

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

Dissertação

***“POR ENTRE OS SONS”*: uma etnografia da cena de Música Popular
Instrumental Brasileira e do Jazz em Porto Alegre**

BRUNO ROSA DO NASCIMENTO

**Porto Alegre
2020**

BRUNO ROSA DO NASCIMENTO

***“POR ENTRE OS SONS”*: uma etnografia da cena de Música Popular
Instrumental Brasileira e do Jazz em Porto Alegre**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Música da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul para obtenção
de título de mestre em
Etnomusicologia/musicologia.

Orientação Dr. Reginaldo Gil Braga

**Porto Alegre
2020**

BRUNO ROSA DO NASCIMENTO

“*POR ENTRE OS SONS*”: uma etnografia da cena de Música Popular
Instrumental Brasileira e do Jazz em Porto Alegre.

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Música da
Universidade Federal do Rio Grande
do Sul para obtenção de título de
mestre em
Etnomusicologia/musicologia.

Banca Examinadora:

Dr. Mateus Berger Kuschick (IFRS)

Dra. Luciana Marta Del-Ben (UFRGS)

Dr. Julio Cesar da Silva Herrlein (UFRGS)

Dr. Reginaldo Gil Braga (Orientador)

Porto Alegre
2020

CIP - Catalogação na Publicação

Nascimento, Bruno

"POR ENTRE OS SONS": uma etnografia da cena de
Música Popular Instrumental Brasileira e do Jazz em
Porto Alegre / Bruno Nascimento. -- 2020.

178 f.

Orientadora: 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, 2020.

1. Etnomusicologia. 2. Música Popular Instrumental
Brasileira. 3. Jazz. 4. Porto Alegre. I. Gil Braga,
Reginaldo, orient. II. Título.

Dedicado a todos os músicos que estão há tempos na batalha de encarar a música como uma profissão séria e digna, assim como tantas outras, e que mesmo pensando muitas vezes em desistir continuam investindo na sua arte, levando sua mensagem, independente das barreiras socioculturais e das dificuldades que certamente enfrentam.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente direciono meus agradecimentos a minha família, representada por meus pais Claudio Maria do Nascimento e Nara Regina Rosa do Nascimento pela educação dada e pela transmissão dos valores que estimo em minha trajetória. A minha namorada Camila Orsatto, que apareceu em um momento de grande abalo psicológico dentro da minha jornada no processo de pesquisa e resgatou minha motivação em seguir em um ambiente cheio de tensões e disputas.

Ainda nessa linha, agradeço ao meu orientador Dr. Reginaldo Gil Braga que, além de me oferecer a oportunidade de subir um degrau em minha busca pelo conhecimento, escutou meus desabafos e angustias durante a trajetória sempre me motivando e, principalmente, nunca me desencorajou, subestimou ou tentou me desviar do meu objeto de pesquisa: a música instrumental.

Aos colegas do grupo em que participo, do Cumbuca Jazz: Jhonatas Soares, Tércence Veras, Isais Luz, Ronaldo Pereira, pela parceria nos Festivais Poa Jazz em que tocamos, e, principalmente, ao músico Luciano Leães, que sempre me incentivou a tocar, levantando o meu moral em momentos em que pouco pude praticar o trompete. Agradeço também os Big Chiefs: Ronie Martinez, Eduardo Meireles, Caetano Maschio, Solon Fishbone, Julio Rizzo, Ronaldo Pereira. Luciano sempre apostou no engajamento e no fazer musical; a troca de conhecimento que nos levou a diferentes festivais, ao mesmo tempo em que diferentes histórias e caminhos se abriam para todos os integrantes.

A todos os colaboradores: Pedrinho Figueiredo, Paulo Dorfman, Juarez Fonseca, Paulo Moreira, Everson Vargas, Mariane Kerber, Arthur de Faria, Jorginho do trompete, Julio Rizzo, e aos produtores Augusto Britto, João Maldonado, Carlos Badia e Bruno Melo que abriram as portas de seus festivais para a pesquisa e para a construção de uma rede de contatos que se amplia cada vez mais.

E por fim, o meu agradecimento ao CNPQ (bolsa de pesquisa) e a todos os professores que participaram de minha jornada até aqui, desde os tempos de banda marcial (André de Oliveira), passando pelo técnico em Música (Jezer Silva), pelo Bacharelado em Música Popular, orientação de Isabel Nogueira e com a honra de ter Fernando Mattos em minha banca de trabalho de conclusão e aos professores que participaram também na minha trajetória no mestrado.

RESUMO

O objetivo da investigação, por meio da etnografia, é descobrir quais são processos inerentes ao fazer musical dos músicos instrumentistas que constituem estratégias de sobrevivência e agenciamento em uma carreira musical dentro da música popular de Porto Alegre. Esses colaboradores se autoidentificam entre a prática da música popular instrumental brasileira e do jazz, dois mundos musicais que se interseccionam em grande parte do tempo. Os Festivais e eventos musicais de Jazz e da Música Popular Instrumental Brasileira comportam dados que ilustram ou afetam a configuração de variáveis institucionais, bem como de níveis efetivos de coesão social e divisão do trabalho. Pela etnografia do Poa Jazz Festival, Jazz a Bordo, Distrito Jazz e UNIMUSICA – Por entre os sons, é possível identificar os principais agentes da cena musical dessa música instrumental: músicos, críticos, produtores, expectadores, e construir relacionamentos importantes para as questões íntimas. Esses agentes possuem diferentes trajetórias e por meio de um “campo de possibilidades” e de suas “pré-disposições”, conceitos trabalhados por Gilberto Velho e Pierre Bourdieu respectivamente, direcionam escolhas e agenciamentos que variam desde o processo de aquisição de conhecimento, treinamento, até a maneira que esses indivíduos atuam diante das mudanças sociais, resistindo em um ambiente de fragilidade econômica. A transformação dos meios produção e distribuição da música é uma temática frequente nos relatos dos colaboradores da música instrumental da década de 1980. Os saltos temporais entre práticas do passado se contrastam às rápidas mudanças e adaptações desses membros da cena em um movimento de resistência como profissionais em suas áreas. Nesse ponto, a etnografia se mescla ao processo netnográfico, apresentado por Kozinets, como estratégia de acompanhar os agenciamentos que se entrelaçam entre o corporificado e o virtual atemporal, revelando nuances em que os colaboradores se articulam em relação ao seu público e sociedade.

Palavras chaves: Etnomusicologia, Música Popular Instrumental Brasileira, Jazz, Porto Alegre

ABSTRACT

The aim of the investigation, through ethnography, is to discover what are the inherent processes in music making of instrumental musicians who use survival and agency tools in a musical career within the popular music of Porto Alegre. These collaborators identify themselves between the practice of Brazilian instrumental popular music and jazz, two musical worlds that intersect much of the time. Festivals and musical events of Jazz and Popular Brazilian Instrumental Music contain data that illustrate or affect the configuration of institutional variables, as well as effective levels of social cohesion and division of labor. Through the ethnography of the Poa Jazz Festival, Jazz on Board, Jazz District and UNIMUSICA – Por entre os sons, it is possible to identify the main agents of the music scene of this instrumental music: musicians, critics, producers, spectators and build important relationships for intimate issues. These agents have different trajectories and through a "field of possibilities" and their "pre-select", concepts worked by Gilberto Velho and Pierre Bourdieu, respectively, direct choices and agencies that they use since the process of using knowledge, training , how these individuals act in the face of social changes, resisting in an environment of economic fragility. The transformation of the means of production and distribution of music is a frequent theme among instrumental music collaborators in the 1980s. The temporary leaps between past practices are contrasted as changes and adaptations of these members of the scene in a resistance movement such as professionals in their fields. At this point, ethnography merges with the netnographic process, presented by Kozinets, as a strategy to accompany agents that is related between corporate and timeless virtual, revealing the nuances in which collaborators articulate in relation to their audience and society.

Keywords: Ethnomusicology, Brazilian instrumental popular music, jazz, Porto Alegre

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Primeira noite do Festival Jazz A Bordo. (p. 45)
- Figura 2. Projeto Leve minha cidade: de Leandro Selister. (p. 46)
- Figura 3. Imagens da Orla do Guaíba e do Barco Cisne Branco. (p. 49)
- Figura 4. Histórias sobre a Orquestra Popular de Porto Alegre. (p. 52)
- Figura 5. Segunda noite [Jazz a Bordo] instrumental. (p. 54)
- Figura 6. Poa Jazz Banda no Brique da Redenção e na Borges de Medeiros. (p. 63)
- Figura 7. Ateliê errante no Poa Jazz Festival 2018. (p. 67)
- Figura 8. Apresentação Rudresh Mahanthappa em 2018. (p. 69)
- Figura 9. Abertura [Distrito Jazz]: agentes da Cena Local. (p.75)
- Figura 10. Espaço intermediário: [bar] Pub Agulha. (p. 77)
- Figura 11. Espetáculo "Por entre os sons" do UNIMUSICA 2019. (p. 85)
- Figura 12. Feedback do Crítico Musical Juarez Fonseca. (p. 89)
- Figura 13. Divulgação do Programa Músicas do Mundo. (p. 144)
- Figura 14. Divulgação do Programa Sessão Jazz. (p. 147)
- Figura 15. Stories - Revista Clandestina e de Rás Vicente. (p. 148)
- Figura 16. Postagem de Mateus Mapa sobre UNIMUSICA. (p. 154)
- Figura 17. Postagem de Jazz ao Sul: Playlist sobre Distrito Jazz. (p. 156)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
1.1 Entrando em Campo.....	15
1.2 Apresentando a Cena.....	26
2. ETNOGRAFANDO EM FESTIVAIS DE JAZZ.....	37
2.1 Jazz a Bordo.....	43
2.2 Poa Jazz Festival.....	56
2.3 Distrito Jazz.....	71
2.4 Por Entre Os Sons - UNIMÚSICA 2019.....	83
3. EXPERIÊNCIAS (ENTRE)CRUZADAS.....	91
3.1 Entre o jazz e a música popular instrumental brasileira.....	92
3.2 Um aprendizado (in)formal (trans)cultural.....	102
3.2.1 Dentro de casa e na rua	105
3.2.2 Mestres sem canudos.....	109
3.2.3 Trânsito cultural.....	114
3.2.4 Construção de redes & vivência musical.....	120
4. METAMORFOSES MUSICAIS NO JAZZ E MÚSICA INSTRUMENTAL.....	124
4.1 Múltiplas tensões de um campo instrumental.....	127
4.2 Resistências e convergências nas mídias sociais.....	142
4.2.1 Informando na nuvem.....	145
4.2.2 Distribuindo na nuvem.....	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
REFERÊNCIAS	

1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação é o produto final de uma metamorfose da ideia inicial, ponto de partida intitulada: “‘Além da meia noite’: um estudo etnográfico sobre Jorginho do Trompete”, e iniciou como uma pesquisa direcionada apenas ao músico Jorge de Paula (Jorginho do Trompete¹). Considerado por colegas músicos como um dos principais trompetistas gaúchos, o instrumentista transita por diversos pubs, escolas e bandas e mesmo após 40 anos de carreira não se estabeleceu nos circuitos compatíveis com músicos de sua *expertise* técnica. Os questionamentos arguidos pela banca de seleção ao mestrado em etnomusicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) revelaram diversas reflexões que por sua vez trouxeram novas perspectivas a respeito do tema: posição do músico negro ou mesmo a relevância de se estudar apenas um músico em específico, logo, direcionei o meu olhar para um grupo de instrumentistas.

As reflexões propostas em aulas no Programa de Pós Graduação em Música da Universidade (PPGMUS UFRGS) e as leituras etnomusicológicas nortearam o surgimento de novas questões a serem abordadas à medida que a gama de colaboradores foi se ampliando. Durante esse processo de busca por colaboradores dessa música instrumental, entro em contato com o produtor Bruno Melo² que acabara de expressar por suas mídias sociais a ausência de trabalhos falando sobre o que estava acontecendo em Porto Alegre em relação ao ressurgimento dessa música instrumental e do jazz. Percebendo que o próprio Jorginho do Trompete, foco de pesquisa inicial, estava participando desse campo, direcionei meus esforços por fazer/ampliar os laços com os músicos por meio da participação em festivais de jazz. Seria preciso conhecer outras realidades, trajetórias que poderiam ser exclusivamente musicais, ou mesmo repartidas entre uma atividade econômica habitual aos olhos da sociedade e a música. Portanto, se tornou relevante a discussão do que seriam estas carreiras musicais de um estilo instrumental, que encontrei direcionamento em um mapeamento utilizado no trabalho de Giovanni Cirino (2009),

¹ Jorge de Paula é o trompetista (re)conhecido como “Jorginho do Trompete”. Nascido em 1967, teve seu início musical com nove anos na Banda Isabel de Espanha (Viamão), dando início a sua carreira musical na noite de Porto Alegre aos 14 anos, como trompetista do grupo Senzala.

² Parceiro na produção do Poa Jazz Festival até o ano de 2018, Bruno Melo é produtor cultural e responsável por diversas atividades na cena do Jazz de Porto Alegre, além de curador do Festival Distrito Jazz.

que faz o uso do conceito nativo Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB), abordado na produção *Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades*, de Acácio Tadeu Piedade.

Os músicos da chamada MPIB (PIEIDADE, 2003), uma espécie de subgênero da música popular brasileira, caracterizado tanto pelo cunho erudito da música instrumental quanto popular em relação a aspectos ligados à formação instrumental, repertórios e sonoridades, têm a “recriação” como principal característica de sua produção. Por meio da composição e da interpretação recriam novas configurações sonoras carregadas de elementos da personalidade dos músicos, muitas vezes como exigência dos *performers*, das audiências ou mesmo da indústria fonográfica, uma personificação musical que só é possível pela conexão entre o músico e seu instrumento.

O tópico tratado por Piedade (2003) e Cirino (2009) é empiricamente identificado no Festival *Jazz a Bordo*, pré-campo realizado em Porto Alegre, outubro de 2018, ocasião em que o flautista Pedrinho Figueiredo³ conceitua “Jazz” como uma forma “mais ampla”, sem limites estéticos, baseado nas suas experiências em festivais internacionais na banda do músico Renato Borghetti. Assim, representado entre os vários gêneros da MPIB abordados por Cirino (2009), em um conceito de jazz ressignificado, é possível acessar diversos debates como a mescla heterogênea entre “tradicional e moderno, popular e erudito, brasileiro e estrangeiro, oral e escrito, harmonia e dissonância” (CIRINO, 2009, p.18), onde a troca de papel é constante, em que erudito pode ser popular e vice e versa. Seria o que Piedade (2003) chamou de “fricção de musicalidades”, como “a forma com que a musicalidade brasileira e a norte-americana se encontram no jazz brasileiro” (PIEIDADE, 2003, p.198), que expressa, segundo Cirino (2009): “as próprias tensões presentes na sociedade brasileira [...] apresenta justamente a noção de Brasil ‘não-monolítico’, de um Brasil contraditório e plural” (CIRINO, 2009, p. 19).

A fase anterior ao festival *Jazz a bordo*, que Goldenberg (1997) chama metodologicamente de “fase de exploração”, é o momento em que se tenta descobrir algo sobre o objeto de desejo. Músicos como Jorginho do Trompete, Júlio Rizzo⁴, o maestro André de

³ O saxofonista Pedrinho Figueiredo é técnico de som, produtor musical/cultural e um dos principais flautistas da cidade atuando junto ao Renato Borghetti Quarteto. O músico que é carioa de nascimento (1965), chega em Porto Alegre no início da década de 80, e vai acumulando prêmios e vivências dentro do campo da música instrumental do estado. É responsável pela curadoria, juntamente com o pianista Rás Vicente, do espetáculo “Por entre os Sons” do UNIMÚSICA (2019).

⁴ Julio Rizzo é trombonista da Orquestra Sinfonica de Porto Alegre, natural de Caxias do Sul, tem presença recorrente na música popular de Porto Alegre na banda de Arthur de Faria e Luciano Leães & Big Chiefs.

Oliveira e o colega músico Francisco Gomes⁵ figuraram entre os primeiros colaboradores, em um momento de pesquisa que transitava entre uma música instrumental profissional e semiprofissional. O ato de estudar Jorginho do Trompete com um objetivo etnomusicológico aos poucos se distanciava da proposta, e a necessidade de estudar os músicos instrumentistas de uma cena especializada - apontada principalmente no encontro com Bruno Melo e Carlos Badia - acabou por direcionar os estudos aos instrumentistas MPIB de Porto Alegre e situando o jazz como uma ressignificação de um conceito estilístico mais amplo. Subir a bordo do Cisne Branco [no Jazz a Bordo], apesar de já ter realizado diversas entrevistas anteriores com Jorginho do Trompete, Francisco Gomes, André de Oliveira, Augusto Britto⁶, João Martini⁷ e Julio Rizzo, foi o primeiro momento em que pude explorar uma observação etnográfica de forma mais atenta, não somente a parte sonoro-musical, mas para o evento como um campo social de múltiplos significados e códigos que apenas foram se esclarecendo com o passar do tempo de pesquisa. Desta forma é possível dividir o pré-campo em entrevistas prévias, etnografia do *Festival Jazz a Bordo* (outubro de 2018) e entrevistas posteriores ao evento.

O objetivo de estabelecer uma comparação entre ferramentas de agenciamento dos músicos da MPIB, entre 1980 até os dias atuais, situando as transformações sócio-musicais no contexto dos músicos de “jazz” pela recomposição das trajetórias de personagens emblemáticos e suas redes, se modificaria, em parte, uma vez que seria necessário um estudo ainda mais aprofundado dos eventos do passado. A investigação de como os deslocamentos entre diferentes contextos musicais interferem na construção e no curso das trajetórias artísticas dos colaboradores pesquisados e a análise das formas de agenciamentos dos atores dessa cena em relação à sociedade e à cultura no presente e passado me guiaram a pequenos saltos temporais. Seguindo as “pistas” (PEIRANO, 1995) no campo de pesquisa do que era importante para os colaboradores, procurei não direcionar assuntos, nem exotizar questões que academicamente parecem ser mais relevantes, para não cair em um ato colonizador e replicante de tópicos relacionados aos pesquisados. As vozes dos colaboradores citadas diretamente e fragmentadas em capítulos formam o que Pelinski (2000) chamou de “polifonia de vozes divergentes”, como

⁵ Francisco Gomes é funcionário público, arquivista da orquestra do Teatro São Pedro e músico trompetista na banda Jazz Gig, de presença frequente nos pubs e eventos da noite de Porto Alegre.

⁶ Fundador das bandas Samba e Amor e Naquele Tempo, Augusto Britto é bandolinista, cavaquinista e produtor que faz a curadoria musical das atividades culturais do Barco Cisne Branco.

⁷ Músico influente nos blocos e fanfarras da cidade Porto Alegre, atua como professor particular, *luthier* de instrumentos de metais na cidade.

parte estratégica da busca por interlocução e pluralidade de discursos, elementos característicos da etnografia contemporânea.

Entre experiências e entrevistas com os músicos, jornalistas, críticos e produtores do amplo campo da música instrumental, hipóteses foram sendo abandonadas e outras levantadas pelos colaboradores, para enfim alcançar o objetivo principal: quais são os processos inerentes ao fazer musical dos músicos instrumentistas que constituem estratégias de sobrevivência e agenciamento em uma carreira musical dentro da música popular instrumental de Porto Alegre.

O campo da pesquisa etnográfica em etnomusicologia vem sofrendo diversas transformações, desde os estudos clássicos de longa duração (SEEGER, 1988, FELD, 1982) em locais remotos estudando povos tradicionais, como os acima elencados, até as produções mais recentes (MILLER, 2012, SKINNER, 2015) em contextos urbanos midiáticos e tecnológicos. Assim como no trabalho de Ingrid Monson (1996), transformei meu lugar de origem em meu amplo campo de pesquisa, identificando grupos sociais e minorias dentro de contextos urbanos, uma vez que, atualmente, o princípio do “trabalho de campo como choque cultural indicando um rito de passagem está claramente à margem do *mainstream* da disciplina” (TITON, 2008). Uma de minhas inspirações para o encontro etnográfico com os colaboradores do campo instrumental foi Steven Feld (2012). Legitimado por toda sua bagagem etnomusicológica, sem sonegar as mudanças tecnológicas, agregando-as em sua pesquisa de campo, desenvolve um empreendimento entre os músicos ganenses em Accra em que faz o uso de suas competências musicais de produção fonográfica para estabelecer uma ponte de ligação com os músicos Afro-jazzistas (por meio da acustemologia, trazendo discussões étnicas agregadas ao discurso musical cosmopolita do jazz em Gana). Stephen Cottrell (2004), em sua experiência com os músicos freelancers em Londres, também forneceu amparo intelectual uma vez que, em Porto Alegre, a grande maioria dos músicos populares não estão em posições seguras/estáveis como de grandes orquestras ou concursos universitários.

Ademais, a Etnomusicologia vem ampliando o que para Jeff Todd Titon (2015) se concebe como campo da etnomusicologia: “o estudo das pessoas que fazem música”, com a definição de “fazem” como: fazer som que as pessoas chamam de música, e construindo um domínio cultural que levam as pessoas a chamarem estes sons de música e experienciá-los

subjetivamente e objetivamente no mundo”⁸ (TITON, 2015, p.177), que é socialmente construído. Sobre esse espaço, Suzel Reily (2017, p.4) propõe o debate sobre o local “geográfico” ou espaço físico, como: a cidade de Milton Keynes para Finnegan (1998) e como “propriedade da vida social” para Appadurai (1996), envolvendo construção de identidade local e relações internas e externas e expõe o conceito de “*musicking*” ou “musicar” de Christopher Small (1998) como um processo de práticas musicais em um universo mais amplo. Para Small, a *performance musical*, como uma forma de musicar, envolve ouvir, falar sobre música, fazer um download de música ou mesmo organizar um show musical, englobando, portanto, qualquer forma de engajamento musical. Logo, o processo de musicar seria um meio de estar na prática local interligado a redes e trânsitos convergentes em um universo mais amplo. Dada a complexidade dos processos musicais, propõe-se aqui um diálogo com a antropologia urbana, diálogo que centraliza as práticas musicais em constante contato com os conflitos das “sociedade complexas” (VELHO, 1994) e onde a “construção e desconstrução” (BAUMAN, 2001) se evidenciam em um curto espaço de tempo e também permeando a complexidade dos paradigmas sociológicos.

Portanto, assim como dito por Angela Luhning (2014), em “Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais”, devemos abranger nas pesquisas a composição da sociedade brasileira: a inserção “de segmentos sociais, identidades, questões de gênero, políticas educacionais e culturais, direitos coletivos de propriedade intelectual ou conhecimentos tradicionais e do uso de tecnologias”, necessidade que passa pelos agenciamentos das pessoas que fazem música.

1.1. ENTRANDO EM CAMPO

Minha busca pelos instrumentistas de sopro de Porto Alegre conflitava com a necessidade de entender melhor esse campo do jazz e da Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB) em Porto Alegre. A terminologia utilizada por Acácio Tadeu Piedade (2003), pode ser caracterizada tanto pelo cunho erudito da música instrumental, quanto popular em relação a

⁸ In this presentation I want to lead up to the proposition that it would be worthwhile to conceive of the field of ethnomusicology as “the study of people making music,” and to define “making” in two ways: (1) making the sounds that peoples call music, and (2) making or constructing the cultural domain that leads peoples to call those sounds music and to experience them both subjectively and objectively in the world. (TITON, 2015, p.177)

aspectos ligados à estilística, formação instrumental, repertórios e sonoridades, como uma espécie de subgênero da música popular brasileira.

Como diria Luciana Prass⁹, presente na minha apresentação de capacitação do projeto em dezembro de 2018: “Não existem trabalhos voltados pra esse jazz atual”, seria importante entender esse campo e descobrir porque temos tão poucos trompetistas, trombonistas, assim como mulheres instrumentistas atuando nesse jazz, ou nessa música instrumental de Porto Alegre. Antes de mais nada, era necessário desvendar essa “cena” (BENNETT, 2004), pelos preceitos da etnografia com um viés “etnomusicológico/ musicológico”, explorar as diferentes formas de arranjos e agenciamentos desses atores, e de certa forma abordar o passado, através de recorte geracional.

O conceito “cena musical” é problematizado pelo sociólogo Andy Bannett, respectivamente em *Music Scenes: Local, translocal and virtual* (2004), com parceria de Richard A. Peterson, e *Popular Music scenes and Cultural memory: Pop Music Culture and Identity* (2016), com Ian Rogers. Sobrepondo intenções acadêmicas para o uso do termo Bennet discorre que a “formulação do conceito de cena baseia-se fortemente na ideia de Pierre Bourdieu (1984) de ‘campo’ e na ideia de Howard Becker (1982) de ‘mundos da arte’, os quais fazem muitas das mesmas suposições que fazemos” (BENNETT, 2004, p.3), e utiliza o termo para “designar os contextos nos quais grupos de produtores, músicos e fãs compartilham coletivamente seus gostos musicais comuns e coletivamente”, apresentando o espaço dos acontecimentos que variam entre uma cena “local, translocal e virtual”.

A música como mediadora abordada por *Joseph Hanson Kwabena Nketia* se mostrou uma importante ferramenta de acesso para os colaboradores mais importantes como Paulo Dorfman e Pedrinho Figueredo, que abriam caminho para outros músicos dentro da minha pesquisa. *Nketia* enfatiza o pressuposto de que a “institucionalização da música pode possivelmente prover um nexo para abordagens analíticas alternativas acerca de inter-relações funcionais” (CHERNOFF, 2008, p. 15). Em *A Importância da etnomusicologia para a antropologia: Estratégias de investigação e interpretação*, John Miller Chernoff, ex-aluno de NKETIA no Instituto de Estudos Africanos da Universidade de Gana (1970-71), discorre sobre o conceito:

⁹ A Dra. Luciana Prass é professora no Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

No conceito de música como *nexo* está a premissa de que nos eventos musicais situados em diversos cenários de pesquisa há dados que representam ou afetam de forma particular a configuração de variáveis institucionais bem como dos níveis efetivos de coesão social e divisão do trabalho. [...] Um foco sobre a performance musical pode expor uma análise musical à possibilidade de se relacionar estruturas musicais a papéis e comportamentos dentro do contexto institucional de um evento musical, e um tanto frequentemente estes aspectos “não-musicais” do contexto de performance relacionam-se de forma reflexiva e interativa com a estrutura musical. (CHERNOFF, 2008, p. 15-16)

Dessa forma, o ponto de vista nativo é acionado por uma janela aberta pela participação nessa ação social, evento musical ou festival musical. Minha preocupação às considerações dos colaboradores como questões importantes em relação a sua música como um trabalho e expressão artística guiou a escrita dos capítulos III e IV, em que abordo esses tópicos de interesse do campo de pesquisa, independente de meu projeto prévio.

Desafiando “os conceitos estabelecidos pelo senso comum no confronto entre realidade e teoria” (PEIRANO, 1995), a etnografia, segundo Seeger (2008) deve estar “ligada a transcrição analítica dos eventos” para além da “música em si”, ou seja, “uma abordagem descritiva que vai além do registro dos sons, apontando um registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos” (SEEGER, 2008, p. 239). Em *Etnografia da Música*, Seeger defende que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, logo não deve corresponder a uma antropologia da música. Dessa forma, o estudo deve vir “de dentro” do campo e não influenciado por questões ideológicas impositivas, o que vem ao encontro da problematização de Marisa Peirano em *Etnografia não é método*: “a pesquisa de campo não tem momento certo pra começar e acabar quando se exercita a potencialidade do estranhamento da experiência” (PEIRANO, 2014, p. 379). Para a pesquisadora: “A experiência de campo depende da biografia do pesquisador, das opções teóricas dentro da disciplina, do contexto socio-histórico mais amplo e das imprevisíveis situações que se configuram, no dia-a-dia, no próprio local de pesquisa entre pesquisador e pesquisados” (PEIRANO, 1995, s/p), por isso as leituras prévias são importantes para o armazenamento intelectual e conhecimento em primeira mão, que segundo Seeger (2008) é necessário para a compreensão da tradição musical.

Giovanni Cirino conduziu uma investigação entre os músicos da chamada MPIB - Música Popular instrumental brasileira. Uma das principais características da produção destes instrumentistas é “recriação”, por meio da composição e da interpretação, surgindo assim uma

nova versão pessoal. Como uma reconstituição, uma recombinação, as novas configurações sonoras são carregadas de elementos da personalidade dos músicos, muitas vezes encarada como exigência dos performers, das audiências ou mesmo da indústria fonográfica, uma personificação musical que só é possível pela conexão entre o músico e seu instrumento. A pesquisa de campo, trabalho etnográfico na cidade de São Paulo, feita com a presença nos locais de apresentações, entrevistas com os músicos, enquetes com espectadores, preenchidas com notícias em jornais, revistas e produções fonográficas, na etnomusicografia identificada como etnografia das performances musicais com foco em sons, materiais, performances e condições de trabalho dos músicos: registrando 35 apresentações, entre 2003 e 2004, 87 espaços e 390 conjuntos justificada pela posição marginal da MPIB em relação aos processos ritualizados de construção de identidade nacional de outros gêneros.

Assim como Ingrid Monson, trompetista e etnomusicóloga em formação, eu estou em um campo em que já faço parte, mesmo que em nível hierárquico inferior, de certa forma no meu próprio quintal, o que em muitas orientações sugeriram como não ideal: “tem que buscar a alteridade”; algo que afligiu minha consciência por muito tempo e me demandou reflexões contínuas: “o que seria essa alteridade? Viajar para Papua Guiné, como fez Feld? Onde se encontra a alteridade? Por quê? Em minha concepção de *insider e outsider*, esses músicos da música instrumental em Porto Alegre se encontram em meio a uma situação sociocultural e econômica de alteridade. Enquanto muitos deles desenvolvem múltiplas capacidades e investem em si mesmos para “dizer algo”, parafraseando “Say Something” (MONSON, 1996) e lutam para se manterem na música enquanto profissão, o atual Governo Federal, com um projeto neoliberal propõe contínuos cortes nos setores culturais, envolvendo projetos de financiamento e mesmo a retirada do financiamento estatal nas universidades.

Da mesma forma, pesquisar no Brasil é estar em dificuldades semelhantes: quem tem bolsa arrisca-se a não ter no mês seguinte, quem não tem dificilmente consegue ler o suficiente em face de ocupações paralelas. A sociedade, muitas vezes, vê as universidades como sugadoras do dinheiro público. Eu me pergunto: “com quem estamos dialogando? Como dar o retorno para sociedade de nossos trabalhos acadêmicos? Acredito que esses diálogos com os músicos da cidade precisam também colocar os “óculos etnográficos” e pensar como os colaboradores pensam uma virada, uma transformação possível. Logo, o meu encontro com a alteridade, sem mesmo perceber, estava se mesclando com a dialética entre pesquisar e tocar. Como estar em

um campo de especialização extrema, tocando e pesquisando, em um contexto em que o discurso musical, em alguns casos, está à frente do texto?

Tocar e pesquisar, no meu contexto, envolvem capacidades diferentes e se manter em alta performance no trompete, dentro de um campo em que essa demanda é importante, é um desafio que me motivou e me frustrou. Para alguns músicos era nítido que o meu nível de expertise no trompete era facilitador de uma relação mais próxima, enquanto para outros a minha pesquisa inédita nesse campo tinha uma importância maior que o próprio preço do ingresso, atenção e tempo. Porém, é nítido nesse recorte de MPIB que “o som” muitas vezes supera o texto, e uma das formas de estar dentro dessa tradição de forma “engajada” e explorar os múltiplos pontos de vistas dos músicos como *insiders* é estar tocando “bem” ou pelo menos conseguir performatizar o que essa tradição impõe.

Stephen Cottrell (2004), torna claro que, nesse conflito de identidade, inicialmente em seu *Master of Music* em Etnomusicologia, via sua condição acadêmica como periférica: “era periférico ao meu trabalho diário, algo parecido com um hobby em que eu dedicava para minha satisfação própria, ou porque eu pensava que isso iria melhorar minha carreira de alguma forma” (2004, p. 183), um status que só se modificaria ao final de seu PH.D, quando suas atuações enquanto performance lhe renderia muito menos do que seus rendimentos como orador.

Eu claramente não sou mais um músico profissional no sentido de que minha renda depende de minhas atividades, mas ainda atuo em contextos profissionais e em padrões profissionais. As mesmas observações, sem dúvida, se aplicam a outros artistas (e compositores) que trabalham com a relativa santidade financeira das instituições acadêmicas. Portanto, e como já observei, nossa compreensão desse termo profissional surge da maneira como é usado, e não por meio de uma definição inequívoca, e descreve muitos pontos diferentes de envolvimento com o campo do emprego musical remunerado. (COTTRELL, 2004, p. 184)

“Da capo al fine”, uma espécie de pós-fácio, indicado como capítulo 8 do seu livro, aborda uma autorreflexão enquanto ator dentro da cena, desta vez dividindo as intenções entre o mundo que lhe provém o sustento, o acadêmico, e o mundo do qual fazia parte como “saxofonista” performer, que perdera valor enquanto “capital econômico” para suas atividades em tempo integral.

Mas a opinião é que aqueles que sabem que eu também tenho um emprego em tempo integral agora me vêm de forma diferente, como se porque eu não preciso mais 'tocar'

e minha sobrevivência financeira não é baseada na performance musical, meu status na comunidade é qualitativamente diferente. (COTTRELL, 2004, p. 185)¹⁰

“Eu me envolvi mais com o mundo do ensino superior, ganhando dinheiro através de ensino e palestras [...] e minha autoconcepção como músico se entrelaçou com a de um palestrante” (COTTRELL, 2004, p. 183). A dialética do capítulo 3 encontra sua versão no capítulo final retendo a própria trajetória de Cottrell, quando descreve sim o motivador econômico como fator importante de suas escolhas, porque agora teria um emprego estável e sua condição de freelancer se tornava um hobby diante de sua nova posição. Esse conflito de identidade exposto por Monson (1996) e Cottrell (2004) é portador de uma riqueza de nuances para etnomusicólogos em campo em sua própria cena, a maneira em que alguns passam a se identificar como um “intelectual” causa admiração por muitos e distanciamento por outros. O que motivaria tal distanciamento? Como pesquisador, intelectual, etnomusicólogo eu não seria mais músico? Ou eu seria menos músico? Por um lado, eu escutei: “tá, mas ele toca?”, “onde está a música no teu trabalho?”, e por outro lado percebi, muitas vezes, a preocupação de meus pares em fazer com que eu fique na cena tocando.

Enfrentando esses conflitos de identidade em campo, em um cenário dividido em relação a esse contexto, essa função do pesquisador que teoricamente não toca, me deslocuei aos festivais de jazz, onde estabeleci laços que me permitiram entrar em tópicos importantes para os músicos e agentes da cena local, modificando até mesmo algumas hipóteses de como conduziria a pesquisa. Dentro dos festivais tenho a percepção de que as pessoas absolutamente não sabem o que é etnomusicologia e muito menos qual o papel do pesquisador: “ele está fazendo uma cobertura do festival”, diz um dos atores da cena apontando pra mim no Distrito Jazz Festival, denotando que a condição de pesquisador se mescla a do jornalista para o senso comum: “Embora eu tenha me apresentado como etnomusicóloga, descobri que o quadro mais frequente era dos músicos me contextualizarem como jornalista. Uma vez que eu queria entrevistá-los em fita e escrever sobre seus pontos de vista sobre música” (MONSON, 1996,

¹⁰ But my suspicion know I also have me differently, as though, because I no longer 'need' to play and my financial survival predicated on musical performance in the same way as others. my status in the community is qualitatively different. (COTTRELL, 2004, p. 185)

p.17)¹¹. Essa percepção fazia com que a pesquisadora tivesse mais em comum com jornalistas do que com qualquer outra posição na comunidade do jazz, porém em uma posição inferior hierarquicamente:

Eu não tinha uma assinatura reconhecível, não podia garantir que seus nomes e fotografias aparecessem dentro de um período de tempo razoável na *Down Beat*, *The New York Times*, *Jazz Times* ou qualquer outra publicação de jazz, e, conseqüentemente, estava bastante abaixo na hierarquia de importância como entrevistadora. (MONSON, 1996, p.17)¹²

Enfrentando esses estereótipos enquanto performer, pesquisador confundido com jornalista, encontrei na construção dos “laços” uma maneira de adensar as questões que via em campo. Bruno Nettl (1964, p.64) diz que para o trabalho de campo em etnomusicologia pode ser necessário o estabelecimento de relações pessoais entre o investigador e todos os atores envolvidos, para desvendar o pensamento e comportamento dos colaboradores, por isso o pesquisador precisa ter a habilidade de reconhecer sinais, símbolos, de linguagem verbal, corporal e escrita.

Uma vez imbricado entre alguns músicos de jazz das gerações mais recentes de Porto Alegre, e participando da cena enquanto *performer* e como etnógrafo vou ao encontro da metodologia apontada por Wong (2008), que se move entre estar tocando e estar etnografando, mas com extrema cautela ao “desafio da proximidade” (VELHO, 2003): “com ciência da necessidade de estranhar o familiar, desnaturalizando noções, impressões, categorias, e classificações de visão de mundo”. A dialética entre experiência de campo e teoria se mostra uma importante aliada a esse estranhamento, como fonte de comparação e confrontação teórica (PEIRANO, 1995), desafiando o senso comum ou “espontaneísmo” (BOURDIEU, 2007), como ferramenta de pesquisa.

Entrevistas com os músicos, enquetes com espectadores, fazem parte de um processo mais amplo de entender esse contexto e as formas das práticas musicais que envolvem relacionamento entre os músicos e os diversos agentes, disposições técnicas profissionais que

¹¹ Although I presented myself as an ethnomusicologist, I found that the most frequent frame musicians drew upon to contextualize me was that of journalist. Since I wanted to interview them on tape and write about their views about music. (MONSON, 1996, p.17).

¹² I did not have a recognizable byline, could not guarantee that their name and photograph would appear within a reasonable amount of time in *Down Beat*, *The New York Times*, *Jazz Times*, or any other jazz publication, and consequently was rather low in the hierarchy of importance as an interviewer. (MONSON, 1996, p.17)

possibilitam a performance. O “fazer musical”, como um processo simbólico de construção imaginada, não deixa de ser uma construção social em sua essência (ERLMANN, 1999): “produto de um aprendizado socialmente aceito e compartilhado que envolve muitos elementos”; que à medida que fui ganhando a confiança de músicos que viveram mudanças nos processos de aprendizagem, contextos de instituições e posições sociais, desde a década de 80 até aqui, foram sendo revelados por suas próprias palavras, seja por entrevistas, conversas informais em campo e até mesmo escritos compartilhados.

Minha incursão ao Festival Jazz a Bordo (2018), em Porto Alegre, além de expor uma diversidade de atores sociais como audiência, funcionários, músicos, jornalistas, em convívio dentro do barco turístico Cisne Branco, possibilitou uma imersão maior e o acesso a colaboradores de pesquisa importantes, como Paulo Dorfman¹³ e Pedrinho Figueiredo, este que em seu discurso ampliou e resignificou o conceito de jazz para além dos paradigmas mais restritos dos estilos *traditional*¹⁴, *cool*¹⁵, *bebop*¹⁶, *hard bop*¹⁷ em direção a uma música mais aberta e sem limites estéticos e ilustrada por seu trabalho com o Renato Borghetti Quarteto.

A gente tem que pensar assim, como músicos brasileiros e ampliar o conceito de jazz. Eu nunca me considerei um músico de jazz, embora sempre tenha trabalhado com improvisação e a 24 anos eu trabalho com o Borguetinho e a gente frequenta muitos festivais de Jazz aqui no Brasil e em outros lugares do mundo. Então, esse Jazz realmente vai pra um conceito bem mais amplo, a gente tá incluindo aí Bossa Nova, composições do Paulo Dorfman [...] até porque a nossa bossa nova sempre foi aceita nos outros palcos como jazz. É uma coisa interessante a gente trabalhar com esse

¹³ O pianista Paulo Dorfman é um dos principais atores dessa cena de música popular instrumental brasileira em Porto Alegre. Nascido em 1945, teve participação na rede ou na formação de grande parte dos músicos da cena. Além de compositor de inúmeros choros, é professor na Licenciatura em Música do Instituto Porto Alegre da Igreja Metodista (IPA) e pai de Michel Dorfman, outro importante pianista da cena de Jazz na cidade.

¹⁴ Jazz tradicional é termo que surgiu nos escritos polêmicos do final da década de 1930 para distinguir o NEW ORLEANS JAZZ da década de 1920 do estilo swing da década de 1930. (KERNFELD, 1988, p.544).

¹⁵ O estilo mais estendido, com menos notas em canções mais lentas data aproximadamente da década de 1940, e tem músicos como Miles Davis e Stan Getz exemplos dessa vertente.

¹⁶ O *Bebop* foi um estilo que floresceu no final da década de 1940, cujos sumos sacerdotes incluíam o trompetista Dizzy Gillespie, o saxofonista alto Charlie Parker, o pianista Bud Budell e o compositor Tadd Dameron. Tecnicamente, o bebop foi caracterizado por ritmos rápidos, harmonias complexas, melodias intrincadas e seções rítmicas que mantiveram uma batida constante apenas no baixo e no prato da bateria. As músicas de Bebop eram frequentemente labirínticas, cheias de reviravoltas surpreendentes. (ROSENTHAL, 1988, p.21)

¹⁷ Estilo de jazz dos anos 1950 e 1960, representado pelo trabalho de Horace Silver, Art Blakey e seus colegas [...], geralmente é considerado como sendo caracterizado por timbres escuros e pesados [...], figuras melódicas do blues, e às vezes, harmonias e progressões de acordes que remetem à igreja. Um número de músicos que introduziram elementos da música gospel afro-americana foram também descritos como músicos de Hard Bop (ou funk ou soul jazz), embora a sua contribuição para o desenvolvimento do jazz tenha sido consideravelmente mais leve. (KERNFELD, 1988, p.481).

conceito bem aberto e sem muitos limites. (Pedrinho Figueiredo, Jazz a bordo. 26/10/2018)

O discurso de Figueiredo marca um pouco da busca dessa música instrumental, muito provavelmente apropriada do rótulo Jazz, em desconstruir limites estilísticos, englobando muitos dos gêneros apontados por Cirino (2009), sem aprisionar em determinadas “caixinhas”, sem impor limites para “recriar”, improvisar e compor novos elementos que serão frutos não só do “fazer musical”, mas dos trânsitos dos músicos, envolvendo “projetos” e agenciamentos que serão ativos e passivos às transformações sociais de diferentes gerações. Dessa forma, a atuação nos festivais de música se transformou em um primeiro passo para a construção dos laços necessários para as perguntas mais complexas sobre como os músicos se agenciam em múltiplas posições dentro do campo da música instrumental atual, remetendo mais uma vez ao trabalho de Ingrid Monson:

As observações incluídas aqui convergem em torno de shows e clubes de performance em que essas atividades, contexto social e agentes se encontram. A cena torna-se ainda mais complicada, é claro, quando se tem conhecimento que qualquer indivíduo pode ocupar simultaneamente ou consecutivamente várias posições dentro do mundo maior do jazz. (MONSON, 1996, p.14-15)¹⁸

Monson então chama atenção à complexidade acerca desses elementos quando parte deles estão centralizados no *performer*: quando, o músico em questão, é ao mesmo tempo audiência e produtor de seu show, sendo ele muitas vezes também seu próprio negociador, publicitário, crítico em um determinado projeto, enquanto *sideman*¹⁹ (qualquer membro da banda que não seja o líder) em outro. Procurei, assim como Monson, ter diferentes tipos de abordagens nas entrevistas com os músicos, em alguns casos por telefone, por internet e presenciais, pois cada um reage de uma maneira específica, sendo de suma importância ter uma pesquisa histórica e um material pré-elaborado sobre o entrevistado como gravações antes da abordagem.

¹⁸ The observations included here converge around concert and club venues of performance in which these activities, social contexts, and agents meet. The picture becomes even more complicated, of course, when it is acknowledged that any individual might simultaneously or consecutively occupy several positions within the larger jazz world. (MONSON, 1996, p14-15)

¹⁹ Sideman: qualquer membro da banda que não seja o líder. (KERNFELD, 1988, p.449)

Agregado aos conceitos antropológicos inseridos nas etnografias estudadas na presente dissertação está o conceito de “material expressivo” que é explorado por Tiago de Oliveira Pinto (2002): elemento constante na *performance* musical, e que engloba símbolos como gestos, movimentos, falas e sons, e que, por sua vez, constitui o “aspecto conceitual” e estético, que é citado por Cirino (2005) como:

O ‘aspecto conceitual’ é representado no topo da cadeia de eventos que constitui a performance musical e está relacionado a concepções estéticas e visões de mundo de uma determinada cultura musical com estilo próprio e muito calcada em tipo específico de performance e produção musical. O “pensar musical” por sua vez está relacionado às estruturas musicais e “representa a ligação entre a expressão formal da música e os seus conteúdos” (Oliveira Pinto, 2002). O “fazer musical” está relacionado diretamente com a expressão formal, com os processos que envolvem diversos aspectos expressivos, enquanto o pensar musical está ligado aos aspectos que envolvem as questões a como fazer soar aquilo que determinada cultura tem como significativo e musical. (CIRINO, 2005, p.91-92)

A partir deste ponto de vista é possível inserir, além das concepções sociais da performance, as questões musicais como noção de estrutura e outros elementos constituintes da música como técnica instrumental, linhas rítmicas padronizadas entre outras observações sonoras. Logo, a análise das performances musicais em minha concepção vai além das negociações propostas por Seeger (1988) e Blacking (1973), que envolvem as relações das sonoridades e os seres humanos, maneiras e processos, mas também aos registros fonográficos, comparações musicais em diferentes reproduções, técnicas específicas envolvidas na música estudada.

À medida que minha caminhada se acentuava no tempo de pesquisa, nesses 29 meses, fui encontrando suporte dentro de uma produção recente de estudos voltados para tecnologia, música e mídias sociais, assim como métodos de pesquisa virtual dentro de contextos atemporais e sem fronteiras geográficas. Os músicos, jornalistas produtores estavam se articulando virtualmente, divulgando, produzindo, distribuindo e resistindo a todas as mudanças sociais que aconteceram desde a década de 80 até os dias atuais. Esse assunto era recorrente em campo e quase que na totalidade das conversas que tive com os agentes das duas gerações e era preciso e urgente abordar isso também, uma vez que o campo estava demandando.

A netnografia é uma realidade cada vez mais presente no processo investigativo etnomusicológico, muitos dos livros e artigos selecionados para este projeto partem de repositórios virtuais que se aliam às experiências etnográficas que acontecem para fora do

espaço físico corporificado. Pessoalmente busquei a articulação dos primeiros contatos entre os colaboradores com o auxílio da internet, buscando um conhecimento prévio, por meio de cinco questões gravadas enviadas pelo e-mail que obtive em survey aplicado usando a ferramenta Facebook. Nesse sentido Miller (2012), apresenta uma importante contribuição para a etnomusicologia, *Playing Along: Digital games, Youtube, and Virtual Performance*, que trata da união do espaço corporificado e o virtual concentrando-se na mídia digital e na cultura participativa, pelo exemplo dos jogos Guitar Hero, Rock Band, os fóruns de discussão online, vídeos no Youtube e comunidades “que tanto a mídia digital quanto o conhecimento corporificado podem unir espaço e tempo, criando conexões entre experiências humanas individuais dispersas e diversas”. Logo, o campo de trabalho de Miller são os “espaços de afinidades”, interesses, metas e práticas comuns a experiência compartilhada através das redes.

Abordando o contexto virtual como de prática musical performance e pedagogia, Miller utiliza da antropologia de Tom Boellstorff que supõe “que nossas vidas reais têm sido ‘virtuais’ o tempo todo. É sendo virtual que somos humanos: uma vez que é da natureza humana experimentar a vida através do prisma da cultura, o ser humano sempre tem sido um ser virtual”. (BOELLSTORFF, 2008, p.5). As expressões culturais mediadas por computadores, causadas pelos entrelaçamentos entre o “mundo real” e o “mundo virtual”, resultam no termo “cibercultura” (LEVY, 1999), que caracteriza uma “universalidade sem totalidade”, ou seja, pequenas unidades com características próprias, sem totalidade, mas que estão internacionalmente ligadas pela internet (universal), em um espaço onde o virtual é uma entidade “desterritorializada”, gerando manifestações concretas em diferente espaço e tempo, não podendo estar fixada em nenhuma coordenada espaço atemporal.

Kozinets (2010) aborda a “pesquisa virtual” pelo termo “netnografia” como uma “observação participante baseada em um trabalho de campo online”, usando essa mediação tecnológica como fonte de dados para o entendimento e representação etnográfica. Festivais como Poa Jazz Festival utilizaram a ferramenta de multiplataforma, para respectivamente a divulgação, informação e vendas de ingressos online. A presença de dois modelos de distribuição cultural, o clássico (TV, rádio) e o novo (internet, tablet, smarthphone), onde o novo e o velho se misturam e se complementam, é um processo que exemplifica o que Henry Jenkins (2009) chama de “cultura de convergência” como um entrelaçamento entre mídias

alternativas e de massa resultando em convergência midiática²⁰, cultura participativa²¹ e inteligência coletiva²². Assim, resenhas de jornalistas, fotos, depoimentos dos músicos, podem ser coletados publicamente nas redes sociais e a interação ao vivo é regulada por todo um departamento de marketing digital dentro do evento. Dessa forma o visual, se alia a música como uma “ponte” entre pesquisador e pesquisados, alimentando a intersubjetividade, uma vez que hoje na etnomusicologia mais do que representar certos setores, damos voz aos atores reais e o “áudio visual” é uma poderosa ferramenta tanto de visibilidade, quanto de retorno aos participantes das pesquisas que se estende dos meios comunicativos corporificados aos instrumentos virtuais socialmente utilizados como forma de expressão pessoal.

As redes entre esses diversos atores, acionadas pelos impulsos de “sociedades” (SIMMEL, 2006) e “projetos” (VELHO, 2003), individuais e coletivos são partes integrantes do fazer musical que, em diálogo entre “real” e “virtual” (MILLER, 2012, LEVY, 1999), agenciam suas carreiras musicais multifacetadas e articulam suas ferramentas de sobrevivência dentro uma tradição musical que não lhes dá estabilidade. Assim, privilegiei os encontros entre músicos considerados da MPIB (PIECADE, 2003), que transitam entre os diferentes estilos músicas apontados por Cirino (2009), em diferentes equipamentos urbanos, etnografando as performances musicais em festivais e recompondo por meio das narrativas dos colaboradores a trajetória de músicos já estabelecidos na cena musical e sua relação com uma nova geração de músicos de “jazz” em Porto Alegre.

1.2 APRESENTANDO A CENA

Complicado dizer quando eu entrei na “cena”, partindo do pressuposto que estamos constantemente performatizando junto a nossos pares sonoros. Enquanto audiência é muito provável que desde as performances de *Concert for Trumpet - Harry James* já estava atento a sonoridade de Jorginho do Trompete, com a Banda São João do Colégio La Salle. Lembro-me

²⁰ Consumidores podem ser incentivados a procurar informações adicionais a um produto, fazendo o uso de diferentes plataformas/mídias

²¹ . Os consumidores participam dos meios de comunicação, podendo vir a ser produtor a partir de um produto original consumido

²² Interação, debate possibilitado pela produção individual de um agente na internet

em 2002, *workshop* de bandas na SOGIPA (2002), organizado pela Associação Gaúcha de Bandas (AGB), era eu, um jovem trompetista espectador com uma leitura muito básica e nenhum conhecimento em técnica, teoria, harmonia, apenas minha vontade de fazer música. Em uma das salas, lembro como se fosse hoje quando o professor da classe de trompete popular pediu que os alunos tocassem algumas notas em conjunto em ritmo de jazz, todos o fizeram, enquanto isso ele começou a solar uma improvisação em cima do fundo musical executado por nós, não eram poucas notas, eram muitas escalas, blue notes²³, com um vigor, com uma força no som, tocando e dançando, foi a minha primeira manifestação de deslumbramento com uma *performance* ao vivo de trompete, meu primeiro workshop de música, talvez a primeira experiência mais focada em aprendizado com o meu instrumento, uma situação marcante pra mim.

