruição mais dedicada do material sonoro-musical que se tocava. O grupo dos instrumentos, na sua quase totalidade, era idêntico ao dos eventos antes tratados: violonistas de seis e sete cordas, bandolim, cavaquinho, pandeiro, flautas e algum outro sopro, além dos menos costumeiros trombones, escaletas e acordeons. Porém, nas segundas-feiras viam-se, no ambiente, também instrumentistas diferentes daqueles das quintas-feiras – mesma formação organológica, mas outro envoltório humano; timbres

² Em tempo: a expressão “quem é bom já nasce feito” paira em meio às assertivas e ditos populares. A aproximação do ditado com o meio chorão se dá no título de uma composição do chorão A. Carrilho (1924-2012). Permite-se aqui, contudo, a inserção da interrogação a respeito, corroborando o que se percebeu do em campo.

semelhantes, mas com rostos bem distintos na ‘responsabilidade’ de sua emissão. As composições experimentadas eram menos conhecidas ou, diga-se, um tanto menos ‘movidadas’ e ‘badaladas’, e a roda dos chorões, não se sabe se por isso ou a favor disso, era consideravelmente mais introspectiva – por assim dizer – embora a cada peça ensaiassem-se aplausos tímidos dos circundantes.

O ambiente parece realmente ser facilitador – ou menos intimidador – para aqueles que, mesmo tendo vontade de participar da execução musical, ainda se acanham por não terem muita vivência no universo do Choro. Esta situação permite compreender, pelo menos inicialmente, a presença destes outros músicos, dentre os quais muitos “neófitos”³, e que não se viam corriqueiramente nas noites de quintas.

O senhor Madeira⁴ parecia inicialmente ser o dirigente das rodas-ensaio. Alguns músicos em seu entorno o definiam como o maior entusiasta da roda e da arregimentação de mais e mais músicos. Não se saberia dizer, entretanto, quem assumiu esta ‘função’ depois de sua mudança⁵. Parece certo, porém, que a responsabilidade se dividiu entre todos os demais músicos assíduos e que pareciam de algum modo segui-lo numa sentença:

– O mais importante no Choro são as pessoas⁶.

Sim, o ser humano ali, independentemente de estar tocando ou não seu instrumento, assume a predominância no fenômeno e a música que se ouve passa muito pela sua satisfação e disposição ao fazer o Choro, atravessa-se pela dedicação ao próprio ‘artesanato’ e toda uma afetividade nele inscrita. Muito além do dado sonoro, ou daquilo que tão somente se toca – a correção do som ou o polimento do que é derivado de um instrumento ou outro – vale ali o interesse coletivo do ‘estar tocando’.

³ Conforme os chama o violonista Maurício Carrilho em prefácio à Diniz, 2003.

⁴ Sr. Emanuel Fulton Madeira Casara – o conhecido Madeira – foi um dos colaboradores do campo. Aproveita-se o espaço para reiterar os agradecimentos pelo seu auxílio na então pesquisa de mestrado. Vale dizer, também desde agora, que os personagens mencionados neste texto estavam cientes de sua participação na pesquisa, conforme atestam os termos de esclarecimento da dissertação (AMADO, 2014, p. 170-173).

⁵ Em meio ao período de trabalho de campo nas rodas do Bar do Salomão, ocorreu que o Madeira se mudou para o estado de Rondônia, por demandas de trabalho.

⁶ O enunciado remete ao senhor Madeira, mas foi sintetizado pelo chorão Mateus Fernandes, numa conversa dirigida realizada após a mudança do primeiro. O fato, contudo, é que a assertiva concorda com o que se observou: sempre se percebia o quanto interessava nas rodas do Salomão, sobretudo nas segundas-feiras, o ajuntamento de músicos de várias origens, provenientes de muitos ambientes, inclusive músicos menos experientes.

