

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO E DOUTORADO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

FORMAÇÃO E ATUAÇÃO DE MÚSICOS DAS RUAS DE PORTO ALEGRE:
Um estudo a partir dos relatos de vida

por

CELSON HENRIQUE SOUSA GOMES

Porto Alegre, novembro de 1998

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO E DOUTORADO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

FORMAÇÃO E ATUAÇÃO DE MÚSICOS DAS RUAS DE PORTO ALEGRE:
Um estudo a partir dos relatos de vida

por

CELSON HENRIQUE SOUSA GOMES

Dissertação submetida como requisito
parcial para obtenção do grau de
Mestre em Música

Orientador: Prof^a Dr^a. Jusamara Souza

Dedico este trabalho aos meus pais
Eduardo Barros e Maria Ely

AGRADECIMENTOS

À CAPES pela concessão de bolsa de estudos para a realização desta pesquisa.

À participação e colaboração dos músicos das ruas de Porto Alegre sem a qual essa dissertação seria inviável.

À Profa. Dra. Jusamara Souza, pela orientação e dedicação incansável durante todas as etapas do trabalho.

Ao amigo e braço direito Geovani.

À Marilene e Victor pela presença nos momentos mais difíceis.

À Claudia Magni pelas conversas e referências ainda nas primeiras etapas do projeto.

À Luciana Pauli pelas observações sempre pertinentes e apoio nas transcrições.

À Hélvia Miotto Juchem por ter aberto as portas da Discoteca Pública Natho Henn para os músicos.

À Denise Stumwoll pelos registros fotográficos, alguns deles inseridos no trabalho.

Ao Alfredo Barros e Rafael Devos que registraram em vídeo alguns momentos do trabalho.

À Ana Maria Pinheiro, Beatriz Fontana, Eliane Budel, Graciano Lorenzi, Luiz Alberto Sousa e Margarete Arroyo que se dispuseram a colaborar nos momentos finais da pesquisa.

Aos professores, colegas e funcionários do CPG em Música da UFRGS e a todas as pessoas que colaboraram com esta pesquisa e que fizeram parte de minha trajetória de vida e formação.

Aos professores presentes na minha Banca Dra. Vanda Lima Belard Freire, Dra. Maria Elizabeth Lucas e Dra. Rose Marie Reis Garcia pelas contribuições para a revisão final desse trabalho.

À compreensão de Lohana e Pedro pela minha ausência em alguns momentos.

À Luciane, companheira de todas as horas.

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS.....	VII
RESUMO.....	VIII
INTRODUÇÃO	01
O foco da pesquisa	02
Músicos das ruas: um breve histórico	05
Os músicos colaboradores da pesquisa.....	07
Partes do trabalho	09
PARTE I: Sobre a Metodologia	11
1 HISTÓRIA DE VIDA COMO TÉCNICA DE INVESTIGAÇÃO	12
1.1 História Oral e História de Vida	12
1.2 Fontes de documentação	15
1.2.1 Memória e documentos orais	15
1.2.2 As imagens e sons também contam histórias.....	17
2 O CAMINHO METODOLÓGICO	19
2.1 Iniciando o trabalho de campo	19
2.2 Familiaridade	27
2.3 A transcrição e análise das entrevistas	28
PARTE II: Sobre a Formação.....	31
1 FORMAÇÃO E HISTÓRIA DE VIDA	32
2 TRAJETÓRIAS DE FORMAÇÃO MUSICAL: 17 NARRATIVAS BIOGRÁFICAS	36
2.1 Casemiro Pinto Castro	36
2.2 Edgar Agapito Vasco Quint	43
2.3 Geraldo Azevedo.....	47
2.4 Héctor Omar Letelier Alvarado	52
2.5 Ivan Leonardo Letelier Alvarado.....	56
2.6 José Claudio Oliveira dos Santos.....	61
2.7 João Alves de Oliveira (João da Gaita).....	65
2.8 Jordão Siqueira Oliveira	68
2.9 Jorge Martins de Oliveira.....	72

2.10	Josuel de Jesus Gonçalves do Nascimento	74
2.11	Jürgen Wentz	81
2.12	Onofre Batista Ribeiro	86
2.13	Orlando Rosas Cáceres	90
2.14	Oséas Pereira de Pereira	96
2.15	Henrique Tito Mieczkowski-Raszcrik (Henry Pollak)	98
2.16	Tereza Batista Mendes	101
2.17	José Costa (Zé da Folha)	111
3	ANÁLISE DAS HISTÓRIAS DE APRENDIZAGEM	118
3.1	A concepção de formação dos músicos	119
3.2	Os caminhos da formação	122
3.3	Sobre a formação musical	123
3.4	Os significados que a música adquire	129
PARTE III: Sobre a atuação		131
1	OS ESPAÇOS DE ATUAÇÃO DOS MÚSICOS	132
1.1	A rua como espaço social	132
1.2	O cenário das ruas de hoje	135
2	OS MÚSICOS ATUANDO NOS ESPAÇOS	138
2.1	As motivações para atuar nas ruas	138
2.2	Onde os músicos atuam	141
2.3	Quando sair	149
2.4	Execução instrumental nas ruas	151
2.5	O repertório	158
3	AS PESSOAS PARA QUEM OS MÚSICOS TOCAM	164
3.1	A formação do círculo no ponto dos músicos	164
3.2	As estratégias desenvolvidas no círculo	165
3.3	Desfazendo o círculo	172
3.4	Interações nos círculos	174
3.5	Reações do público no círculo	175
4	POLÍTICA E ECONOMIA DO ESPAÇO	183
4.1	Regulamentação e política do espaço	183
4.2	Música ou barulho?	190
4.3	Quanto ganham	192
4.4	Mendigos ou artistas profissionais de rua?	203
PARTE IV: Considerações Finais		208
ANEXOS		217
Anexo I:	Mapa de Porto Alegre fornecido pela EPATUR (Região central e Brique da Redenção)	218
Anexo II:	Fotografias dos músicos	220
Anexo III:	Documentos relacionados ao uso e controle do espaço público: Solicitações de músicos; autorização fornecida pela prefeitura; Requerimento contra músicos	228

Anexo IV: Programa do Projeto Músicos das Ruas de Porto Alegre na Discoteca Natho Henn	232
Anexo V: CD com gravação de músicas tocadas pelos músicos das ruas de Porto Alegre	236
Anexo VI: Documentário em Vídeo	237
RELAÇÃO DE ENTREVISTAS	238
BIBLIOGRAFIA	240
ABSTRACT	248

LISTA DE ABREVIATURAS

Av. - Avenida

CCMC - Casa de Cultura Mário Quintana

CD - *Compact disc*

CEEE - Companhia Estadual de Energia Elétrica

CTG - Centro de Tradições Gaúchas

DAT - *Digital Audio Tape*

EPATUR - Empresa Portoalegrense de Turismo S/A

Fax - Fac-símile

OMB - Ordem dos Músicos do Brasil

OSPA- Orquestra Sinfônica de Porto Alegre

SGM - Secretaria do Governo Municipal

SINE - Sistema Nacional de Empregos

SMAM - Secretaria Municipal do Meio Ambiente

SMIC - Secretaria Municipal da Produção, Indústria e Comércio

RESUMO

Este trabalho versa sobre a formação e atuação dos músicos das ruas de Porto Alegre, com base na metodologia da História Oral. Através de relatos de vida, a pesquisa procura evidenciar o contexto de formação de dezessete músicos, suas maneiras de aprender música, bem como suas próprias concepções de formação. Busca também compreender os modos de atuação musical nas ruas, refletindo sobre as implicações e aspectos socioeconômicos que os envolvem.

As questões de pesquisa que nortearam este trabalho foram: Quem são estes músicos? Qual é a sua formação? Quais razões os levam à atuação nas ruas? Seu aprendizado e formação estão relacionados com a atuação na rua? De que forma atuam? Para quem atuam? Quais implicações sociais envolvem a atuação nas ruas? Como são vistos pela sociedade?

O trabalho está dividido em quatro partes. A primeira parte discute algumas concepções de História Oral e História de Vida, esclarecendo os caminhos metodológicos adotados pelo autor. O segundo capítulo evidencia o referencial utilizado sobre formação à luz do qual os relatos dos músicos são analisados. A terceira parte, após situar a rua como contexto social, trata da atuação dos músicos, de suas motivações e algumas dificuldades e estratégias utilizadas por eles para atrair atenção do público. A quarta e última parte retoma algumas questões sobre a atuação e sobre a identidade profissional dos músicos, destacando as contribuições do presente trabalho.

INTRODUÇÃO

Quando ainda era criança, em 1977, fui a Manaus tocar com a orquestra juvenil da Universidade Federal do Pará. Naquela ocasião, caminhando pelas ruas centrais da cidade, vi um gaiteiro. Não me lembro se ele era cego. A maestrina que nos acompanhava parou e começou a conversar com ele. Em poucos minutos, descobriu que o gaiteiro possuía conhecimentos teóricos de música, como acordes e seus encadeamentos, o que me pareciam naquela época bastante complexos. Na ocasião questionei: “por que uma pessoa que sabe tanto de música está tocando na rua?” Meu estranhamento era, também, em relação ao local de atuação - para mim, nem um pouco convencional - e à atitude da maestrina, que parou para conversar com aquele que mais parecia um mendigo do que um músico.

Dez anos depois presenciei uma situação parecida, quando vi uma mulher aparentando quarenta anos de idade, tocando violão em frente aos portões de uma igreja, em uma cidade no sul da Espanha. Na verdade, a mulher batia nas cordas do violão com uma das mãos, enquanto a outra, que deveria convencionalmente dedilhar as cordas, permanecia imóvel. Essa maneira de tocar, observada também pelo grupo de músicos com os quais viajava, foi motivo de comentários críticos por todos. O que intrigava, era que, apesar de bem vestida, ela colocara um chapéu no chão para recolher esmola. Naquela ocasião, eu portava uma câmera fotográfica e não pude deixar de registrar a cena, tão exótica quanto a primeira, anteriormente descrita.



perto, constatei peculiaridades nessa forma e contexto de atuação. As questões cresciam ao observar os contrastes existentes entre a forma como eu atuava e a dos músicos das ruas, situações diferenciadas que me exigiam uma compreensão cada vez maior sobre ambas. Os contrastes já se evidenciavam nos diferentes lugares de atuação: eu, atuando nos palcos privados; e eles nas ruas. Passei a notar, também, que alguns desses músicos “desafinados” estavam sempre tocando e/ou cantando para um grande número de pessoas nas ruas, em contraste com a minha atuação, para uma minoria nas salas de concerto.

A partir dessas primeiras constatações, interessei-me em saber sobre a aprendizagem musical daquelas pessoas que estavam tocando e/ou cantando nas ruas que, certamente, possuíam histórias vividas em outros contextos.

Definido o foco de estudo na formação e performance dos músicos que atuam nas ruas de Porto Alegre, delimito as seguintes questões de pesquisa: Quem são estes músicos? Qual é a sua formação musical? Quais razões os levam à atuação nas ruas? Seu aprendizado e formação estão relacionados com a atuação na rua? De que forma atuam? Para quem atuam? Quais implicações sociais envolvem a atuação nas ruas? Como são vistos pela sociedade?

Para responder a essas questões de pesquisa desse projeto, escolhi o método de História Oral e a técnica de História de Vida, que serão detalhados na segunda parte da dissertação.

Alguns trabalhos publicados na Europa e Estados Unidos sobre os músicos que atuam nas ruas e espaços públicos desses países demonstram que o tema tem despertado interesse pelas questões sociais que envolvem essa forma de atuação. Um tema, portanto, atual e que tem acompanhado o contínuo crescimento das cidades, apontando para questões de ocupação e política do espaço público por

músicos. Nesta perspectiva sociológica, envolvendo a vida e atuação dos músicos em espaços urbanos contemporâneos, podem ser situados os trabalhos de GRABENHORST (1979), CAMPBELL (1981), HARRISON-PEPPER (1990) e TANENBAUM (1995).

O tema é também tratado em artigos como o de PERELLÓ (1995) publicado no jornal espanhol *La Farola* que é dirigido “aos sem teto e sem emprego” de Barcelona. Neste artigo, PERELLÓ (1995) mostra a situação atual de músicos nessa cidade, destacando os mecenas das ruas, os quais mantêm esta prática em favor dos músicos. Mais recentemente, MARTÍ (1997) aborda o fenômeno nas ruas de Barcelona, contextualizando-o dentro de eventos musicais impostos, assim como outros eventos que acontecem, onde as pessoas não vão com intenção de assistir, mas acabam tendo que participar.

A página da *internet*, com o título “Johannes Brahms: The street Musician”, fala sobre a dura infância do compositor, cujo pai teria sido um músico itinerante e, apesar da pobreza, não teria impedido que “Johannes se tornasse um dos músicos mais comemorados da Europa”. O artigo revela que Brahms “aprendeu primeiramente a música com seu pai que, percebendo o seu talento, o encaminhou para um instrutor profissional”.

Uma outra conexão do tema com a chamada música erudita aparece no texto de DE THOMAS (1998), localizado na *internet*, com o título Couperin: *La sultanne*. Segundo o autor, Amati (1596) e Stradivari (1737) teriam transformado o violino, pouco respeitado, dos músicos das ruas, em instrumento solista e virtuoso na música ocidental.

Músicos das Ruas: um breve histórico

De acordo com CAMPBELL (1981), a história dos apresentadores das ruas está relacionada com a história da civilização urbana, pois, logo que se criavam, nas cidades, ruas e espaços públicos de reunião, os artistas passavam a freqüentá-los. CAMPBELL (1981, p. 8) observa a quase inexistência de registros oficiais sobre os apresentadores públicos, restando somente referências oblíquas e ocasionais de origem teatral que marcaram sua presença, tais como “o charlatão”, significando originalmente aquele que recebe esmolas de uma multidão, ou *mountbank*, significando aquele que pula por cima de um banco. CAMPBELL (1981, p. 9) cita, ainda, registros históricos de apresentadores de rua no Egito e na Grécia antiga, os quais documentam a prática dos mesmos em colecionar doações “passando o chapéu”. Segundo esta autora, na Idade Média “o povo comum os amava e os recebia com boas-vindas, tanto o vislumbre de magia que eles traziam em suas próprias vidas horrendas”. No entanto, ela revela que “os nobres temiam tais espíritos livres e regularmente os perseguiram, encarceravam e os queimavam, embora eles escolhessem o melhor deles para as suas próprias casas” (CAMPBELL, 1981, p.10).

BURKE (1989), no livro “A cultura popular na Idade Moderna”, dedica um capítulo aos “apresentadores” europeus nos séculos XVI a XVIII. Faz referência aos “tocadores” desse período como os sucessores dos menestréis, destacando entre outros os *Spielmann* alemães, os *Igrec* eslavos, músicos que podiam desempenhar papéis variados, como tocar instrumentos, representar, fazer bobo ou tudo ao mesmo tempo. Havia os *Cantimbanchi*, cantores de bancos italianos; os *Gassensänger* ou *Marktsänger*, que tocavam nas ruas ou praças de mercado; ou ainda os *Avisensänger*, cantores de notícias, na Alemanha, e as *Liederweiber* ou “mulheres de canções”, em Viena. Além disso existiam os músicos ambulantes ou nômades, alguns deles cegos, que tocavam *vielle*, ou “serpentão”, como os *Cantastorie* na Itália, os *Guslari* na

Sérvia, os *Kobzari*, os *Kaleki* na Rússia e os *Trouver* na França. Esses músicos, muitas vezes, eram vistos como mendigos e recolhidos das ruas por serem considerados vagabundos.

De acordo com Stephen Baird, um músico entrevistado por TANENBAUM (1995), que é fundador do *Street Artists' Guild*, os verdadeiros antepassados dos músicos das ruas e dos músicos de metrô são os jograis e menestréis medievais, e não os trovadores, que tocavam quase que exclusivamente para a aristocracia. Os menestréis e jograis medievais eram músicos, malabaristas, mímicos e acrobatas que executavam para todas as classes e que se organizavam e treinavam em grêmios de arte.

Nessa mesma linha, tendo como predecessores dos músicos das ruas os jograis, ATTALI (1989) apresenta um histórico sobre esses músicos na Europa até o século XIX, afirmando que eles não desapareceram e podem ser vistos tocando nas ruas das cidades.

No Brasil, diante das transformações socioeconômicas ocorridas na segunda metade do século XIX, alguns músicos eram contratados para cantar ou tocar em locais privados. Algumas vezes eram substituídos pelos fonógrafos nos cafés e desapareciam, momentaneamente, do cenário urbano. Tais transformações parecem ter atingido também os músicos das ruas, como descreve João do Rio em uma de suas crônicas, organizadas por ANTELO (1997), onde fala do súbito e breve desaparecimento de músicos ambulantes no começo do século XX:

“Um momento houve em que todos desapareceram, arrastados por uma súbita voragem. Os cafés viviam sem harpas clássicas e nas ruas de raro em raro um realejo aparecia. Por quê? Teriam sido absorvidos pelos café-cantantes, dominados pelos prodígios do grafofone [versão do fonógrafo que reproduzia o som através de cilindros, Raúl Antelo] - essa maravilha do século XIX, que não deixa de ser uma calamidade para o século XX? Não. Fora apenas uma súbita pausa tão comum na circulação das cidades.” (ANTELO, 1997, p. 178).

Achyles PORTO ALEGRE (1994) nos dá conta em suas crônicas, organizadas no livro *História Popular de Porto Alegre*, que no final do século XIX, havia músicos ambulantes tocando nas ruas da cidade; entre eles um harpista italiano que chegou a ser preso na época da Proclamação da República, devido a ordens rigorosas contra as serenatas noturnas. Cita, também, “o incômodo realejo e o trio sentimental de portugueses cegos, de guitarra e violão, que de quando em quando nos aparecia cantando a despedida do ‘João Brandão’ que arrancava lágrimas às almas mais simples”. Conta-nos, ainda, que “o outro músico das ruas, que me deixou arraigada lembrança, foi João Batista, um crioulo cego, de legítima e limpa descendência africana” (PORTO ALEGRE, 1994, p. 103-104).

Os músicos colaboradores da Pesquisa

Essa pesquisa contou com a participação de dezessete músicos que atuam nas ruas. A maioria deles são homens. Vi apenas uma mulher atuando sozinha; as outras que o fazem acompanham seus maridos. A idade varia de dezoito a setenta e um anos. Podem-se ver crianças de colo acompanhadas dos pais (grupos familiares) e crianças atuantes, a partir de cinco anos, tocando instrumentos de percussão.

Os músicos entrevistados atuam nas ruas sozinhos ou em grupo. Como solistas podemos encontrar Jürgen Wentz e Henry Pollak, Zé da Folha, Casemiro Castro, Geraldo Costa, Jorge Martins de Oliveira, Tereza Batista e José Rodrigues. Alguns grupos musicais são constituídos por membros de uma mesma família. É o caso da dupla Josoel e Roselaine (cegos); a dupla Oséas e Semara (cegos); a família de José Claudio; a Banda Família, de Onofre, e o grupo Sikúris, que tem como líderes os irmãos Héctor e Ivan. Outros músicos que atuam em grupo são: Jordão Oliveira (cego), João Alves de Oliveira, e os músicos Edgar Quint e Orlando Cáceres.

Existe uma variedade destes grupos que costumam viajar para outras capitais ou cidades do interior. Nos grupos comumente chamados “latinos”, “andinos”, “peruanos”, “bolivianos”, podem ser definidos seus países de origem. Na verdade são do Paraguai, Uruguai, Argentina, Chile, Perú e Bolívia. Alguns deles moram em Porto Alegre, como os músicos chilenos Héctor Alvarado e Ivan Alvarado, o peruano Orlando Cáceres e o boliviano Edgar Quint. Héctor e Ivan são irmãos e tocam no grupo Sikúris. É comum ver alguns destes músicos que tocam em grupos se apresentarem como solistas ou em grupos diferentes. Orlando, que já fez parte do Sikúris, hoje está fazendo um trabalho independente. Edgar também já tocou no Sikúris, fez parte do grupo Puma Punco.

A efemeridade é outra constante na atuação. Alguns músicos, que eu vira tocar nas ruas logo nas primeiras observações nunca mais foram vistos. Talvez tenham viajado para tocar em outras cidades. É o caso de um tocador de colheres que costumava atuar na Praça da Alfândega, e o violonista Elias Siebel, com quem cheguei a fazer um primeiro contato. Assim, também, foi o caso do acordeonista cego José Rodrigues, o músico mais velho encontrado atuando nas ruas de Porto Alegre, o qual após as primeiras conversas disse não poder mais colaborar com a pesquisa por questões de ordem pessoal. Ele costumava atuar em frente à loja de tecidos Cardoso, na Av. Otávio Rocha, onde dizia fazê-lo há mais de quarenta anos. Hoje a loja está fechada, e nunca mais pude ver o músico naquele ponto.

Inicialmente, o título desta dissertação era “Músicos de Rua de Porto Alegre”. A mudança para o atual título *Músicos das Ruas*, aparentemente sutil, permite diferenciar as situações de permanência e de trabalho dos músicos na rua.

A rua, conforme VIEIRA et al. (1992), pode ter no mínimo dois sentidos: “o de se constituir num abrigo para os que, sem recurso, dormem circunstancialmente sob

marquises de lojas, viadutos ou bancos de jardim ou pode constituir-se em um modo de vida, para os que já têm na rua o seu *habitat* e que estabelecem com ela uma complexa rede de relações” (VIEIRA et al., 1992, p. 93). Segundo esses autores, é possível, ainda, identificar três situações diferentes em relação à permanência na rua: ficar na rua circunstancialmente, estar na rua recentemente e ser de rua permanentemente (Ver VIEIRA et al., 1992, p. 93). Optei por tomar o termo “das ruas”, por considerar que os músicos ficam nas ruas circunstancialmente e podem ser vistos tocando ou cantando nas e para as *ruas*, com certa regularidade. Incluíram-se, nesse caso, aqueles que, além dali, possuem outros locais de atuação em Porto Alegre ou em outras cidades.

Partes do Trabalho

O trabalho está dividido em quatro partes. Na parte I, discuto a metodologia utilizada, onde apresento o referencial teórico sobre História Oral como método e História de Vida como técnica de investigação, procurando mostrar como se procedeu esta pesquisa. Na parte II, sobre a formação dos músicos, abordo a história de vida em um outro sentido: além de técnica, ela se transforma em objeto de pesquisa. Utilizarei as iniciais maiúsculas para designar a primeira, e minúsculas, para a segunda, por questões de clareza no texto. A história de vida como objeto de pesquisa traz em seu bojo as questões de formação. O referencial teórico que utilizo para embasar tal pressuposto está pautado em BERGER (1980), QUEIROZ (1988), HABERMAS (1990), DUARTE (1993), ELIAS (1994/95), ASSMAN (1995), MARQUES (1995/96) e BOLLE (1997). Ainda nessa parte, apresento os relatos biográficos dos músicos, colhidos em várias entrevistas. Sem pretender esgotar as possibilidades de leitura e compreensão sobre a formação dos músicos apresento, nessa mesma parte, uma análise dos mesmos e suas relações com o referencial teórico que ajudam na

compreensão e desvendamento de questões intrínsecas da formação, como as motivações, as formas de ensinar e aprender música.

No que concerne à atuação, parte III, as leituras e interpretações dos dados foram feitas em uma perspectiva longitudinal, procurando evidenciar aspectos da atuação dos músicos, que também têm uma história e estão em constante composição e recomposição. Busquei analisar os dados coletados, tentando captar o universo de suas percepções, emoções e interpretações, em seu contexto. Na parte IV apresento as considerações finais, salientando algumas questões sobre atuação e identidade profissional dos músicos.

As fontes citadas, cujos originais são em inglês e espanhol, foram traduzidas por mim. A autoria das demais traduções será identificada no próprio texto. Quanto aos nomes dos músicos entrevistados optei por um tratamento diferenciado. Os músicos serão referenciados pelo primeiro nome, como eles próprios se identificam, e os outros autores aqui citados pelo sobrenome conforme normas de citação. Nos recortes das falas dos músicos, não serão indicadas as datas das entrevistas. Uma lista completa das entrevistas realizadas se encontra no final, nos anexos. Por este trabalho não ter como foco aspectos musicológicos da atuação dos músicos das ruas, o mesmo não apresenta transcrições e análises musicais. As músicas citadas nesse trabalho não serão identificadas quanto a autores e datas, uma vez que demandaria um outro trabalho de pesquisa. De acordo com as regras de citação, somente os grifos que forem de minha autoria serão indicados.

PARTE I:

SOBRE A METODOLOGIA

1 HISTÓRIA DE VIDA COMO TÉCNICA DE INVESTIGAÇÃO

1.1 História Oral e História de Vida¹

Para o entendimento da concepção de História de Vida adotada para esse trabalho, é necessário esclarecer as suas relações com a História Oral.

De acordo com ALBERTI (1990), História Oral não se define facilmente: “ora constitui *método* de investigação científica, ora *fonte* de pesquisa, ora ainda *técnica* de produção e tratamento de depoimentos gravados”. Ela define História Oral como “um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica, etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo” (ALBERTI, 1990, p. 1-2).

De forma semelhante, QUEIROZ (1988) escreve:

“‘História Oral’ é um termo amplo que recobre uma quantidade de relatos a respeito de fatos não registrados por outro tipo de documentação, ou cuja documentação se quer completar. Colhida por meio de entrevistas de variadas formas, ela registra a experiência de um só indivíduo ou de diversos indivíduos de uma mesma coletividade” (QUEIROZ, 1988, p.19).

História Oral, para CAMARGO (1994), encerra um conjunto de procedimentos

¹ Como mencionado na “Introdução” desse trabalho, História de Vida enquanto técnica de pesquisa será escrita com letras maiúsculas.

articulados entre si, cuja finalidade é obter resultados confiáveis que nos permitam produzir conhecimento. A autora esclarece alguns pontos metodológicos em relação à História Oral: a) envolve um conjunto de entrevistas, submetido a uma amostragem expressiva, selecionada, através da qual os suportes daquele universo estariam presentes (escolha qualitativa); b) existe um ponto de saturação em que se chega no esgotamento do assunto; c) é uma metodologia em que se pode trabalhar de forma multidisciplinar, pluridisciplinar e interdisciplinar, prestando-se a diversas abordagens. A potencialidade do método é conseguida, também, com a capacidade de usar um pouco de metodologias de outras áreas de conhecimento, no caso, com a Antropologia e a História d) o método é dialógico, na relação do entrevistador e entrevistado. Considera essa relação carregada de emoção e subjetividade, sendo as versões do entrevistado o objeto de análise. Após dar voz à versão do entrevistado, as ocorrências são incluídas. Considerando-se que o depoente pode distorcer a realidade, ter falhas de memória ou errar em seu relato, o pesquisador deve incluir todas as versões em uma reflexão mais ampla.

A História Oral abrange vários tipos de coleta oral de informações que são bem próximas umas das outras. Entre elas, podemos encontrar: as entrevistas, os depoimentos, as autobiografias, as biografias e a história de vida.

Segundo CHIZZOTI (1995), a História de Vida “é um instrumento de pesquisa que privilegia a coleta de informações contidas na vida pessoal de um ou vários informantes.” Considera, ainda, que “a história de vida ou relato de vida pode ter a forma *autobiográfica*, onde o autor relata suas percepções pessoais, os sentimentos íntimos que marcaram a sua experiência ou os acontecimentos vividos no contexto da sua trajetória de vida” (CHIZZOTTI, 1995, p. 95).

Já QUEIROZ (1988) define a História de Vida como:

“o relato de um narrador sobre sua existência através do tempo, tentando reconstituir os acontecimentos que vivenciou e transmitir a experiência que adquiriu. Narrativa linear e individual dos acontecimentos que nele considera significativos. Através dela se delineiam as relações com os membros de seu grupo, de sua profissão, de sua camada social, de sua sociedade global que cabe ao pesquisador desvendar” (QUEIROZ, 1988, p.20).

Para esta autora, a História de Vida é, além disso, uma técnica que é capaz de captar o que ocorre na encruzilhada da vida individual com o social (Ibid., p. 36).

Para ALBERTI (1990) História de Vida é um tipo de entrevista em História Oral, que tem como centro o próprio indivíduo na história. A História de Vida se define como o relato de um narrador sobre sua existência através do tempo. Através dela é possível, portanto, *“recuperar aquilo que não encontramos em documentos de outra natureza: determinados acontecimentos pouco esclarecidos ou nunca evocados, experiências pessoais, impressões particulares, etc.”* (ALBERTI, 1990, p. 5). É, portanto, o resgate do passado, pois toda vida tem um passado, possível de ser lembrado, privilegiando *“a recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu”* (Ibid.).

Se a História de Vida é por um lado o resgate do presente - pois trata-se da história de indivíduos vivos, de sujeitos que vivem em sociedade, que têm uma vida familiar e/ou social, bastando, para isso, estar vivo - por outro, ao se repensar o passado, podem-se tomar decisões futuras. Nessa perspectiva, BRUNER e WEISSER (1995, p.148) afirmam que *“(...) muitas coisas, além da autobiografia ‘implicitamente apreendida’ ou contada de maneira explícita, podem afetar o modo pelo qual nos comportamos ou sentimos”*.

Mas, saber da história de quem? VIDIGAL (1995) defende um tipo de História Oral que procura fazer a história dos grupos sem “voz”. Tal enfoque de pesquisa está

ligado às camadas sociais que possuem uma cultura normalmente não considerada nos sistemas escolares. Este autor enfatiza que estes estudos podem contribuir para a constituição de identidades coletivas e para mostrar que esses “esquecidos” são atores da história (VIDIGAL, 1995, p. 485).

1.2 Fontes de Documentação

1.2.1 Memória e Documentos Orais

Os procedimentos para obtenção de dados em Histórias de Vida salientados por LANG (1995) são: a utilização de fontes orais em um processo de interação pesquisador-pesquisado; o resgate da memória; a criação de documentos através das fontes orais coletadas; a reflexão e a análise acompanhando todo o processo. (ver LANG, 1995, p. 45).

A partir de conversas, os “sujeitos” de pesquisa passam a ser, nela, colaboradores. Essa designação de “colaboradores” é adotada por MEIHY (1996c), por defender uma mudança no papel dos depoentes que deixam “de ser meros *informantes, atores, objetos de pesquisa*” (MEIHY, 1996c, p. 67).

Através do relato oral, obtém-se dados que emergem da memória de cada indivíduo, com suas experiências e vivências. Considerar a memória como fonte de dados é considerar a vida do narrador, suas histórias de vida, histórias contextualizadas em tempo, lugar. Nas histórias de vida, “a subjetividade aparece como matéria prima do trabalho científico” (DIÓGENES, 1996, p. 98). Não só as subjetividades do entrevistado, mas também as do entrevistador passam a ser vivenciadas na prática da entrevista de História de Vida, colocando em xeque, de forma clara, a posição do intelectual: seus valores, suas crenças, suas teorias (VIDAL, 1987, p. 132).

É através da interação entre pesquisador e narrador, tendo a entrevista como instrumento de mediação, que se obtém os dados na técnica de História de Vida. Por meio de entrevistas são obtidos os depoimentos ou relatos sobre algo que o narrador efetivamente presenciou, experimentou ou de alguma forma conheceu (QUEIROZ, 1988, p. 21). Nas entrevistas de História de Vida, os relatos são dirigidos abertamente e coletados pelo pesquisador, mas o que vai importar mais é de que maneira os colaboradores serão entrevistados, e como os dados serão coletados. É necessário que se desenvolva a confiança mútua entre ambos, o que pode acontecer somente após alguns meses de “namoro.” É preciso aprender o momento apropriado para perguntar, assim como o que perguntar. Isso só se consegue com a vivência, com o tempo de convivência. QUEIROZ (1988, p.20) lembra que “o relato, em si mesmo, contém o que o informante houve por bem oferecer, para dar idéia do que foi sua vida e do que ele mesmo é”.

O entrevistador deve estar atento para evitar cortes na fala do entrevistado. O primeiro, apesar de dirigir o colóquio, deve ter em mente que “(...) quem decide o que vai relatar é o narrador. (...) Este é quem determina o que é relevante ou não narrar, ele é quem detém o fio condutor. Nada do que relata deve ser considerado supérfluo, pois tudo se encadeia para compor e explicar sua existência” (QUEIROZ, 1988, p. 21).

Na coleta de Histórias de Vida, a interferência do pesquisador deve ser preferencialmente mínima. Quando houver, as interferências devem ser coerentes com a fala do entrevistado. Avanços e recuos devem marcar as Histórias de Vida. Deve-se evitar estabelecer cronologias, pois é o próprio narrador quem vai construir e desconstruir, a seu modo, a sua história, a sua vida, a sua história de vida em texto. No entanto, “(...) deve ser de interesse do pesquisador captar o que ultrapassa o caráter individual do que é transmitido e que se insere nas coletividades que o narrador se insere” (Ibid., p. 20). É necessário, para isso, obter a confiança dos

colaboradores, o que demanda tempo, meses, pois a aproximação acontece de forma lenta.

1.2.2 As imagens e sons também contam histórias

Além das entrevistas de História de Vida, há necessidade de uma complementação proveniente de outras fontes quando se quer abarcar de forma ampla a realidade que se estuda (Ver QUEIROZ, 1988, p. 26). Concomitante às entrevistas de História de Vida, ao longo do trabalho de campo, utilizei a observação participante que é definida por SCHWARTZ e SCHWARTZ como:

“Um processo pelo qual mantém-se a presença do observador numa situação social com a finalidade de realizar uma investigação científica. O observador está em relação face-a-face com os observados e, ao participar da vida deles no seu cenário natural, colhe dados. Assim, o observador é parte do contexto sob observação, ao mesmo tempo modificando e sendo modificado por este contexto.” (SCHWARTZ e SCHWARTZ apud CICOUREL, 1990, p. 89)

Essas observações foram registradas em um caderno - o qual denominei de caderno de campo - e complementadas por comentários e reflexões sobre o dia-a-dia de trabalho.

Além dos arquivos transcritos, a História Oral utiliza-se de outros tipos de documentação, tais como, fotografias, filmes e vídeos. Para CANCLINI (apud ACHUTTI, 1997, p. 62), “as representações visuais dão outra classe de informação e facilitam modos de identificação, autoconhecimento e interpretação mais diversificados. Não excluem o que se pode saber e dizer mediante a linguagem oral e escrita,” porém, “podem dar uma visão mais polissêmica e carregada de significados heterogêneos, e também mais sintética” (CANCLINI apud ACHUTTI, 1997, p. 62).

Bastante utilizada pelas Ciências Sociais nos dias de hoje, as fotografias, apresentadas de forma contextualizada, podem contribuir para a construção de textos imagéticos a respeito da cultura do outro, fazer construções descritivas e narrativas (Ver ACHUTTI, 1997; FELMAN-BIANCO e LEITE, 1998).

Durante a pesquisa foi-me possível registrar em imagens e sons alguns momentos da performance dos músicos das ruas, momentos que aparecem devidamente contextualizados no CD e no Vídeo que integram os anexos V e VI, respectivamente, apresentados no volume incorporado a esta dissertação. Esses registros sonoros, vêm complementar as descrições presentes na parte III do trabalho, sobre a atuação dos músicos.

2 O CAMINHO METODOLÓGICO

2.1 Iniciando o Trabalho de Campo

Antes de iniciar o trabalho de campo, em janeiro de 1997, realizei um levantamento bibliográfico sobre os músicos das ruas de Porto Alegre. A princípio, deparei-me com a carência de fontes escritas sobre o tema. As poucas fontes escritas existentes estavam disponíveis em alguns jornais e revistas locais. Foram consultados jornais de pequena tiragem como “Já Porto Alegre” (1997) e “Extra Classe” (1997). Alguns jornais já extintos, como o “Trinta Dias de Cultura” (1990) e “Jota Bê” (1996/97), foram localizados no Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, no acervo de periódicos. Ali encontrei, por exemplo, o artigo “A Rua é Palco da Arte Popular”, de Paulino de MENEZES (1990), o qual falava sobre o músico Zé da Folha. Algumas matérias de jornal e televisão foram conseguidas posteriormente com os próprios músicos, ao longo da pesquisa.

Outras informações foram encontradas em revistas locais, como “Porto & Vírgula”, que, apesar de não apresentarem matéria específica sobre o tema, trazia dados históricos sobre a cidade e seus personagens, tendo sido importantes para o início do trabalho de campo. Na contracapa de uma delas havia, por exemplo, uma fotografia, assinada por Márcio Lana, de uma “gaitêra” tocando em uma rua. Junto à fotografia constavam a idade, 63 anos, e o nome da gaiteira, Teresa Batista (Porto & Vírgula, Ano IV, nº 29, Jan. 1996). Em outro número dessa revista havia um artigo de

Hélio ALVES (1995) intitulado “A História do Lambe-Lambe”. Além de apresentar um pequeno histórico e as características da profissão, o artigo falava sobre o fim desta e de outras profissões, como a de tocador de realejo.

Nessa ocasião cheguei a pensar na possibilidade de extinção dos músicos das ruas. Continuando minhas buscas, encontrei um outro artigo, nessa mesma revista, intitulado “Chalé em Imagens”, de Antônio PFEIL (1996) que anexava textos à memória fotográfica do chalé da Praça XV, citando o fotógrafo lambe-lambe Varseli de Freitas, que atua na referida praça há mais de vinte anos. As referências históricas da revista bem como a fotografia da gaiteira Teresa Batista trouxeram-me algumas pistas, por onde, talvez, pudesse iniciar as observações. Pensei que, conversando com este fotógrafo, obtivesse informações sobre músicos, tão antigos quanto ele nas ruas de Porto Alegre. Achei que seria interessante começar mesmo pelos mais velhos, pois talvez tivessem muito para contar. No mesmo dia, à noite, anotava no meu caderno de campo:

Hoje fui fazer um lanche no Shopping Praia de Bella. Para minha surpresa, encontrei, em uma das praças internas do *shopping*, um fotógrafo lambe-lambe com sua câmera. A cena pareceu ser irreal, pois, além de achar que a profissão já não existisse, parecia-me completamente descontextualizada. Era o senhor Varseli, citado na revista. Ele tinha sido contratado por uma loja de artigos fotográficos, para tirar fotos com sua antiga câmera. (...) Aproveitei um momento de folga e fui conversar com ele. Em nossa conversa, o senhor Varseli confirmou-me aquelas informações da revista e acrescentou outras sobre a sua vida como fotógrafo, bem como sobre o trabalho na rua. Falou-me sobre os problemas de saúde por que estava passando, bem como sobre o desgaste físico em atuar nas ruas nos dias mais frios. Disse ter um filho, ao qual ensinou o mesmo ofício, e que também estava atuando na Praça XV. Procurei saber se ele tinha referências sobre os músicos das ruas. Falou-me que conhecia um que atuava “na ponte”, mas que não o tinha mais visto. A conversa foi curta, pois estava no seu horário de trabalho. Despedimo-nos e ele convidou-me para ir, um dia, encontrá-lo na Praça (trecho do caderno de campo, 21-01-1997).

As informações do Senhor Varceli sobre os músicos não foram relevantes, mas serviram para introduzir-me ao contexto de atuação dos músicos. Eu tinha agora uma referência viva e histórica sobre o trabalho nas ruas. Um trabalho que o Senhor Varceli não considera extinto e em decadência, pois havia, ainda, possibilidades de atuação em shoppings de outras cidades. Além disso, o seu filho, que também é lambe-lambe, estaria na praça para atender a clientela quando estivesse ausente.

Dei continuidade à busca de fontes em museus e bibliotecas públicas, procurando outras referências na Internet. Entre as *home pages* acessadas, duas merecem destaque: (<http://www.adventure.com/enciclopedia/general/rfibrahm.html>), (<http://www.classicmus.com/bmgclassics/recording-nots/05472-77315-2-e.html>)

Paralelamente a essas buscas, iniciei o trabalho de campo.

Após uma primeira inserção nas ruas, no final de janeiro de 1997, constatei a presença de músicos atuando na Rua da Praia, no Brique da Redenção e no Largo Glênio Peres. Ainda não sabia seus nomes, mas podia identificá-los pelos instrumentos que tocavam. Constatei a presença do Zé da Folha e da Tereza Batista, dos quais havia encontrado referências nos jornais já mencionados.

Nessas primeiras observações, constatei que existiam, também, outras formas de relacionamento com música nas ruas, independente do círculo de atuação desses músicos. Isso foi evidenciado nas proximidades do Mercado Público, onde um grupo de aproximadamente quinze pessoas, parecendo mendigos, estava reunido, cantando acompanhado de um violão. Não parecia existir uma relação de trabalho com música, mas sim, somente um grupo de pessoas fechadas em sua roda se divertindo. Sobre essa outra forma de envolvimento com música nas ruas, ver referências no trabalho de HAHNER (1993, p.230-234) e de MAGNI (1994, p. 153-157) sobre o nomadismo urbano.

Ao parar na rua para fazer minhas observações ou anotações de campo, percebia que chamava atenção de alguns passantes e, principalmente, de pessoas da rua. Estas pareciam perceber que eu não era da rua. Isso, de certa forma me incomodava, pois talvez me vissem como um intruso. Fui abordado por pessoas “indesejadas”, quando fazia observações no Largo Glênio Peres. Tive que driblar as situações quando abordado por uma prostituta, uma cigana e um rapaz drogado. Passei, então, a ficar, cada vez mais atento com os olhares de outros observadores sobre mim, dando-me conta de que não estava “flutuando no espaço social”, mas que também era “um ser humano dotado de um corpo, cuja aparência e conduta transmitem impressões e signos legíveis aos que estão ao redor.” (FEATHERSTONE, 1990, p. 110).

Os músicos pareciam saber muito bem como conviver com estas situações. Certa vez, quando observava um acordeonista acompanhado de um violonista e um percussionista tocarem no Largo Glênio Peres, verifiquei que outros espectadores se aproximaram, inclusive um menino de rua, que foi afastado pelo acordeonista por o estar atrapalhando. Os músicos interromperam sua performance e houve, naquele momento, troca de ofensas entre o acordeonista e o garoto. Após a confusão, voltaram a tocar a mesma música como se nada houvesse acontecido.

Durante os intervalos, os músicos compartilhavam de uma bebida que mantinham em baixo do banco onde estavam sentados. Em outros momentos percebi que mesmo os que assistiam podiam tomar da bebida ao pagarem uns trocados ao músico. Em uma outra ocasião, quando já havia estabelecido contato e fazia uma primeira entrevista com este mesmo músico no Largo Glênio Peres, houve início de uma briga, creio que por causa da bebida. O músico, ao perceber a confusão, logo tranquilizou-me, dizendo não haver perigo conosco. Passei a entender que a maioria

dos músicos das ruas, além de conhecerem o ambiente, sabiam como se relacionar com as pessoas, bem como superar as situações indesejadas. Alguns deles, com melhores condições financeiras, chegam a contratar um segurança.

Minha tarefa era, além de estabelecer contato com os músicos, superar os primeiros obstáculos presenciados no convívio com as pessoas das ruas, onde a realidade de vida é diferente dos ambientes privados. A imagem que eu tinha era semelhante com a que DA MATTA (1997) traça o perfil das pessoas que costumam viver nas ruas, incluindo “os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral - ainda que esses mesmos personagens em casa possam ser seres humanos decentes e até mesmo bons pais de família” (DA MATTA, 1997, p. 55).

Passei, então, a compreender tais problemas como “normais”. Aos poucos, com o olhar mais atento, procurei observar e descrever com mais detalhes, em minhas anotações de campo, os comportamentos, ações e atitudes dos músicos em seus locais de atuação, de que forma se relacionavam com os feirantes, lojistas, passantes e o público com suas reações.

As observações, como já havia previsto, não seriam suficientes para revelar, sobretudo, as questões sobre a formação dos músicos. A partir de seus relatos sobre suas experiências de vida, passei à obtenção dos dados sobre os percursos individuais de sua formação musical. Além das minhas observações, considerei que seria importante ouvir a versão dos músicos sobre as questões de atuação nas ruas.

Logo no início do trabalho de campo, observei que alguns músicos colocavam suas fotos expostas durante sua atuação na rua. Elas encontravam-se afixadas nos instrumentos ou simplesmente expostas no chão sobre um papelão. Nas fotografias estavam registradas cenas de atuação na rua ou em outros espaços, bem como cenas de seu cotidiano. Alguns deles tinham também fotos dos filhos em momentos de lazer.

A partir dessa observação, passei a ver as possibilidades de uso de fotografias para um contato com os músicos. Busquei referências sobre isso na Antropologia Visual, como COLLIER Jr. (1973, p. 69), que fala da possibilidade de uso da fotografia no trabalho de pesquisa, bem como, a partir dela, iniciar as entrevistas. Passei, então, a levar a câmera fotográfica para as ruas, a fim de registrar cenas de atuação dos músicos, já iniciando contato com eles, quando me aproximava para solicitar-lhes autorização para fazer as fotos. Nessa ocasião alguns músicos já me pediam uma cópia da foto. Assim que revelada a fotografia, retornava ao músico, estabelecendo mais um contato.

Em outros momentos, a performance musical também serviu como ponto de partida no relacionamento e familiaridade com os músicos. Em meio a conversas eu era convidado a tocar junto com eles as músicas de seus repertórios.

Para abordar os músicos, esperava o intervalo entre as execuções das músicas ou o instante de finalização, procurando evitar, dessa forma, atrapalhar sua atuação. Na maioria das vezes, os encontros eram inesperados: dependiam dos horários de atuação dos músicos, o que era sempre imprevisível, variando de acordo com as condições climáticas.

Ao sentir a efemeridade dessa forma de atuação, constatando que muitos deles viajam ou somem, procurei entrar em contato com os músicos mais freqüentemente. Passei, também, a levar o gravador a todos os encontros, munido de pilhas e fitas cassete, aguardando que a entrevista pudesse acontecer, mesmo ocasionalmente, e não em momentos especiais “mais adequados”. Cheguei a conseguir um espaço na Discoteca Pública Natho Henn para a realização de entrevistas, que não chegou a ser utilizado. Deixava para o músico a opção e decisão sobre o local da entrevista. Em geral, a opção era a própria rua, pela facilidade de

encontro, pois alguns moravam em bairros distantes e outros estavam hospedados em pensões. Com a familiaridade estabelecida, após alguns meses de encontro na rua, saíamos para almoçar ou jantar juntos. Cheguei a fazer entrevistas no local onde se hospedavam e nas casas de alguns músicos que residem em Porto Alegre.

Utilizando-me de entrevistas abertas, passei a adotar como pontos norteadores a formação como músicos e atuação nas ruas. Iniciava com perguntas gerais sobre esses dois pontos de investigação e procurava, posteriormente, abrir outras questões de acordo com o devir de suas falas.

Antes de gravar os relatos, comunicava individualmente aos músicos sobre a necessidade de utilização do gravador, explicando-lhes a importância desse procedimento para a pesquisa. Houve somente um caso de rejeição do gravador. Isso aconteceu por parte de um músico, que se sentia inibido por estar sendo gravada sua fala. Neste caso, passei a adotar as anotações de campo, respeitando a opção do músico. No entanto, ele pedia-me para que eu o gravasse tocando e, posteriormente, pedia para ouvir sua própria atuação.

Algumas vezes fui tido como repórter, fotógrafo, cego ou trapaceiro. Para explicar os mal-entendidos, procurava esclarecer aos músicos minhas intenções. Apesar de evidenciar que os assuntos de interesse da pesquisa eram sobre as implicações da performance na rua e questões sobre sua formação, procurei deixar claro o procedimento metodológico solicitando que falassem o que achassem por bem relatar. Alguns deles sugeriam, inicialmente, que eu fizesse perguntas estruturadas. Apesar de tentar segui-lo em algumas entrevistas, percebi que os músicos, em suas falas, acabavam seguindo outros caminhos diferentes.

Observava que aos poucos nossas conversas tornavam-se interessantes e significativas para eles próprios. Acredito que isto acontecia pelo próprio prazer que

tinham em relatar sobre suas histórias de vida, era como uma injeção de ânimo, como se o músico tomasse fôlego em seus próprios relatos.

Enquanto entrevistava os músicos, notava que nossa conversa chamava atenção de alguns transeuntes. Mesmo aqueles músicos que não pareciam atrair público durante a performance, passavam a ter alguma importância para os que passavam. Talvez a minha simples presença com o gravador, conversando com o músico como um repórter, era motivo de atração.

Certa ocasião, quando fazia contato com um grupo de músicos andinos, percebi a importância da platéia, pois platéia chama audiência. Um integrante do grupo de músicos andinos deslocou-se e posicionou-se como assistente, chamando-me para ficar a seu lado. Coloquei-me na posição de expectador, deslocando-me para o centro do calçadão da Rua dos Andradas. De frente para o grupo tive a sensação, naquele momento, de estar atrapalhando o trânsito dos pedestres, mas permaneci ali, firme e consciente de estar desempenhando dois papéis, o de pesquisador e o de “estimulador” de formação de platéia. Dois jovens se aproximaram e de repente pelo menos umas oito pessoas pararam e assistiram ao grupo por alguns minutos.

Houve vários desencontros e muitos encontros não marcados. A agenda nem sempre era cumprida. O dia de chuva poderia impedir a atuação ou o nosso encontro conseqüentemente. Alguns, marcados, não aconteceram por diversas circunstâncias, quer climáticas ou pessoais dos músicos.

Ao marcar um encontro com um músico e ele não ter aparecido, saí caminhando ao redor do hotel em que ele estava hospedado e encontrei-lhe em um bar tomando cerveja com os amigos. Minha alternativa foi sentar à sua mesa e com um pouco de bom humor e persistência tentar fazer cumprir a agenda. Algumas vezes saí com fotos e fitas de vídeo, certo de que o músico estaria no local combinado. Mas

ele não aparecia.

2.2 Familiaridade

O processo de familiaridade foi sendo construído ao longo dos meses. Nem sempre os músicos estavam dispostos a falar. Por isso tinha que estar sempre atento para saber se aquele seria o momento oportuno para conversarmos. Preferia deixá-los à vontade para que o relato pudesse acontecer naturalmente.

Havia uma certa expectativa minha e de alguns músicos em relação ao início das entrevistas gravadas. Esperava o momento apropriado para levar o gravador para campo. Para iniciar as entrevistas aguardava que os contatos se intensificassem, esperando o melhor momento de fazê-lo. Temia antecipá-lo e não ser bem sucedido. Mas o momento aconteceu quando senti que havia um clima de descontração em nossas conversas, percebendo que eles estavam ansiosos para dar seus depoimentos que seriam colhidos ali, no meio da rua, nos intervalos ou finais da atuação. Após cada entrevista, combinávamos encontro seguinte.

