

Notas de choro na universidade sobre escuta, arranjo e performance em comunidade

Comunicação

Pablo Garcia da Costa
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Universidade Estadual do Ceará - UECE
pablo.garcia@uece.br

Resumo: Neste trabalho discuto a formação e as práticas do Grupo de Choro da UECE, abordando aspectos de escuta, arranjo e performance em comunidade. A pesquisa é baseada na experiência do autor como músico, pesquisador e professor no curso de Música da Universidade Estadual do Ceará (UECE), onde coordena um projeto de extensão universitária focado na música popular, especialmente o choro. O Grupo de Choro da UECE surgiu da demanda dos estudantes por um espaço dedicado à música popular dentro do curso de música, tradicionalmente focado na música erudita. O grupo adota uma metodologia de prática criativa mediada pela pesquisa e discussão, onde a partitura serve como ponto de partida, mas não como um fim prescritivo, ao considerar a escuta e o arranjo coletivo, com ênfase na percepção das experiências musicais dos membros e na incorporação de suas referências culturais e musicais. O texto se apoia em referências teóricas de autores como Anderson (2008) e Shelemay (2011), que exploram a formação de comunidades musicais através de práticas compartilhadas. Lana (2013) discute a função do arranjo musical e a experiência de produzir arranjos, ressaltando a importância dos modos de fazer música. Carvalho (2016) e Ochoa (2003) contribuem com perspectivas sobre a música popular e a etnografia musical. A experiência no grupo amplia o contexto de prática musical dos integrantes e destaca a importância da subjetividade na interpretação e performance musical.

Palavras-chave: choro na universidade, etnografia, comunidade.

Choro na universidade

Esse trabalho se configura num esforço para ampliar estudos sobre música em contextos populares, direcionando o olhar e a escuta da etnomusicologia para o contexto urbano, evitando exotismos ou folclorização das práticas musicais populares ao observar modos de vida urbanos e saberes musicais em torno da prática do choro, ainda que esse gênero venha a fazer parte de um cânone da música popular brasileira, conforme critica Travassos (2005, p. 102).

Entre os anos de 2014 a 2019 alguns estudantes do Curso de Música da UECE expressavam interesse em participar de um grupo de choro, revelando-se dispostos a analisar a realidade em que se inseriam no cenário de prática musical do Curso de Música da UECE, por acreditarem num meio de desacordo, mas também de possibilidades para mudança. Esse cenário, ainda que aqui não esteja densamente descrito, apresenta alguns perfis interessantes para a pesquisa e se pretende como um modo possível de se fazer etnografia de prática musical, incluindo o próprio pesquisador como integrante dessa dinâmica de prática e reflexão. Mesmo seguindo um modelo em que o pesquisador é “um indivíduo vinculado de alguma forma a uma instituição acadêmica, equipado com teorias, métodos e categorias de pesquisa de orientação acadêmica” (ARAUJO JUNIOR, 2008, p. 15), admite-se a possibilidade de revisar as etapas da pesquisa por meio de aproximação, diálogo e negociação com os sujeitos que se destacam não somente como interlocutores, mas também como sujeitos críticos sobre as dinâmicas do contexto em análise. Algo que se assemelha com o modelo também indicado por Araújo:

Em contraste, uma forma pela qual antropólogos e agora alguns etnomusicólogos desenvolveram estratégias participativas mais horizontais em sua atividade de pesquisa implicou a adoção das ideias do educador brasileiro Paulo Freire sobre a construção dialógica do conhecimento. Uma distinção básica fundamenta sua abordagem dessa questão: uma entre uma situação em que o aluno permanece o sujeito autoconsciente das operações cognitivas possibilitando a emergência do conhecimento libertador, o professor atuando como mediador do processo [...] (ARAUJO JUNIOR, 2008, p. 18)

Essa possibilidade se dá a partir do reconhecimento dos perfis de cada integrante em relação ao pesquisador. Todos estudantes matriculados no bacharelado e licenciatura do Curso de Música da UECE. Em parte, essa reflexão emerge da percepção de críticas sobre um lugar em que espaços de análise e prática sobre música popular não são reconhecidos de maneira clara e são exercitadas no programa de forma homogeneizada, como se toda prática musical pudesse ser unicamente trabalhada pelo fenômeno sonoro estruturado segundo teorias do cânone literário sobre análise e estruturação da música de concerto. Acredito que um conjunto de demandas sobre um espaço em que se possa praticar a música popular é especialmente pautado por pensamento pedagógico “em torno da noção freireana do acadêmico como mediador do conhecimento gerado pela comunidade” (ARAUJO JUNIOR, 2008, p. 20).