Após esse período, dezembro de 2008, o contato com o sul dos Estados Unidos me proporcionou um série de comparações e crescimentos, uma cidade portuária [New Orleans], com uma quadra só para bares e cultura, a *French Quarter*, o que seria para um porto-alegrense a nossa Cidade Baixa (CB), um lago com passeio sonoro, o que seria nosso Guaíba e uma gama de personagens, músicos de metais, muitos trompetistas, saxofonistas, nas ruas, nos bares, nas escolas em toda parte. Quando eu me inseri na cena de música instrumental? de Jazz? Blues? MPiB?

Conversando com Arthur de Faria, colaborador de pesquisa, sobre nuances da cena de música instrumental em Porto Alegre chegamos à conclusão de que existe uma gap geracional entre os 35-50 anos: “Teve um *revival* muito forte de música instrumental nos últimos anos aqui em Porto Alegre né, acho que essa geração que tem menos de trinta e poucos anos, da tua geração pra baixo”. Segundo o compositor “não foi uma geração [de 90] que despontasse muita gente de música instrumental” muito provavelmente, influenciados por décadas de soberania do rock. O pianista traça uma observação de seu grupo, “eu vejo lá pela banda! Metade tem mais de 50 e a outra metade tem menos de 35” chegando ao consenso que de fato atualmente essa música instrumental tem apresentado um acelerado crescimento:

Aqui tá acontecendo um fenômeno muito interessante, jovens como tu tão se voltando pra um outro tipo de música que não é a música da mídia, a gente pega por exemplo: Tu tens os nomes daquelas pessoas que tão ai a 20-30 anos, Luizinho Santos, Jorginho

²³ Uma redução microtonal do terceiro, sétimo, ou (menos comumente) quinto grau da escala diatônica, comum em blues, jazz e músicas relacionadas. (KERNFELD, 1988, p.120)

do Trompete, Paulo Dorfman, Claudio Sander, James, Pedrinho, Renato esses caras tão ai a muito tempo, o Kiko Freitas que já é um cara do mundo. E tu tem uma nova geração que surgiu de uns 5 anos pra cá, que como eu digo sempre deixou de fazer banda de heavy metal porque esse talvez não satisfizesse os seus anseios como um músico, e foram procurar um tipo de música que seja mais desafiador, que demande mais estudo mais conhecimento e isso tudo converge com a facilidade com que um músico como tu entre na internet e veja um cara da tua idade que ta tocando em Singapura [...]Ai tu tem Kula jazz, Marmota, tu tem os guris do Quinze, tu tem um monte de cantoras novas Camila Lopes, Camila Toledo, Melina Vaz um monte de gente que tá fazendo música. (FARIA, entrevista em 19/12/2019)

Arthur de Faria (51 anos) além de músico, pianista, compositor, possui uma extensa produção sobre a história da música de Porto Alegre com aproximadamente 12 capítulos/papers²⁴, abordando os conjuntos melódicos, Tulio Piva, Lupicínio Rodrigues, Octavio Dutra, Casa Elétrica e até mesmo um capítulo devotado à era do jazz. O nome do músico vinha sendo indicado desde as minhas primeiras conversas com Pedrinho Figueiredo, Julio Rizzo, e por último o crítico Juarez Fonseca, “é indispensável tu falar com o Arthur, ele tem toda uma sistematização histórica da cena instrumental”. Da mesma forma, Bruno Melo produtor cultural 39 anos, que participou da produção dos festivais Poa Jazz Festival 1, 2, 3 e 4 e Jazz Distrito, comenta o estado atual dessa cena em Porto Alegre no programa “Músicas do Mundo²⁵”, na Rádio da Universidade:

Cara eu ainda acho que o jazz em Porto Alegre, eu vou falar a nível até de Rio Grande do Sul, ele está em um processo de maturação[...] então não se sabe muito bem como é que vai ficar, mas tá acontecendo. Como o jazz tem essa liberdade, se cria muito e se faz muitas releituras. Eu acho que o Jazz em Porto Alegre ainda precisa dialogar um pouco mais com o nosso folclore, isso é uma coisa que eu sinto falta, e eu não digo assim, bota uma música ‘gauderia’ dentro do jazz, ou nem necessariamente fazer com que seja a música ‘gauderia’ ou enfim, às vezes é uma milonga ou um *chamamé*, ou é um bombo *leguero*, são detalhes que a gente vê que vão nos dar uma característica regional, porque tem músicos maravilhosos que fazem aqui, que fazem trabalhos maravilhosos e acho que tá tudo bem. A Kiai é um exemplo que eu acho maravilhoso porque eles encontram uma linguagem própria, mas eu acho que ainda falta um pouco assim dessa liga com o folclore. (MELO, Músicas do Mundo em 29/04/2019)

²⁴ Disponível em: <<https://ufrgs.academia.edu/ArthurdeFaria>>. Acesso em: 11 de jan. de 2020.

²⁵ Programa radiofônico com produção do ETNOMUS UFRGS/Núcleo de Estudos em Música do Brasil e América Latina, coordenação do prof. Dr. Reginaldo Gil. Disponível em: <ufrgs.br/radio> segunda feira, as 20h30min, 1080nAM, e<https://www.youtube.com/channel/UC1pZzLvpdeq1JSb6_OgKQ3A> Acesso em mar de 2020

Segundo Arthur de Faria: “às vezes as coisas se cruzam, essas interseções acontecem, porque essa geração de músicos atuais não tem medo de experimentar. Isso é uma característica da geração de vocês” e comenta que talvez essa seja uma das principais diferenças geracionais. Isso explica também uma adesão forte dos jovens enquanto público nos bares e festivais para um estilo já de um século de existência e que ganhou impulso pelos festivais (Juarez Fonseca), pela inserção de centros de formação em musical popular, como o curso de música popular na UFRGS, pelos meios digitais de informação, produção e distribuição (Arthur de Faria, Everson Vargas, Luciano Leães).

Uma das características que eu tenho encontrado nesse campo da música instrumental é a “individualidade”, talvez por ter um caráter de alta especialização, ou mesmo pelas articulações com a música de concerto, esses músicos acabam tratando suas trajetórias ainda hoje de forma individual. Uma análise simples é comparar o cenário do blues e do jazz, o primeiro parece conseguir agregar uma quantidade enorme de músicos em um dia de performance em um bar, como foi evento de 5 anos do Clube do Blues, o segundo se faz de festivais como Distrito jazz e Poa Jazz para reunir os músicos da cidade dentro de um evento, em um movimento que parece ser movido pelo cachê e prestígio, o que Cottrell chama de “capital musical” inspirado na teoria dos capitais de Pierre Bourdieu (1983). A distinção muitas vezes parece ser uma herança dessa cultura individualista gaúcha no campo da música instrumental, pelos menos entre músicos que borram a fronteira entre MPIB e Jazz. “O gaúcho é um ser solitário”, diz Pedrinho e segue: “é muito raro tu ter movimentos, tudo aconteceu em movimentos da música brasileira, os baianos, os mineiros, os nortistas, todos eles se ajudaram, os gaúchos não, cada um subiu sozinho e fez por si”. Explicando que quem convida o Dante Santoro a subir o Brasil não foi o Radamés Gnattali que já estava lá, e que cada um fez o seu lance: “e por isso nós não temos um movimento pela música do Rio Grande do Sul e é assim desde sempre”. Em comparação com as duas cenas em que eu atuo, a individualidade é uma característica do jazz em relação ao blues, e poucos músicos, como o pianista Luciano Leães, conseguem transitar entre os dois mundos musicais com o mesmo “capital musical”, o mesmo prestígio em ambos.

Porém, alguns músicos e agentes dessa cena atual se articulam em conjunto, pelo menos na distribuição (tema do Capítulo IV), para lançar seus trabalhos de forma multifacetada, em um movimento individual, mas que situa identidades dentro de determinada comunidade.

Ingrid Monson, problematiza as múltiplas funções em sua “Jazz Community”, o que acaba acontecendo de forma não muito diferente nessa cena de música instrumental de Porto Alegre:

Os artistas também são membros da audiência, assim como agentes e produtores de reservas. Alguns gerentes e produtores podem ser simultaneamente esposas ou parentes de músicos. Os músicos podem negociar acordos de negócios, compilar materiais publicitários e criticar outros músicos uma noite e ser o sujeito de tais críticas e negociações no dia seguinte. Um músico pode ser um sideman em uma banda, reclamando sobre os negócios e as práticas musicais de um líder, e ao mesmo tempo sujeito a críticas semelhantes dos membros de sua própria banda. (MONSON, 1996, p.15)²⁶

Analisando a citação de Ingrid Monson sobre os músicos de jazz percebi que é uma característica em comum com toda uma música popular instrumental brasileira (MPIB). Observei nos festivais de jazz de Porto Alegre a circulação de diferentes estilos musicais e muitos dos próprios músicos não se identificavam como jazzistas, mas sim como músicos instrumentistas brasileiros com treinamentos em improvisação e arranjo. Dessa forma, procurei descobrir as fronteiras entre o que é jazz e o que é MPIB e concluí que os agentes da cena musical de Porto Alegre tinham forte relação com um conceito de estilo mais plural, tal qual já havia identificado Giovanni Cirino com os músicos da MPIB da cena de São Paulo.

O tópico tratado por Piedade (2003) e Cirino (2009) é empiricamente identificado no Festival *Jazz a Bordo*, pré-campo realizado em Porto Alegre, em outubro de 2018, ocasião em que o flautista Pedrinho Figueiredo conceituou “Jazz” como uma forma “mais ampla”, sem limites estéticos, baseado nas suas experiências em festivais internacionais na banda do músico Renato Borghetti. Assim, representado em um conceito de jazz ressignificado, é possível acessar diversos debates: como a mescla heterogênea entre tradicional e moderno, popular e erudito, brasileiro e estrangeiro, oral e escrito, harmonia e dissonância. Seria o que Piedade (2003) chamaria de “fricção de musicalidades”, e que Cirino (2009) completa dizendo que expressa as próprias “tensões presentes na sociedade brasileira, apresentando uma noção de Brasil não-monolítico, mas contraditório e plural”.

²⁶ Performers are also audience members, as are booking agents and producers. Some managers and producers might simultaneously be the wives or relatives of musicians. Musicians might negotiate business deals, compile publicity materials, and critique other musicians one night and be the subject of such critiques and negotiations the next. A musician may be a sideman in one band, complaining about the business and musical practices of a leader, and at the same time subject to similar criticisms from the members of her or his own band. (MONSON, 1996, p.15).

Seria praticamente impossível cobrir o campo inteiro da prática, do que inicialmente chamei de MPIB aqui em Porto Alegre, iniciei as observações e entrevistas entre os músicos da *PoA Jazz Band*²⁷, onde participo como trompetista, passando pelos Festivais POA Jazz, Jazz a Bordo, onde conversei com músicos, *staf*, e produtores, em especial Carlos Badia (POA Jazz), Augusto Britto (Jazz a bordo), partindo então para a rede que fui construindo entre prática musical e pesquisa incluindo Pedrinho Figueiredo, Paulo Dorfman e Everson Vargas. As experiências entre os demais festivais: “Distrito Jazz” e “Gramado Jazz Festival” representaram o encontro com um grupo diferente de atores, produtores e audiências: Bruno Melo (produtor cultural) e Paulo Moreira (radialista) forneceram apontamentos sobre o gênero [jazz, MPIB], os bares e análises da cena, elementos da textura que estava se formando em minha pesquisa. O envolvimento musical com o grupo de Blues do pianista Luciano Leães revelou *insights* de um campo onde o engajamento não é com um “mundo musical” (FINNEGAN, 2007), um estilo, mas sim entre pessoas, músicos e produtores que transitam em diferentes tradições da música instrumental e carregam suas vivências, seus saberes, agregando um caráter pessoal às performances e nas “disposições” (BOURDIEU, 2006) de todos os músicos com quem trabalham. Por fim, Pedrinho Figueiredo e Rás Vicente, produzindo um espetáculo do projeto UNIMUSICA (UFRGS), me presenteiam sem saber, com uma representação de praticamente todos os atores de minhas pesquisas, um encontro geracional entre o jazz atual com os músicos: Pedro Moser (Marmota), Ronaldo Pereira (Kula jazz), Lucas Fê (Kiai Grupo), e os já lendários instrumentistas da cidade, como: Renato Borghetti (gaita) e Pedro Taglini (Raiz de Pedra), performatizando o que seria a interseção entre esses dois mundos instrumentais, em diálogos entre o regional e nacional, internacional e translocal.

Tabela 1 - Entrevistas realizadas entre 2018-2019

Pedrinho Figueiredo	Flauta	Músico (técnico de som, produtor musical)	1965
Carlos Badia	Violão	Músico e produtor de Eventos	1964
Júlio Rizzo	Trombone	Músico	1961

²⁷ Poa Jazz Band é o nome do grupo de jazz tradicional (New Orleans Jazz/ dixieland) criado exclusivamente para a divulgação e entretenimento no Poa Jazz festival, formado pelos músicos: Jhonatas Soares (souzafone), Tércence Veras (violão), Isais Luz (banjo), Ronaldo Pereira (saxofone) e Bruno Nascimento (trompete).

Paulo Moreira	-	Jornalista e radialista	1960
Juarez Fonseca	-	Jornalista e Crítico Musical	1946
Arthur de Faria	Piano	Músico (compositor)	1968
Everson Vargas	Contrabaixo	Músico	1958
Paulo Dorfman	Piano	Músico/Professor	1945
Jorginho do Trompete	Trompete	Músico	1967
Bruno Melo	-	Produtor Cultural	1980
Augusto Britto	Bandolim	Músico e produtor de Eventos	1992
Mariane Kerber	Piano	Músico/Professor	1996

Fonte: O AUTOR, 2020

Buscando entender quem são esses músicos e a qual cena musical eles pertencem, me encontrei entre a questão artística e comercial, a distinção do que é profissional, o semiprofissional e o amador, que até o início de minha pesquisa passavam despercebidos, por mais que a música fosse ensinada, transmitida e executada por diferentes tipos de pessoas com e sem credenciais ou títulos as quais a legitimassem a tal ofício.

Ruth Finnegan (2007 [1989]) desenvolveu pesquisa de campo entre músicos “amadores” na cidade de Milton Keynes, e estabeleceu parâmetros em seu livro *The hidden musicians. Middle-town*, em que descreve a essencialidade da produção amadora local para os atores sociais e para os próprios músicos profissionais. Bandas de música, por exemplo, proporcionam posições tanto para estudantes alunos, amadores quanto para profissionais, na figura de regentes e solistas que tem nessa formação muitas vezes alguma projeção e oportunidade de prática até chegar em um nível orquestral considerado “ideal” pela sociedade. Músico profissional “é um termo prontamente usado para descrever os outros (ou a si mesmo) com grande convicção e certeza, mas, na prática, repousa em ambiguidades subjacentes e disputadas” (FINNEGAN, 2007).

Pode-se referir, a respeito do músico que ganha sua própria vida, ou seu próprio sustento pelo processo denominado “full time” ou em algum empreendimento musical, em contraste ao amador que o faz por “amor”. Concordando com o colaborador Carlos Badia que diz: “a palavra profissional indica que tu tá dentro de uma atividade e que tu vive daquela atividade”, mas dentro de suas ambiguidades, podemos identificar diferentes interpretações

direcionando o termo à aspectos avaliativos, e não econômicos: o “alto padrão” de um músico, suas qualificações especializadas técnicas ou científicas, o perfil de professor ou tutor, a função dentro da indústria da música ou até aparência como artista regular dentro da cena, pode transmitir um profissionalismo independente da condição econômica. De forma que a própria pesquisadora não encontra uma definição específica para o termo, o qual ela própria diz ser insuficiente para abarcar as diferentes atribuições de seu campo, propus uma reflexão com meus interlocutores sobre o que seria ser músico profissional. E quais atribuições isso abarcaria em Porto Alegre:

Eu acho que ser músico profissional é tu entender a música como profissão, como uma coisa que tu veio pra esse mundo pra fazer, então tu tem que ter dedicação, seriedade, tu tem que tá preparado e tu tem que ter o entorno disso também, é tudo aquilo que vai te formar como pessoa e que vai desaguar no profissional que tu é na tua relação com a música. (FIGUEIREDO, entrevista em 22/02/2019)

O que te forma como pessoa, o entorno, é basicamente o que abordo aqui, e o que geralmente muitos músicos sonegam ou mantêm à margem, como a construção de redes, por amizades ou interesses, a trajetória pessoal, as escolhas, até mesmo as dificuldades, cada agente desse campo tem uma maneira diferente de lidar com esses diferentes tópicos. Apesar de ainda ser profundamente difundido no Brasil e presente em grande parte das epistemologias na área da música, à “música em si” ou à música como objeto, [questionada pelo antropólogo Alan Merriam em seu *Antropologia da Música* a quase meio século (1964)], seria necessário incluir “comportamentos” e “contextos” para um estudo mais completo. Para além da “objetificação” da partitura, da análise que mesmo com seu valor comprovado é individual e pode ser relativizada: “Agora como é que essa relação se dá com a música, mesmo, para além do tocar é que eu acho que é o grande pepino” (FIGUEIREDO, entrevista em 22/02/2019). Como os agenciamentos irão tornar esse músico autossuficiente, ou um articulador no próprio campo musical específico, e quais as possibilidades em um ambiente de dificuldade cultural e de sobrevivência é uma pergunta muito relevante.

Quando eu falo do mercado músico profissional eu tenho que falar que ele tem um leque de possibilidades, ele pode ser professor, de escola de escolinha, universitário, vai se focar na vida acadêmica, pode ser um músico erudito focado em orquestra, um músico publicitário focado em estúdios pra fazer trilha pra cinema, peça de teatro, o nicho, o escopo do músico profissional ele é muito variado, ele pode ser um músico de bar, pode ser um professor que dá aula só em casa por skype, como eu conheço vários, que a atividade profissional que remunera ele mais é a aula por skype, tem o

músico que toca na noite no baile, e acompanha um artista famoso. (BADIA, entrevista em 21/01/2019)

O “grande pepino” é essa complexidade do ofício, uma vez que não conheci nenhum músico dentro desse campo da MPIB que viva exclusivamente de tocar o seu instrumento. Pensar essa multiplicidade de papéis dentro da música instrumental não é uma tarefa fácil, envolve mecanismos, instituições já estabelecidas (escolas, universidades), formações dentro dos diferentes campos (blocos, bandas), culturas estabelecidas (orquestra, tradicionalismos), uma série de elementos em contraponto a uma informalidade: uma gama enorme de contatos e redes que podemos perceber empiricamente. Fazer shows, ter carreira solo e em outros projetos, tocar em eventos e ser professora é a realidade de grande parte dos músicos de minha geração, e foi assunto em uma visita que fiz a pianista Mariane Kerber, em 13 de agosto:

Hoje em dia a realidade que a gente tem principalmente aqui no sul, com todos esses cortes de verba que tá tendo, em cultura e toda essa função, eu acho bem difícil viver só tocando, no sentido de não trabalhar em estúdio, não dar aula, minha renda principal é das aulas, só que ao mesmo tempo eu vejo que é um ciclo, eu consigo alunos por tocar, e eu toco muitas vezes com os contatos [...] eu toco e ganho grana, só que ao mesmo tempo eu consigo visibilidade, e nisso mais alunos, então é um ciclo que se realimenta, dou aula como fonte de renda principal, mas vivo pra tocar, né. (KERBER, entrevista em 13/08/2019)

A musicista diria que “viver de música” seria a combinação dessas atividades com um “estilo de vida”, ou uma “identidade”: “eu fui viajar e fiquei uma semana sem tocar, e senti que tava perdendo a minha identidade”. Como se ela não fosse mais a Mari pianista, e sim turista nesse contexto: “eu posso ser a Mari-filha, Mari-amiga, mas o meu estilo de vida, é tocar. A pianista revela que assistiu uma masterclass²⁸ do Herbie Hancock e confessa que pela primeira vez assistiu um de seus ídolos falando sobre essa fragmentação, em que teria dito: “Eu sou Herbie Hancock, sou o pianista, mas também sou o marido, pai de duas crianças! Então, naquele momento, que tu é marido, tu não é o pianista, e eu acho que são todos esses fragmentos que formam o Herbie pianista”. Fragmentada por posições e demandas sociais e talvez acostumada com a demanda técnica que esse mundo instrumental impõe, a pianista desabafa em tom de brincadeira: “quando eu vi isso me deu alívio na alma, talvez não precise tocar o tempo todo [risos]”

²⁸. Master class é uma expressão inglesa para aula ministrada por um especialista de sua área. Masterclass.com é uma iniciativa privada/comercial onde performers e tutores mundialmente conhecidos como Ham Zimer, Herbie Hancock fornecem vídeo aulas por meio de uma plataforma online.

Mas, para além do aspecto sonoro, e de um contexto conturbado como o nosso, temos comportamentos e posturas, que, para um de meus colaboradores são de extrema importância, se comportar como um profissional é uma crença que carrega valores: “tem muita gente que tem a carteira até da Ordem dos Músicos ou do Sindicato, que toca e vive disso, que eu não considero profissional e eu sempre achei um problema brasileiro, gaúcho em especial”, em comparação a outros lugares onde os músicos levam mais “a sério”, respeitando horários:

Não pode chegar bêbado num lugar pra tocar sabe, chegar atrasado, tu marca as cinco no Nazari, no Soma, e é o costume, aqui em Porto Alegre, é a coisa mais comum, tu marca as duas da tarde, o primeiro músico que chega lá vem as 3:15, o outro as 4, e o horário pago ali é até as 5. Pô, eu já paguei adiantado. (ANÔNIMO 2019 -2020)

Para esse músico, em particular, cumprir com as obrigações, de uma maneira séria como um trabalhador qualquer, ou de outro ramo, é essencial: “porque tem um monte de músicos que eu conheço que vai pro palco bebendo, cheirando, fumando maconha, injetando, anfetamina, não sei o que, se droga”. O desabafo, segundo o músico não é um combate às drogas ou aos bons costumes, mas faz parte das responsabilidades de entregar um bom produto, ou uma arte: “tu tem uma responsabilidade profissional, é um profissão, tem gente te ouvindo, te aplaudindo, tu tá ganhando pra isso. Então músico profissional é assim, ele tem que ter uma conduta.”. Dessa forma, o músico aponta uma série de exemplos e argumentos, alguns aos quais já presenciei como pesquisador e trompetista, fruto do julgamento social, um desvio social, que para o sociólogo Becker irá depender de quem está julgando.

Hoje em dia, as demandas do entorno, contas a pagar, convenções sociais, agenciamentos, tensões entre empregador, produtor e toda uma divisão do trabalho são questões a serem enfrentadas. Um dos colaboradores, dizendo que antigamente podia se dedicar muito mais ao instrumento e ficar horas e horas estudando, e logo soaria melhor, vai ao encontro ao discurso de muitos dos músicos dessa geração de 80. Conversando com Pedrinho Figueiredo que é conhecido não só por seu trabalho como instrumentista, mas também produtor, perguntei sobre essas questões de “múltiplas funções” na atualidade e em relação a sua época:

Hoje em dia o cara faz tudo, ele bate a foto com o automático da máquina, trabalha no *photoshop*, monta, faz a capa, faz o cartaz, se inscreve no edital, cria o texto, cria o conceito do projeto, faz orçamentos, faz roteiro de viagem, faz um book de hotéis, vê as possibilidades de alimentação, sabe, atende a intolerância com lactose do baterista, o guitarrista que é vegano tudo isso um cara tem que fazer porque o dinheiro disso encurtou. (FIGUEIREDO, entrevista em 22/02/2019)

Essa é uma realidade dos músicos na atualidade, o *Do it Yourself*²⁹, a cena musical está repleta de trabalhos lançados no Spotify, no Youtube e em diversas ferramentas contemporâneas para a distribuição. Para Pedrinho, nesse processo entre produzir e tocar, “a relação com a música muitas vezes sofre muito, sobra muito pouco tempo pra música, porque o cara tem que se auto produzir demais”, mesmo assim, o próprio produtor confessa: “eu quero mais é que distribua a minha música”.

A grande maioria dos músicos colaboradores concorda que ser músico profissional significa estudar de forma séria o seu instrumento, investir tempo para estar preparado para qualquer evento musical, mas confessa que muitas vezes: “o cara que senta de má vontade na terceira fileira de uma orquestra e toca baixinho pro maestro não ouvir que ele não sabe [sua parte] também é um músico profissional” (conforme Pedrinho F.). Assim, os indivíduos que trabalham tanto na produção, na educação formal e na informal, múltiplos atores socio-musicais podem ser acessados pela etnografia da música (SEEGER, 2008).

²⁹ Do It Yourself, isto é, na medida em que a tecnologia atual permite aos grupos independentes realizar com êxito a gravação, distribuição e promoção (lembrando que estes meios de produção eram tradicionalmente controlados pelas majors). Atualmente, qualquer indivíduo pode: a) gravar em seu estúdio caseiro; b) divulgar na Internet utilizando as ferramentas que citamos anteriormente; c) prescrever sua própria música e a de grupos afins graças aos “amigos destacados” destas redes sociais; d) conseguir rentabilizar sua música através dos shows que podem surgir nestas redes; e e) ainda vender seu produto em sites e portais.(PÉREZ, 2011, p. 58)

2. ETNOGRAFANDO EM FESTIVAIS DE JAZZ

Novembro de 2019, a caminho do Festival Mississippi Delta Blues estamos eu, Ronie Martinez, Julio Rizzo e Ronaldo Pereira em um ônibus contratado pelo festival para nos levar a Caxias do Sul. A unificação da cena começa ali, no ônibus, temos os músicos de São Paulo, Diuna Greeleaf (USA/Texas) em constante contato conosco e escutando nossas histórias, Ronie conta histórias de como modificaram a versão de “homens de preto” (canção ícone da música nativista/regionalista do RS) em um festival Musicanto: “ [...] eu, o Zé Natálio e o Fornazier, eu arranjei, os caras compraram a ideia, nós fizemos muito shows, vai de 25 anos atrás”. Para o baterista Ronaldo Martinez [Ronie] que veio de Rio Grande, tocar em diversos festivais, em diferentes mundos musicais revela múltiplas histórias e acontecimentos para além da própria música.

Timothy J. Cooley (2005) conduziu pesquisa nos *Tatras* poloneses, entre os músicos chamados *Górale* e dedica um capítulo inteiro ao “festival” em seu *Making Music in the Polish Tatras* (2005). *Village on Stage*, capítulo IV, explora o “Festival como um moderno ritual de identidade regional”, onde o ritual é desenhado de duas maneiras: a primeira por meio do diálogo intelectual de Connerton (1988), Durkheim (1915) e Lukes (1975), como “representação simbólica estilizada de objetos, crenças, ou verdades de significados especiais para um grupo” (COOLEY, 2005, p. 133) e a segunda, em relação “as performances que se destinam a ser eficazes ou transformadoras”, em que participantes e a natureza de grupos distintos são transformados e um meio de vida é preservado. Timothy argumenta ainda que nesse processo as performances em festivais “produzem e mantêm aspectos da identidade *górale* ameaçadas pelo próprio arranjo social que o festival cria que agora coloca um povo, anteriormente descrito como isolado, em um ambiente multicultural, cada vez mais internacional” (COOLEY, 2005, p134). Dessa forma, iniciam-se as tensões entre o local e o global, a tradição e a inovação e no caso descrito no livro entre turismo e etnografia. As dualidades apresentadas pelo pesquisador são complexificadas em *Global Village*, capítulo V, onde as experiências empíricas com a música [sonoro] e os materiais gráficos questionados por perguntas dão vazão a uma discussão entre “globalização” e “globalismo”. No debate, o autor se posiciona contrário à noção de globalização como “troca de recursos, capital e informação e

do globalismo como uma ideologia, um processo de pensamento, uma concepção”, em direção ao Globalismo como estratégia de enfrentamento, e explica:

Globalismo é como as pessoas estão reagindo à globalização, como estão renegociando seus próprios significados locais, re-imaginando identidades, músicas e comunidades. O globalismo inclui o "trabalho da imaginação" de Appadurai, que permite imaginar que ela é uma cidadã do mundo, bem como de uma família, tribo, comunidade, nação e estado-nação. O globalismo é quando as pessoas começam a repensar sua música e se envolver nessa coisa chamada *world beat*. A mecânica da globalização é unidirecional e flui da metrópole para os cantos do mundo, onde a infraestrutura para criar e distribuir capital, recursos, informações etc. pode não existir. O globalismo, por outro lado, não requer estruturas físicas de produção, apenas a idéia de identidade global e, portanto, pode fluir de qualquer local em qualquer direção. Em um círculo autoperpetuado, o globalismo cria a globalização que, em seguida, reenergiza o globalismo. (COOLEY, 2005, p. 201)³⁰

Os conceitos de globalização e globalismo ajudam no entendimento dos festivais de jazz locais, portanto, enquanto múltiplas tensões de um evento anual. Os festivais de música, de modo geral, colaboram para uma penetração maior no mercado, ou em uma cena musical específica, como no caso de um festival regionalista local: Pedrinho Figueiredo disse que na “Califórnia da canção nativa” [dezembro de 1981], ganhou seu primeiro prêmio como melhor instrumentista, participando junto com Peri Souza, com a música Estrela Guria, “então aquilo ali explodia e dali vieram muitos convites.” No mesmo ano Peri convida o saxofonista carioca em mudança ao Rio Grande do Sul por agência de seus pais: “vim pra cá um tanto a contra gosto, não achava que aquilo era uma boa solução pra mim não.” Disse ainda que, ao participar do show “Explode 80”, que aconteceu no Auditório Araújo Viana e reuniu os músicos populares da época: “eu pude conhecer todos, e isso teve por consequência muitos convites pra trabalhar”. Para Pedrinho Figueiredo o Festival Califórnia da Canção foi uma maneira de encontrar uma música diferente, um espaço de inovação:

³⁰ Globalism is how people are reacting to globalization, how they are renegotiating their own local meanings, re-imagining identities, musics, and communities. Globalism includes Appadurai’s “work of the imagination” that enables one to imagine that she is a citizen of the world as well as of a family, tribe, community, nation, and nation-state. Globalism is when people begin to rethink their music and engage in this thing called worldbeat. The mechanics of globalization are unidirectional and flow from the metropole to the corners of the world where the infrastructure for creating and distributing capital, resources, information, and so on, may not exist. Globalism, on the other hand, requires no physical structures of production, only the idea of global identity, and therefore may flow from any location in any direction. In a self-perpetuating circle, globalism creates globalization which then re-energizes globalism. (COOLEY, 2005, p. 201)

O festival não tem uma ligação direta com o CTG [Centro Tradicionalista Gaúcho], os festivais nativistas tratavam da manifestação contemporânea da música feita com base no folclore do Rio Grande do Sul, ela não era uma reprodução estanque do folclore [...] era a exploração contemporânea com base naquilo que é a música folclórica e regional. A Califórnia da Canção Nativa tem uma importância tremenda nesse aspecto, inclusive colocando com três linhas distintas, uma linha de manifestação rio-grandense, uma linha campeira e uma linha de projeção folclórica. Então eles tinham essa visão e entendiam que existiam esses matizes né, auto trabalhar em cima de uma música regional que tu tens matizes de relação com esse folclore. (FIGUEIREDO, entrevista em 22/02/2019)

Segundo Pedrinho, o próprio Paixão Côrtes, um dos criadores e fundadores do chamado Movimento Tradicionalista Gaúcho, criticava os CTGs em sua perpetuação por um culto congelado, ao invés de evoluir em cima de uma base folclórica. O músico, que frequentava a casa do próprio “modelo do laçador³¹”, diz que foi por meio das performances, convívios e festivais que foi se “envolvendo e sendo envolvido” pela cultura e pela música regional gaúcha. A inovação e o intercâmbio entre performances em festivais na década de 80 parece ter tido um papel essencial na trajetória de Pedrinho, o Free Jazz Festival (1985) “muda a cabeça de todo mundo”, os cabeludos de bombacha, como o saxofonista se refere a seus colegas, passam a ter contato com essa música, e conhecem novas maneiras de tocar o folclore gaúcho:

A entrada do disco do El trio, Lito Vitale, Bernardo Bará, Lucho Gonzalez que chega aqui com um time de músicos e isso também revoluciona a música que se faz aqui [sul] é um troço, aquilo ali vira a cabeça de todo mundo. Porque se abre uma janela de uma outra relação com a música tradicional assim sabe, do chamamé, o cara faz uma gravação de *Mercedita*, e aí ele grava só coisas tradicionais, só que de um jeito maravilhoso. E as pessoas começam a se dar conta que o tratamento que argentinos e uruguayos estão dando com a música folclórica é muito mais contemporâneo, na verdade nós não conseguimos fazer isso aí, mas na música instrumental nós fizemos com o Borghetti. (FIGUEIREDO, entrevista em 22/02/2019)

“Eu cursei alguns semestres [arquitetura], mas eu queria era tocar, aí começaram a ter festivais em Porto Alegre, teve um promovido pela Faculdade de Arquitetura, eles queriam repetir os festivais da TV, da Globo, aquele Excelsior”. O parceiro de projetos de Pedrinho Figueiredo, por cerca de 30 anos, Paulo Dorfman, apresenta acima um relato semelhante, onde os festivais tiveram vital importância em sua trajetória como instrumentista:

³¹ A estátua do Laçador (ou monumento ao Laçador) é um monumento da cidade de Porto Alegre. É a representação do gaúcho pilchado. Foi definida por lei municipal como Símbolo Oficial de Porto Alegre em 1992.

Eu era guri, mas eu via os Festivais, Elis Regina, o pessoal lá e tal. E aí, a faculdade de arquitetura onde meu irmão começou a dar aula, ele e outros colegas fizeram aqui na arquitetura da UFRGS um festival de compositores, eu não entrei como compositor, mas eu entrei como músico, me convidaram, ah vai tocar piano, foi a primeira luz assim que acendeu né. (DORFMAN, entrevista em 29/03/2019)

Foi o momento em que os grandes festivais da música popular estavam repercutindo nacionalmente, a PUCRS (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul) e as sociedades e clubes sociais sediavam muitos eventos. O pianista e compositor de choro Dorfman comenta que assistia performances de músicos famosos nesses locais: “o Frank Sinatra tu conhece né?, era do grupo dele o *Samy Davis*, um cantor de Jazz e tal, negro, ele e big band eu vi aqui na SOGIPA [Sociedade de Ginástica de Porto Alegre], os clubes sociais tinham uma atividade cultural muito maior que hoje.”

Ai comecei a compor, claro eu queria imitar ou o Tom Jobim, ou o Edu Lobo, o Chico, comecei a compor de leve, umas canções e aí eu participei de vários festivais, e tinha uma rádio aqui, tu deve conhecer o Julio Fürst, um apresentador da rádio Itapema FM, décadas atrás, ele era baterista na época, ele tinha um programa que era ‘vivendo a vida MR Lee’, acho que era patrocinado pelas calças Lee, ele já tava trabalhando na ‘Continental’, e promoveu vários festivais, e aí eu vi que festival era um lugar onde eu podia me apresentar, compor uma música, escrever, mas também tinha sempre os convites pra baile, mas aí nos festivais eu vi que dava esse lance de instrumental. (DORFMAN, entrevista em 29/03/2019)

Então um festival tinha o papel de formar, influenciar os músicos na posição de ouvintes e propiciar encontros que poderiam se converter em trabalhos futuros: “Esses festivais que eu tô falando eram festivais competitivos [FIC³², Excelsior³³], festivais como Poa Jazz são festivais de músicos, artistas conhecidos convidados”. Segundo o jornalista Juarez Fonseca, recém homenageado pelo 5º POA Jazz Festival, existem dois tipos de festivais: aqueles que são competições, e os eventos de performance, como o POA Jazz Festival.

³² Festival Internacional da canção realizado no Rio de Janeiro entre 1966 e 1972, concurso transmitido pela TV Rio e TV Globo, com vencedores da etapa nacional, respectivamente: Saveiros - Dori Caymmi e Nelson Motta (1966), Margarida - Guttemberg Guarabyra (1967), Sabiá - Tom Jobim e Chico Buarque (1968), Cantiga por Luciana - Edmundo Souto e Paulinho Tapajós (1969), BR-3 - Antônio Adolfo e Tibério Gaspar (1970), Kyrie - Paulinho Soares e Marcelo Silva (1971), Fio Maravilha - Jorge Bem (1972).

³³ O Festival de Música Popular Brasileira foi um concurso anual de canções originais e inéditas realizado entre 1965-1969, que em sua primeira edição foi sediado pelo auditório da TV Excelsior em São Paulo, precedido por mais 4 festivais na TV Record. As últimas edições foram caracterizadas por canções de protesto e pelo fenômeno da tropicália, por consequência ao período da ditadura brasileira entre 1964 e 1985.

Em uma dialética entre os festivais do passado e do presente é possível averiguar o surgimento desse tipo de Festival Amostra, uma espécie de show com diversas bandas, em um ou mais dias [noites], em equipamentos diversos da cidade. O *Montreux Jazz Festival* (1967-2020), um dos mais célebres eventos de jazz [amostra] no mundo que apresentou em sua primeira edição artistas como Elis Regina, Keith Jarrett, Bill Evans, Nina Simone, Jan Garbarek e Ella Fitzgerald, é um exemplo desse tipo de festival não competitivo. A cidade de Porto Alegre, independente da força das instituições como clubes sociais, e teatros que sediaram show como Chick Corea e Dizzy Gillespe na Década de 80, foi entrar apenas em 2019 no circuito do jazz mundial. Movimentado pela iniciativa do POA jazz Festival e uma série de eventos subsequentes com bases em economia da cultura e as políticas públicas federais, o cenário sofreu um *revival*, pelo uso da cultura como um recurso, uma mola propulsora de mudanças que de fato ocorreram na cidade.

Para Yudice (2002) toda essa expansão do uso da cultura como um recurso/conveniência de resolução de problemas sociais sob o pretexto de um projeto, faz parte do período em que estamos vivendo, em que a lógica de mercado abrange diretamente as manifestações culturais. Problematizando o novo sentido de cultura, como um fim para um sistema de “desenvolvimento capitalista”, se fundindo a uma chamada economia cultural baseada na criatividade e no trabalho intelectual, Yudice critica os novos sentidos da cultura em seu envolvimento com as instituições do estado:

Um crescente uso da cultura como um registro tanto para o aprimoramento sociopolítico, quanto econômico, ou seja, para a participação progressiva nessa era marcada pelo declínio de compromissos políticos, conflitos de cidadania (YONG, 2000), e o surgimento do que Jeremy Rifkin (2000) chamaria de “capitalismo cultural”. (YUDICE, 2002, p.23)

A problemática de Yudice é relevante, e mesmo sendo um retrato das negociações envolvendo a cultura na sociedade atual, optei por focar em como os indivíduos se articulam em frente ao acúmulo dos capitais, não a resistência frente a um sistema [capitalista] que já se estabeleceu, independentemente de suas muitas fraquezas. Contudo, os mecanismos propostos ao longo dos anos foram transformando as iniciativas da sociedade em verdadeiros projetos de “marketing cultural” (REIS, 2009), envolvendo o estado, iniciativa privada, intermediários e instituições culturais e os produtores culturais. Essa cadeia de produção aos moldes da

hierárquica divisão do trabalho produziu um grande mercado de projetos socioculturais, organizações como Sustenidos³⁴, que comanda o Projeto Guri, detém de números e indicadores de diversos projetos como Etno Brasil, Som na estrada, Imagine Brasil e MOVE, aumentando seu grau de eficácia mensurada por diferentes projetos sob a tutela de uma única organização.

Nesse processo, surgem festivais como POA Jazz (2015-2019), Tim Festival (2003-2008), São Paulo Jazz Festival (2016), Jazz a Bordo (2018) com objetivos de movimentação da cena, formação de público, de caráter socioeconômico, diferentemente das características competitivas dos Festivais aa Música Popular Brasileira (1965-1969) e Califórnia da Canção (1979-2019). A música desse campo instrumental Popular, como um produto, um recurso de sobrevivência de seus agentes encontra uma diversidade que dispensa a competição. A participação de Porto Alegre no *International Jazz Day* (30 de abril, 2019) é a prova real da importância de eventos como POA Jazz para a visibilidade internacional da cidade. A movimentação da cena e o surgimento de outros festivais como Jazz a Bordo (2018-2020) e Distrito Jazz (2019-2020) é um reflexo e uma resposta direta à programação do festival e conceito do festival [POA Jazz] desde sua primeira edição em 2015. Sobre as características do POA Jazz Juarez Fonseca diz:

Ele tem uma característica de sempre valorizar grupos locais [POA Jazz] dois, três grupos locais, desta vez foram quatro grupos locais[...] ai lá atrás teve uma época, um ano um festival chamado Brasileirinho, festival de Choro só de Choro que foi onde ‘a cor do som’ começou a aparecer mesmo nesse festival tocando choro instrumental, é muito raro choro cantado [...] mas então sobre o POA Jazz as edições de uma maneira geral sempre foram super bem equilibradas, essa coisa de local, nacional, internacional. (FONSECA, entrevista em 13/11/2019)

O jornalista segue relembando momentos memoráveis, como a performance de Paulo Dorfman, homenageado na primeira edição do POA Jazz, e seu filho Michel Dorfman, problematizando a diversidade dessa música instrumental: “tu podes considerar que o Montreux jazz Festival tocava de tudo, tinha Pat Matheny, Miles Davis e tinha Elis Regina, então é, e isso ai extrapola inclusive a questão instrumental do festival”. Para Juarez, Elis Regina tinha todo o “arsenal necessário para cantar jazz, inclusive o canto sem letra, esse tipo de coisa, e o grupo

³⁴ A Organização Social Sustenidos é a gestora do Projeto Guri e possui os indicadores de mais de 770 mil crianças e jovens e, anualmente, oferece 32 cursos gratuitos e cerca 114 mil horas / aula.

dela era um super grupo, mas Elis era outra história” A música instrumental brasileira e o jazz segundo os membros colaboradores dessa pesquisas possuem fronteiras muito subjetivas, quando as possuem, muitas vezes interseccionando os estilos em prol de uma terceira coisa. “É interessante porque mostra essa diversidade, o *Silibrina*³⁵ não faz Jazz se tu considerares o que é jazz, nem perto de jazz, já o Raíz de Pedra pode aproximar, é um conceito muito subjetivo”, o jornalista completa que, em sua análise, o POA Jazz consegue cumprir essa mescla de estilos dentro do festival.

Paulo Moreira, outro jornalista crítico importante desse campo e entusiasta do próprio festival acrescenta ao debate que “o Porto Alegre Jazz Festival deveria ter mais espaços para as bandas locais, porque nós temos uma música de qualidade sendo feita em Porto Alegre”, enfatizando que mesmo com a participação da Marmota e Kula Jazz na 4ª edição do festival a cena é muito maior e as bandas acabam não participando do *lineup*³⁶ do festival. Festivais como Distrito Jazz, Gramado Jazz & Blues e Jazz a bordo acabam completando essa lacuna e oportunizando às “bandas locais” um ambiente de experiência de Festival em locais diferentes, respectivamente dentro de um pub no 4º distrito (região que engloba os bairros Floresta, São Geraldo, Navegantes, Humaitá e Farrapos), uma praça de Gramado, e dentro de um barco de passeio turístico no rio Guaíba.

2.1 FESTIVAL JAZZ A BORDO

Era mais um pôr do sol do Guaíba, quando encontro Gabriel Nunes contrabaixista do “A Ponte”, seção rítmica que costuma acompanhar Camila Toledo em seu projeto *Especial Billie Holiday* que conta ainda com Dado Silveira (baterista) e o pianista Fernando Spillari.

³⁵ Banda de música instrumental brasileira criada por Gabriel Nóbrega que, além de tocar piano, assina as composições e arranjos do septeto. Ele é acompanhado por Ricardinho Paraíso (baixo), Jabes Felipe (bateria), Matheus Prado (percussão), Wagner Barbosa (saxofone), Reynaldo Izeppi (trompete) e Gileno Foinquinos (guitarra), artistas de referências diversas, vindos de diferentes regiões do Brasil e extremamente atuantes no cenário musical.

Disponível em: < <https://silibrina.band/>>. Acesso em: 11 de jan. de 2020.

³⁶ A primeira expressão é “*line-up*”, onde seu sentido literal é enfileirar, ou melhor, formar uma fila por exemplo para comprar os ingressos para o show. Porém, como expressão para festivais, “*to line-up*” significa quem vai tocar no festival. (INFOESCOLA, 2020). Disponível em <https://www.infoescola.com/ingles/vocabulario-festival-expressions/>>Acesso em: 21 de mar. De 2020

Próximo ao *pier*, em frente à “Usina do Gasômetro” vejo outros músicos: Matheus Kleber (piano), Mano Gomes (bateria) e Samy Cassali (contrabaixo) que se uniriam ao jovem vocalista Gustavo Van Bing no projeto *Sinatra Sessions*, e com o barco atracado é possível interagir com os músicos que esperavam a sua passagem de som a bordo do Cisne Branco. Ao chegar no Gasômetro, o curador Augusto Britto, que havia combinado comigo de me apresentar aos músicos, descobre que eu já fora apresentado por um dos colegas [Matheus Kleber] que costuma dividir “gigs” comigo em casamentos, e que ali me apresentou aos demais, acumulando histórias e descobrindo diferentes grupos, como o Delicatessen³⁷ de Mano Gomes, entre outros, durante nossa espera.

O primeiro Festival Jazz a Bordo foi realizado no ano de 2018, na cidade de Porto Alegre, mais especificamente sobre as águas do que os porto-alegrenses chamam de Rio Guaíba, sob a organização da empresa de navegação “barco Cisne Branco” e curadoria musical de Augusto Britto e João Maldonado. Um evento privado com duração de três noites, sob o ingresso de 80 reais a noite, com direito a meia entrada, e com promoções para passaportes de 3 dias. Foram 3 horas de navegação por noite, totalizando aproximadamente 9 horas segundo o itinerário do evento.

A programação contemplou apresentações de sete projetos: 25/09 (quinta-feira) – “Especial Billie Holiday”, com Camila Toledo; juntamente com Especial Frank Sinatra, com *Sinatra Sessions*, 26/09 (sexta-feira) - Especial Miles Davis com Jorginho do Trompete, seguido do duo Pedrinho Figueiredo e Paulo Dorfman e 27/09 (sábado) - Kula Jazz, Salsa Jazz Quarteto com Tonda Pecoits e encerrando com Kiai Grupo. O encontro entre diferentes gerações de músicos na música instrumental é um ponto forte, segundo o pianista João Maldonado: “Vemos velhos e novos se mesclando com seus talentos e experiências. Muitas relações e novos agrupamentos estão surgindo com o jazz. Isso é lindo, pois é somente no jazz que conseguimos atingir a alma da música pela vivência”³⁸.

³⁷ O grupo brasileiro de jazz e bossa nova Delicatessen foi formado no final de 2006. Rowena Jameson (vocal), Nico Bueno (contrabaixo) Antônio Flores (violão) e Mano Gomes (bateria). (FACEBOOK, fanpage, 2020)

³⁸ Disponível em: <<http://www.osul.com.br/barco-cisne-branco-realiza-a-primeira-edicao-do-festival-jazz-a-bordo/>>. Acesso em: 11 de jan. de 2020.

Figura 1 - Primeira noite do Festival Jazz A Bordo



Fonte: O AUTOR, 2016

O espaço da performance, segundo andar do barco, é um restaurante flutuante, cadeiras estofadas, mesas e toalhas personalizadas, divididas em três fileiras, dois corredores, onde garçons vestidos a caráter, entregam pedidos a clientes diferenciados por sua classe social, um público de alto poder aquisitivo. Em suas janelas, muitas imagens que descubro depois ser “um projeto”, situando 8 desenhos: Barco Cisne Branco, Viaduto Otávio Rocha, Museu Julio de Castilhos, Cinema Capitólio, Mercado Público central de Porto Alegre, Chalé da Praça XV, Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul e Confeitaria Rocco, espalhados pelas vidraças do barco. Segundo o encarte quer chamar a atenção e valorizar o patrimônio histórico, a arquitetura, a cultura e a história das cidades.

Figura 2 - Projeto Leve minha cidade: de Leandro Selister



Fonte: compilação do AUTOR, 2016³⁹

Descendo as escadas, próximo à cozinha, na parte inferior (a boate), o que eu chamaria de primeiro piso é um local bastante curioso, uma vez que nas partes extremas, paredes do barco e suas janelas de vista próxima a água, possuem pequenos sofás contínuos, com mesas circulares pequenas e pequenos *pufs* com uma área interna vazia, lembrando uma danceteria com suas iluminações coloridas, o bar, com os 4 pilares de fundação do barco lembrando barras de pole dance. O lugar, designado como camarim dos músicos no primeiro dia, foi motivo de algumas brincadeiras: “olha vai ter uma pole dance”, mas também o espaço de múltiplas histórias que no segundo dia de viagem resgataram acontecimentos da Orquestra Popular de Porto Alegre (OPPA) pelas palavras dos músicos Paulo Dorfman, Pedrinho Figueiredo e Jorginho do Trompete.

As passagens de som são marcadas pela organização sonora, mapa de palco, enquanto os preparativos na cozinha são feitos pelos chefs. Os músicos dividem os papéis entre

³⁹ A Coleção Porto Alegre Centro Histórico dá sequência ao projeto Leve a Minha Cidade - Perceba | Proteja | Preserve, lançado em outubro de 2016, pelo escritório Leandro Selister. O objetivo principal do projeto é chamar a atenção e valorizar, através do desenho, o Patrimônio Histórico, a cultura e a história das cidades representadas. Os oito desenhos da nova coleção - o Barco Cisne Branco, o Viaduto da Borges, a Cinemateca Capitólio, o Museu Julio de Castilhos, a Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, o Chalé da Praça XV, o Mercado Público de Porto Alegre e a Confeitaria Rocco, representam o turismo, a arte, a cultura, o conhecimento, o lazer e a história. Disponível em: < <https://www.leandroselister.com.br/poster-centro-historico-barco-cisne-branco>>. Acesso em: 11 de jan. de 2020.

as histórias e os cabos e microfones que devem ser plugados em seus respectivos instrumentos, os funcionários e garçons do barco procuram reorganizar as mesas, em três fileiras. A curadoria e produção se entrelaçam aqui, se tornam o elo entre os músicos e os procedimentos do barco, Augusto e João Maldonado, além de escolherem os artistas, fazem a articulação entre os músicos e os trâmites burocráticos do barco (nomes na lista, necessidades, janta). Nesse momento pré-performance é perceptível a articulação do *staf*, os passageiros são recepcionados por um marinheiro e uma funcionária que organiza a entrada e entrega as comandas. Além da minha presença com minha câmera, uma fotógrafa da própria empresa e duas meninas da UFRGS TV captam imagens e entrevistas com os músicos.

O primeiro dia do festival é marcado por um restaurante cheio, cerca de 116 pessoas circulam neste ambiente especialmente construído sobre três fileiras de mesas, separadas por dois corredores, com múltiplos atores, transmissão de um canal da UFRGS TV, o público de alta classe social, que varia em uma idade média de 36-50 anos é marcado por apreciadores dos artistas ali presentes. Pela interação, principalmente com a cantora Camila Toledo, alvo de diversos admiradores ávidos por fotos e conversas pós performance, é possível caracterizar por uma audiência do projeto *Billy Holliday* e “Camila e Ponte”, assim como os seguidores de Gustavo Bing, devido a recorrência de seu projeto dentro do próprio barco cisne branco com seu projeto *Sinatra Session*. Com seus baldes de champanhe, diversos pratos de petiscos bem decorados e especialidades culinárias do barco, parece ser sem dúvida o público de maior consumo dentre os três dias, e também o de maior feedback em relação aos grupos.

Sexta-feira de chuva [26/10], trânsito muito intenso, havia combinado de encontrar com Augusto Britto, produtor do festival, 19h, no cais, próximo à Avenida Mauá, onde haveria estacionamento para mim. O tempo não ajuda muito, com previsões no rádio de vento e chuva, acredito que muitas pessoas abortaram a viagem e com a cidade em trânsito difícil é fácil entender o atraso de alguns. Entro no cais, sem saber ao certo qual doca, estacionou próximo ao embarque do Catamarã, e descubro uma “hidroviária” que não fazia ideia que existia, com serviços de alimentação, guichês, tal como a rodoviária e mais uma vez a pesquisa no Festival me mostra cidade de Porto Alegre de outro ângulo.