Aos poucos fui me sentindo mais familiarizado com o espaço que, para mim, era estranho e desconfortável, pois em geral tinha que ficar em pé conversando com os músicos. Já não me preocupava se chamava atenção com o gravador, e com o tempo estava me acostumando com o espaço, até que um dia me deparei sentado na calçada conversando com Teresa Batista, atrapalhando o trânsito dos pedestres.

Passei a perceber que os músicos, de alguma forma, demonstravam segurança em seu espaço de atuação. Pareciam estar em seu território, e até mesmo tentavam fazer com que me sentisse seguro. Isso foi demonstrado pelo gaiteiro João Oliveira no Largo Glênio Peres. Certa ocasião, quando se iniciava uma briga próxima ao banco onde conversávamos, o músico falou que eu não me preocupasse, e que

poderíamos continuar conversando, pois nada nos aconteceria. Com o tempo fui sendo apresentado aos amigos e protetores dos músicos das ruas, que são, em geral, os vendedores ambulantes e os picolezeiros.

Alguns contatos foram se estabelecendo por telefone, através do qual tive longas conversas com os músicos Jürgen Wentz e Onofre Ribeiro. Chegava a lamentar a impossibilidade de gravar nesses momentos. No entanto, quando nos encontramos para as entrevistas, a conversa fluía, relembrando e ampliando os assuntos já conversados e contados em novas versões, pois, nos encontros pessoais tinham mais tempo para contar suas histórias de vida com mais detalhes.

2.3 A Transcrição e Análise das Entrevistas

Levando em conta a riqueza da vida do depoente, LOURO (1990, p. 27) considera “conveniente o registro da fala e das dificuldades e circunstâncias da fala” (p. 27). O material bruto, uma vez registrado, passa a ter as mesmas características de persistência e identidade que possui qualquer outro documento escrito.

Após as entrevistas foram feitas as transcrições dos relatos, que consistiram em “traduzir” as fitas gravadas para texto escrito. Na transcrição, procurei registrar o momento do relato a forma mais fiel e global possível, considerando as risadas, interjeições e silêncios, bem como todas as nuances da fala. Sobre a transcrição de entrevistas nesse tipo de trabalho, BOURDIEU (1997) evidencia dois conjuntos de obrigações difíceis de conciliar: as obrigações de fidelidade com todas as manifestações da entrevista e a preocupação com as questões de legibilidade das mesmas.

Depois de realizada a transcrição literal, procurei sumarizar as informações obtidas nas entrevistas a fim de extrair-lhes o “sumo”, procedimento este que decorre

de um trabalho analítico (Ver PAIS, 1993, p. 85). Em seguida, procurei deixar o texto claro, suprimindo as perguntas do entrevistador, a fim de tornar a leitura compreensível. GATTAZ (1996) chama essa etapa final de textualização. Sobre o texto final esse autor afirma que “sua leitura deve ser fácil ou compreensível, o que não ocorre com a transcrição literal, apresentada por alguns historiadores como ‘fiel’ ao depoimento, porém difícil de ser analisada como documento histórico” (GATTAZ, 1996, p. 135).

Durante a textualização escolhi frases ao longo do texto a fim de servirem-me de guia para a leitura. Esse procedimento correlata ao que MEIHY (1996b, p. 59) designa como a escolha de “um *tom vital* que corresponde à frase que serve de epígrafe para a leitura da entrevista”. Segundo BOURDIEU (1997, p. 712), a colocação de títulos, pode “fornecer ao leitor o instrumentos de uma leitura compreensiva, capaz de reproduzir a postura da qual o texto é o produto.”

A outra etapa importante foi a análise dos dados coletados. De acordo com QUEIROZ (1988, p. 30), a História de Vida é um instrumento: “não é nem coleta, nem produto final da pesquisa; ela recolhe um material bruto que precisa ser analisado”. Feita a transcrição e textualização, busquei nos relatos escritos, em forma biográfica², a compreensão e a explicação das mesmas. BRUNER e WEISSER (1995, p. 149), consideram a textualização um processo complexo, “uma interminável interpretação e reinterpretação”. Na análise, são consideradas as distorções e desvios da fala. Sobre isso, JOUTARD (apud LOURO, 1990) alerta:

2. Sobre a proximidade entre biografia e História de Vida, ver Queiroz, 1988, p. 23.

“A interpretação das lacunas, das ausências, das distorções com o real conhecido por outro lado, está no centro da análise, pois os historiadores positivistas nos ensinaram muito bem a distinguir o verdadeiro do falso, mas não a considerar o falso como significativo. Do mesmo modo, ficam à vontade quando se trata de dissecar as informações contidas em um documento, mas não para dar conta dos silêncios.” (JOUTARD apud LOURO, 1990, p. 27)

Segundo PASSERON (1995), a narrativa biográfica - entendida como qualquer material relacionado ao tempo de vida do indivíduo - “já apresenta uma ordem falante demais que parece dispensar qualquer trabalho de reconstrução, pois ela propõe e impõe, antes de qualquer tratamento, um modelo de interpretação” (PASSERON, 1995, p. 213). Nesse sentido, a análise dos relatos biográficos apresentados neste trabalho foi necessária, portanto, para mostrar a minha inferência como pesquisador, não deixando os relatos falarem por si sós.

PARTE II:
SOBRE A FORMAÇÃO

1 FORMAÇÃO E HISTÓRIA DE VIDA

Nos depoimentos iniciais, ficou evidente que a aprendizagem musical seria um ponto, e não o único ponto que os músicos abordariam em suas falas, mostrando-se a formação musical inserida em um contexto mais amplo, tal como na concepção alemã de *Bildung* (formação), que, segundo BOLLE (1997, p. 17), significa mais que instrução e erudição. Formar-se, nesse sentido, é algo que “exige independência, liberdade, autonomia e se efetua como um autodesenvolver-se”.

A pergunta era: como poderia saber da formação dos músicos das ruas, sem tomar visões estreitas da formação musical? A partir do depoimento dos músicos sobre suas histórias de vida e da escuta atenta às suas falas, passei a vislumbrar e considerar outros caminhos formativos. Procurei uma fundamentação teórica que ajudasse na construção de um outro discurso sobre formação de músicos, considerando que a mesma envolve as experiências de vida e que estas são, também, processos formativos de aprendizagem.

“No diálogo da realidade aprendida com a teoria constrói-se o conhecimento. Registra-se a história dos que antes não a tinham (os excluídos), mas não somente isto; esta história é analisada, articulada à história dos outros, interpretada no seu tempo e no sentido de sua época, na busca de uma compreensão mais global.” (LOURO, 1990, p. 28)

Através da memória, as experiências vividas no passado podem ser lembradas e reconstruídas pelo indivíduo. Essas lembranças são evocadas de acordo com o grau

de relevância para a pessoa que rememora. São os momentos intensos vividos nas experiências de vida mais passíveis de rememoração, por deixarem marcas significativas nas trajetórias de vida. De acordo com ELIAS (1994, p.154), é a partir da memória que os momentos intensos vividos serão evocados e é a partir destes que a historicidade e a individualização de cada pessoa será constituída.

Para BERGER (1980), através da memória, as lembranças do passado são reconstruídas, também, de acordo com idéias atuais. Sendo a memória um ato reiterado de interpretação, a trajetória de vida de uma pessoa pode estar sujeita a interpretações e reinterpretações, pois

“(...) o passado é maleável e flexível, modificando-se constantemente à medida que nossa memória reinterpreta e re-explica o que aconteceu. Assim, temos tantas vidas quanto pontos de vista. Estamos sempre a reinterpretar nossa biografia (...)” (BERGER, 1980, p. 68).

Complementando essa idéia sobre a reinterpretação das experiências de vida, ASSMANN (1995) enfatiza a necessidade de uma atitude de autonomia e determinação em relação às mesmas, tornando-se a memória uma memória inteligente.

“Na medida em que surge e aumenta em nossas experiências de vida a capacidade de autodeterminação, transforma-se também o estatuto da memória. Ela se torna memória inteligente, que já não está sujeita à mera evocação de sinais e significantes. A memória passa a ser criadora de novos relatos e significações.” (ASSMANN, 1995, p. 7)

As histórias de vida, no entanto, não são trilhadas isoladamente, mas em sociedade, e são, portanto, sujeitas a influências do meio social. Segundo (QUEIROZ, 1988, p. 40) as histórias de vida se colocam “no ponto de intersecção das relações entre o que é exterior ao indivíduo e o que ele traz em seu íntimo”.

Na história de vida de cada indivíduo inscreve-se sua memória doméstica, profissional, escolar, histórica, política e social. Nela estão inscritas, também, suas subjetividades, suas reações e sensações físicas, impressões, gostos, hábitos, desejos e aspirações. Considerando que essas subjetividades se desenvolvem na coletividade, elas “respondem sempre a algo que é exterior ao indivíduo” (Ibid., p. 37-38).

Ao considerar que os momentos intensos vividos nas experiências de vida em sociedade são os que marcam as suas trajetórias, compreende-se que é a partir da rememoração destes momentos que se constrói a história de vida de cada indivíduo.

Segundo MARQUES (1996), momentos intensos vividos são experiências de aprendizagem. Para este autor, “buscar a identidade e dar consistência aos saberes emergentes da própria vida e prática profissional, dando prioridade, ante o instituído, às intensidades vividas, é colocar-se na perspectiva da aprendizagem e da mudança” (MARQUES, 1996, p. 10).

De acordo com HABERMAS (1990), a formação individual ocorre no seio da sociedade e não, isoladamente, pois, para ele, “processos de formação são processos de aprendizagem que dependem de pessoas”. Além disso,

“(…) o indivíduo e a sociedade constituem-se reciprocamente. Toda integração social de conjuntos de ação é simultaneamente um fenômeno de socialização/individuação para sujeitos capazes de ação e fala, os quais se formam no interior desse processo e, por seu turno, renovam e estabilizam a sociedade como totalidade das relações interpessoais legitimamente ordenadas” (HABERMAS apud MARQUES, 1995, p. 30).

Ao considerar que a aprendizagem depende de pessoas, a formação passa a ser vista numa concepção histórico-social. Conforme DUARTE (1993), é “apropriando-se dos resultados da história social e objetivando-se no interior dessa história que se

dá o processo de formação dos indivíduos”. Desse modo, a formação “se realiza através da relação entre objetivação e apropriação. Esta relação se efetiva sempre no interior de relações concretas com outros indivíduos, que atuam como mediadores entre ele e o mundo, o mundo da atividade humana objetivada” (DUARTE, 1993, p. 47).

Este autor considera que a formação do indivíduo é sempre um processo educativo, “mesmo quando essa educação se realiza de forma espontânea, isto é, quando não há uma relação consciente (tanto da parte de quem se educa, quanto de parte de quem age como mediador) com o processo educativo que está se efetivando no interior de uma determinada prática social” (Ibid., p. 47).

2 TRAJETÓRIAS DE FORMAÇÃO MUSICAL: 17 NARRATIVAS BIOGRÁFICAS

“O olhar prolongado e acolhedor que é necessário para se impregnar da necessidade singular de cada testemunho, e que se reserva comumente aos grandes textos literários ou filosóficos, pode-se também concedê-lo, por uma espécie de *democratização da postura hermenêutica*, às narrativas ordinárias de aventuras comuns” (BOURDIEU, 1997, p. 712).

2.1 Casemiro Pinto Castro

Nasci no Paraguai, no dia quatro de março de 1944. A harpa eu peguei quando tinha 12 anos. Meu pai era harpista, músico formado. Era advogado, juiz, tudo isso e harpista também. E um dia apareceu um amigo.... Ele tinha uma harpa especial. Uma harpa espanhola, que é feita na Espanha. Uma cópia da harpa que ele comprou e tocava. E chegou um amigo, um harpista....amigo dele. E eu estava perto do meu pai. E ele tinha “encostado” a harpa dele, já não tocava mais. Então, chegou o amigo dele, um harpista, e ele pegou essa harpa e disse assim: eu tenho 3 filhos e nenhum vai...nenhum filho puxa a mim. Nenhum saiu igual como ele queria: tocar a harpa. Eu nem “mexia” harpa. Eu nem olhava pra harpa. Eu ouvi a conversa. Ele pegou a harpa e *regalara* pra ele. Pegou harpa e ganhou isso. Ganhou dele. Então, à noite, eu pensava nisso. Eu senti muito o que o meu pai falou. Eu estava com 12 anos e estava na 5ª série, na escola. Aí eu fiquei assim, pensando... E no outro dia eu continuei pensando. Falei: como eu posso tocar harpa? Eu escondi, eu escondi. Eu estava *escontido* assim...é... Eu estava comigo a conversar. O meu irmão estava na

Argentina, e depois eu fui na Argentina com ele e quando eu voltei ao Paraguai, pra visitar o pai, eu comprei uma em Assunção e trouxe. Aí meu pai falou: meu filho, por que trouxe? Ele pensou que eu fosse dar pra ele. Aí ele falou: meu filho, pra que tudo? Eu já não tenho mais condições pra tocar. Eu falei: não pai, eu vou tocar. Eu falei pra ele assim: afina um pouco pra mim pai. Aí ele falou: você tem que procurar afinar, porque, como você vai tocar? Ele brincou comigo. Mas nunca eu esqueço, porque ele me deixou um pouco nervoso, quando ele falou: Mas como você vai tocar lá? A cem, duzentos quilômetros e você vai voltar pra afinar? Você vai voltar e o público vai todo embora. Como meu pai falou isto, então eu fiquei na dúvida. Aí eu falei assim: eu vou encostar aqui. Aí eu deixei encostada a harpa, bonita, bem novinha, e ele pegou, afinou e tocou. Quando eu estava tocando ele queria tocar também, pra matar a saudade. E aí eu aproveitei. Aí, rápido eu já aproveitei toda a idéia. Ele tocava mais do que eu. Ele tocava bem, tocava muito bem mesmo.

E ele afinou uma vez mais. À noite eu fui deitar e pus em cima da minha barriga assim e decorava o *sonido*. Dormia com a minha harpa. Dormia assim, tocando, praticando. E assim era eu. Eu tinha de treze pra quatorze anos. Em seguida peguei, porque eu estava “em cima”. Eu estava praticando seis a oito horas por dia.

Os professores não resolvem nada. Quem resolve é a vida de cada um.

Eu conheço um pouquinho de leitura musical. Eu estudei quatro anos com o professor. Inclusive eu ensinava ele a tocar harpa e ele me dava teoria. Só que ele não sabe tocar assim. Ele foi tocar pra igreja dele, é evangélico. Ele é músico formado. Um brasileiro que mora lá no interior de São Paulo, lá em Pirapitinga. A partitura assim diretamente eu não sei. Eu conheço, mas eu olhei e achei que acabava perdendo tempo com isso, porque é demasiado, muito assim....Se escutar, assim, e decorar, é mais rápido. Mas o *sonido* você não tira igual ao que está, o original. A partitura

confirma, mas se você não escutou o disco, você pode tirar porém, não é como o disco, não é como o outro, como o original.

Fora do instrumento eu não sei como posso me encaminhar. Mas com o instrumento eu já tenho outra maneira de andar, de falar e de apresentar em qualquer parte. Alguns músicos tocam bem dentro, na sombra. Quando chega umas dez mil ou vinte mil pessoas e ele sobe no palco, não pode tocar sem beber, sem tomar álcool ou alguma coisa dessas. E esses músicos são assim, por falta de... educar a consciência. Porque a consciência deixa você seguro de que tem capacidade. Se cada um puser a consciência, a consciência, então, deixa alerta e livre a pessoa. Então, se você continua, se você começa a educar a consciência, já sente no coração. Aí, às vezes chora, vem a emoção, vem tudo, coisa boa. E se você não educar a consciência, então, se transmite no coração a maldade. Aí você, ao invés de você mostrar coisa boa, você mostra coisas bem pesadas. Teus olhos ficam secos, não vêm lágrimas, não sabe nada de escuro. Porque eu já passei muita coisa, também. Estava tocando em São Paulo e o meu filho estava em velório, morto em cima da mesa. Eu soube no outro dia. Quem vai esperar que possa a morte chegar, uma vez que não sabes que já é a hora. A morte é uma linha pior que..., mais fraca que uma linha de aranha. A nossa vida. A de todos é assim. No fim da nossa vida não tem nada. Aí não existe nada. Não existe dinheiro, não existe arte, não existe nada. Então é importante saber quem que é cada um, cada cabeça, cada consciência. É importante que saiba da sua consciência própria, buscar maneira de viver e melhor cada vez. É uma forma de conselho. É. Porque esses negócios de vivência, na escola não aprende. É, não aprende na escola. Aprende a fazer pesquisa, tudo isso, porém, de muitas coisas não fala. Suponhamos, na escola, nenhum professor diz pra você assim: "Você tem que se entender, você tem que resolver todas as coisas que você quer." Os professores não resolvem nada. Quem resolve é a vida de cada um. Quem

resolve é a própria pessoa. A própria cabeça tem que resolver.

Então, para cada um, a consciência diz, à noite. Quando você coloca o travesseiro debaixo da cabeça, ou sem travesseiro, por acaso, você não estava escolhendo? Você está escolhendo. Fora do escrito. Você está escolhendo. O que que podia fazer, o que que está querendo.

Quando você se encontra é um caminho só. Se é um pobre trabalhador, ele trabalhava de comércio, luta vai indo, vai indo. No final das contas conseguiu aquilo que estava querendo, se encontrou. Essa é a finalidade eu sempre dei conselho para uma pessoa que não se encontra: "Tua cabeça é tua cabeça, teu corpo é teu corpo, teu pé é teu pé, teu braço é teu braço, a tua boca é a tua boca, todas essas imagens, é tudo teu, então depende tudo de você o que está procurando, se você quer bem, você vai bem, se você quer mal, vai ser mal, o mundo é assim."

Música para Terapia

Alguma pessoa, na rua da Praia, falou assim: Por que você não vai na televisão? Por que você não vai visitar rádios? Por que você não faz essa coisa, e tal e tal? Sabe, você vai ganhar bastante dinheiro. Você aluga um salão e cobra entrada, é...ingresso, e cobra três reais ou quatro reais por duas horas de terapia. É, e eu vou colocar aí duas horas. Então, se tem bastante pessoas que precisam dessa terapia, então você vai sentar e esperar. Tipo igreja, entendeu? Então, suponhamos, você precisa e fala: eu vou dar três reais e vou fazer uma terapia. Tá, aí você foi sentar lá e esperar. Então eu saio tocando fazendo apresentação, durante duas horas eu toco para vocês ou para o público, aqueles que pagam, e todos esses ficam concentrados. Se deitam com a música no fundo. Se está escutannnn.....do ao vivo. Não tem nada de barulho.

Tudo é válido para a pessoa. A tua pesquisa é válida, a maneira que você está pensando, está fazendo e tudo o que você quiser, você vai separar. Você não tem separada a tua idéia? Já tem. Assim é a coisa, e praticamente se a pessoa fizer assim e for fazer propaganda, quanta pessoa vai entrar!? Quanta pessoa já tem o problema na cabeça e quer limpar? Então, você vai se concentrar, pra esquecer todo o problema que tinha. É duas horas por dia, né? Com duas horas por dia a três reais. E esses três reais é pouco, mas vai encher o salão. Hoje em dia quantas pessoas estão com problema!? Inclusive, até professores compraram fitas pra levar pra terapia. Eles perguntaram qual era a música mais lenta na minha fita. Eu quero música leve que eu quero levar pra terapia, falou. Aí eu perguntei: Como você fez a terapia com isso? Aí...: “não, eu fui [...] tomei banho e espumei tranquilo assim e depois fui deitar e colocar e escutei e me concentrei e fez bem pra mim. Tira tudo: dor de cabeça, dor de costas, todo o corpo, isso. Aí fiquei dormindo e levantei tranqüilo e fui trabalhar.” A minha música, da minha fita. Ele disse que escuta tudo e que tudo é lindo. E os três números leva. E perguntou: Se tem CD, eu vou tocar. Várias pessoas falou assim. Se eu faço outro número, vão comprar mais. Falou isso. Falou, falou: eu sou professor e “ta ta ta” e levou pra isso. Eu sei que a gente quer acreditar que é professor. Aquele em que você acreditar, é professor. Aquele que você acredita serve pra você. Por isso que você não tem que acreditaram coisa ruim. Você tem que acreditar em coisa boa.

Nenhuma profissão nos chega como o vento

Tenho quatro filhos. Eu quero que a minha família fique toda formada. Um já tá bem mesmo encaminhado. E outro está procurando, está seguindo, está na escola, no 2º grau. E vai ser músico. E depois de músico ele vai, separado, se formando n'outra coisa que quer. Ele quer se formar como músico. Porque nós, pais, não podemos mexer na consciência de cada um. Não pode. Não pode pôr idéia pra tudo

em teu filho. Pode ajudar. Em casa, em Foz do Iguaçu, onde moram meus filhos, eu tenho uma sala. Ali eu coloquei todo tipo de livro. Ali na sala tem violão, tem harpa, tem pandereta, tem microfone, tem tudo. Até ferramenta de carpinteiro, ferramenta de solda, soldador, tubo, livro religioso. Aí eu ficava ali, olhando o filho, o que é que vai mexer mais. E aquele que ele mexe mais, eu ajudo ele.

No caso, esse que se interessou por música, eu ajudo ele. Eu já comprei para ele um teclado. Escala assim, sem acompanhamento. É sem som mecânico. Como é que se diz, o som assim, tipo piano. É diferente. Mesmo sendo harpista, pude mostrar a escala como é. Pra fazer a diferença de mão... O teclado já tem o acompanhamento todo, já programado. Eu proibia ele de colocar programado. Assim, tem que fazer as escalas na mão mesmo. No dedo mesmo. Ele seguiu bem, porque eu ajudo ele. Porque ele já está querendo. Porque eu já expliquei pra ele que qualquer dificuldade que ele vai passar, ele vai tocar desse jeito. Se ele quer superar os outros, vai superar. Porque os outros vão apertar a corda e já sai o acompanhamento. Mas assim, ele vai fazer as cordas com o dedo mesmo. Ele está praticando, tá se virando. Ele já lê um pouquinho.

A música é como qualquer profissão, da mesma forma. Se a pessoa interessa de ganhar profissão, tem que estar em cima, porque nenhuma profissão nos chega como o vento. A profissão é super ingrata, qualquer profissão não chega fácil.

A criança, até adulto, procura, procura, procura e não se encontra, então, não sabe o que vai querer, não sabe o que vai decidir, que caminho vai seguir, entende? Alguma pensa em dinheiro, e outra pensa em bagunça, e outra pensa em aquilo e aquilo, então se está querendo copiar dos outros... Isso significa que por diversas vezes a pessoa estava estudando e depois deixou o estudo e conseguiu trabalho. Assim, foi pegar emprego e deixou de estudar. Então ele não se encontra. Ele

desanima, desanima e procura outro jeito, outro caminho, até que ele acha e por isso é a profissão, várias profissões existem. E a música é a mesma coisa, e a música, suponhamos, tem muito assim: “Ah aquilo gostoso, isso é uma emoção”, chegou de momento e ele não tem...não é isso que vai querer. Então segue um ano, dois anos, mais ou menos, e deixa aquele trabalho que tinha.

Tem que aprofundar, tem que estar em cima, aprender a música e outra coisa mais, tem que procurar ser melhor, não copiar, porque você sabe, copiar dos outros, isso já é comum.

Tem que nascer, vem na consciência, porque quando a consciência sai aqui na mente, pensando o que podia fazer. Então, quando começa a fazer a idéia tem que tentar fazer, porque pode ocorrer um caminho melhor para cada pessoa.

Só estudar é cópia. É uma cópia que se chama educação. A idéia própria, naturalmente, é muito perigosa. A solução educacional concreta, eu acho que a primeira parte tem que conhecer o estudo. Você deve estudar a mesma cópia e depois pensar que idéia vai fazer melhor na sua vida, aí você se encontra. Se você não se encontrar, não segue, não consegue realizar nada durante. O importante é se encontrar. Gosta, segue e se encontra. Aí ele acha uma idéia para ele fazer e aí, levanta.

A primeira educação já vem em casa. A primeira educação é pai e mãe; a segunda educação já vem na escola; e a terceira educação, então, tem que ser a pessoa que fica mais livre para pensar o que seria melhor para fazer na vida, porque a vida não é longa, é muito curta. Essa terceira educação é uma tentativa da pessoa mesmo, é uma tentativa de entender a coisa porque só a própria pessoa pode ver, estudar e pensar sobre o que chega nas vistas, o resultado. Porque cada cabeça é diferente, nenhuma pessoa não pode fazer uma cabeça dos outros...é, esse que é o

problema na vida. Eu, por exemplo, a minha vida inteira eu me encontrei bem livre.

É importante sair para a rua, porque aquele que nunca aprende, aprende. Se você nunca sair do apartamento, você sempre está lá, em cima, no apartamento, você sai na rua e acha diferente. Todas as coisa têm seu lado, mas o importante é pensar e fazer o trabalho. Tem que procurar e falar: “Não, isso eu vou fazer”. Tem que tentar fazer, porque qualquer coisinha leva muito tempo. É difícil de entender porque... Se você não pensa em Deus, a idéia é difícil para chegar para você. Porque o vento a espanta de todo o lado, o teu pensamento. Então, já vem assim preocupado: “Será que vai dar, será que não?” E quando você pensa por Ele, e quando Ele, Deus, vê, aí Ele faz, se você próprio mesmo tem coragem para fazer.

2.2 Edgar Agapito Vasco Quint

Nasci no dia vinte de julho de 1942 em La Paz, capital da Bolívia. Com quinze anos comecei a trabalhar, estudar música. Comprei um *charango* e comecei a ensaiar em casa. Faz vinte e cinco anos. Eu sou mais autodidata. Aí, comecei a ter trio: nós tocávamos violão, outro amigo meu e eu tocava bombo, e a gente cantava...primeira voz, segunda voz, aí começamos a cantar na rua.

Tocar, ensaiar na rua.

A gente treinou na rua, numa esquina de uma de nossas casas, e a gente cantava na rua. Oito, nove da noite a gente começava a ensaiar, às vezes dez da noite, onze da noite, começávamos a cantar. A gente se reunia um dia sim, um dia não, na esquina da rua. E nós saímos a cantar com violão, tambor, o bombo o *charango* e cavaquinho. Nós não usávamos flauta, nem *zamponha*. Depois, sim.

A gente ensaiava trio por três anos, assim, direto na rua, em um frio de dez

graus. Ensiávamos uma música em dois, três dias e outra música na outra semana. Na rua a gente tinha mais liberdade de conversar, de rir, de trabalhar ou de ensaiar ou de, de tocar lá fora, porque dentro da casa da gente, a mãe e o pai não deixava. Às vezes não tinha lugar para ensaiar dentro da casa. Na rua tinha mais liberdade de tocar a flauta bem forte, o tambor mais forte e, também, passavam amigos e amigas por ali. Já tínhamos perdido a vergonha de tocar, ensaiar na rua. Não tínhamos vergonha de ensaiar na rua.

Nós estávamos ensaiando as músicas, repetindo, cortando a música na metade para começar tudo de novo. Às oito, nove horas da noite, ainda cantamos bem forte. Nós não necessitávamos de energia elétrica.

Minha mãe apoiava. Ela comprava os cavaquinhos novos para mim, dava um quarto para eu ensaiar, também. Ela era comerciante, camelô. Mas ela sabia que eu era bom músico. Eu não bebia nada de álcool e nem fumava cigarros, nada, nada. Então a minha mãe ficava feliz.

Nós tínhamos, também, um quartinho para ensaiar. Aí começou o ensaio de um ano, dois anos. E depois começou a cantar nas vilas. Tínhamos show nas vilas que a igreja nos convidava. Faziam show em um palco para centenas de pessoas. Às vezes íamos na rádio. Já existiam conjuntos profissionais que estavam no rádio e na televisão, e, pouco a pouco, a gente foi subindo, escalando. E a gente já tocava de quatro pessoas, músicas bem ensaiadas, imitando outros conjuntos. A gente já estava cantando dentro da Universidade para mil, duas mil pessoas. Eu apareci na televisão lá na Bolívia.

Já trabalhei com artistas famosos de La Paz, Bolívia, da parte da música folclórica andina. Eu tinha amigos famosos lá, tinha amigos profissionais da rádio e televisão. Então, eu levava para minha casa os amigos famosos e mulheres também

famosas, cantoras, porque minha mãe ficava mais feliz, porque eu estava andando com gente famosa e boas companhias, não bebia nem fumava.

Cantamos em escolas gigantes. O pessoal pedia: "Mais um, mais um, bis" e a gente estava ficando famoso mesmo, lá. Isso, quando eu tinha dezoito anos. A gente trabalhava em restaurantes e hotéis muito chiques em La Paz, onde pouca gente já foi cantar. E a gente vivia uniformizado, com opalas brancas. O nome do conjunto era "Nevado Andino". Todo o fim de semana nossas fotos estavam nos jornais.

Eu estava fazendo cursos pré-vestibulares para entrar na Universidade de Bolívia. Aí eu ganhei vaga lá na faculdade de humanidades, para pedagogia. Eu estudava de manhã e de noite fazia música. Aí eu entrei na Universidade e o azar foi que fechou universidade, aí me mandei para São Paulo. Fui para São Paulo e aí fiquei por esses lados aqui no Brasil. Já fazem dezoito anos que estou vivendo pelo Brasil.

Aprender por experiência, aprender por teoria

Na Bolívia, agora que ensinam nas escolas, antes não tinha. Lá na minha escola só tinha, para aprender, guitarra, corneta, tambor, violino, e também tinha sax, teclado e piano. Vocal também tinha. Só isso, mas, *charango* não tinha, nem flauta.

É que têm dois caminhos, um por teoria e outro por experiência. Um que vai por experiência, na rua, na praça, experiência; outro é na escola. Os que fazem música latino-americana, popular latino-americano é por experiência, a maioria. Agora esses últimos dez anos têm já escolas particulares. Até mesmo na escola, no colégio têm professores de música que ensinam *charango*, *zamponha* e *queña*.

Naquela época, eu estava com vinte e dois ou vinte e três anos. Aí, me mudei para São Paulo e comecei a me exercitar mais, a estudar mais a música

boliviana...boliviana mesmo, e ter mais habilidade em tocar a interpretar o *charango*, a *zamponha* e a *queña*. Exercitar, ensaiar mais, por conta própria.

A gente cantava lá na casa de outro boliviano, o dono da casa que sempre gostava das músicas da Bolívia, folclore. Ele gostava de cantar músicas, gostava de tocar violão. Ele nos viu um lugar para tocar lá em São Paulo. A gente morou quase dois anos por lá. Aí, a gente foi ficando. Tinha um restaurante que a gente trabalhava só sexta e sábado de noite, das vinte até às vinte e uma horas. O resto dos dias a gente não cantava. Segunda, terça, não fazia nada, só ensaiava, ensaiava, ensaiava. A gente passava, às vezes, falta de dinheiro. Não muito, mas a gente passava sempre.

Tocar na rua: um pecado, uma vergonha

Deixávamos de trabalhar na rua, durante o dia, porque falavam mal dos músicos que tocavam na rua. Lá na Bolívia, o que toca na rua é considerado como uma pessoa que está pedindo dinheiro. A gente gostava só de tocar em teatro, restaurante, cinema, boates noturnas, mas na rua era, como se diz, como um pecado, como uma vergonha. Músicos mais altos, eles tinham vergonha de tocar na rua, ou eles criticavam, criticavam pessoas que tocam na rua. Diziam que não é honroso tocar na rua, para isso que existem os teatros.

E comecei a chamar outros amigos para fazer show comigo: “Vamos viajar para Foz do Iguaçu”. Cheguei em Foz do Iguaçu, para trabalhar em uns restaurantes muito chiques lá. Fiquei doze anos sem sair de lá. Eu estava lá todo esse tempo.

Tinha bastante trabalho lá. E aí consegui comprar um carro, consegui comprar uma casa, um terreno. O Víctor também estava lá e esses outros músicos de grupos latinos estavam lá, moravam lá também, dez anos, a gente se conhece tudo de lá. E

daí que estão saindo todos esses grupos para aqui, para estas cidades, porque lá caiu o turismo. Na Cidade de Leste, chegava bastante gente para comprar mercadorias do Paraguai e isso era bom para nós, eram os nossos fregueses. Então, quando caiu a cota de quinhentos reais, aí caiu tudo, restaurantes, hotéis. A cidade esvaziou, ficou deserta.

Tenho dois filhos. Uma de dez e outro de cinco anos. Me preocupo com o estudo deles, principalmente que acabem o segundo grau, que depois vão para faculdade ou uma área de estudos curtos. Estudos mais curtos, técnico, superior ou médio, depois do segundo grau. Gostaria que meus filhos aprendessem música, mas, tudo dependendo deles. Eu vou incentivar, cultivar, para que eles também aprendam violão, tambor, flautas, para eles seguirem, de repente, um caminho que estou seguindo, e como eu estou como professor, é mais fácil para eles aprenderem. Eu não tinha professor, não tinha guia. Então, eles estão com mais vantagem de aprender mais rápido, de ser melhor que o pai. Eu vou incentivar uma parte, mas na vida acho que é difícil de uma pessoa submeter as crianças, a obrigar a querer ser músico. É muito difícil contra a vontade. É como um pecado querer obrigar eles a ser músico. Eu quero que sejam por eles mesmos.

2.3 Geraldo Azevedo

Meu nome é Geraldo Costa Azevedo, tenho sessenta e nove anos. Sou Palhaço Musical. A gente aprende em circo e teatro. Antigamente se usava muito isso aí. Já trabalhei em circo. Quando jovem, aprendi com um carioca chamado Zaperta, um bom palhaço. Eu entrei um dia para esse circo pela amizade de uma trapezista muito bacana. Ela tinha quatorze anos e eu tinha uns dezesseis anos. Ela começou a pedir para mim fazer para ela agulha de crochê, aí tudo bem, fiz agulha, gostou. O palhaço olhou para mim assim: “- Olha, você está ficando amigo da família, você tem

que viajar conosco. O que você quer ser?” Eu queria ser um grande equilibrista de bicicleta, monociclo. “- A gente faz para ti um monociclo”. Ele era o cômico dos acrobatas. Assim eu vi o palhaço e comecei a bolar. Vivendo e aprendendo. Isso foi lá em Rio Novo, em Minas Gerais. É perto do Rio, 200 Km do Rio, mas é. Estado de Minas. Então aí que começou o meu sucesso, depois piston... eu tocava... sempre no meu coração...

Assim começou a minha vida

Já tocava piston... Saudade.... Aí o Zaperta bolou eu tocar dentro do estojo. Fez um estojo, fechou... ele mesmo fez o estojo especial de madeira fininha, de pino, só entrava a ... em vez de ser piston era chave, né... e o bocal. Colocava o bocal. Aí, eu chegava sem ser palhaço mesmo, “Esse é um grande músico.” Aí todo mundo ficava rindo, pessoal pensava... eu não sabia se dava música lá, né. Mas ninguém ouvia eu tocar, o público. Aí eu começava a tocar dentro do estojo... assim começou a minha vida. Aí eu saí, fui embora com o circo. Aí tinha um mágico no circo, fez eu separar do circo... Mágico Massu, tipo indiano. Daí fui fazer o papel de São Miguelino no teatro. Muitos anos depois eu encontrei os Azevedo outra vez, lá no Rio.

Eu já fiz um palhaço uma vez com um grande violinista, o “Bolancher”, cigano Bolancher. Eu chegava e eles botavam a gravação do cigano Bolancher. Não cheguei nem a fazer dublagem, era mais para fazer gozo com o pessoal, só ouvindo aquelas músicas chorosas de violino. Então, o pessoal esperava eu parar, aí eu parava assim e eu largava aquela cabeleira toda arrepiada, vinha com um estojo ali embaixo do braço e daí eu montava o truque. Botava... o cara dum lado... do outro, longe, sem ninguém ver eles com um [inaudível] para derrubar tonel, lata, balde, garrafa de vidro, estourava, quebrava, um barulho enorme. O pessoal que estava lá já sabia, eu chegava brabo... “agora chegou o ...”, cortaram a música, aí chegava eu no palco,

chegava, passava a escova, saía talco para todo o lado, tirava a peruca, sacudia e botava outra vez... virava as costas para as pessoas não verem... fingia que... e com o espanador sempre espanando, cheio de talco, já... talco cheiroso. De preto, sujo de talco. Aí vem ele, aí ó... Bolancher. Aí todo mundo batendo palma, tremendo... estojo... violino, grande ali. Só o estojo ali que tinha. Chegava, abria o estojo, tirava uma banana pequeninha, comia uma banana, eram duas bananas, comia uma... e todo mundo rindo... aí, quando eu ia fazer novamente, o cara já puxava a corda, aí derrubava [faz um barulho], saia fumaça e talco para todo o lado. O pessoal todo assustado. Aí estourava do lado de lá [risadas], daí acabava. Era tudo truque. Ainda existe circo até hoje. Agora são os netos que cuidam.

Mas... você toca por música?

Uma vez, quando garoto na escola lá em Minas, eu sentei no banco para estudar música e uns estudantes começaram a me entrevistar, acho que eles me julgaram bastante idiota. “O que é uma ‘pintagrama’?” Falei: “Pintassilvo”, aquele pássaro que canta. Falou: “Mas você tem certeza?” Aí riram, debocharam... então falei: “‘Pintagrama’ é mi, sol, si, re, fá...” “Ô, ele sabe...” [risadas]. Aí, eu falei: “Mas vem cá, na língua do grosso aqui chama-se pauta, não é pata de barata, é pauta...” [risadas]. As notas nas linhas, na clave de sol, são mi- sol- si- ré- fá e nos espaços, fá, lá, dó, mi. E aí, os caras me olham assim, “Mas... você toca por música?” Eu falei: “Então pergunta o que é a música, você não sabe?” Aí eu respondi: “A música é a combinação de sons melodiosos que servem para lamentar nossas almas.” Aí o cara ficou me olhando [risadas]. Porque, como palhaço, pintou a cara, é analfabeto, não tem conhecimento nenhum. O que é uma pauta? Ele não sabe a pauta?... são cinco linhas. O que é um pentagrama? são cinco linhas. No ginásio eles não tiveram uma explicação igual a essa, e comigo eles tiveram que agüentar... O ginásio ensina só o

trivial, mas não ensina a profundidade musical: o que é a música? Quem inventou a música? Eu já sabia daquilo ali o que era música, eu lia muito, a leitura de seminários. Então ali eu procurava ler os autores, por exemplo: Schubert, Beethoven... Ali no seminário eram todos poloneses, gostavam de música clássica, só ouviam música clássica.

Eu toco esse tipo de música... eu toco. É que ninguém sabe, a maioria chama de música fúnebre. Tudo bem, tudo bem, se não gosta não tem problema. Vou trocar de repertório. Muitos lugares querem música de jovem e eu não sou jovem, eu estou com sessenta e nove anos, quase setenta. Então, a gente tem que procurar a música que o povo mais gosta. A atenção que as pessoas davam está diminuindo. A música jovem é muito barulhenta e ela quase não tem melodia. E ela é muito badalada, passageira e descartável. Não tem partitura pra gente ler, também. A gente vai comprar no comércio e não tem. Então, eu tenho que procurar as músicas que têm na partitura, como "Fantasma da Ópera." É uma música conhecida. Agora está moderna. Não toco "Fantasma da Ópera." Vou ter que comprar a partitura.

Essas músicas que eu toco são lidas: partitura, de piano, trilhas de filmes....A gente lê música, a gente decora a música que lê, a gente não toca de ouvido. É o problema de.... o povo é que não entende a gente. Agora, o dono daqui [da sapataria Bronza de onde toca para a rua] entende, porque ele gosta de mim porque eu toco música antiga, porque ficaram eternas. E é por isso que eu estou aqui, senão, não dá.

Estudei música em escola, no conservatório, mas não me formei. Comecei o estudo do trompete em Minas, continuei no Rio, e em São Paulo eu parei com os estudos, daí segui como profissional. Comecei com 18 anos. Estudei na escola profissional de música, no Rio.

Há trinta e cinco anos. Há trinta e quatro anos atrás me chamaram pra

televisão pra fazer teatro. Eu vim pra cá com teatro, vim de Buenos Aires até aqui com teatro, era Luz Vermelha, eu estava no Paraguai, fui pra lá jovem, com o conjunto “Ermanos Ojes,” então fui ficando por aqui. Aí me casei não, deu certo, desquitei e estou aí com meus filhos e meus netos. Não vou sair de Porto Alegre, é o lugar que eu mais gosto do Brasil.

Eu trabalho registrado aqui na sapataria Bronza. Estou registrado, com carteira, de três para quatro anos. Eu venho pra cá na quinta, sexta e sábado à tarde. Eles pagam três salários mínimos. Comecei aqui... me viram trabalhando, não sei como ele me contratou, não me lembro. Também, faz 35 anos atrás. Eu tinha uma banda de música que fazia propaganda: eu, de palhaço, e a banda não, era tudo bancário aqui, gente fina, educada, bons músicos. Eles tocavam por *hobby*, então o banco abria só de tarde, então de manhã eles trabalhavam comigo, de tarde eles iam trabalhar. Só os sábados que eles trabalhavam comigo de tarde. Eu tinha um instrumento grande assim, contrabaixo, quem tocava ele era um negrão, e o flautista também era de botar no bolso, pequenininho, ele era gerente de um banco. Aí eles me viram nessa banda... não sei... eu não sei como é que foi o primeiro contato com ele, sei que ele me contratou com a banda e tudo.

Agora, aqui, já estive inscrito na Ordem Nacional dos Músicos. Hoje eu não pago porque... acontece que eu não tenho contrato mais, eles não aceitam idosos. Tocar em confeitaria, em bar, em baile, aqui tem que ser tudo jovem. O Brasil todo tem que ser jovem, acho que o mundo todo está assim agora... idosos não têm mais valor. Diz que aqui tem seresta, eu nem procuro, porque não adianta. Músico que ficou idoso pode tocar bem... não adianta, ganha mal, não adianta. Na rua eles têm palhaço como louco. País da ignorância. Na Venezuela é pior do que aqui ainda. Na Venezuela também é a molecada, trata-te mal na rua, chutava... aqui também vaiam... quando a Prefeitura abre esse mundo... pessoal das vilas vem tudo para a cidade sem pagar

passagem aqui... é uma incomodação na rua para tocar, interrompe o *show*, avacalhando. É... quer dar tombo na pessoa idoso... não respeita não. Então por isso que eu parei. Parei.

O pessoal intelectual me respeita, pessoal intelectual daqui, donos, senhores aí de cabelo branco. Eles se lembram do repertório meu antigo. Seresta, música da saudade, da época do Baile da Saudade. Toquei no Baile da Saudade também com Petrônio, canal cinco, São Paulo, fui convidado, aí eu apareci no Baile da Saudade. Aqui na TVS, foi filmado aqui mesmo. Seu Waldemar, o dono da Sapataria, viu. Eu nem vi na televisão, eles gravaram eu aqui em cima. Em quinze minutos ou meia-hora eu estava passando na TV, não deu nem tempo de ver, eu estava trabalhando.

A “Aquarela Brasileira” foi gravada aqui na Sapataria Bronza. Foi gravado pela TVS, também, a minha imagem de palhaço tocando “Aquarela Brasileira” em homenagem ao Brasil. O último campeonato do Brasil foi homenageado aqui em cima.

Eu daqui viajo para o exterior e volto também, eu vou indo e voltando, é como eu estava dizendo... é São Paulo e Rio... Então o pessoal não considera a gente como uma pessoa viajada, que conhece o mundo, não é assim? A experiência do mundo ensina a gente, ainda, até em aprender mais.

Eu vivo por causa da música. Se não fosse a música, eu não....Sei lá se estava vivendo mais, porque eu me sinto feliz na hora, no momento que eu estou tocando eu estou vivendo. Quando eu paro de tocar...

2.4 Héctor Omar Letelier Alvorado

Nasci em Santiago do Chile, no dia primeiro de setembro de 1960. Comecei nisso aqui, porque nossa mãe tocava violão, e um dia eu disse que queria aprender a

tocar violão. Aí, comecei a aprender a tocar umas músicas. A mãe já tinha em casa umas letras, umas notas. Minha mãe contratou um cara, o professor, que nos ensinou um pouco, depois entramos no municipal que ensina uns acordes chilenos. Nos apresentamos no municipal e depois a gente foi indo, longe, de acordo aí com o que a gente foi tendo necessidade. Aqui tive algumas orientações.

O músico não pára de aprender nunca.

Eu toco violão e *charango* também. Eu comecei no Chile, num conjunto na escola, apresentações no colégio. Sempre tinham feriados nacionais que a gente se apresentava, as turmas, todas as turmas apresentavam alguma atração musical. Então, tinha na minha época, mas sempre deve ter isso aí. E esquema de bairros também, quando um bairro tinha sua celebridade que estava fazendo aniversário, sempre tinha alguma coisa. Aí, pelo colégio, fizemos amostra de festa da juventude da cidade. Aí foi vir para o Brasil e eu larguei isso aí. Nós éramos todos estudantes. E também estava, no Chile, no grupo folclórico municipal. É um grupo com dança de muita gente, dança e música. Nós participamos desse grupo aí uns três anos, até que a gente veio para cá. Meu pai veio trabalhar aqui e a gente veio. Terminamos o segundo grau aqui e entramos na faculdade. E nós aqui começamos depois, a partir de uma festa de chilenos. Nos pediram para organizar uma festa: - "Organizem aí uma festa, a gente sabe que vocês tocam". Vimos quem queria participar, quem sabia tocar um violão ali; aí organizamos dois grupos, um era o nosso, que é da música artiplânica, dos antiplanos, plano da cordilheira, música do Chile, mas também da Argentina. No norte do Chile chamam de Nortina, depende, mas eu chamo de música do artiplano, artiplano dos Andes: nas partes mais altas e planas, então, essa parte o pessoal mora, o artiplano. Bom, aí nós organizamos dois grupos, um grupo com baile grande assim, tinha coral com mulheres, adultos, vinte e poucos. E ficou uma festa

muito boa. A partir daí, até agora, têm essas festas aí bem movimentadas. A gente geralmente participa de quase todas elas. Não que a gente tenha algum compromisso maior.

A gente sempre faz orientação aqui. Eu fiz com um professor aí, seis meses. É obrigatório fazer um curso aqui na Ordem dos Músicos de teoria e prática, que era para tirar a carteira. Outro curso foi só ouvindo. A vivência. Ouvindo e conhecendo.

O cara, quando trabalha em grupo, tem que conhecer o que ele vai fazer, nota. Tem que dizer, tem que saber, se não fica uns aprendizes que não sabem nem reconhecer. Ficam aí olhando, não sabem as notas, têm que ir aprendendo.

No curso Mauá, passamos numa aula sobre a civilização incásica, como uma peruana. Uma professora nos chamou, uma vez, para mostrar um pouquinho de música e aí tu vê. As pessoas de quinze a dezessete anos, estavam fazendo cursinho, aí chegaram para nós e disseram: - "a gente nunca tinha ouvido esse tipo de música, eu não sabia que existia esse tipo de música". Então, que é que há? Ela não tem acesso, não chega até eles, porque todos os canais que são dirigidos para ele tem outra coisa que está interessando. Então, desviam tudo. O que ele recebe até os ouvidos? O que está passando nos canais dele?

Nós ensinamos, porque no nosso grupo já entrou quase trinta pessoas. Estão aprendendo e depois vão embora e chega outro novo. Eu tive que ensinar muito brasileiro porque não conhecia isso aí. Então, vai aprendendo com uns, vai ensinando a outros. Porque vão entrando músicas novas. Sempre tem esse intercâmbio. O músico não pára de aprender nunca. É uma vida boa, mas sacrificada. Músicos existem muitos, agora, os que insistem são poucos.

Todas as pessoas são músicos, têm aptidão de tocar instrumento, de cantar...

Todas as pessoas. Muito pouco são os que não têm condições de, digamos, de coordenação motora ou que não têm uma voz muito melodiosa. Porque todas as vozes são aproveitáveis. Então, é questão de querer, gostar mais ou gostar menos. O mais difícil é ter condições. Condições físicas e financeiras para ti, por exemplo, a gente. Eu mesmo, eu não tenho mais progresso musical, não sou um grande malabarista, poderia ser mais sensível, se eu tivesse mais tempo para treinar ou para estudar mais, mas não tenho esse tempo. A gente não vive só dessa música, então, por isso que a gente não tem esse tempo para ficar muito melhor nos aparelhos. O povo americano, por exemplo, é um povo de mais exercício. Se tu pegas dez americanos, tu pegas no mínimo oito que já sabem tocar piano, porque na escola ensinaram. Então, o que é isso aí? Ele sabe porque ele está fazendo uma coisa boa agora com aquele instrumento. Porque a música instrumental, por exemplo, aqui na América Latina ou aqui no Brasil, não é tão apreciada porque são poucas as pessoas que conhecem os instrumentos, de tu saber o que tu está fazendo com aquele violão, a dificuldade, a destreza com que o cara está fazendo com aquela música, valorizar. Tu botas, por exemplo, um show desses Axés com um cara tocando duas músicas, só aqui no verão, os caras já estão assobiando. O cara está pulando em cima como o Axé lá que toca três notinhas, tudo batido, mas estão fazendo o que o pessoal quer. Porque isso eles estão entendendo. Porque isso aí é que vêm na TV, que é a “melhor música”.

A educação musical é que dá o espaço para isso aí. Eu digo até que a educação musical é o que te deixa conhecer a ti mesmo, a ti próprio, de tu gostares de ser o que és. O nosso problema é o “complexo de índio”, ninguém quer ser latino, só na hora que estão jogando bola, na hora que não querem ser responsáveis “não , latino é assim mesmo”, e não se quer cumprir a lei, tudo assim. Quando dizes que “eu gosto e adoro ser brasileiro”? Quando eles botam a camisa do Brasil ou vestem a

bandeira brasileira? Dia que tem jogo do Brasil, ou o dia que Ayrton Senna corria e ganhava, ou quando tem algum esquema esportivo que eles estão ganhando, se não, não vestem, só para embrulho.