Da transmissão de um ‘conhecimento de causa’

O que se pode chamar de ‘didatismo’ das Rodas de Choro das segundas-feiras via-se muito, por exemplo, em breves intervalos da roda, onde cabia a experimentação dos instrumentistas que, muitas vezes em separado, treinavam pequenas frases daquilo que chamariam de ‘contracanto’, bem como inserções rítmico-melódicas cabíveis em ‘improvisos’ (por mais inusitado que possa ser a ideia dum ‘ensaio de improvisos’⁷). Contudo, mesmo oportunizando essas circunstâncias de um quase isolamento de alguns dos músicos, a roda ainda era mais “concentrada”⁸ e com mais exame interior do que as das quintas-feiras.

Apesar do mencionado espaço para o esforço individual, a prática em conjunto era a verdadeira tônica daquelas reuniões, e as performances daí decorrentes eram também momentos de se revisitar o ‘estudo do repertório’ de uma maneira bastante peculiar. Algumas vezes, inclusive, permitia-se, ainda que a despeito da forma composicional geral, a repetição de uma ou outra parte de alguma música, visando, sobretudo, àquelas características tomadas ali como essenciais para a própria execução em grupo. Em outros casos semelhantes a estes se davam também oportunidades a algum dos músicos para a ampliação de sua ‘destreza’ na execução e memorização de alguma passagem considerada importante.

Pairava na roda uma intensa preocupação com características técnico-sonoras, mas, sobretudo, com a participação de todos no momento de tocar, sem muita distinção de importância entre quem tocava alguma melodia principal e aquele outro que executava um instrumento acompanhador. A todos cabia atenção, e a tudo se considerava para que o fenômeno global transcorresse de maneira, diga-se, “mais fiel à tradição”⁹, e, a este respeito, alguma forma bastante própria de interação e comunicação se estabelecia entre os músicos, e para além do elemento sonoro que se produzia.

⁷ Empreendendo-se um esforço analítico por sobre tais “contracantos” e “improvisos”, interessadamente se notaria que seu valor e graça davam-se mais devido a sua simplicidade e pertinência de trejeitos ali tomados como característicos do que, propriamente, a demonstração de grande habilidade técnico-virtuosística. Isto se pressentia diretamente da aprovação que os músicos improvisadores conseguiam dos demais integrantes da roda, esboçada por sorrisos, exclamações, reverências de cabeça e piscadelas dos olhos de sentido concordante.

⁸ E aqui se pode pensar o termo com sentido próximo ao que lhe foi dado por Sandroni, 2000.

⁹ A expressão é do bandolinista e frequentador do Bar do Salomão, o músico Thiago Balbino, a quem não se pode deixar de agradecer pela gentileza das trocas de ideia a respeito do Choro.

Especificamente a respeito destes detalhes, um dos violonistas das rodas do ‘Salomão’ revelou alguns dados muito interessantes por ocasião de uma conversa¹⁰. Tratando, inicialmente, sobre a constituição e trânsito de ‘ideias’ e ‘sentidos’ dentro roda, revelou a seguinte percepção de quando estava tocando:

– Eu, assim... Tô pensando nisso agora, sabe?... A gente tocava só olhando um pro outro, sabe?! [...]. A gente dá algumas dicas, entende? [e a fala se acompanhava de uma inflexão das sobrancelhas e um franzir da testa]. Toda hora alguém sugere alguma coisa, sabe?! Você tem que ficar esperto. Dinâmica, essas coisas... Um abaixa e todo mundo vai atrás... Isso rola o tempo inteiro, esse negócio de alguém sugerir alguma coisa, e todo mundo compra ou ninguém compra a ideia. (FERNANDES, 2014, s/p.).

E ainda acrescentaria a respeito do complexo dos sinais faciais e corporais sutis que permeiam a execução da música dos chorões:

– É igual sinal de truço isso aí, sabe?! É... Meio que dar uma dica: “– olha, vou fazer isso, vamos comigo!”, sabe?... [...] E é a forma de comunicação que você tem né?! Você não vai ficar “– vai lá, agora, faz isso!” [gritando no meio da roda] [...]. É uma forma de comunicação que deu certo e que acontece, sabe?... (FERNANDES, 2014, s./p.).