Embarco em torno das 19h, ao mesmo tempo em que encontro Claudio Calcanhotto (bateria), que juntamente com Tás, o “técnico em som”, fazem os primeiros preparativos para a montagem dos equipamentos em palco. As conversas que permeiam a passagem de som sobre

o tópico “vento” guardam certa apreensão, “se o vento não parar o barco não sai do cais, ele fica aqui” é o que diz um dos funcionários mais experientes do barco ao ser questionado por mim, um passageiro de segunda viagem, assim como muitos que ali estariam presentes. Poucos minutos depois, com sua maleta do trompete à mão, embarca Jorginho e me reconhece: “E aí Bruninho, vai dar canja?” e iniciamos uma longa conversa. O tópico é comum a dois trompetistas: bocais. Mostrando seu *Bob Shew Lead*, segundo ele “bocal para apitar”, ele me diz que o trompetista precisa ter vários bocais e apresenta seus bocais, em seguida pede: “faz um som aí”. Minha experimentação se fundamenta na passagem do tema *Gonna Fly Now* de Bill Conti, para testar as notas agudas, que foi imediatamente replicado pelo trompetista: “ôh, bonito som, agora tem que estudar viu! tem que malhar todo dia”. A passagem de som do projeto *Miles Davis Especial Kind of Blue* toma alguns minutos, em momento de pura descontração e diversão para o músico, com muitas improvisações sobre o tema *Bye Bye Blackbird* (Ray Henderson), onde o músico faz poucos ajustes, principalmente à adição de *reverb*⁴⁰. No segundo teste da noite, Pedrinho Figueiredo e Paulo Dorfman iniciam a passagem de som, o saxofonista por sua vez traz seu próprio microfone, o que me parece um condensador, e utiliza uma técnica que remete as consoantes de aquecimento coral “s,x,f” para testar a equalização do som, pedindo para o operador retirar agudos da frequência e assim ajustando ao seu padrão sonoro pessoal. Algumas das tensões existentes em uma passagem de som são percorridas por Pedrinho Figueiredo em entrevista, que comenta a existência um momento da performance em acontece um “abismo” entre dois mundos distintos, o técnico por um lado pensa no que ele precisa modificar e mexer para que o som fique adequado e pensa “esse músico não sabe o que quer”, ao mesmo tempo que o “intérprete” pensa “esse cara não sabe o que tá fazendo”.

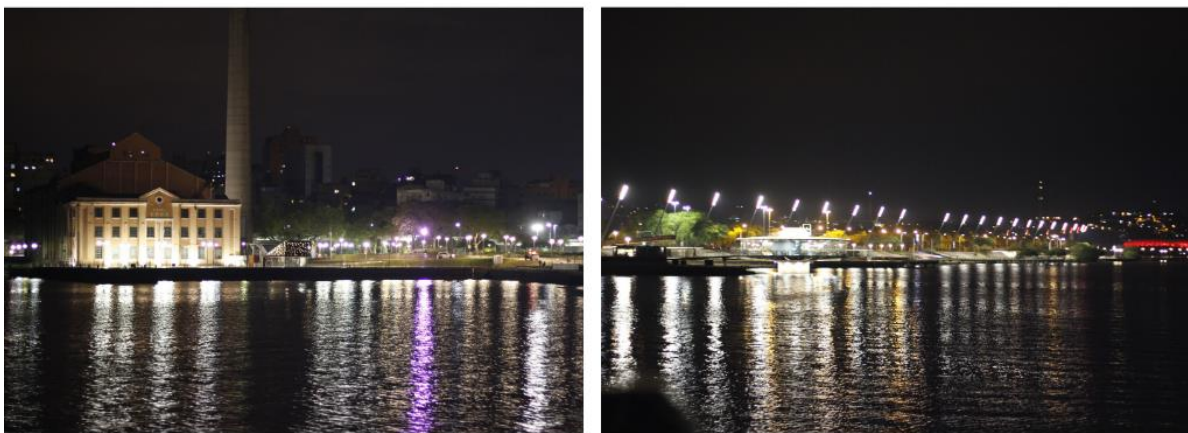
Documentando as pinturas de Selistre nas janelas [26/10], pela lente de minha câmera, que vão da proa ao convés, encontro o Paulo Dorfman, apontando seu celular para os prédios ao fundo do Cais Mauá “diferente forma de ver a cidade.” E então, apresentando minha pesquisa para o professor e compositor, como parte de meu mestrado em etnomusicologia/ musicologia na UFRGS, estudando carreiras de músicos da música instrumental de Porto Alegre. “Quase fui seu aluno no IPA, mas passei na UFRGS”, completando que tive que optar por uma das duas instituições para poder conciliar os estudos. “Tu fizeste aula com o Chumbinho?” Ao responder que sim, o pianista demonstra sua admiração pelo guitarrista: “baita músico”, completa que

⁴⁰ Efeito sonoro em que o som é sustentado como um éco

seria muito importante ter nas universidades músicos como Kiko Freitas e Jorginho do Trompete: “Mas eles não conseguem porque não tem diploma, mas teriam notório saber”. Paulo Dorfman já tinha ouvido falar sobre mim, através de seus alunos no IPA (Instituto Porto Alegre da Igreja Metodista) e se mostrou muito solícito em colaborar em minha pesquisa dizendo que é preciso trazer um pouco da história de determinados grupos de músicos que não foram contemplados por livros já existentes, como o do Hardy Vedana - *Jazz em Porto Alegre (1987)*.

Ao som de *All the things you are* (Jerome Kern), Dorfman comenta sobre sua fase cineasta, que tem manifestado apreciação por filmagens e que volta e meia faz trilhas sonoras para seus filmes, comentando que era seu sonho filmar da água. Sugiro ao professor de marcar uma entrevista, dizendo que seria legal trazer seu tempo de estrada. “Eu tenho um tempinho cumprido já.” Ele pergunta se vai ser uma monografia, eu digo que sim, que estou no primeiro ano e que gostaria de fazer um documentário, um livro, algo para também dialogar com a sociedade, mas que isso dependeria da minha pesquisa. O pianista dá uma série de nomes que deveriam ser lembrados e que ficou um espaço vazio histórico entre décadas de alguns livros e atualmente, conversa marcada pela trilha sonora das improvisações de Jorginho do Trompete.

Figura 3 - Imagens da Orla do Guaíba do Barco Cisne Branco



Fonte: O AUTOR, 2016

O Cisne Branco, em sua parte superior, o terraço, a orla do Guaíba, vai ficando menor, à medida que a embarcação adentra ao lago, as águas negras da escuridão noturna, refletem os

novos “postes” refletores que lentamente diminuem, e assim as luzes do restaurante panorâmico, além do vermelho do estádio Beira Rio, contrastam com a escuridão que completam a experiência audiovisual com a trilha sonora do jazz do festival, que são exportadas de dentro por dois grandes alto falantes situados a frente da cabine do capitão. Com algumas mesas, e utilizado para performances no período diurno é comumente frequentado para fotos e *selfies* envolvendo a cidade como pano de fundo, em um cenário que contrasta com os botes salva-vidas acima da cabine do capitão, ao qual possui acesso restrito, busco saber mais sobre o barco com os funcionários e com a dona da embarcação: “Meu pai construiu o barco, na época trabalhava com turismo [...] e não tinha nenhum equipamento especializado pra fazer turismo, aí os loucos inventaram de fazer um barco, há 40 anos atrás com a estrutura que tem hoje, pensando em restaurante, danceteria e passeio”. Adriane Hilbig é a atual proprietária da embarcação e conta algumas histórias sobre os passeios, ao mesmo tempo ela e Luciana, a fotógrafa oficial, perguntam sobre meus projetos enquanto trompetista, “precisamos trazer a tua banda, algum projeto pra mostrar aqui”, ao descobrirem sobre minha antiga banda Buddy Jazz Band.

Durante a janta [27/10] em conversa com a jornalista e produtora Roberta Amaral, esposa do pianista João Maldonado, assessora no governo do estado, e funcionária na Casa de Cultura Mario Quintana, recebi o convite para participar de um projeto com objetivo de levar a música instrumental a diferentes lugares. O “Projeto Butiá”, em Itapuã - Viamão é uma iniciativa repleta de planejamentos envolvendo músicos locais e sua produtora. Em sua última noite de festival, o engajamento com as pessoas do barco é maior, cumprimento a todos e uma das baristas me alerta “tua comida tá pronta ali embaixo”, mesmo de certa forma me sentindo ainda um Outsider, pela posição de observador ali guardada e sabendo que já havia sido articulado, fico feliz, agradeço e desço para a cozinha, no andar do salão onde armo meu prato com arroz, feijão estrogonofe de frango, partilhando a “boia” com alguns músicos do Kiai, Leonardo Bittencourt, que substituiu Michel Dorfman no Kula, e Ronaldo Pereira.

Reconhecido como uma espécie de “cronista do evento” os funcionários estão mais familiarizados, pedindo fotos, perguntando sobre minha trajetória pessoal, agora é possível acessar informações como a hierarquia, “se o capitão não permitir, não saímos”. O paradigma da improvisação, tão frequente no jazz e na música instrumental encontra novos horizontes, uma vez que nas águas do Guaíba sob a batuta do capitão do barco, se direciona conforme o

vento, e com diferentes padrões e direções, como afirma uma dos garçons [26/10]: “Nós vamos para a Zona Norte por causa do vento, a zona sul é muito aberto, a gente não consegue navegar, fica balançando muito e as pessoas ficam com medo [risos] então a própria cidade nos protege né do vento”. No terraço retornando a Orla do Guaíba, em um dia ameno, de entardecer de céu púrpura, questiono sobre o que acontece em dia de vento na orla: “Prá cá, pra lá, tomara que a gente consiga atracar na volta, se não agente atraca no cais, aí eu tenho uma van que leva o pessoal tudo orquestrado, plano A, B, C, D”.

O festival, que segundo minha observação movimentou cerca de 300 passageiros nos 3 dias, sendo 25 músicos em palco, 7 diferentes pianistas, 5 baixistas, 5 bateristas, 2 vocalistas, 2 saxofonistas, 1 trompetista, 1 trombonista e 1 percussão e vocalista, trouxe ao convívio contínuo dentro barco diversas histórias, tensões geracionais e musicais que convergem com as performances musicais.

Os músicos acabam tendo um contato maior, uns com os outros, eles falam sobre o espaço, comentam pra mais gente, mais gente se interessa [...] então, acho que é muito importante que se tenha esse tipo de evento acontecendo de uma maneira rotineira na cidade, ter várias bandas tocando juntas na mesma noite, enfim, acho que isso faz as pessoas se unirem, faz as pessoas pensarem mais sobre a sua cena, faz os músicos interagirem melhor entre eles [...] ter esse momento que as pessoas se unam e façam som juntos, isso é importante pra dar uma unificada na cena”. (Augusto Britto, *Músicas do Mundo*, 22/10/2018)

Minutos antes do embarque, desço ao salão guiado pelas melodias de Pedrinho Figueiredo na flauta transversal, ao avistar uma lista pergunto se seria o setlist e ele retorna dizendo “tô indo ainda, não terminei”, o que me chama atenção pois os músicos estavam decidindo o que tocar minutos antes da apresentação, acontecendo de forma diferente em relação ao dia anterior das “baladas”, no qual os *setlists*⁴¹ estavam já prontos e impressos, guardando ainda algumas músicas em comum. Entre as músicas executadas no segundo dia estavam: *I will say goodbye* (Michel Legrand) *500 miles* (Chick Corea), *7 da manhã* (Paulo Dorfman), *Here, There and everywhere* (Paul McCartney), *Jogo de Peteca* (Paulo Dorfman), *Triste* (Tom Jobim), além das releituras das Músicas do CD *Kind of Blue* (Miles Davis),

⁴¹ Setlist é a lista das músicas que serão executadas em um show, em uma performance. Muitas vezes podem conter além do nome das músicas, compositor, tonalidade, podendo ser confeccionada semanas, meses antes, ou até mesmo no momento da performance.

executadas pelo grupo de Jorginho do Trompete (Calcanhoto na bateria, Matheus Pasquali no contrabaixo e Max Sudbrack no piano).

Figura 4 - Histórias sobre a Orquestra Popular de Porto Alegre



Fonte: O AUTOR, 2018

O papo no *downstage*⁴² da sexta-feira [26/10] é histórico-musical, um estranhamento em relação ao dia anterior, devido a diferença geracional, que estava mais ligado a histórias e sociabilidade recentes dos músicos. Dorfman atenta para uma nota, dentre tantas que eu não percebi por sua dificuldade e velocidade, em que Pedrinho estaria esquecendo em sua composição, sua capacidade de memorizar e saber cada nota das composições é de certa forma uma surpresa para mim, considerando os seus anos como arranjador dentro de tradição escrita e oral. De forma contemplativa e descontraída, estão à frente de meus olhos 3 grandes músicos, Dorfman, Pedrinho, Jorginho entra na conversa lembrando os tempos em que os 3 faziam parte da OPPA, Orquestra de Porto Alegre que durou cerca de 6 anos, no início da década de 90, e logo eu me aproximo dos músicos para escutar suas histórias.

⁴² Termo utilizado para o espaço de camarins destinados aos artistas, quando localizado abaixo do palco de apresentação, comumente utilizado em teatros.

Eles entram no assunto dos arranjos que muitos não foram registrados, escritos e começam os impressionantes solfejos de Jorginho lembrando nota a nota de passagens melódicas, ao mesmo tempo que Pedrinho executa a passagem na Flauta transversal. O elemento memória é impressionante, seria a tradição oral a impulsionadora de qualidade? Ou seriam as histórias que remeteriam a sonoridades? O fato é que esses três músicos lembram de muita coisa. Talvez o tópico encontre o centro da discussão em duas palavras rápidas: “escravo do papel” que Jorginho mencionou meses antes, em uma situação de *gig*⁴³ no London, brincando com seu colega pianista que gostaria de tocar mediante cifras, indicando a necessidade de investigar os caminhos e percalços desta oralidade.

Solo de 30 anos atrás que ele lembra de cabeça ainda, diz Pedrinho para, provavelmente, com minha cara de assustado com tal situação continuar: ‘Quando tinha a orquestra de sopro que o Paulo regia e fazia os arranjos, a OPPA a orquestra Popular de Porto Alegre, a gente ensaiava toda segunda-feira num bar [Lugar Comum], quarteto de trompete, quarteto de trombones, quarteto de saxofones, quarteto de flautas, baixo, bateria, piano e guitarra.’ Maravilha e ele tá lembrando: olha ali, lembrando tudo ali [solfejo melódico de Jorginho]. (Diário de campo, 26/09/2018)

O duo Dorfman – Pedrinho, completa: “aí as flautas entravam assim...”, notoriamente os acordes os ajudam a lembrar as melodias, construídas a partir das tonalidades e o “som” coordena toda a construção das conversas destes senhores. Essas histórias representam sociabilidades musicais de grupos grandes, orquestrais dessa música instrumental extintas em que cada músico tinha seu papel dentro do arranjo de música popular e que hoje são reordenadas acerca de projetos mais individualistas ou de menor escala. Como formações muito grandes, é provável que não conseguiram sobreviver aos espaços, questões de sobrevivências individuais e aos conflitos ocasionados pelas mudanças econômicas do mundo do trabalho e também sociais.

Jorginho do Trompete lembra que tais músicas nunca foram gravadas “Eu fiz isso de quarteto cara, tá tudo guardado, tá tudo em *multitrack*⁴⁴ não mixado. Eu, Kiko, Everson e o Paulo”, Pedro diz: “vamo, tem que bota pra frente isso aí cara, fizeram ao vivo?” e falta dinheiro pra tocar pra frente diz Pedrinho. “Eu fui feliz”, dizia Jorginho falando sobre a orquestra, que

⁴³ Um termo comumente aplicado a um compromisso musical de apenas uma noite; realizar tal engajamento. (KERNFELD, 1988, p. 427)

⁴⁴ Termo aplicado às técnicas de gravação de som, nas quais faixas separadas são gravadas simultaneamente ou sucessivamente e combinadas no estúdio. (KERNFELD, 1988, p. 147)

tinha músicos bons, segundo Pedrinho, Jorge tinha 21 anos, em 1989. “Não tinha grade, ele sabia as nota tudo”, falando e apontando para Paulo Dorfman. “Tá na cabeça dele a grade.” Quando Paulo lembra que escrevera um solo que Jorginho não quis fazer, que no caso ele próprio teria passado pro Seu Arnildo: “lembra do Arnildo? Cara o som do veio, tem que dizer a verdade, seu Arnildo era de chorar, ele tinha um som gordo cara, som puro, era ar quente direto.” Segundo o trompetista, ficava olhando ele tocar, admirado.

Figura 5 - Segunda noite [Jazz a Bordo] instrumental



Fonte: O AUTOR, 2018

O dia dos “gigantes” da MPIB gaúcha é caracterizado pela interação entre câmeras, com um público mais enxuto (68 pessoas) e músicos históricos da cidade de Porto Alegre, por meio de uma grande quantidade de celulares gravando as performances. Uma “comunidade do jazz” se faz presente de certa forma, alguns rostos são conhecidos da “cena, vistos em outros festivais e pubs, são os consumidores de Jazz de uma idade não tão jovem, sendo pouco provável, salvo exceções, que estes passageiros tenham menos de 40 anos. Apesar de minha preocupação em filmar, registrar sem ser percebido, foi o único dia que um dos passageiros pediu para eu sair de sua frente, mesmo sendo do evento, para ele mesmo filmar a apresentação de Jorginho do Trompete. Um público, indubitavelmente tímido e passivo à performance, uma análise que corrobora com duas das posições dos músicos: *“as pessoas esquecem de aplaudir”*,

após os improvisos, diz Dorfman em determinado momento da performance; em outro, enquanto anoto em meu caderno conceitos sobre Jazz de Pedrinho Figueiredo, Jorginho relata que no Rio de Janeiro “o mundo vem abaixo” em aplausos após música e que o pessoal é um pouco tímido aqui no Sul. Pedrinho Figueiredo abre com um discurso que embasa totalmente a relação do jazz e MPIB de Cirino (2009), amplificando o conceito de jazz:

A gente tem que pensar assim como músicos brasileiros e ampliar o conceito de jazz né, eu nunca me considerei um músico de jazz, embora sempre tenha trabalhado com improvisação e há 24 anos eu trabalho com o Borghettinho e a gente frequenta muitos festivais de Jazz aqui no Brasil e em outros lugares do Mundo então esse Jazz realmente vai pra um conceito bem mais amplo, então a gente tá incluindo aí Bossa Novas, composições do Paulo [...] até porque a nossa bossa nova sempre foi aceita nos outros palcos como jazz então é uma coisa interessante a gente trabalhar com esse conceito bem aberto e sem muitos limites (FIGUEIREDO, Diário de campo, 26/09/2018)

Dentre as três noites do festival, o público mais heterogêneo, constituído de 113 passageiros é o do sábado. Um grupo reservara mesas do restaurante em nome de Luiz Carlos, é um grupo de senhores e senhoras, já com sua idade mais avançada, entre os 50 anos, que em grande parte por ali ficaram enquanto a performance aconteceria no andar de baixo do salão. São pessoas apreciadoras da música, mas que, por meio de minha observação, concluo que optaram por ficar em suas poltronas de forma mais confortável, de modo a apreciar um volume sonoro menor, com uma certa sociabilidade dividida entre a conversa pessoal e a trilha sonora de jazz. Um grupo de idade intermediária, representado por cerca de dois ou três casais, cerca de 30-40 anos estavam mais interessados em visualizar as paisagens noturnas do Guaíba e passar seus momentos românticos no convés. O terceiro grupo é marcado por espectadores mais jovens, muito provavelmente público das bandas que ali estariam, vestidos de maneiras mais “descoladas” em detrimento aos senhores do restaurante, alguns eu percebo que são artistas, outros amigos dos músicos, uma atenção extrema às performances que ocorrem no salão.

Apresentado para os músicos como pesquisador pela curadoria, ao mesmo tempo estou no papel de fotógrafo, audiência, e para alguns dos músicos que me conhecem também no papel de músico documentando o festival. Entre músicos especialistas na tradição do Jazz, mais especificamente na noite das “Baladas”, em que não estou performando como trompetista, encontro na câmera fotográfica a “ponte”, que é sugerida, etnomusicologicamente, pela própria música (TITON, 2008) para entrar em contato com os músicos do evento. Eles são seus próprios

porta-vozes e por meio do fazer musical expressam suas influências em determinadas tradições, aqui no caso o Jazz, mas com características próprias e trânsitos em diversos outros mundos musicais. Logo, os primeiros contatos no festival revelam diferentes trajetórias que se convergem em um objetivo comum, um determinado projeto musical como *Tributo a Billie Holiday* e *Sinatra Session*. A divulgação de suas imagens, como parte de seus trabalhos e projetos, é valorizada pelos músicos, que durante o show lembram ao público de suas páginas no Facebook e Youtube, e abrem as portas para contatos futuros, em uma interlocução de interesses que, para mim, representam a solução de dúvidas, direcionadas por entrevistas e para eles a aquisição das fotos e produções feitas por mim.

2.2 POA JAZZ FESTIVAL

“Somos múltiplas conexões” é a frase de efeito da 5ª edição do POA Jazz Festival, setembro de 2019, desta vez temos o slogan do festival com as cores em preto e branco, a identidade visual é apresentada por meio de multiplataforma, Facebook, Instagram e Youtube, com direção de criação de Thiago Bizarro. Segundo a publicação, o conceito do novo *slogan* é enfatizar “a pluralidade de relações que constituem o POA Jazz Festival, um evento que não se encerra no palco, mas se prolifera por diversos meios culturais, conectando experiências, trabalhos, ideias” (POAJAZZ, Facebook em 17/09/19). A frase pode esconder talvez uma preocupação dos gestores, Carlos Badia e Branco Produções, em encontrar uma maior relação social com diferentes segmentos da cidade de Porto Alegre. Essas múltiplas conexões me remetem a conversas que tive com Badia, e também uma entrevista que realizei em janeiro de 2019, em que ele retrata a função social do festival como levar conhecimento musical e experiências para a população, mas principalmente aos músicos da cena local:

Eu acredito que essa é a especial contribuição e fazendo também com que os artistas da cena local dialoguem com esses monstros sagrados que as vezes vem aqui porque a gente oferece também as master classes né, então vários artistas que os caras admiram e tal, daqui a pouco ele tá ali na tua frente numa masterclass gratuita, tu pode trocar com o cara, tu pode tirar dúvidas com o cara, tu pode pegar dicas com o cara, tirar foto com o cara, dar um abraço no cara, e extraí o que tu acha que tu pode extrair de um cara que tu admira ou sabe que tem relevância artística. (BADIA, entrevista em 21/01/2019)

Em uma análise aprofundada do projeto como um todo, apesar de críticas (ao valor do ingresso, ao local) e das estratégias do *business*, vistas como dominante por muitos, preciso equilibrar minhas múltiplas identidades: gestor cultural, músico e etnomusicólogo e refletir sobre a organização de forma holística, conhecer necessidade e níveis hierárquicos de toda uma cadeia de produção que envolve desde o projeto às negociações estatais e federais. Recrutar participantes, trazer músicos estrangeiros requer capital econômico favorável, sendo assim criar capital de giro também é importante para a sustentabilidade financeira do projeto. Contudo, é importante pensar além dos capitais musicais e econômicos e entrar no plano das emergências sociais e que, mesmo sem a mesma mídia ou divulgação, o festival proporciona diversas ações afirmativas para a sociedade.

Durante o segundo ano do festival, foram realizadas 60 oficinas em escolas, e no terceiro 30 dentro de escolas públicas e ONGs de Porto Alegre, como a Aldeia da Fraternidade, a ONG Cirandar e a Escola Heitor Villa Lobos, com enfoque em iniciação musical ministradas por profissionais da área, uma vez que para o produtor Carlos Badia não existe um gostar sem conhecer, revelando ao jornal do Comércio⁴⁵ o papel do festival de “apresentar, principalmente para as crianças, outro estilo de música que não é tão divulgado na grande mídia, mostrar para eles um outro panorama da criação musical.”

Apesar de não ter uma divulgação tão grande quanto o evento musical, o projeto prevê anualmente palestras e debates gratuitos sobre Jornalismo Cultural, Leis de Incentivo, sustentabilidade em Projetos Culturais, Políticas Culturais, além de oficinas de composição, improvisação, instrumentação, choro, em um movimento que, para o produtor Badia, é essencial para a cena de jazz da cidade: “o encontro entre gerações, aprendizes e mestres, muito nítida nas escolhas das bandas do evento, em uma *lineup* que situa o “local, nacional, e internacional”. Uma vez que minha participação como músico trompetista se deu na 3^o e 4^o edição, na POA Jazz Band, completei minha presença na 5^o edição como observador:

⁴⁵ Disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/2017/01/cadernos/viver/542149-terceira-edicao-do-poa-jazz-festival-comeca-nesta-sexta-feira.html>. Acesso em: 11 de jan. de 2020.

Tabela 2 - Atrações e Edições do Poa Jazz Festival

	Quinta-feira	Sexta-feira	Sábado	Domingo
2014		Paulo Dorfman e Michel Dorfman Grupo Pau Brasil Paquito D’Rivera & Trio Corrente	Delicatessen Ralph Towner Sandro Albert	Nivaldo Ornelas Filó Machado Hermeto Paschoal e Grupo
2015	Lucio Yanel (ARG) Pedro Tagliani (BRA) Jonathan Kreisberg (EUA)	Nelson Ayres e Fábio Torres (BRA) Hique Gomez (BRA) Sachal (EUA)	Bianca Gismonti Trio (BRA) Marlui Miranda (BRA) Gastão Villeroy (BRA)	Swami Jr. (BRA) New York Gypsy All-Stars (World) John Surman (ING)
2017		Paulo Bellinati e Marco Pereira Duo Bailado André Mehmar	Kula Jazz Júlio Herrlein Quarteto Alegre Corrêa Grupo	Mani Padme Trio Jorginho do Trompete Adrian Iaies e Rodrigo Agudelo
2018		Marmota Jazz + Pedro Veríssimo (BRA-RS) Bourbon Sweethearts (ARG) Rudresh Mahanthappa	Vitor Arantes Quarteto Mariano Loiacono Quinteto (ARG) Edu Ribeiro Quinteto	Instrumental Picumã Maurício Einhorn, Nelson Faria, Guto Wirtti Gilson Peranzzetta Trio
2019		Cristian Sperandir Grupo (Rio Grande do Sul) Jasper Blom Quartet (Holanda) Silibrina (Brasil) Raiz de Pedra (BRA-RS)	Sexteto Gaúcho (BRA-RS) Rafuagi Jazz Combo (BRA-RS) Cyrille Aimée (FRA) – Diego Figueiredo (SP) Davina & The Vagabonds (EUA)	

Fonte: O AUTOR, 2020

Além da relação “local, nacional, internacional”, existe uma questão muito mais problemática no plano de fundo desse quadro, que é a decadência estrutural nos setores de cultura do estado. Em meados de 2013-2014, quando o produtor viaja o país “eu já tava querendo fazer alguma coisa, uma produção cultural de algo, havia naquele momento [2014] uma eclosão de festivais no Brasil inteiro, por conta da Lei Rouanet artigo 18⁴⁶”, vivíamos em

⁴⁶ A atualmente denominada “Lei de incentivo a Cultura”, foi sancionada no governo Fernando Collor de Melo (1991) instituindo o Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC. A lei que anteriormente era chamada de “Rouanet”, em homenagem a Sérgio Paulo Rouanet, seu criador e secretário de cultura, é uma política de renúncia fiscal, que possibilita empresas (pessoas jurídicas) e cidadãos (pessoas físicas) aplicarem uma parte do IR (imposto de renda) devido em ações culturais.

momento importante da economia da cultural, das indústrias criativas, como uma série de iniciativas federais fortes como “vale cultura”, “pontos de cultura”, a “lei Rouanet”, “fez de uma certa forma que começasse a pipocar festival no Brasil, eu tava olhando esse movimento, aí em seguida surge o festival de jazz de Pelotas[...]em seguida surge o Canoas Jazz Festival que perdeu a força depois”. Badia relata que na época como produtor e mentor do Delicatessen teve a oportunidade de circular o Brasil em diferentes festivais de jazz: “eu vi a riqueza e pujança dos festivais, então isso junto com essa eclosão, com a facilidade que era montar festivais pela lei Rouanet, eu pensei: ‘pô, como é que ninguém pensou em um Porto Alegre Jazz Festival’ e eu fui atrás”. Na varanda de sua casa o produtor conta que o projeto que escreveu quase não saiu do papel, pois havia um prazo para captação dos recursos junto às empresas: “escrevemos em 2011, 2012 a gente não captou, 2013 a gente não captou, renovou e quando ele tava esgotando o prazo em 2013, ou eu escrevia de novo o projeto, ou desistia, e então a GVT se interessou pelo projeto”, nesse processo a decisão, se é viável ou não renunciar seu imposto em prol de uma proponente cultural é da empresa e na época grande partes dos projetos não saiam do papel por isso:

Porque assim, as empresas passaram a ter departamentos de marketing, para investimento em cultura, que saiu da área de comunicação, o patrocínio direto acabou, que eles tinham que desembolsar o dinheiro, com os projetos culturais Lei Rouanet abatimento de imposto de renda, eles não pagavam nenhum tostão, eles pegavam dinheiro que eles já iam pagar pro fisco abatiam e botavam num projeto de marketing disfarçado né, de cultural ou cultural e marketing ... é tá certo, não tô nem condenando. Ele acaba sendo um projeto de marketing. É questão de nomenclatura né e não acho errado, só isso não sei porque não assumem né. (BADIA, entrevista em 21/01/2019)

Mas do nascimento do projeto aos dias atuais nossas condições mudaram, o governo que tinha na liderança de Gilberto Gil um Ministério da Cultura, hoje possui a cultura em uma pasta marginalizada no Ministério da Cidadania, digo, às margens, uma vez que os próprios recursos da renúncia fiscal da “lei Rouanet” diminuíram de 60% para 10% nesse ano, segundo informa a União Brasileira dos Compositores⁴⁷ (UBC). Além dos recursos escassos, o que afeta na sustentabilidade dos projetos, existe também um forte movimento “espontaneista” de que as artes são uma esfera inútil da sociedade, a perseguição social ao “artista vagabundo”, “universitário maconheiro”, não é um ato isolado, o discurso do governo “saber ler, escrever e

⁴⁷ Disponível em: < <http://cultura.gov.br/nova-lei-de-incentivo-a-cultura-reduz-de-r-60-milhoes-para-r-1-milhao-teto-de-captacao-por-projeto/> >. Acesso em: 11 de jan. de 2020.

fazer conta” do próprio atual ministro da educação valida essas diversas manifestações “anticultura” que são visíveis na sociedade brasileira desesperada, explorada, manipulada pelos três poderes e pelo quarto, a mídia. Bruno Melo, um dos produtores do POA Jazz até sua 4ª edição, comenta tal questão no programa de rádio “Músicas do mundo” (Rádio da Universidade, 1080 AM):

A gente tá passando por uma reformulação a nível nacional em termos de leis de incentivo, a gente acabou de receber a instrução normativo do que seria a lei Rouanet e passa a ser uma outra lei, uma lei de incentivo mesmo [...] muito tá se atacando a cultura, a uma vontade de desestruturar, e quem trabalha com cultura, trabalha com resistência né. A verdade é que se pegar o POA Jazz como exemplo, a gente começou com um festival que a gente conseguia captar em torno de 1 milhão, um e pouco, hoje a gente não passa de quinhentos mil reais e olhe lá assim! Realmente tá bem difícil captar, mesmo tendo produtos muito bons, fazendo festivais muito bons, trabalhando dentro do quadro, se pegar o POA Jazz a gente vê que houve um decréscimo de quase metade do orçamento, e se a gente pegar isso numa escala estadual, municipal tu vê que tá cada vez minguando mais, a gente tinha uma edital municipal que é o Fumproarte que sumiu, que deve pra uma série de pessoas, tá sendo pago, mas foi desestruturado, a LIC [estadual] acabou de voltar aos trilhos, então pra quem trabalha com cultura a gente tá num momento de dar as mãos se emparceirar porque são momentos difíceis (Bruno Melo, Músicas do Mundo, 29/04/2019).

Dessa forma, é nítido que a quantidade de recursos foi afetando a quantidade de noites de realização do festival, assim como o número de oficinas oferecidas nas escolas, e até mesmo com o término da *Poa Jazz Band* e *Atelie Errante*⁴⁸, sucessos até as versões de 2018, em um ano em que o Governo Federal ameaçou até mesmo o fim do financiamento das pesquisas em ciência e tecnologia. Nesse contexto de precariedade, os “jovens artistas” que não entram no jogo de tocar a música ditada pela mídia, e dependem de projetos envolvendo uma noção de cultura que o governo e sociedade não validam, acabam por se tornar mais uma minoria invisibilizada pelos poderes simbólicos e estruturantes das mídias tradicionais, dos produtores globais e seus acordos milionários.

⁴⁸ O Atelier Errante nasceu da vontade de exercitar a criação em grupo. Discutir, refletir e exercer a arte sem rótulos. A partir daí, os artistas Bruno Tamboreno, Lito (Erly Almanza), Gus Bozzetti, Carol Veilson, Gilmar Fraga e Pena Cabreira erram por vários ateliers e espaços amigáveis para *live paintings*, exposições e conversas intermináveis e divertidas. (FACEBOOK, 2020)

A cruzada contra a mídia hegemônica também parece ser um objetivo implícito do projeto deste festival, mas não somente pelos seus organizadores, de quase a totalidade dos músicos que estive em contato em campo. A dialética com a chamada música midiática, conceituada como “popularesca” por Badia, é segundo o produtor/compositor um dos critérios de escolhas da *lineup* do festival:

Um outro critério [segundo] é sobre a música feita nacionalmente, os artistas brasileiros, que por mais que muito dos brasileiros não consigam enxergar isso, é a música instrumental, que vai mais pra fora do Brasil, que vende mais o Brasil, que tem a cara do Brasil, não é o L [cantor sertanejo], não é a A [cantora pop], se tu pensar artisticamente no que que ela tá fazendo, ela tá cada vez mais Shakira, do que uma pessoa que traz brasilidade. Então a cara do Brasil hoje, fora do país, quem mais leva é o músico brasileiro instrumental e algumas exceções à música brasileira popular, por exemplo, os “figurões” [Gil, João Bosco, Caetano] de sempre que tão ficando velhos e tem ido também uma nova geração que se liga de alguma forma a MPB, tu já não vê isso na música que eu conceitualmente chamo de “popularesca”, eu acho que música popular é um música que tem raiz, e essa raiz ela não tem um critério comercial como essência, a música popularesca ela é basicamente uma música comercial que por conta da conjuntura de operadores do sistema que são rádios populares, tv popular, empresários populares, casa de shows populares, contaminaram o Brasil assim com uma estética e uma concepção artística que acaba criando uma geração de artista e músicos que vive pra produzir esse tipo de música, onde o viés comercial ele se sobrepõe ao critério artístico, então eu separei a “música popular” da “música popularesca” dessa forma. O cara que produz essa música popularesca ele inclusive produz e compõe baseado nesse critério. (BADIA, entrevista em 21/01/2019)

Analisando o aspecto estrutural do festival, é um projeto muito bem estruturado, fotógrafos, assessoria de imprensa, patrocinadores, as funções são distribuídas em uma cadeia de produção típica de uma gestão cultural empresarial, contudo o que me causa estranhamento é a questão: “jornalistas falam sobre música, mas e os músicos?” Uma vez que coube a esses agentes, cuidadosamente selecionados por suas posições, falarem sobre o festival e sobre os músicos, que instrumentos eles tocam? Qual a sua experiência em música? Poderiam eles discursar sobre o tema de forma mais íntima?

Minha pesquisa prévia ao evento [4ª edição] aponta na capa do “segundo caderno” da Zero Hora: “Jazz encontra a globalização”, em 8 de novembro. A análise da música aqui, se trata de um processo jornalístico, as comparações são históricas, sistemáticas, e não musicológicas. Porém, mesmo reconhecendo que temos críticos atuantes como Juarez Fonseca, o atual homenageado do POA Jazz 2019, questiono o curador Carlos Badia sobre porquê os músicos não falam sobre:

Os músicos falam sobre os dramas teóricos e práticos da profissão em geral, se conhece aquela música, você não consegue uma gig, aquele papo todo, mas sobre, conceitualmente sobre música, sobre arte, sobre o trabalho dos outros é difícil, e ainda tem outro drama que é o seguinte, é a questão política, por exemplo, se tu é um músico instrumentista, tu acompanha outros, se tu acompanha outros, se tu falar qualquer coisa criticamente, sobre trabalho de outros, de terceiros, tu pode sofrer retaliação não ser chamado pra gig . (BADIA, entrevista em 21/01/2019)

Meu ímpeto sobre questionar algo que presenciei no festival acaba revelando um aspecto importante, as questões éticas que vivencio na própria escrita, pelo fato de ser pesquisador e músico. Quem pode ou não pode criticar? O que legitima determinadas posições? Refletindo sobre, me propus a dar voz, mais do que representar qualquer situação de meu campo.

Segundo Badia: “tem uma espécie de romantização da música, que é assim, todo mundo é amigo, se todo mundo é amigo todo mundo tem que falar bem de todo mundo”, é o tipo de situação, segundo ele, de retaliação que muitas vezes tem acabado com a crítica musical, uma vez que o jornalista, ou o crítico tem em sua posição de afastamento/distanciamento uma facilidade de não criticar os próprios pares. Logo, essas questões políticas acabariam minando a capacidade crítica, e os músicos se afastariam por diversos motivos, “não perder a amizade, não perder trabalho, não perder de tá inserido dentro de um mercado e, realmente, talvez se tu emitir tua opinião publicamente muita gente não vai gostar daquilo”.

POA JAZZ BAND

Eu lembro, daquela senhora ao meu lado com sorriso largo, parecia feliz e surpresa, ela segurava uma sacolinha plástica onde consegui identificar um CD com o rosto de Roberto Carlos. Estamos no Brique da Redenção, tradicional feira de arte e cultura ao ar livre da cidade, domingo de manhã, eu apenas consigo ver porque Ronaldo já está no terceiro “chorus” de improvisação, aquilo ficou na minha memória. O que teria a ver a nossa música “traditional jazz” com o som do Roberto Carlos, musicalmente distintas, estaria ela gostando? Surpresa com nosso som [o que me parecia] ou com os instrumentos, ou a combinação deles, ou simplesmente o CD na sacolinha seria para alguém. Com essa imagem em mente, enquanto espero a volta de minha improvisação, observo que simplesmente as pessoas não conhecem, o que para maioria é uma surpresa agradável, para outros soa barulhento, principalmente os “músicos de rua”

concorrentes dos espaços e os vendedores (óculos, quadros, incensos, algodão doce, picolé), que lá estavam, afinal a paisagem sonora do Brique pela manhã é uma riqueza plural quase que indescritível, a música, vendedores mesclam seus gritos com os tambores da capoeira, com a música popular de diversos músicos, e conversas das pessoas.

Figura 6 - Poa Jazz Banda no Brique da Redenção e na Borges de Medeiros



Fonte: compilação pelo O AUTOR, 2020

Ingressei na POA Jazz Band em 2017, ano em que não tivera tantas percepções sobre o festival, junto a Ronaldo Pereira (saxofone), Jhonatas Soares (tuba/souzafone), Isaias (bandolin) e Tércence Veras (violão), já fizemos mais de 20 apresentações (2017-2018) com o POA Jazz Festival em lugares como Brique da Redenção, Parcão, Orla do Guaíba, Largo Glênio Peres, Centro, Cidade Baixa, além do próprio Barra Shopping Sul, local do evento. Em uma primeira camada de significado é apenas o trabalho de divulgação do evento em diferentes partes da cidade, como uma banda itinerante, mais precisamente uma *dixieland* ao estilo *New Orleans* de Jazz tradicional, mas ampliando a análise é possivelmente a ação mais democrática do festival, levando uma tradição diferente para lugares públicos, trazendo à luz uma música instrumental que não se encontra na mídia hegemônica, oportunizando a descoberta de novos estilos musicais.

Diferentes estilos, guardando música brasileira, Tim Maia, os meninos do “Cartas na rua”⁴⁹ com *blue grass*, em seus lugares tradicionais, fazem parte de uma multiculturalidade registrada no Brique da Redenção. Em frente ao Arco da Redenção, formamos uma espécie de “concha” e iniciamos a música *All of me* (Gerald Marks) iniciada por mim no trompete, aos poucos as pessoas se aproximam com suas famílias, tomando chimarrão, parece quase inevitável os que por ali passam não nos notarem e não virem até nós. São inúmeras câmeras registrando, enquanto espero a improvisação longa do Ronaldo, consigo contar pelo menos umas 7 pessoas apontando seus celulares para nós, a média de idade é variada, porém se encontram poucos jovens até 20 anos no local.

When the Saints Go Marching dá início a nossa caminhada pela Avenida José Bonifácio, em direção à Osvaldo Aranha, somos um fator de estranhamento, novo ali, totalmente fora da rotina da praça, executando de certa forma uma música diferente das usuais, com instrumentos não tão populares (sopros), sem parar trocamos para *Bourbon Street Parade* (de Paul Barbarin) em que participo no vocal, algumas pessoas nos acompanham do lado, é um ambiente de intenso feedback do público. Em outra parada em nossa caminhada, desta vez ao som de *Blue Monk* (de Thelonious Monk), mais uma vez perseguidos por celulares, encerrando nosso ato, de divulgação do festival, de uma tradição musical diferente às apresentadas na praça, volto com duas reflexões em mente.

Os processos midiáticos homogenizam os estilos musicais ditos populares, o caso da senhora surpresa com aquela música me leva a crer que poderia ser possível que seja a primeira vez que ela escuta esse “tipo de sonoridade”. Também vejo como essa produção de massa pode invisibilizar ou elitizar determinados gêneros, fazendo com que os processos de distribuição dessa música sejam dificultados e inviabilizados. Como músicos profissionais, sobreviventes de um sistema que muitas vezes nos enxergam como “não dignos” da seriedade de uma profissão, nem sempre temos a possibilidade como essa proporcionada pelo Festival de levar uma forma musical diferente às pessoas de diferentes camadas sociais. O segundo ponto a ser notado, e que conversamos entre nós enquanto caminhávamos de volta ao estacionamento, após

⁴⁹ O projeto Cartas na Rua reúne quatro amigos - Jean Kartabil (vocaís, violão e mandolin), Lester Borges (vocaís, banjo e harmônica), Marcelo da Luz (vocaís e violão) e Pedro Ourique (vocaís e baixo) - que têm em comum o gosto pelo folk, blues, bluegrass, rock and roll e experimentalismo, com a proposta de levar versões de clássicos destas vertentes e trabalhos autorais ao público na rua, que normalmente não tem acesso a shows e apresentações em bares e casas noturnas.

nossa *gig*, é como utilizamos mal nossa própria divulgação, com tantas pessoas filmando com o celular, e provavelmente postando nas mídias sociais, deveríamos ter algum cartaz dizendo “somos a POA Jazz Band” ou mesmo “#poajazzband” para que a nossa audiência dominical vespertina pudesse participar desse processo de “fazer musical”.

O FESTIVAL

O 4º *Poa Jazz Festival* teve sua realização nas três noites dos dias 9,10 e 11 de novembro, que reuniu a comunidade intelectual de professores de universidades, jornalistas da cena cultural, escritores, artistas aspirantes e renomados, universitários e apreciadores do jazz no *Barra shopping*, comportando 9 “projetos”, sendo 3 grupos por noite, iniciando com a banda de Porto Alegre “Marmota”, o trio argentino das “Bourbon SweetHeart” e o grupo do saxofonista “Rudresh” (Indo-pak). O segundo dia com o premiado Vítor Arantes Quarteto (SP), Mariano Loíacono Quinteto (ARG), Edu Ribeiro Quinteto (SP) e fechando o festival na terceira noite Instrumental Picumã (RS), Maurício Einhorn, Nelson Faria e Guto Wirtti (RJ) e Gilson Peranzetta Trio (RJ), em um *lineup* que analiticamente demonstrou uma seleção de música local, nacional e internacional, e que apesar de não ser uma prerrogativa estrutural de escolha, segue alguns critérios que vão desde a formação de público, intercâmbio entre músicos novos e renomados, mas também a visibilidade de notórios artistas nacionais, que segundo o curador e fundador do festival Carlos Badia, são muitas vezes desconhecidos da população:

A gente tenta trazer artistas brasileiros representativos, e dentro disso também artistas que tem uma projeção fora do Brasil e aqui são absolutamente ignorados ou desconhecidos, exemplo, Filó Machado, que foi na primeira edição, que é um artista que viaja o ano inteiro pra fora do Brasil, [...], simplesmente as pessoas se desbundaram com ele, não conheciam o trabalho do Filó e ficaram impressionadíssimas, foi um dos melhores shows do festival [1º edição], o Grupo Pau Brasil, por exemplo, é um grupo respeitadíssimo fora do Brasil, todo mundo que conhece música brasileira sabe quem é, tu pergunta pra qualquer um aqui, até as vezes músico, bixo, e não sabe [...] então assim, é uma lástima que músicos não conheçam artistas desse tipo então esse é um dos papéis do festival, resgatar esses nomes que tem uma importância absurda e fazem parte da construção da música brasileira, e também fora do Brasil, pessoas sabem do Brasil, sabem pela música e isso é um negócio que faz parte da essência do festival, dar visibilidade a esses artistas. (BADIA, entrevista em 21/01/2019)

A POA Jazz Band inicia sua apresentação de recepção na entrada do shopping center, damos o passo inicial das três noites de festival, iniciando com *Mack the Knife* (Kurt

Weil), e encerrando com *When the saints go marching in (american folk)* descendo pela escada rolante em direção ao salão de eventos, em um espaço ao lado do auditório, montado com sofás, dois bares, uma loja de conveniência onde se é possível comprar camisetas, broches, canecas personalizadas do festival, CDs das atrações e um local especialmente adaptado para uma exposição de quadros com temática de jazz.

Em um dos corredores de acesso ao salão de eventos do BarraShopping Sul, adaptado para a exposição, identifiquei doze quadros, previamente pintados. São pessoas tocando contrabaixo, piano, trompete, algumas pinturas onde os instrumentos se mesclam em diferentes solos e combinações de cores e ao fundo essa grande tela branca na qual se completará um mosaico de quadros improvisados ao final do festival. Trata-se do “Atelier Errante” (Gilmar Fraga, Gus Bozzetti, Bruno Tamboreno, Geraldo Marques, Erly Almanza e Pena Cabreira), artistas que pintaram durante as três noites do festival, *live painting*, improvisando e pintando com diferentes técnicas e materiais em uma espécie de quadro colaborativo em que a música guia as ideias dos artistas em sua improvisação coletiva. Entre uma aparição e outra da POA Jazz Band, me coloco a apreciar os quadros, que me lembram um pouco da arte de quadros coloridos de New Orleans, quando Gilmar Fraga, um dos pintores, que mais tarde irei descobrir ser o desenhista das artes do festival, revela que a produção do quadro improvisado varia de acordo com a música e que se acelera quando a nossa “dixieland” [Poa Jazz Band] inicia suas intervenções no intervalo das atrações principais, diálogo que ilustra a reflexão do pintor/desenhista: que por mais que as bandas no palco tenham um nível elevado de *expertise*, a empatia da nossa *jazz traditional* junto a energia do público com os instrumentos de sopro em contraponto transcende em certos momentos a complexidade técnica dos artistas principais.

Figura 7- Ateliê errante no PoA Jazz Festival 2018



FONTE: Jornal o Palco (30/10/2009)⁵⁰

Roger Lerina, praticamente as 19:30, inicia a locução e apresentação das bandas em todas as noites do evento, sempre após a apresentação de *teasers* promocionais dos patrocinadores, BarraShopping, Agibank, Dufrio nos dois telões citados aos lados do palco. O primeiro dia apresentou três projetos: A banda de Porto Alegre “Marmota”, o trio argentino das “*Bourbon SweetHeart*” e o Indo-Park, grupo do Saxofonista “*Rudresh Mahanthappa*”.

Diferentemente de um festival em um barco, como “Jazz a bordo”, aqui as sociabilidades são escolhas dos artistas, que podem ser recíprocas ou não, neste ponto o POA Jazz Festival apresenta uma pluralidade de atores que expõe de certa forma diferentes níveis de engajamento. Como funcionários fixos do evento, tivemos a oportunidade de conhecer alguns músicos em seu momento backstage, pelo menos os que escolhiam sair do camarim para tal. Em um desses encontros, confraternizamos com as três meninas argentinas: Mel Muñiz (Voz, Violão Tenor e Ukelele), Cecilia Bosso (Voz e Contrabaixo) e Agustina Ferro (Voz e trombone). Entre nossas conversas em portunhol, entrelaçamos nossos mundos entre “real e

⁵⁰ Disponível em: < <https://www.jornalnopalco.com.br/2019/10/30/poa-jazz-festival-2019-tera-programacao-paralela-com-lancamento-de-filme-masterclasses-palestras-debates-live-painting-e-exposicao/>>. Acesso em: 11 de jan. de 2020.

virtual”, com o uso dos celulares, tivemos conhecimento do Instagram das artistas que possuem diferentes projetos além do “*bourbon sweetheart*”, enquanto compartilhávamos de uma mesa com bolos e doces disponibilizadas para os artistas do evento.

No *backstage*, enquanto guardo meu trompete no estojo após minha última apresentação da primeira noite [no segundo intervalo], escuto uma sonoridade que poderia ser considerada “exótica” aos ouvidos menos treinados, tal estranhamento que me motiva a acompanhar a performance mais de perto. *Rudresh Mahanthappa* inicia a performance de sua composição *snap* (2017) em um momento em que o eco do saxofone ressoa em toda sala, um recitativo que parece baseado em *ragga* indiano em direção a padrões melódicos de jazz, em intensa negociação das sonoridades, mediadas pelos acordes tensos da guitarra. O palco é uma interseção entre o tradicional e o moderno, o saxofone é executado não só em padrões jazzísticos, mas revelando sonoridades particulares com diferentes trocas de timbres e efeitos, usando dois microfones e um *macbook*, (em sua frente em uma mesa), o qual em diferentes momentos ele aciona. Com cerca de 60 minutos, e como diz o jornalista Paulo Moreira em seu *review* online, o show foi meio que um “tapa na cara” dos amantes daquele jazz intocável, puro, congelado, por toda a sua metamorfose e diálogo de igual principalmente com a música indiana. O choque cultural é nítido, sendo provável que os mais “puristas” provavelmente não resistiram ao solo de “*tabla*” de cerca de 4 minutos, mas aos muitos que ficaram tiveram a oportunidade de perceber um pouco mais dessa ressignificação jazzista ganhando um protagonismo maior ao discurso local em relação hegemônico, em um diálogo muito mais próximo do cosmopolitismo do que globalista.

Figura 8 -Apresentação Rudresh Mahanthappa em 2018



Fonte: O AUTOR, 2018

Os olhos e ouvidos dos críticos mais experientes, como o radialista Paulo Moreira, treinados nas audições dos grandes mestres do jazz do passado, funcionam muitas vezes como legitimadores da expertise de determinados grupos em detrimento de outros. A comparação neste caso, serve como um festival “concurso” (COOLEY, 2005), uma eleição do que se aproxima ou não da tradição, que ao mesmo tempo congela o estilo em sua linguagem, mas possibilita ao intérprete/improvisador colocar um pouco de seu contexto na improvisação.