Agora, aqui, como ter consciência se não tem educação? Cada vez a educação fica mais cara. Porque não é só a música. A pintura, a forma de escrever música, a dança, é tudo cultural. Isso aí incentiva o quê? As reuniões. Toda cultura incentiva reunião, tu queres tocar aqui no verão para que te ouçam uns quantos, geralmente tu vais nas festas tu faz isso. Queres mostrar tua figura: “ó, pinte este quadro”. Então, tu queres mostrar para os amigos, tu queres mostrar isso aí. O quê é que incentiva isso aí? As reuniões, a tua gurizada, o outro que está do seu lado... Então, tu te alimentas com a arte do outro. - “Bom, eu não sei pintar mas na nossa turminha ali tem um pintor”. Então, eu sou orgulhoso disso, querendo mostrar para outros. Aí incentiva o quê? A se amar uns com os outros, a gostar uns dos outros. Tu gostas dele, aquele gosta dele, nós gostamos, isso aí que é união, a cultura, o homem, seus povos, porque isso aí, estar fazendo isso aí, uma reunião social ali. Então, vamos fazer dinheiro e vamos viver aí e ajudar os outros. Não é só ganhar dinheiro, é para tu ajudares o outro. Então isso aí é a base de tudo, a consciência se faz desse jeito, com educação.

2.5 Ivan Leonardo Letelier Alvarado

Nasci em Santiago do Chile, no dia vinte e quatro de abril de 1962. Eu me criei escutando música latina e também a erudita. Óperas do meu avô também [canta ô.....agudo em falsete]. O meu avô cantava. Tocava violino. Tenho até o violino do meu avô aí.

Só que depois que ele cortou os dedos numa serra, cortando madeira, nunca

mais tocou. Ele era colonizador no sul do Chile. Cortava árvores. Ele tocava violino, e minha avó tocava piano. Ele largou para todos os netos, nem um quis tocar o violino. O único que se interessou, por parte da minha família, foi uma irmã minha, que começou a tocar. Começou a estudar e largou, aí o violino ficou conosco. Eu nunca gostei, porque é meio complicado. Tinha que estudar meses. Esse aí tem que estudar, porque pra afinar ele... No tempo do meu avô não existia a famosa televisão, e nem todos aqueles empecilhos que existem hoje pra tu criares, como criavam antigamente, tocavam. E lá no sul, onde o meu avô foi colonizador, ele, praticamente, era o único músico. Além de professor era músico e cortava madeira. Ele era professor de tudo, inclusive de música. Vi ele tocando com os dedos cortados. Nós pedíamos pra ele tocar. E assim, a gente adquiriu uma consciência, ou seja, adquiriu uma base pra tudo isso também. Isso que me ajudou a manter, e a crescer junto, que eu gosto de crescer, eu não gosto de ficar parado.

A gente vai criando uma bagagem.

As músicas deles, naquele tempo, eram óperas. Escutavam clássica e música do local, da região. Música dos Andes também. A música chilena se divide em três partes: a música nortenha, a música central e a música sulenha, do sul. A música do norte tem muito a ver com a Bolívia e com o Peru, tem mistura. A central já é mais autóctone, mais cidade, e onde dançam música, que seria a Cueca. Do sul já tem influência mais européia. Aí que estava o meu avô. Tem um ritmo mais de alemães e tudo...tem uma canção parecida à européia. Sim, porque foi começado por alemães no sul. Convivi nesse meio, assim como também eu viajei muito pro exterior. Tive outras convivências com outros músicos, também. Eu estive nos Estados Unidos, estive na Flórida, aí conheci uns italianos, que tocam e cantam que é uma loucura. Conheci uns colombianos, uns israelenses...tinha todos os gêneros de música. Eram mais de vinte

países representados. Música e dança. Depois fui na Europa duas vezes já. Então, esse crescimento todo, envolvendo músicos, até mesmo nas festas que faziam lá, a gente vai criando uma bagagem e tanto. Ótimos músicos. Isso é outra coisa que eu gostaria que todo mundo tivesse, essa oportunidade de conhecer todo o mundo e escolher todos os tipos de músicas e conviver junto com eles pelo menos um mês. Entender o porquê de cada música, também. Interessante. Cada dança, também. Eu não posso dizer que foi feito uma síntese, mas que sem querer, o ouvido vai trabalhar, tocar, tocar, tocar, a gente vai crescendo. Como o computador hoje em dia. A gente bota tanta coisa na memória, depois vai trabalhando, juntando tudo. E sem querer você acaba tocando uma música sua. Eu ouvia muito. Eu escutava música, escuto até agora, todo o tipo de música. Eu gosto de tudo, tudo, tudo. Isso faz com que a gente cresça junto. Como se diz...como faculdade. Que nem a vida. Quem é o melhor professor da ...? É a vida. A vida é uma faculdade que te ensina um monte de coisa. Eu gostaria de ter estudado, eu gostaria. Só não sei o que teria feito, também. [silêncio] O que me senti...o que eu posso ou não, de repente não, de repente pode ser até...é...professor. Eu não sei. Eu não segui porque não quis. Eu não sei, se tivesse terminado o conservatório no Chile, estaria lá, não estaria aqui.

Nós tivemos aulas eruditas e folclóricas, ou seja, para acompanhar, pra levar os dois, pra estudar os dois e crescer junto, uma ajudar a outra. Minha mãe e meu avô eram músicos folclóricos. O meu pai não. Da parte da mãe que eu sou músico.

Eu comecei a estudar música muito cedo. Eu comecei com nove, dez anos lá no Chile. Fiz curso de música erudita e folclórica. Até mesmo fui dançarino de música folclórica. Ficava vermelho que nem um pimentão, dançando e também tocando. Claro, no meio dos colegas não, mas quando me pediam pra tocar sozinho, eu ficava. No conservatório eu estudei violão clássico e depois eu fiz a teoria, o que seria o básico.

Mudança para o Brasil

Sou erudito e folclórico, só que não cheguei a terminar o estudo lá, porque quando chegou aos treze anos tivemos que parar por causa de problema político no Chile. Aqueles tempos, aqueles tempos... Nem vou tocar nesse assunto [riso]. Daí nós paramos de tocar e depois viemos embora pro Brasil. Veio toda a família [silêncio]. Aqui no Brasil começamos a trabalhar com a música. Tanto, que comecei a tocar um pouco e comecei a gostar. O pessoal que estava assistindo gostava, começava a insistir, eu ficava ali no meio de todas essas coisas, e o cara vai perdendo o temor, a insegurança devido a essa mudança, essa parada. Foi um corte brusco. Tanto que tivemos que vender os violões. Tinha um violão pra cada um. Os instrumentos ficaram tudo lá. Nós compramos um instrumento, e o irmão comprou outro. O irmão comprou na vinda pra cá, na Argentina. Por acaso vimos numa loja e compramos um, uma flauta, uma *queña*. Chegamos aqui, começamos a brincar um pouquinho, daqui a pouco, decidimos montar um esquema aí pra fazer um showzinho. Aí, o pessoal começou a gostar.

O pai queria que a gente se formasse um profissional, que não fosse músico. Queria que seguisse a carreira dele. Engenheiro, sei lá, queria a custo que estudasse, primeiro estudar. Tanto que não demos tanta importância pra música e continuamos com os estudos. A mãe tinha o seu violão e a gente que tocava com ele. Ela é dona de casa, cuidando dos quatro filhos. Dois deles são músicos: os teimosos, burros [risos]. Primeiro e segundo grau terminamos aqui, ou seja, a família toda terminou o segundo grau aqui em Porto Alegre. Depois tentei faculdade, não passei. Tentei, naquela época, pra engenharia.

Mas depois, com dezessete, dezoito anos, eu voltei pra música. Depois que terminei o segundo grau eu decidi, se não fosse tarde, eu continuava com a música. Aí

eu comecei a trabalhar com a música. Sempre com a música. Aí eu comecei a fabricar os instrumentos, como esse aqui. Tu fazes com taquara. Eu pegava umas taquaras de cana, começava a fazer e comecei a fabricar *zamponha* também, vendendo pro pessoal que se interessava. Era uma maneira de tirar o meu sustento, também. Depois, eu tentei fazer a faculdade de arquitetura. Estudei três anos e meio. Não adiantou. Mais ou menos eu trabalhava com a música e a arquitetura. E, afinal de contas, eu desisti da arquitetura e continuei com a música. E eu tô aí. É difícil mas... O que não quero pro meu filho [riso]. É.... Eu acho que seria interessante ele pegar se for interesse dele. Não vou obrigá-lo. Ele tá com nove anos e diz que vai ser cantor que nem o pai dele. Só deixo pensar.

A Formação do Grupo Sikúris

O nosso grupo, Sikúris, se formou com estudantes. Todos eram estudantes naquela época. Quatro estudantes. Todos chilenos. Eu sou fundador do grupo. Me considero líder. Eu fui um dos que organizou, que montou o grupo. Eu particularmente sou o núcleo. Comando tudo. A parte musical também. Até mesmo pra apresentar os shows, sou eu quem manda tudo. Sou o vocalista. O meu irmão trabalha mais com luteria, trabalha com instrumentos. Eu sou mais músico. Eu posso fazer essa comparação com meu irmão. Mas a gente se complementa um com o outro. Ele faz a parte burocrática, e eu sou da parte mais musical.

Fiz, tanto que eu me lembro que... Fizemos, três chilenos, não é. Eu já tinha te comentado sobre isso. Três chilenos. E decidimos: bom, tu tocas flauta, tu tocas violão, e outro tocava bumbo. Dá pra fazer uma miniorquestra. Com os instrumentos todos desafinados, é claro, porque nós não tínhamos instrumentos de qualidade. Sabe, quando a gente inicia, a gente não... Até mesmo, um pouco depois, com o tempo, de tocar você vai aguçando o seu ouvido, vai trabalhando ele. Eu,

normalmente digo que cresci bastante. Agora, meus amigos também. Mas, depende de cada um. Se se interessa mais, se preocupa mais por fazer com que ele viva mais a música. Pesquise, pesquise, até mesmo. Por que não pode pesquisá-la? Depois de um certo tempo, o pessoal começou a madurar, madurar, madurar, e aí chegou uma hora que...bom, isso aqui vamos levar, botar lá no centro que o pessoal tá gostando. Então, vamos trabalhar. Tanto fez que.... Desde este ano, nós começamos a trabalhar e começamos a gravar disco. Depois de um bom tempo nós começamos a fazer shows, festivais, já pagos pelos organizadores da festa. Aí começou a se tornar lucrativo pro grupo. Lucrativo entre aspas [riso]. Mas depois de um bom tempo, nós começamos a mostrar nosso trabalho na rua, já que a gente não tinha apoio praticamente nenhum de uma entidade, nada. Então, de que jeito a gente poderia melhor mostrar nosso trabalho? Também na rua.

2.6 José Claudio Oliveira dos Santos

Nasci em Porto Alegre, no dia dez de abril de 1955. Desde gurizinho que eu toco a gaita de boca. Com oito ou nove anos eu comecei com a gaitinha. O violão eu comecei com quinze anos mais ou menos.

O meu pai sempre tocou gaita de boca e tinha uns tios também que vinham lá de fora, lá de São Francisco de Paula e aí chegaram com as gaitas e faziam festa. Eles sempre tocavam em casa, faziam um bailezinho, uma festa em casa, quando chegavam. Pegava a gaita de boca, punha a gaita na boca e sem segurar, e saía dançando com as mulheres, dentro de casa. O meu tio sempre trazia gaitinha lá de fora, também. Uma vez me deixou uma de presente e foi quando eu comecei com a gaitinha. E, escutando eles tocarem assim, de ouvido fui pegando. Eles tocando, eu prestava atenção...e desde lá eu venho tocando direto.

Eu escutava eles tocarem depois eu ia pra um cantinho lá e tocava a mesma música que eles tocavam. Me escondia num cantinho e tocava as mesmas músicas deles. Uma hora, o meu pai olhou e disse: “tu estás danado, hein? Já estás aprendendo, também”. Aí eu disse: “tem que aprender”.

Eu nunca tive escola de música, eu toco violão desde os quinze anos de idade. Eu trabalhava na oficina e comprei um violão e comecei a tocar, só olhando em ver os outros tocarem. Ficava olhando a posição dos dedos e “coisa”. Comprei um livrinho pra poder aprender melhor pelo livrinho....Aprendi as músicas memorizando tudo.

Peguei um livrinho, Método Prático de Violão, de uma professora lá do Rio mesmo, Nirinha Martins, a autora do livro. Comecei a aprender com esse livro, sem professor, sem mestre. E olha, eu fui aprendendo aos pouquinhos. Não sei tudo ainda, mas, o pouco que eu sei dá pra se defender. Eu até estava procurando esse livro esse dias, queria ver se eu achava. Vou procurar em mais umas livrarias, ver se eu consigo, para passar para os meus filhos, também, porque eu aprendi com esse livro.

Foi um pouco sofrida minha infância, também, porque meus pais se separaram. Eu era muito novinho, tinha uns cinco ou seis anos. Meus pais se separaram e eu segui com meu pai. Trabalhei desde pequeno. Empurrei carrinho de sorvete com meu pai, aqui em Porto Alegre. Caminhando aí nas ruas, Teresópolis, Glória, tudo que era lado a gente ía. Mas aí, depois, meu pai, quando eu tinha uns 8 anos, me colocou no colégio interno. Passei 4 anos ali e fiz o primário naquele sistema antigo. Tu estudavas até a quinta série e depois fazias exame de admissão e ia pro ginásio. No primeiro ano do ginásio eu rodei. Aí não estudei mais [fala grave]. Eu morava na casa de um tio meu, aqui perto do campo do Grêmio, ali. Eu estudei o primeiro do ginásio ali no Costa e Silva. Daí, eu rodei e o meu tio disse: “Não, tu não queres estudar, então agora tu vais trabalhar”. Então, ele me arrumou serviço numa oficina. Depois eu não tive mais

oportunidade pra estudo. Minha vida foi só trabalho e trabalho.

Por que é que a gente está aqui na rua?

Com treze anos eu fui parar na oficina mecânica. Aí eu só saí com dezoito. Eu trabalhava na oficina de dia e de noite ia para o colégio. Mas não deu certo. O cara trabalhar de dia e estudar de noite não dá muito certo. A cabeça já está... O bom de estudar é de manhã cedo. Eu sempre digo para as minhas gurias: “Olha, vocês vão estudar de manhã, porque é isso aí”. As minhas meninas, tem uma com doze e outra com dez anos. A de doze está na quinta, e a de dez está na quarta série. Estão bem adiantadas. Eu sempre digo para elas: “tem que estudar de manhã porque o pai estudou de noite e não adiantou.” No colégio interno eu me dava bem, estudava, sempre tirava nota boa. Já quando foi para trabalhar na oficina e estudar de noite, já fracassou. Aos dezoito anos tirei carteira de motorista. Fui ser motorista de táxi. Fui assaltado umas duas vezes. Aí parei, larguei a praça e fui embora para o Rio. Lá no Rio fui motorista particular, bastante tempo, uns oito anos. Como motorista, eu viajei o Brasil quase todo, também. O violãozinho sempre do lado e a gaita no bolso. Antes, eu não tocava os dois instrumentos juntos, assim. Tocava um e tocava o outro separado... Depois, me veio na idéia de adaptar. Fiquei desempregado um tempo lá no Rio e aí enjambrei lá com arame. Fiz um suporte desses com arame, amarrava a gaita e tocava em Copacabana. Ia tocar nos bares daqueles da Av. Atlântica. Tocava pro pessoal de noite, nas mesas, e depois saía com o chapeuzinho arrecadando e o pessoal dava um troquinho.

Eu tive um parceiro quando eu morei lá no Rio. Quando eu conheci o rapaz, ele não tocava violão. Tinha vontade de aprender e, canhoto, pegava o violão e tocava sem trocar as cordas nem nada. O cara era bom de violão. Depois que começou a tocar comigo, começou a aprender um pouco. Era um parceiro bom de violão. Depois

nos desencontramos. Fui viajar, ele ficou.

Sou motorista profissional. Meio oficial de mecânico... mas estou desempregado e, com os filhos, preciso trabalhar para arrumar um sustento. Encontrei um meio de arrumar um troquinho aqui. Eu me acho um artista de rua mesmo, um artista de rua mesmo. Eu não sou bem instruído, assim, de dizer que estudei bastante, mas eu entendo muito bem a posição de cada pessoa, cada um com o seu ponto de vista. Um que acha que está errado, outro acha que está certo. Mas eu acho que uma coisa ou outra a maioria do povão entende: por que é que a gente está aqui na rua mesmo.

Tenho duas meninas no colégio. Essas não vêm. Elas, agora, estão de férias e estão em casa. Elas cuidam da casa, lavam roupa. Filha mulher não dá pra deixar muito solta, não. Tem que criar meio seguro. Os meninos vêm pra rua comigo. Aquele instrumento ali foi eu quem fez. Aproveitei um pandeiro velho, um pedaço de pandeiro e fiz um ..um pandeirinho pra eles. O do “choque-choque” ali, com as tampinhas de garrafa também. Na brincadeira eles já estão aprendendo também. O meu mais velho é interessado mesmo em aprender. E ele tem ritmo. Tem ritmo assim pra bater. Vou ensinar o que eu puder ensinar pra eles de música, também. Não que eu queira que eles venham pra cá pra rua. Claro, isso eu não quero. Mas...pra eles aprenderem, pra eles terem um ..uma noção. O que eu sei de música eu vou passar pra eles. Nunca é demais. Por enquanto ainda não, porque são muito novinho ainda. Mas, quando tiverem idade e já souberem ler e escrever, penso em colocar numa escola pra eles aprenderem mesmo. Mas o meu propósito primeiro é que eles aprendam e que eles estudem primeiro, não é, tchê? E escolham. Que eles opinem pela profissão deles. Eu não quero fazer nada forçado [...] “-Vocês vão aprender e vocês vão tocar na rua que nem o pai.” Não. Quero que eles estudem primeiro e depois eles vão opinar o que é que eles querem fazer. Eu acho que é o mais acertado.

2.7 João Alves de Oliveira (João da Gaita)

Nasci em Frederico Westfallen - Rio Grande do Sul, no dia vinte de julho de 1942. A minha vida de músico começou porque eu perdi o meu pai. Eu tinha treze anos. Ele era gaiteiro, ele tocava. E eu perdi ele. Daí eu quis assumir o que ele fazia. Me abracei na gaita que ele me deu....Ele me deu a gaita quando eu tinha onze anos. Mas ele não tocava em rua, ele era gaiteiro profissional. Desde seis anos eu já o acompanhava em CTG, essas coisas.

O meu pai me ensinou a primeira música, a Valsa. [fala quase cantada]

“Abre a janela ó querida
Ver o luar cor de prata
Venham ver o som desse meu pinho
Na canção canção de uma serenata.” [cantada 2 vezes]

Essa valsa ele me ensinou a fazer. Daí eu fiquei. Fiquei naquela um monte de tempo. Depois eu comecei a cantar mais, cantar mais, aprender mais coisa. E hoje eu tô aí. Daí pra frente, eu cheguei na minha mente, daí, eu aprendi sozinho [decidido]. Depois dali, depois daquela valsa, eu toquei sozinho. Ninguém mais me ensinou. Eu comecei a batalhar. Fui, fui, fui, até que eu cheguei até aonde estou.

Eu estudei pouco. Até a quinta série. Eu podia estudar mais, pelo meu pai eu estudava mais. Mas a gente, quando é criança, não se importa muito. Aí eu parei. Nós morávamos na colônia. Eu gostava mais da roça do que do colégio. [Riso] É...eu gostava de estar lavrando, carpindo. No colégio, eu já não ligava muito.

Eu trabalhei na roça até os vinte anos, até o tempo de servir. Aí que eu vim pra cidade grande. Eu servi o exército. Servi dois anos em São Borja, na cavalaria. Segundo regimento: João Manoel. Lá é tudo cavalo. O negócio lá na cavalaria é só cavalo [Riso]. É instrução, é tudo só cavalo. Lá, eu tinha dois cavalos pra carroça,

tinha um pra mim andar, e tinha um cavalo da pipa. Eu tinha cinco cavalos que eu cuidava, tudo por minha conta. A carroça, o cavalo da pipa pra puxar a água, tudo era comigo. Eu tive sorte no quartel, gostei. Me arrependi de dar baixa. Podia ser um sargento hoje. Um tenente. Mas de dia a gente trabalhava, de noite... Festa, galinhada. Cachaçada não tinha. Lá tinha só vinho. Lá na colônia só tem vinho. Aquele vinho feito na hora, sabe? Ota vida! Nós amassávamos o vinho. Eles pagavam pra nós, a piazada, entrarmos na pipa pra pisar, pra socar a uva pra sair o vinho. Mas era coisa muito boa. Aquele tempo não volta mais.

Toquei nos bares em Frederico Westfalen, cidade do interior, perto de Erechim. Lá que eu comecei minha vida, lá que eu comecei tudo. Com treze anos eu peguei a gaita pra valer. O meu pai morreu e eu “caí”. Eu fui pra rua com a minha gaita pra vencer a minha vida. Criei cinco filhas e um guri, só na gaita. Eu fui servente de pedreiro, eu fui lavador de carro, eu trabalhei na na... Eu trabalhei quase cinco anos na Gaúcha Car. Eu trabalhei na Farroupilha, aquela garagem gigante aqui na Riachuelo. Fui eu que inaugurei aquilo ali. Nós trabalhávamos na obra, eu passei pra lavador, fiquei dez meses de manobrista e depois eu passei pra lavagem. Dirijo qualquer carro. Só nunca peguei ônibus. Ônibus, eu nunca peguei. Nunca tirei carteira de motorista.

Quer aprender a tocar?

Eu tenho dezesseis letras. Tudo música minha. Tenho letras minhas aqui ó, tu podes olhar... Eu preciso de uma pessoa que escreva pra mim. Letra pequena, miúda, eu não enxergo. [Ele possui uma pasta com letras de música. Algumas datilografadas]

Nunca gravei, não tenho disco, mas sou profissional porque eu sou profissional. Mas nunca gravei disco. Acontece que ninguém me dá uma força. Depois que eu perdi o meu pai, eu nunca tive força, era só ele que me ajudava. Eu sou um

cara que ninguém deu força pra mim. Pra nada. Eu batalhei *solito*. Só Deus que pode me dar essa força. Não tem outro. Viu o que eu falei? *Só Deus, ele somente* [bem baixinho].

Tem gaitero que eu ensinei tocar. Eu tocava baile e largava a gaita que nem aqui ó. [A gaita estava sobre o banco] Aí ele pegava na minha gaita e começava. Daí eu fui: Ó, quer aprender a tocar? Eu te ensino. Ensinei ele tocar. Aí ele passou a tocar comigo. Me ajudava a tocar baile....Mas depois que ele se sentiu profissional [estala os dedos], adeus.

O meu guri toca violão e canta. Aprendeu comigo. Com seis anos eu já ensinei ele a tocar pandeiro. Aí ele me ajudava a tocar baile com seis anos. Eu botava ele trepado numa caixinha de engradado de cerveja. Ele trepava ali e tocava pandeiro a noite toda comigo. Toca gaita também, ensinei a tocar gaita. Toca gaita e violão. Eu já toco só gaita e bateria; violão não toco.

Na gaita, o que ele toca é bem tocado, mas ele só sabe três músicas, só aquelas três, as que eu ensinei. Comprei uma gaita e dei pra ele. Ele morava com a vó dele, lá pra fora, e eu morava aqui. Então, daí, o fim do ano quando eu ia pra lá....cheguei lá ele já sabia tocar. Eu digo, bah! Que bom. Cheguei lá, ouvi aquela música, era ele tocando. As minhas gurias, nenhuma quis ser artista, quiseram saber de casar. Estão todas casadas. Não tem nenhuma solteira. São cinco. Cinco filhas mulheres e só um homem. Eu queria que uma delas desse artista, mas não deu.

Mas tem uma netinha minha que aquela vai dar artista. Aquela, dança e canta desde pequeninha. As vezes eu erro a música e ela diz: “ó vô não é assim, é assim.” Ela gosta muito de música sertaneja e as músicas da Xuxa. Está sempre vendo o programa da Xuxa. Eu toco aquela “ilariariê ôôô”, eu toco toda ela, eu sei música popular também. Sei música da Angélica também.

2.8 Jordão Siqueira Oliveira

Sou do interior de Santo Ângelo - Rio Grande do Sul. Nasci em vinte e cinco de março de 1965. Meus pais são de origem da agricultura. Começaram a vir os filhos, e meu pai resolveu vir pra cidade de Ijuí pra poder trabalhar em alguma coisa e ter como dar colégio pras crianças. Eu cresci em Ijuí. Quer dizer, fiquei até os 10 anos em Ijuí, porque depois vim pra Porto Alegre. Vim pro colégio e só ia pra lá nas férias.

Todos meus familiares gostam de música. Meu pai gosta de música, e a minha mãe também estava sempre escutando música. Lá, só se ouvia rádio. Eu não conhecia ninguém que tocava. Ouvia músicas mais através do rádio mesmo, só de rádio. Lá o pessoal ouve muito rádio.

Formação no Instituto Santa Luzia

Eu comecei música quando entrei no colégio, com 10 anos. Comecei lá no Instituto Santa Luzia, em Porto Alegre, na Av. Cavalhada, 3999. Eu fiz o primeiro grau lá. Fiz sete anos de curso. Conforme éramos avaliados, de acordo com o desenvolvimento do aluno, dava pra fazer duas séries no mesmo espaço, assim, íamos a uma série do supletivo. Foi o que me aconteceu. Eu fiz a segunda e a terceira junto. Daí eu já podia pular pra quarta série. Até a 4ª série podia fazer supletivo.

Antigamente, há vinte, vinte e dois anos atrás, no meu caso, não havia tanta informação para o deficiente visual, exceto no Santa Luzia. O Santa Luzia deu muita formação, em termos de música, pra praticamente todos os deficientes visuais. Depois, inclusive, essa entidade que veio a ser o que é hoje, que é a associação de cegos do Rio Grande do Sul (Acergs), foi inventada por cegos, ex-alunos do Santa Luzia. Até hoje, no Santa Luzia, as pessoas têm aula de música. Lá nós tivemos o coral onde há, também, educação pra voz e instrumento.

Lá que eu fui estudar música. Quando eu comecei, eles diziam pra gente optar pelo que quisesse. Ofereciam qualquer tipo de instrumento: violão, violino, piano, acordeon é...trompete, pode dizer piston, escaleta e até mesmo instrumento de percussão: caixa, bumbo, por que nós tínhamos a banda depois do colégio. Eu comecei com acordeon, passou um tempo, aí eu enjoei. Aí eu fui pra bandinha. Eu comecei com escaleta. Tinha todos os instrumentos de uma banda: tuba, bombardino e trompa. Particpei, no início, com o trompete, depois eu passei pra caixa, pra caixa tarol.

Tinha um professor pra banda que se esgueirava pra todos os instrumentos. Então, no meu caso, pra aula de acordeon, eu tinha uma professora. Nossa professora dava aula pra cada instrumento. Tinha, também, um professor de cordas, outro professor pra teclado e um professor pra banda, que fazia tanto a parte de sopro quanto de percussão. O nosso professor da banda era o professor Edson, lá do exército. Ele tinha um ouvido que era um espetáculo. Depois eu continuei lá, e tal. Saí e entrei no coral.

Depois saí do colégio. Eu saí de lá com dezesseis anos. Isso foi numa base do primeiro grau. Depois que eu saí do Santa Luzia eu resolvi aprender violão, por que eu era de menor, não tinha o que fazer. Estava inscrito no SINE, esperando emprego.

Aprendi o violão sozinho. Assim com um livrinho manual, normal. Eu tenho vinte por cento de visão, e o livro que usei até tinha uma letra boa, letras assim, de bom tamanho. Eu ainda sei um pouco de violão pra mim mesmo.

Eu cantava, e pegava músicas. Depois apareceram os grupos que eu toquei no interior. Depois, trabalhei em calçado, trabalhei em outros serviços, trabalhei na associação, trabalhei num escritório aqui, dois anos. Eu até particpei do coral da Acergs, também, por um tempo. Depois eu saí do coral. Tinha que trabalhar o dia

inteiro e tinha muita coisa pra fazer ao mesmo tempo. Eu já tinha uma boa técnica de voz. Se bem que a voz tu deves estar sempre aperfeiçoando, sempre exercitando. E o instrumento também.

Nós tínhamos um professor aqui do coral que dava toda essa técnica. Já vinha de outros tempos do Santa Luzia, no caso. E depois, quando eu peguei o violão, que eu cantava sozinho, comecei a cantar com outra pessoa. Sempre estava desenvolvendo, sempre exercitando.

Música é uma ciência: tu nunca podes parar

Faz um ano e pouco que eu comecei o teclado. Eu comecei a aprender teclado porque eu pensava assim: pô, um cara procura alguém pra cantar junto, pra tocar, e o teclado tem tudo quanto é instrumento.

Mas é aquele negócio; a música, tu vem adicionando uma coisa, outra, né. Tu já conhece um pouco de escala, tu já vai pra um instrumento, tu já sabe se tá dando um acorde afinado ou não. Se tu também - porque tu és músico - se tu erras uma nota, tu sabes que errou, que tá fora do acorde. Então eu comecei assim. Então eu aprendi também. Eu aprendi teclado sozinho. Aí eu voltei pra aula de acordeon, com o professor Angelin Louro que eu já conhecia, que também foi do Santa Luzia. Meu professor, lá também. Ele é professor de acordeon e de piano.

Olha, eu te digo uma coisa: músico, ele se torna músico porque, porque ele gosta do que faz. Porque muitas vezes a pessoa diz assim: Ah, o cara é músico. Mas muitas vezes, por exemplo, eu chego em casa, vou pegar o instrumento e vou ensair. Eu vejo uma música nova lá, eu gosto. E chego em casa e vou tirar aquela música. Vou gravar, vou procurar gravar ela, tirar, ou vou chegar no meu professor lá que é músico e vou dizer: Ó, tal nota aqui, tal acorde poderia entrar. É, a gente discute.

Sempre a gente está trabalhando em cima da música. Isso é uma coisa que eu gosto de fazer. Eu tenho aulas de música. Música é uma ciência: tu nunca podes parar.

Então, no momento em que tu fizeste uma coisa bem feita, tu te sentes realizado. Isso não só em termos de música. Qualquer coisa na vida que a gente fizer. Se a gente tem certeza que foi bem feita, a gente se sente bem. E a música é uma das mais principais. Não é algo que todo mundo consiga desenvolver, que tem esse dom. Mas, no meu caso, é.

Eu acho assim: no momento que tu descobre que é um dom e quando tu pegas um instrumento, tu comesças a cantar e gosta. E daí, depois que aparece a oportunidade de tu teres o instrumento, tu pegas o instrumento, tu tens paciência pra desenvolver. Porque a base da música, ou de qualquer coisa na vida, pra ti conseguir desenvolver alguma coisa, a primeira coisa que tu tens que ter é paciência e perseverança. E se o cara não tem o dom de ser músico, o cara não consegue. Porque eu conheço pessoas que tentam ser músicos, mas não conseguem.

É, como dizem os filósofos e também os psicólogos: cada caso é um caso. Na música também. Cada caso é um caso. Sabe, cara, que tem aquelas pessoas que já nascem é...com aquela...predestinado, eu acho, sei lá. Que...ali tão com nove, dez anos e... Eu estava falando desse professor nosso, o Angelim, que com doze anos tocou toda a ópera "O Guarani." Isso aí, tu imaginas, ele tocou toda a ópera no piano. O cara é bom mesmo, mas é que...Tem uma coisa que eu digo, curta e certa: a música é um *dom nato*. Tu já nasce com aquele dom. Aí, como qualquer dom, qualquer dom, qualquer coisa na tua vida, tu tem que....lapidar. Eu, por exemplo, comecei com uns... não tinha dez anos, por aí. Comecei, depois parei. Com um instrumento, depois com outro.

A música, como qualquer coisa, é aquela sementinha que se transforma numa

árvore e depois se transforma em galhos, em ramos e folhas. Então, tudo na vida é assim....E tudo que é assunto tem as ramificações. Porque a música é uma ciência. A música se está aprendendo todo dia e com ela tu aprende um monte de coisa em volta. Então, o que eu gosto também da música, depois que eu comecei a descobrir, aprender, é que é uma coisa assim, muito vasta. E outra: se tu desenvolver bem a música, ela é universal. Tu dá um dó maior aqui e lá na Grécia, ou lá no Egito, o mesmo dó maior é o mesmo tom. Então, isso é que é importante. A música abrange todos os assuntos. A música abrange o ambiente. Ninguém fica sem som, sem música.

Se bem que, por mais que a pessoa desista, no caso, pessoas que não têm a opção. Mas a própria música... Tu já viste o surdo, o totalmente surdo, em discotecas? Eles vão. É mais um assunto para se estudar. Eles sentem a música através daquela batida, do grave, do contrabaixo, no caso, a bateria, que se põe naquelas caixas fortes. Dá aquele impacto e aquilo os surdos sentem. Eles dançam através daquele impacto, sabe? É incrível. Por isso que eu digo: A música abrange todo mundo, consegue englobar todo mundo.

2.9 Jorge Martins de Oliveira

Estou com sessenta e oito anos e moro em Porto Alegre há quarenta e poucos anos. Eu aprendi a tocar sozinho, desde os nove anos. Eu já tinha a gaitinha que eu comprava. Antigamente não existia essas gaitinhas modernas. Então eu comprava das gaitinhas pequenas. E agora, eu peguei e estou soprando nessas gaitas grandes.

O meu falecido pai não tocava, coitado. Só trabalhava de agricultor. Eu trabalhei muito de agricultor também. Eu trabalhava de agricultor e já tocava gaitinha que eu tinha comigo. Eu sempre tive uma gaitinha comigo. Mas depois eu adoeci do

pulmão, e eu, então, parei, fiz tratamento. E peguei pra já tocar na gaitinha, mas ela, também, me estragou um pouco o pulmão.

Eu toco violão também. Aprendi sozinho, assim, tocando pra fora. Um irmão meu tinha o violão, e eu pegava o violão escondido dele e tocava, e fui aprendendo. Ele ia trabalhar, e eu pegava escondido e ia tocando. Aprendi a tocar e canto alguma coisinha. Mas não é grande coisa, mas canto algumas *musicasinhas*. Não tenho violão. Tenho vontade de conseguir um. Eu estou pra comprar um violãozinho usado aí, mas por enquanto ainda não pude.

Sempre toquei sozinho. Não tive conjunto porque não tive quase ninguém que me acompanhe, pra tocar comigo.

Eu sou fã do Teixeira, barbaridade. Toquei música dele. Conheço ele desde muito tempo. Eu tenho uma foto do Teixeira. Ela está lá em casa guardada. Eu gosto muito de ouvir o falecido Teixeira. Inclusive o meu irmão gosta muito de ouvir ele. O falecido Teixeira foi o maior cantador. Mas, justamente, eu toco mais as músicas do falecido Teixeira e algumas do Gildo de Freitas, mas são poucas.

Eu já estive no programa do falecido Teixeira uma vez, quando ele comandava o programa aqui na rádio Gaúcha. Eu fui lá para tocar uma gaita de boca, na rádio mesmo. Está fazendo mais ou menos uns doze anos ou mais. Ele comandava o programa na Gaúcha aqui, e comandava o programa dentro de casa. Depois quando tinha um programa de verão, ele comandava na rua. Já faz muitos anos. Conheci muito o falecido Teixeira. Eu falei com ele. Eu falei com ele. Ele tinha escritório aqui no centro. Aí, eu marquei um dia pra ir lá no programa. Foi numa sexta-feira. Ele comandava toda sexta-feira o programa. Então, eu toquei “Gaúcho Passo Fundo.”

Quando eu escuto rádio, eu escuto aquela rádio da Visão. Tem um programa

sábado de noite que bota só música sertaneja. Ele bota do falecido Tônico e Tinoco, do Teixeirinha e do Gildo de Freitas. Às seis horas ele chega na rádio da Visão. Eu não sei o nome dele. Eu vou tentar... Mas ele foi amigo do falecido Teixeirinha. Ele viaja pra fora. Então, nos dias de sábado ele está na rádio da Visão, de Canoas, e a senhora dele. Ele toca com o violão, e ela, com uma gaita de oito baixos. Aí, durante meia hora ele só bota do falecido Teixeirinha e Gildo de Freitas. E pára com uma do Teixeirinha e bota uma do Gildo de Freitas. Chega às seis horas, sete, ele vai embora. Eu tenho aproveitado...é só sábado. Às vezes tá boa, depende da sorte da pessoa. Um dia ele botou lá "Gaúcho de Passo Fundo."

Eu tenho um rádio toca-fita. Meu rádio é testador e gravador. Eu tenho a fita do falecido Teixeirinha, tenho aquele verso que eu toquei aqui na Rua da Praia, o "Canarinho Cantador", e "Gaúcho de Passo Fundo", do Teixeirinha. E tenho aquelas do Gildo de Freitas.

A mulher do dono da chácara onde moro não deixa ligar. Ah, eles enchem a paciência com a história. É ruim. Não presta a mulher, não presta, não. Se eu estou com a luz ligada, ela vai lá e corta. Se não fosse a mulher, eu escutava rádio até de dia. Músicas do Teixeirinha, Gildo de Freitas, Abel Nunes, o falecido Dorival e do Sandro. Escuto meu rádio, mais ou menos, só umas duas vezes por noite, assim, pra fazer uma comida, o quê é que eu vou gastar de luz? Às oito horas eu faço a comida, ligo o rádio e fico escutando até às nove horas. Eu queria dar um jeito pra que ela não me visse com o rádio ligado.

2.10 Josoel de Jesus Gonçalves do Nascimento

Eu nasci na cidade de Caçador-SC, em seis de agosto de 1951. Quando eu tinha seis anos de idade, eu já tocava gaitinha. Eu, sozinho.

Aos seis anos eu ganhei a gaitinha de botão, do padrinho, o famoso padrinho, e depois, vim, vim, vim pegando gaita de oito, de botão. Daí eu larguei a gaita de botão e passei à gaita de teclado. Esta eu posso te dizer que ninguém me ensinou a tocar. Nem a de botão. Eu aprendi sozinho. Eu recebi muitas instruções da minha irmã mais velha. Então, naquela época eu tinha quatro anos, ela tinha onze. A Iolanda me ensinou muito. Nós tocamos juntos.

As pessoas de visão normal acham que todo cego tem o dom da música, e nem todos têm. Mas eu e a Iolanda, minha irmã, acho que eles acertaram em cheio. Em dezesseis dias eu já sabia tocar o "Boi Barroso" na gaitinha de botão. Essa música eu podia ouvir na rádio Farroupilha.

“Eu mandei fazer um laço do coro de jacaré,
pra laçar meu Boi Barroso num cavalo pangaré (pausa).
Meu Boi Barroso, meu Boi Pitanga,
o teu lugar é lá na canga.” (cantado)

Rádio Clube de Plantas Verdes

Mas eu tocava, não era muito chegado a cantar naquela época. Então, eu fazia tipo assim, uma rádio atrás dum fogão de lenha que nós tínhamos. Era o estúdio da minha emissora. Porque eu criei, na minha imaginação - porque nós vivemos muito da imaginação - eu criei na minha imaginação uma cidade chamada Plantas Verdes. O nome da rádio era Rádio Clube de Plantas Verdes. Então, funcionava assim, a princípio, com gaitinha de boca e pandeiro. Eu tinha um programa. O programa, todo ele, era gaitinha de boca e pandeiro. Daí eu mudei a minha emissora dali, fui pra uma sala. Eu sentava debaixo de uma mesa que tinha em baixo um pedestal, de uma madeira de imbuía, aquelas madeiras boas. Eu cabia debaixo daquela mesa, eu sentava num... sabe, tinha a mesa assim e tinha um... como é que eu vou dizer o nome daquela tábua em baixo, e duas tábuas que formavam um pé da mesa, os pés

da mesa. A mesa de som, eu imaginava que uma mesa de som deveria ser como um um ...eu tinha um moinho de moer pimenta que a minha mãe não ocupava mais: - Bah mãe, deixa eu brincar com esse moinho. Vamos fazer que isso aqui é a mesa de som. Então, tinha uma manivelinha que eu tocava pra frente e levantava o volume do som da mesa, tocava pra traz e baixava o som da mesa. Numa ocasião, o meu pai quase me bateu porque eu furei dois copos de plástico e coloquei um copo numa ponta de um barbante, um cordão, e fiz um nozinho pra que o som fosse lá pra outra ponta. Então, a minha irmã segurava numa ponta de um copo e eu falava na outra ponta, pra dizer que era um telefone da rádio. Minha irmã já estava entrando na nossa brincadeira, solicitando música e aquelas coisas todas. Então eu sentava ali e pegava a gaitinha e começava a tocar.

Tinha um programa da rádio Farroupilha chamado Rodeio Coringa. Grande Rodeio Coringa. Coringa por causa que era o Brim Coringa. O brim, da São Paulo Alpargatas. Então, tinha um slogan que dizia assim: - “não compre gato por lebre”, e o gato miava. E aí eu pegava, pra fazer a propaganda do gato, né, eu mordida a orelha de um gato, um Angorá branco que nós tínhamos. E o gato miava, e eu dizia: - “Não compre gato por lebre, compre brim coringa.”

A minha rádio também tinha *jingles*. Tinha uma missa que a rádio transmitia. A minha bronca é que não tinha uma mulher que trabalhasse na rádio. Como a rádio Gaúcha que tinha na época, a rádio Guaíba... Era só eu. Os *jingles* eu pegava assim: melhoral, melhoral ...; q-suco, q-suco; .b-a ba, b-e be, b-i Biotônico Fontoura. [cantado] b-a ba b-e be b-i bi, isso aí ainda existe... Biotônico Fontoura [cantado], isso aí é quase secular. E... como eu já te falei, tinha utilidade... É... o serviço de utilidade pública da rádio Clube: “atenção, atenção, senhor Manoel Soares. Solicitamos a sua presença no estúdio da rádio Clube para tratar de assunto de seu interesse. Repetimos a notícia, repetimos o aviso.” [fala com voz de locutor, impostada] Atenção,

senhor Manoel Soares. Solicitamos a sua presença em nossos estúdios para tratar de assuntos de seu interesse [voz de locutor, só que agora com fala mais lenta]. Homenageamos os aniversariantes do dia [voz impostada e com vigor] A rádio era completa. Dedicatória de aniversário. Era tudo comigo. Eu tinha um repertório variado. Tinha assim, tipo “A Noiva”, “Esmeralda”, “A Barquinha.” Músicas que ainda toco. Essas músicas aí mais as de carnaval, que eram mais tocadas. Algumas cantadas como: “Ei, você aí, me dá um dinheiro aí, me dá um dinheiro aí. Não vai dar, não vai dar não, você vai ver a grande confusão, eu vou beber, beber até cair, me dá, me dá, me dá, me dá oi, me dá um dinheiro aí” [cantado]. Isso aí eu cantava. É, essa eu cantava. “Baile de Máscaras”, do Zé Kéti. Parece que é do Zé Kéti. Todas essas fizeram parte das nossas marchas de carnavais. Foi pros nossos bailarecos, os bailezinhos que nós fazíamos. Daí nós imaginamos que o clube, o nosso...o galpão que tinha lá era um clube. Então, a gente se arrumava, o pessoal se fantasiava. E uma coisa que me marcou muito foi num aniversário dia sete de janeiro, da minha irmã, em 1965, que o meu pai pediu pra nós tocarmos umas marchas, fazer um bailezinho lá, entre os parentes. Daí nós fizemos. O que me marcou foi que o meu pai botou um travesseiro na barriga e foi pular carnaval com as crianças. Foi uma festa pra toda a criançada quando viu aquilo.

Meu pai ouvia bastante rádio e nós ouvíamos também. Nós ouvíamos o Rodeio Coringa, o Grande Teatro Farroupilha, que tinha antes, no domingo. Depois o grande Rádio Coringa, que era apresentado pelo falecido Darcy Fagundes. Ele é irmão de Nico Fagundes, esse que apresenta o Galpão Crioulo. O meu pai adorava ouvir nós tocarmos. Quando alguém chegava lá em casa, assim, dum velhinho a uma criança, do humilde ao mais sofisticado das pessoas, ele queria que a gente fosse tocar. A primeira coisa que ele dizia: - “Vá buscar a gaita, meu filho, pra tocar uma música bem bonita.”

Nessa rádio eu procurava apresentar propagandas, fazia propagandas pros filmes e também tinha nota de falecimento e convite para enterro. É, daí eu tocava um pedacinho da marcha fúnebre [canta a marcha de Schubert]. Depois tinha aquela propaganda: melhoral, melhoral é melhor e não faz mal [cantado], sabe? Q-suco q-suco, pra refrescar, q-suco q-suco, eu vou saborear, pam pam. [cantado]. Assim, sabe? As propagandinhas cantadas. A rádio era muito boa. São coisas que a gente começa, assim, e que não pensa que depois vai servir, e serve.

As músicas já existiam, eu apenas copiava. Só que a minha rádio era como o Silvio Santos: aqui nada se cria, tudo se copia. Ah..., mas alguma coisa eu fazia.

Às pessoas que chegavam em casa, a gente fazia uma divulgação do trabalho da gente, e daí nos requisitavam. Por exemplo, tinha um senhor que soube que nós tocávamos, através de outras pessoas que foram lá, e nos contratou pra tocar uns tempos numa churrascaria. E depois, quando o meu pai veio a falecer, nós ficávamos no chamado luto, aquele, né, camisa preta, um ano sem tocar música, ouvir rádio. E depois desse ano, então, começou a aparecer um senhor, que era diretor da Mercedes Benz, lá em Caçador, e que gostou do que a gente fazia e nos contratou, pela Mercedes Benz. E daí, então, começaram a surgir apresentações pra gente cantar em casamentos, na igreja.

Os Irmãos Gonçalves

Eu e minha irmã formamos uma dupla: Os Irmãos Gonçalves. A dupla era de acordeon e de vozes. Depois, o sonho dela era ganhar um piano. Então eu tive uma idéia, disse: - Iolanda, quem sabe a gente faz um show aqui em Caçador e arrecada um dinheiro pra você comprar um piano? Aí nós fizemos a noite artística. Foi dali que deu pra nós darmos uma boa entrada no piano.

A pessoa que mais nos ajudou mesmo, assim, foi esse cidadão, o homem que patrocinava o nosso programa, que era o diretor da Mercedes Benz. Fizemos uma paródia pra Mercedes Benz do Brasil. Nós fomos participar de uma inauguração de um caminhão. E daí nós cantamos a paródia. A música é “Quem será.” O primeiro verso é: “Meu caminhão tem uma estrela, ela é símbolo de qualidade, se não tiver essa estrela, não é caminhão de verdade.” Tá, depois: quem será, será, que ainda não tem esse amigo, ele é do motorista, um seguro abrigo. O primeiro verso foi minha irmã quem fez. O segundo, eu. O segundo verso era: “Ele é o rei do asfalto, e nos transportes é um gigante, conduz o progresso por este mundo, e é minha casa ambulante.” [recitado] Esse é o meu verso. O nome do programa era Revista Dominical. Era um programa lítero-musical. Então, tinham músicas que nós cantávamos.

Eu participei de um conjunto denominado Juventude Show, que tinha lá em Caçador. O conjunto era composto por minha irmã, que era organista, tinha duas guitarras, a solo e base, tinha um pistonista e o baterista. Eu era o cantor do conjunto. Nas madrugadas, quando o pessoal já estava meio querendo cansar, a gente tocava aqueles chamados “limpa-bancos”. Aquelas músicas bem animadas pro pessoal levantar e sair dançando.

Eu cantei na Rádio Cassanjurê, de Caçador, no programa “À Procura de Valores” e “Festival Infantil.” Então, numa ocasião, esse Hamilton José Lisboa foi quem me levou até o Teixeirinha, pra cantar num show dele. Sr. Hamilton pediu pra que eu acompanhasse as crianças pra cantar na rádio, porque as crianças tinham problemas com acompanhamento. Eu pegava a minha gaitinha, que já sabia tocar, e as crianças iam ensaiar comigo. Isso eu fazia sem remuneração nenhuma. Eu não era remunerado pra isso. O prefixo da rádio era rádio... Zy 17, naquela época, “zy 17, rádio Cassanjurê, de Caçador: uma flecha sonora nos céus de Santa Catarina”. Ah, e o prefixo da minha rádio, e o lema da minha.... E o slogan que a minha rádio tinha... da

minha rádio de criança. É “Rádio Clube de Plantas Verdes, uma amiga à sua inteira disposição.” Eu lá sabia o que é que era disposição!?

O cego aprende mais com o cego

Eu vou dizer claro pra ti que nós sofremos muito a influência do Instituto Santa Luzia em termos de música. Mas o meu início de música mesmo foi de ouvido. A minha irmã já aprendeu mais por músicas, por partituras. Ela fez cinco anos o curso de piano e acordeon. Eu não.

Eu estudei no colégio Santa Luzia a partir dos sete até os quatorze anos. Daí eu parei um ano, em 1961 e voltei em 1962. Lá, tentaram me explicar, me ensinar música, mas eu não.... Eu cheguei a uma conclusão: que o cego aprende mais com o cego. Poucas freiras, professoras, que conseguiram transmitir pros cegos como é que a gente deveria estudar. Porque, na verdade, o cego aprende muito com o cego. É uma pena que o professor cego não é valorizado. No Colégio tinha só uma professora cega, a Adolfina Quaresma. Foi quando eu me desenvolvi bastante. Aprendi muitas coisas com ela, não de música. Eu estudei até o quarto ano primário, daí eu parei, pois os meus pais não tiveram mais condições de me mandar pro Santa Luzia.

Eu comecei vendendo as loterias em abril de 1984. Aqui em Porto Alegre só vendia loterias. Quando eu comecei a sentir que as vendas começaram a me estressar muito, eu fui num psiquiatra e ele disse pra mim assim: - “Olha, se tu ficares tomando esses produtos químicos aí, tu vai combater o químico. Mas tu mesmo tens que achar uma fórmula de tu mesmo, no caso, te ajudares a melhorar. Sem achar que os comprimidos vão ser as tuas bengalinhas, as tuas muletinhas. Tu vais melhorar o químico e a parte psicológica. Daí eu disse: “Olha, se eu fosse tu, largava das loterias e voltava à tua identidade que era tocar e cantar, de alegrar o povo.” E daí eu fiz isso,

fui tocar na rua. Eu comecei a cantar e tocar e a me descompromissar mais. Acho que até estou conseguindo me administrar melhor.