Ao observar as dinâmicas de encontro do grupo, percebe-se que informações, saberes e habilidades convergem e são mediadas. Tudo isso impacta no resultado final da performance musical, propondo uma perspectiva chorona de fazer música. O grupo de choro é compreendido como uma comunidade e música como prática social. Daí percebe-se que ao refletir sobre experiências (que são formadoras), o termo formação não se restringe ao conceito de educação institucionalizada, mas um todo complexo, sobre identidade, pertencimento, habilidade, constituindo chorões que são feitos pela trajetória e trânsito entre lugares diversos, sejam eles a roda de choro, os bares, a universidade e festivais.

A inserção do pesquisador se caracteriza como participante do grupo na função de coordenador, músico e arranjador. Esse perfil muda na medida em que o coordenador do Grupo de Choro da UECE se assume como pesquisador estudante num curso de doutorado e reavalia a própria relação com os integrantes do grupo, repensando as relações hierárquicas, uma vez que, aquilo que apresenta como músico e arranjador durante os ensaios e apresentações passa pelo mesmo crivo de avaliação dos integrantes sobre suas ações, assim como também os avaliava como coordenador, numa relação de troca, prevendo mais um ajuste para um resultado musical do que avaliação que implicaria em nota ou aprovação. Durante o processo de construção do projeto, elencando problematizações importantes para a pesquisa, assumo interesse maior pelas indagações relacionadas às questões levantadas por José Alberto Salgado a respeito dos pontos de contato entre etnomusicologia e outras disciplinas e “quais são essas outras disciplinas com que operamos.” (SALGADO E SILVA, 2011, p. 59)

Os pontos de contato descritos por Salgado se alinham com esse trabalho afim de identificar um modelo descritivo e investigativo ideal, ao revelar uma preocupação do pesquisador como professor e coordenador de um projeto de extensão inserido no Curso de Música da UECE, mas também como alguém que reconhece o:

potencial da prática da etnografia para a formação, ou educação, de seus praticantes – com ela se pode exercer uma consciência histórica, uma disposição antropológica e filosófica, e um contato bastante comprometido com a produção humana de literatura em geral, já que o pesquisador-etnógrafo passa a tomar parte nessa produção. (SALGADO E SILVA, 2011, p. 62)

Traços de choro em contexto

O interesse na pesquisa está ligado à minha jornada como músico, pesquisador e professor no ensino superior de música na Universidade Estadual do Ceará - UECE, onde também coordeno um projeto de extensão universitária e iniciação artística no mesmo curso. Enquanto músico, essa identidade foi adotada quando me tornei estudante do curso de bacharelado em música na Universidade Estadual do Ceará, em 1998. Durante esse período, havia a sensação de falta de suporte para lidar com as referências musicais trazidas pelos estudantes interessados em música popular. Diante da ausência de apoio nas estruturas pedagógicas, surgiu a indagação sobre qual espaço estava disponível para a prática, discussão e reflexão sobre as nuances específicas da música popular, sobretudo em relação às trajetórias antes e durante o curso de música.

A vida musical na cidade de Fortaleza (CE) contava com uma maior oferta de locais para a prática profissional de gêneros como rock, MPB, samba, jazz e choro, em comparação com os espaços dedicados à música erudita, que por sua vez era integralmente abordada no currículo da graduação. A cidade tem em sua história importante participação no cenário musical comercial do país durante a década de 1970. Carvalho (2016) descreve as atividades musicais de Fortaleza a partir de uma abordagem sobre as relações da música com a indústria cultural, e destaca músicos como Fagner, Ednardo e Belchior, dentre outros, que protagonizaram os movimentos Pessoal do Ceará e Massafera. Junto de cantores havia instrumentistas, e nesse cenário de sociabilidades pela música não se falava muito sobre espaços de estudo formal musical.