O jornalista apresentador do “Sessão Jazz”⁵¹ inicia sua descrição densa em sua rede social (Facebook): “Como não estou envolvido profissionalmente neste ano, pude acompanhar com atenção a primeira noite. Quem abriu os trabalhos foi uma das minhas bandas favoritas da nova geração: a Marmota.” E segue descrevendo as atrações, assim como faz em seu programa desde a década de 90:

Na sequência, veio a atração certamente mais popular de todo o festival: as argentinas Bourbon Sweethearts. Três vocalistas que emulam o som dos grupos vocais femininos das décadas de 30 e 40, como as Andrew Sisters, além de tocar trombone, violão e baixo acústico. Meu amigo Eduardo Osorio Rodrigues comparou a música das portenhas às trilhas-sonoras dos filmes de Woody Allen. A gênese está ali. As Bourbon Sweethearts tiveram grande empatia com o público, que reconheceu a música das Betty Boops argentinas como ‘jazz da antiga’. Particularmente, neste

⁵¹ Salve Sintonia, site de um coletivo de jornalistas, radialistas e produtores (Demétrio Xavier, Eduardo Osório, Isabel Bonorino, Márcio Gobatto, Paulo Moreira e Zé Fernando Cardoso), que tiveram seus programas interrompidos na rádio FM Cultura

quesito, prefiro o trabalho da POA Jazz Band, que deu show nos intervalos (Paulo Moreira, Facebook 10/11/2018)

Paulo além de comparar as atrações faz análises musicológicas e culturais quando se trata do saxofonista “do mundo” Rudresh Mahanthappa, no que seria para o jornalista e para mim, a grande atração da noite. Escrevendo de forma a ser entendido para o “grande público” Paulo Moreira discorre sobre cada integrante do grupo:

Mesclando os intrincados ritmos indianos com uma pegada elétrica que beira o jazz-rock, Rudresh hipnotiza o público com sua destreza. Já Abbasi se utiliza de um arsenal de efeitos e variedade de timbres em sua guitarra, fazendo com que ela soe absolutamente diferente a cada momento. O baterista Weiss merece um capítulo à parte: mestre dos polirritmos na bateria - lembrando as invenções do indiano Ranjit Barot, que toca com John McLaughlin -, Weiss demonstra domínio completo das tablas, como se fosse um nativo. Depois, adota um 4/4 básico do rock, como se fosse um John Bonham redivivo. Usando loops de guitarra e saxofone - que me lembraram ‘Baba O’Riley’, do The Who -, Mahanthappa recheia sua interpretação com climas jazzísticos, roqueiros e orientais que vão se sucedendo numa música muito particular e voltada para o futuro. Como normalmente acontece com a última atração da noite, o público mais conservador levantou e foi embora. Impressionado com a música do Indo-Pak Coalition, evoquei Caetano Veloso, imaginando o grupo ‘esfregando o leite mau (a música sem rótulos) na cara dos caretas’. (Paulo Moreira, Facebook 10/11/2018)

A postagem recolhida de forma pública no Facebook guarda uma série de nuances, de como os atores dessa cena estão utilizando os meios de comunicação para criar, distribuir e resistir às mudanças socioculturais, e como pode se formar uma comunidade que atua no musicar desses atores, assunto que abordarei no último capítulo. Em conversa com Paulo Moreira, radialista e jornalista respeitado pelos músicos de jazz, no teatro Araújo Viana, descubro que a escuta e a leitura são seus armazéns de conhecimento, o jornalista me mostra uma revista *Down Beat*, uma de suas fontes de conhecimento, e muitos CDs de música instrumental. Dessa forma, analiso alguns músicos muitas vezes como intelectuais, como detentores de conhecimento que é transformado pelo fazer musical, no momento em que se dá sua interpretação, o artista relembra e se legitima pelo passado de alguns “mestres” e reinventa e recria em sua nova versão, assim como o choque entre a teoria e experiência, onde a teoria para além da escrita, vem pela escuta e aprendizado.

2.3 DISTRITO JAZZ

O Distrito Jazz teve sua primeira versão em Junho de 2019 e se caracterizou por ser um festival com bandas de produção autoral, em um *lineup* com predominância de bandas da cena de jazz local de Porto Alegre. Realizado em três noites no Agulha Pub, o festival além de contar com as bandas Marmota, Kiai, Trabalhos espaciais Manuais (27/06), Karmã, Arvoll, Kula (28/6), Julio Herrlein, Camille Bertault (29/06), contou com palestras sobre *Music Branding* (Jacques Figueras) e palestras sobre improvisação, mercado e cena local do Jazz, com o apoio do Pâtisser Bistro. Segundo Bruno Melo⁵², “O festival chega com a vontade de expandir a relação dos músicos da cena local com o que está acontecendo no mundo, propiciando assim momentos de imersão e cocriação, levando ao público todas essas fusões.”

Dentro da atividade denominada “*Talk de Abertura*”, no dia 27/06 estavam músicos, produtores, donos de bar e curadores, em uma conversa importantíssima sobre os nuances do cenário instrumental atual, mais especificamente do jazz. Ao lado de um consumidor da cena local, tenho o seguinte relato: “Eu como público pouco me interessa o relacionamento músico-dono de bar, ou mesmo o profissionalismo, eu só quero um lugar legal pra ir” dizia Valdir, membro que dividiu comigo um dos lugares nas mesas próximas ao debate no Pâtissier, o bar/restaurante anfitrião dos workshops, rodas e palestras do primeiro “Distrito Jazz”. Alice, produtora da banda Trabalhos Espaciais Manuais, abre o debate entre músicos e donos de bares dizendo:

Eu sou uma entusiasta de festivais e junções da cena, esses momentos são muito importantes pra gente tá junto, se olhar no olho, produtores, programadores de casas, músicos, a gente precisa pra cena sobreviver estar perto, tá junto. É inclusive muito legal ter os bares aqui, porque a gente precisa que os bares entendam que música é uma profissão. (DIÁRIO DE CAMPO, 27/06/2019)

Cada membro ali presente tem seu momento de posse do microfone que é distribuído pelo produtor do festival Bruno Melo a cada membro da cena ali dispostos. “A gente tá lá, 5 anos nessa batalha né, e o jazz foi tomando conta da agenda por preferência minha e da Sandra, ela que conversa com as bandas e faz toda a ponte, e eu faço a parte de burocracia”, diz Tony

⁵² Disponível em: <<https://www.correiodopovo.com.br/artefestivo/festival-distrito-jazz-re%C3%BAne-shows-e-jam-sessions-em-porto-alegre-1.346762>>. Acesso em: 11 de jan. de 2020.

Missel, sócio do London Pub, um dos bares de maior frequência dos músicos, principalmente os mais jovens, na Cidade Baixa.

Localizado na José do Patrocínio n° 964 não é um bar muito grande em largura, sendo possível colocar no máximo 4 mesas de 4 pessoas para a largura do ambiente, em compensação sua profundidade é bem ampla, possuindo três partes distintas, “sala com palco”, “corredor do bar” e “ambiente de sofás” nesta ordem, sendo que um ambiente está diretamente conectado ao outro como se fosse um único. A temática do local, como o nome sugere é Londres, um ambiente escuro com a mobília que remete à capital da Inglaterra. Segundo o dono da “casa”, a iniciativa de tocar jazz é uma escolha pessoal: “se eu quisesse só público a gente botava qualquer outra coisa, então eu tô a 5 anos sofrendo financeiramente, mas eu me sinto realizado profissionalmente de ter a nossa agenda tapada de jazz”, e segue com o relato:

Gosto de tentar ser uma mola propulsora da cena desde que a gente começou sabe, e é um aprendizado diário, cada minuto, a gente conseguir lidar e chegar a meios termos sempre, claro que a gente nunca vai conseguir chegar em um ideal porque a realidade nossa é super difícil. Eu acho mais do que importante é a gente alinhar uma situação que todos se sintam à vontade, eu já ouvi desaforo, nunca briguei com ninguém, mas a gente tá nessa batalha junto, tá brigando junto nunca um contra o outro. (TONY, Diário de campo, 26/09/2019)

As condições climáticas, a questão de segurança são as dificuldades maiores do bar, “porque a gente tá ali bem isolado né, perto da muvuca, mas não tá na muvuca, tem períodos bons, então a gente sabe que a galera que quer ir ali quer ir ali mesmo”, Tony segue trazendo um pouco de sua luta:

Todo santo dia é uma briga pra gente tentar trazer gente pra curtir o que a gente gosta que o pessoal escute e eu te confesso que eu sinto orgulho dos músicos que estão nessa batalha tocando em bares, sem estrutura. A gente trabalha com porta, te confesso que eu gostaria muito de dizer é caixa fechado, mas não é assim que funciona, eu não tenho certeza se eu vou conseguir abrir amanhã, a batalha é grande, é realmente dura. (TONY, Diário de campo, 26/09/2019)

No chamado “trabalho por porta” o estabelecimento cobra uma taxa ou ingresso específico no momento em que a banda/grupo está tocando no palco do bar, o *couvert* artístico, como também é chamado, é pré-negociado entre os músicos ou produtor da banda e o dono do bar. Para os músicos muitas vezes é sinal de conflito, uma vez que cada bar possui uma porcentagem que é repassada aos músicos que pode variar de 25%, 50% ao valor integral do

ingresso. Diferentemente do caixa fechado (cachê fixo), no sistema por porta a remuneração dos músicos varia de acordo com o número de pessoas presentes no estabelecimento, gerando uma questão dialética: quem faz o público do bar é o estabelecimento ou é a audiência da banda/músico?

Isadora Pisoni, produtora do Espaço Cultural 512⁵³, relata que “a vida noturna tem se voltado muito pro 4º distrito, e ele tá tendo a valorização que precisava ter, mas a Cidade Baixa (CB) ao mesmo tempo passa por um momento de desvalorização, pela violência” e confessa que já houve fases excelentes, em que se ia a pé de um bar pro outro e hoje pra andar duas quadras da Cidade Baixa as pessoas optam por pegar um uber, pra garantir a segurança.

A questão do profissionalismo na música ganha força quando Pisoni lamenta, segundo sua experiência, que atualmente a maioria dos músicos que passam pelo 512 não têm como seu único trabalho a música, “eu noto muito, passagem de som, não posso ir que tô no trabalho”. À medida que essa dialética entre donos bares, produtores e músicos se acentua em batalhas que entram no campo de uma sociedade complexa. Alice Castiel, produtora musical da TEM (Trabalhos Espaciais Manuais), critica a conduta de aceitação dos bares enquanto a banalização da música como *hoobie*: “a gente quer um bom material, mas afirma que o músico não consegue ser músico o tempo inteiro, então a gente se perde na coisa da profissionalização, a gente precisa estimular que a nossa cena se profissionalize”, rebatendo de forma geral que os bares precisam estimular as condutas, independente da porta “daqui a pouco vai ter músico que não consiga se manter e a cena vai por água abaixo”.

Bruno Melo entra de forma enfática no debate ilustrando o seu próprio exemplo: “Hoje no Brasil a gente vê, da minha parte como produtor eu ter que tá concorrendo muitas vezes com produtores que são aventureiros né! Eu tô aqui na batalha na beira do precipício há muitos anos e eu vejo que a gente tá concorrendo mesmo nível, de entrar na mesma fila”. Segundo o produtor, muitas vezes falta ao músico também querer se profissionalizar, às vezes fica muito no comodismo, “o cara tá ali na sua profissãozinha, mas, tá na fila do músico, é o cara que tem aquela banda de fim de semana, mas ele tá na mesma fila do cara que tá precisando

⁵³ A casa de número 512 da Rua João Alfredo, em Porto Alegre é sede do Espaço Cultural 512, um dos destinos mais conhecidos da boemia no bairro Cidade Baixa. A empresa foi aberta com a alcunha de café para ajudar nos custos do ateliê de artes plásticas que a casa já abrigava desde 1999. Disponível em: <<https://www.jornaldocomercio.com/site/noticia.php?codn=170166>>. Acesso em: 11 de jan. de 2020.

e depende só disso”. A discussão é amplamente antiga, a música é um *hobbie* ou ela é uma profissão? Do ponto de vista etnomusicológico isso depende do contexto, a música dos Suyás povo nativo do Xingú faz parte da engrenagem da sociedade em tal ponto que ela não se dissocia de todos os eventos, os índios estudados por Antony Seeger (1988) nem sequer possuem uma palavra música para os elementos sonoros presentes no seu cotidiano e seus rituais.

Agora do ponto de vista da cidade existe uma dialética declarada que alimenta uma distinção entre “os especiais, escolhidos, talentosos” e os “não abençoados que precisam trabalhar de verdade”. Para alguns a música é um sustento, uma profissão em tempo integral, uma ciência, arte que precisa ser aprimorada com seriedade, e é verdadeiramente uma batalha saber quanto irá sobrar para pagar as contas no fim do mês. Para outros é apenas um entretenimento que repousa no mito de que goza somente quem tem o “dom”, ou seja, detém um ganho sem sacrifício, como uma diversão. Dentro desse campo de lutas, cada ator/agente da cena defende o seu sub-campo, às vezes apreciando e colaborando com o colega, às vezes alimentando o conflito para manter o seu poder, sua posição, contudo o debate se mantém no ápice da urgência, principalmente em um país como Brasil, carente de políticas culturais e facilmente manipulável pelo poder simbólico dos equipamentos estruturantes.

O que poderia passar despercebido de meu novo amigo do público, é que ali está uma divisão espacial, uma espécie de hierarquia, que de fato se traduz no campo, na cena musical, e mesmo nas relações de poder dentro dessa cadeia de produção/distribuição dessa arte/commodity. Em um espécie de *lobby*, ambiente com 4 sofás em posição de frente ao outro, uma mesa de centro, assim como uma sala de estar estão posicionados confortavelmente sentados o radialista Paulo Moreira, Francisco Marshall (Studio Clio), Amanda (Revista Clandestina), Bruno Melo como produtor/curador do Festival e mediador da conversa, Alice (produtora da Banda Trabalhos Espaciais Manuais), Guilherme (Agulha Pub), Isadora (Bar 512), Tony (London Pub).

Figura 9 - Abertura [Distrito Jazz]: agentes da Cena Local



FONTE: compilação do AUTOR, 2019

A experiência e o capital social, sem dúvida nenhuma, são as duas engrenagens nesse subcampo de lutas que se cria nessa atmosfera “familiar” de um bar, ao som de um soul jazz⁵⁴. Como um novato intelectual talvez, provavelmente mais conhecido pela minha trajetória de músico do que acadêmico, estou “às margens” dos fictícios atores principais (produtores e donos de bar), juntamente com os jovens músicos, que acompanham passivamente até a intervenção de Mateus Albornoz, baixista da TEM (Trabalhos Espaciais Manuais), que assim como eu, a algum tempo estava se questionando, qual é o lugar do músico nessa conversa:

Mas é o seguinte eu queria fazer uma contribuição do ponto de vista do músico, meu nome é Matheus, sou Músico toco na TEM, e em vários outros projetos em Porto Alegre, e eu queria só falar de uma questão, já que a gente já viu empresários, produtores e tal, eu acho importante também ouvir o músico pra dizer que tem um lado que é uma parte, que as vezes é deixada de lado, por quem não entende muito

⁵⁴ Um tipo de hard bop que data de meados da década de 1950. Tocada com mais frequência em pequenos grupos liderados por um saxofonista tenor ou alto, um pianista ou um organista de Hammond, é caracterizada por temas e improvisações simples e afinados, modelados nas inflexões de fala de pregadores negros nas igrejas santificadas. Seus principais expoentes foram Cannonball Adderley, Gene Ammons (no final de sua carreira) e Charles Mingus. (KERNFELD, 2001)

sobre música mesmo como ciência que é o seguinte: a arte dentro da qual a música faz parte, é uma das poucas ciências que eu acho que eu conheço, pelo menos ‘incorrupível’, no sentido que não adianta eu ter muito dinheiro pra comprar os melhores instrumentos, os melhores equipamentos, contratar os melhores produtores, a melhor assessoria de imprensa pra que eu consiga produzir arte boa, de qualidade, digamos que não são os recursos financeiros que vão conseguir me fazer isso, a arte e a música exigem um estudo diligente, verdadeiro e mais do que tudo uma entrega do músico, do artista pra que ele consiga fazer uma música verdadeira. E essa coisa do músico, nesse cenário atual não poder viver só de música, tem que ter outras profissões, como foi falado, é uma ‘violência’ pra que a nossa arte evolua, e o que acontece: o músico ele acaba tendo que usar todo o tempo do seu dia pra outros tipos de trabalho, ou até mesmo trabalhos dentro da música, mas que não dão retorno artístico pra aquele músico, ele não consegue se desenvolver em função de tem que tá fazendo, se virando nos 30 pra pagar os boletos no fim do mês. E quem é que perde com isso? A música perde, os produtores, quem quer empreender nessa área perde, a arte perde qualidade. [...] Mas assim, já que a gente tá no Distrito Jazz, eu quero dá um exemplo do Jazz, que é uma arte que se desenvolveu em meio, antes de mais nada em um crise racial nos Estados Unidos, depois ah uma grande depressão em 1929, e depois a um esforço de guerra dos Estados Unidos que se envolveu na Segunda Guerra Mundial e tirou todos os recursos de quaisquer outras áreas pra botar na indústria bélica. Então a história do jazz enfrentou tudo isso, e se não fosse a resistência dos músicos, dos artistas de continuar estudando, em continuar buscando ‘vivências musicais’ a gente não estaria no ‘distrito jazz’ aqui hoje. [...] Então eu digo pros músicos que não desistam de se dedicar ao estudo da música enquanto ciência, porque é isso que vai fazer com que a gente um dia consiga evoluir artisticamente, e todo mundo ganha com isso, os produtores culturais, os empreendedores, o país, a gente vai ter cultura melhor pra exportar pra fora do Brasil. Então eu trago o ponto de vista do músico, que é o estudo da música enquanto ciência, pra que vocês tenham um produto bom pra vocês apresentarem nas casas de vocês, nos festivais, enfim isso é importante, o músico ele precisa resistir nesse sentido. (DIÁRIO DE CAMPO, 26/09/2019)

Em contrapartida ao pronunciamento, o mais aplaudido por todos, é curioso também o desinteresse dos músicos, que muito provavelmente estavam ali para a oficina de improvisação do baterista Lucas Fê, assim como a palestra sobre carreira musical do francês “Jacques Figueras - *Music Branding*, de São Paulo, via Streaming”, projetado na parede do local, do que propriamente de um papo sobre a cena em que as relações músico-produtor-dono de bar poderiam gerar tópicos importantes para suas performances enquanto um “musicar” mais amplo.

O EVENTO

Entro na “casa” [Agulha], um galpão velho, em uma rua escura, entre os depósitos do 4º distrito da cidade, lugar que segundo os próprios idealizadores do evento dizem que só foi possível pela “ubberização” da vida, tamanho seu deslocamento geográfico da CB, bairro onde se localiza, grande parte das casas noturnas e pubs de Porto Alegre, e sua proximidade da Voluntários da Pátria, em um dos lugares mais esquecidos, de extrema pobreza da cidade.

Na entrada um casal de seguranças inquire: “ingresso e identidade”, no meu caso era “nome na lista”, e me encaminho para dois dos guichês de cadastramentos de entrada, ritual que encarei durante os três dias do evento de 27-29 de junho, rua abandonada e sem saída, identidade na mão e entrada no evento. Cerca de 10 minutos atrasado, entrando no ambiente a Marmota já está tocando seu “jazz”, os olhos atentos rastreiam 3 espaços, a entrada com os guichês, sofás, e um piano, o ambiente do bar, repleto de mobílias, mesas, sofás, cadeiras, com uma atenção especial para as mobílias, semi novas, usadas, ao estilo caseiro e antigo, que parece ser temático e, por fim, a sala mais ao fundo do palco, onde estão os músicos do Marmota em sua performance, e o público em pé, assim como em um show, assistindo.

Figura 10 - Espaço intermediário [bar] Pub Agulha



Fonte: compilação do AUTOR, 2018

A paisagem sonora é diferente nas diferentes salas, a trilha do jazz dos músicos é diferentemente acessada na sala do palco onde parece ser mais clara, ganha outros tons nas outras salas. Em um esforço combinatório dos dois sentidos, sento no sofá ao fundo da sala do bar, de olhos fechados agora o som da guitarra de Pedro Moser, em que parece em uma das introduções ao tema, ganham companheiros sonoros das garrafas, algumas conversas e risadas dos clientes do local, que são, após cada música, interrompidas pelos aplausos dos espectadores. Aqui a questão do ruído é uma escolha.

A reflexão sobre o tipo de escuta e o público de cada banda perpassa as três noites de evento, entre o que seria uma “escuta passiva” e uma “escuta reflexiva”, isso é identificado no primeiro dia, principalmente nas performances de Kiai e Trabalhos Espaciais Manuais. Enquanto pesquisador da música instrumental, me vejo sempre muito impressionado com a sonoridade de Lucas Fê, Dionísio e Marcelo Vaz em um tipo de jazz não rotulável, opinião que compartilho com os produtores Bruno Melo (Distrito Jazz) e Augusto Britoo, curador do Jazz a Bordo, que me apresentou a Kiai pela primeira vez, com quem dividi minhas observações em conversa informal no ambiente do bar.

“É um som muito diferente, tu pode ter certeza que quando a TEM tocar vai todo mundo pra lá” comenta o também bandolinista e escritor, em um momento que muitas pessoas estavam nesse ambiente, enquanto outros estavam “em transe” com a música, muitos sentados no chão, o que me intriga, pois é a segunda vez que vejo isso, “na música deles, tem que eliminar a gravidade”. O show dos três músicos de Rio Grande, da banda Kiai [Lucas Fê, Dionísio e Marcelo Vaz] é praticamente um *through-composing*⁵⁵ onde não são separados por faixa, é música sem parar, minha dificuldade de filmar a performance inteira de 1 hora é nítida, quando ao meu lado, posicionado ao flanco do palco Ronaldo Pereira está com seu Saxofone para “dar canja” com o grupo, eu pergunto: como é que tu sabe a hora de entrar/tocar no palco? Na real eu não sei [diz Ronaldo]. A música aqui é totalmente orientada pelo som, às vezes até mesmo a frente do olhar, os solos são longos, parece não haver convenção de estrutura, apenas algumas pistas de como voltar para ideia inicial que nem sempre é a mesma. Sem partitura, sem

⁵⁵ Um termo que descreve uma composição com uma continuidade relativamente ininterrupta do pensamento e da invenção musicais. É aplicada, em particular, em contextos em que uma estrutura mais seccional pode ser esperada, como em um texto de música estrófica, uma ópera dividida em números ou uma peça instrumental dividida em movimentos (RUMBOLD.I, 2001, MUSIC, Oxford. Grove Music Online)

obrigação de *licks*⁵⁶, sem uma forma tipo *rondó*⁵⁷, o que Lucas Fê chama de música espontânea parece materializar pela total entrega dos músicos em uma performance que de fato, tirando uns poucos padrões e *scatsingin*⁵⁸ que reconheci, que acredito serem códigos de direções sonoras, ser quase que totalmente diferente em cada aparição em diferentes lugares, é uma experiência inteiramente diferente em cada performance do trio.

“Eu faço muita coisa, vim de bandas, ganhei meu tecladinho aos 14 anos, toquei em banda de pagode, hoje eu me considero um performer e um educador” (Marcelo Vaz). Na segunda vez que encontro o músico de Rio Grande em constante trânsito a Porto Alegre, descubro que tem projetos de gravar um CD de samba com metais. O pianista do Kiai se mostra entusiasmado em contribuir com a pesquisa trazendo seus relatos, assim como Lucas Fê (baterista) e Dionísio que no encontro coletivo trazem, segundo muito dos músicos, singularidade, “é outra pegada”, dizem alguns. Para o jovem baterista de 23 anos, a música nunca foi um plano, mas sim parte intrínseca de sua vida “eu não sei quando a música entrou na minha vida”, mostrando suas fotos de bebê em cima da bateria de seu tio, e muito pequeno tocando na banda França Pinto de Rio Grande, ele expõe em seu Workshop, parte da programação do dia 27, o que ele chama de improvisação espontânea, música espontânea, que sentado em sua bateria ele demonstra com os tambores, ao mesmo tempo que canta *scat singing*, característico da performance dos três músicos do grupo, para o músico a improvisação espontânea é como a fala, você usa as palavras para expressar diferentes linguagens.

Em frente a um balcão (dia 27) encontro o ex-colega de UFRGS André Mendonça, baixista da banda Marmota, em sua frente estão postadas camisetas coloridas da banda, alguns CDs e um disco. Em tom de brincadeira, pergunto ao músico de onde saiu o nome da banda: “Tu sabe aquele meme da Marmota? Então era aquilo ali, era Marmota Asmática Fusion Jazz, a gente se conhecia do colégio.” O comentário se referia ao famoso vídeo de uma marmota

⁵⁶ Um pequeno motivo ou fórmula é inserido em uma improvisação quando o contexto permite ou quando a invenção acaba. Muitos músicos de jazz têm à sua disposição um repertório de *licks*, algumas de suas próprias invenções, algumas emprestadas de outros músicos, e uma improvisação pode ser pouco mais do que juntar vários fragmentos desse tipo.. (KERNFELD, 1988, p. 40-41)

⁵⁷ Um termo que veio a significar um tipo de ária de dois tempos que se tornou popular no final do século 18, e que se refere tanto a uma forma musical quanto ao seu conteúdo. Como uma forma, o *rondó* começa com uma seção lenta de abertura, geralmente apresentada em um padrão ABA, que dá lugar a uma seção mais rápida, e seu texto, no qual um novo tema é estabelecido. (NEVILLE. D, 2001, MUSIC, Oxford. Grove Music Online)

⁵⁸ Técnica de canto de jazz em que sílabas onomatopeicas ou sem sentido são cantadas para melodias improvisadas [...] O canto de Scat era um dos dispositivos "inovadores" do jazz antigo de Nova Orleans. O mais celebrado pelas primeiras intenções é de Louis Armstrong. (KERNFELD, 1988, p.425)

filmada de perto, com música de suspense ao fundo, em que viralizou como meme⁵⁹ por volta dos anos 2012. Mas o mais intrigante é identificação com o gênero “fusion”, uma vez que a sonoridade do grupo é bem característica de um jazz sem a hibridização do estilo pós anos 60. Atualmente o grupo tem entrado em ampla visibilidade, participando de programas em mídia TV, como Conversa com Pedro Bial e Jornal do Almoço; no sentido da “commodity”, o grupo parece ter atingido uma maior maturidade em relação à necessidade de ter produtos como camiseta, caneca e principalmente o CD para vender após o show.

Terceiro Salão, em frente ao palco o comentário de Tércence Veras me causa intriga e concordância: “O Felipe tá tocando muito né, tá estudando na OSPA⁶⁰”, eu concordo, gestuando com a cabeça, mas provooco o colega: “significa que quem não estuda na OSPA, não vale?” O violonista e produtor da POA Jazz Band em tom de brincadeira diz: “é, foi o que desde pequeno me ensinaram”, é uma réplica que não consigo evitar, e um dado de conversa informal ao qual não consigo deixar de escrever. Engajado no mesmo campo, em setembro de 2019, meses mais tarde, tenho a oportunidade de tocar com Lipe, na banda do Márcio Fulber e Bando, na República das Cervejas em São Leopoldo. Em momento de socialização dos músicos, do lado de fora, o contrabaixista pergunta: “o que tu achou do Distrito Jazz?”, prontamente relato ao músico que estive lá fazendo uma observação etnográfica e questiono sobre como é participar dos dois mundos musicais popular e erudito, e ele segue: “É muito loco, porque depois que eu comecei a estudar lá [OSPA], também teve gente que parou de me chamar pra gig”, revelando que essas tensões afetam os dois lados, e que realmente existem muitas dessas tensões transculturais na orquestra também.

Sentado no bar, vejo o trabalho dos *bartenders*, inúmeras garrafas de diferentes tamanhos, diferentes tipologias para as misturas que são feitas na frente do cliente. Segundo dia do Festival [28/06], chego ao Pub Agulha um pouco mais cedo, cerca de 20:30, meia hora antes do horário previsto para os shows, todos as 21 horas. A performance vai do palco ao bar, uma coreografia une os dois líquidos em um drink, quando olho o menu, ao seu lado está um cartão “Semana Jazz” - NEGRONI, um drink clássico que completa 100 anos ganha variações

⁵⁹ Meme é um termo grego que significa imitação. O termo é bastante conhecido e utilizado no "mundo da internet", referindo-se ao fenômeno de "viralização" de uma informação, ou seja, qualquer vídeo, imagem, frase, ideia, música e etc, que se espalhe entre vários usuários rapidamente, alcançando muita popularidade. Disponível em: < <https://www.significados.com.br/meme/>>. Acesso em: 11 de jan. de 2020.

⁶⁰ Orquestra Sinfônica de Porto Alegre

homenageando jazzistas de Porto Alegre”. O composto de 30 ml de gim, vermute e Campari ganham variações com diferentes ingredientes para Manfredo Fest, Ricardo Baumgarten, Breno Sauer e a dama do jazz Ivone Pacheco, conotando a seriedade na participação culinária do evento que para os músicos viriam a ser brincadeiras em suas histórias. “Me vê aí um negroni”.

A questão do que seria o Jazz em Porto Alegre continua a se apresentar pertinente, Karmã [28/06] sobe ao palco com suas projeções e efeitos de timbres eletrônicos, contrastando com aquele jazz do swing feel⁶¹, em composições que se apropriam da tecnologia e diferentes inspirações/influências para trazer seções de improvisações fundamentadas em *ostinatos*⁶², *grooves*⁶³ que parecem ditar a estrutura da música, um bom momento para perguntar se isso é jazz. “Jazz é a improvisação coletiva”, diz uma colega; “a música instrumental improvisada, que não é canção seria uma característica”, diz Tércence. Quando eu rebato, isso não seria Barroco? Ele começa a rir e diz: “pior, já fizeram isso”, e volta a questionar: “não seria o *Swing Feel* a característica?”. A música toca ao fundo, um groove mais enérgico de *rock fusion*⁶⁴, que um espectador diria que seria *fusion*, e eu sinalizo ao colega da POA Jazz Band: “Tá, mas eu ainda não escutei nenhum Swing Feel aqui”. A conversa segue para o norte de uma música espontânea, mais livre.

Assim como André e Bruno Braga no dia anterior, hoje encontro durante a performance do trio de São Paulo [Árvoll], posicionados na saída do bar para a lateral na varanda, local para fumantes onde estão muitos dos músicos, o clarinetista e saxofonista Yvan Etienne do Karmã, vendendo o CD da banda. Ele me explica que os dois instrumentos tem

⁶¹ O swing feel é a sensação rítmica primária do jazz, distinguindo claramente o idioma de todos os outros. Pode-se dizer que o swing é para o jazz como o molhado é para água [...]. Louis Armstrong, um dos fundadores do jazz, falou sobre a sensação rítmica desta música: swing não é tudo [no jazz], é a única coisa [...]. Ele faz identificar balanço, sensação rítmica como uma característica intrínseca da improvisação do jazz. (CROOK, 1999, p.94)

⁶² Um padrão de acompanhamento, geralmente de um, dois ou quatro compassos, repetido continuamente sob linhas pré-compostas ou improvisadas. (KERNFELD, 1988, p. 278)

⁶³ Groove é o resultado de um processo musical que é frequentemente identificado como um impulso vital ou propulsão rítmica. Envolve a criação de intensidade rítmica apropriada ao estilo ou gênero musical sendo executado. O Groove é criado dentro de uma peça musical, deslocando o tempo e os elementos dinâmicos para longe do pulso ou nível dinâmico esperado. O senso de pulso de um músico é subjetivo, não objetivo; músicos interpretam e executam a passagem do tempo e a presença do pulso de maneiras ligeiramente diferentes. (WHITTALL, 2015)

⁶⁴ Fusion: um termo que veio a substituir o jazz rock a partir de meados da década de 1970 e que é aplicado predominantemente a esse estilo, mas que também se aplicou mais geralmente após esse período à síntese intimamente relacionada de jazz e soul, jazz e pop, jazz e funk, jazz e música leve e jazz e música folclórica. (KERNFELD, 1988, p. 411)

digitações parecidas e observo a sua versatilidade, os assuntos vagam desde os amores até a mitologia dos músicos, indo curiosamente em direção à academia. “Não, na academia não se toca”, o assunto se direciona, e me sinto um pouco embaraçado ao ser questionado de porque não haver nenhuma disciplina de prática instrumental em meu mestrado. Nesse momento, explico um pouco para os colegas sobre a Etnomusicologia na UFRGS e como pesquisadores estrangeiros como Cottrell, Monson e Berliner utilizam a prática musical em suas pesquisas.

Os relacionamentos passam a se tornar mais evidentes na terceira noite [29/06], o *grand finale* do evento. Chegando um pouco antes percebo alguns músicos alunos da UFRGS de um lado, os clientes do Agulha, da casa, parecem estar mais próximos ao bar, com suas refeições e drinks. Em uma observação minuciosa, as redes de produção se entrelaçam com a comunidade acadêmica, nas figuras de professor e alunos músicos, com os públicos da casa e atuantes na cena. Os capitais se sobrepõem entre o cultural e o social, em um campo que eu separaria ainda a questão da educação formal musical para a experiência da audição como talvez um valor importante a ser considerado destes músicos, talvez um capital sonoro.

A noite inicia com o já estabelecido músico, professor da UFRGS Julio Herrlein (Chumbinho), que divide o palco com músicos mais jovens, em um contraste geracional visível só pela imagem dos músicos, musicalmente são todos muito experientes, Diego Ferreira no saxofone demonstra destreza: “os temas do Chumbo já começam super difíceis e complexos né”, Ronaldo: “mas eles são muito bons”, eu digo difíceis para os mortais, em tom de brincadeira. Em extrema concentração estão postados ao palco Bruno Braga (bateria), o baixista Marcelo Muller (Felipe Schutz), ao centro, e o *bandleader* Julio Herrlein e Diego Ferreira (sax), a frente, em um *set list* virtuosístico de composições como *Turning Point*, *Made in Corea*, *Novembro*.

Bruno Melo chama a última atração, a cantora francesa Camille Bertault com um discurso que salienta a preocupação na montagem do *lineup* em ter mais mulheres, “eu até fiz uma provocação para a Alice [Castiel], queríamos ter, deveríamos ter mais mulheres na nossa cena instrumental”. E antes mesmo de anunciar a cantora já estabelecida no cenário internacional, faz uma provocação para que as mulheres instrumentistas publiquem, distribuam suas músicas nas diversas plataformas para que alcancem mais visibilidade, para que na próxima edição o palco possa ser preenchido por um número maior de mulheres.

A performance da cantora parisiense Camille Bertault, é o clímax do evento na última noite, muito provavelmente das três noites, cantando desde suas composições como *Nouvelle York* até muitos clássicos da música brasileira, vulgo brazilian jazz como Forró Brasil de Hermeto Pascoal, Luiza de Tom Jobim. A tônica da cantora é a improvisação vocal em *scatsinging*, como uma extensão e versatilidade super alta. “Adoro esse lugar, só não gosto daquilo ali” apontando para um animal cenográfico, pendurado sob o palco do Agulha, justamente em cima de Salomão (pianista, *sideman*), “vai, cai em cima do pianista” brinca a cantora que ainda pergunta cadê a minha “cachacinha”, momento que arranca gargalhadas de um público que lota o terceiro salão do local, com pleno domínio de sua performance cenográfica. Camille completa dizendo: “vocês sabem que eu poderia ter falado em francês” [mais risos] trazendo a performance para além da música construindo sua conexão com o público, de certa forma rendido a sua simpatia e abertura com os brasileiros.

2.4 POR ENTRE OS SONS - UNIMÚSICA 2019⁶⁵

Eu acho que foi um dia muito importante, reunir tantos músicos de diversas gerações, com trabalhos bem diferentes, e a gente conseguiu juntar num palco só, convivendo e tocando.

Foi muito legal!

Everson Vargas

Eu havia acabado de comentar com um colega que a cidade estava renascendo para a música instrumental, diversos festivais: Jazz a bordo, o Poa Jazz em sua 5^o edição, o Distrito Jazz, o BB Seguridade Blues e Jazz, O Gramado Blues e Jazz e agora o Bento Wine Jazz, mencionando apenas os que carregam o rótulo americano, mas que comportam músicos de todos os tipos. “Agora acredito que chegou a hora de focar mais em entrevistas e menos nos festivais”, pensei nessa altura do trabalho etnográfico, mas eis que aparece na minha *timeline* um evento no Facebook, “A cidade presente: a cidade que se vê, a cidade que se escuta -

⁶⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IXa2127abDk&t=305s>>. Acesso em: 11 de jan. de 2020.

Unimúsica 2019” e o espetáculo temático “Por entre os sons” com curadoria de Pedrinho Figueiredo e Rás Vicente.

Confesso que minha primeira impressão ao ver o evento foi: “Que legal, não posso perder esse dueto”, mas fui advertido pela visualização do *stories*⁶⁶ - Instagram de Júlio Rizzo, Ronaldo Pereira e mais tarde Everson Vargas, que não seria apenas um dueto. O vídeo mostrava o trecho [15 segundos] de um ensaio no estúdio Áudio Porto com um naipe de sopros de Pedrinho, Ronaldo, Claudio Sander (saxofone), Júlio Rizzo e Jorginho do trompete em uma formação “poderosa”. O próximo *stories* [15 segundos de vídeo] desvendaria ainda um “tour” pela sala de ensaio, mostrando os bateristas Marquinhos e Lucas Fê, Luiz Mauro Filho em um piano de cauda enorme, Fernando Petry no baixo e Frank Solari ao meio com sua guitarra, momento que penso: “tem alguma coisa aí, acho que não é apenas um duo”.

O evento aconteceu no dia 4 de julho, às 20 horas no Salão de Atos da UFRGS, e fez parte de uma série de concertos do Unimúsica, uma iniciativa da universidade, que foram realizados nas quintas e sextas-feiras com o ingresso de 1kg de alimento. Enquanto me preparo para o dia, vejo as passagens de som dos colegas postadas em seus *stories*, e observo: “quase todos os principais colaboradores estão ali”, de modo que com minha câmera me desloco 1 hora antes do evento. “Ta foda!” é a expressão mais recorrente entre alguns dos músicos que participaram da *gig*. Já no palco, Pedrinho Figueiredo e Paulo Dorfman checam os dois pianos de cauda situados frente a frente para a performance dos Dorfman [o pai Paulo e o filho Michel], enquanto Jorginho, agitado, senta na bateria por segundos. O camarim parece um espaço familiar para essa geração [80], três sofás lá postados confortam Claudio Sander, Paulo, Renato Borghetti, enquanto estou conversando com Júlio e Jorge. “Isto dando muito?” diz Jorginho em tom de brincadeira, enquanto Júlio ensaia frases de uma das peças do Quartchêto, e Paulinho Goularte observa com brilhos nos olhos o trombonista, até o momento que tiro a foto dos dois, faltam 10 minutos me dirijo à entrada do teatro para conversar com alguns espectadores.

“Por entre os sons traz ao palco do Salão de Atos a cena jazzística que Porto Alegre vive nesses últimos anos ao mesmo tempo em que faz referência a momentos importantes de efervescência da música instrumental” (Programa, 2019). A deixa que eu não esperava, um evento materializando o meu projeto de pesquisa, onde músicos da Orquestra Popular de Porto

⁶⁶ Função do aplicativo Instagram que permite a publicação de fotos e vídeos rápidos, que ficam visíveis por 24 horas, com possibilidade de edição e vinculação de usuários.

Alegre, da cena dos Pubs, como “Um lugar Comum⁶⁷” e “Bogard”, mesclando com músicos da nova geração do jazz de Porto Alegre estava diante de meus olhos em uma super produção da própria universidade passando pela sensibilidade dos dois curadores. “Bixo, é a tua pesquisa”, diz Rizzo uma hora antes no Café do Antônio.

Figura 11 - Espetáculo "Por entre os sons" do UNIMUSICA 2019



Fonte: O AUTOR, 2019

Dispostos ao palco como uma “big band” temos duas fileiras à direita com o naipe de metais: Julio (trombone), Sander (Sax), Ronaldo (sax), Pedrinho (flauta), Jorginho (trompete), com a percussão de Marquinhos e Lucas Fê, e Giovanni Berti. Centralizados temos Everson Vargas com o Contrabaixo, os guitarristas Tagliani e Pedro Moser completam a seção rítmica com Ras Vicente (teclado). Luiz Mauro Filho (piano) e Paulinho Goulart (acordeon) iniciam “Frajola” de Manfredo Fest, com solos de Jorginho do Trompete em ritmo enérgico, lembrando os salseiros e o latin jazz. A ideia de formar uma grande reunião de músicos se concretiza em um *setlist* que contempla diferentes gerações de performers, com um olhar no passado, mas também uma cena atual. A nova geração vem ao palco após a obra “Terra Vermelha” (Ricardo

⁶⁷ Bogart e Lugar Comum (restaurante embaixo da Sala Jazz Tom Jobim, reduto da música instrumental nos anos 80, na Rua Santo Antônio. (Herrlein, 2020).

Baumgarten), para a execução da composição de Franco Salvadoretti “Wenonah”, Ronaldo Pereira (Kula Jazz), Lucas Fê (Kiai), Pedro Moser (Marmota), Rás Vicente e Fernando Petry, em um tema que é possível revisitar desde a sala de concerto até os bares da Cidade Baixa, uma sonoridade recorrente nos festivais de jazz desde o POA Jazz no Barra Shopping até o Distrito Jazz no Agulha, no 4º distrito.

O Quartchêto ganha sua representação na persona do trombonista Julio Rizzo, ao centro em solo ganha o acompanhamento dos músicos Luiz Mauro Filho, Marquinhos Fê, Giovanni Berti, Everson Vargas e Paulinho Goulart, que representa o Instrumental Picumã, que se une às improvisações do trombonista na composição “Pra onde o Sul nos carregue” de Luciano Maia, seção rítmica que viriam ao palco também na oitava peça “Suíte para Ana Terra” de Luiz Carlos Borges, desta vez com a bateria de Lucas Fê.

O palco escurece, as luzes descem à esquerda, focadas em Jorginho do Trompete, em um recitativo improvisado ao trompete, o público grita “huuuuhh” após uma sequência de *shakings*⁶⁸. Jorge responde exatamente ao mesmo tom “mi5”, replicam-nas com mais gritos, alguns ao perceberem a interação do performer caem aos risos, enquanto o músico sobe em notas mais agudas, que rapidamente vão ao grave. Os aplausos seguem, enquanto Michel Dorfman, aguardando paciente, de cabeça baixa, para audição total inicia os primeiros acordes de “Gauchinha Bem-Querer” de Tito Madi, calmos, como seu tema em um andamento que possibilita a atenta contemplação das imagens da cidade, projetadas ao fundo do palco em um entardecer urbano, carros vão e vem, com o pôr do sol ao fundo.

Foi uma ideia de homenagear as pessoas que também não estão aqui, a gente amplificar esse cruzamento de dados, e aí chega aqui então essa figura, Pedro Tagliani [aplausos], porque o grupo que o Pedro integrou, fez história em Porto Alegre com o “Raiz de Pedra”, é uma grata memória. [...]A Música instrumental de Porto Alegre é uma música que tem ido pelo mundo afora e sempre muito bem recebida, e essa música prova isso, eles chegaram na Alemanha, tocando junto Egberto Gismonti”. (DIÁRIO DE CAMPO, 04/07/19)

“Então Michel sente a pressão” brinca Pedrinho Figueiredo adiantando a divulgação do show do grupo [Raiz de Pedra] no 5º POA Jazz Festival em novembro, e assim, com o *bandlead* Tagliani ao centro inicia-se a sua composição “Ó quem tai!”, com o solo do

⁶⁸ Shake: um efeito produzido em um instrumento de metal agitando-o contra o lábio enquanto toca. Assemelha-se a um trinado ou a um vibrato exagerado, mas geralmente cobre um intervalo mais amplo - geralmente uma terça ou quinta, mas às vezes até uma oitava. (KERNFELD, 1988, p.436-437)

guitarrista, seguidos pelas batidas do pandeiro, e os ataques dissonantes que dão início ao tema, executados em uníssono entre Pedrinho (Flauta) e Tagliani. Giovanni Berti em sua percussão auxiliar parece expert em criar atmosferas, recriando o que seria o imaginário da selva, enquanto árvores e folhas são projetadas ao fundo, efeito que tem sua função em grande parte das mudanças de palco nas formações que o percussionista participa.

Mudança de palco, alguns músicos ficam, outros vão. E na próxima atração temos os bateristas Marquinhos e Lucas Fê, nesse momento a mudança [troca dos músicos] se torna um solo, que começa com uma peça improvisada de Lucas Fê sobre o tons completamente livre, em um discurso sonoro coerente, como presenciei semanas antes no Jazz Distrito, mas que ganha o revezamento do seu tio Marquinhos, seu primeiro tutor, quando ainda era criança. Agora a brincadeira fica muito séria, no momento em que todos os focos de luz estão na bateria, e os dois de pé se alternando em volta da bateria como se fosse a dança das cadeiras. Os dois não param até entrar no ritmo do funk, momento em que entram Fernando Petry (baixo elétrico) e Frank Solari (guitarra) ao palco, com seu “funk Indiano” de André Gomes, um dos momentos mais ovacionados pelo público, que parecia já aguardar o virtuose da guitarra. Pedrinho Figueiredo voltando a função de apresentador diz:

Eu quero chamar uma figura importantíssima que, ou, tocou junto ou foi professor, ou esteve envolvido fazendo arranjos para que o artista se apresentasse, e a gente vai ter um momento agora. E que maravilhoso a gente ter a disposição dele este lindo piano que a gente quer agradecer ao pessoal da Difusão Cultural, à organização do UNIMUSICA, à Lígia, à Cláudia, a todo pessoal também que fez a curadoria desse projeto [...] Assim como vocês viram tio e sobrinho, passando a bateria, agora vocês verão pai e filho, primeiro Paulo Dorfman e em seguida Michel Dorfman entrará. (DIÁRIO DE CAMPO, 04/07/19)

O papel simbólico da família como um estruturador dentro de capacidades musicais atinge seu ápice pelas composições de Paulo Dorfman: “Santo Antônio” e “Jogo de Peteca”, momento em que temos pai e filho em duo, com dois pianos de cauda ao palco.

As luzes se apagam e vejo ao fundo um dueto em vídeo (1:26:20)⁶⁹, Geraldo Flach e seu piano ao lado de Renato Borghetti, que põe sua gaita ponto a mão, evocando o compositor gaúcho Guinha Ramires pela execução de Barra do Ribeiro. A música avança em alguns compassos, eis que surge em passos rápidos, em um acorde de dominante o “gaúcho de

⁶⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IXa2127abDk&t=305s>>. Acesso em: 11 de jan. de 2020.

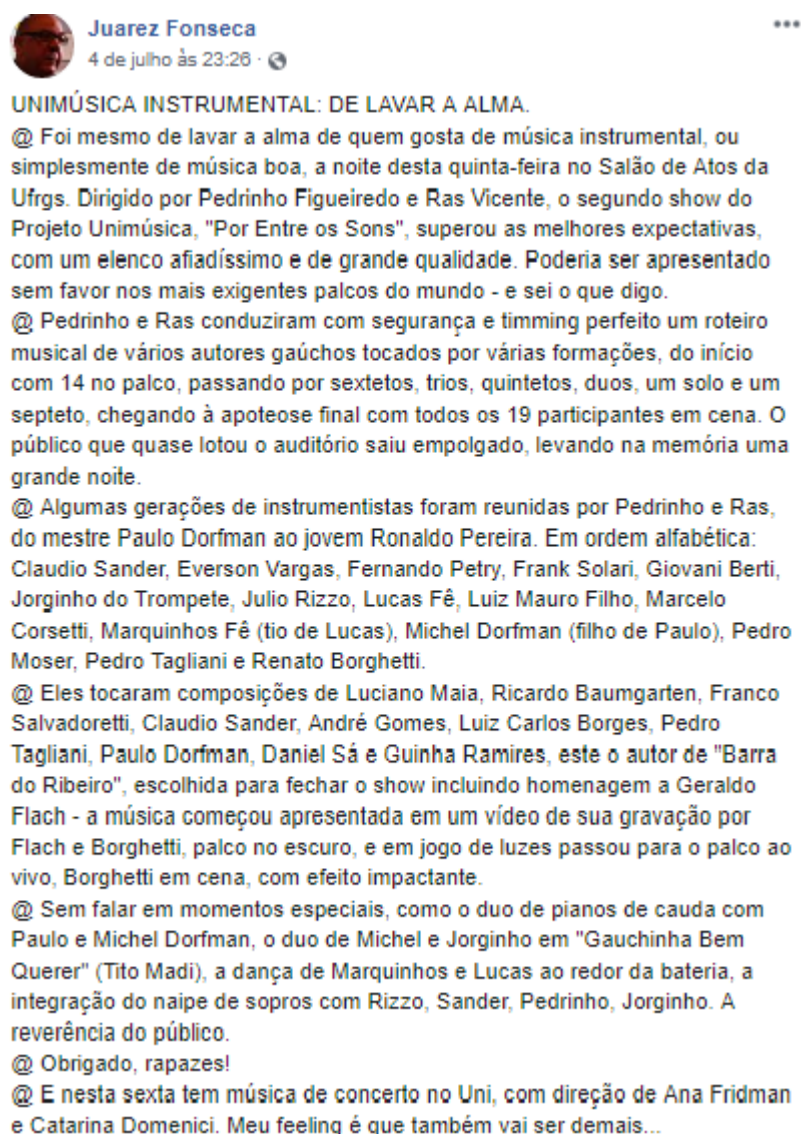
bombacha” com sua gaita, as luzes se acendem, a projeção se recolhe e a “orquestra de gigantes gaúchos” aparece ao fundo. Tomado de aplausos o auditório do Salão de Atos da UFRGS encontra o ápice do evento, em um momento que propõe uma reflexividade sobre a eternidade das pessoas que fazem música, pela performance de composições e trajetórias musicais. As improvisações seguem uma certa ordem, quase todos os músicos tomam parte, por fim, assim como os demais anunciados por Pedrinho, a família Dorfman em uma improvisação no piano a quatro mãos, é uma homenagem aos que se foram, aos que estão ali, aos que não estão, é uma música contemporânea gaúcha, “cosmopolita” fruto da cidade, com os sons de Guinha, arranjos ao estilo *big band*, músicos de diferentes grupos, diferentes gerações, juntos, em um panteão de trajetórias que alimentam mitologias, relatos de vidas mediadas pela música.

“Somente a *spok* frevo tinha sido tão especial neste palco”, foi o meu comentário após o concerto com alguns dos espectadores, muitas chamam de jazz, outros dizem nossa música, mas independentes dos rótulos, a camada central é o sentimento de presenciar um momento histórico, em que cerca de 800 pessoas, segundo as 17 linhas da “resenha” da Difusão Cultural da UFRGS, tiveram a oportunidade de participar e que tiveram ainda o inesperado “bis” de “Merceditas”, canção argentina ícone do regionalismo gaúcho atual, conduzida pelo maestro Renato Borghetti.

Cara, foi bem massa aquela noite, participar do UNIMÚSICA foi uma baita experiência [...] os caras tocando pra caramba, os caras que já fazem parte da história do jazz e da música no geral, música instrumental aqui na região, e não só aqui, são conhecidos no Brasil inteiro. Foi uma grande oportunidade só de estar ali, pegando aquela energia daquela galera e vendo como funciona um espetáculo desse porte já é um grande aprendizado. Acho importante pra caramba, o que os caras estão fazendo ali, o Pedrinho, o Rás, juntando essa galera, escolhendo esses caras pra tá junto em um palco tocando aquelas músicas, música do Baumgarten. Pô, o cara partiu ano passado, e tava ali representando junto. Fiquei feliz pra caramba aquela noite, tava extasiado, sai depois de lá meio em choque, tipo muita energia, muita coisa boa, um som maravilhoso, poder ver o Michel tocar com o Paulo foi incrível, a galera com os nervos à flor da pele, vendo o Paulo tocar, O Jorginho quebrou tudo! tocando de mais aquele som com o Michel, ‘Gauchinha bem-querer’, nem sei descrever muito aquela noite, ficou na memória e por mim não tinha nem acabado [...] É loco o cara tá no palco com o Borghetti, com o Frank Sollari, no sentido que o cara quando tá lá tem que juntar as duas coisas, o foco total pra tu tentar te concentrar nos arranjos e ao mesmo tempo, o cara tá lá em cima tentando curtir o momento sabe, da forma mais natural e mais musical possível, fazendo música mesmo, curtindo o lance. (WhatsApp com Ronaldo Pereira - KULA JAZZ, 4/10/19)

Os relatos pós concertos não paravam de chegar pela *timeline*, no Facebook todos são “críticos musicais”, independente da ironia democratizadora, pesquisadores como Juarez Fonseca alimentam uma verdadeira “cibercultura” em seus reviews, no momento com 139 curtidas, 30 amei, em um post com 5 fotos, 15 compartilhamentos incluindo o meu:

Figura 12 - Feedback do Crítico Musical Juarez Fonseca



Juarez Fonseca
4 de julho às 23:26 · 🌐

UNIMÚSICA INSTRUMENTAL: DE LAVAR A ALMA.