Eu nunca vou dizer pra ti assim ó...eu estou cem por cento. Porque no momento que a gente chega assim a esse patamar, de dizer que tá cem por cento, você já chegou ao ápice. Ao ápice nem um de nós vai chegar. Nós estamos sempre aprendendo. Todos os dias a gente tá aprendendo. Os valores tão sempre se alterando. Por exemplo, o encanador antes tinha um encanamento de ferro que aqui se rosqueava, montava...Hoje não tem mais ferro. Já tem um encanamento de plástico, já tem a colagem do encanamento. Quer dizer, vê como mudou. A mesma coisa o acordeon, por exemplo, estou sempre aprendendo uma música nova ou fazendo novos arranjos daquilo que já é antigo ou daquilo que é novo. Eu mesmo fazendo os meus arranjos, eu mesmo criando alguma coisa... Cada vez que eu toco e cada vez que eu paro, eu percebo mudança. Porque quando eu paro, se eu paro digamos assim, por uma semana, eu já percebo que eu não tenho aquela agilidade assim, que eu estava tendo, tocando todos os dias.

Eu estou sempre aprendendo. Hoje, inclusive eu fiz um arranjo do “Pingo de Amor” bem diferente. Eu vou me aperfeiçoando, me aprimorando.

2.11 Jürgen Wentz

Nasci em Brochier - Pinheiro Machado -Rio Grande do Sul, no dia doze de abril de 1965. Eu elogio todo o tipo de música. Para mim, a música lá do interior das bandas alemãs de onde eu vim é tão boa como de uma orquestra. O trabalho é o mesmo, é social. O trabalho que eles fazem é mesmo com se fosse uma Orquestra Sinfônica de Porto Alegre ou de outras orquestras. Eu quando vou no interior, na minha região alemã, às vezes, minha mãe ou meu pai cantam. Eu acho isso tão

magnífico, eles cantam e cantam, às vezes, umas coisas bem desafinadas, um coralzinho, assim, de igreja e coisa. Eu acho uma manifestação magnífica. Eu acho ótimo. Aí o cara diz: “mas que indiada, mas que troço”. Aí entra de novo: “que indiada, que troço mais desafinado, aquelas coisas horríveis”. Mas por que falar isso?! Eles não são... Eles não estudaram em Berlim, isso e aquilo.

Eu acho que tem que ter reformulações na faculdade de música. Tem que começar a remodelar algumas idéias. Eu conheço um músico que faz um grande trabalho, um grande músico, que é o Marcelo, e o Fredi Gerling, que foi um grande professor para mim.

E eu não me considero violinista formado. Eu sou limitado. Se eu fosse um dos maiores talentos do mundo, com certeza estaria morando num super-apartamento, num lugar super-chique, talvez, tipo New York, ou Berlim, ou coisas assim. Eu nunca estudei muito a história da música, essas coisas, nem me considero um técnico de instrumento, tento fazer. Quem sou eu? Não estou tocando nada, na realidade. Mas, dentro dos meus limites, eu tento fazer o melhor.

Eu acho que devia reformular a educação. Tem que ver o que é interessante e o que não é, o que é útil e o que não é no nosso país, e não copiar só dos outros. E ainda acho que o violino não deve ser um instrumento de teatro, única e exclusivamente.

Muitas pessoas falam de mim nas esquinas: “Ah! Tu não vê aquele cara que toca na rua? Toca muito bem ...” Eu inauguro muitas lojas também café, Shopping Center. E aí eu cobro. O cachê que eu cobro lá é mais ou quase um mês de Teatro São Pedro, é um trabalho importante. Por exemplo, lá também a gente trabalha pouco, é uma semana, vamos dizer, de domingo a segunda. Mas, o público, ultimamente, lá no teatro é menor do que o meu tocando na rua. Aí que eu digo que tem que modificar

algumas coisas, ver o que é que está havendo com isso, que lá o público é bem menor do que tocando na rua, no Brique. No domingo, o público lá, às vezes, é maior que no teatro. E o dinheiro que tá sendo investido lá não é pouco, não, porque é um monte de músicos, toda uma infra-estrutura.

O que eu iria propor? Aí vocês vão se chatear comigo. Eu, por exemplo, acho que uma pessoa que ganha bolsa, que entra na universidade, ganha estudo de graça, tem casa de estudante, o que é que ele está fazendo de retorno? Eu acho que ele também deveria ir na rua, tocar de graça, pelo menos, retribuir. Eu acho que o povo na rua merece mais a música do que meia-dúzia de gato pingado dentro de um teatro. É um luxo muito grande pra aquela meia-dúzia de pessoas. A música erudita, o violino, o fagote, por exemplo, deveriam ser muito mais abertos ao povo, e todas essas coisas eu acho que deveria ter mais nas escolas, ou o aluno da universidade que está trabalhando se apresentar mais nas escolas. Acho que está muito fechado o negócio. Eu não sei se o violino foi feito para tocar em festas populares, também. Quem é que disse que tu ... “Ah! Tu não pode tocar o violino na rua que é um negócio ...” Mas qual o preconceito com a rua? Quem determinou que violino tem que ser só no teatro? Nós estamos mantendo uma coisa que está sendo para a elite e para os catedráticos, que vão lá assistir, colocar um monte de críticas. Aqueles que vão pro teatro ganham ingresso de graça, vão lá e só criticam, criticam, dizem: “olha o cara que tá tocando lá, o vibrato dele é demais” ou “o cara toca assim, o cara toca assado, assim ...” Umas coisas assim que criticam e não se olham no espelho, às vezes, para ver como é que eles tão tocando e o que é que eles estão fazendo no meio que eles tão vivendo e para sociedade.

O que pode ser bom para ti, tocar bem para ti, pode ser que não seja bem para eles. Eles não, vêem só a parte técnica. O ouvido, às vezes, pode não estar tão aperfeiçoado, que pode ser ... Eles olham para o lado, para a arte, o belo. Vamos

dizer, tu me mostra a Monalisa legítima e a Monalisa falsa; estou falando do quadro pintado, a Monalisa do Leonardo da Vinci. O cara pode dizer: “não, mas aquela ali foi pintado no ângulo tal, com sombra tal e tal, me explica um monte de coisa mas, tu olha para as duas, a falsa para mim é mais bonita que a outra. [pausa] Não me interessa se ela foi feita. E aí acontece; o cara pode tocar um monte de coisa, mas não agradar. A rua tem um pouco disso assim, que eu já notei. Às vezes, posso tocar uma coisa meio desafinada, mas com mais ímpeto assim, mais coisa assim; as pessoas gostam, não interessa. Dizem: “Não, mas tá um pouco fora da regra, tá um pouco alto aquilo.” Mas não interessa, eles acharam aquilo bonito, isso que importa: acharam bonito.

Mas a orquestra para mim foi importante como formação. Vamos dizer, eu posso tocar na rua, mas é interessante tocar sempre numa orquestra, todo músico, para não parar com essa coisa de leitura de partitura. Um maestro novo vem dar idéias novas, essas coisas enriquecem .

A Orquestra do Teatro São Pedro, eu não sei se dá pra chamar de orquestra essas coisas muito... Porque olha, sempre é uma orquestra formativa, a vida inteira vai ser uma orquestra formativa. A cobrança em cima do músico é muito grande. O músico ganha muito pouco, sabe? Desconta daqui, paga isso, paga aquilo ... E o músico não é profissional, tudo é formativo. Eu já estou há oito, dez anos ali, agora estou tocando viola e coisa assim; eu saio de lá com as mãos vazias, financeiramente não compensa. Financeiramente a rua é ... Não só financeiro. Primeiro o retorno humano. O retorno humano é muito maior na rua. Agora, se me pedirem hoje de novo pra começar estudar: “estuda o Dont, estuda isso, estuda aquilo, toca aquilo ali”, e eu estou tocando entre quatro paredes durante duas, três horas, pensando que eu estou sem dinheiro, não sei o que, a bolsa vai atrasar, as empresas tão investindo em cima de mim. Eu estou dando concerto e as coisas não aparecem. E eu não sou nem conhecido! Ninguém fala do meu nome! Já viu alguém falar do meu nome? Ah, da

Orquestra do Teatro São Pedro. A instituição Teatro São Pedro é conhecida e a orquestra também, mas a pessoa, individualmente, não. Por exemplo, o Zé da Folha é muito mais conhecido do que muita gente. Ele, no plano social, é tão importante como qualquer outro. Só para dizer assim, que a gente fica dentro de um teatro. Nesse sentido, tu és conhecido por meia-dúzia de pessoas, que nem sequer te dão um abraço na saída, às vezes. Na rua me dão abraço.

Eu já tive vários alunos, eu dou aula particular. Atualmente, eu larguei de dar aula particular. Na rua me perguntam: “onde posso aprender?” Ah! Outra coisa, a rua, se eu quisesse ter aluno, em questão de meio ano eu teria quarenta, cinquenta alunos. Tem pessoas de setenta anos, de sessenta anos, às vezes, querem aprender. E outra coisa, sempre dei aula pra pessoa ... Nunca pensei numa elite, ou pra ser meu aluno tem que ser assim ou assado. Eu tenho uma pessoa que eu dei muito tempo aula que tem problemas mentais. E uma aluna que, ainda tendo problemas físicos, eu dou aula.

O Henri Pollack, que é grande amigo meu, tocava na churrascaria Zequinha, na noite. Aí a gente foi fazer uns bailes de debutantes com violino natural, ele com elétrico, nas mesas. E daí perguntei para ele: por que tu não gravas umas fitas e vende? Vende na rua. Logo em seguida estava tocando, vendendo fita na rua e ganhando muito dinheiro. Ele sempre andava com o Opala mal, todo quebrado; hoje ele está andando com uma camionete Mercedes com ar-condicionado, com tudo. Ele me falou assim: “tu foste o maior professor na minha vida”. Eu fui tocar, agora estou tocando aí na rua, no shopping, vendendo fita, está dando retorno. Ele foi antes de mim com play-backs e coisa. Depois que eu fui fazer, também.

Meus filhos estudam um pouco. Todos três estudam um pouco de música, têm aula. Eles estão estudando violino. Outra coisa, desde que eu estou tocando música mais popular em casa, os filhos estão mais interessados no violino, muito mais. Desde

que eu estou com play-back, essas coisas, acham muito mais bonito, se interessam mais. Então, eu não sei se tudo aquilo que foi aprendido há duzentos anos, ou trezentos anos atrás quase sempre foi aquilo. Será que agora não tá mudando tudo isso? Existe outros ritmos, existe outras coisas e outras dimensões, outras músicas. Eu considero tudo. Existe outras coisas, não existe só faculdade para violino, não existe só sinfônica para se tocar violino. Existe rua, existe clube, existem tantos outros lugares...

2.12 Onofre Batista Ribeiro

Eu nasci em Porto Alegre, em vinte e cinco de junho de 1947. Quando eu saía com o meu pai, às vezes eu ficava até de cara. Ele dobrava uma esquina e ficava falando com meia dúzia, ali. Porque ele era muito conhecido através da música. Quando ele começava a tocar já enchia de gente em volta. Porque o pai era assim, ó: não tinha só um repertório, mas era desde o tango, a valsa, qualquer ritmo ele fazia. O pai tocava, cantava e solava na gaita de cento e vinte baixos. Só que ele era muito exigente. Exigente no ritmo, no acompanhamento. Aí, se pedissem um Brasileirinho pra ele, e se tinha uma corda de um violão ou dum cavaco que tivesse um pouquinho... e não tivesse... porque a gaita é afinada em dó, ele afinava todos os instrumentos igual, e a gente tinha que fazer. Eu fazia música com o meu irmão, um que é ritmista, que toca pandeiro e que canta também e uma irmã minha que hoje não não tem mais nada a ver com música.

Eu tenho um pandeiro e eu sei cantar.

Eu cresci no bairro Glória e estudei no colégio Jerônimo de Ornelas, que era bem perto do morro, lá em baixo. Dali do colégio a gente enxergava a nossa casa, que era lá em cima do morro. Então, no colégio, a gente sempre tinha aquele

esquema de cada professora descobrir um aluno que gostava de alguma coisa em relação à música. Na minha sala de aula era só eu, e os outros colegas não, e a professora tinha que apresentar um [número], na festa de São João. E aí, como eu tinha um pandeiro, eu disse pra professora: “professora, eu tenho um pandeiro e eu sei cantar”. E aí ela deu um toque pra mim, assim, ó: “tu queres trazer o teu pandeiro amanhã?” Aí, eu dei uma palhinha lá. Pô, ela gostou. E aí já vieram outros professores e tal. E depois daquela vez na sala de aula, ela já falou pra apresentar no dia da festa. Aí eu cantei essa música que é antiga; [neste momento ele canta dois versos da música "Madureira Chorou"] essa música é antiga. Aí eu toquei com essa música, e tinha muita gente nessa festa, [alunos] das outras salas de aula. Eu defendi a minha sala de aula e ganhei um troféu.

Eu não tive essa oportunidade, assim, de estudar como os meus filhos estão estudando. Eu estudei só até a série que o Fabinho [filho caçula] está. Ele está no terceiro ano, e eu estudei até o 3º ano. O que eu tive mais foi a faculdade da vida. Naquele tempo existia a faculdade da vida, mas hoje em dia não dá mais pra soltar um filho sozinho aí na rua, porque não tem mais faculdade da vida. Não vai aprender nada de bom sozinho, porque essa geração agora que tem aí é totalmente diferente. Na época que eu estudei, na faculdade da vida, eu saía com nove anos pro centro de Porto Alegre. Quando existia a Casa Torres, no tempo do bonde, o meu pai, que era motorneiro de bonde e músico, me soltava ali. Nas folgas ele tocava. E aí, ele me soltava ali e dizia: “Olha, aqui é a Casa Torres, tu vais descendo lá pra baixo, mais tarde tu dás uma chegada aqui que eu vou ver como é que está a situação aí”. Eu descia pra lá, pra conhecer o centro de Porto Alegre com nove anos de idade. Mas, eu já trabalhava naquela época. Peguei o tempo da Última Hora. Então eu fazia os meus biscates, tudo assim ó: eu já fui engraxate, já fui jornaleiro, quer dizer, todas essas coisas. Eu sempre fui da luta. Mas uma coisa que o meu pai estava sempre

dizendo era: “Olha, nunca podes mexer nas coisas dos outros, isso aí tu não fazes”. Isso foi uma coisa que ele me ensinou. E outra coisa que ele me ensinou, também, é que a gente sempre tem que respeitar pra ser respeitado. E quando um cara está tentando introduzir na cabeça da gente uma coisa que é totalmente errada, devemos agarrar e sair fora, deixando ele sozinho.

Eu trabalhava como marceneiro. Mas era um serviço assim que a gente tinha que ir pra obra montar o serviço. Chegava sábado, não trabalhava. Sexta-feira eu já estava engatilhado, pois tinha que ir pra um determinado lugar, e do sábado pra domingo, num outro lugar. Só ia eu. Eu botava o meu cavaco debaixo do braço, porque a percussão, o pandeiro e uma cubana os outros caras já tinham. E aí, eu chegava de manhã em casa. Pô, e aí não adiantava nada. Naquela época eu tinha que tomar uma cerveja, tomava duas, três. Me lembro até que um dia eu fui pegar um cavaco e tirar umas notas pro Fabiano me acompanhar eu cantar. Daí ele me acompanhava. E aí, eu comecei a ensinar o couro pra ele. Ele aprendeu o couro. Daqui a pouco ele aprendeu a tocar cubana e a surda. E ele começou a ensinar os irmãos deles, e a gente já começou a fazer aquele samba, assim, no de fundo de quintal, antes de surgir o pagode.

Eu levo e busco o meu filho todo dia pra escola. Me empenho à função, tanto eu quanto minha esposa, com que as crianças estudem pra ter uma formação, uma formação em termos de educação. A gente sempre aprende bastante na escola, porque a escola ajuda também a criança a ter uma responsabilidade. Eu estou conseguindo conservar todas as crianças no colégio. Estão cada vez melhor. Depois que eles começaram com a música, tudo mudou pra melhor. Mudou meu relacionamento com a minha esposa, porque antes eu tocava sozinho. É, não era fácil, porque eu sempre gostei de tocar. Eu trabalhava noutro ramo. Mas chegava fim de semana, eu gostava de sair pra tocar.

Depois que eu comecei a tocar nas ruas com a minha família. Antes existia problema com a minha mulher, também porque eu saía de noite e voltava no outro dia de manhã. Ela dizia: “Puxa vida, mas é gostar de música, não acredito nisso”. E agora ela diz: “Pô, é verdade. Depois que ela vai numa festa conosco, ela só quer sorrir, cantar. Aí ela vê que é bom mesmo. A música envolve a pessoa [riso de satisfação]. A música termina até com briga. Às vezes está dando briga num lugar, e quando surge uma música termina a briga. É, a música é uma coisa. Tem muito a ver com Deus mesmo. A música é legal mesmo, puxa vida!

Já aconteceu de vir pessoas que trabalham, no Estado, nessa área, com crianças através da dança e música. É semelhante porque é música e dança e é de rua também, só que não é assim como nós fazemos, passamos o chapéu, pedimos uma contribuição. E eles ficam, assim, aprendendo coisas comigo. Até disseram: “Puxa vida, tu estás fazendo um trabalho tão bacana aí que a gente está copiando algumas coisas.” Esse é o natural, que a gente vai aprendendo com o tempo. Muita coisa a gente vai aprendendo.

Meus filhos estão aprendendo. Um casal até falou pra nós: “Que bacana o trabalho de vocês. Vocês estão todos numa boa, brincando e se divertindo. É super importante que a tua família esteja unida”. Porque hoje em dia, na medida que as crianças vão crescendo, vão se afastando, porque a necessidade obriga. Um filho se forma, ele vai estudar, mas de repente ele vai pegar um serviço e vai ficar longe, vai ficar longe dos pais. E os meus, por enquanto, eu ainda estou conservando junto. Uma coisa que eu tenho na minha mente, mesmo que um deles se forme, eu queria que pelo menos um deles tirasse Direito pra gente saber das leis. Porque aqui em Porto Alegre impera pessoas que não entendem de lei. Por exemplo, se nós estivermos fazendo um show num lugar e houver pessoas que vão dar carteiraço: “Olha, vocês não podem estar fazendo esse tipo de manifestação aqui”, aí, eu tenho

como mostrar pra ele esse artigo, que música é cultura e não é manifestação.

Eu gosto do trabalho de rua porque é assim: se está em contato com o povo. A coisa que eu gosto é de estar sempre em comunicação com as pessoas, estar numa boa. Só que eu quero que as crianças aprendam isso cada vez mais, pra ficarem bem populares mesmo. Eu acho que ser popular é uma coisa tão legal! Meu pai era assim também.

2.13 Orlando Rosas Cáceres

Nasci em Apurimaqui, no dia quatorze de outubro de 1967. Apurimaqui é uma cidade do Peru. É um tipo de cidade que no Brasil seria um Estado. Traduzida ao português, seria algo assim como “Deuses que falam”. Então, começamos por minhas raízes. Em nossos países, nos informam e nos ensinam a amar o que temos, a nos sentirmos contentes, sentirmos orgulhosos do que temos, das nossas tradições, do que somos e do que formamos para amanhã, para o futuro. Isso, digamos, faz parte de toda uma vida.

Eu faço música desde os oito anos de idade. Um despertar muito rápido para a música. E conto com a música... Das vivências, dos costumes... E tantas coisas que depois eu vou transmitir... que me foram despertando, mas foram triplicando, tomando valor, muito mais do que eu sentia. Cada coisa que eu ia aprendendo, ia quitando uma dúvida de minha cabeça. Cada coisa que não me ensinaram na escola, eu ia aprendendo por outra fonte de informação. Minha vida ia tomando sentido, e de uma ou outra forma eu ia caminhando ao que eu ia ser. As fontes de informações foram distintas: a casa, família, escola, professores, colegas, companheiros, e os encontros sociais que eu costumava ter, tipo festivais, feiras, etc. Alguma coisa parecida que tem aqui no Rio Grande do Sul, através de um prato de comida, através de um... De uma

forma de vestir... Um traje típico... Através de um instrumento, ou instrumentos, através de línguas, de muitas coisas. Pude amadurecer de tal forma que foi se criando em mim uma inclinação muito forte para a música.

Comecei na escola a partir dos oito anos. Durante todas as etapas, sempre fui alternando a música e meus estudos na escola. Fiz o estudo da música fora da escola, em outro lugar, que era especial para música, o Centro de Folclore Especial.

Então, a informação foi em pequenos *talheres* e instrumentos andinos. Pequenos talheres de... Costumes e coisas do... Que falavam do país... Direto... Que foram criando interesse, que foram criando, digamos, a motivação em mim. Fui aprendendo, tomando pequenos cursos, pequenas aulas de instrumentos. Depois, um processo evolutivo, tomando muito mais cursos em outro lugar. No meu país mesmo, no Centro de Folclore Especial, inclui a dança, baile, música, reconstrução de instrumentos.

Vem daí a reconstrução de instrumentos, mas sempre relacionado com...digamos, uma introdução, com um prólogo do que é nossa música, nossa cultura. Tudo isso para saber o que estão fazendo, o que temos em nossas mãos e como vamos caminhar em outra forma evolutiva com o transcorrer dos anos.

Estudei outras faculdades além da música. Fiz faculdade de Educação Física. Os esportes chamavam minha atenção também. Um músico tem que estar em boa forma física para poder executar o que quer. Só que não era o que eu queria. Não gostava, sentia que não gostava tanto que nem a música.

Parte deste conhecimento foi-me passado pelos pais, mas o conhecimento em si, foi no umbigo mesmo, por informadores diretos, os mestres. Meu contato foi direto com essas pessoas. Porque minha descendência direta provinha daí. Então, fui

sabendo, fui conhecendo, foram falando, fui experimentando. Mas foi, digamos, o respeito e o amor, carinho e orgulho por ter tudo isso... Aquelas pessoas, aqueles mestres, aos quais estou me referindo, são pessoas de altíssimo nível, aquela mistura de raça.

Eu chamo de mestres porque são sábios, eles são sábios. Pessoal que sabe de tudo, entende? Você pergunta para eles qualquer coisa e será respondido, com altíssimo nível. Todos os mestres vibram acima de quarta dimensão. Muito mais elevado que todas, quarto, quinto e sexto, e os que chegaram também e se mesclaram com essa raça. Essa raça que foi mesclada com a nossa, para ajudar a evoluir. Daí que se explica e se responde, porque tão inteligentes, porque com tanta cabeça. Então... é isso. Nossa cultura foi construída assim também, esses instrumentos, esse tipo de música foi dirigida. Muitos historiadores diziam que foram nestas cidades, e todas foram construídas há mil anos.

Música é a primeira coisa que os mestres ensinam. Além disso tem tantas outras a matemática, a geometria, a ciência, a arquitetura, a medicina... Tantas coisas que não dominamos que eles dominam. Ainda não chegamos ao nível deles, ainda falta muito para poder passar... Acho que me falta mais dois anos para poder passar esse nível e começar a trabalhar aquele terceiro nível. Ainda me considero aluno porque tenho muito que aprender dos meus mestres.

Ainda estou no nível dois. O nível dois seria o tipo de música desbloqueadora. O nível um é o tipo de música comum, música para escutar... de qualquer forma... se é para bailar... O nível três é o tipo de música que começa com partes. É escutada pelo ouvido humano e começa a produzir efeito na pessoa, de distintas formas, justamente o que estava falando.

Me permito dar uma idéia do que significava, noutra tempo, a música na época

dos Incas. Estamos falando de dez mil, quinze mil anos, na antigüidade. Nos outros tempos, sempre tivemos uma raça pacífica, uma raça cósmica, uma raça mística, pelo qual fomos observados, re-observados e considerados para um grande projeto. Os conquistadores não podiam ver, nem imaginavam. Suas cabeças eram... Só viam ouro, riqueza. Nem imaginavam nada, não tinham capacidade para isso. Nós é... fomos observados por entes superiores de consciência. E vieram, baixaram, se fizeram presentes, se mostraram em distinta forma, à imagem e semelhança nossa, com o que vestíamos, com o que falamos, em forma de animais, em forma de água, em forma de vento, em forma de qualquer coisa. Eram bem superiores, muito superiores. Então, eles desenharam muitas coisas. São raças superiores mesmo, de outro lugar, não terráqueo, de outro lugar que chegaram a ajudar-nos a evoluir. Uma raça que tinha uma cultura com muitas condições, que davam muita ênfase ao lado espiritual e viram que era o lugar certo, preciso para poder [...]. Nos ensinaram tantas coisas... sacaram o máximo pro lado da matemática, da física, da arquitetura, da alimentação, da música. Não é só isso não. Têm muitas coisas mais. Por isso que nós vemos uma perfeição em tudo isso. O mundo mudou. Chegaram pessoas de lá para cá. Estamos aí sempre, só que com outra cara, agora com rosto de cimento, com [...], ruas, centro, metrópoles... mas aí estamos. Então, a música, nossa música, para os outros é algo mais, muito mais que isso. É vida, é principio, é fim. É defesa, é ajuda. Aqueles visitantes nos ensinaram a saber usar, como se deveria usar a música. Basicamente foram divididos em três etapas, em três níveis de música. O primeiro nível seria um tipo de música popular, música que era usada para qualquer tipo de acontecimento festivo. O segundo tipo, o segundo nível de música seria o tipo de música espiritual, música desbloqueadora com a qual se trabalhava e curavam as pessoas que tinham algum problema em sua cabeça, em sua vida. É como uma espécie de recarga, digamos assim, através das ondas musicais que eram emitidas, que não eram qualquer uma, eram especiais. Para isso, se dava assim esse

tratamento para adorarmos nosso Deus. Era para isto e para tanta outra coisa mais. O terceiro tipo de música, que era mais importante de todos eles, era aquele tipo de música que não era ouvida pelos outros, mas era sentida, se nos ensinou a manejar, se nos ensinou a cuidar disso, já que era uma arma, praticamente. Aquilo era tão mais poderoso que, digamos assim, era uma atual bomba atômica ou qualquer arma que poderiam inventar. Porque esse tipo de música guardava-lhe equilíbrio da Terra, do espaço e do homem. Nunca fizemos danos, nunca fizemos um mal à natureza, nunca. Sempre guardamos equilíbrio, uma perfeita harmonia, amando, respeitando o que temos. Amando o sol, amando a Terra, porque nela fecundávamos, acariciando o vento, acariciando a chuva, acariciando o tempo. Então, este tipo de música, que era a mais importante de todas, era usada, ou era recrutada por pessoas que já tinham sido aprovadas as mais sábias, as que tinham um nível mais alto.

As viagens então são uma forma de aprendizado, também, de evolução. Depois... depende... pretendo chegar em 1999, chegar... justamente para aquela grande assembléia mundial que vai ter lá, em Cuzco, Matchu Pichu. Assembléia da Indianidade, para mostrar, digamos, o meu trabalho e render contas do que fiz, durante esses oito anos que estou viajando. Como foi meu trabalho, como eles vão catalogar, como eles vão ver... se evoluiu ou não.

Não é só a música, não. A música faz parte disso, mas com a música vêm muitas coisas junto. Então... depois disso... se... se eu consigo passar aquilo, eu vou continuar... para... para poder passar ao terceiro nível, que é a etapa mais importante, a parte final... tipo de música para poder... eu falei anteriormente. Música do controle, do equilíbrio, do principio, do fim... isso, digamos, esse pensamento nos foi dado porque foi justamente isso... foi assim como... como... nós enxergamos e como nos mostraram. Porque... talvez nunca pensou... por que recolhemos instrumentos da natureza para fazer instrumentos? Todos os instrumentos são da natureza...

Têm instrumentos de percussão, têm instrumentos de corda também... Existem distintos tipos de percussão... de telha... de árvore... distintos tipos de instrumentos. Mas por que coisas recolhidas da natureza? Porquê? Porque a natureza carrega muita energia de distintas formas. Agora, para você transformar, a natureza em si, em um instrumento... essa energia que tem por natureza... as paredes de um instrumento... misturadas com o que é o músico... vai botando na hora em que vai tocar... vai criando assim uma onda, um tipo de onda, que muitos de nós... muitas pessoas aqui não sabem o que é. Mas esse tipo de onda é um tipo de onda que atrapalha as pessoas, atrapalha... segura as pessoas de distintas formas, produz efeitos naquela pessoa. As vibrações, as ondas... produzem sempre muitos tipos de efeitos nas pessoas.

Teria que voltar lá, tenho que voltar ao meu país. E começar... Hã... Render conta pelo que fiz... Neste tempo que estava viajando, entende? E eles têm que testar e ver se estou em condições... Para poder seguir e poder passar.

Eu faço instrumentos por encomenda... quem quiser aprender a tocar, eu ensino a tocar. Dou aula para as pessoas que querem aprender. Quem quiser aprender a construir um instrumento eu dou um cursinho até para que aprenda a construir um instrumento. Se usa muito as matemáticas aqui... físicas, matemáticas... importante, tem que ser bem certinho se não, não dá certo. A escolha do material, o diâmetro, o largo, o ângulo, entende? O espaço, a medida, das paredes, da embocadura, daqui... tipo de material daqui... todo esse e muito mais... O material, eu consigo no Brasil, mas material bom, bom eu pego lá da Bolívia, do Peru.

Não uso livro mas tenho muitos processos, tenho muitas formas para facilitar para a pessoa que quer aprender... Posso passar de boca, posso... Dar por método também, dependendo do que dependendo do que... método pessoal é assim... Bom para que a pessoa consiga tocar... Tem muita coisa que ele vai precisar para tocar... A

respiração que ele deve ter, a postura que deve ter, a forma que tem que colocar as mãos, os dedos, a boca.

2.14 Oséas Pereira de Pereira

Nasci em Esteio-RS, em onze de junho de 1979. Toco teclado desde os quinze anos. Comecei a tocar em tecladinho pequenininho, esse tecladinho à pilha, do Paraguai. A minha mãe comprou o primeiro, daí me roubaram na praça Rui Barbosa. Isso faz um ano e pouco. Aí, fiz uma campanha pra comprar esse aqui. Na verdade, eu queria era um órgão, não era o teclado, era um órgão. Ela não tinha, ela não tem, ela não tem condições de comprar um órgão.

A minha mãe é da Assembléia. É longe, lá no interior de Esteio. Às vezes eu vou lá acompanhar o conjunto. O meu tio é violonista. O irmão do meu tio toca violino. O meu cunhado, Josoel, é acordeonista. Roselaine, a mulher dele, é minha irmã. Ela não toca nada, mas canta.

O primeiro instrumento que eu toquei, um pouquinho, brincando, foi o violão. Acho que eu tinha 12 anos. Um amigo meu me ensinou um pouquinho pela revista. Aquela revista do Biquíni Cavado. É, ele me ensinou uma posição “lá”. Eu sei o Lá Maior, o Ré maior e o Dó maior. Só estas aí, só estas três notas aí. O tipo de música que eu mais toco, que eu mais gosto de tocar é Rock, Mamonas, esses outros aí é... como é que é, Raul Seixas. A música do Raul Seixas, eu fiquei conhecendo através do comentário do pessoal cantando. Pego direto. Ouvi comentário e consegui captar a música sem escutar, nem conheço a música. Não ouvi a música no rádio nem sei como que ela é. Não conheço o...não conheço o original da música. A música que mais gosto é aquela... “Foi Assim.”

Eu estudei 3 anos lá no Instituto Santa Luzia, de 1988 a 1990, dos oito aos dez

anos. Cheguei a entrar na aula de flauta. Bah, eu não sabia nada direito. É que... o que eu mais gostava de fazer na flauta era soprar, fazer barulho, barulhão mesmo. No começo eu não levava nada a sério. Eu era criança naquele tempo, né, criança. A minha professora dizia bem assim: “Não, não, ou tu vais aprender, ou tu vais dar o fora”. “Bah, então eu vou fazer uma coisa, eu vou dar o fora, cansei”. É que o meu dedo escapava do buraco, buraquinho da flauta. Daí, eu participei um pouco do coral.

Eu comecei com o teclado sozinho. Aprendi teclado sem ninguém me ensinar. Aprendia com facilidade, sozinho, sozinho. Eu não tenho muita agilidade. Eu toco muita música do teclado mesmo. Eu só mudo levemente o acompanhamento pra ninguém perceber que é do teclado, que tem muita gente que tem teclado igual ao meu. O meu teclado tem sessenta e quatro músicas, porque vai de um a sete. Tirei mais de dez músicas. É que tem umas ali que é só com karaokê, aliás play-back e eu não sei que música é. Diz o nome da música, mas eu não sei a letra. Os instrumentos para as músicas eu digito ali e escolho pelos números. Essa é a música número dez. Essa é a primeira voz e tem uma segunda voz lá no fundo. Isso aqui é breque. Esse aqui é melhor que o breque, qué vê? Deixa eu tirar esse aqui [toca com som de baterias].

Eu pego outras músicas do rádio. Pego mais da rádio Liberdade. Eu gravo a música para ensaiar e daí eu fico ouvindo. Geralmente é em outro tom. Geralmente eu toco só em dó maior, ou em sol maior. Estas notas aqui são: dó, sol, fá, sol e dó, são as notas que eu uso mais.

Eu entrei numa escolinha. Eu achei uma escolinha aqui na Rua Uruguai nº 335. Foi a primeira vez que eu tive uma aula profissional mesmo. Fiz só um mês de aula. É que não consegui, ainda, pagar outro mês. Só que o professor não ensina os sustentidos. Ensina só músicas mesmo. Aquele sistema, assim, como pegar o nome da

nota, essas coisas, ele não ensina. Ele perguntou: “Sabes o nome da nota?” Eu disse: “Ah, não sei. Isso é o que eu quero saber”. Ele não dá muita atenção pro aluno. Ele não explicava como é que ia ser o dia de aula. Uma parte eu já sabia. Eu não sabia falar o nome das notas. Sabe como é que é? Eu estava ali para aprender a falar o nome das notas. Não era para aprender, assim, a música. Têm coisas que ele me explicou. Por isso, nas outras aulas ele me dizia bem assim, ó: “Essa música foi tocada em tal nota, assim, assim, assim...” Se eu for acompanhar uma pessoa agora... eu posso... a pessoa me diz assim, ó: “Vai lá, toca em lá menor”, por exemplo, aí... aí eu já vou direto, já tiro lá menor na hora, sabe? Antes eu tocava, mas não sabia o nome da nota, se era lá menor mesmo.

Quero ver se pego aula de cavaquinho. Eu sei dedilhar a música “Brasileirinho” no violão. Peguei no violão e no cavaquinho de um guri que mora na frente de casa. Agora, estou para inventar um violino. Vamos ver se a minha idéia dá certo: fazer um violino em cima de um cavaquinho... tentar. Artista é artista, quer inventar toda hora [risadas]. É ruim fazer aquela parte que escora. Vou ter que comprar um arco, ainda. Só que eu não acho escola. Se tivesse escola, eu ia aprender a tocar.

2.15 Henrique Tito Mieczkowski-Raszcrik (Henry Pollak)

Nasci na Polônia, em 1940. Eu sou saído da guerra na Polônia. Comecei a estudar o violino com doze anos, no Uruguai. Já toquei em Orquestra Sinfônica quando era garoto, com dezoito anos e depois nunca mais. Eu sempre toquei em restaurantes, boates.

Eu já viajo muito, é impressionante, eu estou gravando. Tenho cinco ou seis horas, o pouco tempo que tenho para me deitar, descansar. Eu não posso perder tempo. Eu sou um cara muito ocupado. Estou aqui mais cedo pra falar na Prefeitura.

Trabalho sempre na rua. Mas eu quero também me expandir, divulgar, me lançar como artista em São Paulo. Porque aqui é muito longe. Então, Curitiba, Florianópolis... O bom de Curitiba é que é pertinho de São Paulo, já tá lá também. Pretendo me fixar em São Paulo, mas agora eu vou fazer uma temporada em Curitiba, Florianópolis e depois São Paulo. Eu tenho um programa engatilhado, tudo. E aqui é distante realmente. Aqui é o fim do Brasil, não é verdade? Pra lá é outro extremo, não? [Norte] Isso é sempre relativo. O fim do Brasil, aqui acaba o Brasil, não é verdade? É, com seis horas de viagem acaba o Brasil. Dá quanto...trezentos, quatrocentos quilômetros está no Uruguai.

O meu trabalho é Violino Para o Povo porque são músicas populares, bem populares e eu divulgo o instrumento, acima de tudo. Que não tem violinista. Tem pouco violinista no Brasil, e aqui o pessoal acha que o violino é um bicho de sete cabeças. É....isso eu notei quando fui pra Estados Unidos, Nova Iorque... Nos Estados Unidos o violino é um instrumento comum, como guitarra, como cavaquinho, como sax, e aqui não. Quem toca violino parece que é um deus, endeusado, que é difícil, que não sei quê. Então, graças a Deus, isso já muita gente tá estudando violino. Eu sei pelos professores daqui. Aqui no sul deve ter uns...entre quase uns quinze ou vinte pessoas já treinando, estudando. Crianças principalmente, e pessoas adultas que quiseram estudar violino. Então, me sinto realizado, primeiro no meu projeto de divulgar esse instrumento e as músicas nele e...e também, em primeiro lugar que estudem violino, porque eu achei ridículo os amigos da OSPA, eu achei ridículo que fiquem contratando gente aposentado do Uruguai, da Argentina, pra OSPA. Isso é uma humilhação pro Brasil. Vão dizer que o brasileiro é um retardado, não pode tocar um violino, uma viola, um violoncelo. Mas principalmente por falta de divulgação, eu acho.

E tem um rapaz também, o Jürgen, o rapaz que tocava comigo, que está

tocando na rua. Isso também ajuda. Ele faz mais ou menos a mesma linha, ele segue, também é outro que está divulgando muito. Não sei se o objetivo dele é esse ou fazer o trabalho como profissional. Mas o meu objetivo são as duas coisas. Claro, eu tenho família, tenho que trabalhar. Trabalho vendendo minhas gravações. Mas a idéia é essa aí, primordial de divulgar o instrumento acima de tudo, e da música pro povo, que a prefeitura me apóia, porque eles acham que é cultural.

Nós fazemos campanha contra a fome e a miséria para ajudar o povo. E tem ajudado muito, os índios Guarani nós fizemos uma campanha, foi fantástico. Com o Comitê contra a fome e a miséria e direto com os asilos tenho feito. Cada venda de uma fita, coisa assim, nós doamos alimento. Então, nós entregamos no asilo, pegamos o recibo do asilo e mostramos na prefeitura pra ver que a gente fez realmente. E tem ajudado muita gente pra matar a fome. Em Canoas, nós fizemos, num asilo bem pobre, nós ajudamos esse pessoal. Em Sapucaia é difícil, nós mandamos por conta deles. Porque as prefeituras não quer que faça campanha pra outro município. Que, então, podemos ajudar a Sapucaia. É uma miséria o asilo. Um velhinho...um velho, também sou, cinqüenta e oito anos, mas um de sessenta e três anos, rapaz... Cuida de vinte e cinco velhinhos, tchê, é bem triste. Uma fome, uma miséria do cão, cara, do cão. Curitiba nós ajudamos, também, creches, escola.... Fizemos campanha... Às vezes eu nem anuncio. Já faz... O povo não dá muita bola. Sinceramente, o povo quer levar a fita porque gostou da música, mas é incrível isso aqui.

O violinista deve se preparar, deve ter paciência, acima de tudo, e perseverança em qualquer instrumento. Mas o caso é que faço estudo só de afinação, sem divisão quase. Ah, outra coisa importante, para os violinistas. Estudar com metrônomo. Eu não acreditava. Depois de trinta anos tocando violino, quarenta, que eu comecei, faço tudo com metrônomo. Tirei uma música agora “Entre Tapas e

Beijos,” e ela é toda sincopada. Parece fácil, mas não é muito fácil [riso]. Porque se tu faz bem medido não dá expressão na música. Já muitas pessoas tocam fora do ritmo. O que fazer? Botei o meu amigo metrônomo lá e vamo lá. Cheguei no estúdio, passei uma vez só a música e na segunda gravei. Em dez minutos gravei a música que normalmente demora duas horas pra gravar. Passo a afinação bem na música.... Quer ver uma música difícil pra gravar? Essa “Tapas e Beijos” é mais fácil que “Landala,” uma música difícilíssima pra gravar que eu até vou regravar que não consigo... “My Away,” por exemplo, é uma música. Porque ela é muito cantada. [canta o início] Ou “Love Story.” Aí que aparece tudo, né. [Passa o arco nas cordas mi e lá, afinando o instrumento] Então isso eu aconselho todo mundo, treinar sempre com o metrônomo, controlando a velocidade.

A afinação tu tens que estudar ela sem ritmo sem nada, só notas, prestando atenção. Primeiro [...] a afinação, depois divisão. Primeiro a afinação, passar a música a afinação, dedilhado, que é muito importante e depois... O novo CD saiu muito melhor. As músicas estão bem afinadas, não tem música desafinada, quase nenhuma. Se tu ouvir, não tem, na maioria.

2.16 Tereza Batista Mendes

Eu nasci em Brusque-SC, em dezesseis de junho de 1932. Quando eu era criança não sabia nem o que era cidade. Era uma matuta lá do mato. Eu achei demais a pobreza da cidade, a miséria. Eu cheguei a chorar.

Não sei até que série estudei. Estudei particular. A minha vocação era escrever e ler, porquê eu sou poeta. Sabe porque que eu não tenho podido, assim, fazer muita coisa, invocar na poesia? É por causa do problema das vistas. A pessoa é assim, não pode, não será capaz de fazer uma coisa tão de justa, não consegue.

Eu trabalhava um pouquinho, negociando um pouquinho. Não dava certo, também. Aí eu vi que não tem jeito. Daí eu tentei na música. Daí eu, eu, eu fui bem, mas eu nunca tinha dinheiro. Mas daí eu fui cuidando o mais possível pra juntar um dinheirinho pra poder comprar uma gaita e tocar em São Paulo.

Eu estava lá em São Paulo, e de tanta vontade que eu tinha de, de, de aprender aquela vocação tremenda. Quando eu comprei a gaita, que eu peguei, que consegui pagar. Mas não era prestação.

Aí eu fui indo, fui indo, fui indo, e quando que eu tirei a gaita e saiu a gaita pra mim, foi uma coisa fantástica. Saindo da loja, os paulistas saíram todos em marcha, marcha, marcha, marcha. Me deixaram quase cansada e obrigada a tocar. E aí eu tocava uma marcha, eu tocava uma marcha. Tocava uma que às vezes eu toco ela aqui, mas a gaitinha tá muito ruim, quer ver? [tira sons dissonantes na gaita] Tá muito ruim.

Viram que era uma força de vontade pegar uma gaita e tocar. Ah, mas ficaram, mas estavam todos de... mas paulista é assim mesmo. Eles pesquisam as coisas. É..., são danados. Aí eu peguei a... Pensei uma marchinha assim, pensei uma marchinha bem assim, que eu faço ela por aqui às vezes [tira sons da gaita]. Assim ó: [neste momento canta sem o acompanhamento da gaita]

Eu fui em Ranchos Grande, num baile de fantasia
 Eu passei a noite inteira, dançando com Maria, dançando com Maria
 O povo dizia: Entra na marcha Maria.
 [Comentário de Tereza: é fazia isso, né]
 Chiquinha minha Chiquinha
 Chiquinha do cafundó, no meio deste salão, quero ver Chiquinha só.
 Um atrás do outro [Comentário: mas tava mesmo um atrás do outro, tava mesmo. Era aquela fila]
 Um atrás do outro, desta vez ou vai ou racha
 Quem quiser dançar direito
 Pode vir entrar na marcha. [riso]

Tenho pena de vovó
 Na idade que a dança
 Já não pode viver só
 Tem idéia de criança
 Quando vai para a cozinha
 É aquela confusão
 Tudo sai atrapalhado
 Ela faz café salgado
 Põe açúcar no feijão. [risos]
 [comentário de Tereza: E ali foi, e ali foi, e ali...]
 Minha mãe disse que eu era da pontinha
 Que eu não ficasse na rua sozinha. [risos]

Isso aí faz uns 30, quer dizer, faz uns 35 anos mais ou menos. Mas a gente faz mesmo de acordo com os paulistas, com os gaúchos, com os catarina, com paranaense, com os nortistas, com os baianos e com os cariocas. Com tudo. Qualquer coisa eu lasco fogo.

Depois daquilo tudo, eu ia com a gaita lá pra São Paulo. Já ia sabendo já tudo. É assim. Mas o povo de São Paulo são assim mesmo. Acho que eles me conheciam e eu não conhecia eles. Eles me conheciam, porque de volta em volta eu tava lá nesse lugar, nessa Mauá e fazia, tocava lá um pouco e dava comércio.

Lá em São Paulo tinha uma gaita muito grande, era na Brasília, mas grande. Não tinha jeito de se tocar. Ela era assim da plataforma assim do chão ó [gestos para baixo] E era de cinco ou mais pra tocar numa. E aqui tinha os baixos, as baixarias também, muita coisa, muita coisa. Então era difícil pra um tocador tocar. Tinha que um tocar numa parte das teclas, outro noutra parte das teclas e ali por diante, assim. Ouviu como é? Outro na baixaria mais outro e mais outro na baixaria e não alcançava tudo lá porque a mão de um estrovava a mão do outro. E eu fui fazer aquilo *sozinha* um dia. Cheguei lá e pensei: o que é que eu vou fazer, que eu vou..., que música que eu vou largar nessa, nesse gaitão que é de tantos tocarem? Daí eu agarrei e fiz a “Saudade [do] Matão”. [Riso irônico]. Mas primeiro eu abri a gaita, desligando tudo quanto era aparelho, todos eles. Desligando tudo quanto foi aparelho pra poder ver o

que era que eu ia fazer atrás dessa gaita [pausado]. Eu ficava atrás, eu ficava escondida lá. Claro que eu ficava lá, mas não era de um todo que eu ficava escondida não. Mas a gaita é grande, grande, grande. Na plataforma no chão. Não é de pegar assim, pegar, carregar, não. Não é. É ali no ponto mesmo. Aquilo foi um... aquelas gaitas fizeram pra ver se funcionava pra comércio, mas eu não vi mais. Eu não vi, não sei se funcionou ou não o negócio que fizeram, queriam continuar, pra haver dessas gaita desse tipo. Aí eu fiz a “Saudade [do] Matão”. Tem que ser a...tem que ser com a....Eu faço na cento e vinte [refere-se à gaita de 120 baixos] é, teria que ser, é. É do Tônico e Tinoco. Essa gaitinha não vai dar. Não, eu sei qual é a “Saudade [do] Matão”. O que me falta é outro instrumento. Se for com instrumento bom, eu faço. Eu fiz a “Saudade [do] Matão”, eu comecei em baixo na gaita. Primeiro abri ela, abri, eu abri. abri, levei ela aberta. Não tinha importância nenhuma não. Ninguém ligou pra mim, assim, de achar que eu estava fazendo alguma coisa errada. Queriam ver, o que é que eu ia fazer. Aí quando ela estava aberta, aí, calculo eu, que no fechar, fechar [sons da gaita fechando o fole] fechar ela, que levava tempo fechar ela, muito forte, muito pesado, eu também, eu também quase me arrebentei fazendo aquilo. Só de tê-la aberto, e depois pra fechar ela pra tocar “Saudade [do] Matão”. Aí deixei ela bem ela aberto até fechado ela pra Saudade Matão, tá entendendo? Aí eu fiz sozinha, aonde faz com uma porção onde um não faz sozinha, pois só eu que fiz sozinha. Eu fui curiosa mesmo, curiosa pra conseguir fazer a “Saudade [do] Matão”. Consegui fazer a Saudade Matão porque eu já sabia. Eu aprendia só de ouvido.

Mesmo não enxergando, eu sabia o quê escrevia. Soletrando. Eu faço letra por letra. Só que eu demoro. Como um desenho. Mas a gente queria ouvir o que fazia. As pessoas achavam importante e ficavam pra si. Não sei o quê faziam.

Entre as minhas músicas tem o “O passarinho”, para um garoto e uma menina. Um menino prende os passarinhos. A menina sente os passarinhos presos. O garoto

gosta muito do passarinho, mas o garoto, quando vê, obedece a irmãzinha e solta o passarinho. E o passarinho vai contente descansar lá no seu ninho. (Ver CD anexo, faixa 16)

Este lindo passarinho
Eu alcancei lá no pomar
É amarelo, bonitinho
Gosta muito de cantar

Eu fiquei muito contente
Vou prendê-lo num viveiro
Quero ver se ele não sente
Ficar preso o dia inteiro
[2ª voz]
Deixa ver o coitadinho
Como está triste meu Deus
Quem sabe se tem no ninho
Um dos os filhinhos seus

Não tens dó não tens piedade
De ver sofrendo, ficando
Preso aqui sem liberdade
Sem prazer sempre piando

Numa gaiola fechada
Sem ar, sem luz, sem comida
Esta avezinha coitada
Não terá prazer na vida

Escuta caro maninho
Papai também fica triste
Vendo preso o passarinho
Comendo somente alpiste

Maninha lá no viveiro
Não há de faltar comida
Nem água pra o dia inteiro
Para o pássaro ter vida

Ao prender um passarinho
Privá-lo da liberdade
Deixá-lo fora do ninho
Isto é prevecidade [perversidade]

Prevecidade maninho [ela canta]
Prevecidade maninho [muda a altura da voz]
Criança e bondoso irmão
Tu também como a avezinha
Gostarias da prisão?