Entrando em novos contextos de trabalho como músico e aprovado em concurso para professor do curso de Licenciatura em Música da UECE no ano de 2011, observei que, em período de forte questionamento sobre o significado que tem um curso superior de música na cidade de Fortaleza (CE), dentre tantos estudantes, alguns reiteradamente manifestaram interesse por práticas dedicadas especialmente para a música popular. Buscavam por um professor/orientador que organizasse encontros e direcionasse ensaios, que construísse uma dinâmica básica de definir horários e espaço, seleção de repertório, distribuição de partituras e atribuição de funções dentro do conjunto.

É a partir da percepção dessa demanda que surge o Grupo de Choro da UECE¹ como projeto de iniciação artística², com objetivo de estudo da prática criativa mediada pela pesquisa e discussão das referências e possibilidades interpretativas, em que a partitura não é absolutamente prescritiva, mas objeto de registro, história, revisão e questionamento. Contudo, os sujeitos investigados nesta pesquisa estão organizados a partir de dois perfis: profissional e estudante. Todos os integrantes escolhidos como interlocutores desta pesquisa, nos dão depoimentos sobre suas experiências, são músicos que trabalham com música e são estudantes do curso superior de música da UECE.

Isso tudo compõe um vasto material de modelos interpretativos, que parecem subjetivos, porque também vêm da forma como cada um vê e ouve outras interpretações e, se não reproduzem fielmente, emprestam maneiras particulares de interpretar um estilo musical. A atividade de escuta musical passa a ser uma dinâmica importante em que se desenrolam também discussões sobre percepção, seleção e perpetuação de padrões sonoros do choro³. O consenso sobre o produto musical final não é dado de imediato por modelos referenciais, porque a subjetividade de como cada um pensa sobre o que ouve e toca passa a ser a dinâmica que gera conflito, diálogo, mediação e consenso no resultado final da música, não esquecendo que todas essas informações são referências de uma tradição, a do Choro. Ochoa (2003) orienta sobre contexto cultural, ao descrever que há um projeto em que formas de descrição e definição de gêneros são construídos culturalmente, e isso se dá num processo de vivência, crescendo nesse contexto.

Períodos, contexto e metodologia do Grupo de Choro da UECE

O Grupo de Choro da UECE se constitui como um grupo de iniciação artística. Contudo, esse objetivo passa por um processo de pesquisa de repertório. Pesquisar compositores, intérpretes, instrumentação e arranjo tem impacto em algumas possibilidades de trabalho do grupo:

¹ Lista dos projetos de iniciação artística (IA – PROEX) do Curso de Música da UECE. Dentre eles o Grupo de Choro da UECE, também conhecido como Choro Grande Banda. Disponível em: <http://www.uece.br/ch/musica/sobre-o-curso-de-musica/projetos/iniciacao-artistica/>. Acesso em: 20 de out. 2022.

² O edital de chamada pública N. 65/2021 referente à vigência de março a dezembro de 2022 pode ser acessado no seguinte endereço: <http://www.uece.br/proex/noticias/proex-uece-recebe-propostas-para-programas-de-extensao-e-de-iniciacao-artistica/>.

³ Recomenda-se a leitura sobre estilo e gênero feita por Sève (2015, p. 61).

- tocar músicas do repertório clássico do choro, reproduzindo arranjos que consideram canônicos;
- reinterpretar obras legitimadas, lançando mão de elementos rítmicos, melódicos e harmônicos que orientam para a percepção de estilo dentro do gênero choro;
- expandir a noção de interpretação por meio de arranjos elaborados pelo grupo, que sugerem aproximação dos estilos do choro com outros gêneros e estilos musicais, como o Jazz, por exemplo;
- compor as próprias músicas, lançando mão de referências que revelam a trajetória de pesquisa, estudo e experiências de cada integrante do grupo.

As três últimas possibilidades interpretativas têm se revelado como dinâmicas de rica troca e mediação de saberes, uma vez que cada integrante traz contribuições, mas também pontos de opinião que defendem como importantes para o resultado da performance.