@ Foi mesmo de lavar a alma de quem gosta de música instrumental, ou simplesmente de música boa, a noite desta quinta-feira no Salão de Atos da Ufrgs. Dirigido por Pedrinho Figueiredo e Ras Vicente, o segundo show do Projeto Unimúsica, "Por Entre os Sons", superou as melhores expectativas, com um elenco afiadíssimo e de grande qualidade. Poderia ser apresentado sem favor nos mais exigentes palcos do mundo - e sei o que digo.

@ Pedrinho e Ras conduziram com segurança e timing perfeito um roteiro musical de vários autores gaúchos tocados por várias formações, do início com 14 no palco, passando por sextetos, trios, quintetos, duos, um solo e um septeto, chegando à apoteose final com todos os 19 participantes em cena. O público que quase lotou o auditório saiu empolgado, levando na memória uma grande noite.

@ Algumas gerações de instrumentistas foram reunidas por Pedrinho e Ras, do mestre Paulo Dorfman ao jovem Ronaldo Pereira. Em ordem alfabética: Claudio Sander, Everson Vargas, Fernando Petry, Frank Solari, Giovanni Berti, Jorginho do Trompete, Julio Rizzo, Lucas Fê, Luiz Mauro Filho, Marcelo Corsetti, Marquinhos Fê (tio de Lucas), Michel Dorfman (filho de Paulo), Pedro Moser, Pedro Tagliani e Renato Borghetti.

@ Eles tocaram composições de Luciano Maia, Ricardo Baumgarten, Franco Salvadoretti, Claudio Sander, André Gomes, Luiz Carlos Borges, Pedro Tagliani, Paulo Dorfman, Daniel Sá e Guinha Ramires, este o autor de "Barra do Ribeiro", escolhida para fechar o show incluindo homenagem a Geraldo Flach - a música começou apresentada em um vídeo de sua gravação por Flach e Borghetti, palco no escuro, e em jogo de luzes passou para o palco ao vivo, Borghetti em cena, com efeito impactante.

@ Sem falar em momentos especiais, como o duo de pianos de cauda com Paulo e Michel Dorfman, o duo de Michel e Jorginho em "Gauchinha Bem Querer" (Tito Madi), a dança de Marquinhos e Lucas ao redor da bateria, a integração do naipe de sopros com Rizzo, Sander, Pedrinho, Jorginho. A reverência do público.

@ Obrigado, rapazes!

@ E nesta sexta tem música de concerto no Uni, com direção de Ana Fridman e Catarina Domenici. Meu feeling é que também vai ser demais...

Fonte: FACEBOOK, 2019

O único estranhamento, no sentido de estar surpreso, e isso porque sou um otimista, foi o público no Salão de Atos, “Agora quem quiser sentar mais perto está permitido” anunciam

no sistema de som do Salão, algo que dificilmente ocorre em atrações de visibilidade massiva da música midiática. “Tem casa cheia?”, lembro Jorginho perguntando para uma das responsáveis pelo UNIMUSICA. Músicos como o trompetista de 53 anos vibram de acordo com o público nos bares, performatizam em resposta ao público assim como aconteceu no dia 4 de julho. Diversas questões ficam sem respostas: quem é o público dessa música? Como as pessoas não conhecem essa música? Qual é o papel dos meios de divulgação em um espetáculo como esse? Quem tem acesso e por qual caminho?

Parece recorrente que somos dominados por diversas forças simbólicas: a mídia e o capital são algumas delas, ditam tendências por novelas, rádios e festivais midiáticos [Rock in Rio] dominados pelo capital econômico que padroniza uma música que Carlos Badia, um de meus colaboradores chama de “popularesca”, e argumenta sobre a relação de exportação de nossa música, que é a música instrumental, que vai mais pra fora do Brasil, que vende mais o Brasil, que tem a cara do Brasil. Quando pensamos sobre isso é cada vez mais evidente a dialética do campo da música instrumental, a relação entre música “comercial e artística” (e quem define o que é artístico? comercial?). Como o artístico dialoga com a comunidade?

No caso do UNIMÚSICA, me parece que os meios utilizados para a promoção do evento não deram conta de lotar o salão de concerto, a campanha não atingiu a comunidade, nem jornais, nem uma audiência de TV aberta. Uma prova que, para além do gosto pessoal que pode ser construído por todos esses códigos e símbolos, não foi o capital “econômico” determinante para a presença das pessoas no dia 4 de Julho no concerto, mas sim, representado por uma maioria de estudante e muitos músicos, na rede do capital social. Felizmente o registro foi realizado pela UFRGS TV, amparada pela atemporalidade da internet, que conseguiu ampliar a distribuição do evento por meio de seu canal do Youtube, disponibilizando o concerto completo.

3. EXPERIÊNCIAS MUSICAIS (ENTRE)CRUZADAS

As experiências em campo mediadas pela música reveladas pela etnografia da performance nos festivais e pubs me levaram à investigação de múltiplos processos extramusicais, envolvendo as trajetórias e agenciamentos dos “atores” desse palco da música instrumental. A apresentação final, o discurso, as interações, as escolhas desses colaboradores fazem parte de uma série de “caminhos” (*pathways*) adotados de acordo com suas necessidades, envolvendo não somente as “disposições” (Bourdieu, 2006), mas as condições que um ambiente precário, a música instrumental como profissão os impõe.

A relação entre as mudanças do indivíduo em um quadro sociocultural é um dos motes de pesquisa do antropólogo Gilberto Velho desde a década de 80. Os níveis de realidades diversificadas, em um jogo de papéis sociais, resultam muitas vezes em identidades que constituem o que ele chama de sociedade complexas moderno-contemporâneas, categorias sociológicas como “família, origem, etnia, grupos status, classe social registram interações sociais associadas a experiências, combinações e identidades particulares, individualizadas, o mercado de trabalho, a vida política com suas transformações, são estimuladores dessa travessia sociológica” (VELHO, 1994, p. 21). A noção de “organização social” do antropólogo/etnólogo Firth Raymond (1951), traz a interação dos indivíduos e suas relações, podendo lidar com “negociação da realidade” em múltiplos planos, um fenômeno que se viabiliza por uma rede de significados que passam pela linguagem e pela cultura.

Ao lidar com a problemática da “unidade e fragmentação”, VELHO (1994, p.28), assinala pontos essenciais para o desenvolvimento da noção de “campo de possibilidades”, o que é dado como alternativas construídas do processo sócio-histórico com potencial interpretativo do mundo simbólico da cultura e “projeto”, que em um nível individual lida com as performances, explorações, desempenhos, ancorados a avaliações e definições da realidade, resultado de processos de negociação e construção. A *metamorfose*, como uma possibilidade de reconstrução/transformação por parte dos indivíduos, deve ser utilizada com sabedoria segundo o próprio antropólogo:

Os indivíduos, mesmo nas passagens e trânsito entre domínios e experiências mais diferenciadas, mantêm, em geral, uma identidade vinculada a grupos de referência e implementada através de mecanismos socializadores básicos contrastivos, como

família, etnia, região, vizinhança, religião etc. A tendência à fragmentação não anula totalmente certas âncoras fundamentais que podem ser acionadas em momentos estratégicos. [...] O trânsito entre os diferentes mundos, planos e províncias é possível, justamente, graças à natureza simbólica da construção social da realidade. (VELHO, 1994. p.29)

Ao lidar com o “campo de possibilidades” os músicos se articulam de acordo com suas crenças sobre música, como adquirir conhecimento (in)formal, onde atuar com essa música, nos festivais, nos pubs, ou na rua e como se constituem as redes.

3.1 ENTRE O JAZZ E MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA

“Na verdade, quando o jazz surgiu, ele surgiu da world music, dos batuques da África, da Música Caribenha, com a tradição da música erudita europeia, especialmente os pianistas de ragtime, isso ai ja era uma espécie de mistura do jazz com world music”

Paulo Moreira

A todo instante eu me pergunto: quem são? E o que fazem? Como vivem esses músicos que estão tentando desenvolver seu próprio som dentro dessa música instrumental? “Jazz é música de elite”, ouvi dentro das imediações da UFRGS entre “colegas”. Isso me feriu profundamente. Dizer que Jazz é de elite é simplesmente sonegar o seu lugar de nascimento, Storyville, bairro de prostituição de New Orleans, nos Estados Unidos e, ainda por cima: o que é essa elite? Também de forma espontaneísta eu ouvi: “isso é música de classe média”, o que também incomoda bastante, em um país onde você vê em baladas de sertanejo universitário, pessoas de muito mais capital econômico do que em shows de jazz e música instrumental. Portanto, é preciso apresentar quem são as “pessoas que fazem música” (TITON, 2015), mais especificamente essa música instrumental que muitos dizem ser MPIB, jazz, *world music*, ou simplesmente música.

Demorou muito tempo para eu encontrar conceitos ou definições do que seria “jazz” para os atores de minha pesquisa. Muitos dos músicos de jazz que eu conheço, que realmente tocam as músicas de *Louis Armstrong*, *Chet Baker*, *Charlie Parker*, *Coltrane*, muitos deles não se intitulavam músicos de jazz, outros não haviam ao menos refletido sobre o assunto. O mais interessante é que uma vez confrontados, principalmente os músicos de geração mais nova,

sempre se esquivavam em considerarem-se jazzistas da cidade, de forma que esse nome para eles carregava um certo *status*, uma idolatria, ou mesmo um respeito maior. Isso me fez refletir sobre o que seria o conceito de jazz pra mim (que abordarei ao final deste capítulo).

O mais interessante é que do ponto de vista etnomusicológico, em diálogo com a antropologia, o ponto de vista “nativo” é mais importante que rótulos e definições estáticas, uma vez que o significado da arte é relativo a cada criador, apreciador, e quando falamos de um tipo de música como jazz, que engloba diferentes manifestações artísticas para além dos sons, é necessário descobrir com os próprios colaboradores as suas ideias sobre o assunto. Eu acredito que com o passar do tempo de pesquisa muitos desses colaboradores, colegas se tornaram mais reflexivos sobre sua música, e o papel do cenário musical ao qual se inserem. Contudo, alguns um pouco mais experientes, ou com uma maior vivência musical, já possuíam seus conceitos muito bem definidos, com exemplos e argumentos bem claros defendendo o seu ponto de vista, como o caso de Paulo Moreira, radialista que tive a oportunidade de encontrar em todos eventos/festivais em que participei:

Jazz para mim sempre significou liberdade, liberdade de expressão né. Tu pegas o Renato Borghetti, o Renato Borghetti se expressa através da gaita ponto. O John McLaughlin guitarrista inglês, se expressa através da guitarra dele, o John Coltrane ele se expressava pelo sax tenor pelo sax soprano. É uma linguagem de uma música de livre expressão, seja isso um *chamamé*, seja isso *free jazz*⁷⁰ né, eu acho que o conceito ‘jazz’ é esse, é uma música que permite a liberdade de expressão seja qual for o gênero do texto usado né. O Hermeto Pascoal faz Jazz tocando Baião tocando Maracatu os grupos aqui O Quinteto Canjerana, por exemplo, faz uma música de extração regional e instrumental. (MOREIRA, entrevista em 24/07/2019)

Essa liberdade de expressão, pode ser responsável pela perpetuação de *um rótulo de* uma música improvisada, ou uma música de protesto, como era o caso do evento do *Bebop* nos Estados Unidos, década de 50, onde os músicos criaram uma forma mais rápida de música “para nenhum branco dançar”, em resposta a música de entretenimento das décadas anteriores. É impossível pensar em termos de “música em si”, quando a expressão artística reflete questões socioculturais: “tu pode fazer o que tu quiser com o ritmo, na situação que tu quiser [...] é uma

⁷⁰ Um termo aplicado pela primeira vez ao jazz de vanguarda da década de 1960, particularmente o trabalho de Ornette Coleman, Cecil Taylor e Albert Ayler, e o trabalho final de John Coltrane. O nome deriva do título do álbum de Coleman *Free Jazz* (1960), uma improvisação extensa e de forma livre para dois quartetos de jazz sem piano, que exerceu uma enorme influência sobre a vanguarda do jazz nos EUA e em outros lugares. A música também foi descrita simplesmente como ‘avant-garde’ ou ‘the New Thing’; ambos os termos enfatizam sua distância do movimento mainstream do jazz. (KERNFELD, 1988, p. 404)

maneira de expressão musical, é claro que dentro dessa expressão musical tem a tua bagagem como músico, tua bagagem como ser humano”, como completa Pedrinho (2019), trazendo as relações extramusicais desse tipo de fenômeno coletivo, mas que também é individual. “É um projeto de vida” (RONALDO, 2019), diz o jovem saxofonista de 28 anos, apontando para a sequência de encadeamentos de ii-V em seu computador, na tela o Blues de Charlie Parker está hospedada pelo programa a *irealpro*⁷¹, performatizando dois *licks* de *Greg Fishman*⁷² disponibilizados em pdf.

Julio Rizzo e eu, atentos, tentamos sistematizar o processo de estudo do colega, em um dos nossos ensaios para o *Big Chiefs*, um *lick* é como um substantivo, uma palavra que combinada a outras forma um período. O saxofonista diz ser fácil é sentar a bunda na cadeira e estudar em “todos os tons”, eu concordo mas rebato, sim, “mas toma muito tempo” e então o colega me inspira um *insight* sobre jazz, mais um conceito de “projeto” no campo dos músicos de jazz.

Assistindo o filme *Miles ahead* (2015), a produção mais recente sobre a vida do músico trompetista, onde em seu início Miles rebate o repórter em tom mal humorado: “não chame minha música de jazz, eu chamo de música social”, lembra-me mais uma vez de minhas leituras de *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction* (1996), onde a pesquisadora é questionada sobre o processo de categorização de vozes e estilos musicais, Michael Carvin⁷³ didaticamente exemplifica o pensamento do *insider*:

So there are all kinds of cakes. But they're all cakes. A symphony is to me a plain cake. But a lot of people like plain cake.... Upside-down cake with brown sugar, now that's improvisation.... You cook it upside down but you eat it right side up. Now that's improvisation.... But it's still a cake. It's all music.... That's one thing that really pisses

⁷¹ O iReal é um aplicativo de música que possui uma série de faixas que poderão ser tocadas simultaneamente enquanto o usuário lê as cifras/partitura no celular ou tablet. Conforme o acorde vai sendo tocado, ele é iluminado na tela, e a respectiva escala, suas substituições e notas do acorde aparecem como um guia de notas corretas para o músico improvisar ou compor instantaneamente com o fundo musical.

⁷² O saxofonista e flautista Greg Fishman é um artista, autor, professor e clínico. Nascido em Chicago em 1967, começou a tocar profissionalmente aos quatorze anos. Greg se formou na DePaul University em Chicago com um diploma em Jazz Performance e obteve um mestrado em Pedagogia do Jazz pela Northwestern University. Disponível em: < <http://www.gregfishman.com/bio/>>. Acesso em: 11 de jan. de 2020.

⁷³ Carvin, Michael (Houston, 12 de dezembro de 1944). Baterista. Ele foi ensinado por seu pai, baterista, e ganhou experiência inicial tocando em uma grande banda liderada pelo organista Earl Grant (1965). Após uma turnê no Vietnã (1966-8), ele tocou com o guitarrista BB King, do blues, e no início dos anos 70 trabalhou com Freddie Hubbard, Pharoah Sanders, Lonnie Liston Smith, McCoy Tyner, Jackie McLean e o grupo Atmospheres, liderada pelo saxofonista Clive Stevens. (KERNFELD, 1988, p.193)

me off [parody of pretentious tone of voice]-"Well, this is more of a jazz; well, this is more of a rhythm and blues." No, it's music. That's what it is. "Well, this is more of a Beethoven; well, this is more of a Ravi Shankar type of ..." No. It's music. And that's all it. (Carvin 1992 in MONSON, 1996)⁷⁴

Uso o texto original para dar ênfase à linguagem nativa de Michael Carvin, que a exemplo de Miles “não caga a coisa toda”, diz: “Não use a palavra jazz ... não classifique a coisa” (CARVIN, 1992), argumenta que identifica a não diferença entre improvisação de jazz e outras músicas, reconhecendo o significado social do rótulo, que segundo os mesmos confere menos prestígio para sua música, uma vez que é considerada menos universal. Como nas universidades tradicionalmente o departamento de música é relacionado com departamento de música clássica, que “normalmente recebe o maior status em círculos intelectuais e instituições americanas” (MONSON, 1996, p.101), padronizado metonimicamente para todas as músicas, grandes músicos, como Carvin, apresentam um pensamento etnomusicológico questionador ao cânone europeu, agregando ao discurso de Ingrid Monson:

Nas comunidades de jazz, "a música" significa jazz e outros gêneros musicais afro-americanos, o que inverte o pressuposto hegemônico de que a música clássica ocidental pode representar toda a música, estabelecendo variedades afro-americanas em pé de igualdade com outras formas e afirmando o orgulho em uma estética de improvisação que faz com que aqueles que entram em sua órbita interajam em seus termos. (MONSON, 1996, p. 101)

Ingrid Monson utiliza do título da produção de Eddie Condon's em *We Called It Music* (1947) para enfatizar que nas décadas de 30 e 40, a palavra jazz era pouco utilizada entre músicos negros e brancos. Para seu colaborador Jaki Byard⁷⁵, o nome jazz, seria então um

⁷⁴ Portanto, existem todos os tipos de bolos. Mas são todos bolos. Uma sinfonia é para mim um bolo simples. Mas muitas pessoas gostam de bolo simples ... Bolo de cabeça para baixo com açúcar mascavo, agora isso é improvisação ... Você cozinha de cabeça para baixo, mas você come de lado para cima. Agora isso é improvisação ... Mas ainda é um bolo. É tudo música ... Isso é algo que realmente me irrita [paródia de tom de voz pretensioso] - "Bem, isso é mais um jazz; bem, isso é mais um Rhythm and blues". Não, é música. É isso que é. "Bem, isso é mais um Beethoven; bem, isso é mais um tipo de Ravi Shankar ..." Não. É música. E é só isso. (MONSON, 1996)

⁷⁵ Byard, Jaki [John A., Jr.] (b Worcester, MA, 15 de junho de 1922). Pianista, saxofonista tenor e compositor. Ele cresceu em uma família musical e aprendeu trompete e piano quando criança. Durante o serviço militar (1941-6), tocou trombone. Após uma turnê e gravação como pianista com Earl Bostic (1949-50), ele trabalhou em Boston como pianista solo e depois como solista de saxofone tenor na grande banda de Herb Pomeroy (1955-7). De 1959 a 1961, ele foi o pianista da banda de Maynard Ferguson. Byard gravou com alguns dos músicos mais inovadores da década de 1960, incluindo Eric Dolphy e Don Ellis (ambos em 1960), Charles Minus (1962-4), Booker Ervin e Charlie Mariano (ambos em 1963) e Roland Kirk. (KERNFELD, 1988, p. 175)

“termo do “mundo empresarial”, enquanto o saxofonista Sidney Bachet coloca como “o nome que os brancos deram a música” (PERETTI, 1992, p.133). Por mais que diferentes pessoas possam descrever diversas conceituações para jazz, o termo dificilmente se mantém apenas no campo da música, ganhando diferentes significados, seja estético-artístico, como a “arte da improvisação” (Byard, 1991), empresarial, como modo de vida, projeto de vida, e seu uso continua a ser amplamente difundido entre músicos, indústria da música e comunidade de fãs.

“Vocês acham que eu tô tocando jazz? Quem toca jazz é Chick Corea, o Herbie Hancock, Pat Metheny, Michael Brecker, Wynton Marsalis, quer mais? O Keith Jarrett [risos], Bill Evan, Oscar Peterson, [...]”. O professor, pianista e arranjador Paulo Dorfman traz uma memória sobre uma entrevista que teria concedido a um jornalista em um artigo denominado “jazz em Porto Alegre”. O músico relembra o debate com o jornalista, uma vez que em sua “posição firme” de que não haveria jazz em Porto Alegre entra em choque com a ideia de que o “próprio Paulo seria uma pessoa representando o jazz em Porto Alegre”.

Para o músico, esse estilo estaria alinhado à memória dos pares sonoros envolvidos nesse movimento: “eu acho que jazz, eu não sei definir, o Jazz é uma música americana. Ela é muito clara, assim, se tu ouve esses caras tu nem sabe explicar, mas aquilo ali é jazz”. Entramos em diálogo tentando lembrar de exemplos dessa “música americana” e alguns músicos que fizeram trabalhos diferentes e que foram identificados como jazz, ao exemplo recente do saxofonista Rudresh no POA Jazz Festival, o pianista rebate:

O John McLaughlin com a Mahavishnu Orchestra era totalmente baseado nos *ragas*, eles chamavam de jazz rock, era o termo da época, pra mim eu não sei, não era nem uma coisa, nem outra, era a música do John McLaughlin, um guitarrista inglês. Quer dizer, teve muita coisa de experiência né, mas assim, eu vejo como música instrumental com improviso. É que o fato de ter improviso, na minha opinião, não caracteriza ser jazz, tem elementos que é, porque o improviso sempre existiu. (DORFMAN, entrevista em 29/03/2019)

Necessidade de classificar, um processo ao qual o estudante está acostumado desde o início de sua curiosidade sobre música: estamos estudando o que? O choro, isso aqui é Samba, eu gosto de Rock, são estilos musicais que orientam nossas procuras por novas fontes sonoras similares do que nos familiarizamos escutar. Na academia não muda muito, se formos para um “cânone” de música europeia, iremos encontrar estudos classificadores de história da música. Primeiramente, teremos os grandes períodos: “renascimento”, “barroco”, “romantismo”,

“música do século XX”, em alguns livros encontraremos ainda com ano inicial e final, como se uma coisa acabasse em detrimento da outra, dando a entender que histórias paralelas àquelas não existiram. Talvez a história pudesse ter sido outra se fosse considerada não só “a escrita”, mas a “oralidade” e o estudo da música a partir das pessoas. “As pessoas não se dão conta que Bach improvisa, Beethoven, eles eram grandes improvisadores, Bach sentava no cravo lá e ficava nas invenções nas fugas eram improvisos” (DORFMAN, 2019), diz Paulo, em nosso caloroso debate acerca do jazz de Porto Alegre, completando que o próprio Chopin, o primeiro que teve coragem de nomear uma peça como Improviso nº1, fora publicada por um aluno, uma vez que o compositor não gostava que se fizesse partituras, ele dizia que: “cada vez eu toco diferente, pouca gente sabe disso”. A citação sobre músicos europeus improvisadores não acompanha apenas os relatos de Dorfman, mas também de Everson Vargas, que reconhece o trabalho de Bach como muito à frente de seu tempo: “Bach, era um jazzista, ele improvisava! O cara já tava, num tempo que não existia um conceito de harmonia, séculos na frente de todos, em um tempo que as pessoas viam a música horizontalmente né em vozes”. O músico relata a situação de uma análise em que Paulo Dorfman toca um *prélude*⁷⁶ de Bach ao piano e os músicos identificam acordes complexos, alterados, de décima primeira aumentada. Dessa forma, os dois músicos desconstroem um pouco com esse conceito de jazz como uma estética justificada pela improvisação, uma vez que os compositores dos períodos barrocos, e românticos já realizavam, muito antes dos músicos transgressores do ragtime, blues.

“Eu vou te dizer uma coisa, eu tô fora dessas classificações, porque eu quando era adolescente eu tocava e tinha uns 15 discos do Jimi Hendrix, ouvia B. B. King”. Everson Vargas fala sobre suas experiências em diferentes contextos musicais e de como os músicos hoje em dia se “segmentam”, se encaixam em estilos, muitas vezes perdendo comunicação com outros. Trazendo a importância de escutar diferentes tradições, circular em diferentes espaços, no seu discurso: “então assim ó, eu também sou músico de blues, de jazz, ao mesmo tempo eu quando tava na Espanha, toquei com músico Porto-riquenho, colombiano, venezuelano, aprendi a tocar Salsa lá, e depois eu vim pra cá e toquei na banda do Tonda, a banda de Salsa ali no Insano né” (VARGAS, 2019).

⁷⁶ Um termo de aplicação variada que, em seu uso original, indicava uma peça que precedia outra música cuja tônica, modo ou tonalidade foi projetada para introduzir de maneira instrumental. (LEDBETTER, & FERGUSON, 2001).

Para Carlos Badia, o compositor, instrumentista e produtor do POA Jazz Festival, o jazz tem essa abertura, principalmente nos dias atuais para todas essas manifestações culturais e sobreposições de estilos, que eu diria estarem muito mais vinculados ao cosmopolitismo do que globalização. Explico, a globalização é um conceito de integração econômica, social, cultural, e política, em que as nações-estado se aproximam em assuntos de interesse comum, na contramão fazendo com que miséria, epidemias, (des)valorizações variadas se tornem todas globais. Diferentemente do cosmopolitismo, onde diferentes elementos culturais se agregam de forma igual para algo novo, na globalização os elementos de dominação estão com maior frequência direcionando as ações. Quando estamos discorrendo sobre elementos culturais, muitas vezes o conceito pode ser confundido com “imperialismo cultural” (Schiller, 1976, p. 9), em que uma cultura hegemônica engloba outras supostamente mais fracas. No campo dessa música popular instrumental brasileira, que por vezes se (con)funde ao jazz, esses termos (des)aparecem dependendo das negociações e das posições de cada envolvido no fazer musical e na cena.

“Ai tu vê que essas intersecções elas acabam sendo um adubo do outro, vai fomentando a música e a criatividade dos compositores, dos músicos, dos artistas, vão dialogando e acho que de uma forma natural”, e a exemplo de *Rudresh*, músico presente no último festival, fornece outros exemplos de artistas que misturam diferentes culturas:

Mas isso é interessante, eu acredito que essas questões de intersecções, elas encontram no jazz um lugar de harmonia, um lugar de naturalidade porque o jazz permite essa transição ele não vai impor ao músico, uma lógica formal restrita, é que nem o L. Shankar, é um violinista, ele toca violino ele tem alguns discos solo pela ECM⁷⁷ e ele ficou mais conhecido tocando nos discos do Peter Gabriel, especialmente naquele DVD - *Shaking the tree*, não me lembro agora o nome do DVD, que ele faz as performances ali com esse violino, e o violino ele sendo um instrumento sem traste ele tem essa aproximação quase natural da micro afinação, então ali no violino a gente percebe exatamente essa conexão do ocidente com a música oriental de um músico criado e educado na música indiana, com um instrumento ocidental, sem traste que pode falar a mesma linguagem e ele consegue isso de uma forma absolutamente natural. (BADIA, entrevista em 21/01/2019)

⁷⁷ [Edições de Música Contemporânea] gravadora alemã. Foi fundada em Colônia em 1969. Em 1971, foi reconhecida por suas excelentes gravações de Free Jazz tocadas por artistas como Paul Bley, Jan Garbarek e Marion Brown [...] ECM, tem um estilo house facilmente identificável, unindo dois gêneros distintos, o jazz-rock e o free jazz. Os músicos que gravaram com frequência para a empresa incluem Garbarek, Gary Burton, Chick Corea, Jack DeJohnette, Egberto Gismonti, Keith Jarrett, Pat Metheny, Terje Rypdal e Ralph Towner. (KERNEFELD, 1988, p.323)

Os limites do que é jazz e o que é música instrumental são quase que imperceptíveis para quase todos os músicos que eu pesquisei. O que para os instrumentistas parece estar mais vinculado aos pares sonoros, músicos que precisamos ouvir para adquirir determinada linguagem, para alguns produtores e jornalistas, pode estar vinculado à criação, estilo de vida. A pianista Mari Kerber, em conversa informal, diz como ela diferencia o blues e jazz, no processo de tocar: “aí eu vou tocar jazz, mas acaba soando blues [...] porque quando eles tão tocando jazz a tua mão esquerda fica no *comping*⁷⁸, com extensões nas duas mãos, enquanto no blues a mão esquerda mantém uma base em *walking bass*⁷⁹ ou *shuffle*⁸⁰ e a direita sola ou acompanha”. Sua influência do blues passa pela tutoria de Luciano Leães e conversamos sobre o porquê do blues ser tão versátil, suas frases funcionam no jazz, no rock e concordamos porque, de fato, esse estilo praticamente estruturou os dois campos instrumentais. Talvez essa possa ser uma distinção do jazz, que ele permite essa negociação entre diferentes tradições, o que acarreta muitas tensões no campo da música instrumental que utilizo pela sigla MPIB, mas também uma certa liberdade de criação:

[o jazz seria ligado a essa coisa do swing então?]

Olha, na verdade as pessoas quando falam em jazz, ou pensam sobre jazz é aquela do [ritmo swing feel] do jazz 8ts, o *walking bass*. Agora se tu for ver, o Miles misturou eletrônica com pop, rock, com funk, por exemplo o do trompete [Dizzy] misturava música latina, pegou um cara o Chano Posso que era um percussionista cubano e misturou várias coisas, vários elementos, temperos do mundo inteiro na música deles que foi criado em cima das bandas, do blues de toda aquela história de New Orleans. (VARGAS, entrevista em 24/07/2019)

Segundo Paulo Moreira:

Então é o seguinte tudo isso é Jazz, especialmente nos últimos 10- 15 anos barreiras foram todas pro espaço, então tu tens, nós tivemos em Porto Alegre a um ano atrás de um saxofonista de jazz da novíssima geração indiano o Rudresh Mahantapa, que faz um trabalho maravilhoso né. Quer dizer não existe mais a barreira. (MOREIRA, entrevista em 17/07/2019)

⁷⁸ Comp: Fornecer acompanhamento harmonico para solista; a palavra deriva de "acompanhar" (ou talvez "complementar"). Dizem que os pianistas compõem quando improvisam um apoio harmonico ritmicamente variado, mas essencialmente não melódico. (KERNEFEL, 1988, p. 240)

⁷⁹ Técnica de contrabaixo em jazz, usualmente tocada pizzicato em semínimas.

⁸⁰ Um termo usado nos títulos de peças de jazz, principalmente nas décadas de 1920 e 1930; embora o ritmo aleatório tenha sido amplamente utilizado nesse período, essas peças não estão necessariamente associadas ao passo da dança ou ao ritmo. (KERNFELD, 1988, p.449)

A liberdade de negociação sonora pode ser a abertura para uma fácil entrada de diferentes tipos de músicos e músicas dentro deste rótulo, fazendo com que, muitas vezes, seja transitória, perdendo um senso de pertencimento a determinado contexto. Alguns dos músicos, por sua vez, criticam como os produtores utilizam o rótulo jazz, para sofisticar o evento, ou mesmo chamar uma atenção maior para músicos que não possuem nem a criação nem a improvisação em suas performances. Os materiais sonoros utilizados nas composições ou mesmo nas releituras podem vir de diferentes tradições e culturas, dependendo do artista ou grupo, eles podem ser uma apropriação de algum “motivo”, uma “citação”, uma “paráfrase” de alguma frase musical que remeta a determinado intérprete ou estilo musical. Por isso, muitas vezes, as fronteiras do que é jazz se borram com a *world music* e músicos como Renato Borghetti, por exemplo, figuram tanto em Festivais de jazz quanto em eventos mundiais de *worldmusic*, independente de sua autoidentificação como intérprete da “música da minha terra” (FARIA, Um Café lá em Casa)⁸¹. Para o jornalista Paulo Moreira, de certa forma esse fenômeno nos remete às origens do jazz:

Na verdade, quando o jazz surgiu, ele surgiu da worldmusic, dos batuques da Africa, da música caribenha com seus ritmos, com tradição da música erudita europeia, com os pianistas, especialmente os caras de reggae time. Isso aí já era uma espécie de mistura do Jazz com a WorldMusic né. (MOREIRA, entrevista em 17/07/2019)

A *world music* veio a ser um rótulo relevante em meados na década de 80, quando Paul Simon, artista mundialmente conhecido que realizou trabalhos com *Blacksmith Mambazo* resultando na venda de milhões de discos e em negociações que foram etnomusicologicamente criticadas pelo seu caráter desigual com os grupos étnicos. Essa seria a principal característica dessa música, que segundo Feld (1994) seria a “esquizofonia” e a “cismogênese”. Vale a lembrança de que a crítica se ampara nas relações desiguais monetárias e apropriação indevida do som em sua origem e em um contexto de exploração da indústria fonográfica. Nesse sentido cabe a reflexão sobre a origem e o uso do jazz na virada do século XIX-XX: Seria uma forma dos músicos negros americanos resistirem às segregações da *Jim Crow laws*⁸² por meio da

⁸¹ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=igFZ5TnEPr4>> Acesso em: 11 de jan. de 2020.

⁸² A Era Jim Crow teve início quando foram decretadas leis estaduais para os estados do Sul dos Estados Unidos da América. Essas medidas definiram que as escolas públicas e a maioria dos locais públicos (entre eles, trens e ônibus) apresentassem instalações diferentes para brancos e negros. As leis de Jim Crow vigoraram entre os anos de 1876 e 1965 e foram combatidas por diversos grupos, entre eles a NAACP (National Association for Advancing of Colored People), órgão fundamental para findar a segregação. (INFOESCOLA, 2020)

música? Seriam apropriações da mesma forma às canções francês/anglo, dos espirituais, do blues, do ragtime e dos rituais africanos, assim como na *world music*? Se fossemos transportar essa discussão dos estilos e ritmos que originaram o jazz para os dias de hoje, certamente estaríamos em frente a uma questão ética sobre os direitos das diferentes culturas acima mencionadas.

O intercâmbio sonoro é apontado como “jazz gumbo” por Wynton Marsalis (KEN BURNS, 2000), onde os ingredientes são distribuídos de forma igual, o que denota um certo “cosmopolitismo”, entre diferentes tradições musicais ao jazz: “desde a década de 60 especialmente, instrumentos como a Citará, os percussionistas brasileiros que foram todos para os Estados Unidos, Airton Moreira, Dom Romão, Rubens Bassi, todos esses caras levaram uma linguagem diferente pra dentro do jazz”, o que Paulo Moreira (2019) relata com diferentes sotaques dentro desse jazz.

Para Guy Warren (*Ganabha*), músico Ganense, envolvido no movimento jazzístico da década de 50, esse “encontro” é uma forma de racismo onde os de fora são exotizados: “Era isso que eles queriam, era assim que eles queriam que a África se encaixasse no jazz. Eles queriam preenchimentos. Eles não podiam imaginar sua música igual, como algo que deveriam aprender e ter que conhecer”⁸³ (FELD, 2012, p. 55). Para Paulo Moreira: “Então eu acho que a *world music* e o jazz é mais uma maneira de expressar, de fazer essa mistura com o jazz e no momento ser a música regional daquele país e no outro momento não ser mais isso”, o que talvez caracterize o movimento inverso do jazz na contemporaneidade, onde os músicos midiaticamente subalternos se apropriam da legitimidade do rótulo para vender sua música quando necessário, sem admitir a perda de sua identidade regional com sua música.

O acúmulo de capitais musical, cultural e social são frutos de experiências formais e informais, em que muitos transgridem ou aceitam determinada cultura. A relação entre jazz e música popular instrumental brasileira, como um eterno campo de debates, varia de conceitos estético musicais até estilo de vida. Dentro de um conceito de experiência, estilo de vida, proposto por alguns colaboradores, talvez seja a definição que mais se aproxime do fenômeno

Disponível em <<https://www.infoescola.com/estados-unidos/era-jim-crow/>> Acesso em: 11 de jan. de 2020.

⁸³ That’s what they wanted, that was how they wanted to Africa to fit into jazz. They wanted fills. They couldn’t imagine your music as equal, as something they should learn and have to meet. (FELD, 2012, p. 55)

real, em que festivais abarcam múltiplos estilos em um gênero sem barreiras, mesmo que em muitos casos isso aconteça por conveniência econômica. Enquanto “música em si” é praticamente impossível situar o jazz como um gênero musical estático com características fixas, uma vez que desde seu nascimento [início século XX] até os dias atuais sofre mutações que só podem ser análogas as próprias transformações sociais, assim como a música popular instrumental brasileira.

3.2 UM APRENDIZADO (IN)FORMAL (TRANS)CULTURAL

Um aprendizado segundo Berkowitz (2010) pode se dar de duas maneiras: de forma implícita⁸⁴ e de forma explícita⁸⁵. A forma explícita seria a racionalização do trabalho pela repetição técnica do vocabulário de determinada linguagem, geralmente promovida por exercícios específicos. Uma vez “automatizados” esses elementos não necessitam dessa racionalização, funcionando inconscientemente dentro da performance. O aprendizado implícito seria todo aquele material assimilado de forma inconsciente, pelo contato com o ambiente, ou mesmo pela percepção dos materiais do espaço social, nossa família, redes e amigos.

Lucy Green voltou sua atenção aos músicos populares e suas estratégias de aprendizado em seus dois livros: *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead For Music Education*, de 2002, e *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy* (2008). Em seus esforços a educadora musical, sob o argumento de que em “grande parte do século XX, a educação musical preocupou-se quase exclusivamente com o ensino instrumental clássico fora da sala de aula, e com a apreciação e o canto da música clássica dentro da sala de aula” (GREEN, 2002, p. 4), optou por levar à atenção dos educadores não apenas para as distinções entre educação musical formal e informal, mas quais seus pontos positivos e

⁸⁴ Aprendizagem implícita é definida como "a aquisição de conhecimento sobre a estrutura subjacente de um ambiente de estímulo complexo por um processo que ocorre naturalmente, de forma simples e sem operações conscientes uma abstração inconsciente e automática da natureza estrutural da natureza estrutural". O material obtido a partir da experiência de instâncias “. (BERKOWITZ, 2010, p. 8)

⁸⁵ O aprendizado explícito é "uma operação mais consciente, na qual o indivíduo faz e testa hipóteses na busca de uma estrutura[...]o aprendiz procura informações e desenvolve os testes. hipóteses. (BERKOWITZ, 2010, p. 8)

negativos e quando se interseccionam. Dessa forma, para elucidar como muitos dos músicos populares aprendem, a pesquisadora trata de trazer “alguns aspectos das práticas informais de aprendizagem de música popular nos âmbitos da sala de aula da escola”, em cinco princípios:

1. A aprendizagem informal começa com a música escolhida pelos próprios alunos.
2. O principal método de aquisição de repertório e habilidade envolve a cópia de gravações de ouvido.
3. A aprendizagem entre pares e / ou auto-dirigida constitui uma parte importante da educação informal, processos de aprendizagem.
4. É provável que habilidades e conhecimentos musicais sejam assimilados ao acaso, maneiras idiossincráticas e holísticas.
5. O aprendizado informal de música envolve tipicamente a integração da escuta, executar, improvisar e compor processos. (GREEN, 2008, p. 10)

As escolhas não vêm “de cima”, o próprio aluno escolhe sua música preferida, não o professor com base no julgamento de valor. O método de aprendizagem focado no “tirar de ouvido”, facilita as trocas entre os pares e seu meio social, trazendo aquela ideia de conhecimento implícito proposto por Berkowitz (2010), não por divisões de funções impostas culturalmente com base na notação ocidental e divisão hierárquica, como na música clássica. Porém, como a própria pesquisadora diz: “ao me referir a uma distinção entre 'educação musical formal' e 'aprendizado informal de música', não desejo sugerir que essas são práticas sociais mutuamente exclusivas” (GREEN, 2002, p. 6) uma vez que em muitas culturas as duas práticas se complementam.

Segundo a pesquisadora, no jazz a prática do ensino formal musical se dá por volta de 1960, primeiramente nos Estados Unidos e se espalhando para cursos de vários países, ocupando posição de destaque, sugerindo epistemologias, textos, artigos e literaturas próprias. Paul Berliner (1994) em seu segundo capítulo de *Thinking in Jazz*, o mais extenso trabalho etnomusicológico no campo do jazz americano apresenta a “comunidade do jazz como sistema educacional”. O capítulo *Hangin' out and jamming* é dividido em quatro subcapítulos: *informal studies sessions and apprenticeship*, *jam sessions*, *sit in at concert*, *professional affiliation with the bands*, que exemplificam como a “jazz community” atua como fonte de informação para os músicos de jazz:

Lojas de discos, lojas de música, sindicatos de músicos, clubes sociais para a promoção do jazz, casas de músicos, agências de reservas, estúdios de prática, estúdios de gravação e boates, todos oferecem um local onde os músicos se relacionam

entre si e, até certo ponto, com os fãs. Discógrafos amadores e outros devotos, com extensas gravações, livros, revistas, boletins, filmes e, mais recentemente, documentários em vídeo sobre jazz, atuam frequentemente como arquivistas informais para toda ou parte da comunidade. (BERLINER, 1994, p. 37)⁸⁶

A escuta é um importante aliado nesse aprendizado informal e a comunidade do jazz fornece os pares sonoros para esse estudante instrumentista agregar conhecimento às suas ferramentas técnicas. Everson Vargas orienta seus alunos de contrabaixo que é importante estudar a técnica, conhecer como os “caras fazem”, mas ressalta a importância “de ouvir muito, tem que incorporar a linguagem até que tu comece a falar com aquele sotaque, tocar com aquele sotaque, tu tem que sentir aquilo ali sabe” e vai ao encontro do que Berliner (1994) discorre: “em Jazz, ficar imerso na cena, ouvindo gravações, e imitando mestres do passado são elementos importantes para a formação do músico” (BERLINER, 1994 Apud BERKOWITZ, 2010, p. 86). Dessa forma esses músicos buscam em seus ídolos pares sonoros, suas citações musicais. Às vezes, estilos de vida e informação sonora vinculam suas trajetórias a outros projetos como é caso de programas radiofônicos, como o Sessão Jazz de Paulo Moreira.

Nos Estados Unidos, essa *Jazz Community*, que posso entender como uma cena musical, é segundo Berliner uma importante instituição de ensino: “A maioria dos caras era autodidata, mas eles realmente estudavam na academia, na mecânica da música, tão detalhadamente [...] outros caras frequentavam a escola e passavam seus conhecimentos uns para os outros” (BERLINER, 1994, p. 37)⁸⁷, diz Tommy Turrentine⁸⁸, colaborador de pesquisa, admitindo o seu aprendizado baseado também em relações interpessoais com outros músicos.

Entre os músicos dessa MPIB/jazz em Porto Alegre, foi possível ver alguns processos similares de aprendizagem, dentro da própria família, de forma dirigida ou autodidata, entre pares, principalmente com colegas de trabalho, como é o caso da parceria Luis Mauro Filho e

⁸⁶ Record shops, music stores, musicians’ union halls, social clubs for the promotion of jazz, musicians’ homes, booking agencies, practice studios, recording studios, and nightclubs all provide place where musicians interrelate with one other and, to extent with fans. Amateurs discographers and other devotes with extensive holdings of recordings, book, magazines, newsletter, films, and more recently, video documentaries about jazz, act often as informal archivists for all or part of the community. (BERLINER, 1994, p. 37)

⁸⁷ Most of the guys were self-taught, but they really went at the academics, the mechanism of the music, so thoroughly” (BERLINER, 1994, p. 37)

⁸⁸ (b Pittsburgh, 22 de abril de 1928; d Nova York, 13 de maio de 1997). Trompetista americano, irmão de Stanley Turrentine. Seu pai tocava saxofone tenor com os Savoy Sultans de Al Cooper e Tommy começou a aprender trompete no começo da adolescência. [...] No início dos anos 60, ele trabalhou como freelancer em Nova York, e suas melhores gravações, feitas com líderes como seu irmão, Horace Parlan, Jackie McLean, Sonny Clark e Lou Donaldson, datam desse período. (KERNFEL, 1988, p.562)

Jorginho do Trompete. “Harmonia estudei um pouco no colégio um pouco fora com amigos, eu estudo um pouco com o Maurinho, pego uns toques de vez em quando com ele, mando um whats pra ele”, diz o trompetista em nossa conversa no London Pub (16/04/2018). Dessa forma, não existe a hierarquia de conhecimento, não é a autoridade ou o prestígio de um professor que orienta o que é adequado ou não, mas sim a relação construída pela parceria em prol do fazer musical coletivo.

3.2.1 DENTRO DE CASA E NA RUA

O objetivo de desvendar os diferentes agenciamentos, inevitavelmente me direcionou a conhecer as trajetórias dos músicos, produtores, jornalistas e membros dessa comunidade. O ponto em comum, entre escritos e experiência empírica dentre esses interlocutores, é a presença incessante do fenômeno sonoro, sendo pela prática do instrumento desde a família, as experiências entre amigos na adolescência, tocando ou participando pela escuta. Diferentes atores têm diferentes contatos, contudo não são em todos os lugares em que a decisão de se tornar um músico profissional é harmoniosa. Becker (2009), em sua obra *Outsiders: Sociologia do Desvio*, descreve a carreira musical e expõe argumentos como: pertencente a um dos grupos desviantes, que “transgridem” as “regras sociais que definem situações e tipos de comportamentos a elas apropriadas, especificando algumas ações como certas e proibindo outras como erradas” (BECKER, 2009 p.15). O sociólogo defende que a família do indivíduo pode ter grande influência sobre as escolhas pelo seu poder de patrocinar e auxiliar na carreira que optou, e conclui que muitas vezes os pais do músico no geral não ajudam muito, pois o músico “está ingressando numa profissão que estimula o rompimento com os padrões convencionais de comportamento do meio social” (BECKER, 2009 p.124). Esse tipo de variável não aconteceu com um de meus colaboradores já estabelecidos no cenário da música instrumental de Porto Alegre.

“O pai botava o trompete em cima do banquinho eu vinha assim eu ficava ‘arrodiando’ na cadeira, banquinho alto, botava a boca no trompete e tirava a nota do, o pai via ali, os amigos do pai via diziam: Carlos, esse guri já é músico já.”. O episódio ficou marcado na memória de Jorge de Paula, quando aos 3 anos seu pai o viu pegando o seu trompete e soprando pela

primeira vez, não perguntei mais detalhes, as memórias de sua infância com o trompete pareciam tão vivas em seus olhos *no camarim do Teatro Renascença* que apenas deixei o músico seguir a conversa. Carlos, seu pai, fora primeiro sargento do exército, tocando na noite de Porto Alegre, assim como o avô de Jorginho [pandeirista] e mais tarde passaria apenas a cantar. “Nos levava pra ver ele tocar na orquestra, tinha uma *bigband*, e eu tinha 6 anos e meu irmão tinha 5”. Seu irmão Miguel, ex-sargento da Brigada Militar, tocava Bombardino, faleceu aos 48 anos, no mesmo ano em que o músico participa do POA Jazz Festival, “então a gente é de família de músico, era música direto!”.

“Quanto mais me afastado dele, cara, mais sei o quanto aprendi dele apenas olhando e observando. Eu cresci com um dos maiores exemplo”. Wynton Marsalis conta sobre a sensibilidade de seu pai, seu primeiro mentor: “meu pai é muito mais descolado do que eu e sabe muito mais, mas posso dizer a ele: “não gosto do que você tocou nisso”, e ele simplesmente para e diz: “bem, droga, o que você quer?” ? ” Então eu direi: “por que você não faz isso?” E ele tenta. Esse é meu pai, cara! (BERLINER, 1994, p. 41). Logo, para alguns, a família pode ser um primeiro contato com esse aprendizado informal que vai além da própria família:

Os jovens músicos ensinam a si mesmos ou adquirem habilidades e conhecimentos, geralmente com a ajuda ou encorajamento de sua família e colegas, assistindo e imitando músicos ao seu redor e fazendo referência a gravações ou apresentações e outros eventos ao vivo envolvendo a música escolhida. (GREEN, 2002, p. 5)

Pedrinho Figueiredo lembra de seu pai, teletipista em Teresópolis-RJ: “Meus pais resolveram que todos os filhos teriam uma oportunidade de conhecer expressões artísticas das mais variadas, eles me deram essa oportunidade”. Segundo ele, o pai colocava seus três filhos para fazer atividades como judô, idiomas, instrumentos, que era algo importante, ter acesso ao conhecimento. E segue dizendo que, às vezes, era até meio forçado, ele dizia: “vai lá conhecer”. E como viajava muito, seu pai tinha uma espécie de ritual quando em casa chegava: “queria ouvir os três tocando, então ele sentava lá, aquele politicamente incorreto, um cigarrinho assim, na sala com as crianças junto né [...] e ficava escutando as crianças tocar, e como eu tocava três instrumentos, tocava violão, piano, flauta, ele queria que eu tocasse os três pra ele”, crianças enfileiradas em performance é um ritual que segundo o músico durava aproximadamente 2 horas.

Por muitos anos eu não tive consciência de quanto a família e as instituições podem ser importantes na trajetória profissional de determinado músico: a aceitação explícita e implícita familiar e mesmo as minhas próprias escolhas dentro do meu próprio “campo de possibilidades”. Hoje tanto em conversas, entrevistas e experiências empíricas se torna cada vez mais evidente, por meio dos casos e análises dessa MPIB, o quanto esse ambiente pode ser sim estruturador e quão importante é a participação coletiva na construção dessa trajetória. As relações desses músicos com suas famílias revelam uma pluralidade de discursos que vão da desistência à transgressão e muitas vezes até ao corte ou total desvinculação familiar, o que denota que esse agenciamento também é estruturante. Ou seja, os agentes nesses casos também são donos de seus atos, tem poder de escolha e não sendo totalmente moldados por um meio familiar de classe baixa, média ou alta.

A experiência pessoal do músico Paulo Dorfman parece ter passado pela influência do seu irmão [César Dorfman] que trazia a presença da música para sua casa constantemente para ensaiar a sua banda de baile no apartamento para os shows, com uma instrumentação de bateria, vibrafone: “eu tenho um irmão mais velho, ele é arquiteto, mas ele é um compositor conhecido na área de festivais, ganhou vários, bom compositor e como ele tem 5 anos mais que eu, ele tocava, e eu só olhava” [...] “a gente começou na brincadeira, eu tentava copiar o irmão né [...] eu achava um máximo, invés de tocar piano, tocava o vibrafone, aquele som até hoje tá na minha cabeça, ele com as baquetinha lá, e aquilo me fascinava muito”, passatempo que faria sua mãe colocar o pequeno Paulo em aulas de piano.