A prisão é que castigo
E ficarias privado
De arreceber [!] lá contigo
Nosso papai adorado

Outra letra de música:

Ó que saudade que eu tenho
Do meu tempo de criança
Tempo de um povo sincero
Tudo ficou na infância

Educação não se fazia
O que o povo hoje se faz

As famílias respeitadas
Tratava-se com carinho
Mas havia compreensão
Todos eram bons vizinhos
Vivia-se sossegado
Cada um em seu cantinho

Uma criança não fumava
Sentado à frente dos pais
A coisa hoje é diferente
Em toda morada, e olha
Criança de hoje em dia
Não sei até aonde vai

Meninas colegial
Ate mesmo é um desaforo
Mal e sabem se lavar
Já conversa e namoro

Depois os pais acreditam
Nos avós de mau agouro

Antigamente uma moça
Se criava com decência
Já tinha seus vinte anos
Vivia na inocência (tá vendo?)
Para ela namorar
Precisava de licença

Namorado a visitava
Era só nos dias marcados
Entrava dentro de casa
E num cantinho encabulado
Sentava na ponta de lá
Moça lá do outro lado

Prestando bem atenção
 Da forma que o mundo anda
 Sapato de salto-alto
 Na forma de uma giranda
 Vestido pelo joelho
 Atitude propaganda

Hoje o rapaz se casa
 Não sabe com quem casou
 A mulher tira a pintura
 Ele vê que se informou
 Aí é que ele vai ver
 O abacaxi que ele levou

Está posto o mostruário
 Tudo por tudo vai mal
 A vergonha terminou-se
 Era fato principal
 Pergunto, quero resposta
 Onde foi nossa moral
 O critério é tolerância
 Passado não volta mais

Eu não queria falar
 Mas os fatos me obrigam
 A culpa é de nossas leis
 E tudo o que acontece
 Não se pode criar filho
 Conforme eles merecem
 Depois é que a polícia
 bate neles quando crescem
 O pobre povo aprende
 Os colégios são farol
 É melhor criar na rua
 Enfrentando chuva e sol

O ladrão e o bandido
 Não pagam as culpas que têm
 Têm muito anjo da guarda
 E advogados também
 Exigentes à rédea solta
 Sofrem os homens de bem

Eu, das coisinhas financeiras, coisinhas de nada, eu sou muito cega, viu?
 Muito, muito. Eu não sou cega pras coisas maiores [riso]. Não sou cega pras coisas
 maiores [fala pausada]. Porque as coisas maiores eu entendo. Uma coisa maior é um
 pouco de saber, um pouco de compreender. Saber entender, saber....Saber coisas
 pras outras pessoas.

E porque as coisinhas bem pequeninas [tom agudo] que tanto preciso, não consigo Eu....sou fraca por causa da vista. Por causa do problema das vistas eu não tenho ido lá onde eu quero, onde podia alcançar bem, onde podia e pode alcançar. Não dá, não dá. O problema de vista é dura a mão. Então eu tenho uma mania de dizer que tô arranhando. Arranhando pro cafezinho.

A gente diz assim, pro cafezinho, mas não é só pro cafezinho. É vale, as coisas, tudo. É pra sobreviver, pra sobreviver. Não é dizer uma coisa que eu quero dizer, de um tudo, que pode arranjar *quanto mais tem mais quer* [grifo meu]. Não, não ligo isto. Agora eu tem uma coisa: eu ligo sim. Eu ligo sim porque que eu vou ligar. [fala firme e decidida] é o problema de agricultor, do povo. [riso irônico] Coisa pro povo, pro povo, os sem terra. Eu ligo, ligo pra isso. E ligo e vou ligar. Porquê vou ligar junto com o governo.

É importante que todo esse povo, que está numa situação miserável, possa se manter. E eles precisam de agricultura pra isso, pra que eles possam arranjar um pouquinho, se arranjar. Daqui a pouco não têm o que comer. E a igreja, os crentes também necessitam. Porque os crentes, sabe o que é que acontece? Eles são assim: eles vão pra igreja nas última fraqueza, nas últimas doenças, cancerosos tuberculosos, tudo levado à breca, sem possibilidades de força pro trabalho. Aí, como que dizem assim, Jesus dá. Não, não espera que Jesus dê. Ah, eu não acho que Jesus dá, eu não acho. É a força do trabalho quem que vai dar. E pedindo a Deus, muito bem. Mas, não é só pedir e não forcejar, forcejar um pouquinho. Não pode com bastante, pode com pouquinho. E arranja-se muito bem, arranja-se muito bem uma moradinha pra morar, uma roçazinha pra fazer e já viver dali, já viver dali se não puder com mais. E continua a sua igreja. A igreja sim. A igreja é bom porque tira desse mau caminho de droga, daquela embriaguês, bebedeira, violência. Tu vê muita cachaça, doença. Cigarro mata, cachaça mata, essas coisas matam. Todas essas coisas

matam. Estás vendo uma coisa, como tá morrendo o povo? Em todo lugar o viciado faz negócio e diz que tá ficando rico. Que rico que nada. A morte pega. E se eles deixarem fazer o tratamento, isso não mais acontece. É assim. Então, por isso é bom o controle. O sujeito não pode trabalhar bastante, trabalha pouquinho. Qualquer pouquinho que a gente fizer, com arado, sem arado, uma coisa assim, eles vão pra frente, faz um pouquinho e chega. Assim, um pouco com Deus é muito, muito sem Deus é nada. E assim vai dar, dá pra se fazer alguma coisa. Entendeu? Se eu tiver algum futuro pra pra isso, nem ligo eu pra mim, nem ligo eu. Algum futuro, não assim, esse negocinho de gaitinha, de haver um troquinho, coisinha, isso não, isso é pro meu café. É mais ou menos assim, levantar os caídos. Os que estão levantados já tão levantados, os que estão caídos deve-se ajudar a levantar, erguer a mão. Eu quero ver se tu te lembras uma coisa, quando aqui em Porto Alegre tinha gente aí nas calçadas, deitado, jogado, todo cheio de porcaria, imundiciado, já não dava mais pra....já não dava mais pra estar no público. Já estava feio, já estava cheirando mal e tudo....Eu não estou criticando [em tom agudo], eu não estou. Tu achas que eu estou criticando? Estou falando mal? Eu não. Eu estou falando bem. A maioria morreu. Era....era dias com aquele tempo frio, frio, frio, frio demais, né. Era uma coisa triste. Morria gente, morria gente na rua. Era uma dó isso aí. De mesmo, uma pessoa como eu, você, qualquer outro, queria alcançar um pão, ou uma coberta, ou uma roupa, tinha até medo. Receio deles porque eles estavam sujinhos. Eu não estou falando errado. Estavam sim. Estavam sujinhos, mau cheiro. Não era assim? Muitos morreram. Agora não tem mais muito assim. Tem sopa pra essa gente, pros sobrevivente. Dão uma coisinha mais outra, mas continuam morrendo. Eles morrem. Eles morrem muito. Mas...mas melhorou bastante. Tem remédio, tem a comida, não é só sopa. Tem alimento, tem a carinha, tem uma coisa ou outra, às vezes fruta, uma coisa e outra. Para as que estão morando na rua, têm onde eles possam dormir. É, hoje em dia tem, antes não tinha. E tem que ter mais, pois que está faltando, está

faltando. Está faltando aqui, nas outras cidades do Rio Grande do Sul, lá nos outros estados do Brasil. E se fizer isso direitinho, que levante esse povo, é uma grande coisa. Até...*Levanta-te Brasil*. É que ele não está muito levantado, não. Se tivesse muito levantado, as coisas não estavam como andam. É política, e demais política, que não sai muita coisa não.

É bom tocar na rua. Sabe o que é: os músicos alegram, alegram o povo. Olha, há muitas vezes, as pessoas têm problemas na vida tão forte, tão grande, que eles não sabem o que há de fazer mais da vida. Até se matar querem. É, eles iriam se matar [riso], achando que não tinha mais jeito pra viver. Ninguém aceita acertar serviço. Acham que os outros não dariam um prato de comida, se pedissem uma comida eles tocariam, chutariam eles daqui pra ali porque já ficariam desconfiados daquilo que lutam. Querem se matar. E que dê que vão se matar. Nem vão porque viram música. Esqueceram, esqueceram de se matar. Quando vê a música, vê, vê a musiquinha, vê um cantor cantando, né. E quando eles estão cantando, alegres, fazem o sujeito esquecer daquilo. Esquece de tudo aquilo. Quando vê, aquela pessoa já fica mais um pouquinho alegre. Já pega uma coisinha qualquer, diz: “eu vou trabalhar na rua pra me alegrar”. Daí pega mercadiazinha bem singela, e vai, e vai....aquilo ele dobra, redobra, ele vai e vai, vai lá buscar mais e compra mais e vende e dá-lhe tudo assim e vão pra frente. Quando vê, eles estão empregados. Tão cem por cento. Não é mais aquele, motivado pelos músicos. Porque tiraram aquela tristeza, aquela tristeza.

Eu já vi falar que as minhas musiquinhas tiram, têm tirado muito essas coisas. Têm tirado, mas tirado mesmo, tirado mesmo. Que nem se lembram mais de estar com tal tristeza, não viu mais pra onde foi [ritmado].

2.17 José Costa (Zé da Folha)

Nasci em São Valentin, distrito de Bento Gonçalves, no dia dez de novembro de 1942. Quando vim da roça de São Valentin, distrito de Bento Gonçalves eu tocava só folhinha. Eu vim pra Porto Alegre quando eu ainda trabalhava na agricultura e comecei a tocar só folhinha. Depois que eu pratiquei o violão, e hoje em dia eu toco três instrumentos ao mesmo tempo.

Eu trabalhei na roça desde criança. Trabalhei em parreiral de uva, feijão, milho, tudo isso. Plantava pasto pras vacas. O nome do chefe era Neno. Saudade dele, não sei se ele morreu. Ele era um rapaz novo, jogava bola e e...Ele me chamava de Bepe. Bepe é José. Só que ele era muito gritão comigo. “- Vamo Bepe, pega o touro e trás pra cá.” E eu ia pegar o touro que ia passando no pasto lá, pegava, o touro saía disparado e eu agarrava aquela corda, o touro me puxando e eu puxando o touro e se...vai te embora [risos]. Um baita dum tourão, tchê. Bah, pra caramba. - Bepe, sacramento. Pega-lhe o touro que tá lá no pasto. Escapou da corda. Vai lá. Eu ia degavarzinho [!] e o pessoal ficava me churiando. E eu pegava lá, tirava a maçã e ia ir comigo de arrasto. Vai te embora, e largava o touro [...] E me xingavam ainda. Eu era magrinho. Como é que eu vou segurar o touro, com um pedacinho de corda? O touro me arrastava com tudo. Ele morria de dar risada de mim. Eu digo: vai te embora pro meio dos pinheiros lá. Depois eu vim embora. Fugi e vim embora. Não era o meu negócio. Não tinha jeito. O mesmo era pra trabalhar no meio do feijão e eu batia com a enxada, assim, numa pedra. Pim....[som agudo com a voz] Bah, e ele ficava reinando: - Não bate na pedra. Mas como é que eu não vou bater? Se eu não enxergo a pedra ali, ó.

É, passei trabalho na roça. Bah, tu sabe o quê é aquele negócio de roça. Não é fácil. Quando não limpava a estrebaria, ia direto pra roça. Quando era nove e pouco, o

guri e a menina ia levar café pra nós na roça. Cada um com um balaio, os bules de café com leite, o bule com café, né. Um bule de leite, outro bule com café, né. E na outra que a guria levava polenta frita, tudo isso, né. Levava o vinho. Que o velho não tomava café, o velho só tomava vinho. Ah, ele não gostava de café da manhã, não gostava. Só gostava de polenta, radite, vinho. Ele trabalhava com nós parelho. Ele gostava de mim era uma coisa muito, muito certa. O único preto que tinha lá era eu. O resto tudo italiano, tudo branco, tudo italiano. Só na linguagem deles. Eu era o único preto no meio deles. E eles gostavam de mim. Gostavam de mim. Não queriam que eu viesse embora de jeito nenhum. Mas, quando eu falava em ir embora eles inventavam outra coisa. Não queriam que eu viesse embora. Compraram roupa pra mim, tudo. Mas eu estava com saudade da família. Fugi de lá era umas oito e meia da noite. Fui bater no rio das Antas e vim me embora de a pé. Na subida, eu me montei atrás de um caminhão e entrei pra baixo da lona. O caminhão veio até Antônio Prado. Aí em Antônio Prado arrumei um dinheiro com a turma, peguei um ônibus e vim até Bento. Aí me ajeitei com a minha família, meu tio, tia...Que ainda moram lá. Mas me dá saudade da roça. Me dá saudade. Só que não é mais aquele tempo. Às vezes o pessoal acha ruim o serviço de roça. Mas por uma parte é bom. Porque...agora que tá ruim por causa dessa inflação. Mas na roça sempre foi bom, porque, se precisa de um ovo, tem ali a galinha, se precisa e uma raditezinha, tu vai lá na roça e pega. Se faz plantação pra casa. Tem leite da vaca, tem tudo. Tem carne, tem tudo. Abate uma galinha tem carne. Mata uns pombãos daqueles, uns sabiás.

Na colônia não tem malícia nenhuma. Lá são tudo amigo, são tudo parceiro. Se vai num baile, vai toda a parceria junto. As senhoras se arrumam. Vamo todo mundo pro baile, vamo lá. Todo mundo se conhece um ao outro. Não é como aqui na cidade. Mas é verdade ou não é? Lá a companheirada...- Ó, sábado vamo lá no baile. Lá no vizinho tem baile. Chegava lá, eles arredavam as coisas de dentro da casa e faziam o

baile. Tirava as coisas de dentro de casa lá na rua e o pessoal fazia o baile na casa. Eles arredavam as coisas de dentro de casa e faziam o baile lá, só entre família. Tomavam a sua cervejinha, a senhora já tomava um licorzinho, passava a noite toda brincando, caçoando. No baile tu não vias uma briga, tu não vias xingamento, falta de respeito...Tu não vias nada. Tu vinhas pra casa tranquilo com os amigos abraçado, cantando pela estrada. Sabendo que segunda-feira tinha que trabalhar de novo. Às vezes, domingo, -Vamos pegar a botina lá, tem um futebol de várzea. A coronada dizia assim: futebol de várzea. Todo mundo da coronada ia lá. As meninas pra ver o futebol de várzea. É.... A velharada já ia pro salão da igreja jogar canastra, como até hoje existe isso. Tu não vês uma briga nem nada. Tu podias deixar uma bolsa em cima da mesa e ninguém mexia. Era tudo parceiro, tudo parceria. De tarde, ia todo mundo pra dentro do galpão, prosear, contar caso [!] e tomar chimarrãozinho. A mulherada lá, e a criançada pro lado de cá. Mentiam, faziam fofoca. Antigamente era assim. Ainda tem muito disso aí lá na colônia. Na colônia é assim. Eu apoiava a enxada lá, ia de noite, lavava as mãos, fazia todo o serviço e ia lá pro galpão. Sobrava mais tempo no sábado e domingo, quando eu tocava folha, pois o resto do dia eu tinha que passar trabalhando.

Tu vais numa colônia, é isso que eu tô te falando. Quando a gente tinha baile nas casas, a gente ia de bicicleta, outro tinha cavalo outros em cima da carroça. Lotava a carroça de gente e daquela mulherada e descia. Lá de cima tu via a gaitinha roncando, fuct fuct fuct fuct, um pandeiro tuc tuc tuc e o violão. Nada elétrico. Quando inventavam de fazer dentro de casa, que a casa era muito pequena, eles botavam um cordão e botavam todo mundo no pátio, no terreiro, com lampião. Aqueles lampiões com querosene [riso]. Uns dançavam no pasto. E os velhos fazendo churrasco lá. Não tinha esse negócio de tranqueira. Mas era troço bom, não é tchê!? Você comia carne, você ia lá....- Vamos comer, vamos lá. Eu dançava, mas bah... É...cerveja, vinho. Ôta

lá vita. Era bom. Me dá saudade lá de fora, olha. Eu não sei se esse fim de semana se outro mês eu já vou subir lá pro meio das colônia. Já vou lá pra Bento. Lá pro meio dos gringos. Lá pro meio da colônia, lá pro meio da colônia.

Eu aprendi essa minha agilidade de música, tirado como o som da folha, foi de como eu aprendi na roça. Um dia tocando a palha de milho e depois da palha de milho eu troquei pra folha. Eu pulei pra folha de bergamota ou laranja, e depois pulei pra folha de eucalipto. E dali eu achei que devia de subir mais um pouco na vida. Com aquela agilidade que eu tinha. Comecei com cavaquinho aí depois que eu pulei pro violão. Foi na época que eu fui pro Silvio Santos.

O meu pai tocava uma gaitinha de botão e também cantava só músicas antigas, como “Cavalo Zaino”, “Beijinho Doce”, “Faz Um Ano”... Mas a folha ele não tocava. Eu que comecei a engembrar aquilo ali comigo mesmo.

Eu toco com qualquer folha, tem que ser verde. Mas o jambolão é firme. Às vezes uma folha é mais dura, a outra é mais mole. Mas ela faz, sim. A folha é dobrada para cima. Assoprada em cima aqui, ó. Não deixa essa ponta encostar na outra. E nem a outra pode encostar nessa de cima que já está aqui. E esses dois dedos vai em baixo da folha. Não pode chegar muito perto aqui, tem que deixar espaço. Não esticando ela muito com força, assim ó. Pode botar nos lábios e assoprar por cima. Pode ser assoprada aqui, pode ser aqui, mas tem que ser dobrada. No canto dela aqui.

A folha não é instrumento, não é nada. É uma coisa da natureza e sai música.

O violino é um instrumento que eu admiro. O violino é o instrumento número um, que pra mim eu admiro, sempre admirei o violino. Sempre, sempre, sempre,

sempre. Eu já toquei com um cidadão, também violino. É... Eu fazia a primeira voz e ele a segunda. Às vezes ele entrava com a primeira voz e eu fazia a segunda. Então fazia direto. Ficava um troço muito bonito. Só pra dar risada. [Riso]

Eu já vi gente tocando folhinha com as duas mãos. Mas eu não achei ninguém que tocasse igual a mim. Eu uso os três instrumentos. Solto a folhinha do João Bolão [!] na boca e eu faço o acompanhamento com o violão ao mesmo tempo e o pandeiro no pé, tudo ao mesmo tempo. Antes eu tive um bumba, um bumbozinho que nem o atabaque, mas o bumba era muito pesado pra mim carregar. Porque aquilo é de ferro sabe? Aquilo lá é muito pesado pra mim, então, eu pratiquei o pandeiro, por causa da... daquele... essa dor, da bolinha no pé. E tô até hoje com o pandeiro.

Eu fiquei em um colégio lá em Novo Hamburgo. Eu estava internado lá. Me botaram na Banda. Mas eu não aprendi nada daquilo lá. Me deram um troço daquele cumprido de botar nas costas. Um canudão daquele, que a boca é desse tamanho, sabe como é? Uh, Uh, Uh, [sons graves como de tuba] sabe como é? É, mandaram botar o pescoço, tinha uns botão assim. Me deram outro que não tinha botão. Só soprar. Também é bombardino também. Então não saía lá lá lá [canta uma melodia]. Era Hoc, hoc, hoc, hoc. Mas aquilo que me cansava uma coisa. Chegava a estralar nos meus olhos de tanto soprar aquele troço. Fui lá pra aprender a música. Mas não aprendia nada. Aí depois me internaram aqui em Porto Alegre no São Joaquim. No São Joaquim eu não aprendi nada também. Só aprendi a varrer o pátio lá, com a vassoura. A caneta que eles chamam né. - Vá lá [...] com a caneta. Tinha que ter oito, dez pra varrer o pátio. Eu não sei ler nem escrever. O cartaz que uso eu peço pros outros escreverem pra mim.

Mas eu não me arrependo de ter vindo pra cidade. Na cidade eu trabalhei de engraxate e jornaleiro do Última Hora. Eu comecei a minha carreira artística foi dentro

de Porto Alegre. E já estou fazendo meu trabalho há quarenta anos, tocando sempre os três instrumentos, que é o violão, a folha e o pandeiro. Tudo junto, do mesmo tempo. E....eu sou da época do bonde aqui em Porto Alegre. Quando o bonde era quinhentos réis. Ah, quinhentos réis era dinheiro. Eu era pequeno né, eu era gurizinho de dez anos, doze anos. É...eu vivia em Porto Alegre. Sozinho, sempre só. Sempre, sempre. É que a gente faz amizade com a turma. A turma gosta de mim, né tchê.

No Prado, onde hoje é o Parcão, na Av. Mariante com a Goethe, não tinha as árvores, era o Prado mesmo. Eu subia aí, ia até lá em baixo, fazia toda a volta. A corrida de cavalo era aí. - Vai parar na segunda etapa! [anunciando como um locutor]. Todo mundo largava, ia lá pra dentro tocando idéas e bla bla bla, bla bla bla e vá viola neles, e vá folhinha. e já passava o prato neles também. Vamos lá. Agora fizeram esse parque aí. Isso aí não tinha, isso aqui não tinha isso aqui era estrada de poeira....Ali era estrada de poeira. Ah é, vinha tocar folhinha. Eu tava no centro ali e as vezes os caras vinham...: Olha, sábado à tarde vai ter corrida. Eu digo: Ôpa! Eu já pegava o saco de coisas e me mandava pra lá. E a turma gostava de mim.

Aqui em Porto Alegre, onde eu comecei mesmo a minha carreira artística foi na rádio Farroupilha, com Darci Fagundes e Ulisses Menezes. Quando tinha aquele programa Rodeio Coringa. Então, foi a primeira vez que eu vim a Porto Alegre. Era na Siqueira Campos, aqui. Eu devia ter uns nove ou dez anos de idade quando eu me apresentei a primeira vez na rádio Farroupilha, tocando "Mate Amargo", na folha, só na folha. Eu era o artista popular da rádio. Ah, eu que abria o programa com "Mate Amargo." E eu gostava. Toquei, também na rádio Metrópolis. Em Porto Alegre, há muitos anos atrás, eu toquei em várias rádios. E por esse mundo afora, também. Em televisão também. Eu estive em várias televisões. Fui duas vezes pro Silvio Santos e uma vez pro Flávio Cavalcanti, no Rio de Janeiro. Depois eu peguei o violão, pratiquei o pandeiro e comecei a viajar o mundo velho. Já viajei por todo o Brasil, Buenos Aires

e Uruguai. Já tive no Rio, já tive em S. Paulo, duas vezes no Silvio Santos. É, foi ali que eu tirei o primeiro lugar. Eu tirei o primeiro lugar no Rio e duas vezes em São Paulo.

3 ANÁLISE DAS HISTÓRIAS DE APRENDIZAGEM

A história de vida resgatada a partir do relato de cada um dos músicos é reveladora de momentos intensamente vividos. Os músicos, ao relatarem-na, passam a falar, conseqüentemente, dos momentos significantes vividos em suas trajetórias de vida. Portanto, essa história não chega a ser a “vida” deles, mas os momentos densos e significativos vividos por eles, os quais acharam por bem relatar.

Os relatos dos músicos, apesar de revelarem uma seqüência de experiências significativas através do tempo, aconteceram de forma livre e “em movimento de espiral”, dando espaço às correlações entre os eventos singulares, que, para MARQUES (1996), “somente graças à memória se torna possível essa imbricação, umas nas outras, das intensidades vividas que, por outra parte, só o documento permite distinguir com precisão em seus lugares e tempos” (MARQUES, 1996, p. 11).

Através dos relatos de histórias de vida, torna-se possível conhecer momentos significativos na trajetória dessas pessoas em seu meio sociocultural. Essas experiências são importantes para o desenvolvimento de suas individualidades, inclusive para a sua formação. De acordo com QUEIROZ (1988), “no relato de uma história de vida, o pesquisador colhe dados que indicam como se formou a personalidade de um indivíduo, através de seqüências de experiências através do tempo” (QUEIROZ, 1988, p. 35).

A partir dos depoimentos dos próprios músicos sobre suas experiências de

vida, passei a considerá-las como experiências de aprendizagem, que, segundo SCHULZE (apud MARQUES 1995), são também experiências de formação.

“Na aprendizagem as experiências de vida se fazem experiência interior de formação e reconstrução da identidade pessoal. A autobiografia não é senão uma história das aprendizagens, pela qual se estrutura a personalidade do sujeito que aprende.” (SCHULZE apud MARQUES, 1995, p. 31).

O fato de essas pessoas serem, também, músicos e atuarem nas ruas de Porto Alegre, as torna comuns entre si. No entanto, cada uma, com sua individualidade e sua maneira de perceber o mundo, aprendeu e se formou a partir de experiências peculiares.

Mesmo considerando que as trajetórias de vida são individuais, cada um dos músicos fala de suas próprias experiências vividas no mundo das pessoas, que também são mediadores na formação das identidades. Desse modo, a formação se efetua, também, no interior do processo de socialização.

3.1 A Concepção de Formação dos Músicos

Em seus depoimentos, os músicos demonstraram ter suas próprias concepções de formação, estas mais abrangentes que aquelas encontradas nos estudos correntes sobre a formação de músicos instrumentistas ou cantores. Alguns deles falam sobre as aprendizagens no contexto social em que estão inseridos, sobre as relações humanas que envolvem tais aprendizagens, bem como sobre as questões que as mesmas encerram, tais como qualidade de vida e cidadania .

Ao abordar sobre sua própria formação, Onofre e Ivan falam que estudaram na “faculdade da vida”. Para Ivan, a vida é o melhor professor: “Quem é o melhor professor? É a vida. A vida é uma faculdade que te ensina um monte de coisa.”

Onofre, aos nove anos de idade, saía para as ruas de Porto Alegre, onde diz também ter feito a “faculdade da vida”. Apesar de freqüentar as ruas, tinha o pai como orientador na sua formação. Os conflitos e as mudanças do meio são sentidas por Onofre em relação à formação de seus filhos: “naquele tempo existia a faculdade da vida, que hoje em dia, não dá mais pra soltar um filho sozinho aí na rua, porque não tem mais faculdade da vida. Não vai aprender nada de bom sozinho, porque essa geração agora, que tem aí, é totalmente diferente.”

Josoel compreende as mudanças no mundo da vida e considera que a aprendizagem é constante. Sobre essas mudanças de valores, faz uma analogia de sua formação com as novidades do desenvolvimento tecnológico-industrial. As preocupações de Tereza em relação à situação econômica e qualidade de vida de grande parte da população, bem como em relação aos problemas na formação que ela acarreta, demonstram sua posição em relação ao contexto socioeconômico brasileiro.

A antiga cultura dos incas, há quinze mil anos aproximadamente, da qual Orlando disse fazer parte, era, segundo ele, uma raça pacífica, cósmica e mística que dava muita ênfase ao desenvolvimento da formação espiritual. Com a chegada dos colonizadores europeus à América, esta civilização, da qual faziam parte os povos que moravam na região do Peru, seu país de nascimento, juntamente com Equador, Bolívia, Argentina e Chile, foi quase extinta: “Estamos aí sempre, só que com outra cara, agora com rosto de cimento.” Disse ainda que é um discípulo que está em viagens como meio de aprendizado e evolução de sua formação. Para Orlando suas viagens têm, também, um fim de formação: “Tenho que voltar ao meu país e começar a render conta pelo que fiz neste tempo que estava viajando. E eles têm que testar e ver se estou em condições para poder seguir e poder passar. As viagens fazem parte do processo de evolução”.

Essa idéia de viagem como elemento formador lembra a análise que FREITAG (1994) faz do romance “Émile” (1767), de Jean-Jacques Rousseau, considerando-o como romance de formação ou romance de aprendizagem (*Bildungsroman*) (FREITAG, 1994, p. 66). Nele a viagem do personagem Emílio é vista com a finalidade específica de aprendizado, “como uma espécie de coroamento, depois da educação do corpo, da inteligência e da consciência moral, com finalidade de prepará-lo para a cidadania” (Ibid., p. 72).

Orlando considera que no mundo urbano de hoje as questões de formação do ser humano se apresentam de forma complexa e são resultado do sistema de relações indivíduo-sociedade globalizada. Para este músico, o desenvolvimento capitalista altera o ciclo de crescimento e encurta o tempo de vida do ser humano devido à sua má qualidade de vida, levando-o à má formação e ao vício espiritual, tão rejeitado pela sua tradição incásica. Ainda para Orlando, o fenômeno da globalização, com todos os problemas sociais que acarreta, estaria comprometendo a formação do ser humano, sua identidade cultural, bem como sua duração de vida: “[o sistema global] não nos dá oportunidades para pensar e ser o que queremos. Estamos vivendo em função dos outros. Estamos vivendo sem tentar amar as outras pessoas. Então, liberdade não existe, democracia não existe. É tudo isso. Por isso que o ser humano está assim. Não chega nos sessenta, setenta...”

Para Héctor, a causa da falta de identidade cultural para os povos latinos deve-se a uma certa irresponsabilidade em relação aos próprios atos pessoais e à existência de um “complexo de índio” que dificulta a formação desta identidade.

3.2 Os Caminhos da Formação

Na concepção dos músicos Edgar e Casemiro, existem caminhos formativos, que são, também, os meios pelos quais as pessoas aprendem, os quais nem todos os músicos tiveram oportunidade de trilhar. Para Edgar os caminhos formativos são dois: “um, por teoria; e outro, por experiência. Um que vai por experiência, na rua, na praça; outro é na escola.”

Casemiro fala em três tipos de educação pelos quais o indivíduo se forma: “a primeira educação já vem em casa. A primeira educação é pai e mãe; a segunda educação já vem na escola”. Porém, para Casemiro a educação formal na escola é limitada, é somente cópia. “A solução educacional concreta eu acho que a primeira parte tem que conhecer o estudo. Você deve estudar a mesma cópia e depois pensar que idéia vai fazer melhor na sua vida, aí você se encontra. É a terceira educação. Então, tem que ser a pessoa que fica mais livre para pensar o que seria melhor para fazer na vida.”

Para este músico os estágios de aprendizado - segundo ele em número de três - devem caminhar para a autonomia do indivíduo, que passa a ter, num terceiro estágio, poder de decisão sobre a própria formação, sobre a sua própria vida. Sobre este último estágio, Casemiro diz ainda que somente a própria pessoa pode saber dos resultados sobre o visto, estudado e pensado.

Para Héctor, as disciplinas de arte ensinadas nas escolas podem promover as relações entre as pessoas, formas de sociabilidade necessárias à formação dos indivíduos, que, para ele, “se alimentam com a arte do outro”. Tais encontros de formação ficam comprometidos em virtude do mundo do comércio, voltado à obtenção de lucros: “Não é só ganhar dinheiro, é para tu ajudares o outro. Então isso aí é a base de tudo, a consciência se faz desse jeito, com educação”. Este músico considera que

o problema educacional está relacionado com a crise econômica brasileira, resultando no agravamento da situação educacional.

3.3 Sobre a Formação Musical

A partir dos relatos de vida constatei que o meio de convivência dos músicos, desde criança até a idade adulta, foi fator primordial para o aprendizado e desenvolvimento de suas habilidades musicais, como tocar um instrumento, cantar ou compor música. Uma formação que, apesar de dizerem ser individual e sem professor (“aprendi sozinho”), aparece ligada à convivência social, às oportunidades e às motivações encontradas em seu meio.

Alguns músicos, ao falarem sobre sua própria habilidade musical, justificaram-na como sendo um dom ou vocação. Tal concepção aparece associada às questões de envolvimento e trabalho necessários para o desenvolvimento do dom, ou seja, à busca de caminhos formativos.

Onofre, ao referir-se à sua formação musical, fala que seu talento foi herdado do pai, o mesmo acontecendo com os filhos, que também lhe herdaram a aptidão. Refere-se às questões de herança biológica para explicar o seu talento inato. Para Jordão a música é um “dom nato”, com o qual já se nasce e que, “como qualquer coisa na vida”, tem que ser lapidado. Ao mesmo tempo, considera que “a música não é algo que todo mundo consiga desenvolver, não é todo mundo que tem esse dom, mas no meu caso, é”.

Josuel também atribui sua musicalidade e a de sua irmã a um dom, porém diz que nem todo cego é um músico nato. Tereza Batista não fala em dom, mas sobre a aprendizagem da vocação musical: “por causa do problema na vista eu tentei na música, de tanta vontade que eu tinha de aprender aquela vocação tremenda.”

Para Casemiro, a formação musical é uma dádiva divina, mas que depende da vontade do próprio homem, para sua obtenção e desenvolvimento:

“Por isso que sempre a pessoa fala, te digo que sabe isso, e a realidade Deus que sabe, a realidade Deus que sabe, o único que podia mexer, só Ele. Porque toda coisa que você quer tem que pedir para Ele, e quando você pedir para Ele, a forma de pedir bem, não sabe que dia vai chegar, mas vai chegar” (Casemiro).

Isso pode estar relacionado com a questão levantada por ELIAS (1994), de que as pessoas preferem falar que se formaram sozinhas, ou atribuir à “natureza”, ao seu talento “nato”. ELIAS (1994) aponta para as questões sociológicas que envolvem a idéia do “dom” e procura justificá-las como sendo uma forma de explicação equivocada da aprendizagem social.

“A idéia de que sua individualidade tenha emergido da natureza imperecível, assim como a idéia de ter sido criada por Deus, parece proporcionar uma justificativa muito mais segura a tudo aquilo que a pessoa acredita ser-lhe singular e essencial. Isso ancora as qualidades individuais em algo eterno e regular, ajuda o indivíduo a compreender a necessidade de ser o que é. Explica-lhe através de uma palavra - a palavra ‘natureza’ - aquilo que, de outro modo, seria inexplicável nele mesmo.” (ELIAS, 1994, p. 54).

Em outro momento, Casemiro fala sobre como as aprendizagens são heranças deixadas pelos pais e também pelos avós; uma espécie de aprendizagem acumulativa, provinda das gerações passadas, que será transmitida a gerações futuras.

No entanto, mesmo considerando sua musicalidade como um dom, talento nato ou herança de gerações passadas, a maioria dos músicos teve um ambiente favorável ao aprendizado, cresceu ouvindo música e vendo outras pessoas tocarem.

Tiveram acesso livre³ ao instrumento, demonstraram desejo em tocar ao ouvir um parente ou um amigo tocar, e obtiveram atenção ou estímulo externo em suas primeiras tentativas.

O relato de José Claudio sobre o início de seu aprendizado revela as questões acima expostas: o ambiente musical em casa, onde tinham os bailes em família; a oportunidade de acesso ao instrumento, ao ganhá-lo de um tio; o desejo em escutar e aprender a tocar as músicas de ouvido, por imitação, bem como a atenção dada pelo pai em suas primeiras tentativas de tirar sons no instrumento. O convívio com familiares que tocavam um instrumento também é relatado por Jorge Martins e Zé da Folha, por terem irmãos que tocavam, e por Ivan e Héctor, cujo avô materno e a mãe tocavam.

Momentos significantes vividos na infância, tais como ganhar o primeiro instrumento musical de um padrinho, como no caso de Josoel, José Claudio e João da Gaita; ouvir o pai ou a mãe tocar, caso de Ivan e Héctor; ter pessoas na família que tocam, como os pais de João da gaita e José Claudio, foram fatores que motivaram essas pessoas a aprender um instrumento. Segundo ELIAS (1994), é ainda na infância que os estímulos são recebidos, prolongando-se até a idade adulta, quando o indivíduo aprende, também, a buscar satisfação nas atividades que realiza.

“Desde a infância o indivíduo é treinado para desenvolver um grau elevado de autocontrole e independência pessoal. É acostumado a competir com os outros; aprende desde cedo, quando algo lhe grangeia aprovação e lhe causa orgulho, que lhe é desejável distinguir-se dos outros por qualidades, esforços e realizações pessoais; e aprende a encontrar satisfação nesse tipo de sucesso.” (ELIAS, 1994, p. 120).

O ambiente familiar musical, onde se podem ouvir músicas das rádios com

³ Livre, porque muitas vezes os instrumentos estavam no canto da casa, ou aprenderam escondidos, sem interferência de adultos

facilidade e gosto, é relatado por Josoel:

“Meu pai ouvia bastante rádio e nós ouvíamos também. Nós ouvíamos o Rodeio Coringa, o Grande Teatro Farroupilha, que tinha antes, no domingo. Depois o grande Rádio Coringa que era apresentado pelo falecido Darcy Fagundes” (Josoel).

A aprovação e o estímulo do pai para tocar o instrumento, ainda na infância, pode ser evidenciada, também, nos depoimentos de Josoel:

“O meu pai adorava ouvir nós tocarmos. Quando alguém chegava lá em casa, assim, de um velhinho a uma criança, do humilde ao mais sofisticado das pessoas, ele queria que a gente fosse tocar. A primeira coisa que ele dizia: - Vá buscar a gaita meu filho, pra tocar uma música bem bonita. Ele pedia pra que eu irradiasse joga, porque eu brincava muito de irradiar joga” (Josoel).

Além de Josoel, a figura paterna foi marcante e serviu de estímulo à aprendizagem musical do instrumento para os músicos João da Gaita, José Claudio e Onofre, pois seus pais também tocavam. Esses músicos aprenderam a tocar o instrumento que o pai tocava, as músicas que o pai tocava e as que eram compartilhadas pelo ambiente familiar.

Além do desejo do pai de que o filho, como ele, viesse a tocar um instrumento, o sentimento de perda também foi fator decisivo para estimular os músicos Casemiro e João da Gaita a se decidirem a aprender. No caso de Casemiro, o fato de o pai ter dado sua harpa a um amigo, por notar que nenhum dos filhos se interessava, estimulou o músico a adquirir uma outra e começar a estudar.

A perda do pai, no caso de João da Gaita, serviu-lhe de estímulo para continuar a tocar mesmo instrumento que o pai. “A minha vida de músico começou porque eu perdi o meu pai. Eu tinha 13 anos. Ele era gaiteiro, ele tocava. E eu perdi ele. Daí eu quis assumir o que ele fazia. Me abracei na gaita que ele me deu.”

Sobre estes momentos marcantes, e muitas vezes graves, associados ao desejo de aprender a tocar, ELIAS (1995) nos diz que:

“Desde os primeiros anos de vida, os desejos vão evoluindo, através do convívio com outras pessoas, e vão sendo definidos, gradualmente, ao longo dos anos, na forma determinada pelo curso da vida; algumas vezes, porém, isto ocorre de repente, associado a uma experiência especialmente grave. Sem dúvida alguma, é comum não se ter consciência desses desejos. E nem sempre cabe à pessoa decidir se seus desejos serão satisfeitos, ou até que ponto o serão, já que eles sempre estão dirigidos para outros, para o meio social.” (ELIAS, 1995, p. 13)

Estes desejos dos pais em relação à formação dos filhos é, também, revelado pelos próprios músicos. Acima de tudo seus desejos são de um futuro melhor para seus filhos. Em geral falam que ambicionam para eles uma situação social e financeira melhor que a sua, como músicos das ruas. A formação musical continua sendo passada em família, de pai para filho, no caso do grupo de Onofre, em que, além de pai, é líder e professor de música dos filhos, os quais crescendo, passam a trocar experiências mutuamente, no grupo. Nesse caso, como também no de José Claudio, que tem grupo familiar, a própria esposa também desenvolveu habilidades nos instrumentos de percussão, inserindo-se no grupo.

Os relatos sobre as experiências musicais na infância revelaram algumas práticas de brincadeiras com música. Algumas delas foram comparadas, pelos músicos, com as práticas profissionais que vieram a ser desenvolvidas profissionalmente na idade adulta. Josoel, ao falar de suas brincadeiras na sua rádio fictícia, as considera um aprendizado que lhe serviu mais tarde, quando trabalhou com publicidade, em parceria com sua irmã, para uma empresa de sua cidade. Sobre isso comenta que “são coisas que a gente começa, assim, e que não pensa que depois vai servir, e serve”.

Josoel fala da sua rádio como algo criado em sua imaginação: “eu criei na

minha imaginação uma cidade chamada Plantas Verdes.” Lembra com humor das adaptações que fazia da programação das rádios legítimas.

Atividades desse tipo também foram relatadas por Onofre, quando fala sobre suas experiências infantis na escola, ao levar seu instrumento para participar de uma apresentação, e dos encontros habituais promovidos pela atuação musical do pai; ainda os bailes na roça, em que Zé da Folha participava; e também no livre manuseio de instrumentos dos filhos de Casemiro, ao deixá-los expostos em sua sala com o fim de aprendizagem.

Ao se considerar que a aprendizagem depende das oportunidades vividas no meio de pessoas, um outro enfoque a ser dado à formação é o histórico-social. Conforme DUARTE (1993), é dessa forma que se dá o processo de formação dos indivíduos. No caso dos músicos, isso pode ser verificado no próprio aprendizado do instrumento e do repertório, que não foi aleatório, mas fez parte da história de vida do músico e de suas oportunidades em determinado contexto social.

Alguns músicos que estudaram em escolas públicas não concluíram o primeiro grau. Excetuando os cegos que estudaram no Instituto Santa Luzia e alguns latinos que obtiveram aulas de música folclórica em seus países, os outros músicos revelaram a ausência de aulas de música nessas escolas. Neste contexto, para a maioria dos músicos, a performance musical vinha associada a festividades da própria escola, não havendo um ensino específico de instrumentos. José Claudio, que nunca teve aulas de música, procurou aprender violão através de um método escrito por Nirinha Martins.

Para os músicos que obtiveram aulas de música, estas estavam aquém de suas expectativas. Os cegos, sabendo da existência de um método que privilegia o

aprendizado da leitura musical em braile⁴, denunciaram a falta de professores especializados nesse tipo de ensino. Oséas evidencia isso ao matricular-se em uma escola particular de teclado no centro de Porto Alegre e, depois de um mês, ser obrigado a desistir por motivos financeiros, e ainda porque a escola não atendera suas expectativas.

Segundo Jürgen, que teve uma formação acadêmica, em nenhum momento de sua aprendizagem houve intenção de mostrar as possibilidades de atuação musical nas ruas, tanto em relação à escolha de repertório, quanto a questões técnicas de como tocar nesses espaços, demonstrando haver uma certa distância entre essas aulas e suas expectativas como músico profissional. Ele acredita, também, que o estímulo de aprendizagem no instrumento está relacionado com a escolha de repertório, bem como com outros fatores, tais como, inserção de novas tecnologias, ausentes das escolas específicas de música onde freqüentou.

3.4 Os significados que a música adquire

Considerando-se que a música “só se realiza socialmente, só significa socialmente” (BLACKING apud FREIRE, 1995, p. 30), são diversos os significados atribuídos ao fazer musical pelos músicos das ruas. Ao falarem sobre música, os músicos relacionam esse fato à sua formação, dizendo que a música que executam faz parte do contexto sociocultural onde aprenderam e atuam, tendo valor dentro desse contexto. De acordo com LUCAS (1995) “o significado musical é construído culturalmente, em dadas condições contextuais, e ignorá-las pode implicar na projeção de preconceitos e distorções por parte do pesquisador” (LUCAS, 1995, p. 13).

⁴ Nesta perspectiva cito o livro Anotações Musicais em Braille do Congresso Internacional em Paris, em abril de 1929, publicado pela Imprensa Braille - São Paulo.

Para Jürgen, levando em consideração seu contexto de formação e sabendo da importância das bandas de música para sua comunidade de origem, considera que todas as músicas são importantes dentro do contexto das pessoas que as executam. Jürgen diz que antes de qualquer julgamento sobre a atuação musical, tal como desafinação, considera, antes, o contexto, as intenções e preferências das pessoas ao fazerem música dentro daquele contexto.

Na visão de Tereza, a música feita nas ruas pode ser objeto de transformação e mudança no contexto socioeconômico das pessoas que a ouvem. Ao evidenciar suas preocupações em relação à situação econômica e qualidade de vida de grande parte da população, bem como em relação aos problemas emocionais e na formação que isso acarreta, fala que a atuação musical pode contribuir para a mudança dessa situação.

Fazer música em família, para Onofre, significou mudança e transformação de vida ao promover a união e o prazer do grupo. Segundo Ivan, fazer música nas ruas é, para o músico, uma necessidade emocional e espiritual, além de uma troca com o público.

Para Geraldo, a música é a razão de sua vida: “Eu vivo por causa da música. Se não fosse a música, eu não....Sei lá se estava vivendo mais, porque eu a.. me sinto feliz na hora, no momento que eu tô tocando, eu tô vivendo. Quando eu paro de tocar...”. Indo mais além, Casemiro considera que o fazer música só acontece a partir da relação de troca com o público.

PARTE III:
SOBRE A ATUAÇÃO

1 OS ESPAÇOS DE ATUAÇÃO DOS MÚSICOS

1.1 A Rua como Espaço Social

Ao buscar compreender o fenômeno da atuação dos músicos das ruas, tomo como referência a rua enquanto contexto social. Nessa perspectiva, a rua não se resume à concepção de senso comum, compreendendo um espaço físico de separação entre as casas, uma vala de escoar a água das chuvas, ou um lugar de passagem. Mas, tomada como contexto social, envolve questões socioculturais e econômicas complexas.

De acordo com COSTA (1989), a essência do espaço é dada pelo social. Esta autora considera que o contexto urbano, bem como seus fenômenos, não são apenas a imagem da cidade, eles são a expressão das relações socioculturais aí presentes.

“A interação permanente entre o físico e o sócio-cultural torna a tentativa de percepção urbana complexa e implica, obrigatoriamente, na consideração do espaço urbano como um processo contextual, onde contexto urbano pode ser definido como um conjunto de circunstâncias físicas e sociais que interferem num uso, e, à maneira de um enunciado de uma frase, caracterizam um ambiente urbano. Nesse sentido, ruas, praças, edificações, equipamentos e seres humanos não existem como elementos isolados, e sim, como fatores de um conjunto, sendo a cidade resultante da inter-relação ativa entre tais fatores” (COSTA, 1989, p. 15).

Compreendendo a rua como espaço socialmente produzido, CASTELLS (apud TRINDADE JR., 1997) nos diz que a formação espacial envolve um duplo conjunto de

interações humanas articuladas com o meio, que são: “a) o conjunto das interações homem-meio, erroneamente denominadas relações geográficas; e b) O conjunto das interações homem-homem, as relações sociais (...)”. A articulação dessas interações é explicada da seguinte forma: “os homens entram em relação com o meio natural, através das relações sociais travadas por eles no processo de produção dos bens materiais necessários à existência” (CASTELLLS apud TRINDADE JR., 1997, p. 5).

A partir de uma perspectiva histórico-social, a rua pode ser vista, também, como síntese das contradições que envolvem o processo de modernização da sociedade. Segundo PESAVENTO (1992), as ruas, tão velhas quanto as cidades, passaram por profundas alterações no século XIX. Tais mudanças aconteceram a partir da transformação capitalista e pela progressiva expansão de uma ordem burguesa, com suas crenças, valores e idéias. Deixaram de ser elemento de separação entre as casas e se definiram, a partir da segunda metade do século XIX, como espaço público, em oposição ao privado. Em contraste com o lar, “refúgio da individualidade”, que “abriga a propriedade burguesa ou esconde a miséria proletária” e “permanece como reduto da família, do círculo mais próximo, de pessoas que se conhecem e dependem mutuamente”, a rua “se povoa de atores sociais específicos, alguns novos e outros nem tanto, mas que por ela transitam, numa *mélange* caótica: o povo, a multidão, a burguesia, o proletariado” (PESAVENTO, 1992, p. 9).

Diante de tantas transformações, também no Brasil, as ruas do século XIX e começo do século XX passam a ser vistas e descritas sob o olhar reflexivo do *flâneur*, que, de acordo com FRÚGOLI JR. (1995), tem uma atitude ligada à “recusa de um refúgio privado defronte à cidade em transformação, e o mergulho nas possibilidades libertadoras da modernidade” (p.15-16).

BRESCIANI (apud FRÚGOLI JR. 1995, p. 14) evidencia, também, nas ruas

desse período, a presença de uma quantidade enorme de desenraizados do campo que migraram para as cidades, membros das classes trabalhadoras e desempregados em condições de vida degradantes, o que ela chama de “espetáculo da pobreza”.

João do Rio, em seu livro de crônicas “A alma encantada das ruas”, organizado por ANTELO (1997), fala das contradições que se apresentam nas ruas modernas do final do século XIX, particularmente as do Rio de Janeiro. Para o cronista, a rua “é um fator da vida das cidades, a rua tem alma” (ANTELO, 1997, p. 47). A rua é personificada por uma série de adjetivos, tais como, ruas honestas, ambíguas, sinistras, nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, guerreiras, revoltosas, medrosas, *spleenéticas* e snobs, aristocráticas, revoltosas, amorosas, covardes. Ela é, portanto, agasalhadora da miséria e dos desgraçados, é aplauso dos medíocres, dos infelizes e miseráveis da arte. João do Rio observa que nela conviviam vários “pequenos profissionais” sem academia, mas que andavam na “academia da miséria”; entre eles, os ciganos, os trapeiros sabidos, os selistas, os caçadores de gatos, as ledoras de *buena dicha*, os apanhadores de papéis, cavacos e de chumbo, os limpadores das ruas, as meretrizes e os vagabundos (ver ANTELO, 1997, p. 47-84).

Em Porto Alegre, de acordo com MONTEIRO (1995), estas transformações urbanas podem ser evidenciadas a partir das obras de remodelação da cidade no começo do século XX, concentradas sobretudo na área central, que visavam a atender aos interesses do comércio e proporcionar o desfrute da burguesia nos espaços modernos. Segundo este autor, o centro da cidade torna-se o núcleo irradiador dos novos padrões de sociabilidade no espaço público. A criação de novas praças proporcionaria, também, a manifestação dessas novas formas modernas de sociabilidade.

“A nossa querida e tradicional Rua da Praia, a principal e mais elegante artéria da cidade, é o escoadouro de todos os fenômenos e surpresas, que por ali aparecem. Nela tudo se mostra e tudo se exhibe, desde a dama elegante e bela, que realiza o seu ‘footing’, sob o olhar insistente dos seus adoradores embasbacados, até a impertinência dos esmoleiros suspeitos e dos cambistas incontáveis de loterias e cautelas de sorteio.” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS apud MONTEIRO, 1995, p. 128).

1.2 O Cenário das Ruas de Hoje

As ruas de hoje, de acordo com PESAVENTO (1992), podem ser entendidas, como advindas de transformações econômicas e socioculturais que surgiram a partir da segunda metade do século XIX, com o crescimento mundial do capitalismo e a conseqüente ascensão da burguesia. É nessa perspectiva que ela continua ganhando, sob o olhar do *flâneur*, várias titulações, tais como: palco da vida, vitrine viva, espetáculo, espaço de luta, local de subversão da ordem pública, lugar de desconfiança, e ainda, território afetivo-existencial. A autora vê a rua como um espaço de prazer e “uma vitrine imensa e viva, que se contrapõe aos objetos imóveis das vitrines das lojas” (PESAVENTO, 1992, p. 64). Ela afirma que:

“Por mais que o novo imaginário urbano se povoe das figuras de homens e mulheres bem vestidos, a ‘flanar’ pelas ruas, existem outros personagens neste cenário urbano. Neste sentido, a rua é também meio de vida e espaço de ação, onde se misturam operários, professores, caixeiros de loja, bancários, negociantes, e... porque não dizer, vagabundos, desocupados e larápios” (PESAVENTO, 1992, p. 65).