1º período - 2014 a 2016 – início do grupo, aprendizado de repertório clássico do choro

O Grupo de Choro da UECE iniciou suas atividades como um encontro informal entre professores e estudantes que manifestavam interesse em tocar choro. Com a publicação do edital no primeiro bimestre de 2014 e aprovação do projeto em março do mesmo ano, o grupo segue com projetos renovados sem interrupção até o ano de 2024. Progressivamente, o grupo pesquisou e ensaiou repertórios diversos para o formato regional de choro, apenas seguindo instrumentação básica composta por bandolim, cavaquinho, pandeiro e violão de 6 e 7 cordas.

Os encontros aconteciam semanalmente às terças-feiras, entre 9:20h e 11h, durante a disciplina Seminário B⁴, com variação de horário, na sala 11, bloco F do Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará. Em geral as salas não tinham tratamento acústico nem cadeiras adequadas para ensaio de grupos musicais. A partir do segundo semestre de 2014, alguns estudantes do curso de música procuravam participar das atividades do grupo de choro como voluntários. A dinâmica de troca de estudantes bolsistas do grupo se dava a

⁴ As disciplinas com o nome de Seminário tinham ementa aberta para testar novos conteúdos ou práticas adjacentes ao fluxo original da graduação

partir do momento que alguém concluía o curso. Os voluntários poderiam ser convidados para assumir as vagas deixadas pelos graduados, a depender da assiduidade e destaque nas performances. Esse modelo de organização de horários, integrantes e pesquisa e escolha de seguiu até dezembro de 2016.

2º período - 2017 a 2019 – arranjos escritos para sopros e regional

A partir de 2017, com um número maior de integrantes, o grupo se confundia entre identidade e forma, entre regional e banda. Os arranjos propostos para o modelo anterior não se adequavam ao formato atual e novas ideias e adaptações surgiram como possíveis soluções para o grupo. Assim o nome do grupo mudou para Choro Grande Banda, redefinindo a identidade e proposta de trabalho iniciais do grupo.

Figura 1: Ensaio Choro Grande Banda no Pão de Queijo do Seu Afrânio, Campus Itaperi UECE, 2017



Fonte: acervo do autor

Em 2018 o grupo era formado por bandolim de 10 cordas, cavaquinho, pandeiro/bateria, violão 7 cordas, gaita cromática (posteriormente substituída por flauta transversa) e saxofone alto, clarinete e contrabaixo acústico, bolsistas pelo programa de permanência universitária para estudantes de baixa renda da pró-reitoria de assuntos

estudantis e saxofone alto e tenor, voluntários. Essa adaptação se fez necessária a partir do momento em que muitos instrumentistas, num grupo antes pequeno e que estava acostumado a dividir funções aparentemente claras das partituras, podem atrapalhar e entregar um resultado sonoro confuso, porque apenas repetem um a função do outro em dobras excessivas. Sem experiência de arranjo para conjunto com muitos integrantes, surgiu o interesse por arranjos que entregassem funções específicas para cada instrumentista, garantido participação orientada e adequada na música em questão.

Figura 2: Choro Grande Banda, foto após ensaio UECE Campus Itaperi, 2018



Fonte: Acervo do autor

Entre os anos de 2017 e 2018 o grupo se reorganizou enquanto conjunto de instrumentos para tocar arranjos de Pixinguinha adaptados do original publicado na obra *O Carnaval de Pixinguinha* (LEME, LOPES, et al., 2014), a formação instrumental que se estabelecia com a entrada de novos integrantes⁵. Leitura e adaptação de arranjo se tornaram o conteúdo didático a ser percebido e apreendido pelos integrantes do grupo.

Foram consultados os arranjos de Pixinguinha, pois há nesses materiais, distribuição e divisão do tema entre os solistas, organização rítmico-melódica para instrumentos de sopro, divisão e dobra dos contracantos entre instrumentos melódicos, indicação de ritmo e

⁵ Maxixe de Ferro, composição de José Nunes, arranjada por Pixinguinha e adaptada para a formação instrumental do Choro Grande Banda. Disponível em: <https://youtu.be/ExxX4QxNgdU>. Acesso em: 01 ago 2023.

gênero musical. Essa organização permite que o regional de choro participe do arranjo com a mesma importância e destaque sem se perder por falta de projeção sonora no conjunto.