Howard S Becker trata da relevância familiar do músico de casas noturnas. Em uma carreira de um grupo ocupacional desviante [músicos de jazz], os outsiders mais próximos são seus familiares, que “não compreendem a natureza da relação do músico com seu trabalho”, encenando, assim, incompreensões que direcionam e até mesmo encerram as trajetórias desses músicos. Em grande parte dos casos, o treinamento musical da criança é visto com bons olhos perante os pais, até o momento que a coisa começa a “ficar séria”. Nesse momento, os familiares podem assumir diferentes posições: podem compartilhar uma visão “senso comum” de que a música não é uma profissão como as outras ou mesmo frustrarem expectativas por profissões mais estáveis ou padronizadas: “minha mãe queria que eu fosse contador”, diz André de Oliveira (meu primeiro professor de música e primeiro colaborador da pesquisa). Quando a decisão envolve uma filha, isso pode ser ainda mais difícil, as questões econômicas se misturam

à herança de uma sociedade patriarcal, machista: “quando eu falei que queria viver de música eles piraram”, segundo minha colega Mariane Kerber, os perigos de tocar na noite eram uma variável:

O caso de tocar na noite se volta pro lance das mulheres né! Tem a questão da preocupação por ser perigoso. Daí eu lembro que o primeiro semestre da faculdade foi muito péssimo assim, que eu sentei com meus pais e eu falei: “não eu não quero mais fazer psicologia [2 semanas], quero ficar só na música, e aí eles me colocaram na parede: Tá, e aí, o que tu vai fazer, tu vai tocar em bares? de uma forma pejorativa. Nesse momento eu finquei o pé e disse: música é o que eu quero fazer [...] olha só! como a vida dá voltas, no momento que eu fui contratada de carteira assinada pra ser pianista ali na PUCRS eles se tranquilizaram, mas hoje [mesmo sem a tal carteira assinada] eu consegui mostrar que eu consigo me virar trabalhando com música e tocando na noite e que isso pode ser uma coisa boa né, e hoje em dia eles aceitam, mas demorou alguns anos. (KERBER, entrevista em 13/08/2019)

Um acontecimento como esse não é exclusividade da musicista. Em nossa conversa, por cerca de uma hora, me vi também inserido nesse contexto. Vindo de uma família de administradores teria antes de me aceitar como músico, frequentei quatro semestres em administração de empresas, uma formação que apesar de não ter concluído, me fez ter interesses por áreas de produção cultural, carreiras, mas que também me custou alguns anos de atraso do estudo do trompete. Pedrinho Figueiredo: “Foi cedo, eu lembro que eu tive uma conversa com o meu pai, onde eu já tava tocando, a partir dos meus 11 anos de idade eu tava sempre me reunindo com grupos, aprontando, eu tinha uma apresentação, às vezes ligada a música erudita, às vezes música popular”. Abaixo revela uma conversa com seu pai, ainda no Rio de Janeiro:

Eu lembro desse dia, que foi uma conversa que foi ficando tensa assim, porque eu pela primeira vez eu me posicionei eu digo: “olha pai, eu não me vejo fazendo nada!, eu acho que a minha habilidade com essas matérias de escola, elas terminam prejudicando o meu tempo pra desenvolver uma coisa que eu tenho mais habilidade que é música”. Se eu pudesse ter mais tempo pra minha música eu acho que eu estaria melhor, eu estaria tocando mais, tocando melhor e fui me posicionando na conversa. E ele não era um cara de impor as coisas, a vida inteira ele sempre foi um negociante, ele era um cara de abordar de forma agradável, fazer um voltinha, te fazer sentir bem, e aí ele ficou tentando aquelas estratégias todas da sua neurolinguística da época [risos] né, e eu senti que ele tava querendo me vender uma outra coisa assim [risos], então essa conversa ela não terminou muito bem. (FIGUEIREDO, entrevista em 22/02/2019)

Esses conflitos entre aceitação e negação em relação à profissão musical são muito comuns e não partem somente da família, mas da sociedade como um todo, tornando essa dialética um ponto de tensão de “fora pra dentro” (tópico do próximo capítulo), que muitas

vezes é influenciador no “campo de possibilidades”. Vir de família de músicos não é garantia dessa aceitação, em alguns casos experiências difíceis dos pais podem condicionar um “não incentivo” ao setor cultural e em outros a experiências frustrantes de um artista que renegou viver de música em prol de uma função de capital econômico favorável e estável, pode ocasionar o mesmo efeito. Independente desse processo dialético, o ambiente familiar é o espaço dos primeiros contatos com a música e uma das primeiras instituições fornecedoras de capital cultural ao indivíduo, assim como esse aprendizado informal de forma muitas vezes não consciente.

3.2.2 MESTRES SEM CANUDO

Sim, música popular ninguém me ensinou, eu ouvi o meu irmão tocando, nem ele queria saber de me ensinar, “sai daí o guri, ele dizia”, [risos], mas eu ouvia ele tocar, tocar direitinho, ele chegava lá [olha que coisa mais linda], pegava começava a tocar essas bossa nova, e aquele troço ficava aqui [cabeça], não é que depois eu chegava no piano e conseguia tocar, sem ninguém ter me mostrado. Eu não sabia como é que era o nome, se era um acorde de sétima maior, era o som né.

Paulo Dorfman

Verdadeiros mestres sem canudo são os músicos populares, ainda lembro daquele dia no London Pub, conversando com Jorginho, explicando minha pesquisa e, de repente, encontro Rás Vicente: “tem que fazer uma pesquisa do mestre”, é o apelo do pianista ao saber que entrevistaria o trompetista. Muitos são os mestres sem canudo, como diria Paulo Dorfman, indicando nomes como: Kiko Freitas, Zé Montenegro, o próprio Jorginho e Pedrinho, músicos que são reconhecidíssimos em seus trabalhos, mas não têm a titulação necessária para lecionar em universidades como UFRGS. Com oportunidades melhores em outros estados e em comparação as tensões nesse campo instrumental gaúcho (capítulo IV), esses músicos acabam saindo de Porto Alegre para outros estados e muitas vezes para o exterior [Kiko Freitas].

Sem vínculos, sem estabilidade, as articulações se dão pelo capital social (redes, amizades), manter bons relacionamentos pode se tornar essencial para o sucesso ou o fracasso na busca de meios de sobreviver de sua “arte livre”. Em um ambiente sem nenhuma garantia, a necessidade de adquirir conhecimento, equipamento e a constante resistência aos “meios

midiáticos da música hegemônica *mainstream* esses “especialistas” buscam o capital econômico muitas vezes nas práticas discentes informais. As necessidades desses músicos em se sustentar em um sistema capitalista, socialmente não orientado a suprir a performance como uma profissão, faz com que a grande maioria, quase a totalidade desses agentes tenham que se descobrir como “professores/mestres sem canudos”, buscando subsídios e métodos próprios para ensinar. Enquanto muitos buscam formação docente ou pesquisam sobre metodologias outros atuam de maneira acrítica, alimentando a mito do “dom e talento” e reforçando o conservatório como cânone da salvação da educação musical. Nesse sentido, a abertura do curso de Bacharelado em Música Popular (UFRGS) pode ser considerada concomitante com o ressurgimento dessa cena instrumental na cidade, pelo reforço das redes entre os músicos e as possibilidades de produções independentes. Na década de 80, onde as instituições de ensino especializadas em música popular eram ainda mais escassas em Porto Alegre, muitas vezes o ensino individualizado do instrumento estava a cargo de iniciativas isoladas.

“Paulo esse senhor aqui tá montando uma representação de teclados e pianos da Yamaha”, disse o colega de choros, Zacarias Valiati, professor do Instituto de Artes na época a Paulo Dorfman, em uma de suas performances, apresentando um senhor que precisava de alguém, um músico popular para representar a marca: realizando cursos e aprendendo a usar o teclado eletrônico Yamaha, uma vez que sua prática era do piano: “Eu tocava uma bossa nova, ou uma música assim como é que vou dizer, cover, comercial, e o pessoal gostava né, e aí comprava os instrumento”, em um parceria que lhe rendeu sua primeira experiência como professor de música, que foi uma escola de música dentro da Yamaha de Porto Alegre

Eu ia do jeito que eu achava que tinha que ir, e fui pegando um certo *know how* assim, e aí veio uma outra professora do Instituto de Artes, a Dora, já é aposentada, tá por aí, Paulo, estão precisando de professor de música em Montenegro que lá tem a Faculdade lá da UERGS, só que antes disso era um conservatório de música da prefeitura de Montenegro [embrião da atual faculdade]. (DORFMAN, entrevista em 29/03/2019)

Segundo o atual professor do IPA (Instituto Porto Alegre da Igreja Metodista), maestro e arranjador de grande importância na formação de grande parte dos músicos desse campo⁸⁹, citados por diversos deles, sua experiência na Yamaha serviu de entrada no campo da

⁸⁹ Alunos [Montenegro], Luciano Lunkes, regente coral, a Dulcemara Lino, professor de piano, tem uma escola de música. Em Porto Alegre, não vale filho né, a formação básica dele foi comigo, ja em casa eu ensinava ele. O Maurinho o Luiz Mauro, ele fez formação básica comigo, depois que ele foi fazer o Instituto, o pai dele é meu

docência. Sua metodologia e didática foi sendo construída no dia a dia, à medida que oportunidades apareciam em outros conservatórios, como em Montenegro: “Eu ia pra lá uns 2 dias por semana dar aula, tinha uma turma, vários hoje são músicos profissionais!”

É interessante de se pensar a questão da formação em música, pelos relatos que me foram dados pelos músicos, a UFRGS apresentava um curso de “composição e regência⁹⁰” nessa década de 80 e considerando que a música popular teria entrado no currículo em 2012 acredito que as palavras de Everson Vargas e Carlos Badia traduzem um pouco do sentimento de alguns dos estudantes da época, quando apontam dificuldades que essa geração de músicos teve, a própria educação musical:

Quando eu comecei a tocar, a falta de material pra estudar, não tinha nada, tinha de música clássica assim, harmonia, porque eu estudei ali na UFRGS né. Mas de Música Popular não existia nada, começou a aparecer nos anos 80, [isso não é daqui]isso é uma coisa que mesmo em São Paulo, do Brasil não tinha, no Rio até tinha, porque alguns foram pros Estados Unidos, foram na Berklee, tiveram acesso, mas não eram muitos. (VARGAS, entrevista em 17/07/2019)

Isso 83-85, naquela época não existia bibliografia decente de educação musical no Brasil, não havia escolas decentes, professores, a UFRGS era um gueto da música erudita que ela separava música boa entre, música erudita e o resto, alguns ainda continuam assim né, mas já abriu muito [risos], mas antes era pior, só pra te dizer que antes era 10 mil vezes pior. (BADIA, entrevista em 21/01/2019)

O compositor/produtor identifica que os materiais eram escassos e a prática da cópia de um livro adquirido no exterior por músicos que tinha condições de viajar, era muitas vezes a única forma de se especializar nessa música popular: “acho que o Dudu Trentin conseguiu esse livro, de um amigo do Rio que estudou na Berklee (Estados Unidos), e trouxe aquele livro e todo mundo começou a fazer xerox daquilo, o Alegre Corrêa, foi primeira vez que a gente ouviu falar em modos”, e cabendo a iniciativas isoladas, como *master classes* em harmonia e improvisação, como única e tática educacional desses jovens estudantes da época.

A educação musical nesse campo segue diversas linhas, para músicos de sopro como o caso de Jorginho do Trompete e Julio Rizzo, a “banda de música”, no caso “ a banda

amigo, excelente compositor que é Luiz Mauro. Também, o original [risos], ele disse Paulo não quer dar aula pro Maurinho, e ai ele veio fazer aula comigo, aquela iniciação total e era bom aluno, ele era aplicado, bom ouvido, foram 4 anos inteiros, como se fosse uma licenciatura, depois ele foi estudar também fez a UFRGS lá.

⁹⁰ composição e regência, naquele tempo era um curso único e longo, era enorme assim, e eu fiz até metade do curso né, e quando eu entrei o Paulo já tava, já era formado [voando], é, já tava fazendo arranjo pra orquestra e tal né (VARGAS, entrevista em 17/07/2019)

marcial” escolar teve o papel de apresentar a música a esses indivíduos que guardam boas lembranças de juventude compartilhada com outros cidadãos que seguiram diferentes trajetórias em outros grupos.

Eu comecei a estudar na banda de escola [Isabel de Espanha] com 9 anos de idade, trompete, né e toquei só de ouvido, só por números, números dos pistos e notas musicais e depois de um ano eu fui aprender a estudar... música com 10 anos e com 11 anos e já fazia ditado musical, professor batia no quadro o ritmo né. Jorginho o fulano...fazia a divisão e tinha que botar a divisão que ele bateu...ele queria nos enrolar um dia ele me chamou e fez uma divisão um troço lá e eu coloquei a divisão, pra pegar a gente né, ele dizia tu tem certeza, sim tenho certeza professor, e não arredei era comigo mesmo. (JORGINHO, entrevista em 16/04/2018)

O que para grande parte dos maestros de bandas é um problema solucionado nas corporações atuais, em sua maioria, o famoso “ensino por números/pistos”, substituído pelo sistema de notação do pentagrama, priorizava o sentido da audição facilitava o desenvolvimento da percepção musical. Porém, sem a problematização dessa questão, o músico trata como uma cultura legítima o ensino da “notação”, completando que nos anos seguintes teria essas aulas de música “verdadeiras” em sala de aula, que fariam com que aos 14-15 anos Jorginho já pudesse escrever arranjos musicais para o grupo Senzala, mesmo assim a questão da oralidade permanece. Qual a relação da prática de leitura europeia e as bandas? Por que os músicos dos chamados metais têm continuidade em suas carreiras majoritariamente em bandas militares ou orquestra? E a principal, por que são tão poucos nesse campo de música instrumental improvisada? A ascensão das chamadas “fanfarras ativistas” teoricamente de ordem social, apontadas em uma maior liberdade metodológica, desprendidas das partituras e calcadas na composição coletiva e música popular brasileira têm colocado de certa forma em xeque, ou mesmo em nível de uma comparação analítica esses dois fenômenos de formação de músicos de sopro em Porto Alegre.

E eu trabalho em banda, comecei em banda, comecei a tocar trompete com nove anos, com dez anos fui estudar música aprender ler música, toquei de nove anos pra dez anos de ouvido, só por nota por números dos pistos e de ouvido [...] a combinação aquela, quando a nota ré é 1 e 3, quando mi 1 2 quando é do # 1 2 3 , aquelas coisas todas né, combinação. E aí então, com 11 anos tava escrevia música já, partitura, fazia ditado musical na escola, aprendi na banda da escola, na aula da escola. Eu estudei na OSPA quando eu tinha doze anos, fiquei 3 anos. O professor Barrios na época isso, hoje ele está aposentado, mas é um excelente professor viu, um excelente trompetista, é uruguaio né, pegava no pé pra caramba. (JORGINHO, entrevista em 16/04/2018)

A história de Jorginho coincide com muitos estudantes de sopro da atualidade, que iniciam suas atividades na banda de música [escolar] ou em comunidades de Igrejas, procuram a escola de música da OSPA (Orquestra Sinfônica de Porto Alegre) para uma educação dentro da cultura legítima de concerto, seguem suas vidas como músicos de orquestra (grande minoria), como militares, professores de música ou simplesmente desistem. Talvez a peculiaridade do trompetista resida no que os músicos chamaram de “vivência musical”, saindo muito cedo [14 anos] para tocar música popular “na noite”, apesar de ser chamado para tocar com orquestra como participação especial o músico não seguiu dentro da tradição de concerto, o que me leva aos seguintes questionamentos: por que não seguiu? Qual é a relação dessa tradição de ensino e a escassez de músicos improvisadores? Jorginho completaria seu aprendizado musical pela performance nos bares de Porto Alegre.

E eu comecei a tocar numa banda chamado Grupo Sensala com quatorze anos, eu tinha, primeiro cache, tocava no Sensala até foram lá na minha casa pedir pro meu pai pra minha mãe pra tocar na banda, porque eu era menor. Primeiro ensaiei com a banda, me aprontaram, fiquei tinindo, aí eu saía na noite pra dá canja né, sempre fui grandão né, tinha quatorze anos parecia que eu tinha dezessete anos, sempre fui grande. Daí a mãe dizia assim: Carlos deixa ele, se não deixa ele ir ele vai fugir, e eu ia fugi mesmo. Tudo bem o menino vai, mas com uma condição, assim que terminar o baile tem que botar o menino no ônibus na Bento Gonçalves. (JORGINHO, entrevista em 16/04/2018)

Já o músico Pedrinho Figueiredo, conta da sua rotina já aos 6 anos de idade, tinha a prática de flauta e piano, mas que teria suas aulas de transversal sazonais em aulas ministradas por Carrasqueira, mentor que guarda um grande apreço por ter lhe dado sua primeira flauta transversal

E aí com seis anos de idade eu tava tocando flauta e piano já com assiduidade, todos os dias eu estudava flauta e piano [...] eu já tinha uma rotina. Aos oito anos de idade eu tava tocando flauta transversa, aos sete eu conheci o meu professor que foi o João Dias Carrasqueira, pessoa maravilhosa, um paulista, pai de um grande flautista brasileiro que é o Antônio Carrasqueira, fantástico o Toninho, e eu ganhei a minha primeira flauta do professor, com sete anos, primeiro ele me deixou só a cabeça da flauta, eu então durante um ano estudava flauta doce, piano e a cabeça de uma flauta transversa, eu ficava treinando embocadura. [...] a flauta eu nunca tive professor, a não ser desse jeito que era sazonalmente né, nos verões. E teve um verão especial que eu tinha os meus 10 anos de idade que o Carrasqueira veio pra minha casa passar as férias de julho, então naquele ano eu tive 2 meses de aula de flauta. (FIGUEIREDO, entrevista em 22/02/2019)

Mais uma vez, a figura de um mentor, espécie de espelho, modelo a seguir ou mesmo um guia, faz a diferença em uma ensino que Lucy Green diria informal, uma vez que não se trata de um professor de conservatório impondo um determinado repertório, mas sim as demandas do aluno em função do contexto da prática musical escolhida pelo próprio aluno em questão. No caso de Pedrinho Figueiredo, a educação formal, de aulas de piano se mesclava as práticas sazonais de flauta popular, em um contexto não muito diferente do que acontece em Porto Alegre, assim como o caso demonstrado de Jorginho do Trompete, em que as capacidades de interpretação e improvisação acabam permitindo o músico transitar por diferentes campos e “mundos musicais” (FINNEGAN, 2007), em uma espécie de trânsito cultural.

3.2.3 TRÂNSITO CULTURAL

“Ele é um cara que até os caras do jazz pagam pau”, minha conversa pós show, com um músico da cena instrumental de Porto Alegre, causa as múltiplas reflexões sobre as fronteiras e as tensões entre os músicos, e agentes no que o Pedrinho Figueiredo chamou de diferentes “bolhas”. “Tu vê, eu toco em três projetos que são completamente diferentes um do outro, eu não me considero um jazzista”, diz Pedro Ourique sobre seu trabalho no “Cartas na rua”, grupo que se apresenta ao ar livre no Parque da Redenção e na Rua da Praia, “Petit Poá” em pubs e eventos corporativos, e *Cusco Bayo*, com um pessoal de Caxias do Sul, Músico de 29 anos, além tocar contrabaixo faz a produção audiovisual dos grupos em que trabalha. Prontamente convido o colega a uma conversa sobre esses trânsitos, geográfico, culturais, musicais na Rádio da Universidade, no “Programa Músicas do Mundo”, onde disse: “O Julio vem da música de concerto, o Ronaldo toca o jazz bebop com a Kula, eu gosto mais de funk”. É a nossa análise conjunta, pensando também um setlist que conta com *Feel Like Funkin' It Up*, música da Rebirth Brass band, influência direta das ruas de New Orleans pelas Brass Band, passando pelo spiritual *Go down Moses* de Louis Armstrong, ao qual tenho o solo de trompete, *Just a Closer Walking* tocada nos funerais de ritual africano nas formações de *secondline*⁹¹,

⁹¹ Second line é uma tradição nas *parades* ou desfiles na cidade de New Orleans, na qual a música, especificamente através das brass bands, tem uma participação fundamental.[...], a “second line” ou a segunda seção trata-se das pessoas que seguem a banda com seus guarda chuvas, standards e suas danças tradicionais. A banda em si consiste na linha principal do cortejo, “the main line”, onde os músicos tocam hinos e canções populares com trompetes, trombones, saxofones, souzafones e tambores, seguindo suas tradições. (NASCIMENTO, 2016, p. 50)

todos ingredientes do jazz gumbo, sopa típica da cidade de New Orleans que Wynton Marsalis compara aos elementos intrínsecos ou formadores do jazz. Como dizer que o som dele [Luciano Leães] é somente Blues? Os elementos de múltiplas culturas, diferentes processos e músicos de diferentes âmbitos ali fazem a música acontecer.

“Os caras do jazz respeitavam ele um monte”, diz o baterista Ronie Martinez, em um de nossos ensaios, momento do café, em que falamos da recente morte do pianista Dr. John e de que foi realizada uma *secondline* gigantesco na cidade de New Orleans. O tópico vem ao encontro sobre um problema em que Everson Vargas havia comentado comigo: “o que eu sinto que acontece um pouco aqui em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, talvez por não ser uma cidade tão grande assim, como São Paulo, Rio de Janeiro, Madri, as pessoas se segmentam muito, ou tu é músico de jazz, ou tu é músico de rock”. Parece estar presente em nosso assunto, uma certa necessidade de “distinção” no campo da música instrumental, principalmente em se tratando dessas culturas importadas ou colonizadoras norte-americanas em que o jazz seria supostamente uma música mais complexa do que o blues. O que o contrabaixista, compositor diria ser “vivência musical” me remeteu à ideia de “capital cultural” (BOURDIEU, 1983), e “capital musical” (COTTRELL, 2004), como fruto de diferentes articulações, trânsitos em diferentes contextos geográficos, musicais, revelando diferenças e tensões em diferentes subcampos dessa MPIB.

Cada cultura apresenta seus diferentes códigos, partindo dos músicos aos quais estou engajado identifiquei em experiências empíricas: a cultura de concerto, jazz, blues em constante diálogo com o rock, o diálogo com a música “pampeana”, o que seria uma música instrumental gaúcha contemporânea. Cada “mundo musical” (FINNEGAN, 2007) apresentando suas tensões e rituais e notícias de como esses músicos “transgrediram” ou “se moveram” de um espaço a outro pela mediação da música, aparecem em relatos como de Julio Rizzo:

Ai eu recebo um convite de uma banda mais louca de Porto Alegre chamada “Os totais”, aí eu toco nos totais e fico lá um monte de tempo, me divertindo, só que tocava sexta, sábado e domingo, e eu tento conciliar, tocava na noite e de manhã cedo já tinha que tocar na orquestra. Então era o negócio, tinha que se comportar porque no dia seguinte era um Tchaikovsky e aí chegava no bar era Jimi Hendrix, sabe, Rock n Roll, a gente tocando outras coisas aqui Rhythm & Blues. Isso, bah bixo, dava um choque! (RIZZO, Músicas do Mundo 16/04/2018)

Júlio Rizzo é trombonista da OSPA e transita nas duas dicotômicas esferas da música porto alegre: a “música de concerto” e a “música popular”. Natural de Caxias do Sul, iniciou sua trajetória musical na banda de música, como uma forma de socialização, tocando nos desfiles cívicos, na Festa Nacional da Uva, e nos concursos de bandas. Seu primeiro cachê, segundo o mesmo, seria de um baile de carnaval, logo passando a tocar na Orquestra Sinfônica de Caxias, primeiramente sem intenção de ser profissional e trabalhando de office boy: “Eu era levado pelo Som!” A escola de música da OSPA, seria o ponto crucial em sua vida, quando divide seus estudos com a Banda de Baile (5 anos): “Por um lado eu tinha uma formação clássica que tentava levar, tocava [...] aí bixo, quando comecei a tocar na banda de baile a coisa ficou mais legal, consegui juntar uma grana e aí a coisa começou a ficar mais séria”.

Em sua carreira, paralelamente ao ofício na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, Júlio consegue transitar entre os músicos populares, acompanhando cantores e tocando em diversos grupos na noite de Porto Alegre. O trombonista lembra uma cena em que chegara ao ensaio da orquestra e o seu professor, o 1º trombone o chamara: “Tu né, tu tem que decidir, se é pra lá ou era pra cá”, eu dizia: “pois é, não dá pra fazer os dois não?” “Não, tem que ve, baile é uma coisa, aqui é outra coisa”, eu digo: “Puxa vida! Mas eu gosto das duas coisas e não tenho comprometido”. O trânsito profissional, no caso de Julio Rizzo vai além, para o plano das tradições musicais e enfrenta um pouco de desacordo entre esses mundos tão distintos. Criar um personagem foi a solução para resolver essas tensões existentes dentro da orquestra:

Aí eu vi, que tinha que assumir um personagem em cada situação. Ah, muito bem, o cara que sai pra noite e que tinha outras bandas aqui e ali e acompanhava um cantor e aquele negócio, ele era um outro, um personagem e o personagem da orquestra, que era aquele que ficava, não se mexia. (RIZZO, Músicas do Mundo, 16/04/2018)

Este caso, apresentado por mim no Programa Músicas do Mundo (20/08/2018), na Rádio da Universidade (UFRGS), representa um pouco da dicotomia vivida por muitos músicos de sopro que transitam entre diferentes tradições musicais aqui em Porto Alegre. Complementado por diversas outras entrevistas e histórias que captei em experiência entre músicos, este é um bom exemplo, tanto da importância do programa radiofônico em questão para trazer os imponderáveis das pessoas que fazem música quanto para enfatizar a relevância das trajetórias de determinados músicos e suas redes de atuação. O personagem pode ter sido a forma com que Júlio conseguiu driblar as tensões e as convenções sociais de uma orquestra

como a OSPA, se enquadrando dentro de um contexto, mas se transformando em outro indivíduo possível, alimentando dois “estereótipos”, dentro do ritual de concerto e nos bares e pub.

A música de concerto em Porto Alegre tem sua representação maior na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), considerada de maior seriedade para a profissão musical de um instrumentista, um ambiente que propicia o exercício da função nos capitais apontados por Bourdieu (1983). Um cargo de x instrumento, tem uma situação de um capital econômico favorável a uma manutenção financeira única e exclusivamente pelo instrumento. A cultura e a educação da orquestra, aqui em Porto Alegre, exigem um longo treinamento em notação e repertório da música europeia, condicionando a técnica do instrumento a essa prática, pouco questionada pelos alunos. Por fim, o capital social é facilmente visível nas redes que esses músicos participam, estando muitas vezes frente do mérito, o que não é de se estranhar considerando a origem de uma música eurocêntrica, onde as posições de poder são constantemente reafirmadas pela “distinção” que se cria pelo próprio capital simbólico.

É sem dúvida inquestionável o poder simbólico que a orquestra desempenha(ou) no cenário musical de Porto Alegre, a própria Universidade Federal do Rio Grande do Sul, antigo “Belas Artes”, já sugere o caráter de conservatório. Seu curso/currículo de “Bacharelado em Música Popular” surgiu apenas em 2012, após mais de 50 anos de existência e hoje, apresenta em sua maioria ainda os “célebres” instrumentos da orquestra entre suas opções e em sua grade curricular. Um curso brasileiro, de excelência segundo suas notas, mas que contém 4 módulos de “música europeia” contra 2 de música brasileira e que, apesar disso, devido à diversidade da música popular vem revelando músicos importantes e alimentando novas redes musicais.

Música de concerto? Mas por quê? O músico popular não faz concerto? Perguntas como estas são interessantes e lembram a leitura da entrevista feita pelo colega Rafael Branquinho (2016), com o músico do beiradão amazonense Caju, que ao passar em frente ao Teatro Amazonas revela para o pesquisador que seria um sonho tocar em tal palco, o que demonstrou ao pesquisador como os músicos ficam segregados aos contextos que residem e à falta de oportunidades não só musicais mas sociais e culturais. Casos como esse são provas da relevância para os músicos de se apresentarem em um teatro, como em um concerto, mesmo em um lançamento de um CD, em eventos diferentes dos bares.

Os músicos entram ao palco para iniciar a composição “Santa morena” de Jacob do Bandolim, encontrando nos ritmos latino-americanos como a chacareira, elementos rítmicos para os nuances de suas apresentações. Renato é um personagem a parte, o cabeludo de chapéu, com sua bombacha típica, e alpargata, pode representar o mix da tradição congelada dos livros de Paixão Côrtes, com o indivíduo novo frequentador do CTG. Dispostos no palco representam múltiplas trajetórias e enquanto pesquisador me pergunto: como teria se dado o encontro destes quatro personagens? Daniel Sá e Renato Borghetti, respectivamente por sua forma de tocar o violão, a incorporar elementos rítmicos gaúchos e latino-americanos em suas batidas e dedilhados, atribuindo o elemento ritmo, que seria de posse de uma bateria, ao violão, e o renomado mestre da gaita ponto com sua figura semi pilchada, chapelão de cobrir os olhos, sempre remetendo melodias do cancionário gaúcho, como o líder do grupo, dialoga sonoramente e corporalmente com seus colegas, muitas vezes indicados sinestésicamente os solos de cada integrante. Vitor Peixoto (piano) e Pedrinho Figueiredo (sax e flauta) parecem completar o grupo com uma espécie de sonoridade mais “de concerto”, talvez por não se tratar de instrumentos típicos dos grupos de CTG idealizados aos festivais tradicionalistas, mas que completam e agregam características fundamentais ao todo do grupo. (DIÁRIO DE CAMPO, 10/01/2019)

Desta vez a Música Popular ganha lugar ao palco do Teatro São Pedro com os músicos nacional/internacionalmente reconhecidos Renato Borghetti (gaita), Vitor Peixoto (piano), Daniel Sá (guitarra) e meu colaborador de pesquisa Pedrinho Figueiredo no Sax. A performance faz parte de um projeto, Porto Alegre em Cena (2019), é uma das possibilidades de acompanhar o grupo Borghetti Quarteto na cidade, pelo lançamento do CD Gaita na fábrica, de 2018. Durante os dois anos de mestrado eu tentei encontrar uma brecha na agenda entre meus compromissos e o do famoso “cabeludo de bombacha”, uma vez que seria uma tarefa praticamente impossível o acompanhamento real nas viagens. Contudo, é um belo exemplo de mescla de culturas dentro de uma “roupagem contemporânea”, palavras do próprio Pedrinho Figueiredo, inspirada de certa forma no folclore do gaúcho, em diálogo intenso com os ritmos platinos, a vivência musical nos festivais da Califórnia da Canção e as experiências vividas pelos “cabeludos” que descongelavam tradições rígidas da indumentária gaúcha pela inovação de sua música e modo de vestir.

Nos concursos do tradicionalismo gaúcho, tais como rodeios e o próprio Encontro de Artes de Tradição Gaúcha (ENART) existem regras que vão desde as danças que podem ser executadas, a instrumentação, estética musical, até mesmo as roupas utilizadas para as performances dos CTGs (centros de tradições gaúchas). Nos CTGs, principalmente na década de 80, a inovação poderia ser considerada uma transgressão cultural às regras estabelecidas a

partir dos registros folclóricos de Paixão Côrtes. Para Pedrinho Figueiredo que frequentava a casa do modelo do Laçador (estátua/monumento do gaúcho), por conhecer seus filhos, a ideia não era congelar as tradições, mas sim fazer uma documentação do que estava acontecendo, um pouco diferente do que os CTGs adotaram como regras. Perguntei para o flautista do Quarteto Borghetti como aconteceu essa transgressão dessa música que agora teria um caráter, que para muitos seria mais próximo do jazz:

Cara, o Borghetti ele transgrediu de forma muito pacífica e porque ele não é um cara de conduta, de posicionar radicalmente assim, o Borghetti é um cara muito contemporizador assim, ele gosta de ser um agregador então por essa característica da natureza dele foi que a coisa não foi mais extrema, porque na real ele era um cabeludo de bombacha, ele não tinha nada a vê com o que os caras diziam né, que tinha ser a figura do gaúcho, e ai era engraçado porque Porto Alegre também não tinha ninguém de bombacha, então era um pequeno núcleo de jovens que estavam usando bombacha e que tinha ainda além de tudo, tinham alguns cabeludos, então eram extraterrestres assim [...] Só que isso virou uma marca, muitos cabeludos bombachudos vão aparecer depois [risos, os que podem né], não mas eu usei cabelo comprido na época eu usava cabelo pelo ombro e bombacha. (FIGUEIREDO, entrevista em 22/02/2019)

O trânsito entre tradições é uma característica de muitos desses membros da MPIB, o aprimoramento técnico da música de concerto é muitas vezes completado com os fazeres musicais em grupo, onde a experimentação sonora está à frente muitas vezes dos processos da escrita. A busca por um processo intuitivo, com base nas “parcerias” e menos na individualidade do solista, é uma constante entre esses músicos populares contemporâneos, que apesar de não terem o “status” de grandes músicos são, de certa forma, especialistas em seus empreendimentos.

Como os instrumentistas transitam por diferentes mundos musicais, em sua intenção de sobreviver única e exclusivamente de sua arte/música, muitas vezes acontece um casamento de identidades, de trajetórias sociomusicais diferentes dentro da formação do grupo, o que acontece com o Quarteto do Borghetti, por exemplo. Para Pedrinho Figueiredo cada músico tem sua contribuição pessoal no processo de composição que acontece no fazer musical: “cada um chega com sua música, mas o mais interessante é que normalmente a gente não diz muito um pro outro o que é pra ser feito. Tu apresenta no grupo e todo mundo aprende melodia e harmonia e cada um começa a dar a sua colaboração.” E assim os elementos de cada músico se fundem em uma performance que, segundo a minha colega Mari Kerber, vai muito além do tocar, passando principalmente pela amizade e vivência, como é o caso de seu “projeto” com

Ale Ravello (gaitista): “o som que a gente faz, principalmente o improvisado, acho que é uma exposição daquilo, tu vive fora do palco, então se eu me dou bem com a pessoa fora do palco, vai ser notório pra quem tiver ouvindo, durante a apresentação, que aquele som ele flui naturalmente”.

3.2.4 CONSTRUÇÃO DE REDES & VIVÊNCIA MUSICAL

Com o passar do tempo em campo, algumas questões começaram a ser desvendadas na música popular desses atores. Na ausência de um conservatório de MPIB, muitos buscam treinamento técnico na tradição de concerto, enquanto outros adquirem conhecimento de outras formas, emanando diferentes influências em suas performances. Muitos deles são autodidatas populares, outros desenvolvem suas musicalidades a partir de outras influências, mas a música se faz para além dos “capitais” de Bourdieu (1983) e da tentativa do “capital musical” de Cottrell (2004), bastante vinculado ao prestígio das escolhas. Os conhecimentos não estão nem mesmo na “música enquanto ciência”, que Mateus Albornoz (baixo) prega fervorosamente no Distrito Jazz, mas passa pela construção de “conexões musicais”, não apenas baseadas nas “sociedades” (SIMMEL, 2006) e redes, mas na prática sonora coletiva inclusiva “*jam*”⁹², através do que os círculos nos proporcionam. Esse foi o tópico da conversa em um café com Everson Vargas, o que ele chamou de “vivência musical” e presenciou na cidade de Madri, na década de 80, uma situação que segundo o músico já não acontece em Porto Alegre, a necessidade de construir a experiência pela performance:

De tocar ao vivo, porque tocar significa principalmente, que não seja na música erudita, é vivência, uma coisa que aconteceu quando eu tava lá na Espanha, eu tocava num lugar e o pessoal ia tarde, duas da madrugada pra dar canja lá. Gente de Madri inteira terminava os trabalhos e ia pra lá. Então eu tava tocando com um quinteto assim, daqui a pouco encostava dois trombones, dois trompetes, três saxofones, os caras iam aparecendo e se juntando, e o lugar muitas vezes música pra dançar, brasileira, africana, latina. E aí um sopro fazia uma riff [solfejo rítmico] e aí o outro já encostava junto e já ajudava, não tinha essa história: ah, como é que é, o cara vinha já escutava, já abria a voz, quando tu via tinham um naipe já, que os caras faziam com base na experiência que eles têm de conhecer aquilo ali, e como eles tocavam instrumento de harmonia e tal, os caras já abriam voz, quando tu via tinha uma *bigband* tocando junto! Então isso é um tipo de coisa que só a vivência, isso é uma

⁹² Um encontro informal de músicos de jazz tocando por seu próprio prazer. As sessões de jam se originaram como diversão espontânea quando os músicos estavam livres das restrições das angústias profissionais. (KERNFELD, 1988, p.577)

prática musical, não é uma aula, é tu tá lá tocando ao vivo né. (VARGAS, entrevista em 17/07/2019)

Nossa conversa é fruto das tensões, diferenças geracionais, quando pergunto ao colega, se seria a minha geração focada demais no estudo individual e no método ao invés da performance coletiva, típica desse campo [Madri, EUA]. O processo de performance, ao mesmo tempo que reafirma determinadas tradições, possibilita inovações, desafios que possibilitam a construção de conhecimento pela prática. É um processo agregador de múltiplos conhecimentos, uma vez você está capturando elementos novos e está distribuindo conhecimentos por meio dessa interação humano-musical. Uma comunhão dos sentidos, ao mesmo tempo que a audição parece estar liderando as sensações, junto ao tato no instrumento se coordena a produção do som e os olhos estão atentos ao inusitado, comunicando quem será o próximo improvisador ou qual será o rumo tomado no arranjo musical. “Quando eu chamo os músicos pra tocar comigo, ou vou fazer um *jam* e tal, eu nunca gosto de dar papéis, tu tem que fazer tal coisa, tu vai acompanhar tu vai solar, eu acho que a música é uma conversa né, e as pessoas fazem parte da música”, diz Mariane Kerber sobre esse encontro, essa “conversa musical” em que cada pessoa empresta um pouco de suas vivências aos músicos do grupo em uma relação de liberdade vigiada pelos olhos e ouvidos. No momento da performance muitos atalhos/caminhos são revelados e segundo Ruth Finnegan: “a multiplicidade de caminhos corresponde à heterogeneidade sempre vista como uma característica da vida urbana, sendo a sobreposição de muitos caminhos relativamente distintos o reflexo de vidas multifacetadas, situacionais” (FINNEGAN, 2007, p.324). Músicos que se deslocam entre mundos, por esses *pathways* e possibilitam a construção das redes e encontros importantes.

“O principal músico que eu toquei, agora fui lembrar, é um cara que tu não ouviu falar ainda, ele é conhecido pelo apelido Mamão” [relata Paulo Dorfman, sobre um músico de Porto Alegre que participou no seu crescimento artístico] “é um músico assim, de nível extremamente superior, até quando me falam de Hermeto Pascoal, eu tenho o maior respeito pelo Hermeto, conheci ele pessoalmente, mas Mamão tá acima sabe” [é um multi instrumentista, fagotista da Orquestra Estadual de São Paulo, que também toca piano] “toca um sax alto como aqueles saxofonistas americanos muitas vezes não tocavam, ele chegou a tocar comigo, ele estudava contrabaixo na OSPA, quando eu queria tocar jazz ele tocava no baixo comigo”. Dorfman relata que o tipo de trabalho de escuta que naquele momento eu estava

fazendo com ele, ele próprio deveria fazer com o músico Mamão, talvez como forma de retribuir os ensinamentos sobre arranjo: “esse me abriu, não as portas pra música profissional, mas foi através dele que entendi qual era o caminho”. O colega foi responsável, juntamente com Luizinho Eça (Tamba Trio) pela motivação ao pianista e compositor:

Essas coisas tão na minha cabeça assim, ele era do Rio [Eça], mas o Mamão era daqui, e tinha 4 ou 5 anos a mais que eu, e me dava direções, ele sabia o que era jazz, eu não sabia, eu sabia um pouquinho de Bossa Nova, Tom Jobim. Ele dizia: Paulinho, conhece o John Coltrane e ai ele botava, eu ficava ouvindo aquilo, não entendia muito, mas ele chegava no piano e mostrava os acordes e ai eu fui meio que entendendo algumas coisas e até hoje o que tu ta querendo fazer comigo, eu quero fazer com ele, antes que ele morra, ele ta com seus 80 [...] ninguém nunca fez um depoimento com esse cara, na minha ele é importantíssimo, ele é primordial. (DORFMAN, entrevista em 29/03/2019)

No caso de Pedrinho Figueiredo, hoje produtor reconhecido em Porto Alegre, vê a oportunidade de trabalhar em um estúdio de gravação [1989] como uma maneira de estar próximo do cotidiano de diferentes músicos, aprendendo a gravar: “aprendendo com a vivência, com os outros, tu ta ali, faz o serviço como técnico, mas tu ve os enfrentamentos, as inspirações, as desmotivações, os estranhamentos, tudo aquilo que vai acontecendo dentro de um processo de gravação né”. Pedrinho achava que em trabalhos anteriores faltava alguma coisa que só o cotidiano poderia lhe dar, um processo que revelava nuances que o fascinavam: “uma coisa absolutamente improvisada soar como se fosse um concerto, pensada cada nota, então tem coisas do estúdio, do cotidiano que são muito interessantes, seja qual for o estilo de música ein”.

Independentemente do nível de expertise, Mari conta de sua última viagem [Julho,2019] para Umbria, Itália, onde teve a oportunidade de performatizar no festival de Jazz e tocar com muito músicos locais: “É muito legal que, quando tu vai pra fora, de uma maneira ou de outra tu te torna uma atração internacional”. A conversa informal se inicia quando relato minha própria trajetória, dizendo que a 10 anos atrás eu havia conhecido a cidade de New Orleans e que na época eu não conhecera a importância da cidade seus ícones, e seguimos falando de nosso amigo/colega em comum Luciano Leães que frequentemente faz esse trânsito entre Brasil e Estados Unidos, sendo chamado para tocar com os “gringos” frequentemente nos últimos anos, formando uma parceria que tem rendido bons frutos atualmente.

Os músicos possuem diversos relacionamentos para além da “música em si”, diferentes comportamentos, contextos e agenciamentos em relação ao seu espaço. O trânsito entre diferentes mundos musicais, possibilitando vivências musicais distintas agregam conhecimento aos processos de imersão implícita, como a audição dos discos de jazz, de música brasileira e a participação em festivais. Entre o aprimoramento técnico individual, a negociação por uma *gig* com um dono de bar e a formação do próprio público, os instrumentistas descobrem que não estão sozinhos nessa cena musical, radialistas fornecem audições comentadas, produtores negociam festivais, assim como críticos divulgam agendas e resenham shows. A necessidade de diálogo com a sociedade, com o intuito de vender shows ou aulas particulares, acaba fazendo com que esse indivíduo saia da própria individualidade e busque alianças para distribuir sua arte, agenciamentos que revelam tensões entre o antigo e o novo, o corporificado e o virtual, em convergências que se tornam cada vez mais necessárias nesse campo de música instrumental contemporânea.

4. METAMORFOSES MUSICAIS NO JAZZ E MÚSICA INSTRUMENTAL

Dezembro de 2019, estamos entre 4 músicos tocando em um evento natalino, nosso repertório são as canções “noite feliz, jingle bells e então é natal” em arranjos de jazz tradicional, um trabalho esporádico em que fomos contratados para uma *gig* de natal. Em uma praça estamos com o fotógrafo que fará o registro de nosso trabalho, já prontos para iniciar o nosso cortejo, “Aquele primeiro dia tava bem legal, mas falei com o chefe e ele disse que daquele jeito não dava” o fotógrafo estava se referindo a nossa roupa. No dia anterior, éramos em 5, cada qual com uma roupa diferente “tem que parecer algo organizado, aquele dia estava cada um de um jeito [...] as pessoas precisam ver que tem um certo padrão, organização que vocês não são uns...” continua o fotógrafo sugerindo para que o líder de nosso grupo padronizasse o estilo de vestir dos músicos “eles vão achar que vocês são artistas de rua, que tem que dar uma moeda”. Nesse momento pensei: “mas qual seria o problema, somos também artistas de rua”, mas oprimindo o que deveria ser dito rebati dizendo que entendo que no primeiro dia estava muito “diverso”, mas que ninguém iria tocar na rua com 40 graus de fraque.

Os músicos estavam de certa forma ofendidos não somente por um baixo cachê considerando o tempo, deslocamento e as condições de trabalho, mas também pela desconsideração ali exposta em uma relação comercial/artística em que ambas as partes se veem de forma diferente. “Quem sabe eu seguro essa câmera pra ti, e tu toca o meu instrumento”, é o pensamento de um dos colegas confessado a mim, o próprio organizador da *gig* rebate “então eles poderiam nos dar um uniforme se fosse pra estar todos iguais”. A conversa não durou muito, está quente e logo precisamos iniciar nosso trabalho, mas ela demonstra uma série de nuances: de quais ângulos o contratante vê o músico, como as pessoas pensam o artista na sociedade atual e como os músicos se (des)articulam em relação a isso.

Uma maneira de pensar esses múltiplos focos são os processos de julgamento presentes na obra de Howard Becker: *Outsiders - Estudos de sociologia de desvio*. Segundo o Sociólogo todos os grupos possuem suas regras sociais que “definem situações e tipos de comportamento a elas apropriados, especificando algumas ações como certas e proibindo outras como erradas” (BECKER, 2009, p.15). Inspirado pelo trabalho de Hughes (1945) analisa os “desviantes” em relação às “contradições e dilemas” do status, que constitui padrões característicos de atributos pessoais adquiridos como uma competência, uma licença, conquistada de maneira formal,

porém dentro de diferentes grupos as pessoas podem se valer do que se chama de traços auxiliares:

As combinações esperadas ou "naturais" de características auxiliares são incorporadas nos estereótipos de conversas comuns, desenhos animados, ficção, rádio e cinema. Assim, o padre católico americano, de acordo com um estereótipo popular, é irlandês, atlético e de boa natureza que, com dificuldade, evita palavrões na presença do mal e que pode socar alguém no nariz se a obra do Senhor exigir. (HUGHES, 1945, p.355)⁹³

Becker ao refletir sobre tal questão expõe o músico de casa noturna como uma carreira desviante e indaga que os acessos são por vezes negados pelos traços auxiliares, independentemente de sua aquisição formal de status, ou habilidade adquirida. O artista de rua, dessa forma é tratado na descrição anterior, segundo seus traços auxiliares como um esmoleiro, ou um vagabundo que não trabalha e se diverte com seus instrumentos por algum trocado, marginalizando o artista. Becker aponta que nesses casos “uma pessoa recebe um status como resultado da violação de uma regra [...]ela será identificada primeiramente como desviante antes que outras identificações sejam feitas” (BECKER, 2009 p.44), alimentando as distinções entre o dominador e o dominado.

O espaço social⁹⁴ onde acontecem as diferentes interações é tomado por Bourdieu (2006) como um campo de lutas, onde uns dominam e outros são dominados. Para Grenfell “significa[va] não apenas localizar o objeto de investigação em seu contexto específico histórico, local, nacional/internacional e relacional, mas também interrogar os modos que geram conhecimento anterior do objeto sob investigação” (GRENFELL, 2018, p.95). Dentro desse campo social as posições ocupadas pelos agentes, pessoas e instituições influenciam de certa forma nos usos e limites do que se pode fazer no próprio campo. Logo o mundo social nessa lógica, seria uma “construção humana com seu próprio conjunto de crenças que racionalizam as regras de comportamento do campo - cada campo em sua própria lógica da prática distinta”

⁹³ The expected or "natural" combinations of auxiliary characteristics become embodied in the stereotypes of ordinary talk, cartoons, fiction, the radio, and the motion picture. Thus, the American Catholic priest, according to a popular stereotype, is Irish, athletic, and a good sort who with difficulty refrains from profanity in the presence of evil and who may punch someone in the nose if the work of the Lord demands it. (HUGHES, 1945, p.355)

⁹⁴ Convém construir, como reproduzir, o espaço social enquanto espaço estratégico de relacionamento objetivas que determina a forma assumida, eventualmente, pelas interações pela representação concebida pelos envolvidos em tais relações-, ocorre que deve ser superada ou objetivada provisoriamente, ao tratar os fatos sociais como coisas, reagir ou o que mostra: posições sociais que se apresentam ao observador como lugares justapostos, partes extras, em uma ordem estática, formulando uma questão jurídica teórica dos limites entre os grupos que os ocupam, são inseparavelmente localizações estratégicas, lugares para defender e conquistar em um campo de ação. (BOURDIEU, 2006, p. 229)

(GRENFELL, 2018, p.99) e cada capital atuaria com valia diferente para cada campo, e iniciar uma trajetória possuindo uma quantidade significativa de determinado capital poderia ser de grande validade/facilidade para um sucesso mais rápido ou duradouro de algum projeto.

Transitar no campo dessa música instrumental, entre músicos como performer, permite acessar alguns debates e assuntos que de outra forma não seria possível. “Os caras tocam em alguns lugares e o cache é maior”, diz um músico sobre a banda “anônima” que faz o mesmo tipo de som que sua banda (mantendo o anonimato de ambos). Pierre Bourdieu (1983) discorre sobre algumas vantagens os indivíduos tem quando já possuem determinados capitais (nesse caso o social), uma vez que determinadas redes podem ser facilitadoras, mas quantos músicos colocam a construção de uma rede de relacionamentos em igualdade com o estudo técnico do instrumento? “Nós somos a ralé, a gente come ali no canto”, é o comentário do colega oculto, que me remeteu ao filme *Green Book: O guia (2019)*. Em que o pianista Don Shirley, atração principal, é solicitado a jantar em uma despensa, apenas pelo fato de ser um negro em um clube de brancos. Episódios como esses são frequentes, o status muitas vezes é rotulado pela cor e postura, como mencionado por Paulo:

Quer outra barreira terrível que passei “racismo” ainda tem, mas teve uma época que eu tocava com alguns músicos negros né, baile e chegava lá em Bagé, Livramento, o pessoal negro tinha que entrar pela cozinha, eu com o case, entrava lá pela frente, e do meu lado um cara com saxofone negro: “o senhor tem que entrar pela cozinha” isso eu vi, mas ainda tem, hoje talvez esteja mais velado. (DORFMAN, entrevista em 29/03/2019)

Essa condição racista eu fui presenciar ao tocar no “Mississippi Delta Blues” em Caxias do Sul com o Luciano Leães & Big Chiefs, na ocasião estava no camarim junto às outras atrações registrei um acontecimento. Dentro da temática do *mardi gras*⁹⁵, provavelmente sem saber o que significava os adereços de bobo da corte, uma menina entrevista a cantora de blues negra *Diunna Greenleaf* sobre as expectativas acerca do festival em que a cantora estava participando. A cantora em forte discurso responde a menina que o festival apresentou muitos artistas brancos e que essa música em sua origem é de uma comunidade afro-descendente, logo deveria haver mais negros no festival. Sentado no sofá eu olho para trás e vejo a menina branca vestida/produzida com a cara pintada de preto com detalhes brancos e penso “eu não acredito

⁹⁵ Mardi gras é a expressão francesa para o carnaval realizado em New Orleans. Máscaras de gesso, colares de conchas e paradas com bandinha são características marcantes desse processo.

que estou vendo isso”. Se a primeira imagem que vem em minha cabeça é a do minstrel⁹⁶, espetáculo em que os brancos satirizam os negros, imagina o que pensou de fato a cantora ao ver a menina, que mesmo de maneira ingênua, estava vestida de bobo da corte do *mardis gras* com a cara pintada.

4.1 MÚLTIPLAS TENSÕES DE UM CAMPO INSTRUMENTAL

Lembro como se fosse hoje: “Bruno, vamos conversar!” Dizia O colega de naipe da Orquestra de Sopros de Novo Hamburgo, em que fiz prática instrumental em 2010. Naquela época, eu estudava os concertos de *Haydn*, *Hummel*, dentro do “que seria” literatura do trompete. O prometido e o esperado, depois da partida de um dos trompetistas, seria a realização de uma audição para a vaga de trompete, momento onde eu poderia provar minhas habilidades, ingressar de efetivo na orquestra, ou pelo menos viver a experiência do concurso. Para minha frustração, um trompetista chegara de Santa Maria, um antigo colega de escolinha da OSPA de um dos trompetistas da orquestra e, sem ao menos darmos início as audições, Jordelei, um trompetista já estabelecido na cena orquestral ficou com a vaga, músico que permaneceu por apenas 4 meses na instituição. Essa seria minha primeira experiência de tensão no campo da música orquestral, eu não percebia, mas ali atuavam forças para além do mérito musical.

As tensões podem ser vivenciadas de diferentes maneiras, dependendo das tradições, dos subcampos em que esse músico atua, mas muitas vezes podem guardar certas semelhanças e peculiaridades. Paulo Dorfman: “Eu acho que o país, a gente tá no Brasil, tem barreira psicológica, cultural, a questão do dinheiro, mas acho que é mais cultural mesmo”. Contando sobre suas viagens pelos vizinhos do Mercosul e citando Montevideu e Buenos Aires que são países pequenos em relação ao Brasil, mas que segundo ele, possuem cenas de música instrumental muito mais agitadas:

Eu sempre cito Montevideo porque, pô, o Uruguai é um país de 2 milhões e meio de habitantes, só Montevideo 1 milhão e meio o outro tá espalhado no campo, é um paizinho[Uruguai] e faz mais eventos, cada vez que eu vou pra lá eu fico

⁹⁶ Minstrelsy é um tipo de entretenimento popular, principalmente do século 19, que consistia na apresentação teatral de elementos ostensivos da vida negra nas canções, danças e discursos; inicialmente realizada por brancos representando negros, os menestréis só mais tarde foi participada por negros.(Henderson, 2001)

impressionado, tem clubes de jazz [bares] semanais Santiago do Chile também, e os donos de bar bancam isso, então eu acho que são povos que têm mais cultura que nós. Nós brasileiros não chegamos no estágio cultural como os argentinos, uruguaios, a educação deles é bem superior à nossa, isso é estatística. (DORFMAN, entrevista em 29/03/2019)

Fica evidente que a questão “público” é muito importante para esses atores, mas por onde passam essas construções? A educação certamente tem o seu papel nesse contexto, mas penso que não somente no sentido de “capital cultural”, mas também simbólico da mídia “um para todos”. Para o jornalista e crítico musical Paulo Moreira esse que seria o 4º poder, da informação midiática, e concordando com muitos atores desse campo, exerce uma influência muito forte na formação do gosto e consumo da música nacional e de certa forma marginaliza os estilos que não estão contratados junto ao capital econômico das grandes gravadoras.