Para CABRALES (1993) a rua é espetáculo e, como tal, é um cenário de muitos personagens humanos que a compõem:

“Há gente visível só pelo corpo que carrega, como se não tivesse nem alma nem sentimento. E tem até *gente famosa* que ficou assim pelo jeito de trabalhar e gente que só se vê no uniforme. É tanto trabalhador que nem se vê! E tantas

histórias.... Gritos que a gente nem ouve, mas depois não os saem da lembrança. De repente ali, uma esperança de ócio, de prazer, de arte. Memória e imaginação. E uns trocados, que tudo é uma luta pela Vida” (CABRALES, 1993, p. 5).

A diversidade de vida social presente na rua, com suas possibilidades de trabalho, consumo, moradia, sociabilidade e lazer, é vista por SANTOS (1993, p. 23) como “um espaço de luta pela definição da história da cidade, impondo a multiplicidade de visões e de ilusões sobre os caminhos do espaço urbano”.

Quando passa a ter outras funções além daquelas planejadas pelo poder público, a rua é também local de subversão. Para SOUZA (1993):

“Ultrapassando em muito as funções clássicas de passeio e circulação, elas [as ruas] cumprem funções outras e viram casas, depósitos de lixo, locais de comércio e, finalmente, último local de sobrevivência ou morte daqueles que o sistema se encarregou de excluir. Os planejadores urbanos projetam suas funções, e a realidade social se encarrega de ocupá-las com disfunções” (SOUZA, 1993, p.11).

Como lugar público, a rua para MARTINS (1996) “não é um lugar público, não é um lugar de pessoas reais, mas de pessoas supostas”. Ele analisa:

“Diferente do que ocorre no interior da casa de família, as pessoas da rua são anônimas e abstratas e sua identidade difusa não é constituída por relações concretas em que se sabe quem é o outro - qual o seu nome, qual a diversidade das relações sociais conhecidas que as situam no mundo de que também fazemos parte. Sua identidade é constituída pela suspeita e pela (des)confiança” (MARTINS, 1996, p.27).

Considerando-se a rua como lugar social, ela pode tornar-se território afetivo. Nessa concepção de território, “o lugar é vivido em conjunto com outros, por isso é essencial afetividade. Essa dimensão afetual dá ao território uma noção ampliada que o espaço físico não tem. Não se é ligado a um espaço físico: se é ligado a um território afetivo-existencial” (BARCELLOS, 1995, p. 47).

Palco de sociabilidade, a rua não espera o horário marcado de encontro. Nela, as pessoas formam cadeias de relações humanas a partir dos encontros ocasionais, dos encontros dos músicos com as pessoas da rua, aquelas que moram na rua e com as que estão na rua trabalhando ou passeando.

2 OS MÚSICOS ATUANDO NOS ESPAÇOS

2.1 As motivações para atuar nas ruas

Antes de atuar como músico das ruas, alguns dos músicos entrevistados possuíam outras profissões, como agricultor, marceneiro, motorista e vendedor ambulante, controlista de publicidade e vendedor de loterias. Uma vez desempregados e necessitando sustentar suas famílias, esses músicos, através da atividade musical, encontraram nas ruas um meio de subsistência.

Ir para as ruas, ensaiar nas ruas até chegar a atuar ali como músicos nem sempre foi uma decisão repentina, pois muitos já conheciam o trabalho nas ruas. Ainda crianças, a rua fez parte das histórias de trabalho de Onofre e Zé da Folha, quando exerceram, coincidentemente, as duas atividades; de engraxate e jornaleiro no centro de Porto Alegre. Onofre relembra sua infância em que fazia seus biscates nas ruas de Porto Alegre:

“Eu descia pra lá, pra conhecer o centro de Porto Alegre com nove anos de idade. Mas, eu já trabalhava naquela época. Peguei o tempo da ‘Última Hora’[Jornal de Porto Alegre]. Então eu fazia os meus biscates: eu já fui engraxate, já fui jornaleiro, quer dizer, todas essas coisas. Eu sempre fui da luta” (Onofre).

José Claudio, que atua há três anos como músico nas ruas de Porto Alegre, fala sobre sua experiência anterior como vendedor de suco:

“Eu vendia suco aqui no centro, eu vendia suco com umas garrafas, sabe garrafa térmica? Arrastando aquelas garrafas e vendendo suco... Sabe esses carrinhos de feira? Eu quebrei uns dois carrinhos desses carregando as garrafas pesadas. Daí eu tive que carregar na mão. Vivia com as mãos que eram puro calo. Vendia fiado de montão. Os caras passavam uma semana, dez dias sem me pagar, e o dinheiro ia escasseando. Um dia eu larguei e disse: ‘Não, agora eu não vou mais trabalhar com isso. Amanhã eu vou pegar o violão, vou pegar o violão com a gaita de boca.’ Amarrei a gaitinha em cima do violão ali e segui tocando. Aí começou a dar uns troquinhos... aí eu disse: ‘É isso aí que eu vou fazer’” (José Claudio).

Alguns músicos buscaram motivação para iniciar a atividade nas ruas vendo outros que já atuavam. Ou seja, foi conhecendo a atuação do outro, que alguns deles passaram a motivar-se para exercer e desenvolver esta atividade como um meio de trabalho e de obtenção de ganhos financeiros. Jürgen revela:

“Eu via o pessoal sempre tocando na rua. Eu via aquele pessoal tocando e achava isso uma coisa muito interessante. Vi o Zé da Folha e os Bolivianos tocando. Aí eu pensei: ‘um violino ficaria legal aqui, também. Cadê a nossa parte?’ Daí eu fui” (Jürgen).

José Claudio viu os músicos argentinos tocando nas ruas de Porto Alegre e tomou-os como modelo não só para atuar, como para a própria escolha de seu repertório de canções:

“Tinha um grupo de argentinos aqui. Eles tocaram muito tempo aqui no Centro e depois foram embora. Eles eram meus fregueses de suco. Todo dia eu vendia três, quatro copos de suco pra eles. Aí, depois eu comecei a tocar aqui e eles passaram e diziam: ‘É, você entrou nessa também.’ E eu tocando as músicas deles, ‘El Condor Pasa’, ‘Carnabalito’... Eles diziam: ‘Pô, tu estás nos copiando. Estás nos copiando.’ Os argentinos diziam. E aí eu dizia: ‘Não, vocês me mostraram o caminho’” (José Claudio).

Músicos que já desenvolviam outras atividades profissionais com a música em espaços privados, tais como teatros e restaurantes, optaram pelas ruas como alternativa de melhorar seus ganhos. Para esses músicos, a rua foi também um meio

de divulgação, onde eles puderam, além de tocar e vender suas fitas e CDs, entregar seus cartões de visita e ainda conseguir outras oportunidades de trabalho.

Jürgen, que já atuava como músico de orquestra, passou a fazê-lo nas ruas por dificuldades financeiras, por considerar seus ganhos insuficientes para saná-las.

“Eu fui pra rua por uma dificuldade de dinheiro. Porque a gente vive em um país de consumo. A gente tem que consumir. Vamos dizer, a gente todo o dia, na forma simples de falar, a gente já respirando o ar a gente já tá pagando. Ganhando pouco não se sobrevive. Sobreviver, para mim é, pelo menos, ter alimentação, moradia, transporte e educação para os filhos” (Jürgen).

Além do retorno financeiro, a decisão de atuação nas ruas têm para os músicos outros sentidos, como demonstra Josoel, ao falar de sua identificação com essa atividade:

“Eu trabalhava com a venda de loterias. Então, quando eu comecei a sentir que as vendas começaram a me estressar muito, eu fui num psiquiatra e ele disse pra mim assim: ‘Se tu ficares tomando esses produtos químicos aí, tu vais combater o químico. Mas tu mesmo tens que achar uma fórmula de te ajudares a melhorar, sem achar que os comprimidos vão ser as tuas bengalinhas, as tuas muletinhas.’ Daí eu disse pra mim mesmo: ‘olha, se eu fosse tu largava das loterias e voltava à tua identidade que era tocar e cantar.’ E daí eu fiz isso, fui tocar na rua” (Josoel).

Para Ivan, o motivo de começar a atuar nas ruas de Porto Alegre surgiu do pensamento coletivo do grupo Sikúris em ajudar-se mutuamente, com o fim de superar a crise financeira, além de poder divulgar, nas ruas, o trabalho do grupo, iniciado e desenvolvido ao longo de quinze anos por estudantes chilenos.

Neste grupo, além dos irmãos Héctor e Ivan, participaram também os músicos Edgar e Orlando. Para estes dois últimos, que hoje atuam em outros grupos de músicos latinos, a atuação nas ruas de Porto Alegre foi a melhor alternativa de

trabalho para eles e para a maioria de seus colegas que atuavam em Foz do Iguaçu. Diante de fatores financeiros que abalaram seus locais de atuação, nos hotéis e restaurantes dessa cidade, os músicos se viram obrigados a abandonar essa cidade, onde muitos deles já haviam constituído família, para procurar outras alternativas de trabalho.

Os resultados e a transformação de vida a partir do prazer em fazer música nas ruas lhes garante a continuidade na atuação. Para Jürgen, a descoberta da rua como outro local de atuação, além dos teatros, foi o meio de mudança de vida. Para ele, a rua significa satisfação e reconhecimento, inclusive manifestado pela colaboração financeira.

“Abri o violino e comecei a tocar. Eu não tinha fita, nada. Aí vi que as pessoas adoravam isso. Teve um dia que um cara colocou cinquenta reais lá no meu prato. Aí eu disse assim: ‘Bah! Eu quero te ver amanhã de novo.’ Uma pessoa colocou dez reais e começou a cantar comigo. Pela primeira vez na minha vida eu me senti bem como músico. Primeira vez que eu vi que as pessoas gostavam de mim e diziam” (Jürgen).

2.2 Onde os músicos atuam

Os principais espaços escolhidos pelos músicos das ruas de Porto Alegre para sua atuação, denominados por eles de pontos, compreendem as ruas do Centro da cidade, como o calçadão da Rua dos Andradas, Esquina Democrática, Praça da Alfândega e Largo Jornalista Glênio Peres - como os mais freqüentados pelos músicos nos dias de semana; e ainda lugares menos freqüentados de atuação no Centro, como os calçadões existentes na Rua Voluntários da Pátria com Vigário José Inácio e Av. Otávio Rocha, também nos dias de semana. Um outro espaço de atuação dos músicos das ruas é o Brique da Redenção, aos domingos. (Ver Anexo I - Mapa)

Esses espaços têm algumas características comuns: são áreas públicas de

comércio e lazer, zonas de pedestres, onde o movimento de pessoas pode ser constante e intenso. São ruas transformadas em grandes calçadas, os calçadões, permitindo que as pessoas transitam sem o tráfego de automóveis. Porém, cada um desses espaços de atuação tem suas peculiaridades para os músicos. Os espaços públicos do centro da cidade, além de abrigarem o comércio varejista, são ocupados por um grande número de pessoas, com quem os músicos se relacionam, as quais exercem as mais diversas atividades. FRÚGOLI JR. (1995), a exemplo da dimensão da ocupação cotidiana por parte de inúmeros grupos sociais na cidade de São Paulo, apresenta uma variedade destes grupos, que podem ser, também, encontrados nas ruas do centro de Porto Alegre, como:

“marreteiros, ambulantes, menores de rua, engraxates, ciganos, vendedores de ervas, de bilhetes de loteria, de churrasquinho, pregadores da bíblia, prostitutas, homens de rua, mendigos, artistas de rua (‘comedores` de fogo, saltadores de ´rodas de faca`, engolidores de metais e facas, equilibristas, malabaristas, sanfoneiros, mágicos, videntes, ventríloquos, etc.), ´rolistas` (que compram e vendem mercadorias, em geral roubadas), batedores de carteira, trapaceiros, desempregados, ´plaqueiros` idosos, bêbados, jogadores de tampinhas, etc.” (FRÚGOLI JR., 1995, p. 54).

A Rua dos Andradas, mais conhecida pelo seu nome antigo, Rua da Praia, é um dos principais espaços de atuação dos músicos das ruas. Via pública principal do centro comercial é, também, local onde se situam lojas, bancos e outros estabelecimentos, tornando-se a principal via de acesso às outras ruas, que convergem para ela. A maioria das pessoas que transitam pelo Centro não estão ali para assistir aos músicos, mas com o interesse voltado para as atividades profissionais ou comerciais ali presentes.

Quando escolhe seu espaço de atuação, que dificilmente é um palco montado na rua, o músico faz uma delimitação imaginária dos espaços limítrofes do ponto. Este é escolhido, preferencialmente, em locais de trânsito constante de pessoas e que

permitam ao músico uma certa proteção e segurança, possibilitando-lhe proteger-se do sol, como, por exemplo, embaixo de uma árvore, ou sob a marquise de uma loja fechada, protegendo-se da chuva.

A Rua dos Andradas é também ponto de encontro das pessoas em suas esquinas, principalmente na Esquina Democrática, onde acontece um variado número de eventos. O trecho de atuação dos músicos é o que compreende o calçadão, que se inicia na Rua Dr. Flores, incluindo a Esquina Democrática, até a Praça da Alfândega.

Onofre vê no calçadão um local de lazer: “onde pode-se passear com a família, caminhar sem estar se cuidando de ser atropelado por um carro”. A rua como local de passeio é evidenciada por MARTÍ (1997). Ao referir-se às ruas ou *ramblas* de Barcelona, busca no verbo catalão *ramblejar* o seu sentido, o qual significa “passear pela rua.” Assim, o autor considera que as ruas se tornam um cenário ideal para as performances dos músicos (Ver MARTÍ, 1997, p.13).

Ao mesmo tempo, a rua é um local onde, ao trabalhar com sons, se pode ser prejudicado por outros sons. Josoel, que tinha o seu ponto de atuação na Rua dos Andradas próximo à rua Uruguai, reclama do barulho e fala que deixou de atuar ali para evitar o estresse. Ele recorda: “Um barulhão infernal. Não sei o que que fazem em frente de onde eu toco ali. Uma bateção, um barulhão, tu vais te estressando com aquele barulho. É uma obra. Eu sei que é um barulhão infernal. Então, eu dei um tempo por causa do barulho.” Procurando evitar o barulho e o trânsito intenso de pedestres, Casemiro atua próximo à Rua Vigário José Inácio, local de menor movimentação.

Nas ruas centrais, é possível notar a presença dos músicos das ruas, mesmo estando distante de seus pontos. O som de seus instrumentos podem ser ouvidos de dentro das lojas e dos prédios, o que pode ser uma experiência acústica diferente da

das ruas. Ivan explica que os sons podem ser sentidos no alto dos prédios, graças ao efeito acústico dos mesmos:

“Lá em cima têm locais com centros médicos, também. O som sobe, bate em tudo que é parede, vai batendo e vai, e se torna como uma sinfonia de tudo que é lugar ao longo de todo aquele cano, digamos, de toda a Rua da Praia e também na Borges de Medeiros, nesse centro ali, como um funil. O volume fica altíssimo e, dependendo do vento, ele direciona pra um lado ou pro outro” (Ivan).

A Esquina Democrática, localizada na Rua dos Andradas com a Av. Borges de Medeiros, é um dos locais preferidos para atuação dos músicos que utilizam amplificação sonora. Além das apresentações musicais, é um espaço cedido para outros tipos de eventos tais como religiosos e políticos. Há um palco de concreto destinado às apresentações. Para Pollack este é o lugar ideal para atuação, por ser permitido o uso de equipamentos sonoros.

Os músicos que atuam nas imediações da Praça da Alfândega apresentam-se na continuação da Rua dos Andradas, próximo à Rua General Câmara. Não é local ideal, pois ali já não há tantas lojas e pontos de comércio como em direção à Esquina Democrática. José Rodrigues e Jordão atuam na Av. Otávio Rocha, próximo à rua Marechal Floriano Peixoto.

O Largo Glênio Peres, localizado em frente ao Mercado Público, é um outro local que, por ser amplo, foi escolhido para apresentação de grupos grandes e músicos que se utilizam de aparelhos sonoros, como os diversos grupos latinos e os violinistas. Esse espaço é, sobretudo, um espaço de lazer dos excluídos da sociedade, onde há presença de pessoas de classes mais baixas da população: bêbados, prostitutas e meninos em situação de rua.

O Brique da Redenção, denominação popular da Feira do Bom Fim, é uma

feira cultural situada na Avenida José Bonifácio, no bairro Bom Fim, com funcionamento desde 1978, aos domingos, das nove às dezesseis horas. De um lado do canteiro central da Avenida encontram-se casas, prédios e a Igreja Santa Terezinha, onde acontecem as missas dominicais; do outro, em toda a sua extensão, situa-se o Parque Farroupilha, conhecido como Parque da Redenção.

Como feira cultural institucionalmente organizada, o Brique da Redenção abriga as seguintes atividades: 'artenapraça', artesanato, antiguidades e alimentos caseiros. Segundo ABRAÃO (1997), o Brique é também um espaço cultural estabelecido em um ambiente privilegiado para apresentações de peças teatrais, de balés, de Concertos da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, de bandas marciais, de conjuntos musicais, de apresentações de grupos de mambembe, de capoeira e muitas outras formas de apresentação cultural (ABRAÃO, 1997, p. 24). Esta autora não se refere aos músicos das ruas, embora eles participem do cenário do Brique, podendo ser vistos ao longo dos setecentos e cinqüenta metros arborizados da Av. José Bonifácio, fazendo parte do seu lado não instituído, juntamente com os vendedores de loterias, de pipocas, de animais domésticos e outros apresentadores de rua, como atores e palhaços.

Para a escolha do ponto neste espaço, os músicos levam em consideração a posição das bancas dos feirantes, o fluxo de pedestres, a sombra das árvores e a proximidade dos outros músicos. Os locais de atuação, onde estabelecem seus pontos, estão sempre localizados ao lado oposto das bancas de venda dos feirantes, isto é, sempre de frente para estes, deixando um espaço para que os pedestres possam transitar entre as bancas e seus pontos. Procuram dessa forma não atrapalhar o tráfego, evitando reclamações dos feirantes. Sempre que possível procuram manter uma distância do outro músico que já está atuando. Os que não atuam com tanta freqüência já conhecem os pontos dos músicos mais assíduos,

procurando outros locais e evitando o confronto pelo espaço. O ponto pré-determinado é usado como referência, facilitando a localização, sobretudo para os cegos. Josoel, por exemplo, quando chega no Brique pela Av. Osvaldo Aranha, localiza o seu ponto pela identificação do ponto de seus colegas, vendedores de loteria.

Onofre costuma tocar com a Banda no calçadão da Rua Voluntários da Pátria, esquina com a Rua Vigário José Ignácio, onde circula um bom número de pessoas. Enfatizou que é melhor para eles um local de passagem, onde as pessoas caminham mais freqüentemente do que um lugar onde há menos movimento, pois a todo instante transitam pessoas diferentes.

Existem locais diferenciados de atuação em uma mesma rua ou espaços públicos: lugares “nobres”, como por exemplo, num palco sob a sombra de uma árvore, onde circulam muitas pessoas; e outros nem tão “nobres”, como, por exemplo, na própria sarjeta, ao sol, com menor trânsito de pessoas.

Pelo fato de atuarem em espaços variados, é comum os músicos compararem os locais de atuação, revelando suas preferências. As diferenças de público entre o Largo Glênio Peres e a Esquina Democrática são ressaltadas por Edgar:

“Aqui [Esquina Democrática] é um pouquinho melhor que lá no Glênio Peres, porque vem mais gente aqui, mais gente fina também. Agora em Glênio Peres é mais gente popular, do povo, gente mais popular. Aqui é gente de sociedade um pouco mais alta, mais exigente. Eu acho que as pessoas que mais compram são as do Glênio Peres” (Edgar).

Alguns músicos evitam o Largo Glênio Peres por não haver árvores, tendo que ficar exposto ao sol uma boa parte do dia. As árvores que existem e fazem sombra ficam próximas aos banheiros públicos, o que obriga os músicos, como João da Gaita, a chegar no Largo Glênio Peres mais para os finais de tarde.

A comparação é feita entre as ruas do Centro e o Brique. Para Ivan, as pessoas que freqüentam o Brique conhecem o lugar, pelo fato de ser um espaço de lazer, diferente do Centro, eles também vão para assistir aos músicos:

“No Centro, as pessoas que circulam, até eu acho que nem devem saber que existe músicos ou o pessoal fazendo teatro. Eles param porque são obrigados. Estão trabalhando aqui no Centro. Eu vou te dar um exemplo. Eu estou tocando na rua, tão passando e nem olham, não fazem nem questão. No Brique, as pessoas vão pra escutar ou vão para assistir alguma coisa nova. Os do calçadão são obrigados a passar ali, os que trabalham são obrigados. Tem muito curioso, também. São gente pobre...e também perguntam até o nome dos instrumentos, que não sabem, também. Bah, eu vejo. Dizem: ‘- É a primeira vez que vejo um instrumento desse’” (Ivan).

Muitas vezes, os passantes não são meros passantes, pois eles também reagem à performance do músico, quer assobiando, quer entoando ou cantando com a letra, mesmo ao longe, as músicas que porventura lhes são conhecidas. Para Héctor, o passante só vira público quando de alguma forma, se identifica com a performance do músico. Héctor justifica: “o povo só vai parar se ele gostar, se lhe atrai aquilo que está mostrando”.

Além da diferença de público há, também, diferença na qualidade do som entre a atuação nos dois espaços. Casemiro comentou que na Rua dos Andradas havia muito barulho, já que o Brique permite uma melhor qualidade de som na execução instrumental.

Durante as entrevistas na rua constatei que os músicos se conhecem. É comum os músicos solistas ou membros de grupo, ao encontrarem-se, trocarem informações e favores sobre a performance nas ruas. Onofre revela que Pollack acatou orientações dadas por ele sobre o re-carregamento de carga da bateria que utiliza para ligar a aparelhagem sonora.

Para essas trocas existem também pontos de referência para encontros e ensaios, como a “Casa do Violão”, situada na Av. Riachuelo, onde, segundo Ivan, os músicos viajantes “se sentem em casa”, pelos seguintes motivos: “eu sei que ao viajar a gente se sente só, muito só. E chegar num ponto e possuir um ponto de referência, se sente em casa. A gente não tem essa casa pra isso, em todo caso, serve. Aqui a gente conserta instrumentos musicais, instrumentos de cordas” (Ivan).

Com autonomia para decidir sobre quando e onde tocar, alternam os pontos do centro para as laterais da rua, ou vice-versa. Há diferenças entre atuar no centro da rua e nas laterais. Estar no centro permite ao músico ser notado com mais facilidade. Quem passa é obrigado a desviar ou parar para ver/ouvir, principalmente, quando há uma roda de pessoas em volta. Quando isso acontece, aquelas que passam não conseguem ver, e algumas, por curiosidade, costumam parar e procurar um local no círculo em volta do músico, que lhe permita assistir à sua atuação, podendo promover o aumento do círculo e a obstrução do tráfego.

Os pontos e horários de atuação são escolhidos, também, de acordo com a quantidade e o movimento de camelôs. Em geral, esses que ocupam o calçadão da Rua dos Andradas costumam chegar nos finais de tarde, quando os músicos têm que parar de tocar, mesmo com insistentes solicitações do público.

Há outros aspectos que devem ser considerados na escolha do ponto, como, por exemplo, o acústico, que tem sua importância para a boa recepção das músicas pelas pessoas que estão assistindo na rua. Sobre a escolha do ponto e as questões acústicas da atuação na rua, Onofre vê diferenças nos espaços:

“Se é em um calçadão entre dois prédios, a voz sai com mais qualidade. A melodia, a harmonia da música, tudo sai mais legal do que tocar assim num baita descampado porque... sei lá o que acontece. Parece que a voz fica tão seca. Outra, a gente não pode cantar contra o vento, tem que ser de costa pro vento” (Onofre).

Ainda quanto à escolha do ponto, os músicos levam em consideração a proximidade dos amigos da rua, que em geral são os camelôs, vendedores de picolé e outros profissionais ambulantes. Os camelôs, pessoas que trabalham nas ruas e estão sempre próximas dos músicos dividindo os espaços, são pessoas que muitas vezes ajudam os músicos cegos.

Alguns músicos podem ser vistos atuando em seus pontos quase todos os dias da semana. Outros são vistos mais nos finais da semana. Em geral, os que atuam nas ruas do Centro durante a semana também atuam no Brique, aos domingos.

2.3 Quando sair

É procedimento normal dos músicos fazer uma sondagem e verificar o clima antes de sair de casa para atuar nas ruas, apostando mais no dia de sol. Para a maioria deles, quando chove, não é possível trabalhar nas ruas. Esta instabilidade do clima e os fortes ventos, características da região sul, são sentidos pelos músicos, que sofrem as conseqüências das intempéries climáticas no momento da atuação.

Nos períodos de festas comemorativas, quando há muito movimento de pessoas nas áreas comerciais, as intempéries climáticas passam a ser desconsideradas pelos músicos. Constatei que nessas épocas alguns deles tocam, mesmo em dias de chuva e frio. No Brique, embora chovendo, procuram tocar sob a proteção de uma árvore, ou, no centro, em baixo da marquise de uma loja. O mesmo acontece nos dias de sol, quando podem ser vistos atuando sobre o calor intenso do asfalto.

Casemiro faz uma metáfora da instabilidade do clima comparando-a com a vida: “esta instabilidade e incerteza do tempo é como a própria vida. Nunca se sabe o dia de amanhã, como vai ser e o que vai acontecer”, por isso diz não se sentir

prejudicado com tal instabilidade, pois sua vida é mais importante do que os lucros da performance:

“Se vem quatro, cinco, seis dias, uma semana de chuva, não me prejudica. Se eu falo ‘Eu não preciso’, é chato, porque toda pessoa precisa, mas na hora que vem vento, na hora que vem chuva, eu saio e vou embora. Nesses dias se vender, se não vender, tanto faz. Não me prejudica, porque eu não tenho tanta coisa para perder, então, para mim, o importante é a vida” (Casemiro).

Além da sondagem climática, de acordo com Josoel, é necessário “tirar a temperatura do lugar” a partir das atuações nesses espaços, quando, então, o músico passa a considerar as suas preferências em relação à escolha do ponto de atuação. Estas preferências estão relacionadas com diversos fatores externos, tais como o tamanho e localização do ponto, liberdade e intensidade do fluxo de pedestres, tipo de público, possibilidade de formação do círculo, possibilidade de ganhos, proteção e segurança, questões acústicas, controle social formal e informal dos espaços públicos, conhecimento sobre o entorno do ponto, bem como as pessoas que trabalham e as relações com pessoas na rua.

Sobre o horário da atuação não existe rigidez. Cada músico faz seu horário de acordo com suas próprias disposições, procurando acompanhar os horários de maior fluxo de pedestres. Este varia de acordo com a hora do dia, os dias da semana e do mês, considerando o calendário de festividades, bem como os dias de pagamento salarial. O horário dos músicos altera durante o horário de verão, possibilitando ficarem durante um período maior nas ruas, nos finais de tarde. O tempo de atuação dos músicos das ruas é o do clima bom, do bom movimento nas ruas do comércio, das festas comemorativas, das liquidações e é o tempo suficiente para conseguir alguns reais.

Uma tarde de sol não garante a atuação de músicos nas ruas. Um outro

aspecto importante é o calendário de pagamento. Nos finais de mês os músicos não saem com tanta frequência para trabalhar, segundo Ivan e Onofre, pois é o período em que as pessoas ainda não receberam seus salários e estão sem dinheiro. Para Onofre o melhor período é entre os dias quinze até o dia cinco do outro mês, por ser o período em que as pessoas recebem seus salários e saem para fazer suas compras.

José Claudio, que atua quase todos os dias pela manhã até o meio-dia, toca num período de três a quatro horas diárias, fazendo pequenos intervalos a cada vinte minutos, aproximadamente. Depois desse horário não gosta de continuar tocando, pois as pessoas passam correndo, e ele passa a ser alvo de críticas: “as pessoas passam e vêem as crianças tocando. Dizem: ‘ó, mas o cara vem de manhã pra cá com as crianças.’ As crianças passam o meio-dia tocando aí. Fica chato também. E é horário da gente descansar mesmo. Meio dia é horário de dar uma descansadinha, de almoçar...” Não é comum mesmo encontrar os músicos atuando em horário de almoço.

Para Ivan, os limites sobre o tempo de atuação são demarcados pelo número de músicas e pelo desgaste físico da atividade. “Normalmente ele toca três músicas, faz um intervalo para descanso.” Alguns músicos e grupos não atuam todos os dias da semana, mas mantêm uma frequência de atuação no Brique aos domingos. Onofre diz que quando sai para as ruas para atuar, sabe “controlar as horas de pique”.

2.4 Execução Instrumental nas Ruas

Há particularidades a serem consideradas quando se executam instrumentos na rua. Para a maioria dos músicos a amplificação do som através de aparelhos sonoros é necessária, mas inviável financeiramente. Sentem necessidade disso devido à perda de volume no espaço aberto e amplo da rua. Para Josoel e Roselaine,

cantar sem amplificação é desgastante. Nesse sentido procuram usar a técnica aprendida, utilizando-se do diafragma durante a emissão. Josoel, apesar de optar por tocar sentado, procura evitar comprimir o diafragma quando canta simultaneamente.

Os músicos costumam fazer adaptações técnicas para a execução dos instrumentos na rua, procurando superar certos limites técnicos e convencionais dos mesmos. José Claudio, por exemplo, utiliza o suporte para sustentar a gaita enquanto toca o violão. Edgar também adapta sua *zamponha* à execução simultânea do charango. Nos dois casos acima, os instrumentos que utilizam como acompanhamento harmônico são tocados em uma posição mais alta que a nos moldes convencionais, a fim de poder executá-los simultaneamente.

Zé da Folha adapta e toca o pandeiro com um dos pés, enquanto a folha é tocada solta entre os lábios, e as mãos ficam livres para tocar o violão. A maneira como executa o pandeiro e a folha é diferente da forma convencional. Segundo este músico, a folha normalmente é tocada segurando-a com as duas mãos, e a forma mais convencional de tocar o pandeiro é, também, com as mãos. Durante alguns anos, antes de tocar o pandeiro, este músico tocava um bumbo com armações de ferro, mas como o bumbo era muito pesado para transportar, assim como lhe causava calos no pé, ele decidiu adaptar o pandeiro, que é costurado em uma chinela e também tocado com o pé direito.

A execução simultânea dos instrumentos, segundo Josoel, é estranha para muitas pessoas. Algumas delas se impressionam com a atuação deste músico, questionando como é que ele consegue cantar e se acompanhar.

Casemiro supera as limitações de afinação do seu instrumento, a harpa paraguaia, que tem afinação fixa na escala de fá maior, utilizando-se da afinação artificial. Esta é conseguida posicionando a mão esquerda e o dedo polegar esquerdo

perpendicularmente sobre a corda a ser alterada, esticando-a para subir a afinação, enquanto os dedos da mão direita a belisca.

Zé da Folha demonstrou que a falta da folha escolhida não prejudica sua atuação, pois pode tocar até mesmo um papelão, assim como a folha, bastando-lhe para isso adaptar a embocadura. No entanto, este músico tem preferências pelo tipo de folha para a execução. Prefere tocar com folhas de jambolão (Eugenia Jambolana LAM.). Segundo Zé da Folha, *João Bolão*, assim pronunciado por ele, é uma folha mais firme e de melhor qualidade quanto ao resultado sonoro. Esta folha deve ser verde, podendo ser tocada por um período de duas a três horas. Vendo-o, porém, em suas apresentações nas ruas, observei que não procede dessa forma, pois, costuma levar um galho com folhas, as quais são escolhidas e utilizadas uma para cada música.

Adquirir o instrumento é fundamental para a atuação. Para o músico cantor ou para o Zé da Folha, que pega as folhas das árvores de jambolão, essa preocupação não existe. Para os outros músicos instrumentistas, a aquisição do mesmo é uma preocupação inevitável. Muitas vezes o instrumento é herdado ou adquirido pelos pais ou por algum parente, ou doações. Outros adquirem-nos através de campanhas para compra ou renovação de um instrumento.

Os instrumentos sofrem desgaste pelo uso e utilização nas ruas, obrigando o músico a trocá-lo em pouco tempo. A dificuldade financeira muitas vezes impede a aquisição do instrumento desejado. Oséas, que sempre desejou ter um “órgão de igreja”, conseguiu um teclado comprado por sua mãe, por oitenta reais. Ele adquiriu um novo teclado à prestação, a partir dos ganhos da rua. Comprou-o em onze prestações de trinta reais cada, um valor que temia não poder pagar devido ao mau tempo. Com sua vontade de tocar violino e a dificuldade em adquiri-lo, pensou em

adaptar um cavaquinho e construir um violino.

Jorge não conseguiu comprar nem um violão usado e manifestou o desejo de ganhar ou adquirir uma gaita de quarenta vozes. Jorge e José Claudio, quando necessitam trocar seus instrumentos, vendem seus usados e adquirem novos, que costumam ser comprados nas bancas de camelôs.

Alguns grupos fazem a aquisição coletiva do equipamento sonoro - caixas de som, microfones e amplificadores - também à prestação. A dificuldade financeira e a conseqüente falta de pagamento das prestações faz, freqüentemente, com que eles devolvam a aparelhagem à loja para saldar as dívidas.

Uma outra alternativa é confeccionar artesanalmente os instrumentos. José Claudio fez os instrumentos de percussão para que os seus filhos o acompanhassem na performance: “eu aproveitei um pandeiro velho, um pedaço de pandeiro e fiz um pandeirinho pra eles. O do choque-choque ali, com as tampinhas de garrafa também”.

Os modelos de instrumentos preferidos pelos músicos são aqueles que têm mais recursos. Falam, também, da vontade de adquiri-los, porém, como muitas vezes não podem comprá-los, procuram conservar os seus próprios instrumentos.

Segundo Josoel, o instrumento precisa ter boa estrutura para tocar nas ruas, pois, no caso da gaita, ao expô-la à chuva estraga o fole, e, ao sol, as palhetas racham:

“A Todeschini, por exemplo, a estrutura dela pra tocar nesse trabalho de rua, ela é melhor, ela tem mais voz, ela tem mais estrutura. Mas a Veronesi tá... se saindo melhor que a encomenda. Eu já trabalhei com a Todeschini. Raramente é uma gaita que dá problema assim, digamos...técnico, né? Normalmente as palhetas dela são reforçadas. E a Veronesi, eu tive que, no ano passado, trocar toda a afinação da gaita, uma série de palhetas rachadas” (Josoel).

Observando Josoel tocar com seu instrumento novo, constatei que o instrumento de boa qualidade resulta na qualidade da atuação do músico, no número de ouvintes e nos ganhos. Observei que se formaram algumas rodas em torno do músico, com número maior de pessoas atentas à sua atuação. Constatei também uma quantidade maior de doadores nesse dia, mais que nos anteriores quando tocava com a sua antiga gaita.

Esta preocupação com qualidade não parece sempre ser sentida pelo músico Jorge. Algumas vezes que o vi tocando, ele portava duas gaitas, sendo que a que estava tocando era a pior delas, com quase todas as aberturas quebradas.

De acordo com os músicos, o trabalho nas ruas é desgastante por vários motivos. Expor-se ao tempo, sol, calor, chuva e frio é para o corpo um desgaste físico. No centro urbano outros problemas as pessoas enfrentam como o barulho a violência a que estão expostas, podendo-lhes gerar e ocasionar problemas de saúde física e mental. Para os músicos a performance vai de encontro à própria situação de clima, pois além do corpo os instrumentos também estão sujeitos às intempéries.

Os cuidados com a manutenção da voz é outra preocupação dos músicos cantores. É comum recorrerem a gargarejos e chás para a limpeza da voz. Segundo Josoel, outros cuidados podem ser tomados a fim de conservar a voz, tais como, alternar a atuação vocal com músicas instrumentais, mudar o tom da música e fazer paradas de um dia ou mais:

“Às vezes eu paro por cansaço. A gente fica um dia e no outro dia vai descansar. Que é um trabalho que esgota muito a gente. A gente se estressa demais cantando. Hoje, no início, minha voz quis dar uma falhadinha, mas eu usei de algumas táticas e melhorou. Primeiro eu sinto como é que está a postura de voz, como é que a voz tá se comportando pra cantar em tons mais altos” (Josoel).

O transporte diário é também uma preocupação dos músicos devido ao desgaste físico e do próprio instrumento. Alguns músicos guardam os seus instrumentos próximo ao local de atuação ou em depósitos alugados no centro.

É comum os músicos utilizarem aparelhagem eletrônica para amplificar os instrumentos. Nem todos tocam com amplificação, mas muitas vezes os que o fazem têm problemas com órgãos da prefeitura responsáveis pelo controle desses espaços. Os que tocam com equipamentos sonoros utilizam-nos por acharem necessário, sobretudo nos locais em que o espaço é amplo e aberto, como o Largo Glênio Peres, dificultando a propagação do som ao natural. O volume alto chama mais atenção do público, valorizando bastante o som dos instrumentos, tornando possível uma melhor atuação e resposta do público. Edgar comenta que prefere tocar em lugares amplos, com amplificação, por permitir que a distância de emissão do som dos instrumentos seja maior, atingindo um bom raio de ação com um esforço menor do que ao natural.

Os músicos que atuam sem amplificação sonora, procuram buscar alternativas na própria atuação, para conseguirem uma boa performance. Josoel fala da necessidade de um microfone e caixas de som para amplificar sua voz na rua, apontando para o “desgaste que a gente vai ter em estar transportando isso pra lá e pra cá”.

Para amplificar o som, os músicos necessitam de energia elétrica. Esta é uma outra dificuldade que eles enfrentam para atuarem com amplificação. Para obter a energia elétrica e ligar o seu equipamento sonoro, o músico deve ter a autorização dos órgãos da prefeitura e depois se dirigir à CEEE, mediante a taxa de três reais. Como nem sempre estão licenciados, buscam outras alternativas para a amplificação do som, como bateria de automóveis. Em geral utilizam-se de duas baterias, as quais são revezadas para que seja possível manter uma delas recarregando no seu próprio

automóvel, que fica estacionado em um local próximo da atuação.

Zé da Folha amplifica o seu violão utilizando-se de pilhas. Sua caixa de som é à pilha - 8 pilhas grandes que duram bastante tempo - e é de baixa potência, não tendo, por esse motivo, problemas com a prefeitura. A caixa é pequena, o que facilita ao músico transportá-la dentro de uma sacola junto com os outros instrumentos e objetos utilizados na performance.

Outros músicos, como os do grupo Puma Punco, utilizam-se da energia elétrica da CEEE ou, quando não obtêm autorização, conseguem a energia elétrica de alguma loja, que lhes concede a mesma durante a atuação.

Para Jordão, conseguir energia elétrica foi uma das dificuldades que teve ao atuar com seu teclado amplificado nas ruas:

“Nós fomos pedir luz da prefeitura e eles não nos deram. Daí, tentamos com a lancheria. Não conseguimos. Hoje, por exemplo, dá pra ti ouvir agora, nesse exato momento, que têm os peruanos. Estão tocando lá. Eles conseguiram luz numa lancheria. Nós não conseguimos” (Jordão).

Jordão aponta para um outro problema que acaba atingindo diretamente os músicos, ocasionado pela amplificação sonora de seus instrumentos: “Se a gente tivesse luz, a gente até voltaria a tocar, porque aqui na Otávio Rocha, o maior problema não foi a luz, foi os comerciantes reclamarem do barulho”.

Para os instrumentos de corda há necessidade de amplificar os sons. De acordo com Ivan: “Na rua não se pode mostrar o trabalho mais elaborado, com somatório de cordas. Se tu vais dedilhar um violão, tu não escutas o violão dedilhado. Nesse caso, pro trabalho das cordas, é necessário amplificação”. No entanto, Casemiro consegue afinar sua harpa e tocar o instrumento sem lamentar o barulho das ruas.

2.5 O repertório

O repertório tocado pelos músicos é constituído de canções aprendidas ao longo de suas vidas, através do convívio musical em família ou veiculadas pela mídia, como, por exemplo, as tocadas em novelas ou programas de TV e rádios. Somente João da Gaita, Tereza Batista e Oséas têm composições próprias em seu repertório.

A identificação com músicas que marcaram a trajetória de vida pode ser evidenciada no relato de Zé da Folha:

“sempre puxei e vou tocar até o fim da minha vida música só mais antigas. Eu tenho aí ‘Moreninha Linda’ de Tonico e Tinoco, o Pedro Bento e Zé da Estrada. São grandes autores que ainda tão puxando moda de viola. Pedro Bento e Zé da Estrada, tocam só modas antigas como ‘Camas de Pedra’, ‘Quatros Caminhos’, ‘A Dama de Vermelho’, ‘Coração de Pedra...’ Todos são autores da minha época” (Zé da Folha).

Josoel costuma dizer que seu repertório é composto por músicas nostálgicas. Durante sua atuação nas ruas executa as músicas de sua rádio imaginária, dos bailes de carnaval em sua casa e de sua juventude. “Eu tinha [na juventude] um repertório variado. Tinha assim, tipo ‘Quando amanhece o dia no meu rincão’, ‘A Noiva’, ‘Esmeralda’, ‘A Barquinha’, ‘La Paloma’, que são músicas daquela época que ainda toco”.

Também o contexto de atuação influi na escolha das músicas, como constatei no Brique da Redenção, aos domingos. Onofre esclareceu-me que optava pelo local, hora e até mesmo repertório durante a atuação pela manhã no Brique, de acordo com o horário da missa. Costuma chegar cedo, por volta de nove horas, “para pegar aquele pessoal que sai e entra na missa.” O repertório escolhido é bem mais suave do que os seus sambas e pagodes, para não criar nenhum transtorno. Disse tomar cuidado, também, para o volume de som deles não atrapalhar o momento da missa. Assim, as

missas matinais repercutem na escolha de repertório dos músicos. A música 'A Família', utilizada pela igreja católica durante a Campanha da Fraternidade, é sempre tocada pelos músicos Josoel, José Claudio e Onofre, com sua Banda Família.

As festas comemorativas também estão no seu repertório, como as músicas de Natal, Ano Novo e Carnaval. [Ver Anexo V - Gravação do CD - Faixa 1 e Faixa 6]

Os músicos costumam atender às músicas solicitadas pelo público. Às vezes a solicitação é pelo nome do compositor, como verifiquei certa ocasião um homem pedindo para que Josoel tocasse músicas de Roberto Carlos. Josoel, apesar de se considerar um "músico ditador", por tocar músicas de sua preferência, diz que "tem coincidência, pois muitas pessoas gostam do que eu gosto." Esse músico disse estar sempre aprendendo uma música nova ou fazendo arranjos de músicas antigas além de atender aos pedidos do público. [Ver Anexo V - Gravação do CD - Faixa 10]

Josoel disse estilizar as músicas antigas, ou seja, executar à sua maneira, como o fez com a música "Pupilos de Amor", de Paulo Diniz. Mostrou a primeira versão de lançamento feita pelo próprio compositor; a segunda versão em estilo de samba, feita por escolas de samba e conjuntos de samba; e mostrou ainda a sua versão em estilo "tipo de Jazz," segundo o próprio músico.

Outras vezes o público solicita os hinos de times de futebol de Porto Alegre, como o Grêmio e o Internacional. A comunicação entre os transeuntes torcedores e músicos a partir desses times de futebol foi verificada na atuação de Oséas e da Banda Família, que canta e toca o hino dos dois times porto-alegrenses.

Oséas prefere "rock, Mamonas e Raul Seixas" e músicas clássicas que vêm no *song bank*, os quais já sabe tocar. Um dia, na rua, ele tocou em ritmo diferente, que quase não consegui identificar, um "Minueto" de Bach do livro de Ana Madalena Bach.

Tocou, posteriormente, uma “Ària” de Bach, “Greensleaves”, e o “Canon”, de Pachelbel.

O violinista Pollack inclui o repertório veiculado pela mídia e bastante conhecido pela população em geral, tal como a música da “novela das oito” da rede Globo de televisão, “O Rei do Gado.” Essa atualização do repertório, em relação à mídia e ao acontecimento cotidiano, é procedimento comum entre os músicos e grupos que foram entrevistados.

Sobre o repertório da Banda Família, Onofre revela que o grupo tem uma pasta com letra de várias músicas. Isso facilita na escolha do repertório por parte de quem os contrata para animar um aniversário ou outros eventos. Nos dias em que ficam em casa, Onofre aproveita para selecionar e escolher as músicas novas que vão ensaiar para tocar. Para renovar o repertório, baseia-se nas rádios locais Metrópole e Concórdia, pois são as que tocam as músicas de sucesso, no caso, músicas nos estilos samba, pagode, swing e *reggae*, nos quais se especializaram.

Onofre falou-me que não gosta das músicas gauchescas e que gosta, sim, de ouvir pela manhã a Rádio da Universidade, onde toca música clássica. Isso demonstra que o repertório de audição não coincide necessariamente com o repertório de execução.

Jorge gosta de tocar e ouvir músicas de Teixeira, tais como, “Vinte Anos de Glória”, “Samba do Boi Barroso”, “Língua de Trapo”, “Canarinho Cantador”, “O Gaúcho de Passo Fundo”, e as dos compositores Gildo de Freitas, Abel Nunes, Sandro e Dorival. Zé da Folha e João da Gaita também tocam as músicas de Teixeira.

Jordão e seu grupo tem em seu repertório a música regionalista do sul ou a regionalista gaúcha, como “Festa na Roça”, além de músicas sertanejas e pagode.

Grande parte dos músicos decide o que vão tocar quase sempre no próprio momento da atuação, de acordo com a reação do público. Em geral, escolhem músicas que mais atraem a atenção popular. Após tocarem músicas de seu repertório, observam de quais as pessoas mais gostaram e costumam repeti-las. Algumas vezes, os pedidos correspondem às músicas que estão nos CDs ou nas fitas cassete que são vendidas pelos músicos, como revela o depoimento de Héctor:

“Nós tocamos as músicas que eles conhecem. Temos que tocar sempre, temos que tocar dez vezes num dia. Temos que tocar quando passam. Não adianta a gente querer mostrar outra música. Eles sempre pedem e tem que tocar. Eles falam: ‘O freguês...então, tu botas aí uma ‘Mulher Rendeira.’ E nós tocamos num estilo diferente. Nós mostramos ‘Guantanamera’, ‘La Bamba’, que são as que mais mostramos, que são as mais características. Basicamente é isso aí, às vezes tocamos aquela antiquinha que passava na novela ano passado ou retrasado, ‘Estoy Enamorado’. É, temos que mostrar o que o pessoal já tinha alguma idéia e daí a gente enfia outra ali no meio para ir renovando um pouco para eles” (Héctor).

Sobre a repetição constante de músicas durante algumas horas de atuação, Casemiro afirma que “é mais fácil trocar de cidade do que de repertório.” Processo semelhante é observado por BURKE (1989), referindo-se ao repertório dos artistas de entretenimento do século XVI e XVII, na Europa. O autor comenta que “era mais fácil mudar o público do que mudar o repertório, e para mudar o público eles tinham de viajar de cidade em cidade, ou de feira em feira, parando nas aldeias que existissem pelo caminho” (BURKE, 1989, p. 121). Segundo o próprio depoimento de alguns músicos, as músicas que tocam “enchem o saco”, se são tocadas muitas vezes em um mesmo ponto de atuação. Pollack disse ter evidenciado isso dentro de um shopping, com a reclamação dos funcionários, passando a se deslocar e atuar em diversos locais do mesmo.

Segundo Geraldo, o seu repertório antigo já não agrada mais aos jovens, e por isso se vê obrigado a aprender músicas novas para atender ao gosto popular:

“Muitos lugares querem música de jovem e eu não sou jovem. Eu estou com sessenta e nove anos, quase setenta. Então, a gente tem que procurar a música que o povo mais gosta. Pediram algumas vezes o ‘Bolero de Ravel’. Às vezes eles vêm e mandam escrito para mim. Eles mandam um bilhete escrito pra eu tocar lá em cima. Às vezes pedem clássico, o ‘Concerto Número Um’ de Tchaikovski, o ‘Noturno’ de Chopin...” (Geraldo).

Para Ivan, a rua é um excelente local para venda e divulgação dos discos, mas deve-se selecionar o repertório apropriado para se conseguir vender: “na rua eu procuro tocar mais músicas comerciais pra conseguir vender o nosso material, também. Afinal de contas, nós temos que vender as fitas e CDs.” Este músico e o seu grupo, além de tocar músicas bastante conhecidas, como “Guantanamera”, “Estoy Enamorado”, “Mulher Rendeira” e “La Bamba”, costuma fazer uma mescla de estilos em seu repertório. Sobre isso, Ivan explica:

“O nosso trabalho já é uma fusão, porque eu estou há vinte anos em Porto Alegre já, no Rio Grande do Sul. Então, nesses vinte anos que eu estou aqui, queira ou não queira, eu vou ter influências da música nativista, da música brasileira, da bossa nova, do samba, da música gaúcha e também da música nordestina. Você liga a televisão, num programa cultural, tá tocando música de todo lugar, música da tradição de cada estado. Aí, você que gosta de música vai pegando e vai gravando tudo. E chega na hora que você queria fazer uma música ou fazer arranjos, você bota tudo isso pra funcionar. E daí pinta uma fusão da música brasileira com a música latina em si” (Ivan).

Apesar de utilizar as músicas veiculadas pela mídia para compor o seu repertório, Ivan critica os meios de comunicação que, segundo ele, impõem um certo tipo de repertório: “A única maneira de vender é passando no rádio e na televisão. As músicas da moda sempre vão vender. O dia todo, o dia todo. É uma lavagem cerebral que eles fazem nas pessoas. E a nossa música está fora desse controle, não é interesse deles”.

A variedade de estilos está presente em muitos repertórios, como nos de Edgar e do grupo Puma Punco. Segundo Edgar:

“Temos música andina, da Bolívia, da Cordilheira, das montanhas, dos incas, fora disso também fazemos música latino-americana, folclore latino americano, ‘Puarane` do Paraguai, ‘Chamamé` de Argentina, ou outras músicas que não são da Cordilheira dos Andes, de lugares que não são montanhas, do Paraguai e da Bolívia, como a polca. Tocamos também música centro-americana, músicas de Cuba, como ‘La Bamba`, ‘Guantanamera` e Salsas também” (Edgar).

3 AS PESSOAS PARA QUEM OS MÚSICOS TOCAM

3.1 A formação do Círculo no Ponto dos Músicos

Formação freqüentemente vista na performance de rua, o círculo em volta dos músicos começa a ser formado com duas ou três pessoas, que podem ser conhecidas dos mesmos ou estranhas a eles. O fato de os músicos estarem se preparando, testando seus equipamentos sonoros, pode promover a formação do círculo. Uma vez iniciada a performance, mais pessoas se aproximam e se unem a ele.