Durante o ano de 2019 professores do curso de música da UECE e alguns integrantes do grupo se propuseram a criar arranjos para o conjunto sobre a obra de K-ximbinho⁶. Essa dinâmica de criação de arranjos propiciou momentos de ensaio com mais discussão, uma vez que cada arranjador trouxe sugestões a partir de sua trajetória de formação. Anteriormente, os ensaios eram direcionados pela partitura dos arranjos dados, orientados pelo coordenador do projeto, com algum questionamento, apenas para evitar choque de interpretação entre os músicos. Ao estudar sobre a música de K-ximbinho, percebemos que os arranjos elaborados pelo grupo deveriam ser adequados à formação instrumental descrita. Parte de nossa referência para estruturação da instrumentação e dos arranjos vieram da escuta e análise do repertório original de K-ximbinho, que deram orientação sobre arranjo e instrumentação. Leitura, organologia, arranjo, estilo, gênero musical e interpretação se tornaram os conteúdos didáticos a serem discutidos durante os ensaios, ensejando reflexão sobre um conjunto de problemas relacionados à performance individual e em conjunto, além do processo colaborativo de revisão do arranjo.

Figura 3: Choro Grande Banda, 1º Encontro de Música Instrumental da UECE, 2019



Fonte: Acervo do autor

⁶ Foram arranjadas as músicas Catita, pelo professor Márcio Resende, Velhos Companheiros, por Ferreira Júnior, na época estudante do bacharelado em saxofone, K-xim-bodega, pelo professor William Ciriaco e Penumbra, pelo coordenador do grupo.

Com a proposta de fazer arranjos, cada integrante não só lançou mão de suas habilidades e interesses particulares, mas exigiu que cada um se posicionasse e assumisse uma postura de direção e orientação do resultado interpretativo sobre cada música. A leitura não partia apenas de senso comum. O que parece óbvio de se descrever enquanto constituição de grupo musical e suas funções, revela um novo desafio nem sempre percebido por alguns estudantes e integrantes do grupo de choro: a necessidade de arranjo para reorganização das funções de cada instrumentista na performance das músicas.

Como metodologia, o arranjo passou a ser um recurso didático, propondo outra forma de ouvir a si e o outro e o que e como tocar num conjunto. Ao sugerir um repertório com estruturas diferentes da partitura no modelo *lead sheet*⁷, tocar junto num grande grupo, maior que um regional de choro, permitiu que o ambiente de ensaios se tornasse um espaço de aprendizado e percepção de novas informações, revelando tipos de choro, ampliando a noção de gênero e seus estilos.

Notas sobre comunidade e choro

Embora esteja se discutindo sobre um grupo musical de contexto urbano que não se via inicialmente como parte de uma grande comunidade, esse grupo, por meio de seus integrantes se alinha com outros grupos e contextos de prática do choro distribuídos pela cidade de Fortaleza (CE), esse processo de articulação gera um fluxo de saberes organizados, conectando pessoas que praticam choro em bares e demais casas noturnas, e convidando-as para participar de atividades organizadas na faculdade de música, procurando promover encontro com debates, oficinas e relatos sobre história, teorias e prática do gênero na cidade. Ainda que incipiente, esse movimento termina por suscitar um senso de comunidade de prática do choro, ajudando a definir o que era percepção⁸ ou ressonância sobre tradição e inovação do gênero.

O termo comunidade emerge num campo em que as dinâmicas de prática do choro em Fortaleza (CE) acontecem, conectadas por uma rede de pessoas e trajetórias e podem

⁷ Lead sheet são partituras abreviadas contendo as informações básicas de uma obra musical, como melodia e harmonia cifrada. No caso do choro é possível encontrarmos partituras com melodia, harmonia cifrada e baixarias, todas elas organizadas em até duas pautas paralelas.