Entre os capitais científico e cultural, Bourdieu analisa a educação formal como uma forma institucionalizada de capital, em que se tenta inculcar um *habitus*⁹⁷, “cujo é congruente com os princípios dominantes dos vários campos onde o capital existe em suas formas objetificadas” (GRENFELL, 2012, p.142). Os concertos, galerias, museus seriam essas formas objetificadas de obter o capital cultural, incorporando gosto, aprumo, desejo e reconhecimento de distinção, enquanto laboratórios, livros, instrumentalização seriam os objetos de aquisição de habilidades, fórmulas racionais instrumentais de um capital denominado científico. Partindo dessa análise, pensando um festival como um concerto ou uma galeria como uma forma de adquirir “pré-disposições as regras do jogo”, é possível comparar como essas forças podem atuar em diferentes lugares, pelo relato dos colaboradores:

Uma diferença muito grande é que o festival de Madri existe até hoje, e aqui tudo é feito a duras penas, uma incerteza grande se vai acontecer, se não. Lá por mais crises que existam pelo mundo, essa valorização desse tipo de evento, festival é uma coisa

⁹⁷ A estrutura que organiza como práticas e a percepção das práticas, ou o hábito também é estruturada: o princípio da divisão em classes lógicas que organiza a percepção do mundo social, por sua vez, ou o produto da incorporação da divisão em classes sociais[...] O mesmo é dizer que, quando exibido habitualmente, ele encontra-se inevitavelmente inscrito em toda a estrutura do sistema de condições reais, como ela realiza uma experiência de uma condição que ocupa as seguintes posições nessa estrutura: opostas mais fundamentais da estrutura das condições - alto / baixo, rico / pobre, etc.[...] Os estilos de vida são, assim, os produtos sistemáticos do *habitus*, percebidos em suas relações mútuas segundo os esquemas do *habitus*, tornam-se sistemas de sinais socialmente perigosos - como "distintos", "vulgares", etc. dos hábitos básicos da alquimia que transformam uma distribuição de capital, um balanço de uma relação de forças, um sistema de diferenças percebidas, propriedades distintivas ou seja, uma distribuição de capital simbólico, capital legítimo, irreconhecível em sua verdade objetiva. (BOURDIEU, 2006, p. 164)

importante pro lugar, e aqui as pessoas só se dão conta depois que acontece e faz sucesso. (VARGAS, entrevista em 17/07/2019)

A valorização de um evento cultural vai além do número, do econômico, podendo ser reconhecido como de maior ou menor valor por meio de variáveis socioculturais, independente do sucesso. No Brasil, vivemos uma crise nesse sentido, as disciplinas das humanidades (sociologia, antropologia, artes, etc.) têm estado na mira das políticas públicas como áreas do conhecimento que não apresentam resultados “palatáveis” ou “mensurados” a curto prazo, uma vez que o grau de humanidade é muito mais difícil de quantificar pelos termos do grande capital econômico. Sob a bandeira de austeridade econômica, cortes de gastos públicos, assim como financiamento a projetos culturais, o atual governo aposta no “livre mercado” e nos números do Ministro da Fazenda para inverter uma lógica em que o governo centralizaria as ações. Segundo o Ministro da Educação: “aprender a ler, escrever e fazer conta” é a prioridade, ou seja, pensar sobre o estado dos “músicos enquanto profissionais” e a música enquanto “ciência” e “ofício”, é totalmente dispensável em um momento que é caracterizado pela desvalorização do artista.

Paulo Dorfman encontra duas pessoas, um antigo conhecido e seu amigo, entre os corredores de um supermercado e revela uma situação recorrente, um estigma social. O professor Dorfman é prontamente apresentado por seu amigo como músico pianista a esse terceiro que rebate dizendo “Al Legal! Músico, mas e faz o que na vida?” que é replicado por Paulo Dorfman: “trabalho com música”. A situação transita entre a banalidade e o clichê, de que “músico não trabalha” estigma que é combatido bravamente pela totalidade dos músicos que entendem a música como uma profissão “E aí ele [o terceiro] vê que eu tô firme né e diz: E dá pra viver?” esse é o momento talvez de maior tensão, até que ponto se está ou não vivendo de música e o que é viver de música?

O próprio pianista professor do IPA (Instituto Porto Alegre da Igreja Metodista) se diz um privilegiado porque tem a opção de fazer o que gosta com um salário fixo. Mas essa é uma realidade para poucos, viver de sua própria arte é uma tarefa difícil. Mas quem considera o artista um trabalhador? Quem são os artistas que conseguem viver de música só tocando em bares? “A gente tá no Brasil” parece expandir a todas as áreas, todo mundo se defende em seus campos, mas quando encontra o ofício musical, grande parte das vezes esbarramos em códigos

socioculturais e ainda no tabu do talento, uma “não profissão”, uma “não ciência”, uma “música em si”.

Maio de 2019 foi um mês crucial no meu mestrado em Etnomusicologia, também um dos mais difíceis, em que participei do IX ENABET⁹⁸ com o artigo “Além da meia noite: reflexões iniciais sobre projetos, trânsitos profissionais e fazeres musicais da música popular instrumental brasileira em Porto Alegre”. Em minha comunicação sou questionado sobre “distanciamento”, uma vez que meu envolvimento no POA Jazz Festival, com a POA Jazz Band, já iria para seu segundo ano, prévio a minha pesquisa, teve a seguinte resposta: “Buscando as tensões no meu trabalho de campo”, completando ainda: “por exemplo, para estar aqui hoje tive que deixar de tocar um evento de grande importância do meu campo, O dia internacional do jazz”.

A primeira vez que Porto Alegre participou desse evento mundial aconteceu no dia 30 de abril de 2019, em diferentes locais da cidade com diferentes atrações⁹⁹. A POA Jazz Band, na qual eu toco trompete, fazia uma apresentação no bairro Moinhos de Vento, nos últimos dias do mês de abril, paralelo aos últimos acertos em minha comunicação para o encontro do IX ENABET. Nesse período acontece uma série de conversas no grupo de *whats App*, “cumbuca jazz”, primeiramente um dos membros da banda queria indicar outro trompetista para o meu lugar, já que estaria viajando, sem ao menos me perguntar se eu concordo com o nome do substituto. “Se eu não puder ir à apresentação, eu providencio um substituto, já que a responsabilidade é minha” é a minha mensagem no grupo, uma vez que conhecendo os múltiplos sub-campos dessa música instrumental, não confiaria a outro músico indicar o meu substituto. Qual é o critério de escolha de um músico para substituição de outro? Porque oferecer um substituto? Eu mesmo já presenciei dentro das minhas tentativas na música de

⁹⁸ IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia XII Encontro de Educação Musical da UNICAMP

⁹⁹ 10h - Banda Municipal de Porto Alegre (Praça da Alfândega).

10h - Chico Marshall - Homenagem a Keith Jarrett (StudioClio/ Rua José do Patrocínio, 698).

12h30 - POA Jazz Band (Circuito Moinhos de Vento, pelas ruas Hilário Ribeiro, Padre Chagas, Dinarte Ribeiro até a Praça Maurício Cardoso).

19h30 - Flavio Trino Trio (BarraShoppingSul - em frente à Loja Made in Brazil).

19h30 - Jazz Duo - Tércence Veras e Ronaldo Pereira (BarraShoppingSul - Praça de Alimentação).

20h30 - Luis Henrique New Trio (BarraShoppingSul - Rosa dos Ventos).

21h - Moio (Gravador Pub / Rua Conde de Porto Alegre, 22).

21h - Quinzê (London Pub / Rua José do Patrocínio, 964).

20h - Marmota Jazz* (Groova - *Ingressos R\$ 15,00 / Rua Miguel Tostes, 263).

concerto, posições ocupadas por aprendizes de habilidade inferior a vaga, somente por ser aluno de determinado professor de instrumento. Em outro exemplo dentro do campo da música popular, lembro que ao não poder fazer uma *gig* fui substituído por outro músico sem ao menos ser consultado. Na ocasião o saxofonista, que também trabalha em um hospital, convidou seu amigo que além de tocar a noite era militar, fazendo com que ambos oferecessem um serviço mais barato para a banda do que o meu. Com quem se está tocando e qual é o engajamento com as pessoas, têm se mostrado reflexões importantes nesse campo, uma vez que acontecimentos como esses demandam vigilância por parte dos músicos e podem revelar problemas éticos e morais.

Não existe neutralidade, é a frase mestra de nosso campo etnomusicológico, ensinamento que ecoa como uma voz da consciência, me alertando “eu sou responsável por essa escolha”, e tratei de indicar Márcio Fulber (*washboard*) para meu *sub*, sob o argumento social e também técnico, uma vez que o músico já havia tocado “*for free*” em uma das aparições do POA Jazz, e mesmo não possuindo a mesma função musical, estava entrosado com os músicos. Particularmente duas questões foram cruciais, a questão da justiça de um músico que já está inserido em nossas redes, e tensão de um novo membro entrar na rede, sem minha confiança, sem meu consentimento, talvez pela busca do prestígio, lugar, capital econômico, sem nenhuma obrigação com o músico anterior. Os parágrafos anteriores, apesar de apresentar um relato pessoal, refletem uma tensão recorrente nesse campo da música instrumental, uma vez que todos os músicos são “*freelancers*”, e a sobrevivência desses agentes muitas vezes podem depender da performance na noite, aulas, compartilhada com atividades não musicais.

Conduzido pela discussão teórica de Bourdieu e Bruno Nettl, utilizando respectivamente os conceitos de “capital” e “moeda”, Stephen Cottrell (2004) analisa o estado de concorrência intensa entre os músicos *freelancers* em Londres, uma vez que o único ambiente seguro são as grandes orquestras como as da BBC¹⁰⁰, que comportam músicos adequadamente, resultando os demais como autônomos. Em situação de insegurança e fragilidade econômica, os músicos *freelancers* ingressam em um processo de *deputizing* ou substituição, que consiste na aceitação de múltiplos trabalhos, ao mesmo tempo, e na manutenção de uma extensa lista de substitutos. Nesse contexto, que parece não estar muito

¹⁰⁰ British Broadcasting Corporation é uma corporação pública de rádio e televisão do Reino Unido.

distante de meu campo, Cottrell identifica uma avaliação que passa pelo “autoconhecimento” e “identidade individual” indicando um “eu musical” que entra em negociação com diferentes tipologias de trabalhos como orquestral, comercial, de jazz e *booking*¹⁰¹, para avaliar suas escolhas:

Os compromissos que os músicos negociam entre si através do sistema de “delegação” descritos acima podem ser analisados, não apenas em termos do capital econômico que eles implicam, mas também pela consideração de outra qualidade, que descrevo como capital musical. (COTTRELL, 2004, p. 65)

O capital musical logo seria uma medida de conveniência, uma variável de escolha que o músico considera a reputação e o prestígio que irá agregar em determinado trabalho, encontrando assim similaridade ao capital simbólico de Bourdieu, que “conota diferentes níveis de honra e prestígio como sendo representados por diferentes eventos performáticos; e ressoa com suas idéias sobre o capital cultural”, na medida em que distingue entre a cultura popular e a cultura legítima.” (COTTRELL, 2004, p. 65) Assim, as escolhas são ancoradas no constante conflito entre os capitais econômicos e musicais, com a identidade individual (eu musical) e o autoconhecimento. As variáveis que atuam sobre as “disposições” dos músicos são ricamente diferentes, uma vez que Cottrell aborda diferentes ofícios, com diferentes gêneros e estilos tornando o campo mais amplo, mais difícil de cobrir em seu envolvimento maior com os músicos de concerto.

Becker problematiza as escolhas dos músicos de jazz em sua pesquisa na década de 60, pelo conceito de “panelinhas”, que são unidas por laços de obrigação e apadrinhamento entre os músicos, e muitas vezes podem delimitar o seu sucesso na profissão com a obtenção de empregos melhores. Um ranqueamento de níveis profissionais é proposto em *Outsiders: Sociologia do Desvio* (2009) de acordo com o grau de estabilidade das funções de determinado músico: se em um nível mais baixo estariam os trabalhos esporádicos em pequenos bailes, recepções de casamento e atividades semelhantes, em um patamar acima estão os contratos

¹⁰¹ Um Agente de Reservas é responsável por reservar apresentações ao vivo, incluindo shows, passeios e apresentações de rádio e TV para artistas, bandas, DJs, coros, orquestras e outros conjuntos musicais. Eles são responsáveis pelo desenvolvimento da carreira de músicos ou artistas em relação à sua performance ao vivo. Um agente de reservas, ou Artist Booker, trabalhará em estreita colaboração com a gerência, o promotor e a gravadora dos artistas. Disponível em < <https://www.music-jobs.com/usa/jobtypes/booking-agent-jobs-408195.php>> Acesso em: 11 de jan. de 2020.

estáveis em boates, bares, casas noturnas de modo geral. Em um próximo nível, mais respeitável, estão empregos em bandas locais, salões de coquetel ou nas famosas orquestras de classe B e seguindo pelo nível mais alto que corresponde ao trabalho em orquestras classe A, com bons salários em rádios, televisão e teatros. Uma carreira de sucesso é entendida então como uma sucessão de fatores como apadrinhamento, desempenho satisfatório e obtenção de relacionamentos, o que muitas vezes coloca o músico em situações de conflito entre sua música enquanto arte (satisfação pessoal), e a música que o público quer escutar (sucesso financeiro), pois segundo o autor o músico considera as pessoas não dotadas de conhecimentos musicais muitas vezes, “quadrados”, “caretas” que não entendem nada de música.

A dialética entre o “artístico” e o “comercial” é uma constante neste campo porque é verdade que os músicos querem viver somente de sua música, mas como essa música dialoga com a sociedade é uma questão que o compositor muitas vezes não está disposto a pensar. Voltando a minha escolha pelo acordeonista Márcio Fulber, em meu *deputizing sistem*, percebo que sua música cantada, apresenta uma característica peculiar que acabei registrando em diário:

Me demiti,
já saí do emprego que
me pagou salário,
com carteira assinada
e todos os direitos de um trabalhador,
pra poder
chegar e me dizer o que fazer,
se algum momento eu não corresponder.

Chegando em casa com a carta de alforria já dobrada,
ponho dentro do bidê, e vou até a estante da TV
olhar um filme ou ler um livro,
que me faça sentir vivo, e não apenas um
fantoche dessa indústria démodé.

Me demiti (Marcio Fulber)

Setembro de 2019, estudando as músicas de Márcio Fulber e Bando, durante três ensaios, uma reflexão sobre o que estava escrevendo pairou minha mente, as letras de Marcio,

escritas no contexto do *Jazz manouche*¹⁰² e *dixieland*¹⁰³, tinha um caráter marcante de contestação e tensão. Dessa forma, a estrutura das músicas, acordes, escalas passaram a conviver com essa reflexão, sobre de onde sairia a motivação, inspiração para tais letras. Os ensaios aconteceram durante três segundas, das 20 até as 22 horas, e sediavam histórias e reflexões sobre a condição dos músicos na atualidade, em um grupo composto por mim, Felipe Schutz no contrabaixo, Ronaldo Sax, Fausto Martins no violão, Márcio no acordeom e *washboard*. Até o momento, o foco da pesquisa não considerava a canção com letra, mas e quando a letra trata de uma discussão da música instrumental?

Ao longo da história do jazz muitos foram os cantores e cantoras [canários¹⁰⁴] emblemáticos e eternizados (Ella Fitzgerald, Etta James, Billie Holiday, Nina Simone, Nat Cole) por suas músicas, discos, porém poucas foram as mulheres instrumentistas principalmente nos sopros, mas também em outras posições o que se amplia quando esse estilo encontra a MPIB de Porto Alegre. “Pra mim é muito mais comum tocar com homens do que com mulheres, então eu acabo procurando mulheres pra poder tocar, porque eu acho que tem toda uma questão até de referências né. As minhas referências são muito masculinas” diz a pianista Mariane Kerber revelando que existem nuances diferentes: “Eu acho que falta muita referência de mulheres que não significa que não existam”. Segundo a compositora, a discussão sobre as mulheres é algo que deveríamos prescindir, mas que com o machismo imperando de certa forma ao mundo é necessário eventos que deem visibilidade para as mulheres instrumentistas. “No meu caso como instrumentista e às vezes cantora, eu não gosto de escolher por gênero, acho que a gente tem que ter a consciência de visibilidade e sempre ajudar, mas ao mesmo tempo na minha experiência com banda eu não gosto de escolher pelo gênero”, o comentário da pianista vai ao encontro de muitos dos relatos de colegas com quem conversei em campo, que se incomodam quando a questão gênero é colocada à frente do mérito musical.

¹⁰² Jazz manouche, também conhecida como 'jazz cigano' [Gypsy Jazz], é um estilo musical baseado principalmente nas gravações dos anos 30 do guitarrista de jazz francês Django Reinhardt (1910-1953) com o quinteto do Hot Club da França. [...] O repertório compreende amplamente canções populares americanas e francesas que datam das décadas de 1920 e 1930, como 'All of Me', e músicas compostas por Reinhardt, como 'Minor Swing', 'Nuages' e 'Django's Tiger'. (LIE & GIVAN, 2019)

¹⁰³ Um termo aplicado ao jazz tocado por músicos brancos das primeiras escolas de Nova Orleans, mas às vezes também ao New Orleans Jazz como um todo e, muitas vezes, ao renascimento pós-1940 dessa música (também conhecido como jazz tradicional). (KERNFELD, 1988, p. 291)

¹⁰⁴ Termo nativo utilizados por alguns músicos para cantora de jazz.

Para o jornalista Paulo Moreira, existem muitas mulheres na música instrumental de Porto Alegre e lamenta um comentário que teria feito para a produção do UNIMÚSICA – Por entre os sons, em relação às mulheres: “Quantas mulheres tinham no palco? Eu estava com um amigo e notamos isso quando eles foram agradecer, não tinha mulher nenhuma no palco”, citando em sequência musicista como: a Bethy Krieger (piano), a Dunia Elias (piano), Kiti Santos (saxofone), Thais Nascimento (violão), Andrea Perroni (violão). “Tem mulher tocando em Porto Alegre, se já é difícil numa sociedade machista e excludente como a nossa do homem conseguir espaço, tu imagina a mulher”, e segue apontando a existência de muitas professoras de música que só estão nessa função porque não conseguem se estabelecer como instrumentistas. As questões de Paulo Moreira e Mariane Kerber são importantes porque no momento em que faltam referências de mulheres [estabelecidas e reconhecidas] se replica um cânone de mundo musical masculino.

Julho de 2019, pequena pausa de inverno nas disciplinas de Etnomusicologia, visitando a *timeline* do meu Facebook me deparo com o relato de uma musicista: entre algumas *stories* uma moça ruiva, vestindo um pulôver branco, falando diretamente com seus seguidores. Ao ser perguntada sobre a cena estadual e as mulheres na música:

Eu acho que pra ter mais representatividade, e tem, precisa de espaços e que esses espaços não sejam tão restritos, restritos como, a maioria ainda é masculina e vou puxar pro meu “assado sim”, “zero cantoras”, certo! Eu fiquei muito feliz com esse convite do Festival de Jazz&Blues de Gramado porque tem muitas musicistas e cantoras talentosas, mas ainda precisamos de mais. A voz também é um instrumento e dentro do jazz existe uma técnica chamada scat singing que a voz para de cantar a canção, ou a poesia, para fazer a linha de sopros normalmente”. (Bibi Blue, facebook, 18/07/19)

O pequeno vídeo de cerca de 1 minuto, parece ser um recado direto de alguém, que parece cansada de alguns tratamentos dentro desse universo masculino. A voz enquanto um instrumento, uma questão recorrente e conflitante dentro de minha percepção de instrumentista incita uma curiosidade: quando a voz se torna parte de um discurso de música instrumental? Quais seriam essas fronteiras entre o texto e o sonoro? A cantora de jazz, que havia conhecido nesse espaço não corporificado, termina seu discurso com a frase de efeito: “Representatividade, espaço e que esse espaço não seja tão restrito, beijo”.

Conversei por alguns minutos com Bibiana Dulce, a “Bibi Blue”, nome artístico, perfil do Facebook de um musicista uruguaia que mora em Caxias do Sul, sobre sua fala: “que de fato os festivais e muitas performances teriam me levado a um universo predominantemente masculino, onde os membros da cena muitas vezes veem a mulher como em uma posição à margem, sem protagonismo! A pianista Mari Kerber revela um acontecimento que lhe incomodou bastante em uma gig com seu parceiro Ale Ravanello, algo que provavelmente não é um ato isolado.

Ser sempre a segunda pessoa a ser contatada, eu já cheguei, não lembro qual situação específica não lembro mesmo, era uma situação específica [...] Eu tava contatando o dono de um bar, eu Mari, pelo dueto e eu falei o tempo todo com ele, pra arrumar a gig e tal, chegou lá na hora, ele só falava com o Ale e era uma situação que os dois estavam constrangidos porque era notório que ele tava falando comigo, olhando pro homem, e essa situação é bem recorrente de pessoas que acham que por ser homem é o cara que tá mandando. (Mari) Eu fico meio chocada com essas coisas quando acontece aqui, enfim cidade grande, vai acontecer menos. (KERBER, entrevista em 13/08/2019)

É curioso, que quando pensamos mulheres no jazz, sempre nos remetemos a cantoras: Nina Simone, Ella, Billie Holiday são nomes trazidos pela pianista Mariane Kerber: “não nos questionamos porque não são instrumentistas”? Proponho a ela uma provocação, lembrando de um trecho do filme *Born to be Blue* (2015) em que o pai de *Chet Baker*, ao elogiar o disco de seu filho, contrapõe: “Mas você continua cantando como uma mulher”. A pianista faz a réplica: “sim houveram cantores homens, mas a primeira impressão que se tem quando falamos canto em jazz é da mulher”. A questão encontra resposta no registro de Kernfeld (1988), que embora tenha havido uma grande proporção de cantores homens nos primeiros anos do jazz, como Louis Armstrong, Jack Teagarden e Clark Terry, foram as mulheres que se concentraram exclusivamente a cantar, uma vez que todos esses músicos possuíam a voz à margem de seus instrumentos.

“Sabe quando me pedem uma indicação de uma instrumentista, pra tocar, acompanhar eu sempre tenho dificuldade de indicar uma mulher, não tem muitas e as poucas que eu conheço geralmente são do erudito”, é a resposta de uma colega quando revelo minha frustração por ter poucas mulheres em minha pesquisa. Segue, dizendo que em sua turma de graduação em música eram ela e mais duas as mulheres na sala de aula, o que acabou lhe trazendo os questionamentos: não tem? Não as vemos? Por quê? Seria necessário um lugar especial para as mulheres? A

questão do espaço é relevante, as musicistas de concerto têm espaços: igrejas, teatros, lugares propícios aos recitais, agora, as musicistas freelancers, encontram uma “exotização” quando se colocam como uma *sidewoman* em pub ou bar.

A objetificação visual à frente do próprio objeto sonoro pode vir de múltiplos agentes da performance: dono de bar, colegas de banda, críticos e muitas mulheres cantoras podem se deparar com assédio por parte do público. Essas questões podem incomodar as musicistas que estão levando a sério o seu trabalho, sua estética musical: “Ah me chamaram, mas será que é pra vender ou será que é pela música”, diz outra colega.

ENTRE PUBS DE ONTEM E HOJE

“Eu já posso pagar vocês, mas preciso que alguém me empreste o MEI (Microempreendedor Individual), pra dar a nota pro pessoal”. Estamos em Porto Alegre, ensaiando para a Mostra Jazz de Novo Hamburgo, com Marcio Fulber e Bando, nosso repertório é de músicas autorais do músico e artista circense no estilo *dixieland*, tradicional jazz, ou jazz de New Orleans. Pegando o “talão” de um dos músicos, eu comento com o acordeonista [Márcio] dono da banda, que eu faço esse tipo de nota pela internet e que não é mais necessário a impressão na gráfica desse tipo de documento. Apesar das tentativas de formalização do trabalho pelo registro como Microempreendedor Individual (MEI), a informalidade parece uma prática constante desse campo de músicos freelancers. Eu mesmo, em inúmeros casamentos e *gigs* nunca emitei uma nota fiscal sequer para empregador ou dono de bar, é muito possível que, a grande maioria desses músicos, também não. Então propus a problematização dessa questão.

Uma das minhas maiores surpresas em campo foi a revelação de Pedrinho Figueiredo, sobre as possibilidades do trabalho na noite na década de 80: “A gente tocava na noite, com um salário já, ‘bem legal’, que me bancava tranquilamente”. Segundo o saxofonista era possível ainda sobrar dinheiro e enviar a sua mãe em Belém do Pará, o que encontra concordância no discurso de Dorfman: “Eu ganhava razoavelmente bem, eles deixavam eu tocar o que eu queria [Lugar Comum]”, que relata empolgado que na época era possível, em alguns casos, viver exclusivamente da música:

Red Point, era um barzinho, botaram um piano lá e nos convidaram, a gente tocou o ano inteiro, essa foi inédita na minha vida e na do Pedrinho, Segunda à sábado,

domingo eles fechavam, eu nunca tinha tocado assim, 6 dias por semana, sempre lotado e eles tinha cacife pra pagar bem, era muito movimentado. (DORFMAN, entrevista em 29/03/2019)

Os bares eram lotados, a informalidade imperava, mas em alguns casos como o de Jorginho do Trompete havia donos de bares que assinavam a carteira: “Trabalhei no Clube da Saudade quatro anos da minha vida, de segunda a sábado, folgava domingo né, mas ele pagava domingo, as casas pagavam geralmente domingo pra gente.”

Paulo Moreira diz que “nessa época [final de 70-começo de 80] tinha muita banda acontecendo em Porto Alegre, tinha muita atividade, foi o primeiro momento em que a coisa realmente ferveu, nessa coisa mais jazzística mais solta” formações que faziam música instrumental brasileira em um momento que segundo o radialista começam a aparecer Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal e vários outros grupos como Pau Brasil [mostrando o encarte do disco de 1983], em um fluxo de efervescência que não ocorria somente em Porto Alegre, mas em âmbito nacional.

A MPIB continuou acontecendo, mas ela reduziu o espaço na mídia, no começo da década de 80 as gravadoras resolveram apostar todas as fichas no Rock brasileiro, e as pessoas que tocavam uma música um pouco mais elaborada foram pra outros lugares. Aqui em Porto Alegre algumas pessoas que continuaram fazendo essa música, mas num lugar muito mais restrito. Ai quando começa a recrudescer entram os sertanejos, o pagode e aí o que vai acontecer, a indústria vai substituindo um estilo de música por outro e de uma forma massiva, faz com que a grande parte do público só consuma isso. (MOREIRA, entrevista em 24/07/2019)

Conversando sobre o que aconteceu com os músicos instrumentais da década de 80, e a razão da cena supostamente ter enfraquecido na década de 90, o jornalista é enfático sobre o espaço da MPIB. “Em função dessa coisa de mercado, os produtores de eventos musicais aqui, as vezes arriscam e não se dão bem financeiramente, Diana Krall veio a Porto Alegre e tocou para 500 pessoas, Chick Corea no Teatro do Sesi pra 200 pessoas” uma série de prejuízos que segundo Paulo Moreira fez com que os produtores de eventos recuassem, esse é um dos motivos do Poa Jazz Festival ocorrer somente em 2014 na cidade. Visando o lucro [capital econômico], contratos são estabelecidos entre os chamados artistas globais e emissoras de TV, que entra em cena ditando as novas modas [sertanejo, pagode, etc] e se estabelecem como a música midiática da década de 90, quando a TV e o Rádio centralizavam as distribuições no

chamado modelo de produção “poucos pra muitos”. Curiosamente o movimento de retomada dessa música instrumental em meados de 2000 é paralelo à perda de espaços das mídias tradicionais (rádio, TV) para os serviços da internet, em um fenômeno que Christofolletti e Laux (2008) chamam de reconfiguração no mapa comunicacional. Nesse contexto, o modelo de produção é “muitos para muitos”, permitindo que os músicos encontrem outros meios de distribuição, aprendizado e relacionamentos entre o virtual e o corporificado.

Segundo Paulo Dorfman, um dos fatores que o faz não ter uma frequência tão alta na noite de Porto Alegre são variáveis que envolvem o cachê do músico “por porta”, as negociações com os donos de bares, uma vez que a audiência atualmente está muito abaixo do que ele conheceu na década de 80, nos bares que frequentou:

Eu tocava muito, então eu ganhava bem porque a grana de tocar era boa. Eu não tocava por tão pouco assim, hoje, por exemplo, o cachê num bar tá muito pouco, tu chegas ali os caras te dão 70, 80 pila de couvert [...] é como se eu ganhasse na época bem mais que isso eu vou chutar 200, 300, por noite. Bah chegava no fim do mês tinha muito dinheiro e dava aula também, pela primeira vez na minha vida eu podia comprar um carro bom, isso é 80 né, 90, nos primeiros anos, e ai depois foi um troço inexplicável, eu não sei que aconteceu, então começou a cair. (DORFMAN, entrevista em 29/03/2019)

Ainda, segundo os argumentos de Paulinho Moreira, existem mudanças socioculturais entre essa geração do século XXI e a desses músicos da década de 80, a ausência de grandes intersecções entre os atores dessa cena: “talvez tenha sido um dos motivos pelos quais aquele movimento dos anos 80 ficou localizado lá, cada um foi fazer o seu trabalho e não cruzou, até cruzou, mas a coisa não se desenvolveu” (MOREIRA, 2019). Os agenciamentos individuais/coletivos combinados às mudanças na indústria fonográfica que apostou na padronização do rock, do sertanejo, e em seguida do pagode massificaram o consumo da música. Um problema enfrentado por esses músicos foi a falta de exposição na mídia, ou a maxiexposição: por que as pessoas conhecem a Anita e não conhecem a Nana Caymmi? Por que a Anitta tá muito mais na televisão? Esse “capitalismo musical” (WADE, 2002) praticado agressivamente pela indústria em finais de 80, início dos 90, que centralizava o poder nas mãos das gravadoras converge com mudanças profundas do estilo de vida das pessoas em detrimento de um quadro sócio econômico mais brutal.

As pessoas ficaram muito fechadas nos seus próprios trabalhos, e acho que todo o ambiente musical sofreu com isso, na década de 80 o ambiente econômico do país em caos, fica difícil sair de casa para consumir cultura porque tu nunca sabe o que vai receber de volta de uma ida a uma bar, o som vai tá bom? A comida vai tá legal, aí tem a novela que tá com um capítulo legal, aí tem a violência que faz com que tu não vá mais pra rua, tem um monte de coisa aí. (MOREIRA, entrevista em 24/07/2019)

As mudanças de conjuntura, na lógica de Pedrinho seria uma desconexão do artista com seu público, que pode ser entendida com a mudança nos meios de comunicação e distribuição dessa música. Em um modelo “um para todos” em que o rádio, TV, jornais, são difusores de conteúdo a figura do “crítico musical” funciona como esse “elo” entre o artista e seu público, um *gatekeeper*¹⁰⁵ dos meios de comunicação tradicionais. O produtor exemplifica uma crítica do primeiro concerto Radamés Gnattali de 1931 no teatro São Pedro, documento presente na discoteca *Natho Henn*¹⁰⁶, em duas colunas inteiras, é exposta uma análise musical envolvendo tema principal, movimentos, reexposição, expondo a qualidade da crítica, “não só tu tem um crítico com essa qualidade, como tu tem um público com essa qualidade que se interessa por saber que o tema do primeiro movimento, tá rerepresentado agora pelas cordas na abertura do segundo movimento”, e segue:

Cara isso é fantástico, e aí a ausência da crítica nos leva o que temos hoje que é uma “desconexão”, as pessoas não sabem o que os artistas estão fazendo, nós estamos desconectados da plateia, a internet não consegue cumprir isso. A gente não consegue dar conta de informar, mesmo que as pessoas estejam interessadas, então elas esbarram com as notícias daquilo que a gente tá fazendo agora acidentalmente. (FIGUEIREDO, entrevista em 22/02/2019)

Segundo sua hipótese, a ausência desses críticos é uma das causas de uma certa “descentralização” do público, uma vez que não tem quem intermedia a relação entre o artista

¹⁰⁵ Gatekeeping, na sua forma clássica, foi um resultado do sistema de produção, distribuição e consumo das notícias que existia durante o apogeu da época da mídia de massa. [...] os jornais impressos e os noticiários na rádio e na televisão nunca poderiam oferecer mais que uma seleção redigida com muito aperto das notícias do dia; as avaliações de quais eram as matérias mais importantes para o conhecimento das audiências tinham que ser feitas. Essas decisões eram especialmente críticas, em uma época em que o número total de publicações noticiosas em uma esfera de mídia regional ou nacional estava também rigidamente limitado: quando apenas um pequeno grupo de jornais ou noticiários servia a audiência interessada. (BRUNS, 2014, 226-277)

¹⁰⁶ A Discoteca Pública Natho Henn possui um acervo formado por discos, gravações em áudio e vídeo, livros e partituras. O espaço é destinado a pesquisadores, músicos e público em geral. Várias atividades também são oferecidas aos visitantes, como audições individuais, audições comentadas, oficinas, exposições, apresentações de recitais e conferências. Disponível em: < https://www.ccmq.com.br/site/?page_id=797>. Acesso em: 3 de mar. De 2020.

e a sua plateia, “uma maravilha essa liberdade de tu poder chegar e entrar na internet e ver o que tu quiser”, diz em tom irônico em um contraponto às ferramentas atuais. Aponta que para o músico sem recursos, o estabelecimento da onipresença [na internet] se torna mais um obstáculo intransponível principalmente sem a figura de um crítico e seu público: “O crítico bem informado é o cara que pega o ouvinte pela mão e quando ele anuncia o meu show, não só a crítica posterior, mas também a crítica como conceito de divulgação”(FIGUEIREDO, 2019), une o seu público ao trabalho.

O guardião do conteúdo é um conceito com maior frequência na comunicação e no jornalismo, esse *gatekeeper* (BRUNS, 2005), responsável pela edição da informação e liberação do conteúdo nas grandes corporações midiáticas se transforma à medida que as pessoas tem as próprias ferramentas de criação/distribuição em mãos. Diferentemente do conceito anterior, o *gatewatcher* (BRUNS, 2005) compartilha as informações que nem sempre têm a mesma legitimidade de um crítico bem informado, a popularidade se torna o capital mais importante nesse novo modelo em que esse formador de opinião é um vigilante. Nesse contexto, o crítico musical assume um papel híbrido de *gatekeeper* (no jornal Zero Hora, por exemplo) e *gatewatcher* (na internet), ocupando um espaço que poucos instrumentistas questionam, a posição de “falar sobre música”. A fragilidade dos músicos, em sua necessidade de participar de diversos projetos e *gigs* para sobreviver, abraçar suas redes e transitar entre “mundos musicais” distintos para conseguir sobreviver em suas posições, acaba oprimindo esses atores à crítica musical de seus pares, como relata Carlos Badia: “esse medo de retaliação, esse medo do que outro vai pensar tá acabando com a crítica sobre estética [...], todo mundo é amigo, se todo mundo é amigo todo mundo tem que falar bem de todo mundo”(BADIA, 2019).

Dessa forma, o músico fica vinculado única e exclusivamente ao material sonoro, sendo pouco livre para avaliar criticamente o trabalho de seus próprios colegas e fora da posição hierárquica das ideias intelectuais sobre música, o que parcialmente responde o meu primeiro questionamento no Festival POA Jazz Festival: Por que os músicos não falam sobre música? O que acaba cedendo espaço ao jornalista como porta-voz dessa matéria em nome dos músicos?

Então tem essa questão política que acaba minando a capacidade de crítica estética e artística das pessoas hoje em dia né, e os músicos já que tu tocou nesse assunto acabam por se afastar disso por vários motivos né, não perder a amizade, não perder trabalho, não perder de estar inserido dentro de um mercado e realmente talvez se tu emitir tua opinião publicamente muita gente não vai gostar daquilo né, e às vezes é a tua opinião sobre aquilo né. (BADIA, entrevista em 21/01/2019)

A necessidade de ter uma boa rede de contatos, como Becker (2009) analisa no contexto do jazz norte-americano, se reflete no campo da música instrumental de Porto Alegre. As oportunidades nas poucas orquestras são ocupadas por poucos/mesmos músicos, assim como nas bandas e grupos de jazz que comportam muitas vezes os mesmos instrumentistas em diferentes projetos, o que demonstra que alguns colaboradores circulam em diferentes trabalhos, enquanto outros buscam a construção dessa rede. Vale ressaltar que dentro do mundo orquestral essas construções estão vinculadas aos concursos e ao prestígio (de ser aluno de alguém importante, por exemplo), enquanto nesses grupos de jazz isso se divide em três comportamentos: aqueles que buscam a distinção pela individualidade técnica como um capital musical, se aliando a pares tecnicamente compatíveis, aqueles que buscam o fazer musical vinculado à rede de amizade engajamento, e ainda aqueles que mesclam essas duas práticas entre o técnico e o e engajamento pessoal em prol de determinado projeto. Esses comportamentos marcam uma constante dialética entre individualidade e coletividade entre diferentes mundos musicais, que causam tensões e estranhamentos para esses músicos que transitam em diferentes mundos, como o caso de Júlio Rizzo, mas também constroem alianças e adaptações ao enfrentamento dos estereótipos sociais.

4.2 RESISTÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS NAS MÍDIAS SOCIAIS

As condições que o espaço social impõe a esses músicos, atores dessa cena são diferentes de contexto para contexto, as múltiplas tensões dentro desse campo da música instrumental demandam diferentes agenciamentos que são individuais e/ou coletivos. Os estereótipos, dificuldades econômicas para estudar, as condições de trabalho nos pubs, na rua, e hoje mais do que nunca na esfera nacional, colocam os músicos em uma posição social bastante frágil. Para músicos como Everson Vargas, uma das melhores maneiras de resistir é investindo em si mesmo:

Olha! Fazendo muita coisa ao mesmo tempo, mas eu acho que tu procurando investir em ti mesmo, eu digo no sentido de procurar fazer um trabalho, muitos têm um trabalho pessoal autoral, que é difícil tu colocar, mostrar, não tem muitos espaços, mas insistir nisso, sempre. E o outro é investir no seu estudo, no seu desenvolvimento musical assim né, que é importantíssimo tu não parar

nunca né, tá sempre querendo botar um passo à frente. Eu por exemplo, acho que eu tenho apesar n crises no Brasil, Rio Grande do Sul, eu tenho uma continuidade boa de trabalho assim porque, como eu te falei, eu toco salsa, jazz, funk, blues. (VARGAS, entrevista em 17/07/2019)

O cosmopolitismo de Vargas resulta em múltiplos trabalhos que o músico tem orgulho de enumerar em diferentes estilos musicais, mas como já dito anteriormente passa pela vivência e pelo treinamento musical, o que ele considera importante. Nesse sentido os músicos buscam o maior número de ferramentas possíveis, a divulgação dos trabalhos pelos meios tradicionais aliados a convergência midiática, as mídias sociais para veiculação do trabalho e engajamento com o público, as plataformas de financiamentos colaborativos, e por fim no caso específico desse campo à prática da composição de trabalhos independentes lançados streaming.

Novembro de 2019, é o mês em que acontece o II Colóquio em Música do Brasil e da América Latina na UFRGS e eu estou unindo os materiais intelectuais de minha pós-graduação em Gestão Cultural e Etnomusicologia-Musicologia no “Plenarinho” da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professores convidados, espectadores e pesquisadores do ETNOMUS¹⁰⁷ estão reunidos e apresentando suas pesquisas em andamento em dois trios divididos em duas sessões. “Revelando tópicos e agenciamentos tecnológicos entre a internet e o rádio, uma experiência entre músicos/produtores de jazz e MPIB” é o título de minha reflexão de como os agentes do meu campo se utilizam de uma “convergência” (JENKINS, 2009) entre meios de comunicações como rádio e sua relação com os meios contemporâneos de distribuição. As entrevistas, postadas no Youtube, são compartilhadas nas redes sociais como Facebook, vinculando todos os usuários envolvidos no processo, como @rádio da universidade, @músicas do mundo, @etnomus, entrevista, pesquisador, e as bandas dos exemplos sonoros, em múltiplas postagem:

¹⁰⁷ O Grupo de Pesquisa Etnomus UFRGS, registrado no DGP CNPq, foi criado em 2014 e reúne pesquisadores externos e alunos de Musicologia/ Etnomusicologia do PPGMUS da UFRGS.

Figura 13 - Divulgação do Programa Músicas do Mundo

jazz ao sul
17 de julho · 🌐

Olha aí que legal, saiu registro de um baita papo meu com o Bruno Nascimento sobre a cena local do jazz e outros assuntos. Confiram! 🎧

"MÚSICAS DO MUNDO: ETNOMUSICOLOGIA NA RÁDIO DA UNIVERSIDADE"
Programa 79: O musicar em Projetos e Festivais com Bruno Mello
Apresentação: Bruno Nascimento
Coordenação Prof Dr. Reginaldo Gil Braga

etnomus **ppg/mus** **UFRGS**
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Bruno Nascimento está com Bruno Melo.
17 de julho

Pra quem ainda não ouviu o programa n°79 do Músicas do Mundo, apresentado por mim na Rádio da Universidade com o Bruno Melo, foi uma aula com as audições de Kiai Grupo, Cristian Sperandir e Marmota. (Acesso no Youtube)
<https://youtu.be/y4vBgK8G8cU>

Fonte: FACEBOOK, 2018

Jazz ao Sul é um usuário de distribuição de conteúdo, uma base real de produção de eventos como o festival Distrito Jazz com um nicho de público na internet, assim como as bandas Cristian Sperandir Quarteto, Marmota e Kiai que enviaram suas músicas a ser tocadas no programa. Cada usuário funciona como um “vigilante” e distribuidor da informação a seus públicos, assim esse novo perfil de influenciador que Bruns (2005) chama de *gatewatcher* se une a uma rede de cooperação via internet que se manifesta de diversas formas por diferentes ferramentas. Essa forma de “resistir tecnológica” se mescla com diferentes militâncias corporificadas. Pedro Acosta, como arguidor em minha seção, questiona, mais uma vez de forma sugestiva a questão do gênero em minha pesquisa. Justifico as minhas escolhas não por uma literatura, uma vez que o jazz nasceu na negritude dos Estados Unidos, ou por uma linha de pesquisa específica dentro da Etnomusicologia, mas sim pelas tensões que fui identificando no campo, relatadas por meus colaboradores, dessa forma questões como a presença “ da mulher, do negro” nos palcos do jazz, aparecem de “baixo pra cima”, assim como outras questões de interesse dos músicos, produtores e críticos desse campo.

4.2.1 INFORMANDO NA NUVEM

Uma das figuras mais emblemáticas, presente em praticamente todos os eventos em que presenciei na posição de pesquisador e trompetista foi o radialista Paulo Moreira, sempre atento ao “musicar local” (REILY, 2017), nos diferentes âmbitos dessa música instrumental. Inicialmente, parecia difícil ter acesso ao jornalista. Para um acadêmico não tão atuante como músico performer seria realmente mais difícil de me reconhecer como um trompetista importante como Jorginho, ou mesmo um trompetista lembrado por muitas atuações na noite de Porto Alegre. Porém minha condição foi se alterando, à medida que estava nos eventos na condição de pesquisador, ouvinte, curioso, e fui me tornando também familiar na cena, agora não como um trompetista atuante, mas como observador. A netnografia e o engajamento online, nesse sentido, ofereceram uma grande ajuda para aproximação com determinados agentes, compartilhando eventos e revisões de performers e acontecimentos. Certa vez, em meu diário de campo, percebi um agente resistindo às mudanças na sociedade, Paulo Moreira falava de seu “Sessão Jazz”, o programa de rádio que perdeu espaço na FM Cultura, mas que encontrou outros meios de existir. Prontamente entrei em contato com o jornalista explicando da minha observação e pesquisa e solicitando para fazermos uma entrevista, já que também se tratava de um agente importante da cena.

O programa Sessão Jazz, que veio ao ar no final da década de 90, foi um programa de rádio transmitido todas as noites: de segunda-feira à sexta-feira, na Rádio FM Cultura: “A ideia era tocar jazz de todos os tempos desde o começo jazz até as coisas mais recentes sem preconceito, se era *dixieland*, *free jazz*, se *cool* ou *bebop* e tocar música instrumental brasileira e do Rio Grande do Sul” (MOREIRA, 24/07/2019). Diferentemente do Programa Cultura Jazz (1989), que foi apresentado pelo saxofonista Sérgio Karam, o programa dele seria ao vivo: “a minha dificuldade maior era fazer o programa de uma hora diário de segunda a sexta, tocando cinco, seis artistas diferentes por programa”. Paulo fala e mostra uma de suas revistas *Down Beat*, que ritualisticamente adquire em banca de revista e serve de fonte de informação para seu armazém de memórias sobre o jazz. O jornalista conta que inicialmente contou com o auxílio de um amigo amante de jazz para completar o acervo:

E aí eu tive ajuda de um grande amigo meu Davi Barcelos que é veterinário que adora jazz e a gente se reúne na casa dele desde 82, para ouvir jazz e o Davi agora tem

aproximadamente 10.000 CDs, na época ele tinha uns três ou quatro mil mas ele tinha muita coisa diferente, então ele me liberou a discoteca para tocar para pegar discos emprestados e tocar no programa. (MOREIRA, entrevista em 24/07/2019)

Sessão Jazz atualmente está na “nuvem”, em uma ferramenta chamada *mixcloud* que possui compartilhamento em diferentes mídias sociais, particularmente recebo em minha *timeline* toda semana pelo usuário Paulo Moreira. Essa nuvem fica hospedada em um site chamado “Salve Sintonia”¹⁰⁸, um coletivo formado por jornalistas, radialistas e produtores objetivando criar um espaço de difusão de conteúdo e aproximação de diversos segmentos culturais em um espaço democrático.

¹⁰⁸ Salve Sintonia retoma a produção do 'Cantos do Sul da Terra', com Demétrio Xavier, do 'Sessão Jazz', com Paulo Moreira, do 'Companhia Magnética', com Zé Fernando, e do 'Ficha Técnica', com Márcio Gobatto. Esses programas, que acabaram e deixaram seus ouvintes órfãos e os artistas sem esses espaços de divulgação, foram criados e produzidos pelos mesmos profissionais na FM Cultura..

Figura 14 - Divulgação do Programa Sessão Jazz



Fonte: FACEBOOK, 2018

Iniciativas como o Salve Sintonia, são parte de um amplo discurso de resistência, que encontra nas novas tecnologias uma maneira de reagir a medidas “anti-artísticas” de um governo, ou uma negação social à arte, assim como uma possibilidade de agenciamento diante da escassez do capital econômico envolvido na commodity cultural. “Eu me criei com a ideia de que o artista era uma coisa boa” diz Arthur de Faria em conversa no Café Viena, próximo a Redenção, hoje parece que o artista é um inimigo, “esse ano eu trabalhei bastante, mas confesso que para 2020 estou preocupado” esse é o sentimento atual dos músicos hoje.

O compositor que possui uma extensa sistematização histórica de como os fenômenos dessa música instrumental foram acontecendo ao longo dos anos, confessa que apesar das

dificuldades e estereótipos sociais dos músicos, ele se vê muito feliz com a atual situação dessa nova geração de músicos instrumentistas, “mas eu tô muito feliz com essa cena de artistas de Porto Alegre de músicos como eu não ficava há muito tempo, acho que é uma cena muito rica em muitas áreas”. Arthur observa pela formação de sua própria banda instrumental, “metade tem mais de 50 e a outra metade tem menos de 35, essa turma entre 35 e 50 teve pouca gente cara!”, é possível encontrar no discurso um período escasso na produção desses músicos que aconteceu pela década de 90 e que segundo o músico precedeu um *revival* da cena após os anos 2000.

Para Paulo Moreira essa questão está ligada a uma geração que foi “procurar um tipo de música que seja mais desafiador, que demande mais estudo mais conhecimento” em um momento em que as facilidades da internet e dos meios de informação se proliferaram nos últimos anos. “Hoje é muito fácil estudar, com Youtube, com método, acho que isso estimulou mais as pessoas a estudar porque uma coisa é tu tá em casa e quer estudar um pouco e o cara olha e tem 400 tutoriais, outra é o cara procurar um professor se matricular na escola, ir na escola” (Arthur de Faria) e isso colabora com o que Paulo Moreira acredita ser uma característica dessa geração que é “não ter medo de experimentar”.

Figura 15 - Stories da Revista Clandestina no Instagram e de Rás Vicente



Fonte: compilação do AUTOR, 2018

Os músicos contemporâneos dessa MPIB/Jazz em Porto Alegre encontram nas ferramentas digitais um espaço de aprendizagem, relacionamento, produção e distribuição de sua música. A imagem anterior representa como a @revistaclandestina participou do festival Distrito Jazz (27-29/06/2019), filmando pequenos vídeos [15 segundos] ao vivo no Instagram e “marcando” (escrevendo @usuário na imagem) as bandas, o festival e o pub. Por fim, a última imagem ilustra o momento em que eu descobri que haveria o espetáculo “Por entre os sons” (Projeto UNIMUSICA, UFRGS) que representaria em grande parte os músicos que estavam colaborando em minha pesquisa. Na ocasião, no ensaio no estúdio Audio Porto, somente foi possível perceber Luiz Mauro Filho (piano) Pedrinho Figueiredo (sax), Jorginho do Trompete, Ronaldo Pereira (sax), pelo fato de acompanhar o *stories* do músico Rás Vicente [@rasvicente] em seu Instagram, uma vez que as mídias tradicionais da UFRGS, rádios e TV não chegaram até mim. Pedrinho Figueiredo, um ano antes de produzir o espetáculo “Por entre os sons”, havia já criticado esse processo da imprensa tradicional:

Ao mesmo tempo houve uma opção na imprensa por se tornar “globalizada”, então eu culpo muito a imprensa no Rio Grande do Sul por fechar as portas pro artista do Rio Grande do Sul. Quando vem o Augusto Nunes pra Zero Hora e reduz o segundo caderno na parte de cultura do jornal, ele é culpado pelo espaço que a gente perde na imprensa. Quando a RBS tira o Galpão Crioulo, que tinha uma audiência absurda as 11h da manhã de domingo e enfia ele pras 6 da manhã de domingo [anteriormente as 9 da manhã de sábado], eles tão querendo matar o artista. [...] aqui não, aqui os caras preferir o artista local, pra dar espaço pra esses globalizados, tendo que puxar o saco, quando aqui a gente poderia uma coisa muito mais próxima, muito mais transparente, amigável, com muito mais sintonia. Esse descompasso, é um descompasso que teve culpados, teve elementos e ações e escolhas que foram definitivas pra realmente ruir o que tava acontecendo de movimento muito forte. (FIGUEIREDO, entrevista em 22/02/2019)

O saxofonista e produtor se deu conta da desconexão que estava acontecendo em 2012-2013 entre os músicos, uma vez que a produção do interior não circulava: “se um cara de Caxias [do Sul], um músico de Caxias lança um disco, o cara lá de Livramento só vai descobrir [desse lançamento], se a imprensa da capital do estado der a sua benção”.