E arremataria com informações sobre o formato específico de “roda” como um tipo de facilitador desta forma crucial de interação:

– Até quando a gente vai tocar num palco, assim, rola uma meia-lua pra todo mundo se enxergar [...]. Eu, numa boa, eu tocando, esqueço que tem público, sabe?... “– A gente tá resolvendo aqui [na roda formada pelo grupo de músicos] o que tá acontecendo”, sabe?... [...]. Você tem que fazer o negócio, e gostar do que você tá fazendo e se não tá bom, vamos resolver isso agora, sabe?... (FERNANDES, 2014, s./p.).

Mas, talvez o detalhe mais interessante de suas declarações – e aqui bem diretamente ligada ao ambiente de formação de chorões – deu-se mesmo a respeito de uma determinada manipulação da forma musical das composições em favor do exercício dos executantes:

– Tem esse negócio também, assim, que é legal, assim sabe?... Principalmente em roda, que é o formato que o Choro é tocado, né?! Apesar de existir um

¹⁰ Aqui novamente cabe um agradecimento, agora a Mateus Fernandes que se dispôs a conversar mais demoradamente a respeito do Choro e das rodas do Bar do Salomão. Os trechos transcritos se encontram em registro de áudio datado de 03 de junho de 2014, gravação de uma entrevista semiestruturada.

padrão... Meio... Bem repetitivo... Né?! Que é aquele formato de três partes [...]: “AA – BB – A – CC e volta no A”, né?... Então, assim... Você tem umas três chances de tocar o “A”. Quer dizer, você errou na primeira: “– Olha, vai acontecer de novo lá na frente, então fica esperto!”... Se na segunda, não deu, ainda tem a terceira chance ainda, sabe?... [...] É uma forma também de você absorver conhecimento. E volta naquilo, da forma como o Choro sempre foi passado, sempre foi transmitido, né?! (FERNANDES, 2014, s./p.).

Evidenciava-se, no ambiente do Salomão em noites de segundas, e também através dos depoimentos do músico transcritos acima, que o momento de execução em roda é realmente um complexo rico em acontecimentos e detalhes. Ao mesmo tempo, o fenômeno se permite à performance, ao aprendizado e à apreciação musical. E é o elemento vivencial que desempenha o papel de catalisador de todo um processo de transmissão de um conhecimento musical em sentido amplo: mais do que técnica de execução, apreendem-se ali os sentidos, mais ou menos se equilibrando entre ditames locais ou gerais, daquele fazer musical e de suas ferramentas de construção:

– É justamente isso... É um processo coletivo mesmo. A hora que a coletividade sai, acaba o Choro, assim, sabe?! Não é Choro, vira, sei lá... Vira outro tipo de música que não é Choro, sabe?... Tem que ter... O Choro é uma música coletiva. (FERNANDES, 2014, s./p. [Rememorando alguns dos ditames do antes mencionado Senhor Madeira]).

Além disso, o transcorrer dos acontecimentos naquele espaço-tempo específico do ‘Salomão’ demonstram o quanto que mesmo “quem é bom” ¹¹ ainda pode ser lapidado – há muito que se fazer e aprender para quem pretende ser um bom chorão, e estas rodas servem abertamente a este intuito.

O caso dos violões e cavaquinhos em ‘descompasso’

Como era de se esperar, no que se refere à ideia de ‘transmissão de um conhecimento’, nas segundas-feiras no ‘Salomão’ os músicos mais experientes – sendo alguns, inclusive, provenientes de grupos profissionais de Choro – passavam suas ‘instruções’ aos executantes mais novos ou aos que ainda eram pouco habituados àquela música ou mesmo àquele ambiente em específico. Tudo, entretanto, ocorria de uma maneira muito fluente e,

¹¹ Aqui rememorando de novo o curioso título da obra de A. Carrilho (1924-2012): *Quem é bom já nasce feito*.

muitas das vezes, através de uma prática inserida na – e/ou simultânea à – execução de alguma “obra”, através mesmo da demonstração *‘in loco e in práxis’* de um sem número de detalhes: das fôrmas de mãos e de acordes aos acentos aqui e acolá do pandeiro; dos momentos de crescendo e decrescendo aos locais mais apropriados para glissandos, apogiaturas e mordentes; e isso sem se esquecer daquela forma idiomática de agógica – os famosos e surpreendentes ‘breques’ – além de outros efeitos sonoros e corpóreos similares.