⁸ Percepção tem um forte sentido de algo que aparece, mas sem certeza verificada. Tanto pesquisador, como interlocutores têm trajetórias distintas. O sentido de percepção não se configura como certeza, mas sim a primeira impressão de algum movimento que está acontecendo na cidade.

orientar para a “preocupação em estudar a dimensão urbana em toda a sua complexidade.” (CAMBRIA, 2017, p. 2)

No caso do choro, há grupos, há agrupamentos, há lugares em que se toca choro, mas há chorões e para além de músicos, essa definição de chorão remete à percepção de um sujeito que tanto participa de algo como aquele que detém algum saber legitimado, reconhecido e mediado pela tradição. Esses vários níveis de saberes compartilhados no contexto do choro nos dão possibilidades de reconhecer gênero musical, ritmo, características melódicas e harmônicas, músicos compositores e intérpretes, tudo isso reconhecido como comunidade.

É interessante notar como a trajetória do Grupo de Choro da UECE vai além da simples pesquisa e preparação de repertório e performance musical. As dinâmicas e contextos presentes nessa prática musical revelam-se como um lugar de problematização que vai além do objeto musical em si.

Quando Straw (1991) discute a ideia de cena musical, destaca que esse é um espaço cultural onde diversas práticas musicais coexistem e interagem entre si, dentro de processos de diferenciação e fertilização cruzada. O autor diferencia a ideia de cena musical da noção de comunidade musical. Ele define a comunidade musical como um grupo populacional relativamente estável, cujo envolvimento com a música está enraizado em uma herança histórica geograficamente específica. O senso de propósito dentro de uma comunidade musical é moldado pela relação afetiva entre práticas musicais contemporâneas e a herança musical que as fundamenta.

O Grupo de Choro da UECE é considerado como uma comunidade musical, pois seus membros compartilham uma exploração em andamento do Choro como uma linguagem musical⁹ enraizada em uma herança histórica brasileira, mas com especificidades e subjetividades de grupo e de sujeitos.

Em referência a Thomas Turino (1999), a abordagem da pesquisa e prática musical se expande para incluir elementos sociais, culturais e identitários. Turino enfatiza a importância de considerar como a música é usada para criar e sustentar identidades culturais, bem como como ela influencia e é influenciada pelas dinâmicas sociais e interações entre as pessoas. Associado a Anderson (2008) e Shelemay (2011), é possível perceber a

⁹ Maura Penna (2012) apresenta uma profícua reflexão sobre o conceito de arte como linguagem culturalmente construída. Ajuda de maneira clara a derrubar o mito generalista de que música é uma linguagem universal.

conexão entre a música e a formação de comunidades. A formação de uma comunidade musical geralmente se baseia em práticas compartilhadas e na exploração contínua de uma herança musical específica.

A partir das indagações do “por que choro?” há de se refletir sobre como cada músico do grupo empresta outras habilidades e referências para o Grupo de Choro da UECE. Há no acervo do grupo um conjunto de partituras e registros audiovisuais que ilustram especificamente um processo entre ensaios e apresentações, mediando várias referências teóricas sobre jazz, choro e arranjo aplicadas na performance do grupo, mas também discutidas e avaliadas pelos músicos durante os ensaios.

Trago para discussão as reflexões de Lana (2013) sobre arranjo, especialmente as questões relacionadas à experiência. O autor cita a função do arranjo como uma “missão de ‘vestir’ uma ideia musical preexistente” (LANA, 2013, p. 116), mas também desenvolve reflexão sobre o trabalho especializado e a experiência de produzir arranjos. A partir da seguinte observação, “o compositor, bem como os instrumentistas e maestros, passam por um longo processo de aprendizado que é centrado nos modos de fazer” (LANA, 2013, p. 105), e no caso do Grupo de Choro da UECE, esses “modos de fazer” estão relacionados prioritariamente com as características sonoras da performance do choro, mas o arranjo sugere a presença de outros gêneros como jazz, e samba, e mesmo que indicados na partitura, os músicos precisam apresentar suas maneiras de tocar o que sabem em ajuste com o que está indicado na partitura ou imaginado pelo arranjador. Para reflexão sobre arranjo tanto como função, quanto ofício, este trabalho está alinhado também com Rafael Menezes Bastos (2013) a respeito da natureza essencialmente aspectual do arranjo, que pode assumir formas a partir de um material básico ou pré-existente e conforme descreve Virgínia Bessa (2010, p. 188) “[...] o arranjo musical tem como principal característica ‘fazer escutar como’ e, dessa forma, tornar pública uma percepção particular, única, qual seja: a do arranjador”.