Sobre essa formação circular, MILGRAM e TOCH (apud HARRISSON-PEPPER, 1990, p. 27) afirmam que “um ponto de interesse comum em um mesmo plano cria uma multidão tendendo à circularidade. A organização circular não é acidental, mas serve a um propósito importante. Permite a organização mais eficaz do público em torno de um ponto de foco comum” [trad. Beatriz Fontana].

Dependendo da quantidade de pessoas, quando uma sai, outra se move naquela direção, preenchendo aquele espaço vazio, ou ainda pode formar-se uma segunda ou terceira fileira em volta daquele círculo. Essas pessoas se colocam na disposição de audiência, de modo geral, fitando em direção aos músicos e permitindo verem-se umas às outras. De acordo com TANENBAUM (1995), “A estrutura circular do cenário permite às pessoas se observarem entre si e aos músicos, promovendo contato social, vigilância mútua e uma maior sensação de segurança” (TANENBAUM, 1995, p. 99; trad. Beatriz Fontana).

Essas pessoas se colocam na posição de expectadores por curiosidade ou por se identificarem com a música. Se são conhecidas dos músicos, muitas vezes se colocam nesta posição para atrair outras pessoas e induzir a formação do círculo, desempenhando o papel de cúmplice do ator, que, de acordo com GOFFMAN (1985):

“É alguém que age como se fosse um membro qualquer da platéia, mas de fato está mancomunado com os atores. Tipicamente fornece um modelo visível para a platéia da espécie de resposta que os atores procuram, ou oferece o tipo de resposta do público que naquele momento é necessária ao desenrolar da representação” (GOFFMAN, 1985, p. 137).

Nem sempre há roda de pessoas à volta do músico. Para isso acontecer depende do local onde ele está tocando, do momento em o faz e da sua própria performance, das músicas que está tocando, bem como das estratégias que utiliza para chamar a atenção dos passantes.

3.2 As estratégias desenvolvidas no círculo.

Cada dia de performance significa, também, aprimorar as aprendizagens em público. Estas extrapolam as questões técnico-musicais, como repertório, incluindo, por exemplo, estratégias de performance.

Algumas estratégias de atuação são desenvolvidas pelos músicos com o objetivo de formar do círculo à sua volta, para atingir um público que pode assistir e garantir a eles os ganhos na atuação.

Para Héctor, a escolha do ponto já pressupõe a formação do círculo. Ele esclarece:

“Temos que oferecer aí para fazer uma rodinha. O esquema deste trabalho é trabalhar em roda, então faz a roda ali, por exemplo, as pessoas têm que ficar onde? Num domingo de sol, tem que ter espaço onde ficar, e na sombra. Quem é que fica mais de cinco ou dez minutos no sol?” (Héctor).

Essa opção pela atuação à sombra de uma árvore, bem como a formação do círculo, foi registrada em uma das apresentações do violinista Pollack sob uma grande árvore frondosa. Enquanto ele testava o som do equipamento, utilizando-se de um controle remoto na seleção do acompanhamento das músicas que toca em playback, muitas pessoas o observavam sentadas nos bancos próximos ou em pé, formando um grande círculo nos limites da sombra da árvore. Até mesmo em bicicletas, as pessoas paravam e faziam parte da roda.

Alguns dos músicos buscam locais que possibilitem a formação de círculo. Segundo Edgar, o tamanho do grupo é proporcional ao tamanho do círculo. Se o grupo é grande, o círculo segue as mesmas proporções, o que acarreta problemas com os lojistas do centro da cidade. O círculo grande chama a atenção dos passantes e dos lojistas, que costumam reclamar ao poder público pela obstrução do espaço.

Quando o círculo está formado, alguém do grupo passa em volta do público mostrando as fitas e CDs ou mesmo passando o chapéu. Para isso é necessário que se organize o círculo para facilitar esse procedimento. Onofre utiliza-se de água para fazer a organização, demarcação e, de certa forma, manter o controle sobre a roda. Ele conta:

“Normalmente, quando tu estás tocando num lugar que não é encostado em parede o pessoal fica em roda da gente. Aqueles que estão nas nossas costas não escutam nada, então, a gente tem que fazer com que eles mudem de lugar. Porque...o povo fica meio de bobeira quando a gente faz o sinal da água ali pras pessoas ficarem mais perto. Um litro com água sempre pra fazer com que as pessoas cheguem, pras pessoas não ficarem tão espalhadas, senão eles ficam de bobeira, longe. Até pra mim passar o chapéu fica ruim. Eu tenho que passar a água. Quando eles fizerem a roda, eu dou um alô e passo o chapéu, que aí fica redondinho, aí dá legal” (Onofre).

Algumas estratégias são utilizadas para estimular a concentração de pessoas e

conseqüentemente a formação dos círculos. Essas estratégias garantem aos músicos a sobrevivência através da performance. Muitas vezes suas necessidades são expostas e apresentadas diretamente ao público por meio de cartazes ou da comunicação verbal.

Entre as diversas estratégias de atuação para cativar a audiência, há aquela em que o músico se comunica verbalmente com o seu público. Além da música existe a performance comunicativa. Os músicos que desenvolvem esse tipo de atuação, em geral utilizam-se de microfones. O que eles falam? Utilizam-se da oralidade para anunciar o repertório, convidar o público para participar da performance, contar algo de sua vida, fazer alguma referência sobre a data comemorativa do dia e pedir a colaboração do público por meio de doações espontâneas ou pela compra de fitas, CDs e instrumentos musicais.

De acordo com FRÚGOLI JR. (1995), a comunicação verbal é fundamental para a formação do círculo:

“Para desempenhar uma *performance* na rua, há necessidade de algum apelo que forme a ‘roda` em volta, circunscrevendo simbolicamente uma ‘platéia.` Nela a fala persuasiva do ‘orador` é decisiva no sentido de atrair a atenção, descrever o evento, manter a platéia atenta” (FRÚGOLI JR., 1995, p. 54).

Numa das atuações de Pollack, ao anunciar as músicas de seu repertório, fazia questão de anunciar cada uma delas e desejar Feliz Páscoa, bem como falar de seu projeto de “popularização do violino”. Esse projeto foi promovido em parceria com a prefeitura, e pretendia, através da venda de fitas, ajudar crianças pobres de Porto Alegre.

Na performance da Banda Família, Onofre se comunica com o público nos intervalos entre as músicas, fazendo o papel de animador do grupo. Nessas

comunicações, feitas através de um microfone conectado a uma caixa de som, ele pede a colaboração dos que recentemente chegaram; anuncia as músicas, assobia, grita pelo nome de Fabinho, o filho menor, e convida algumas crianças da platéia para participar dançando juntamente com seus filhos. Onofre cria sempre uma expectativa para segurar o público, anunciando as músicas que Fabinho vai cantar, porém deixando a música esperada para depois de uma outra não anunciada. Em sua apresentação costuma passar um chapéu prateado para que as pessoas dêem suas contribuições, dizendo sobreviverem destas. Após fazer seu pedido e passar o chapéu no círculo, anuncia a próxima música e grita forte pelo nome do filho menor, criando no público uma certa expectativa em relação à performance do menino. Para Héctor, a comunicação verbal é usada depois da performance para convencer o público a comprar seus discos e fitas, a título de colaboração.

Alguns músicos utilizam-se de cartazes ou cartões de visita impressos ou mesmo à mão, para divulgação do grupo. É o caso de Onofre e Banda Família, Jordão Oliveira, do violinista Pollack e do Grupo Sikúris. Outros músicos, principalmente os que atuam sem amplificação, utilizam-se de cartazes como meio de comunicação com o público. Os cartazes são trocados constantemente. Alguns desses músicos, por serem analfabetos e cegos, solicitam a outras pessoas que escrevam para eles. Certa vez, ao me encontrar com Jorge na Rua dos Andradas, no dia vinte de dezembro de 1997, ele me solicitou que fizesse um cartaz para afixar durante sua performance no Brique, no domingo próximo ao Natal. Deu-me todas as instruções e o conteúdo do texto que o cartaz deveria conter:

“Eu quero que o senhor escreva: ‘Eu peço que me ajude no Natal com qualquer quantidadezinha. Eu agradeço de bom coração. Porque eu sou um homem pobre.’ O senhor vê se consegue aí um papelão e bota em letra grande e traz aqui pra mim, eu vou ficar esperando. Quinze pras duas. Vou largar duas e meia daqui” (Jorge).

Após fazer a leitura para ver se estava de acordo, Jorge comentou: “tá bonito, bah, rapaz. Bonito, tá”. Perguntado se queria que colocasse o seu nome em baixo do cartaz, Jorge respondeu-me que colocasse “Gaiteiro”, dando uma forte soprada na gaita.

Em geral, esses cartazes escritos à mão e sobre um papelão sugerem que o músico necessita da colaboração das pessoas. Questões de necessidade de sustento próprio ou da família e a exclusão social pela deficiência visual são conteúdos dos cartazes. Alguns músicos chegam a ser confundidos com mendigos, que também podem ser vistos portando cartazes em seus pontos próximos aos dos músicos. Certa vez, Josuel e Roselaine também portavam, em seu ponto, um cartaz escrito à mão com lápis colorido, constando a seguinte mensagem:

“Somos uma dupla de cegos desempregados, que buscamos na arte de cantar e tocar alegrar os corações tristes e angariar fundos para a nossa sobrevivência, sua ajuda qualquer que seja será bem vinda. Fica sempre um pouco de perfume na mão de quem oferece rosas, nas mãos que sabem ser generosas. Nos resta esperanças de um dia podermos comprar melhores instrumentos para continuarmos [!] a nossa missão de alegrar os corações
 VAMOS CANTAR !!
 CHÔ DEPRESSÃO !!
 Se tristesa[!] pagassem dívidas não existiam caloteiros.
 ass : Rosilene / Josuel”

Outros tipos de pedido são feitos por meio de cartazes, como me foi relatado por Zé da Folha. Disse-me que afixou um cartaz pedindo para lhe doarem um violão, pois o seu havia sido roubado. Alguns dias depois conseguiu a doação do instrumento.

Esta situação de apelo ao público é presenciada, também, na roupa que vestem, bem como outras formas de chamar a atenção. São estratégias de atuação desenvolvidas na própria performance, na rua.

Ao atuarem, alguns músicos utilizam-se de trajes e outros apetrechos pessoais, para que possam representar outros papéis, além de músico. Muitas vezes tentam passar por mendigos ou deficientes visuais, sem o ser. Reforçam o estigma que outras pessoas têm sobre eles, usando roupas maltrapilhas para parecerem mendigos, usando óculos escuros para parecerem deficientes visuais, ou mesmo, bengalas para parecerem deficientes físicos. Dessa forma, modificam sua “fachada pessoal” no momento da atuação, atraindo ainda mais a atenção popular. “Fachada pessoal” é entendido aqui, de acordo com GOFFMAN (1975), como:

“relativo aos outros itens de equipamento expressivo, aqueles que de modo mais íntimo identificamos com o próprio ator, e que naturalmente esperamos que o sigam onde quer que vá. Entre as partes da fachada pessoal podemos incluir os distintivos da função ou da categoria, vestuário, sexo, idade e características raciais, altura e aparência; atitude, padrões de linguagem, expressões faciais, gestos corporais e coisas semelhantes” (GOFFMAN, 1975, p. 31).

Zé da Folha, no momento da atuação nas ruas, usa óculos escuros e roupas que parecem velhas e desgastadas, diferentemente de quando não está atuando. Na rua, também costuma tocar com chapéu bege, de palha; ou preto, de couro. Na pensão em que se hospeda estava sem os óculos escuros e de roupa limpa. Seu boné era vermelho. Comentei com ele o quanto estava diferente. Ele disse-me que sempre está diferente. Posteriormente, mostrou-me, em seu pequeno quarto, os seus óculos escuros e o chapéu de chifre, demonstrando-me gostar de variar o visual durante a atuação nas ruas. Disse-me que a “velharada” gosta e dá risadas do seu chifre. Em outro dia, na Rua dos Andradas, fiquei observando o músico se preparar para ir embora. Levantou-se de seu banquinho portátil, guardou seu instrumento na capa, pegou as folhas que estavam no chão e jogou-as em um depósito de lixo próximo de seu ponto. O mais inusitado foi vê-lo tirar a calça no meio do calçadão, aquela que parece velha e suja e que sempre usa na performance. Naquele momento, pensei que

fosse trocar a roupa, porém, isso não aconteceu, pois estava com uma bermuda por baixo da calça. Em seguida, pegou seu equipamento e saiu em direção à Av. Borges de Medeiros. Zé da Folha explicitou sua intenção estratégica de passar-se por cego quando utiliza os óculos, pois, segundo ele, dessa forma, as pessoas ficam com pena do “ceguinho” e contribuem.

Jürgen, ao invés de tentar parecer um mendigo, preferiu atuar nas ruas vestindo trajes que usavam na época de Mozart. Desistiu do intento por constatar que não houve unanimidade na aceitação das pessoas. “Essa da roupa do Mozart que eu inventei não foi muito bem recebida, para uns, sim, para outros, não. Eles falavam: “‘tu és dos Bragança. Tu és da família dos Bragança””.

Oséas costuma se apresentar nos dias quentes com a camiseta do Grêmio. Falou-me que faz isso como *marketing*. Revelou-me que ao vesti-la as pessoas passam a observá-lo e parar para ouvi-lo, principalmente os torcedores desse time, sendo que muitos deixam sua colaboração, ou até mesmo comentam sobre o seu “bom gosto” e ainda pedem para que ele toque as músicas do time.

O traje pode mudar de acordo com as festividades do ano. Presenciei isso na performance de Pollack no domingo de Páscoa, no Brique da Redenção, quando estava vestindo um gorro branco com orelhinhas de Coelhoinho da Páscoa. Na performance de Jürgen, na época do Natal, encontrei-o tocando no Largo Glênio Peres, vestindo um gorro vermelho de Papai Noel.

A coreografia também é utilizada pelos músicos durante a performance. Alguns grupos acompanham as próprias músicas que tocam e/ou cantam com a dança. Na Banda Família, as crianças são encarregadas de realizar a coreografia.

Jorge utiliza o próprio instrumento para se comunicar ou mexer com as pessoas.

Para isso faz sons fortes em glissando com a gaita de boca, também. agindo assim quando um olhar cruza-se com o dele. Enquanto não está tocando, está pedindo para que as pessoas colaborem com alguns trocados. Quando algum transeunte passa e lhe dirige o olhar, ele muitas vezes faz sinal com a cabeça ou mão para que a pessoa se aproxime.

Zé da Folha comunica-se através da folha, imitando o rincho de um cavalo, bem como de outros animais, emitindo sons onomatopaicos: “eu rincho que nem um cavalo, na folha. Eu chamo a pessoa, é....faço um cachorro apanhando. Tudo isso, na folha” [Ver CD em anexo, faixa 4].

Os músicos costumam deixar objetos expostos junto a seu ponto na atuação, como, por exemplo, álbuns de fotografias, que além das fotos contêm reportagens de jornal. As fotografias em geral são suas ou de sua família, que também podem ser encontradas soltas no chão.

3.3 Desfazendo o círculo

Para o músico, desfazer o círculo no momento apropriado é tão importante quanto promover a formação do mesmo. Faz isso quando sente necessidade de renovação da roda e do público, por perceber que sua atuação está ficando “batida”, ou seja, quando as mesmas pessoas já estão paradas assistindo a ele por muito tempo e já ouviram o mesmo repertório por diversas vezes. Isso se faz necessário quando não há possibilidade de mudar de ponto, como acontece em geral nas ruas do centro de Porto Alegre e no Brique, por questões de espaço e do movimento intenso de transeuntes. A formação de novos círculos só é possível graças à circulação constante de pessoas pelo mesmo espaço, possibilitando a formação de outra roda em curto período de tempo.

Ao provocar a dissolução do círculo e a formação de outro, o músico consegue renovar o público, reiniciando o show. Com a renovação do público, há possibilidades de obter outras doações e passar o chapéu para um público diferente, sem constrangimentos. Para isso fazem paradas curtas que, além de servirem como intervalos de descanso e lanche, servem como estratégia de renovação das pessoas e de um novo círculo. De acordo com Ivan, parada e renovação do público se faz necessário quando as pessoas que a eles estão assistindo não compram suas fitas e CDs.

Nesse sentido, Onofre enfatizou que é melhor atuar em um local de passagem, onde as pessoas caminham mais freqüentemente e que a todo instante variam, do que um lugar onde há menos movimento. O trânsito intenso de pessoas diferentes favorece a formação de uma nova roda. Periodicamente muda o público, e eles não ficam “tão batidos”. Disse-me ainda que como tática de renovação de público costuma dizer que vai tocar a saideira, ou seja, a última música. Mas isso, às vezes, é só uma tática de atuação, pois eles param por trinta minutos e voltam a tocar.

Certa vez, na rua Voluntários, um vendedor, que trabalha naquelas imediações o dia inteiro, veio perguntar-lhe se não tinha dito que iria embora. Onofre contou que, assim como esta, possui outras táticas de atuação que vem aprendendo com o tempo. Ele costuma falar que “aprende na Faculdade da Vida.” Nesse mesmo local, relatou que durante a atuação já causou, juntamente com a sua Banda Família, um congestionamento de trânsito, pois ali é local, também, onde circulam muitos ônibus, tendo havido até mesmo interferência policial.

Quando não é possível a formação de uma nova roda no mesmo local, adotam como solução a mudança do ponto. Outra seria a de que alguns músicos viajam, fazendo suas apresentações em outras cidades do interior ou outras capitais. Quando

percebem que já estão “batendo” a música, que o repertório já está demais conhecido, vão para outros pontos. Isso é comum no verão, período em que é possível circular cada dia pelas inúmeras praias do estado, tocando sempre para um público diferente.

3.4 Interações nos círculos

Através de sua atuação, os músicos das ruas promovem, nos círculos, contatos com o seu público e entre as pessoas do público; encontros que acontecem na rua, nos pontos dos músicos, a partir da formação de círculos à sua volta. Estes encontros se ajustam às situações descritas por GOFFMAN (apud TANENBAUM, 1995, p. 98), sobre “interações enfocadas”, aquelas em que “um grupo de pessoas interage com outro por meio de uma atividade comum”.

Diferente de apresentações sobre palcos em locais fechados, a performance nas ruas está no mesmo plano que o público, o que, segundo alguns músicos, facilita outras formas de contato. Algumas dessas diferenças são esclarecidas por HARRISON-PEPPER (1995), quando coloca que:

“teatros fechados têm um sistema compreensível de códigos de comportamento e convenções de controle a fim de evitar o poder de uma multidão emocionalmente descontrolada que evita as pessoas de extravazarem suas emoções. Teatros convencionais também tendem à sociofugalidade: cada espectador/a tem seu próprio espaço bem definido e relativa impossibilidade de contato físico ou visual com outros na platéia” (HARRISON-PEPPER, 1995, p. 125; trad. Beatriz Fontana).

Ivan diz que, na rua, estar no mesmo plano das pessoas aproxima-os, facilitando o diálogo e os contatos pessoais, diferentemente de uma performance em palcos e outros espaços privados de atuação:

“Tocar no Centro, tocar na Rua da Praia é mais direto. Até mais do que tocar num palco. É direto. Você tem que estar lidando

com a pessoa na frente. Agora no palco, você parece que tá separado por uma tela. Na rua você está livre, igual a eles. Você é igual a eles, na mesma altura. Não tem palco e não tem nenhuma barreira que impeça de eles irem a conversar contigo, a ter um diálogo” (Ivan).

Apesar de a Esquina Democrática possuir um palco de concreto, Onofre e Pollack preferem atuar no mesmo plano das pessoas, posição que lhes propicia o contato com o público e facilita a formação circular em torno do músico.

Tal como TANENBAUM (1995) analisa o cenário de musical no metrô, as cenas de música na rua podem ser pensadas como formadoras de “comunidades transitórias”, dando a noção de que momentos em trânsito têm significado simbólico e real para as pessoas que se reúnem espontaneamente nos cenários musicais das ruas, estabelecendo contato humano (Ver TANENBAUM, 1995, p.105).

Jürgen percebe as reações do público em relação à sua atuação através de seus gestos na rua e o quanto isso reflete em sua qualidade de vida:

“Eu me comunico com o público, por exemplo, eu toco pra pessoa que está engraxando, o engraxate, eu toco pra pessoa que chamam de louco, ou débil mental, eu toco no ouvido dele, ele dá risada, ele gosta daquele contato. Eu estou na rua porque eles querem, eles me abraçam, eles me dão beijos, eles colaboram comigo. É essas coisas que eu me sinto super gratificado, sabe? Quando eu toco ‘Estoy Enamorado’, tem uns guris de rua que cantam do meu lado” (Jürgen).

3.5 Reações do Público no Círculo

As reações do público que assiste à performance são diversas, estando relacionadas com o repertório, a execução técnica do instrumento, além de toda a performance visual e corporal do músico. Se a performance agrada, o público reage positivamente através de aplausos, gritos, gestos corporais com os dedos das mãos, acompanhamento do ritmo da música com os pés, dançando, expressões faciais,

solicitações de músicas, através do ouvir de olhos fechados, contribuições e ainda e da compra de fitas ou CDs.

Ivan acredita que as pessoas que param para ouvi-los e ainda comprar suas gravações são aquelas que realmente gostam: não vão com expectativas nem cobram dos músicos pelo ingresso que pagaram. Para ele, o fato de as pessoas pararem já é um gesto positivo. Alguns cumprimentam os músicos, estimulando-os a continuarem a atuação. Segundo Héctor, essas reações são retribuídas pelos músicos. Se o público reage positivamente em relação a determinadas músicas, estas passam a ser mais tocadas nas atuações seguintes.

Em seu depoimento, Josoel revela que as pessoas também comentam com os músicos sobre suas reações ou sobre o que sentem durante a performance:

“Têm pessoas que me falam lá no Brique. Por exemplo, domingo passado, eu cantei uma música da mãe “Ela é a dona de tudo” [canta trecho]. E um senhor disse assim: ‘Olha, tu conseguiste arrancar lágrimas dos olhos de uma senhora que estava próxima de ti aqui. Dona Eunice. Uma Senhora lá de São Paulo, que ouviu e gostou. E aí, tu vês como é que são as coisas. Veja como é ...assim...Quando as pessoas me dizem: ‘Bah... tu tocas muito bem, tu és um artista.’ Isso tudo pra mim soa como um estímulo, mas não pra me tornar presunçoso, assim, me tornar... sabe aquele ar de superioridade” (Josoel).

Reações semelhantes do público, em relação aos efeitos que uma mesma música pode provocar, foram presenciadas, nas ruas, por Orlando:

“Uma vez chegou uma pessoa até mim, e começou a chorar. Devia ser um alcóico, maconheiro, pela forma como estava vestido, e a forma como estava. Chegou e começou a chorar... e me deu a mão. Apertou forte e começou a chorar, me olhou assim... e me deu obrigado. Algumas pessoas escutam a música com os olhos cerrados... parece que começam a entrar em transe. Algumas escutam a música, se sentam e parece que entram em profunda viagem. E só termina quando a música pára. Outro caso, por exemplo, de mostrar uma cara de pena, de tristeza, como se estivesse sofrendo, como se tivesse lembrando alguma coisa. Outros, por exemplo, ficam sorrindo,

mas não sabem por quê. E começa a chorar sorrindo, se põem a dançar... O primeiro contato com a música, movem o corpo e começam a dançar. Talvez imitar-nos aos outros, ver como dançamos e começam a fazer o mesmo que fazemos. Se movemos a perna para cá ou movendo o tronco, os membros para trás, demos dois passos para cá, fazemos uma figura geométrica, começam a fazer o mesmo que fazemos” (Orlando).

Falando sobre o rompimento do “hábito cotidiano”, MESQUITA (1995) lembra como “a música interpretada por músicos e cantores ambulante[!]” pode ressoar em nós “lembranças de outros lugares, outras situações, movendo freqüentemente a nossa emoção ao transportar-nos deste ‘aqui e agora’ para territórios e cotidianos adormecidos em nós.” (MESQUITA, 1995, p. 18).

Algumas pessoas ficam assistindo e participando da performance mesmo não estando no círculo, de longe. Certamente que para obterem reações positivas, estes músicos buscam, em seu repertório, agradar ao público, tocando músicas mais conhecidas. Isso pode ser constatado pelo assobio e comentários das pessoas que caminham no Brique. Muitas delas, mesmo caminhando um pouco distante do músico, assobiam as músicas executadas ou até mesmo cantam a melodia com a letra. Há também os “conhecedores de música”, quando tentavam decifrar os diferentes acentos rítmicos presentes nas músicas, batendo palmas e acompanhando com a voz.

Para Héctor, as pessoas reagem negativamente quando aumenta o número de grupos latinos nas ruas, fazendo com que a atuação e repertório não sejam mais uma novidade. Pollack acredita, que quando o repertório é repetitivo para o mesmo público, este reage negativamente. Por esse motivo não gosta de tocar no shopping, no mesmo lugar, porque as pessoas, os lojistas, “enchem o saco” de ouvir o mesmo repertório diversas vezes. Como solução, procura alternar o local de atuação dentro do mesmo espaço.

Em relação ao volume de seu equipamento sonoro, Pollack diz que quando o som é muito alto as pessoas dos prédios próximos à rua onde atua reclamam à prefeitura, por telefone.

Também sobre o repertório, Orlando falou que determinadas músicas peruanas não se tocam nas ruas porque as pessoas em geral não gostam. Um repertório que não é para dançar e as pessoas começam a ficar tristes. São músicas mais calmas e que considera meditativas, não cabendo serem executadas nas ruas, mas sim, em um ambiente fechado, onde seria mais conveniente usá-las para meditação.

Para Jürgen, a execução de alto desenvolvimento técnico pode não agradar ao público das ruas, mas um repertório conhecido, com que as pessoas se identificam, agrada:

“O cara pode tocar um monte de coisa, mas não agradar. A rua tem um pouco disso. Às vezes, posso tocar uma coisa meio desafinada, mas com mais ímpeto assim, mais coisa assim; as pessoas gostam, não interessa. ‘Não, mas tá um pouco fora da regra, tá um pouco alto aquilo’ [Jürgen fala como se outra pessoa falasse], mas não interessa, eles acharam aquilo bonito, isso é o que importa: acharam bonito” (Jürgen).

Alguns grupos que atuam nas ruas com a participação de crianças costumam receber críticas do público. É o caso da Banda Família, e também da família de José Claudio, em que os filhos o acompanham tocando instrumentos de percussão. A dupla Josoel e Roselaine atua juntamente com o neto, que fica no colo de Roselaine durante a atuação. Oséas, que tocava acompanhado de sua irmã Semara, passou a atuar sozinho. Dispensou sua irmã por ela ter que levar o filho na atuação. Falou que isto chama a atenção do público, que os critica devido à presença da criança.

Um outro músico que tocava gaita e colheres também costumava atuar com uma criança. Este desapareceu das ruas de Porto Alegre, coincidentemente após aparecer

sua fotografia em um artigo de CAMARANO (1997), intitulado “Infância querida, infância perdida”, que tratava sobre a exploração do trabalho infantil. Alguns desses grupos já foram interpelados pelo Conselho Tutelar da Criança e do Adolescente.

Uma senhora, certa vez, durante uma apresentação da Banda Família, disse-me que via naquelas crianças o seu filho de seis anos e sentia uma grande pena, principalmente do menorzinho. Ao mesmo tempo que comentava isso, acompanhava, com voz baixa, as músicas que eram executadas. Ressaltei-lhe que o nome de Fabinho era sempre lembrado pelo líder do grupo e perguntei se ela sabia por quê. Então, disse-me que era para chamar a atenção e aguçar a curiosidade para o “pequeno menino”. Eu informei-lhe sobre a idade do menino (9 anos), pois já havia conversado com ele. Ela ficou surpresa e comentou que seu filho de seis anos, em relação a Fabinho, tinha o dobro do tamanho. Na sua opinião o pouco desenvolvimento físico de Fabinho, para a sua idade, tinha relação com este trabalho desgastante nas ruas, um trabalho que não daria outra opção para aquelas crianças, como trabalhar em lojas ou outros setores como o seu, por exemplo, computação.

Onofre, pai das crianças, costuma se defender das críticas dizendo que consegue, tocando junto com eles, manter a família cada vez mais unida. Disse que muitos que os criticam não vêem que “as crianças aprendem o domínio musical, cantando, entoando e tocando as músicas ‘corretamente’”.

Essa preocupação com a exploração de crianças parece ser uma questão polêmica também para os próprios músicos. Para Josuel, levar o neto de alguns meses de vida para a rua evidenciaria a mendicância. É diferente no caso da Banda Família, em que todas as crianças acima dos seis anos podem participam tocando, cantando e dançando.

No caso de José Claudio, além da esposa, há duas crianças que o

acompanham na percussão e ainda uma de colo. Segundo seu depoimento:

“Muita gente passa e critica bastante. Claro que não são todos que criticam. É que, com as crianças na rua, o pessoal critica e fala: - ‘É, põe as crianças no colégio. Vai trabalhar, não sei o quê.’ Às vezes as pessoas não vêem a dificuldade que é a gente arrumar um serviço bom. Mas, enfim, eu vou fazendo aquilo que eu gosto. Eu gosto de tocar. Não gosto de tocar nesse horário do meio-dia, não. Até porque as pessoas passam e vêem as crianças tocando. Dizem: - ‘ó, mas o cara vem de manhã pra cá com as crianças.’ As crianças passam o meio dia tocando aí. Fica chato também” (José Claudio).

As mudanças de ponto na cidade são freqüentes, e os motivos são diversos.

Héctor diz que é necessário trocar o ponto para não saturar o público com o mesmo repertório:

“Nas primeiras vezes, tudo bem, mas depois começa a encher o saco. Tu gosta, por exemplo, tu gosta de ‘Garota de Ipanema’, gosta de não sei que sambinha lá, pode gostar aí, mas se tu escuta dez vezes num dia tu não quer que continue mais, certo? É lógico. Então, fora de fazer isso aí, se tu vai trabalhar mesmo na rua. As técnicas têm que procurar outros pontos, não sempre o mesmo ponto” (Héctor).

Oséas, no Brique, procura freqüentemente se deslocar para o ponto de Josoel, próximo à Av. Osvaldo Aranha, quando este encerra a sua atuação. Pelo mesmo motivo ele costuma mudar de ponto também no Centro. É comum vê-lo atuar no meio da Rua dos Andradas, e nos finais de tarde se deslocar e passar a atuar no Largo Glênio Peres.

O motivo do deslocamento para outro ponto na mesma rua pode ser *sui generis*. Isso evidenciei quando Onofre e sua banda atuavam na Rua dos Andradas, esquina com a Rua Uruguai. Dirigi-me a ele e perguntei-lhe se iriam ficar tocando ali. Ele respondeu-me que sim, mas por pouco tempo e que tocariam somente três músicas, porque havia uma senhora, estrangeira, que morava naquele edifício, onde estávamos em frente, que não gostava das músicas que eles tocavam. Certa vez ela

chamou a Brigada Militar para retirá-los, alegando estarem-na importunando com aquelas músicas brasileiras⁵. Em outra ocasião ela desceu e disse-lhes que gostava de “música erudita” e não daquele tipo de música que tocavam. Mesmo assim, “permitiu” que tocassem até três músicas. Nesse dia disse-me ter esperanças de que ela não estivesse em casa para poderem tocar e cantar um pouco mais.

Algumas pessoas que aparecem nos pontos dos músicos são consideradas por eles como indesejáveis. Entre elas podem estar moradores de rua, pivetes, loucos e toda a sociedade de excluídos. Os músicos aprendem a conviver e a se defender dessas pessoas. Aprender a lidar e conviver com elas foi para Onofre um aprendizado. Um aprendizado vindo da infância, através dos conselhos e vivências com o seu pai.

Sobre a segurança nas ruas, Onofre discorre sobre os diferentes tipos de “malandro”, nomeando-os e dizendo conhecer a organização dos grupos e a rivalidade entre eles. Falou ser seu próprio segurança, e contra os intrusos, na rua, chega a tomar medidas extremas:

“O único trambolho que acontece às vezes é esses cara aí na rua que tão à mil pelo Brasil, muito chapado, estão em um outro mundo que não tem nada a ver com o nosso mundo, mas isso é coisa que acontece nas capitais mesmo. Quantos casos aconteceram conosco aí no centro da cidade, que às vezes tem que tirar o cara fora da área, dar uns *aplausos* [dar tapas] nele e depois, no dia seguinte, o cara até vem apertar a tua mão” (Onofre).

Em geral, os músicos procuram afastar as visitas indesejáveis, pois consideram que elas prejudicam a atuação deles ao espantar o seu público. Para Josuel, seu trabalho é sério, e as pessoas do público ficam constrangidas de se aproximarem quando há intrusos. De alguma forma “os intrusos” gostam de participar da atuação

⁵ O repertório deles consta de músicas de sucesso atual na mídia, com Pagode, samba, música de boi de Parintins do Amazonas, entre outras.

dos músicos das ruas, quer seja cantando, dançando ou procurando tocar nos instrumentos.

Jordão considera que “aparece tudo quanto é tipo de gente” no momento da atuação: “Eu já dizia de brincadeira que as nossas fãs eram as prostitutas e os batedores de carteira. Na verdade tem muita pessoa que amanhece dormindo na rua. Onze horas da manhã já tinha bêbado ali”. E relativiza a questão da apropriação do espaço ou domínio do território: “um amigo meu dizia assim: ‘Não, mas o problema é que nós estamos invadindo a propriedade deles. Nós é que estamos invadindo o espaço deles.’ Na verdade, acho que se tornou isso mesmo”.

Ivan acredita que a sua popularidade dos músicos lhes dá proteção, pois tocando nas ruas ficam conhecidos até mesmo pelos indesejáveis. Contou-me o caso de um colega seu, também músico do grupo, o qual foi ameaçado por assaltantes que, reconhecendo-o como músico das ruas, desistiram do assalto. Josoel relatou-me que sofreu algumas tentativas, mas foi protegido por pessoas que também trabalham nas ruas.

4 POLÍTICA E ECONOMIA DO ESPAÇO

4.1 Regulamentação e política do espaço

A atuação dos músicos das ruas é, muitas vezes, considerada uma ameaça à ordem pública por causar barulho, por obstruir o tráfego de pedestres e por ocupar indevidamente o espaço para a venda ilegal de fitas cassete e CDs. A Prefeitura de Porto Alegre procura controlar a atuação dos músicos estabelecendo os dias e horários para atuação, a potência do volume de som de seus equipamentos sonoros, bem como a venda de produtos a serem comercializados em locais públicos tais como a Esquina Democrática, o Largo Glênio Peres e o Brique da Redenção.

Jordão fala da “liberdade aparente” do espaço público: “pra ti entrar num programa de rádio, tu tens que ter um padrinho. E na rua, não. Na rua tu vais por ti mesmo. Pra chegar lá não tem problema. Ninguém te impede. O problema é depois que tu estás na rua. É esse o problema”.

Estes espaços públicos, apesar de, aparentemente, serem espaços democráticos onde se pode tocar livremente, não estão alheios à institucionalização. De maneira semelhante, STROH (1986), descrevendo as ruas de atuação de músicos na Alemanha, escreve:

“A rua parece ser aquilo que rodeia os prédios e as instituições por ele representadas, uma ‘área pública` neutra, de múltiplo uso, de livre acesso para todo mundo. As aparências enganam. A rua está institucionalizada não só pelas regras de trânsito,

mas também pelas normas de utilização especial, o músico de rua além disso precisa de alvará se quiser ganhar dinheiro.” (STROH, 1986, p. 339).

A atuação nos espaços públicos de Porto Alegre está sujeita a uma determinação pelos órgãos da Prefeitura que controlam esses espaços. A tentativa de controle da atuação dos músicos é feita através de três órgãos: a Secretaria do Governo Municipal (SGM), responsável pela autorização do uso dos espaços, estabelecendo o dia e horário de atuação; a Secretaria Municipal do Meio Ambiente (SMAM), responsável pelo controle do volume do equipamento sonoro; e a Secretaria Municipal da Produção, Indústria e Comércio (SMIC), que tenta controlar a venda de produtos nas ruas. Apesar de não haver uma norma específica para o controle dessa forma de atuação, os músicos, muitas vezes, são abordados de surpresa por fiscais dessas secretarias ou pela Brigada Militar, que dá apoio à fiscalização da Prefeitura. Mesmo autuados, esses músicos continuam suas atividades sem as devidas licenças.

Segundo as funcionárias responsáveis pelos setores que dão encaminhamento aos pedidos de licença, as solicitações, dependendo dos locais de atuação, passam por um trâmite legal, ou seja, se for para atuar no Largo Glênio Peres e Esquina Democrática, deve-se primeiramente pedir autorização do Vice-prefeito na SGM, que depois será encaminhada à SMAM. Na prática, os músicos têm que se deslocar da SGM, que fica no centro, ao lado do Mercado Público, até a SMAM, na Av. Carlos Gomes, a fim de conseguirem a autorização também desta secretaria. Para atuar em outros locais, como Brique da Redenção, Parque Marinha e outras praças, a autorização deverá ser requerida direto na SMAM, através de ofício. As atuações devem obedecer a um limite de dias, no máximo três, e a determinadas horas do dia.

Em geral, os músicos sabem que existe a obrigatoriedade do pedido de licença para atuar em determinados espaços públicos. Porém, parece haver

desconhecimento, por parte dos mesmos, sobre o que realmente são essas normas e como devem proceder para obterem a “licença” e estarem de acordo com a regulamentação sobre a utilização do equipamento sonoro e venda de mercadorias, mesmo quando abordados de surpresa por fiscais ou policiais. Segundo informações dos músicos, não existe nenhum folder ou folheto explicativo sobre os procedimentos a adotar para a atuação em espaços públicos. Quando interpelados por policiais, os músicos obtêm informações erradas sobre como proceder em relação a solicitações de licença. Contudo, mesmo sabendo dos riscos de serem autuados, transgridem as normas, tirando uma vez a licença e depois não a renovando mais.

Alguns conseguem ser mais assíduos quanto ao pedido de licença, como é o caso do violinista Pollack, que se programa com alguns meses de antecedência para atuar na Esquina Democrática.

Edgar e seu grupo, ao adquirir o equipamento sonoro e ser proibido de utilizá-lo sem autorização, critica os músicos ou artistas que tocam no Largo Glênio Peres e Esquina Democrática sem a licença da Prefeitura. Acha que existem músicos que são privilegiados nesse sentido: “Não sabia que não podia tocar. Porque lá também tem uma pessoa que toca violino, aqueles que vendem ‘medicina’ ou aqueles homens crentes também que trazem aparelho de som, às vezes, e acho que eles não pedem licença. Não sei... E agora ontem proibiram para nós levarmos aparelho. Proibiram”.

Segundo Héctor, os lojistas são os que mais reclamam dos músicos. As reclamações são pelo repertório repetido e pelo barulho: “O pessoal das lojas fica reclamando. O pessoal enche o saco por causa da repetição de músicas. Por mais bonitas que sejam, não se torna um esquema musical, uma amostra, um show. Se torna uma poluição sonora que tu tens ali a toda hora para quem está na rua

trabalhando ao redor disso”.

Héctor comenta, ainda, que estes lojistas sentem inveja dos músicos quando vêem seu grande público em volta, e suas lojas vazias. Este músico acredita que os lojistas não vêem que o fracasso de suas vendas está relacionado com a inflação ou política monetária, e sempre arrumam uma justificativa apontando, muitas vezes, como causa, os músicos das ruas.

Para Jordão, o motivo da reclamação de comerciantes, lojistas na Av. Otávio Rocha, é o barulho, além da obstrução do tráfego. Jordão diz que as lojas de disco faziam um ruído maior que o deles, alegando ainda que os comerciantes reclamam do barulho dos músicos, mas eles mesmos fazem um barulho maior na rua:

“É engraçado. Porque nós fazíamos muito barulho, agora, essas lojas essas lojas de discos que tem ali na esquina; a Companhia do Som, a Multisom do outro lado ali, têm mais barulho do que a gente tinha, mas eles podem. Eles têm estabelecimento próprio. E reclamam também porque juntava bastante gente na nossa volta e daí eles se sentiam atrapalhados.”

Como já foi mencionado, três secretarias trabalham para regulamentação de atuações na rua: SGM, SMAM e SMIC, as quais, para autuações de irregularidades, recorrem a seus fiscais e à Brigada Militar. Ao que tudo indica, isso não garante a regularização e a ordem.

Na SGM, que fica na sede da vice-prefeitura, funciona o setor responsável pela liberação de ofícios para atuação em espaços públicos, tais como Largo Glênio Peres e Esquina Democrática. Para se obter a autorização para uso desses espaços deve-se encaminhar o ofício ao vice-prefeito. Existe um calendário onde são registrados todos os eventos que devem ser encaminhados via-ofício. Neste setor eles encaminham as solicitações dos músicos que desejam atuar no Largo Glênio Peres e na Esquina

Democrática. A funcionária da SGM sabe que muitos dos músicos atuam sem autorização. Reconhece os casos de exclusão social, como de pessoas que tocam para sobreviver, citando a Banda Família e dos que, muitas vezes, por serem analfabetos, recebem auxílio para escrever o ofício.

Sobre a licença de venda de produtos na rua ela comentou que, no caso dos músicos de rua, é difícil controlar. Alguns falam que o objetivo é artístico, mas sabe-se que passam o chapéu. Outros até vendem fitas e discos, o que é ilegal, haja vista que a prefeitura não recolhe nenhum imposto sobre estas vendas. A venda de produtos deve ter uma autorização da SMIC, mas a secretaria sabe da impossibilidade de atuar todos os que atuam “ilegalmente”. O que se pode observar é que existe uma certa informalidade na fiscalização.

Edgar conhece as regras e sabe dos lugares proibidos e os não proibidos: “Na Andradas não dá para tocar com equipamento. É muito fechado. Tem que ser lugar grande. Acho que é porque o aparelho de som que é muito forte. Se fosse assim sem aparelho de som, aí dava para tocar, mas como tem aparelho de som, tem que pedir licença”.

Em geral, os grupos de músicos latinos que viajam e chegam à cidade esperando encontrar as ruas livres para atuar, encontram obstáculos, por terem que tirar a licença, pois em geral a agenda de eventos nesses espaços está cheia. A dificuldade acentua-se devido ao número de licenças em órgãos diferentes, o que os faz perderem praticamente um dia de trabalho. Este pode ser o outro fator pelo qual os músicos não seguem as normas.

Conversei com a Chefe da Equipe de Combate à Poluição Sonora, que me informou de pormenores sobre autorizações para tocar nas ruas. Além da esquina Democrática e Largo Glênio Peres, a equipe tem ainda o poder de autorizar Praças e

Brique da Redenção, contando com técnicos para medir o grau de decibéis. Existem, segundo a funcionária da secretaria, uma Norma Federal, um Decreto Municipal e um Plano Diretor que regulamenta os limites de som nos bairros, zonas residenciais e na região central de Porto Alegre, zonas comerciais.

Além da Norma Federal sobre os níveis de ruído para o conforto acústico, a NBR 10152 de 1987 e do Decreto Municipal 8.185 de 1983 sobre a emissão de ruídos e vibrações, constatei a existência de uma Ordem de Serviço e do Decreto Municipal regulamentando o uso dos espaços públicos que são utilizados por músicos, tais como a Ordem de Serviço nº 28 de 1984, dando autonomia à SGM e à SMAM (quando utilizado o equipamento sonoro), sobre os calçadões da Av. Borges de Medeiros, da Rua dos Andradas, da Rua Uruguai e da Otávio Rocha; e o O Decreto nº 10.454 de 1992, dando responsabilidade à SGM sobre a liberação de utilização do Largo Glênio Peres, para os músicos e outros profissionais.

A funcionária disse-me ainda que a fiscalização se intensifica nos finais de ano, na época do Natal, com a operação “Jingle Bells”, a qual consiste no controle da poluição sonora nessa época, sobretudo nas zonas comerciais. O controle é feito pelos fiscais da Prefeitura. Os músicos e lojas que utilizam amplificação fora dos limites normais são notificados e obrigados a diminuir o volume de seus equipamentos. Havendo reincidência, são multados no valor mínimo de duzentos reais e até mesmo podem ter seus equipamentos recolhidos.

Os efeitos dessa operação são sentidos pelos músicos, sobretudo nos três últimos meses do ano. Segundo Edgar:

“O fiscal em nome da SMAM não deixa trabalhar. Não deixa vender fita, CD. É muito monopólio, monopólio das competências. Em outubro, novembro, dezembro, não deixavam trabalhar mais lá na Andradas, mesmo sem aparelho, sem equipamento de som. Depois a gente trabalhou em

outubro, fomos trabalhando aqui no Glênio Peres. Ficamos um mês lá trabalhando. Daí já teve problema de fiscal lá. Ele não deixou trabalhar, também. Ele também tinha razão porque o som que a gente estava cantando era muito elevado. Vítor veio cantar aqui no Glênio Peres, com três pessoas, com equipamento de som, microfone, caixa acústica. Aí, o fiscal também chegou e levou todas as fitas dele e o CD. Não levou a aparelhagem, mas também, não deixou cantar. Levaram todos os CDs e fitas da gente” (Edgar).

A situação acima descrita, vivida pelos colegas de Edgar, ocorreu devido à venda de produtos sem a autorização da SMIC. No caso, foram autuados por fiscais da SMIC, que lhes levaram as fitas e CDs quando atuavam no Largo Glênio Peres. Foram, portanto, considerados por esta secretaria como camelôs e estão em situação ilegal nas ruas, recebendo, portanto, o mesmo tratamento.

Há policiais da Brigada Militar circulando pelos espaços de atuação dos músicos para controlar a licença da Prefeitura. Essas abordagens são em decorrência, também, de reclamações que eles ouvem, como de lojistas, contra a atuação dos músicos. Porém os policiais muitas vezes desconhecem os procedimentos que o músico deve tomar para legalizar a sua atuação. Um policial, após ouvir a reclamação de um lojista sobre o volume do teclado de Jordão, o encaminhou à SMIC, desconhecendo os outros dois órgãos da prefeitura que tratam da regulamentação de atividades musicais na rua.

Jürgen relatou-me sobre uma dessas abordagens policiais e do apoio do público ao músico no círculo, ao ser abordado por um guarda quando tocava sem a licença:

“Comecei a tocar todos os dias sem licença! Um dia um desses guardas realmente veio me pedir a licença. Eu tinha, mas estava vencida. E daí eu comecei tocar música e as pessoas que tava em volta viram isso. Aí, quanto mais ele falava, mais pessoas se juntavam em volta. Aí comecei a tocar violino e a andar no meio das pessoas, dizendo que eu iria falar com ele no fim da música. Quando acabou a música eu perguntei pro

guarda qual o problema de eu tocar ali e quem é que estava mandando. Ele não especificou e eu perguntei pras pessoas que estavam em volta: ‘você gosta da música? Não querem a música?’ Aí todo mundo me apoiou e o guarda ficou vermelho. Aí eu disse: ‘olha, o povo quer que eu toque’ (Jürgen; Ver CD anexo, faixa 10)

4.2 Música ou barulho?

Uma das necessidades dos músicos das ruas é a de amplificar os sons, o que nem sempre é possível. Quando atuam sem amplificadores, sua atuação pode ser alvo de interpretações preconceituosas, como descreve o artigo escrito por SCHMIDT (1997):

“Os palcos do centro da cidade [de Porto Alegre] são muitos. Nem sempre estão entre quatro paredes. (...) O garoto que bate as colheres nos joelhos enquanto o irmão menor massacra a pequena gaita e berra, literalmente, alguma música irreconhecível faz tanta arte quanto o homem gordo que usa folhas como instrumento de sopro e se acompanha ao violão” (SCHMIDT, 1997, p. 11).

Tal postura desconsidera a dinâmica de atuação em espaços amplos e abertos sem amplificação, pois, como explica Ivan, “(...) se continua tocando todos os dias, o cara termina arrebitando as cordas vocais. E sem querer, tu vais aumentando e vai querendo, vai querendo, vai querendo...daqui a pouco, tá tocando e quando tu vê, tá gritando”.

No artigo acima citado, SCHMIDT (1997, p.11) comenta, ainda, sobre “os bolivianos tocando *queña* e vendendo seus discos”, sobre “aquela família que tem a menina-cantora, gritando, a plenos pulmões, seu repertório adulto”, e “o estrangeiro que toca violino e vai contando sua vida, completamente vestido de lã sob o sol da tarde”. OLIVEIRA (1997), em uma nota para o Jornal do Comércio, questiona com certa ironia a autenticidade dos grupos latinos: “(...) voltaram à Rua da Praia os

conjuntos andinos, perfeitamente globalizados. São peruanos, mas chamados de bolivianos, tocam sambas, boleros, country, temas de *spaghetti western*. E, de quebra, usam harpa paraguaia. Tocam até música peruana” (OLIVEIRA, 1997, p. 3).

O que se observa nesses comentários é o desconhecimento de uma cadeia oculta e muitas vezes imperceptível que se esconde atrás de uma deficiência visual, dos óculos escuros, de uma roupa maltrapilha e inadequada, de um “grito”, ou de um cartaz expondo as dificuldades financeiras e de sobrevivência.

Segundo Héctor: “o artista de rua tem esse esquema de ter que impressionar de algum jeito que seja diferente.” Essa concepção de ser “artista de rua” é detalhada por Ivan: “como artista, você cria no momento, você monta, você faz história na hora do show. Você cria uma coisa diferente uma da outra. Você manipula a música ali, no momento. Você cria. Até pode ser até um grito. Você cria”.

A rua exige também que alguns músicos toquem diversos instrumentos ao mesmo tempo. Para isso procuram adaptá-los, utilizando-se de técnicas diferenciadas das convencionais para a execução simultânea. Como exemplo, José Claudio toca o violão em posição mais alta que a maneira tradicional, a fim de poder aproximar e acomodar a gaita, que é fixada em um suporte. Zé da folha toca com a folha solta em seus lábios, deixando as mãos livres para tocar o violão, e ainda adaptou um dos pés a uma sandália onde fixa um pandeiro, podendo tocar os três instrumentos ao mesmo tempo. Zé da folha disse conseguir, dessa maneira, os efeitos de “uma orquestra”. Algumas razões sobre a motivação desses “homens-orquestra” é dada por Edgar, que toca o *charango* e a *zamponha*. Ele explica que, atuando nesta forma não precisa dar satisfações a ninguém sobre os horários de atuação, decisões de viagens e sobre os ganhos, podendo “viver livremente”.