Seu “projeto” Toque Show convida um músico bem estabelecido e relacionado com a mídia, que tenha projeção e um músico do interior do estado para um bate papo com Pedrinho Figueiredo em diferentes equipamentos da cidade [listados abaixo], momento em que o público descobre histórias sobre os performers e apreciam as suas composições. No primeiro episódio

de 2019 foram convidados os músicos Duca Leindecker e Killy Freitas de Santa Cruz, um compositor de canção com seu violão e voz. Pedrinho segue:

Só que ai 15 dias depois da apresentação dele aqui que ele ganhou matéria no correio, na zero hora que já tem coisas filmadas e tudo mais, eu chego em Santa Cruz de uma forma simpática que eu não chegaria, eu não tenho outra porta de entrada em Santa Cruz. Mas não ele tá com um produto diferente, ele tá vindo com o Duca Leindecker que é um cara conhecido, que todo mundo quer conversar com o cara, e tá vindo com esse sujeito ai que apresenta o programa, que eu não sei bem quem é parece que é o Pedrinho Figueiredo, acho que é um flautista. (FIGUEIREDO, entrevista em 22/02/2019)

Dessa maneira, dentro da circulação de uma mídia tradicional Pedrinho abriria caminhos para ele como flautista, para o compositor sem projeção e possibilitaria mais oportunidades de show para o músico estabelecido. O programa atualmente está na 3ª temporada, e já contou com músicos e musicistas de diferentes gerações, em diferentes contextos, sediados pelos parceiros do projeto. Como descrito na tabela abaixo cedida pelo próprio Pedrinho:

Temporada 1 - Quintal Bar e Cultura - Cidade Baixa

11/jan/2018 - Hique Gomez
 18/jan/2018 - Frank Jorge
 25/jan/2018 - Arthur de Faria
 01/fev/2018 - Marcelo Delacroix
 08/fev/2018 - Nelson Coelho de Castro

Temporada 2 - Complexo Cultural Vila Flores - Distrito Criativo de POA

05/jul/2018 - Beбето Alves
 09/ago/2018 - Antonio Villeroy
 13/set/2018 - Demétrio Xavier
 08/nov/2018 - Leandro Maia
 20/dez/2018 - Thiago Ramil

Temporada 3 - Theatro São Pedro e parceiros no interior

14/mar/2019 - Duca Leindecker e Killy Freitas - Theatro São Pedro
 28/mar/2019 - Duca Leindecker e Killy Freitas -Espaço Camarim - Santa Cruz do Sul
 11/abr/2019 - Simone Rasslan e Adriana Sperandir - Theatro São Pedro
 25/abr/2019 - Simone Rasslan e Adriana Sperandir - Auditório da Câmara de Vereadores de Osório
 09/mai/2019 - Anaadi e Mimmo Ferreira - Theatro São Pedro
 23/mai/2019 - Anaadi e Mimmo Ferreira -Espaço Nonô Jazz - Montenegro

O que Pierre Levy chamou de cibercultura (1999), o entrelaçamento entre o mundo real e o virtual, é uma realidade constante dentro desse campo de música instrumental em que estudo. Alguns músicos, provavelmente os menos adeptos do sistema, transitam entre estar *online* e *offline* do Facebook, simplesmente pela necessidade de divulgar um show em diálogo com a sociedade. A palestra do Distrito Jazz com o produtor Jacques Figueras sobre carreira musical além de abrir meus olhos para essas possibilidades da “nuvem”, hospedou um momento interessante. “Da uma olhada se é esse aqui” diz um de meus colaboradores da geração de Pedrinho, apontando para a foto do Facebook de Bruno Melo, ao mesmo tempo que cria um texto e marca o produtor revelando ao mundo virtual que está participando de um evento real e ao mesmo tempo criando uma ponte entre seu nome e de tantos outros que no festival estavam.

Os músicos criam eventos, levando o nome de pubs e de músicos, o público participa mencionando a banda ou o músico em questão e após o evento jornalistas, como Paulo Moreira e Juarez Fonseca, criam análises de performances de bandas, potencializando a distribuição dessa música. Alguns músicos fazem o uso de todos esses elementos tecnológicos para impulsionarem suas carreiras, outros não os fazem por opção, mas em grande maioria não escapam dos “grupos de *whatapp*”, onde datas de show são divulgadas, assim como viabilizadas sociabilidades e lembranças.

“Divulga Gig” é uma iniciativa interessante nesse contexto, trata-se de um grande grupo com 250 músicos, produtores, e atores dessa cena instrumental, divulgando suas “gigs” na cidade de Porto Alegre. Os músicos enviam uma imagem/foto que funciona como um cartaz do trabalho, junto com informações de onde vai ser a apresentação e o dia, marcando alguns dos componentes da banda na publicação que é inserida nos *stories* do Instagram de qualquer membro do grupo, divulgando o trabalho. Esse processo de compartilhamento sugere o que Waldron (2018, p.115) chama de colaboração e participação interativa: “dois elementos essenciais no desenvolvimento de comunidades bem-sucedidas on-line - com o objetivo final de incentivar [novos] usuários de novas mídias a aspectos sociais e culturais mais envolvidos na participação online e off-line”¹⁰⁹.

Janice Waldron (2018), propõe em *Online Music Communities and Social Media* uma reflexão sobre como as mídias sociais sustentam comunidades onlines bem definidas pelo

¹⁰⁹ two essential elements in the development of successful community online— with the ultimate goal of ‘encourag[ing] new media users toward[s] more involved social and cultural participation online and off’. (WALDRON, 2018, p.115)

estudo do Youtube e do Facebook, apontando como essas plataformas/ferramentas podem unir pessoas geograficamente distantes a partir da prática musical e através de uma “economia de presentes” (RHEINGOLD, 1993), em que o conhecimento compartilhado é um capital importante para o sucesso de uma comunidade online. O assunto que também é tópico de *Play Along Digital Games (2012)* de Kiri Miller ingressa de modo recente na etnomusicologia, de forma primeiramente a estudar como o mundo virtual californiano é visto e construído por meio dos estereótipos do jogo Grand Theft Auto (GTA) San Andreas, envolvendo personagens de comunidades de diferentes etnias, em Los Angeles, San Francisco e Las Vegas, e construindo o jogo por meio dos sons, músicas e costumes locais. A pesquisadora ingressa em fóruns online, e-mail e entrevistas questionando tanto jogadores quanto produtores. Em seus dois últimos capítulos do livro explora o uso de websites e principalmente do Youtube, como ferramenta pedagógica, problematizando como os estudantes usam suas motivações para aprender com vídeo aulas online. Os três casos estudados esclarecem como a mídia digital interativa é utilizada pelas pessoas para ensinar e aprender práticas incorporadas em histórias estabelecidas na pedagogia do desempenho do mundo real.

Pelas palavras de Rheingold (1993, p. 1), Waldron argumenta que na comunidade virtual a internet oferece novas oportunidades para as pessoas “se estabelecerem na fronteira virtual [...] da voz e lugar aos indivíduos e comunidade situados fora das estruturas de poder tradicionais” (WALDRON, 2018, p.125). Tal lógica de voz e a denúncia de uma estrutura cultural excludente é o tópico central da professora *Laudan Nooshin*, que conduz uma pesquisa de natureza híbrida, entre uma mescla de etnografia (face a face) e netnografia (online), para descobrir como o ciberespaço pode ser entendido como um espaço público comum. “Estou particularmente interessada no que acontece quando a internet se torna a principal arena do engajamento musical, em alguns casos substituindo inteiramente sua presença pública física” (NOOSHING, 2018, p.343)¹¹⁰.

Our Angel of Salvation”: Toward an Understanding of Iranian Cyberspace as an Alternative Sphere of Musical Sociality é o trabalho mais recente na literatura etnomusicológica que nos aponta essa “resistência mediada pela tecnologia”. Nooshing (2018) problematiza os espaços públicos e privados em relação à prática do canto feminino no Irã, um tabu cultural que

¹¹⁰ I’m particularly interested in what happens when the internet becomes the primary arena of musical engagement, in some cases replacing its physical public presence entirely. (NOOSHING, 2018, 343).

encontra palcos virtuais desterritorializados, mas que guarda uma série de tensões expostas pelos relatos das próprias musicistas. Qual o papel que a música desempenha na formação de públicos virtuais e na resistência a intervenções culturais do estado nas manifestações musicais ditas “proibidas”, como um gênero de música underground e o canto feminino na música clássica iraniana, são as questões centrais da pesquisa publicada no SEM (Society for Ethnomusicology) de 2018.

O etnomusicólogo Ken Prouty (2012) concorda com Janice Waldron quando sustenta a importância do meio virtual na manutenção de uma comunidade. Em *Knowing Jazz: Community, pedagogy and canon in the information age*, Prouty direciona um de seus capítulos a esse fenômeno contemporâneo das comunidades online, por meio de pesquisa Netnografica nos sites *All about jazz*, *Wikipedia*, e nas plataformas do Youtube e Facebook, “buscando entender como a experiência dos usuários reflete os processos de formação da comunidade e construções de conhecimento”. (PROUTY, 2012, p.117).

Em vistas a esses estudos emergentes, sempre estive procurando saber sobre os *reviews* e *feedbacks* dos atores da cena em que pesquisei durante esses dois anos. Dessa forma poderia ter acesso até mesmo às vozes divergentes ao discurso dos meus próprios pesquisados. Na internet, “os usuários podem dar a conhecer suas opiniões sobre artistas de jazz (e entre si), trazendo à luz pública o que historicamente era privado” (PROUTY, 2012, p.117). Quando um festival como o 5° POA Jazz é transmitido ao vivo pelo Facebook, as reações são instantâneas e nem sempre de acordo com as expectativas da produção do evento:

É natural, talvez, que muitas pessoas enquadrem o Jazz em uma curta moldura, pequena. [...] Como previsto, recebemos algumas críticas pela inclusão do hip hop no festival. Porém, vale lembrar também, que o Hip Hop tem sido inserido na música de grandes jazzistas do mundo. [...] Algumas críticas muito agressivas foram feitas na página do Facebook do festival. É um direito de opinião que evidentemente permitimos. As pessoas tem pleno direito de não gostar desta ou daquela atração. No entanto, achincalhar com o festival como um todo, ainda mais quando ele traz enorme diversidade de estilos de jazz, me parece acima de tudo injusto. Nos esforçamos para manter um festival vivo, atento aos tempos, atento à modernidade, atento as tendências, atento à memória, atento à vanguarda e atento a tradição. Trazer esses recortes da produção musical atual do mundo é um de nossos papéis. O direito a não gostar de uma ou de outra atração também. (FACEBOOK, 10 de novembro de 2019)

Carlos Badia sai em defesa da performance do grupo de rap e hip-hop Rafuagi, que se apresentou na segunda noite do 5° POA Jazz festival em um post que alcançou 189 curtidas, 4 compartilhamentos e 29 comentários. Observações como: “não tem nada a ver com jazz”,

“aquilo só aconteceu porque eles não tinham dinheiro”. As impressões que tive acesso, circulando na cena, se contrastam com os comentários do usuário Luis Claudio Delval: “embora tenhamos nossas predileções e gostos, não podemos deixar de reconhecer que existem outras coisas ou cousas no mundo. Saber construir pontes entre as coisas e cousas é ser sábio, muita além de agradar e ver mais do que muitos”. A atemporalidade da internet possibilita que o pesquisador possa acompanhar, mesmo após meses de seu campo, face a face, as reações de quem assistiu ao evento, seja presencialmente ou mesmo por registro áudio visual posterior.

Figura 16 - Postagem de Mateus Mapa sobre UNIMUSICA



Fonte: FACEBOOK, 2019

O etnomusicólogo Mateus Berger Kuschick (em 6 de julho) compartilha a postagem do baixista Luciano Albo (5 de Julho), um registro audiovisual do show de 4 de julho, exatamente no momento da interação entre Jorginho do Trompete e Michel Dorfman com os sons emitidos pelo público. O momento que descrevi no capítulo dos festivais, é revivido por

meio das postagens e ilustra o que seria uma “comunidade online” de músicos que vão além desse campo da MPIB, envolvendo 929 múltiplos espectadores, superando os 800 que estavam presentes no momento da performance. Dessa forma todos são participantes da cena, que mesmo aparentando estar ocultos, a cada performance apontam seus celulares muito antes dos aplausos. Os vídeos que nas plataformas como Youtube, Facebook, podem com o tempo se tornar obsoletos, pelos avanços na tecnologia, em qualidades de vídeo e áudio, se revelam “importantes como momentos etnográficos únicos, instantâneos de um espaço e tempo (cibernéticos) específicos que falam da dinâmica da comunidade”(PROUTY, 2012, p. 117).

4.2.2 DISTRIBUINDO NA NUVEM

Durante os dois anos de minha pesquisa, enquanto participava dos festivais de música, acompanhava os lançamentos de EP¹¹¹, singles e discos de muitos dos músicos que estava estudando. A UFRGS possibilita um trabalho de produção fonográfica como opção de trabalho de conclusão no curso de bacharelado em Música Popular. Em busca de trabalhos sobre esse processo encontrei vinte e quatro produções em aproximadamente 6 anos de existência do curso e em que alguns deles ganharam distribuição. Mari Kerber, Alle Ravello, Instrumental Sound System (André Brasil, Tamiris Duarte, Ras Vicente, Eduardo Figueredo), Ronaldo Pereira Quarteto, entre muitos outros, estão disponíveis no Spotify para streaming, um formato que Moschetta descreve como:

Uma forma de distribuição digital que dá acesso online a um catálogo “ilimitado” de músicas gravadas, instantaneamente, em qualquer hora e local. Ao contrário de redes *peer-to-peer*, não exige o download antecipado das músicas, que são armazenadas em um servidor remoto e acessadas sob demanda a partir de qualquer dispositivo ligado à rede. (MOSCHETTA, 2018, p. 259)

Por meio da criação de uma playlist no Spotify, o produtor Bruno Melo distribui/divulga as atrações do Distrito Jazz, onde é possível escutar previamente ao evento os trabalhos de Karmã, Trabalhos espaciais Manuais, Marmota, Kula jazz, Kiai Grupo. A

¹¹¹ Extended play (EP) é uma gravação em disco de vinil, formato digital ou CD que é curta para ser classificada como um álbum musical, mas longa demais para ser considerada um single, geralmente comportando de duas a três faixas.

ferramenta que é considerada um dos maiores aplicativos de música do mundo, “utiliza uma combinação de curadoria humana e algorítmica” (MOSCHETTA, 2018). Dessa forma, agentes de interface, funções mecanizadas monitoram padrões de hábitos, comportamentos e escolhas dos usuários e agentes humanos constroem significado, compartilham informações alimentando e retroalimentando a plataforma.

Figura 17- Postagem de Jazz ao Sul: Playlist sobre Distrito Jazz



Fonte: FACEBOOK, 2018

Pedro Henrique Moschetta e Jorge Vieira (2018), por meio de entrevistas com 20 usuários de Spotify e análises de dados realizaram um estudo sociológico descobrindo como a facilidade de acesso pode tornar a experiência de consumo mais diversificada, incentivando a descoberta de novas músicas. *Música na era do streaming: curadoria e descoberta musical no Spotify* traça um breve panorama histórico sobre o consumo da música desde o início do século XX, passando pela transformação da música em commodity, a portabilidade e comercialização dos vinis, CDs, mp3s até encontrarem o estado atual da digitalização e desmaterialidade da música.

Juan Ignacio Gallego Pérez (2011) analisa a forma com que os atores da cena se articulam virtualmente em relação a uma nova forma de “prescrição musical”, que antigamente estava sob a legitimidade crítico musical e dos meios tradicionais de comunicação como Televisão e Rádio. A Web 2.0 [essa nova prescrição] é uma “ação” que marca uma nova relação entre grupos de artistas, produtores, fãs e a própria indústria em conectividade por meio de aplicações como: “blogs, fotologs, redes sociais (Myspace e Facebook), redes sociais mais voltadas para a música (Last.fm), lugares de recomendação (Pandora Music, Podcast), serviços musicais via streaming” (PÉREZ, 2011, p. 53). Os próprios usuários podem recomendar músicas se transformando em agentes dentro desse sistema que permite “ao ouvinte romper as hierarquias e entrar no mundo da prescrição musical”. A ação interativa, a colaboração nesse sentido se torna uma moeda valiosa dentro de um sistema maior: “As redes sociais permitem que os seguidores de determinado artista se conheçam, entrem em contato e criem suas comunidades” atenuando o relacionamento artista- músico-fã.

Para Yúdice, a proposta é justamente o engajamento dos fãs na promoção e distribuição para além dos meios tradicionais, desafiando o poder simbólico da mídia de massa hegemônica. A socialização dos “produtos digitais”, vídeos, agendas, vinculações de artistas, de forma gratuita ou mesmo por meio de acordos acaba se tornando uma estratégia de resistência econômica, cultural e social nesse novo modelo que parece estar fundado em uma indústria de serviços em rede.

Leonardo de Marchi (2011) retoma o assunto trazendo um panorama histórico das transformações da indústria fonográfica no Brasil analisando como a adoção de relações flexíveis entre produção, dissociação dos fonogramas de suportes físicos e o desenvolvimento de novos canais de distribuição causaram mudanças na própria lógica de negócio dessas indústrias. “A fonografia deixa de ser um negócio de produção industrial de discos, convertendo-se em um comércio de distribuição de fonogramas digitais e serviços relacionados via redes digitais de comunicação (MARCHI, 2001, p. 145), invertendo a lógica de um produto físico a ser consumido, a um serviço a ser vivenciado.

Trazendo a discussão novamente para o meu recorte da MPIB de Porto Alegre, a velocidade de todas essas mudanças causa tensões e metamorfoses geracionais entre os performers, tanto na distribuição, onde muitos optam pelas novas ferramentas e outros não,

quanto pelos meios de produção. Nesse aspecto, apesar de aderir aos novos meios de gravação digital mudando sua forma de trabalhar e aproveitando as facilidades, guardam com brilho nos olhos as lembranças da rotina dos tempos em que gravar em um estúdio era uma experiência muito mais longa e física. Lembro da conversa que tive com Everson Vargas, onde consigo imaginar as diferenças e a dificuldade de manipulação da tecnologia na época em que a gravação não era digital e a produção de um jingle era um processo extremamente complexo e de difícil acesso pra grande parte dos músicos:

Segunda-feira vinha a proposta do jingle e tal, eu que fazia, um pianista e arranjador, eu fazia, fazia, compunha o jingle e tal, e aí a gente começava a gravar na segunda-feira o baixo, a base, em quatro canais, o baixo, a bateria, o violão, a guitarra e reduzia pra três canais, aí ele botava um piano, reduzia para aquele, aliás, reduzia pra um canal, aí gravava, gravava...como os primeiros discos dos Beatles, tu já ia mixando, gravava violão de 12, uma guitarra com distorção e reduzia pra um canal, e tu ia somando, a mesma fita tua ia gravando essas três e reduzindo. E aí no dia seguinte, aliás, enquanto o cara na segunda-feira fazia o arranjo, mandava o arranjo total pra cordas, sopro pra um sujeito da base aérea, o Ângelo, tocava sax barítono que era o copista, tinha uma caligrafia musical assim magnífica. E aí ele escrevia os arranjos pra todos os instrumentos que fossem gravar. Na terça, vinha o pessoal da base aérea, dois trompetes, dois trombones, três sax, um alto, tenor e um barítono com tudo escrito, aí eles gravavam esses sete sopros, dobravam, abriam em vozes, multiplicavam por sete, e se transformavam em 21 músicos, uma big band, e tudo isso gravando em três pistas, reduzindo pra um. Ai na quarta feira vinham uma quarteto de cordas da OSPA, com as partes já escritas e gravam uma vez, duas, três vez, um conjunto de câmara assim, quase um orquestra, pra dar sensação de orquestra 8 violinos, 4 violas, e 4 violoncelos, e reduzia isso pra um canal. Na quinta-feira, [risos] vinham 4 ou 2 cantores, pra gravar as vozes, iam dobrando, dobrando, reduzindo dobrando, até transformar num coro, depois que terminava, na sexta-feira tinha um jingle pronto.. [isso aí foi 78-79 e depois 83]. (VARGAS, entrevista em 17/07/2019)

A primeira conversa com Everson Vargas foi no show de lançamento do CD da cantora Luana Pacheco, em que fiz participação especial na música *Habanera*. Na época estava pesquisando músicos que atuaram na década de 80, dessa geração entre 50-60 anos, e descobri que ele estava em constante contato com músicos da rede de Pedrinho e Paulo Dorfman. Desta vez, Everson fala um pouco de sua rotina no estúdio de gravação [Pedro Amaro] da época, uma experiência um tanto diferente dos processos de hoje em dia, o músico conta fascinado sobre essas diferenças nos meios de gravação. “Hoje em dia é outro mundo, outro planeta [...] Agora tu imaginas, demorava, mas a quantidade de gente que era envolvida nesse processo, e o que gerava de trabalho pra músicos” (VARGAS, 2019).

Essa “grande” indústria fonográfica por volta dos anos 80 permitia a contratação de toda uma cadeia produtiva de músicos, copistas, arranjadores das mais diversas funções, uma vez que sua influência técnica musical e executiva era respectivamente essencial para a produção do disco e pela venda do produto físico aos parceiros do gravadora. Essa transição entre a grande gravadora, as médias e micros gravadoras chamadas de independentes até a centralização dos processos nas mãos dos próprios músicos é o tópico de Marchi que comenta:

Os desenvolvimentos técnicos dessa indústria [independente] permitiram a descentralização da produção de fonogramas, possibilitando aos artistas assumir o controle da produção e da distribuição de suas obras. Hoje, virtualmente todo músico tem a possibilidade de conduzir de forma autônoma sua carreira, gravando, publicando, distribuindo e vendendo seus trabalhos seja no mercado físico, seja no digital. (MARCHI, 2011, p.146)

“Olha aqui! essa sonoridade”! Luciano Leães, pianista de blues/jazz, mostra suas gravações do próximo CD, em seu home studio/apartamento denominando Estúdio do Arco. Comparando com sons de músicos “das antigas” do Blues, ele me mostra exatamente o efeito sonoro de “quando clipa¹¹²”, em um solo de gaita de boca onde o volume sonoro chega ao limite suportado pela fita. Sua gravação ali é caseira, porém com qualidade de estúdio de grande porte, fico impressionado com o resultado da combinação dos microfones no quarto do apartamento, que agregada à manipulação das equalizações de Luciano, tornam a gravação próxima da alta qualidade de grandes estúdios. “O negócio é tu testar ver o que fica bom pelo teu ouvido”, é a sua resposta ao saber sobre as minhas dificuldades de gravar um instrumento estridente como o trompete. Luciano posta dois microfones atrás de seu piano, um no cubo da guitarra de Caetano Maschio, no corredor do apartamento captando os sons do baixo de Eduardo Meireles, e na bateria de Ronie Martinez onde o bumbo é um surdo, me questiono quanto tempo ele levou para testar os posicionamentos dos equipamentos.

Pierre Levy (1999) lança a reflexão sobre a função técnica das ferramentas, “uma técnica não é nem boa nem má (isto depende dos contextos, dos usos e dos pontos de vista), tampouco neutra (já que é condicionante ou restritiva, já que de um lado abre e de outro fecha o espectro de possibilidades)” (Levy, 1999, p. 22). Dessa forma o sociólogo expõe que a técnica

¹¹² Termo nativo utilizado para o fenômeno de saturação sonora que ocorre quando a fonte sonora possui uma dinâmica muito forte em relação a captação do microfone, resultado em ruído.

é produzida dentro de uma cultura dentro de uma sociedade que não é determinada por essa ferramenta, de qualquer técnica “agem e reagem, idéias, projetos sociais, utopias, interesses econômicos estratégias de poder, toda gama dos jogos dos homens na sociedade” (LEVY, 1999, p. 19). A autonomia dos indivíduos, como vemos nesse campo principalmente na distribuição, aumenta em relação ao seu campo de possibilidades, porém esse conhecimento nunca está dissociado da cultura e da sociedade.

A tecnologia acompanha os etnomusicólogos desde a sua ancestral musicologia comparada, quando os cilindros com as gravações eram coletados pelos folcloristas e enviadas aos grandes centros de análise europeus. Os trabalhos de Alan Lomax e cerca de 1500 músicas no Arquivo da Biblioteca do Congresso Americano, Steven Feld (1982) entre os *Kaluli* de Papua Nova Guiné e Anthony Seeger (1988), vivendo entre os *Suyas* no Brasil se direcionaram para muito além da escrita intramuros acadêmicos e deram retornos talvez mais “palpáveis” para seus colaboradores, muito provavelmente pelo auxílio de um “conhecimento técnico de uma ferramenta”. Sobre essa temática Seeger afirma: “Meus anos posteriores na *Smithsonian Institution*, me fizeram conhecer mais sobre mercado, promoção, propriedade intelectual e a indústria fonográfica, que eu certamente teria incluído neste capítulo se eu soubesse o que aprenderia posteriormente” (SEEGER, 2008, p. 238). Não é surpresa que os dois últimos etnomusicólogos dessa lista foram direcionando seus estudos posteriores para esses contextos de gravações e direitos autorais de tais gravações.

Obviamente não são todos que se adaptam a esses mecanismos tecnológicos em seus trabalhos, o produtor/músico Badia relata que teve dificuldades em disponibilizar seu CD Zeros a um crítico musical, pois não havia pensado em CD e comenta justamente sobre essa mudança atual, que envolve a forma como se consome música. Carlos Badia se refere justamente à “streamização”, digitalização da vida: “Se tu não digitaliza, tu vai ouvir raramente né, porque tá tudo no celular, ou no mp3 player, ou Spotify, hoje em dia no Youtube, pode ouvir qualquer um deles em qualquer lugar qualquer momento que tu quiser, mas em CD não tem” (BADIA, 2019). Os celulares, computadores, fones de ouvidos, e principalmente o avanço da internet digitalizaram esses hábitos, já não é preciso nem mesmo ter um chip de memória para depositar suas músicas, está tudo na internet. Uma consequência clara disso no meio acadêmico, por exemplo, é a dificuldade de encontrar livros físicos nas próprias livrarias e a fragilidade dos

conteúdos na internet. Em uma sociedade em que Bauman (2001) chamaria de “líquida e fluida”, muitas das instituições precisam de adaptações rápidas às mudanças, a indústria tem enfrentado dificuldades:

Então tu vê até isso, a gente tem enfrentado na discussão, num momento em que o suporte dos discos não está definido, hoje a indústria não sabe como vai ser isso, tem muitos artistas que já estão lançando só digital, o próprio *grammy* está aceitando discos apenas lançados nas plataformas pra avaliação e pra concorrer em prêmios, então é um debate super novo, e essas pessoas mais da antiga, da velha guarda acham que não. [...] e eu tenho outro argumento que é o seguinte eu fiz os meus discos e os discos que eu já produzi e mesmo do Delicatessen, tu entrega e as pessoas te dizem agora tem que achar onde escutar[...] os notebooks não tem, os pcs se tu manda colocar eles vem sem, alguns DVDS não tocam mais CDS. (BADIA, entrevista em 21/01/2019)

É um conflito de culturas - a antiga, a nova e uma terceira - em que o fomentador que cultiva o seu ritual de escutar o vinil olhando e sentindo o cheiro do encarte, assim como o consumidor que retira a contracapa de uma CD para acompanhar a letra das músicas, entram em choque com o “ouvinte da nuvem”, que escuta sua música, ao atravessar uma esquina qualquer, com seus fones de ouvido. Paulo Moreira complexifica o assunto na palestra de abertura do Festival Distrito Jazz, “As pessoas tem que se ligar! Ah legal, botou na rede. Mas é o que eu digo assim como a Salve Sintonia, tá no ar, tá na nuvem, tá no éter, vocês têm que ir lá e buscar, assim como a música, ela vai pro éter, tá na rede, mas vocês tem que avisar as pessoas que ela tá lá”, Diferente dos meios tradicionais que possui um público fiel que recebe a música, “na nuvem” o consumidor precisar ir ao aplicativo/computador para consumir:

E tem muita gente que eu encontro na rua diz “bah onde é que tá teu programa, que eu nunca mais ouvi e tal” eu digo cara tá no ar. Então assim, essa diferença geracional ainda faz o sucesso ou insucesso, mas o fato de não chegar essa informação, as músicas que eu escolho, as coisas que eu digo no programa não chegam como chegavam numa rádio tradicional (MOREIRA, entrevista em 24/07/2019)

A desconexão com o público viria do que Moschetta e Vieira (2018) chamam de bolha virtual, fruto de uma falsa percepção de controle e liberdade, em um ambiente onde nossos hábitos são mapeados, calculados com o objetivo de uma experiência de audição customizada. Na “tentativa de oferecer uma experiência personalizada, os serviços acabam por aprisionar o utilizador em espaços-comuns” (MOSCHETTA, 2018), um tipo de prática que transforma o consumo, que antes era uma experiência de busca ativa, em um processo passivo validado pela

automação dos processos dessa curadoria virtual. Com essa reflexão, cabe aos músicos, críticos e produtores repensar de que forma estão agindo ativa ou passivamente em seu relacionamento com esse mundo virtual dominado por algoritmos, buscar seus agenciamentos da melhor maneira possível e enfim entrar no jogo do espaço social da música instrumental brasileira e do jazz em Porto Alegre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Por entre os sons” foi o título de um dos espetáculos do UNIMUSICA 2019 (UFRGS, Difusão Cultural). Vejo como uma expressão que revela a busca desses colaboradores por pares sonoros, ou seja, inspiração, conhecimento, reflexão, como no processo de pesquisa etnomusicológica onde o pesquisador está entre a literatura e o campo empírico de estudo. A audição é o sentido primário para a maioria desses agentes, uma vez que o som carrega a personalidade, as vivências e aprendizados que fazem parte da trajetória desses atores. Alguns optam ainda por um treinamento ocidental de solfejo e leitura (visão), principalmente os músicos de sopro, fortemente estruturados e direcionados por uma prática orquestral simbólica, nas bandas escolares e igrejas. Outros, como guitarristas, tecladistas, baixistas têm uma experiência mais voltada à audição, utilizando de cifras e referenciais sonoros para sua prática musical, esses atores possuem um treinamento maior em improvisação e composição. Independente de seus contextos de formação, as necessidades dessa música voltada à inovação, indicam, na quase totalidade dos casos, a busca por uma imersão no sentido da audição.

Assim como uma identidade pós-moderna (BAUMAN, 2001), a ideia inicial de estudar uma trajetória linear (Jorginho) foi se fragmentando em diferentes histórias de vida (Pedrinho Figueiredo, Paulo Dorfman, Jorginho do Trompete, Everson Vargas, Julio Rizzo). Logo, a “metamorfose” desse “projeto”, aproveitando-me dos conceitos de Gilberto Velho (1994), transcorreu pela necessidade do estudo “de dentro” da cena musical, narrando os festivais de maneira etnográfica e revelando os anseios e as tensões inerentes ao campo. Os festivais se mostraram como clara manifestação de agenciamentos na arte: negociações entre o local, o transnacional e internacional, o antigo e o novo. O constante conflito com os estruturantes simbólicos (mídia de massa) explicam a busca desses colaboradores por maior visibilidade, passando do elo entre o público e o crítico musical, “que pega o público pela mão” (Pedrinho) e incorporando mesclando um novo modelo de aproximação, ainda em teste, baseado na comunicação em rede corporificada e virtual.

As produções acadêmicas de Giovanni Cirino (2009) entre esses músicos da música popular instrumental brasileira no contexto da cidade de São Paulo e Ingrid Monson (1996)

entre os músicos de jazz norte-americanos forneceram importantes reflexões e comparações ao campo de pesquisa que aqui propus. A pesquisadora ainda situa a sua posição diante aos colaboradores, assim como Stephen Cottrell (2004) ao conduzir uma pesquisa entre os músicos *freelancers* em Londres, uma vez que é instrumentista e pesquisador. Semelhanças, diferenças e novas peculiaridades apontadas pelos três autores citados se mesclam a minha experiência em campo junto aos instrumentistas da cidade Porto Alegre. Inspirado por esses três etnomusicólogos e seguindo as pistas de meu campo de estudo encontro Bruno Melo, agitador da cena e produtor cultural, comentando sobre o *revival* da música instrumental na cidade, e prontamente articulamos participações nos festivais para etnografar as performances. O tópico “mudança” me levou a investigar o porquê existiria essa efervescência no campo nesse momento atual, dessa forma meu segundo encontro etnográfico seria pela mediação de outro festival [Jazz a Bordo] que me possibilitou contato com músicos já estabelecidos da década de 1980, como Paulo Dorfman e Pedrinho Figueiredo.

Os músicos da geração de 1980 contam histórias de uma época em que a música ao vivo nos bares parecia ser prioridade maior nas opções de entretenimento. Contam sobre experiências entre um público lotado diversificado na Sala Jazz Tom Jobim (Dorfman), cachês mais altos (Pedrinho), aprendizados por vivência musicais na performance (Vargas) e até mesmo carteira de trabalho assinada (Jorginho). Apesar de muitos daqueles bares não existirem mais (Sala Jazz Tom Jobim, Bogard, Blue jazz, Clube da Saudade), os músicos contam como um tempo de maior estabilidade, de uma sociedade com mais tempo para sentar e escutar música.

O agenciamento musical desses atores/ músicos parte de interesses individuais (prazer, prestígio, sustento econômico) que se unem às finalidades de outros indivíduos por “sociações” (SIMMEL, 2006), formando grupos, bandas, projetos com finalidade de fazer musical. Esses “projetos” coletivos mesclam indivíduos (projetos individuais) em diferentes gerações, conhecimentos e costumes de acordo com suas especialidades dentro de seus campos de possibilidades (VELHO, 1994).

Pensando a sociedade a partir dos relatos dos colaboradores de diferentes gerações e seus “habitus” (BOURDIEU, 2006), cada vez mais me certifico de que as barreiras e avanços das gerações passadas e presentes são (des)construídas pela própria transformação social. Para

Bauman (2011) estamos em um processo de transição, o espaço aberto de debates, não é mais conquistado pelo totalitarismo do passado pela bota do soldado, mas sim pelo “privado”, pelo profissional das privacidades individuais e reflete a condição do indivíduo na relação entre liberdade e segurança: “cada vez que você tem mais segurança, você entrega a sua liberdade, cada vez que você tem mais liberdade, você entrega parte da sua segurança”.

Uso das palavras de Bauman em *Fronteiras do Pensamento*¹¹³, principalmente para marcar a dialética entre “liberdade e segurança” em que estamos vivendo e analisando suas consequências no momento em relação ao Estado. Entregamos um pouco de nossa liberdade para ter determinadas demandas do estado, como saúde, educação e segurança, em um modelo mais centralizador, provedor. Atualmente, pela busca de mais liberdade [livre comércio, descentralização], a meu ver, perdermos muitas dessas seguranças, um grande exemplo é a reforma da previdência pública e tendência neoliberal do trabalho autônomo. Quando o sociólogo diz que o “pendulo da mudança está voltando”, significa que o processo de liberdade e autonomia já está apontando fragilidades e as consequências dessa saturação não devem tardar, para indivíduos e sociedade.

Analisando o papel do Estado brasileiro na cultura, segundo a Constituição Federal de 1988, Artigo 215: “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (SENADO, 2020)¹¹⁴, comprovando o dever de prover acesso à cultura para todos os cidadãos. A proteção às manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, a fixação de datas comemorativas para os diferentes segmentos étnicos nacionais e o estabelecimento de um Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, são garantias que, simultaneamente colocam o(s) governo(s) em uma posição de ações centralizadoras. Contudo, desde a implementação da Lei Sarney (1986), a sua transformação em Lei Rouanet (1990)¹¹⁵ e

¹¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=POZcBNo-D4A&t=1564s>>. Acesso em: 11 de mar. de 2020.

¹¹⁴ Disponível em: < https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_215_.asp>. Acesso em: 11 de mar. de 2020.

¹¹⁵ Principal mecanismo de fomento à cultura no Brasil até 2018, a Lei Rouanet permitia que empresas e pessoas físicas destinem, a projetos culturais, parte do Imposto de Renda (IR) devido. Para pessoas físicas, o limites de dedução eram de 6% do IR a pagar; para pessoas jurídicas, 4%. (Cultura.gov, 2019) A Lei Rouanet é uma evolução da Lei Sarney (Lei 7.505/86), que até 1990 permitiu abater do Imposto de Renda doações (100%), patrocínios (80%) e investimentos (50%) em cultura. (SENADO, 2011).

seus desdobramentos até os acontecimentos atuais desse projeto neoliberal de governança federal, o panorama é de decadência do papel do estado nas políticas culturais, frequentemente apontados por meus colaboradores.

Atualmente, o governo diminui as alíquotas de financiamento, e modifica a Antiga Lei Sarney (Rouanet), para simplesmente Lei de Incentivo Fiscal, iniciando um processo de cortes de gastos tanto em setores culturais diretos do Estado (fim da Secretaria da Cultura), quanto nas porcentagens destinadas aos fomentos de leis de incentivo. Dentro desse processo de mudanças sociais, em que os taxistas entram em conflito com os motoristas de aplicativo, os cobradores são substituídos por catracas automatizadas nos ônibus da cidade, filas nos bancos diminuem em detrimento a uma sociedade do aplicativo e do serviço, os músicos buscam alternativas para sobreviver de sua arte.

Assim, como o declínio/extenuação das grandes gravadoras e seus contratos milionários em torno da produção e distribuição da arte de outras décadas, o enfraquecimento da ação dos poderes simbólicos da mídia hegemônica “um para todos” também é uma das causas da descentralização dos meios aquisitivos de influência. Os músicos, jornalistas e críticos dessa cena consomem música de forma tradicional e/ou moderna, ao mesmo tempo em que adquirem a *Down Beat* na banca de revistas, distribuem seus produtos musicais digitais na nuvem sem deixar de escutar seu disco vinil. Pierre Levy (1999) identificou esse entrelaçamento entre mundo virtual e real, momento em que a digitalização e a mudanças das ferramentas estavam ganhando força global.

Entre as contribuições que um pesquisador pode retornar aos seus pesquisados estão: a representação política, ativismo, produções fonográficas, agências de empoderamento das comunidades estudadas. Em minhas experiências com os músicos, produtores, jornalistas e críticos dessa MPIB de Porto Alegre desconsidere a necessidade de representação política e mediação, uma vez que optei por dar voz aos próprios colaboradores, seja pelo Programa Músicas do Mundo, na Rádio da Universidade, quanto pela própria escrita da dissertação.

Atualmente, ainda engajado na cena na condição de pesquisador (e trompetista), inicio as negociações com os produtores João Maldonado e Bruno Mello, respectivamente para voltar como músico aos festivais Jazz a Bordo e Distrito Jazz. São articulações enquanto trompetista da Cumbuca Jazz (antiga POA Jazz Band) para a segunda edição do Festival (Distrito Jazz) e para palestras sobre a cena musical da MPIB e Jazz em junho de 2020, como retorno de minha pesquisa etnomusicológica aos colaboradores. Porém com os últimos acontecimentos, ninguém mais sabe o que vai acontecer:

Hoje, março de 2020, enquanto escrevo o mundo enfrenta uma pandemia global, o vírus COVID-19, conhecido como corona vírus chega ao Brasil e se espalha absurdamente rápido. A Universidade Federal do Rio Grande do Sul suspende aulas até 5 de abril (a ser prorrogado), o governador decreta “estado de calamidade”, enquanto escrevo o número de doentes aumenta e não existe vacina. Os Estados Unidos, com um sistema público de saúde privado de hospitais, mostram sua fragilidade diante de governos mais centralizadores das ações, e a tal globalização tão festejada na década de 90, começa a se por “em cheque” e com ela esse capitalismo do trabalhador “avulso” e sem direitos. O isolamento social e a higiene pessoal parecem ser as únicas armas para não sermos infectados por esse vírus que ganha novos hospedeiros de forma muito silenciosa, por vezes assintomática, mas e quem precisa das aglomerações em sua profissão? E o que acontece com profissionais sem carteira assinada [músicos], sem teletrabalho, sem clientes, que vivem única e exclusivamente de um ofício, a performance? (DIÁRIO DE CAMPO, 19/03/2020)

O Jazz a Bordo e Distrito Jazz foram suspensos, assim como todas as atividades culturais no Rio Grande do Sul, o setor cultural está parado. Sem novos shows e sem alunos presenciais, já observo alguns músicos vendendo instrumentos e equipamentos para pagar suas contas. Estamos apenas no primeiro mês de pandemia, agora os setores mais frágeis da sociedade são os primeiros expostos ao vírus e uma situação econômica desfavorável. A vulnerabilidade agora atinge a todos, medidas são necessárias diante dessa crise global de saúde, o enfraquecimento econômico é gradual, e evidencia deficiências do capitalismo e dos projetos neoliberais em curso atualmente. Músicos, críticos e produtores dessa cena, em quarentena, buscam a tecnologia para aulas à distância, meios de produção tecnológicos para performance online nas mídias sociais. No início de minha escrita do capítulo IV, eu acreditava que essa seria uma mudança gradual, consequência das transformações e do agenciamento da sociedade em rede, e não forçada por uma pandemia global. Do meu computador, em uma netnografia, observo que a situação dos músicos está bem difícil, agora a resistência deve ser ainda maior. Estamos apenas no início!

Contudo, me empenhei em trazer ao máximo os nuances desse recorte do campo instrumental, entre os anos de 2018 e 2019, apoiando-me na experiência empírica, histórias dos músicos e produções intelectuais da etnomusicologia e de outras áreas do conhecimento. Uma de minhas preocupações, enquanto pesquisador de um campo etnomusicológico dominado por outros interesses, foi abordar tópicos essenciais aos músicos e participantes da cena atual de jazz/música instrumental de Porto Alegre, de maneira a deixar um legado, uma brecha para pesquisadores subsequentes. Acredito que, assim como o trabalho de Giovanni Cirino (2009), essa produção incentivará a inserção de pesquisas relacionadas a esse campo de música instrumental na Etnomusicologia, o que agrega diversidade às linhas de pesquisas já estabelecidas no Brasil.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. "The Production of Locality". In *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 178-99, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BECKER, Howard S. *Outsiders. Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009 [1963].

BENNETT, A.; PETERSON, R.A.(Eds.). *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. University of Vanderbilt Press, Nashville, TN. 2004.

BENNETT, Andy; ROGERS, Ian. *Popular music scenes and cultural memory*. Springer, 2016.

BERKOWITZ, Aaron. *The improvising mind: Cognition and creativity in the musical moment*. Oxford University Press, 2010.

BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press. 1994.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

Bruns, Axel. "Gatekeeping, gatewatching, realimentação em tempo real: novos desafios para o jornalismo." *Brazilian Journalism Research* 10.2 (2014): 224-247.

BRUNS, Axel. *Gatewatching: Collaborative Online News Production*. New York: Peter Lang. 2005.

BOELLSTORFF, Tom. *Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores the Virtually Human*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 2008.

BOURDIEU, Pierre. *Ofício de Sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Petrópolis; Vozes, 2007.

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

_____. *A distinção*. São Paulo: Zouk, 2006.

_____. *The field of cultural production, or: The economic world reversed*. *Poetics*, v. 12, n. 4-5, p. 311-356, 1983.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. 2009.ANABLUME Editora. São Paulo. 2009.

_____. *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2005.

CHRISTOFOLETTI, Rogério; LAUX, Ana Paula França. *Confiabilidade, credibilidade e reputação: no jornalismo e na blogosfera*. Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 31, n. 1, p. 29-50, 2008.

COOLEY, Timothy. *Making Music in the Polish Tatras: Tourists, Ethnographers, and Mountain Musicians*. Indiana University Press, 2005.

COTTRELL, Stephen. *Professional Music-making in London: Ethnography and Experience*. Hampshire: Ashgate Press. 2004.

ERLMANN, Veit. *Music, Modernity, and the Global Imagination*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1999.

FELD, S. and Brenneis, D, *Doing anthropology in sound*. *American Ethnologist*, 31: 461-474. doi:10.1525/ae.2004.31.4.461, 2004.

FELD, Steven. *Jazz Cosmopolitanism in Accra: Five Musical Years in Ghana*. Durham, Duke University Press, 2012.

_____. *Sound and Sentiment: Birds. Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression* (Philadelphia), 1982.

_____. *From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of "World Music" and "World Beat"*. In C. Keil & S. Feld (Eds.), *Music Grooves*. 1994.

FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians. Middle-town: Wesleyan: Wesleyan University Press*. 2007 [1989].

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GRENFELL, Michael. *Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais*. Editora Vozes Limitada, 2018.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Ashgate Publishing, Ltd., 2002.

_____. *Music, informal learning and the school: A new classroom pedagogy*. Ashgate Publishing, Ltd., 2008.

HERSCHMANN, Micael (Ed.). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. Estação das Letras e Cores, 2011.

HENDERSON, Clayton W. "Minstrelsy, American." *Grove Music Online*. 2001.

Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018749>>. Acesso em: 17 de mar. de 2020.

HUGHES, Everett Cherrington. Dilemmas and contradictions of status. *American journal of Sociology*, v. 50, n. 5, p. 353-359, 1945.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

KERNFELD, B. *New Grove Dictionary of Jazz*. 2 ed. Vol. 1-2. Oxford: Oxford University Press, 1988.

_____. "Soul jazz." *Grove Music Online*. 2001.

Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045698>>. Acesso em: 17 de mar. de 2020.

KOZINETS, Robert, *Netnography: doing ethnographic research online*. Sage, 2010.

LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Edição 34, 1999.

LEDBETTER, David.; Howard, Ferguson. "Prelude." *Grove Music Online*. 2001.

Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043302>>. Acesso em: 17 de mar. de 2020.

LIE, Siv B.; BENJAMIN, Givan. "Jazz Manouche." *Grove Music Online*. 2001.

Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000315373>>. Acesso em: 17 de mar. de 2020.

LUCAS, Maria Elizabeth (org.). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marcavíual, 2013.

LÜHNING, Angela. *Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais*. Música em perspectiva, v. 7, n. 2, 2014.

MARCHI, Leonardo. *Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede. Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*, São Paulo: estação das Letras e das Cores, 2011.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.

MILLER, Kiri. *Playing Along: Digital Games, YouTube, and Virtual Performance* (Oxford Music/Media Series). Oxford University Press, 2012.

MITCHELL, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. Free Press 1964.

MONSON, Ingrid. *Saying Something: Jazz improvisation and Interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

MOSCHETTA, Pedro Henrique; VIEIRA, Jorge. *Música na era do streaming: curadoria e descoberta musical no Spotify*. *Sociologias*, v. 20, n. 49, p. 258-292, 2018.

NASCIMENTO, Bruno. *Memorial sobre performance pública em jazz: estratégias e planejamentos utilizados para a performance e improvisação*. 2016.

NETTL, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. Free Press 1964.

NEVILLE, Don. "Rondò." *Grove Music Online*. 2001.

Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023788>>. Acesso em: 17 de mar. de 2020.

NOOSHIN, Laudan. "Our Angel of Salvation": Toward an Understanding of Iranian Cyberspace as an Alternative Sphere of Musical Sociality. *Ethnomusicology*, v. 62, n. 3, p. 341-374, 2018.

NORBERTO, Rafael Branquinho Abdala. *Espaços, trânsitos e sociabilidades em performance na "Música do Beiradão": uma etnografia entre músicos amazonenses*. 2016.

PEIRANO, Mariza. *A Favor da Etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

_____. *Etnografia não é método*. *Horizontes antropológicos*, n. 42, p. 377-391, 2014.

PELINSKI, Ramón. *Etnomusicología en la edad posmoderna*. Invitación a la Etnomusicología, 2000.

PERETTI, Burton. *The Creation of Jazz: Music, Race, and Culture in Urban America*. Urbana: University of Illinois Press. 1992.

PÉREZ, Gallego. J. i. *Novas formas de prescrição musical. Nas bordas e/ou fora do mainstream. Novas tendências da Indústria da Música Independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora: FAPERJ, p. 47-59, 2011.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. "Brazilian Jazz and the Friction of Musicalities. In: *Jazz Planet*, Atkins, Taylor (Editor). Jackson: University Press of Mississippi, pp. 41-58, 2003.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e música: questões de uma antropologia sonora*. Revista de Antropologia, São Paulo: USP, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

_____. "As cores do Som: Estruturas Sonoras e Concepção Estética na Música Afro-Brasileira". *África*. No 22-23, 2002.

PROUTY, Ken. *Knowing jazz: Community, pedagogy, and canon in the information age*. Univ. Press of Mississippi, 2012.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing cultural e financiamento da cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado*. São Paulo: Cengage Learning, 2009.

RHEINGOLD, Howard. *The virtual community: Homesteading on the electronic frontier*. MIT press, 1993.

ROSENTHAL, D. H. "Hard Bop and Its Critics: the Black Perspective in Music". In: Nome da Revista, n. 1, v. 16, 1988, p.21-29

RUMBOLD, Ian. "Through-composed." *Grove Music Online*. 2001.

Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027904>>. Acesso em: 17 de mar. de 2020.

SCHILLER, H. *Communication and cultural domination*. White Plains, NY: ME Sharpe, 1976.

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Ethnography of an Amazonian People*. 1988.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música. Cadernos de campo*, São Paulo. n. 17, p. 237-260, 2008 (online).

_____. Introdução. In: LUCAS, Elizabeth. (orgs.). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013, p. 7-9.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

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

SUZEL, Reily. *O Musicar Local - Novas trilhas para a etnomusicologia*; Projeto Pós-doutorado, Unicamp, 2017.
<http://antropologia.fflch.usp.br/sites/antropologia.fflch.usp.br/files/upload/paginas/O%20MUSICAR%20LOCAL%20projeto.pdf>>

TITON, Jeff Todd. Knowing fieldwork. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (orgs.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. (2 ed.) Oxford University Press, 2008, p. 25-41.

_____. *Ethnomusicology as the Study of People Making Music*. In: Muzikoloski Zbornik: Musicological Annual, 2015 Vol. 51, No. 2, pp. 175-185. Disponível em

<<https://openmusiclibrary.org/article/190183/>>.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003 [1994].

_____. *Desafio da proximidade*: In VELHO, G e KUSCHNIR, K (orgs.) *Pesquisas Urbanas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

WADE, Peter. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe, 2002.

WALDRON, Janice. Online music communities and social media. *Oxford handbook of community music*, p. 109-130, 2018.

WHITTALL, Geoffrey. "Groove." *Grove Music Online*. 2001.

Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002284508>>. Acesso em: 17 de mar. de 2020.

WONG, Debora. Moving. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (orgs.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. (2 ed.) Oxford University Press, 2008, p. 76- 89.

YUDICE, George. *La transformación y diversificación de la industria de la música*. In: BUSTAMANTE, Enrique (org.). *La cooperación cultura-comunicación en iberoamérica*. Madrid: Fundación Alternativas, 2007.

_____. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa, 2007.

_____. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. 2002.

YÚDICE, George. *Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*, São Paulo: estação das Letras e das Cores, 2011.

FILMES E DOCUMENTÁRIOS

GREEN BOOK: O guia de Deus. Direção de Peter Farrelly. California: Universal Pictures, 2019. streaming (130 min.).

MILES Ahead. Direção de Don Cheadle. Nova Iorque: Sony Pictures Classics, 2016. streaming (100 min.).

BORN to be Blue. Direção de Robert Budreau. Hampshire: Black Hangar Studios, 2015. streaming (96 min.).

BURNS, Ken (Temporada 1, ep. 1). Jazz [documentário]. Direção: Ken Burns. Produção: PBS. Estados Unidos, PBS, 2004. 12 DVD (45 min.).

ENTREVISTAS

BADIA, Carlos. Entrevista de Bruno Nascimento em 21/01/2019. Gravação em áudio. Viamão. Rio Grande do Sul.

FIGUEIREDO, Pedro. Entrevista de Bruno Nascimento em 22/02/2019. Gravação em áudio. Porto Alegre. Rio Grande do Sul.

JORGINHO. Entrevista de Bruno Nascimento em 16/04/2018. Gravação em áudio. Porto Alegre. Rio Grande do Sul.

MOREIRA, Paulo. Entrevista de Bruno Nascimento em 24/07/2019. Gravação em áudio. Porto Alegre. Rio Grande do Sul.

DORFMAN, Paulo. Entrevista de Bruno Nascimento em 29/03/2019. Gravação em áudio.

Porto Alegre. Rio Grande do Sul.

FONSECA, Juarez. Entrevista de Bruno Nascimento em 13/11/2019. Gravação em áudio. Porto Alegre. Rio Grande do Sul.

KERBER, Mariane. Entrevista de Bruno Nascimento em 13/08/2019. Gravação em áudio. Porto Alegre. Rio Grande do Sul.

VARGAS, Everson. Entrevista de Bruno Nascimento em 17/07/2019. Gravação em áudio. Porto Alegre. Rio Grande do Sul.

FARIA, Arthur de. Entrevista de Bruno Nascimento em 19/12/2019. Gravação em áudio. Porto Alegre. Rio Grande do Sul.