Ora, não há dúvidas de que o formato de roda é realmente o ideal para todo aquele exercício. A este respeito – e concordando com o que se deu no depoimento acima – deve-se mencionar que os músicos mantêm constante interação visual e, ainda mais profundamente e mesmo que não se saiba explicar como, é de se dizer que há ali algo de axiomático ou veladamente manifesto: aquelas pessoas não somente se viam e se ouviam, elas interagiam acintosamente umas com as outras, numa ordem interessantemente proprioceptiva: uma quase dança que, se não os iguala do ponto de vista de um sincronismo ‘matemático’ dos seus movimentos, ainda assim os irmana através do que se pode descrever talvez como ‘amplos períodos de oscilações’ em que se equilibram muito sutilmente os meneios individuais com a dinâmica rítmico-musical total do grupo.

Condensando em um exemplo estes fenômenos dos mais marcantes que ocorriam naquelas noites, vale lembrar uma ocasião em que se ‘afetaram’ mais diretamente os violonistas e os cavaquinhistas acompanhadores: o caso envolve, mais especificamente, dum lado, um violonista que parecia deter um respeitável conhecimento das progressões harmônicas e das ‘levadas’ que compunham o acompanhamento das composições em voga naquela noite, e do outro alguns cavaquinhistas principiantes naquele repertório.

Ele, o das sete cordas, era sem dúvida um profundo conhecedor dos meandros harmônicos cabíveis no Choro e se prestava muito franca e naturalmente a transmitir algumas destas sequências àqueles novatos, dispondo-se até mesmo a discutir a respeito com os companheiros mais contumazes, mas que aparentemente não conheciam aquelas possibilidades de desenvolvimento... Ávidos e curiosos, aproveitando ao máximo os instantes, os neófitos e os demais amantes do Choro atentavam para cada movimento e para toda instrução que se lhes direcionava.

Saiba-se que isto tudo se fazia durante a execução de alguma música, e a coisa se repetiu assim em várias oportunidades, quase que sequencialmente ao longo do repertório da noite e em pleno fervor da roda e das demais atividades do bar. O que se apresentava, então, era uma espécie de perseguição aprazível ao músico em evidencia, seguindo-lhe os gestos e a mímica, os risos, os acenos e as olhadelas. Experimentava-se o seu exemplo. E era de uma magnitude o que se apercebia dali que, com alguma licença, é possível revisar o estimado e respeitável Machado¹², e dizer que dali ‘o mais se dava tanto por vê-los quanto por ouvi-los’. E algo fascinante vinha mesmo do estar naquele mesmo ambiente e permitindo-se àquela audição-observação¹³: um deleite em que trabalha o complexo sensacional-perceptivo desdobrando-se na tentativa de compreender o que se estabelecia.

Alguns apontamentos

A pesquisa de um estado da arte revela que o Choro tem sido assunto de um número considerável de trabalhos que têm como viés de estudo alguma vertente ligada àquela que se convencionou tratar como a da Educação Musical¹⁴. A busca, inclusive, por uma compreensão das formas de transmissão dos saberes musicais característicos do Choro têm incitado alguns dos trabalhos nesse sentido. Acerca desse assunto, e de alguns outros, uma conferência do etnomusicólogo Carlos Sandroni (2000) – sugestivamente intitulada como *Uma Roda de Choro Concentrada* – revela a importância dada ao assunto no encontro da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) daquele mesmo ano.

Alguns trabalhos, como os de João Gabriel Teixeira (2008) e Carolina Alves (2009) se dedicam, por exemplo, ao estudo de casos de escolas de Choro, o primeiro na Escola de Choro Raphael Rabello, de Brasília – DF, e a segunda, estudando o caso de uma turma de percussão (pandeiro) da Escola Portátil no Rio de Janeiro – RJ.

¹² Em seu conto “*O Machete*”, Machado de Assis narra o episódio da execução de um músico popular no pequeno instrumento de cordas que serve de nome ao texto: “Todo ele acompanhava a gradação e variações das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça ora a um lado, ora a outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava-os nos lugares que lhe pareciam patéticos. *Ouvi-lo tocar era o menos; vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo.*” (ASSIS, 1994, p. 05). A complexidade e complementaridade dos sentidos nesta passagem machadiana vêm ao encontro do que se sentiu no campo de estudo, sobretudo, nalgumas ocasiões como a que se narra acima.