Considerações finais

O choro como gênero musical e prática adquire significado a partir dos contextos de ensaio, mediado pela experiência. A experiência se dá pela performance e escuta com fins

apreciativos e analíticos, mas essencialmente focada na produção entre o que se prepara nos ensaios e se apresenta em um espetáculo.

Ao descrever um período de experiências entre a produção dos arranjos e ensaios, tomar conhecimento dos elementos presentes nos arranjos, refazer os ensaios porque a performance está orientada por informações além das notas musicais escritas, e apresentar uma performance que representa todo esse processo, refletimos sobre o tocar junto, improvisação, ajuste, interpretação e performance do choro, especialmente alinhados com discussões de Nicholas Cook (2004) e sua crítica ao postulado da música de concerto como texto musical dado e prescritivo, bem como a relação entre improvisação e interpretação.

O encontro se revela como uma dinâmica em que a partitura, além de objeto de registro, por vezes é prescritiva, mas também é um ponto que se associa às idiosincrasias e subjetividades dos integrantes individualmente e em grupo, que se apresenta como choro, mas deseja ser ouvido como grupo de choro, pela percepção que o som é reconhecido ou estranhado segundo uma tradição de tocar choro, e passa por um ajuste, como processo de mediação de referências e saberes práticos e técnicos.

A combinação de tradição, inovação e variação cria um complexo cenário de significados e possibilidades dentro da música, enriquecendo ainda mais a experiência dos músicos e ouvintes. O músico ouvinte que atenta para os eventos sonoros e reflete sobre eles, mas também como os eventos abrem oportunidades que instigam para essa atenção e apreensão de múltiplas informações para além da partitura e da reprodução de uma dada música.

Referências

- ANDERSON, B. R. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARAUJO JUNIOR, S. M. From neutrality to praxis; the shifting politics of applied ethnomusicology. *Muzikoloski Zbornik / Musicological Annual*, XLVI, 2008. 13-30.
- BESSA, V. D. A. A Escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930. São Paulo: Alameda, 2010.
- CAMBRIA, V. Cenas musicais: reflexões a partir da etnomusicologia. *MÚSICA & CULTURA (SALVADOR. ONLINE)*, 10, 2017. 1-17.
- CARVALHO, G. D. Música de Fortaleza. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016.
- COOK, N. Making music together, or improvisation and its others. *Jazz Research Journal*, v. 1, n. 1, p. 5-26, 2004.
- LANA, J. S. Rogério Duprat, arranjos de canção e a sonoplastia tropicalista. [S.l.]: Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais., 2013.
- MENEZES BASTOS, R. J. D. Conflito, Resignação e Irrisão na Música Popular Brasileira: um estudo antropológico sobre a Saudosa Maloca, de Adoniran Barbosa. Por que as Canções têm Arranjos? *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. VX, n. 12, p. 211-249, 2013.
- OCHOA, A. M. Músicas locais en tiempos de globalización. 1a Edição. ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003. 136 p.
- SALGADO E SILVA, J. A. Notas sobre Descrição, Diálogo e Etnografia. *Música e Cultura (ABET) (Salvador. Online)*, VI, 2011. 59-69.
- SHELEMAY, K. K. Musical communities: rethinking the collective in music. *Journal of the American Musicological Society*, v. 64, n. 2, p. 349-390, 2011.
- STRAW, W. Systems of Articulation, Logics of Changes: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies*, V, n. 3, 1991. 368-388.
- TRAVASSOS, E. Pontos de escuta da música popular no Brasil. In: ULHÔA, M.; OCHOA, A. M. *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 94-111.
- TURINO, T. Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 5, n. 11, p. 13-28, Oct 1999.