¹³ Utiliza-se o binômio “audição-observação” conforme Yara Caznok (2003) e Rose S. G. Hikiji (2004).

¹⁴ Para uma síntese de resultados de revisão de literatura a este respeito, ver: Amado, 2014, pp. 74-76 e 165-167.

O que se tem que levar em conta, com vistas nestes e noutros exemplos, porém, é que alguns destes trabalhos, além de, veladamente, presumirem algo como uma cristalização da música do Choro, deixam transparecer um tipo de exercício comparativo onde a baliza é o modelo eurocidental de educação musical. A realidade muitas vezes se pinta assim quando se trata de trabalhos que tomam o Choro ou como ferramenta didática para o desenvolvimento técnico de alguns instrumentistas, ou mesmo como manifestação musical arquetípica donde se exemplifica ‘alguns felizes casos de aprendizagem informal em música’.

Ora, não se pode deixar de comentar, primeiramente, que o termo “informal” pode denotar – mesmo que latente – um índice valorativo que parece ainda resquício da pressuposição de superioridade do universo didático-musical conservatorial por sobre outras formas de ensino e transmissão musical. A questão é abordada no seguinte trecho:

Hoje já é quase um lugar comum admitir que é possível aprender música fora das escolas de música. Mas é preciso reconhecer que ainda temos uma tendência renitente a pensar que o modo como se aprende fora delas, em alguma medida, é menos importante [...]. O fato é que é muitíssimo comum empregar, para se referir a modos extraescolares de aprendizagem, expressões como “informal” e “assistemático”. A palavra “informal” tem uma conotação muito simpática, que é a de “relaxado”, “descontraído”. Mas é preciso não esquecer que literalmente ela significa “destituído de forma”, “desorganizado”. Parece-me que o emprego destas expressões denuncia, antes de mais nada, nosso desconhecimento dos modos pelos quais funcionam os variados aprendizados extraescolares. Elas refletem antes nossa ignorância sobre as “formas” e “sistemas” destes aprendizados do que a ausência, ali, de tais atributos. Não existe educação espontânea; ela não apenas transmite cultura, a educação é ela mesma um artefato cultural, e como tal, por definição, algo de elaborado, organizado. Que sua organização seja difícil de ver não nos autoriza a considerá-la inexistente. (SANDRONI, 2000, p.02).

Sintomático disto que se tem em atenção é o fato de, nesses trabalhos que se vem mencionando¹⁵, pouco se falar, por exemplo, de ocasiões de rodas de Choro que não em ambientes de alguma forma próximos duma cultura escolástica. Daí crer-se na importância de etnografias ou outros relatos como o das páginas iniciais deste artigo, tratando de eventos de cultivo musical e transmissão vivencial de conhecimento num ambiente em que as formalidades todas se desenham pelos próprios envolvidos e mesmo pelos espectadores

¹⁵ Novamente conforme Amado, 2014, pp. 74-6 e 165-7.

assíduos e próximos de um aqui e agora¹⁶. Atente-se, aqui, pois, para o uso de ideia de formalidade outra, no lugar da noção de uma informalidade¹⁷.

Argumentos finais

Sem dúvidas é de se apontar a contingência de muito daquilo que ocorre numa roda de Choro num ambiente como o do Salomão, com sua marcante característica de uma experimentada liberdade por parte tanto dos músicos quanto de outros agentes e interagentes ali situados: a troca de ideias referentes ao repertório e propriamente durante a execução do mesmo e o aprender-e-corriger-fazendo durante o corrido do evento performático; a interação mais acintosa com uma pretensa plateia que, ora endossa o que ouve, ora reivindica mesmo subtrair algo do fenômeno musical; um aprender e comunicar que são corporificados e isso muito conforme o *status* de sentido e de sensciente que um músico chorão posto nessa situação... Tudo isto se toma, é de se crer, às vezes menos por plano e mais pelo devir das situações, coforme inquire e solicita a própria espaciotemporalidade que ali se vai enredando.

Se as explicações acerca disso ainda carecem de um raciocínio mais detido, e de uma postura mesmo crítica e cautelosa de sua própria validade, é de se dizer, doutra feita, que pelo menos as descrições de momentos de imersão em realidades com tais características guardam uma medida necessária para que se possa pensar mais de perto a questão da transmissão de conhecimentos musicais em contextos de música popular, em especial, no Choro. Aqui se pensa, também ou por extensão, que a descrição de situações como as colocadas acima servem como um ponto de inflexão do raciocínio para o educador musical que pretende sempre uma

¹⁶ Interessante mencionar que estes ambientes em conta se aproximam daquilo que o etnomusicólogo norte americano Thomas Turino chama de “Performances Participativas” em oposição ao modelo das “Performances Apresentacionais”: “Numa breve definição, Performance Participativa é um tipo especial de prática artística em que não há distinção artista-audiência, somente participantes e participantes em potencial agindo em diferentes funções, e o objetivo principal é envolver o número máximo de pessoas na performance. Performance de Apresentação, em contraste, se refere a situações onde um grupo de pessoas, os artistas, prepara e fornece música para outro grupo, a audiência, que não participa fazendo música ou dançando.” (TURINO, 2008, p. 26). Também Etienne Wenger, com sua noção de “Comunidade de Práticas” (WENGER et. al., 2000 e 2002), pode auxiliar na compreensão de episódios tais como os que estiveram em atenção no relato das páginas iniciais deste texto. As poucas páginas do artigo não permitem desenvolver tais correlações, mas próximos trabalhos podem aprofundar estes detalhes que a pesquisa, até aqui, aponta.

¹⁷ Certamente, no presente texto, ecoam ideias de Green (2013) quando fala de um ensino da música popular em si mesma... Ainda assim, reflète-se sobre o uso da autora dos qualitativos “informal” ou “não formal” quando trata da música popular. O desenvolvimento de ideias acerca disso pode ser o mote para trabalhos futuros.

revisão crítica de sua práxis. Afinal, crê-se ainda que “quem é bom” não necessariamente nasce feito, mas faz-se quando experimenta e pratica também um sentido, e quando se vê sendo significativamente instruído naquilo e aonde lhe interessa o musicar.

Referências

AMADO, Paulo Vinícius. **A expressividade no Choro**: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia. 2014. 173 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG, 2014.

ALVES, Carolina Gonçalves. O Choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro. In: SEMANA DE PESQUISA EM ARTES. 3. **Cadernos da III Semana de Pesquisa em Artes**. Rio de Janeiro, UERJ, vol. 1, novembro de 2009.

ASSIS, Machado. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

CAZNOK, Yara Borges. **Música**: entre o audível e o visível. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

DINIZ, André. **Almanaque do Choro**: a história do chorinho, o que ouvir o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FERNANDES, M. **Entrevista** (concedida em Junho de 2014). Entrevistador: Paulo Vinícius Amado. 01 arquivo. Mp3 (01 hora e 04 min.). Belo Horizonte, 2014.

GREEN, Lucy. Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula. In: **Revista da ABEM**, v. 20, n. 28, 2013.

HIJIKI, Rose Satiko Gitirana. Possibilidades de uma Audição da Vida Social. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 28., 2004, São Paulo, SP. **Anais do XXVIII Encontro Anual da ANPOCS**, São Paulo: 2010, p. 2-29.

SANDRONI, Carlos. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. 09. **Anais do IX Encontro Anual da ABEM**. Belém, 2000, p.19-26.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida. In: **Revista Sociedade e Estado**. Brasília, vol. 23, n. 1, p. 15-50, janeiro/abril de 2008.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life**: The Politic of Participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

WENGER, Etienne C.; SNYDER, William M. Communities of practice: The organizational frontier. In: **Harvard Business Review**, v. 78, n. 1, p. 139-146, 2000.

WENGER, Etienne C.; Mc DERMOTT, Richard A.; SNYDER, William. **Cultivating communities of practice**: A guide to managing knowledge. Harvard Business Press, 2002.