4.3 Quanto Ganham

É comum as pessoas solicitarem músicas quando passam pelos músicos em seus pontos de atuação nas ruas. Algumas vezes eles ficam esperando um retorno financeiro pelo pedido e isso não acontece, o que é motivo de aborrecimento para alguns deles. Para Zé da Folha, existe uma relação de troca nessa forma de atuação, que deve acontecer, sobretudo, quando as pessoas pedem músicas a serem executadas, considerando a retribuição pelo trabalho justa e esperada: “As pessoas pedem música, mas eu não me aperto. Eles pedem e eu vou em cima. E o dinheiro na caixa [Risos]. Daí eu toco, e o dinheiro na caixa. É...Eu não cobro, eu já digo: eu vou tocar, mas a caixinha está à disposição aí. Claro, claro. Aí eu levo com a música. Aí só vem”.

Os músicos costumam retribuir os ganhos executando músicas especiais para o contribuinte. Certa vez, ao parar um casal de aproximadamente cinquenta anos no ponto de Josoel, dando-lhe uma nota de cinco reais em suas mãos. Esse músico deu-lhes atenção como se já os conhecesse e ofereceu-lhes uma música.

Podem-se constatar diferenças na obtenção dos lucros, mesmo entre os que atuam somente recebendo doações. As causas dessas diferenças são vistas pelos próprios músicos, como a forma de atuação, a localização do ponto, o repertório, o tipo de instrumentos que tocam, o próprio desempenho e as estratégias da performance. Grupos maiores atraem mais a atenção do público. Se utilizam a amplificação sonora, podem atrair ainda mais a atenção.

Os que atuam somente recebendo doações costumam ganhar menos do que os que vendem as fitas e CDs, mesmo que estes últimos estejam atuando em solo. Há diferenças nos lucros. Aqueles que atuam com amplificação sonora, mesmo tocando

sozinhos, podem atrair maior atenção popular. É o caso dos violinistas Pollack e Jürgen que, utilizando-se de um violino amplificado e acompanhamento de play-back de seu repertório, tornaram-se bastante conhecidos pela população.

Vendas de fitas e CDs

Vender suas próprias fitas ou CDs implica custos financeiros. Por esse motivo, nem todos os músicos têm possibilidade de gravar e mandar reproduzir este material para comercialização nas ruas. A produção de fitas e CDs, na maioria das vezes, é independente devido à dificuldade dos músicos em conseguir patrocinadores. Os que fazem a produção de fitas e CDs utilizam-se de suas próprias economias para a produção e reprodução, que são feitas, algumas vezes, a partir de contatos estabelecidos na rua.

Alguns músicos costumam adquirir os CDs e fitas dos colegas, a um preço menor, para comercializar nas ruas. Jürgen diz que começou vendendo as fitas de Pollack. Depois é que ele passou a gravar e comercializar as suas próprias fitas. “Eu vendia fitas do Henry Pollack, fui o primeiro a vender fitas dele na rua. E ele viu que eu vendia, em uma hora, em uma hora e meia, vinte e cinco fitas na Rua dos Andradas, tocando com o violino natural. Passou tocar e vender as suas fitas, e eu a fazer as minhas.”

Estes músicos, a partir de suas economias adquiridas, procuram acompanhar a tecnologia, conhecer os novos modelos de instrumentos e seus recursos, bem como os novos equipamentos de amplificação. Procuram comprar equipamentos que lhes facilitem a atuação, de acordo com as suas necessidades nas ruas. Isso pôde ser constatado a partir dos equipamentos modernos dos violinistas Pollack e Jürgen, que se utilizam de um controle remoto para a seleção do play-back das músicas que

tocam. Jürgen explica como se processam os arranjos das músicas que executa com o acompanhamento em play-back e no CD, dizendo que ele envia por fax a partitura ou simplesmente o nome da música para um arranjador em São Paulo que lhe faz os play-back.

“O arranjador manda para mim em DAT, eu mando imprimir em CD e aí eu ligo o CD e toco ao vivo o solo em cima. Posso mandar a partitura para ele por fax. Eu posso mandar só o nome da música, ele quem faz o arranjo para mim. É um músico muito bom, ele é bom pianista. É tudo por computador, teclado, essas coisas modernas. A gente não está vivendo mais na pré-história” (Jürgen).

Apesar dos avanços da tecnologia, Héctor considera que os produtos obtidos não estão ao alcance de todas as pessoas que assistem a eles nas ruas. A contínua venda de fitas é para ele uma prova de que nem todas as pessoas têm condições financeiras de adquirir um aparelho de CD.

Segundo os músicos, as pessoas que compram os seus discos e fitas são de faixa etária e nível econômico variado. De acordo com Héctor, as pessoas que aparentam ser “mais humildes” reclamam menos dos preços do que as que aparentam ter melhores possibilidades de comprar:

“Se vem um semi-burguês - semi-burguês são chamados aqueles que querem ser burgueses e não são -, eles podem comprar e ficam aí pechinchando: ‘Não, eu quero pagar dez reais se não, não levo.’ Ele pode pagar os quinze reais pelo CD, mas quer pagar dez reais. Tu não podes deixar de vender por não fazer desconto, mas de quinze para dez reais é muito desconto, é de trinta e três vírgula três por cento, e estamos no plano real. ‘Posso fazer um desconto para quatorze ou treze, está bom?’ Isso aí é curioso, o que mais tem é o que menos quer pagar” (Héctor).

A comercialização costuma acontecer no intervalo das apresentações ou durante as mesmas. Enquanto o grupo realiza sua apresentação, um de seus

componentes passa em volta da roda oferecendo o produto, podendo haver ainda uma outra pessoa para fazer exclusivamente isso, o que em geral acontece quando o músico atua como solista. É comum ver mulheres desempenhando esse papel.

Mostrar “ao vivo” o produto, as músicas que desejam vender é uma característica própria da comercialização feita pelos músicos nas ruas. O comprador pode pedir para experimentar o produto “ao vivo” e “a cores”. Nessa forma de atuação, a compra não se restringe à questão puramente comercial, mas, além disso, existe uma relação direta do músico com o seu público na performance, incluindo a participação deste último na escolha e pedido das músicas.

Para Jürgen, as pessoas são livres para comprar:

“Na realidade, eu toco de graça na rua. Eu estou somente recebendo dinheiro em troca de venda. Se alguém quer comprar o CD, compra, se não quiser, não compra. Eu não estou cobrando de ninguém. Eu vendo CDs ou fitas para pessoas de São Paulo, da tua região lá do Pará. Ah, da Itália, da Argentina tem bastante gente que compra. Gente que vem para o centro conhecer, vem para o Largo Glênio Peres e me vê tocando violino, tira foto comigo, compra CD e pede música pra eu tocar. São coisas que eles levam de bonito daqui, acho que complementa” (Jürgen).

Segundo os músicos, a compra é feita pelo público por diversas razões. Casemiro disse-me que o público compra porquê gosta. O destino desses produtos são os mais diversos, tais como: ouvir em casa, presentear um amigo, ilustrar aulas ou fazer meditação.

Para Héctor, a compra de fitas e CDs pode promover as relações e interações sociais a partir do valor atribuído à compra:

“Ele vai levar para esposa, sei lá, vai mostrar para os amigos: ‘Olha só o que eu vi, gostei da música, vocês conhecem?’ Geralmente quando tu compras uma coisa nova, diferente, tu mostras para algum amigo ‘olha o disco novo que eu comprei.’”

Então, daí tu vais multiplicando as coisas, não deixa de ser, ele está enriquecendo, ele vai ser, de repente, mais feliz aí uma semana com os amigos, conversando, sei lá quanto, com a família” (Héctor).

Héctor, ao mesmo tempo em que considera a própria atuação nas ruas como uma amostra particular de seu trabalho, considera, ainda, que a compra e venda das fitas e CDs é uma forma de “troca de energias” entre o público e os músicos:

“Ninguém sai para rua para comprar disco nem fita. Então, a gente consegue vender discos porque o pessoal... cativamos ele e ele gostou, não quis perder a oportunidade. Aí, colaborou. É diferente quando tu vais ver um show. Quando vais assistir um show, tu sabes que vais assistir um show. Na roda, a técnica de cativar é diferente, são formas diferentes de expressão, expressar essa energia, essa arte” (Héctor).

Na expectativa de obter apoio para as gravações, existe o desejo dos músicos de serem descobertos na rua, bem como terem seu trabalho reconhecido por uma gravadora. Casemiro, a partir de um contato na rua, obteve apoio de uma gravadora de Porto Alegre para a impressão de suas fitas e CDs, aproveitando as gravações que já possuía. Josoel disse que pretende fazer suas fitas e comercializá-las nas ruas, porém, além de achar difícil conseguir um patrocinador, ele se preocupa com questões legais de gravar e comercializar músicas que não são de sua autoria.

As Dificuldades de Ganhos

Alguns músicos, sobretudo os que tocam por contribuições, reclamam da instabilidade e dos poucos ganhos financeiros na rua, dificultando o controle das suas despesas mensais. Nem sempre os que param são colaboradores, porém, todos são curiosos ou ouvintes.

As mudanças e instabilidades dos lucros são apontadas por Josoel. Quando começou a atuar como músico das ruas, os ganhos eram mais compensadores, mas

depois de alguns meses, sua atuação havia “caído na rotina.” De 1996 para 1997 os ganhos no Brique, que antes eram de oitenta reais por domingo, haviam caído para menos de trinta reais pelo mesmo período.

Ao tentar compreender essa instabilidade nos lucros, Josoel acredita que o motivo do fenômeno se deve ao preconceito pela sua própria deficiência visual. Cita, ainda, a falta de valorização de seu trabalho pelas pessoas, e o seu desejo de ter um outro trabalho com um contrato que lhe traga estabilidade financeira, e ainda horário para poder ter tempo de desenvolver habilidades no instrumento:

“Se eu tivesse um contrato, eu trataria de achar um tempo pra aprender as músicas, porque, assim tu não tens tempo de aprender. Por exemplo, tu sai de manhã, tu vai lá tocar, que tempo tu tem de aprender? Eu acho que a valorização seria se alguém visse ali e contratasse nós: -Ó, vou contratar vocês pra uma apresentação, pra um aniversário, pra um show, pra um casamento, pra um velório...” (Josoel).

Zé da Folha relembra com certa nostalgia dos tempos antigos, em que as pessoas reconheciam mais o seu trabalho: “os primeiros dias que toquei nas ruas de Porto Alegre eu fiz bastante sucesso. Há muitos anos atrás, eu fazia sucesso. É, hoje em dia.... E agora que o negócio tá apertando mais, então as pessoas quase não param. Mas sempre têm aqueles que passam na corrida e dão um força pra mim”.

Apesar da incerteza dos ganhos, João da Gaita, que também recebe doações, fala do prazer de tocar nas ruas:

“Chego aqui de manhã, eu abro ela [a gaita] e vou tocar, vou ganhar o meu dinheiro. Quando eu ganho. Tem dia que eu não ganho nem pra ir pra casa. Tem dia que eu não tenho dinheiro nem pra ir pra casa. Mas eu adoro. É a vida que Deus me deu e eu vou até o fim da vida, entende? Vou carregar a cruz que nem ele carregou, até o Calvário, eu carrego a minha cruz” (João da Gaita).

A instabilidade nos ganhos e causas momentâneas do declínio das doações são citadas por Jorge em seus depoimentos, quando fala sobre a “sorte”, dizendo que as pessoas o ajudaram durante o Natal, mas depois das festas de final de ano a situação mudara, dizendo-me que iria “largar” mais cedo, pois os ganhos não estavam muito bons. Tentando compreender o fenômeno, atribui a razão disso a um “trabalho” feito contra ele:

“Eles davam dinheiro. Um dia uma pessoa me deu dez reais no Centro. Outro dia uma moça me deu vinte reais. Agora, caiu de repente, seu home [bate com os braços/mãos nas pernas] eu já disse pra um irmão meu. Lá em casa digo: ´olha, isso é coisa feita pra mim. Não sei, não posso saber se foi lá na Rua da Praia ou foi lá na Zona onde eu moro, que eles sabem que eu toco essas gaitinha de boca aqui nessas Redenção e na Rua da Praia. E depois, escondido lá, eles deram o meu nome e trabalharam na igreja. Mas reze por mim. Peça pra mim reza boa, que melhore a Rua da Praia amanhã. Eu ando aborrecido, eu ando ganhando muito pouco. Aqui agora, quinze pras onze, essa hora, eu já tava com cinco contos, seis reais na caixa, homem. Não tá passando muita gente, mas tem sempre gente olhando aí pra comprar” (Jorge).

Público atrai público, e doadores atraem doadores. Notei isso enquanto estava no ponto dos músicos conversando com eles. Percebi minha presença atraindo curiosos que paravam para ouvir nossa conversa ou dar contribuições.

Atuar somente nas ruas não é suficiente para os músicos, tanto em nível financeiro quanto em relação à própria performance. A maioria dos músicos, além da rua, já atuou em outros espaços. Recebem convites na rua para atuar em outros locais e tipos variados de eventos sociais.

Onofre comenta sobre as possibilidades de contato com as pessoas que assistem a eles nas ruas, sobre o interesse do público por sua forma de atuação mais direta, bem como sobre as contratações que surgem a partir da relação com o público das ruas:

“Porque é assim, quando a gente termina o show, não sei se tu observaste que as pessoas vêm conversar conosco. Têm pessoas que vêm perguntar de onde é que nós somos. Têm outras pessoas que vêm perguntar se é uma família. Mas têm muitas pessoas que vêm perguntar se tocamos em aniversário, casamento, festa, e a gente diz que faz. Tem firma que, às vezes, quer fazer festinha e a gente faz também. Então, tudo isso aí que nós conseguimos é através da rua. Porque quem tá na rua, tocando na rua, tá na vitrine” (Onofre).

O cachê desses outros eventos, para alguns desses músicos, não é pré-fixado.

Ele é acertado, ou não, de acordo com a disponibilidade financeira do contratante.

Segundo Onofre:

“Já aconteceu de nós sairmos de uma festa e já ir pra outra. Faz duas horas em uma e faz mais duas horas na outra. Aí já dá, porque já pega o embalo, sai de uma festa e vai pra outra. Tem lugares que a gente deixa pra eles verem o que eles podem dar, antes de acertar, ou pede pra que eles façam uma vaquinha ali. No fim da festa, eles dizem: ‘Olha, nós já conseguimos juntar mais aqui.’ E, aí, dá um troco” (Onofre).

Alguns desses músicos, como alternativa de melhorar os ganhos, atuam também em outros espaços urbanos de passagem, como na estação rodoviária, à noite. Outros músicos viajam para tocar nas ruas de outras cidades próximas, nas praias do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, durante o verão, e nas capitais vizinhas.

Viajar para o interior, além de ser uma alternativa de melhora dos ganhos, é também, uma maneira de conseguir um novo público e de evitar conflito com lojistas.

Segundo Ivan, quando a permanência de atuação se torna prolongada, começa a haver reclamações das pessoas que freqüentam o Centro e dos lojistas:

“As pessoas pedem. Até mesmo os lojistas pedem para terminar. Porque normalmente atrapalha. Às vezes atrapalha a passagem ou incomoda muito. O ouvido tá cansado com a música. Eu entendo isso. Tem um porquê. E aí, eles são obrigados a chamar a autoridade. Daí, eles encaminham,

chamam o músico pro lado e perguntam quem é o responsável e blá blá blá... E aí, o que nós fazemos? Mudamos pra outro lugar, onde não incomodamos. A solução é viajar pro interior também” (Ivan).

Os músicos latinos se utilizam de mapas e roteiros de eventos para a escolha das cidades, como, por exemplo, a Festa da Uva em Caxias. O grupo Sikúris tem inclusive um mapa mostrando, em cor amarela, as cidades onde já tocaram no Rio Grande do Sul e Santa Catarina. Esse mapa fica afixado em uma das paredes da Casa do Violão, citada anteriormente.

Músicos como os violinistas Pollack e Jürgen conseguem obter boas e freqüentes oportunidades de trabalho além das ruas. Como exemplo, além de tocar em festas e nos mais diversos eventos sociais, Pollack atua também em shoppings. Tem seu cachê pré-determinado e diferenciado para as atuações em Porto Alegre e em outras cidades. Esse leque de possibilidades de atuação seria justificado por tocarem instrumento e músicas “mais legítimas”?

Sobre essa questão, FÉTIS (apud ATALLI, 1989, p. 74), em seu artigo de 1835, traz o perfil da situação dos músicos das ruas no princípio do século XIX, em Paris, dizendo que existia uma hierarquia entre os instrumentos e músicos das ruas, ficando o violino no topo da lista, seguido pela harpa.

Apesar de haver semelhanças, ou seja, o violino também parece estar no topo e ser bem aceito nas ruas de hoje em Porto Alegre, Jürgen recebe muitas críticas do meio acadêmico por estar tocando nas ruas. Suspeita que tais críticas são em decorrência da crença de que o violino teria sido feito somente para se tocar nos teatros.

Uma das intenções de Pollack ao tocar nas ruas é tornar o violino um

instrumento mais popular. Por isso traz sempre consigo um cartaz com o slogan “Violino Para o Povo”, e justifica:

“Eu quero divulgar o instrumento, acima de tudo. Aqui no Brasil o pessoal acha que o violino é um bicho de sete cabeças. Eu notei isso quando fui pra os Estados Unidos, Nova Iorque. Nos Estados Unidos o violino é um instrumento comum, como guitarra, como cavaquinho, como sax, e aqui não. Quem toca violino parece que é um Deus, que é difícil, que não sei o quê” (Pollack).

Quanto à harpa, algumas pessoas, nas ruas, comentam com Casemiro que, por ele tocar esse instrumento e ter bom nível musical, deveria estar tocando em “outro lugar”, e não nas ruas.

Uma atividade diferenciada de atuação nas ruas é aquela que Geraldo desenvolve: ele toca no alpendre de uma loja, a sapataria Bronza, com a finalidade de chamar a atenção das pessoas que passam. É o único caso encontrado de músico das ruas que está em situação profissional regularizada, embora com carteira de trabalho assinada como promotor de vendas.

Há certos períodos do mês em que se obtém melhores ganhos. Para Onofre e José Claudio, esse período corresponde ao do dia cinco até o dia quinze de cada mês, isto é, quando a maioria das pessoas recebe e ainda têm dinheiro. Segundo estes músicos, final de mês não é bom. Onofre, ao tomar conhecimento disso, passou a atuar somente durante esse período.

Nem todos vêem problemas financeiros na atuação nas ruas. Alguns obtêm lucros financeiros satisfatórios. Os bons e crescentes ganhos iniciais serviram de estímulo para Jürgen continuar tocando nas ruas “por esmola”. Para este músico, que atuou na Orquestra do Teatro São Pedro, tocar nas ruas passou a ser mais lucrativo que tocar na Orquestra, dizendo que os lucros aumentaram mais ainda quando, junto

à atuação, começou a vender fitas cassete e CDs: “a rua me dá muito mais dinheiro do que no teatro, mas muito mais, muito mesmo. Por exemplo, para tu teres uma idéia, só do que se chama de esmola, colaboração, eu tocava uma hora e meia e ganhava oitenta reais, cento e dez reais”.

Jorge reclama dos poucos ganhos na Rua dos Andradas, acreditando que a causa seja os vendedores ambulantes que lhe fazem concorrência:

“É pouquinho que está dando de dinheiro na Rua da Praia. É sete reais por dia. É muito vendedor de bilhete e outras coisas. E aquele cara lá que vende livro? Para uns caras lá vendendo livro bardaridade, cidadão. Lá na Rua da Praia tem dinheiro rapaz. Eu vejo lá. Esses dias ele vendeu foi quarenta reais até o meio-dia só em livro, enquanto eu ganhei cinco reais, homem. Tocando, me rebentando nessa gaita aí, tchê” (Jorge).

José Claudio, que também vende suas gaitas usadas, disse ganhar em média trinta reais por dia na Rua dos Andradas. Onofre falou-me que uma ocasião, na rua, uma senhora chegou a lhe dar a quantia de oitenta reais. Com os lucros obtidos através das atuações nas ruas, já comprou um carro e pretende gravar uma fita com o dinheiro que tem economizado.

Para Jordão, tocar nas ruas não é rentável. Este músico que junto à sua atuação vendia chaveiros, parou de tocar nas ruas após um período de aproximadamente um ano. João, por outro lado, falou que apesar da instabilidade dos ganhos consegue sobreviver das ruas e que conseguiu criar os seus cinco filhos tocando gaita. Edgar, no ano passado [1997], ganhava de trinta a cinquenta reais por dia. Agora, em 1998, os ganhos com a venda de fitas é de vinte a trinta reais.

Além de dinheiro, alguns músicos ganham instrumentos na rua. Zé da Folha ganhou um violão; Oséas, uma gaita; Onofre, um cavaquinho. Há, também, doações de roupa e brinquedos, necessidades divulgadas pelos músicos a partir da comunicação estabelecida na rua.

Jorge não somente espera as colaborações como também faz pedidos diretamente às pessoas que passam próximo a seu ponto. O fato de algumas pessoas doarem dinheiro aos músicos, mesmo que eles não estejam tocando, dá indícios da caracterização da mendicância dessa atividade pelo público.

No ponto de José Claudio e família, são colocados no chão uma pequena garrafa de água mineral, uma caixa de fósforos, um chapéu de pano e uma sacola, na qual há um pequeno cartaz preso a um prendedor de roupas onde consta a seguinte mensagem:

“Sou um
‘Artista de rua’,
Vivemos disso
Muito Obrigado
Pela atenção
Deus lhe abençoe” (José Claudio e família).

4.4 Mendigos ou artistas profissionais de rua?

A associação que é feita de músicos das ruas com mendigos é bastante corrente na literatura revisada. BURKE (1989), referindo-se aos artistas ambulantes do século XVI, cita a “famosa lei inglesa para a ‘contenção de vagabundos’, aprovada em 1572, que juntava indiscriminadamente ‘todos os esgrimistas, donos de ursos amestrados, tocadores comuns em interlúdios e menestréis (...)’, proibindo-os de ‘perambular’ sem a autorização de dois juizes de paz” (BURKE, 1989, p. 123). Esse mesmo autor acrescenta que “muitos desses artistas vagabundos parecem ter sido cegos. Na Espanha, o nome usual para um cantor de rua costumava ser *ciego*.” (Ibid.).

A inclusão dos músicos na categoria de mendigos continua existindo no século XIX. DU CAMP (apud STOFFELS, 1977, p. 60) relata que um ordenança de polícia

outorgou, em 1863, a existência de quatro categorias de pedintes (organistas, saltimbancos, músicos e cantores), regulamentando o local para esse fim, assim como vários aspectos da atividade.

Se considerarmos os músicos das ruas de hoje como mendigos, poderíamos associar sua situação de estar na rua recebendo doações com a situação de “mendicância profissional”, a qual, segundo STOFFELS (1977):

“deve ser entendida numa relação de compra e venda de um serviço específico produzido a nível ideológico; no quadro de uma estruturação peculiar da atividade, o mendigo ao produzir a dádiva, vende os valores ideológicos de afirmação da ordem e boa consciência inerentes ao dom, valores que o cliente (‘doador’) compra com a esmola” (STOFFELS, 1977, p. 117).

Segundo essa autora, a categoria de mendigo poderia ser considerada como aquela que desenvolve um trabalho especializado e que exige um aprendizado:

“A mendicância constitui em primeiro lugar, uma atividade que implica num conjunto de requisitos em termos de técnicas de atuação: exige uma forma de aprendizado específico. O mendigo explora pelo aprendizado, os recursos disponíveis nos pontos de pedido do território urbano e no fluxo populacional, em particular, formando clientela (doadores flutuantes) ou freguesia (doadores fixos)” (STOFFELS, 1977, p. 118).

Tomando as referências dessa autora sobre a mendicância e a própria atuação musical observada nas ruas, poderíamos abolir tal estigma. No entanto, este já está presente nos próprios relatos colhidos. Entre os músicos existem diversas posições em relação a esse tema. Para Héctor, tocar na rua por esmola não é bom, porque, segundo ele, as pessoas não gostam de dar esmola:

“Se tu pede, passa um chapéu, tu vais tirar muito pouco, as pessoas não querem te rebaixar. Se te acha bom, ele não quer te humilhar te dando aí, cinqüenta centavos. Conversando muito até se consegue, mas o que se levanta é muito pouco. Ele não quer sentir essa diferença de que ele, se não dando

cinco pila, dez pila, aí ele manda os filhos vão deixar uma moeda, geralmente eles passam para os filhos. Então ele não sabe o que tu estás fazendo, então tu explica que está fazendo uma mostra de arte e esperamos que colabore com a gente, para podermos continuar nossas viagens, etc., etc. Então, por isso, esse tipo de grupo que, assim, só se dedicava, antigamente, só passava o chapéu, ganha muito pouco. Então o negócio é vender o produto porque aí ele está levando alguma coisa, para ele já não é uma esmola que está fazendo, ele está colaborando contigo, levando uma coisa em troca” (Héctor).

Quanto à identidade profissional, alguns músicos se intitulam artistas de rua, ou ainda, artistas profissionais de rua. Onofre fala da necessidade de união entre eles, numa espécie de solidariedade de classe: “Os Artistas de Rua.”

Apesar de se considerar um artista de rua, José Claudio evidencia o preconceito que existe em relação à sua atividade: “eu me acho um artista de rua mesmo, um artista de rua mesmo. A maioria das pessoas compreende a situação da gente aqui. (...) Claro que têm as pessoas que acham que a gente está aqui de vagabundagem. Tem gente que diz: ‘ Ah, são vagabundos, não trabalham porque não querem”.

Para Josoel, a falta de reconhecimento do trabalho artístico do músico das ruas se deve a problemas educacionais do país:

“O povo não vê isso aí como uma arte. O povo me vê assim, como um ceguinho que toca, que precisa ser ajudado. Só que têm dias que tu ganha oitenta centavos, quer dizer, tu acha que um trabalho da qualidade do nosso era prá valer oitenta centavos? Então, o povo brasileiro não foi educado prá música, pro lado artístico. Embora tenha arte na aula, e tal, entra por um ouvido e sai pelo outro” (Josoel).

Em relação ao músico cego, Josoel fala com indignação que este é pouco valorizado, também nos dias de hoje, pela sociedade, na qual encontra dificuldades para desenvolver suas potencialidades:

“Em um fim de século, início de milênio, não vencemos os preconceitos que temos contra a nossa pessoa. Eu digo aqui, que o pessoal podia voltar mais os olhos prá ver a potencialidade que nós temos, a maneira de criar as coisas que nós temos e que não é visto. E que quando nós conseguimos galgar um degrau, ainda somos barrados por muitos empecilhos. Porque, o que nos pesa na deficiência são as conseqüências dela. O cego, tu percebes que ele não vê, mas ele desenvolve um sentido de percepção, de audição muito grande. E o pior cego é aquele que não quer ver, o que nós temos e que tinha que ser mais aproveitado e não colocado, às vezes, como um material descartável” (Josoel).

Entre os músicos encontrei distintas concepções sobre músico profissional. João da Gaita parece se contradizer quando diz que não se considera profissional como seu pai, que não atuava nas ruas: “ele não tocava em rua, ele era gaiteiro profissional. Eu sou só de rua.” Porém, em outro momento, diz ser profissional por ter evoluído em sua atividade musical: “nunca gravei, não tenho disco, mas sou profissional porque eu sou profissional”.

Zé da Folha vai mais além nesta categorização ao dizer que se considera um profissional inigualável: “eu já vi gente tocando folhinha com as duas mãos. Mas como eu, como profissional, não achei ninguém que tocasse igual a mim. Porque eu sou profissional. Eu não sou amador, eu sou profissional”.

São poucos os músicos que estão inscritos na Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), dos quais muitos não estão com a anuidade em dia. Os músicos inscritos falaram que em nenhum momento foram fiscalizados nas ruas por essa entidade.

Para Ivan, a profissão de músico não se define pelos aspectos legais: “o profissional, pra mim, é aquela pessoa que ganha o seu próprio sustento com a música, com aquilo que ele faz. Eu me considero, eu sou um profissional na música. Eu vivo disso hoje em dia. Eu acho que não precisa ter uma carteira que diga que é profissional”.

A concepção de profissional, para Casemiro, está relacionada ao domínio da atividade:

“Profissional eu entendo as pessoas que estão com responsabilidade sobre o que estão fazendo. Se você tem responsabilidade no teu trabalho, é profissional. E se você tem trabalho em dúvida, você não é profissional. Se ele, o músico, está fazendo a responsabilidade dele certa, é profissional. Se você é um grande profissional, você tem que ter firmeza no teu trabalho” (Casemiro).

Pollack se considera um músico profissional, pelos ganhos financeiros obtidos com a atuação nas ruas. Já Josuel acredita que somente o aspecto financeiro não caracteriza sua atuação na rua como uma atividade profissional:

“O caráter profissional pra mim seria se eu fosse contratado por alguém, mas ali não. Eu considero que a gente toca e o pessoal passa ali, dá um dinheiro pra gente e não contrata nós pra nada. Pra mim profissional seria se eu tivesse, digamos, tocando numa churrascaria. Eu acho que a valorização [profissional] seria se alguém visse ali e contratasse nós: - Ó, vou contratar vocês pra uma apresentação, prum aniversário, prum show, prum casamento, pra um velório” (Josuel).

PARTE IV:
CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Rua como Palco de Aprendizagem e Atuação dos Músicos

A rua, além de local de atuação, é também palco de aprendizagem para os músicos. Nela, eles aprendem a desenvolver estratégias relacionadas à performance que lhes possam garantir um bom relacionamento com o público. Para desenvolver essas estratégias, os músicos procuram conhecer o espaço, observar e interagir com as pessoas na rua, no círculo e saber das preferências musicais do público.

Assim, as ruas, com todos os seus contrastes, configuram-se como espaço de atuação e interações sociais adquirindo *status* de palco e servindo de local de profissão e meio de vida para músicos. Nessa perspectiva, considerar a performance musical em teatros e salas de concerto como a forma mais reconhecida de atuação, torna-se relativo. Jürgen, violinista com formação acadêmica, comentando sobre os problemas do músico profissional na orquestra onde trabalha, revela:

“Nessa orquestra o músico ganha muito pouco, sabe? Desconta daqui, paga isso, paga aquilo... E o músico não é profissional, tudo é formativo. Em fevereiro tu estás lá estudando para março que tem concurso, não sei, tem prova interna, isso e aquilo. Aí tu vais no banco, teu dinheiro não está no banco. A cobrança em cima do músico é muito grande. E em cima de ideais europeus, ou americanos, como eu vou dizer...elite” (Jürgen).

As estratégias de atuação desenvolvidas pelos músicos não são somente para a obtenção de lucros financeiros, pois uma performance musical inclui outras significações e objetivos nem sempre perceptíveis aos olhos.

O que o público atento pode presenciar em uma performance nas ruas é, sobretudo, o somatório de habilidades desenvolvidas pelo músico, seus repertórios assimilados, aprendizagens de relações feitas na rua e de vivências com outros músicos. Além disso, a atualização do repertório é constante para os músicos das ruas. Os músicos ouvem as rádios e aprendem este repertório em função das

preferências e do gosto das pessoas que lhes assistem e sugerem tocar essas músicas. Isso lhes exige uma atualização que acompanha os sucessos das novelas e dos programas de rádio que, constantemente, modificam sua programação. Porém, além de adquirirem um novo repertório, esses músicos continuam lembrando o que aprenderam antes, ao longo de suas trajetórias de vida.

Possibilitou-me saber da formação de cada um dos músicos ao utilizar a metodologia de História Oral, em que a participação do entrevistado é importante para o bom resultado, além de que “o trabalho de História Oral exige do pesquisador um elevado respeito pelo *outro*, por suas opiniões, atitudes e posições, por sua visão de mundo enfim” (ALBERTI, 1989, p. 6).

O meio de convivência dos músicos, desde criança até a idade adulta, foi fator primordial para o aprendizado e desenvolvimento de suas habilidades musicais, tais como tocar um instrumento, cantar ou compor uma música. Uma formação que eles dizem ser individual, porém em seus relatos aparece ligada à convivência social, às oportunidades e às motivações encontradas no meio. A falta de escolaridade de alguns desses músicos é consequência de uma situação de vida construída histórica e socialmente, podendo levá-los, algumas vezes, a uma situação de exclusão. Assim, carecem de oportunidades para desenvolverem suas aptidões como desejariam que o fosse, como, por exemplo, em escolas de música especiais para cegos, ou ainda freqüentar aulas de instrumento nas escolas públicas.

Contribuições da Pesquisa e Perspectivas

Durante todo o trabalho, para responder a minhas indagações, foi necessário desnudar-me de preconceitos que hoje reconheço terem sido o motivo de minhas inquietações passadas sobre os “anônimos” músicos de rua. Pré-concepções estas,

construídas ao longo de minha formação como músico instrumentista, mais preocupado com as questões técnicas e musicais de performance. Algum tempo atrás, quando os via pelas ruas nem me aproximava. Podia ouvi-los de longe, porém, dificilmente parava para escutá-los atentamente. Achava interessante a forma, de certa maneira, livre e insegura como se apresentavam nas ruas, contrastando com a aparente segurança dos palcos das salas de concerto. Algumas vezes emiti juízos de valor, julgando-os desafinados, tocando fora do ritmo ou, de alguma forma, tocando mal. Juízos emitidos por desconhecimento quanto às implicações próprias de tocar ao ar livre, como a exposição às fortes mudanças climáticas, bem como uma cadeia de problemas e dificuldades sócio-econômicas não tão visíveis, principalmente para quem está numa situação de observador distante.

Nos encontros marcados na casa dos músicos Josoel e Oséas, a pedido deles, levei o meu instrumento, o violino. Em meio à conversa tocamos juntos, em dueto, trio e quarteto, envolvendo toda a família numa performance conjunta, vindo, após, o convite de Josoel para tocarmos no calçadão de Canoas e no Brique da Redenção. Segue um relato dessa experiência, extraída do caderno de campo:

Hoje fui até Canoas tocar no calçadão, por volta das 10:20 horas. Fazia um sol forte e um dia de muito calor. Chegando lá, logo encontrei o Josoel. Estava sentado no banco tocando sua gaita. Perguntei-lhe se eu estava atrasado. Ele imediatamente pegou um relógio de bolso para cegos, acionou-o e ouviu a hora. Disse-me que havia chegado cedo e que eu já poderia pegar o violino para começar a tocar com ele. Ninguém, até aquele momento, me parecia estar prestando atenção à performance do músico. O lugar onde Josoel estava, é o mesmo onde costuma tocar em Canoas, entre as ruas 15 de Janeiro e Tiradentes. Coloquei minhas coisas em cima do banco, tirei o violino da caixa e pedi para que me tocasse a nota *lá* na gaita, para que eu pudesse afinar. Ele me passou a nota *lá* e em seguida Josoel falou que teria ainda muitas histórias para me contar. Queria que marcássemos um dia para falar sobre os festivais e concursos de que participou. Começamos a tocar, e alguns paravam para nos assistir. Como estava fazendo muito sol e calor, as pessoas procuravam alguns lugares de sombra, como um poste ou a sombra da mesma árvore que nos protegia do sol. Os que estavam trabalhando ali por perto, nas lojas, também prestavam atenção. O

violino parece ter sido uma atração diferente. O repertório, na sua maioria, era sugerido pelo Josoel. Algumas músicas foram sugeridas por pessoas do lugar, como “Saudade do Matão”. Uma música que chamou muita atenção foi a “Sole Mio”. Quando a tocávamos formou-se uma roda a nossa volta. Algumas pessoas colocavam dinheiro e ficavam nos assistindo. Outras nos assistiam de longe, sem ao menos se aproximar. Josoel parecia ser conhecido pelos camelôs. Alguns vieram cumprimentar-me dizendo-se protetores de Josoel, que disse gostar daquele ponto devido à proteção dos amigos. Entre as músicas sugeridas por Josoel, tocamos o bolero “*Besame Mucho*”, o forró “Feira de Mangai”, a marchinha de carnaval “Antes do Adeus” e o chorinho “Brasileirinho”. A princípio Josoel colocou sua caixinha de arrecadar dinheiro, de isopor, entre os pés. Sugeriu a ele que colocasse mais para o meio que eu tomaria conta. Ele parece ter confiado em mim. Tocamos durante uma hora e vinte minutos aproximadamente. Josoel pareceu estar satisfeito com os ganhos. Na segunda parte, já próximo ao meio-dia, não houve o mesmo número de contribuintes. As pessoas pareciam estar mais atarefadas. Muitos passavam, nos cumprimentavam e ainda elogiavam a nossa performance. Nossa atuação durou aproximadamente duas horas, contando com os pequenos intervalos que parávamos para fazer algum comentário ou combinar as músicas a serem tocadas. Muitas delas passei a conhecer ali mesmo, obrigando-me a fazer uma segunda voz improvisada. No final de nossa performance, às 12:30 horas, Josoel veio falar-me de um recado de sua esposa Roselaine. Ela gostaria de saber das intenções e resultados da pesquisa. Tentei explicar-lhe que ainda não sabia no todo, mas que surtiria efeito a longo prazo. A curto prazo falei que a minha própria decisão em aceitar o seu convite de tocar na rua já era parte do resultado do trabalho e que, talvez, se o convite tivesse sido feito antes da realização da pesquisa, não teria aceitado. Antes de ir embora, Josoel aventou a possibilidade de tocarmos no Brique da Redenção (trecho do caderno de campo, 10-12-1997).

Embora seja longa, a citação é importante por revelar aspectos do duplo papel de músico e pesquisador. Consegui perceber três formas de envolvimento na performance: a primeira foi o envolvimento com a performance em si; a segunda foi a minha preocupação em observar o público, saber se estava interessado ou não e se contribuía ou não com a caixinha de Josoel; a outra foi de tentar registrar a performance, gravando, tirando fotos ou filmando. Em muitas ocasiões não sabia conectar tanto envolvimento ao mesmo tempo. Algumas vezes me foi chamada atenção pelo músico sobre o meu “desligamento” da performance. Por não entrar com um solo no momento exato, após ele ter feito uma introdução, julgou-me ser um tanto

tímido e despreparado. O comentário posterior, ao ouvir a gravação junto com sua esposa Roselaine, era de que eu estava muito mais para ser um aluno do que para ser um professor.

Essas três situações vividas na rua levavam-me a refletir sobre as contradições com a performance em locais privados. Ao pensar nos contrastes de ambiente de atuação, posso dizer que tocar na rua não foi uma experiência de todo prazerosa, pois a minha técnica violinística não dava conta do ambiente. Adquirida propriamente para tocar em ambientes fechados, ela não me valeu para tocar na rua. Sentia uma grande necessidade de amplificar o som para me ouvir e ser ouvido. Dessa forma, forçava o som de tal maneira para tentar me ouvir que quase feri os dedos. Mesmo assim, o som se perdia facilmente devido ao barulho das ruas. Certamente que teria que desenvolver uma outra técnica a fim de não prejudicar as pontas dos dedos e músculos das mãos e braços. Talvez tivesse que, antes, estudar o ambiente para passar a me sentir mais à vontade tocando. Durante toda a performance fiquei preocupado com as minhas coisas deixadas sobre o banco, tais como o estojo do violino e a mochila contendo a câmera fotográfica e de vídeo, temendo que alguém levasse os objetos.

Os contrastes aqui evidenciados entre os colaboradores e eu, tanto em questões de formação quanto de atuação como músico, possibilitaram-me, além de alcançar os objetivos desejados em relação aos músicos, olhar criticamente sobre minha própria formação e atuação, traduzindo nas palavras de HARTOG:

“(...) a confrontação com o ‘outro’ permite, por um jogo de espelhos, pintar um retrato do ‘mesmo’ muito mais coerente e pleno do que teria feito uma simples reprodução dos seus traços; somente a mediação pelo outro permite esta auto-apreensão segura de si mesmo” (HARTOG apud GAGNEBIN, 1997, p. 22-23).

Nesse sentido, procurando superar olhares únicos e petrificados, a principal transformação foi o questionamento de preconceitos construídos ao longo de minha formação, que mantinham o meu olhar para uma visão única de formação de músico instrumentista, a qual considerava, também, “a mais legítima”, ou seja, aquela que o músico “sai formado” através das instituições de ensino de música, pelos conservatórios e escolas de música.

Através do meu envolvimento com o tema, passei a considerar essa perspectiva limitada para o desenvolvimento de um estudo mais aprofundado sobre os músicos das ruas. Pretendia um estudo sobre músicos, porém, acima de tudo, sobre indivíduos formados na sociedade e atuantes nela.

O trabalho de campo, a princípio, parecia-me simples, pois bastaria sair na rua para obter os dados. Mas não foi assim. Aos poucos percebi os limites de meu olhar, pois em cada saída observava que passava a ver tudo de forma diferente. Inicialmente, percebi que o que via era muito superficial. Ao ir para as ruas, deveria deixar ser de ser um mero passante e observador curioso, e agir como um pesquisador com o olhar atento e instrumentalizado para fazer todas as observações e anotações de campo. Sobre isso, PAIS (1993, p. 73) lembra que o trabalho de campo é um processo de constante aprendizagem em que só se aprende fazendo.

Quanto aos músicos, acredito que uma das grandes contribuições desse trabalho foi a possibilidade de resgatar as suas identidades, não considerando-os como personagens coletivos ou artistas anônimos, mas como indivíduos reais, com nome e sobrenome.

O CD e o Vídeo apresentados em Anexos deste trabalho poderão, também, servir de instrumento dialógico e retorno aos músicos.

A partir desta pesquisa, desenvolvi um outro projeto, em parceria com a Discoteca Pública Natho Henn. Consistiu de três apresentações musicais na sala Luiz Cosme e uma exposição fotográfica, no período de 18 de junho a 2 de julho de 1998, contando com a participação dos músicos colaboradores desta pesquisa.

A idéia não era tirar os músicos das ruas, mas sim possibilitar-lhes atuar em mais um espaço, abrindo-lhes outras portas além da atuação nas ruas. Uma outra preocupação era dar um retorno aos colaboradores, respeitando os princípios éticos da pesquisa em História Oral (ver MONTENEGRO, 1992) . O projeto possibilitou, ainda, um retorno financeiro para os músicos com o pagamento de um pró-labore. Tocar para um público exclusivo, que estava ali no teatro especialmente para ouvi-los, foi bastante gratificante para os músicos.

No interior da sala do teatro, sem os ruídos da rua, uma outra dimensão musical pôde ser revelada, o que contribuiu mais ainda para o desnudamento de preconceitos. Para dar um exemplo, os gestos agressivos que Jorge fazia, quando tocava uma música de Teixeira, na rua, os quais eu não podia entender, só fizeram sentido, quando Jorge explicou, ao público, a letra da música. O texto contava a história de uma mulher que havia traído o autor da música (Teixeira). Os socos de Jorge no ar representavam a revolta pela traição.

Esse projeto contou com a presença de um público numeroso, inclusive com a visita de muitas escolas de Porto Alegre. Cerca de setecentas pessoas de várias regiões e cidades vizinhas puderam ouvir os músicos de perto e visitar a exposição fotográfica que procurou dar uma amostra de seus relatos biográficos e de imagens da atuação musical nas ruas do centro de Porto Alegre e no Brique da Redenção, destacando suas estratégias para atuar nas ruas e suas interações com o público.

Um desdobramento do projeto que chamou a atenção foi o interesse de uma

professora de 8ª série do ensino fundamental em obter alguns dos relatos biográficos dos músicos para trabalhar com seus alunos. Os estudos de STROH (1986), RICHTER (1986) e STAATSINSTITUT FÜR SCHULPÄDAGOGIK (1994) falam sobre a possibilidade de o tema “músicos das ruas” ser levado para a educação musical nas escolas. Muitas das experiências descritas por esses autores revelam uma “didatização” do tema, tais como, planejar unidades didáticas para a aula de música que abordem o assunto, aprender canções de rua ou qualificar o aluno para ser um “pequeno músico de rua”. STROH (1986) reconhece o fracasso de tais intentos propondo outras alternativas:

“Uma unidade didática com o tema pode ajudar os jovens a encontrar ‘seu caminho’ na medida em que ela lhes transmitir a compreensão para a maneira como os músicos de rua encontraram um caminho próprio e autodeterminado. Neste processo a música de rua não deveria servir de ‘modelo’ de os alunos aprenderem a expressar e trazer a público ‘problemas próprios’ feitos pequenos músicos de rua. (...) Música de rua passa a ser modelo na medida em que os alunos descobrirem sua solidariedade oculta com músicos de rua, desconstruam seus preconceitos frente à música de rua e juntamente com seus colegas e professores assimilarem suas experiências feitas com a instituição música de rua” (STROH, 1986, 342; trad. Walter Schlupp).

Entre tantas outras, essa é uma perspectiva que esta dissertação abre, mostrando que a área de Educação Musical não pode prescindir de uma visão interdisciplinar.

ANEXOS

ANEXO V

(ver volume em anexo)

ANEXO VI

(ver volume em anexo)

RELAÇÃO DE ENTREVISTAS

Casemiro Pinto Castro

Entrevistado em 23/9/1997; 26/9/1997; 3/10/1997; 31/01/1998; 31/1/1998; 17/3/1998.

Edgar Quint

Entrevistado em 30/9/1997; 19/3/1998.

Geraldo Costa

Entrevistado em 7/3/1998; 21/3/1998.

Héctor Alvarado

Entrevistado em 14/12/1997; 5/3/1998.

Henrique Mieczkowski-Raszcrik (Henry Pollack)

Entrevistado em 6/3/1998; 7/3/1998.

Ivan Alvarado

Entrevistado em 2/3/1998.

João Alves Oliveira (João da Gaita)

Entrevistado em 20/12/1997; 13/3/1998.

Jordão Oliveira

Entrevistado em 4/11/1997; 14/11/1997.

Jorge Martins Oliveira

Entrevistado em 3/10/1997; 9/11/1997; 5/12/1997; 20/12/1997; 7/12/1998; 8/2/1998; 27/3/1998.

José Costa (Zé da Folha)

Entrevistado em 4/11/1997; 7/11/1997; 20/11/1997; 7/7/1998.

José Claudio Santos

Entrevistado em; 3/10/1997; 4/12/1997; 27/3/1998; 21/1/1998.

Josuel Nascimento

Entrevistado em 30/3/1997; 20/7/1977; 24/7/1997; 31/7/1997; 12/11/1997; 16/11/1997; 19/11/1997. 3/12/1997; 10/12/1997; 13/2/1998; 13/2/1998; 27/2/1998; 27/2/1998; 8/3/1998.

Jürgen Wentz

Entrevistado em 9/11/1997; 22/11/1997.

Onofre Ribeiro

Entrevistado em 10/7/1997; 21/12/1997.

Orlando Cáceres

Entrevistado em 6/4/1998; 31/5/1998.

Oséas Pereira

Entrevistado em 25/1/1997; 23/7/1997; 31/7/1997; 23/9/1997; 26/9/1997; 6/10/1997; 12/11/1997; 4/12/1997; 8/2/1998.

Tereza Batista

Entrevistada em 5/12/1997; 2/7/1998.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAÃO, Maria Helena (Org.). *Brique da Redenção*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1997.
- ACHUTTI, Luiz Eduardo. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre, Tomo Editorial; Palmarinca, 1997.
- ALBERTI, Verena. *História oral: a experiência do Cpdoc*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1989.
- ALCADE, Eleonora; FURQUIM, Flávia; ZANATTA, Lucianno. Pesquisa: músicos de rua - Brique da Redenção. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994. mimeo, 23p.
- ALVES, Hélio. A história do lambe-lambe. *Porto & Vírgula*, Porto Alegre, ano III, N. 23, p. 19-23, out. 1995.
- ANTELO, Raúl (Org.). *A Alma Encantada das Ruas/ João do Rio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. (Retratos do Brasil).
- ASSMANN, Hugo (1995). Sobre a qualidade cognitiva das experiências de aprendizagem. *XVII Simpósio Brasileiro de Administração da Educação*, Brasília, nov. 1995.
- ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. 3ª ed. Minnesota, University of Minnesota, 1989.
- BARBOSA, Luis Carlos; FIALCOFF, Dóris. Um palco democrático. *Extra Classe*. Porto Alegre, ano 2, n. 11, maio 1997. p. 22-23.
- BARCELOS, Jorge Alberto. Territórios do cotidiano: introdução a uma abordagem técnica contemporânea. In: MESQUITA, Zilá; BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). *Territórios do cotidiano: uma introdução a novos olhares e experiências*. Porto Alegre/Santa Cruz do Sul, Ed. Universidade/UFRGS/Ed. Universidade de Santa Cruz do Sul/UNISC, 1995. p. 40-48.
- BERGER, Peter. *Perspectivas Sociológicas*. 5ª ed. Petrópolis, Vozes, 1980.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. 15ª ed. Petrópolis, Vozes, 1998.

- BOLLE, Willi. A idéia de formação na modernidade. In: GHIRALDELLI JR., Paulo (Org.). *Infância, escola e modernidade*. São Paulo, Cortez/Ed. da Universidade do Paraná, 1997. p. 9-31.
- BOURDIEU, Pierre. Compreender. In: BOURDIEU, Pierre (Org.). *A miséria do mundo*. Petrópolis, Vozes, 1997. p. 693-713.
- BRUNER, Jerome; WEISSER, Susan. A invenção do ser: a autobiografia e suas formas. In: OLSON, David; TORRANCE, Nancy (Org.). *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo, Ática, 1995. p. 141-161.
- BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo, Unesp, 1992.
- CABRALES, Celina. Por mais fina que esta folha seja... *A rua invisível*. Porto Alegre, UE/Secretaria Municipal da Cultura, p. 5, 1993.
- CAMARGO, Aspásia. História Oral e Política. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *História Oral e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro, Diadorim, 1994. p. 75-99.
- CAMPBELL, Patrícia. *Passing the hat: street performers in America*. New York, Delacorte Press, 1981.
- CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. São Paulo, Cortez, 1995.
- CICOUREL, Aaron. Teoria e método em pesquisa de campo. In: ZALUAR, Alba (Org.). *Desvendando Máscaras Sociais*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1980. p. 87-121.
- COLLIER JR., John. *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo, Editora Pedagógica Universitária/Edusp, 1973.
- COSTA, Elizabeth G. *Anel, cordão, perfume barato: uma leitura do espaço do comércio ambulante na cidade de São Paulo*. São Paulo, Edusp, 1989.
- DA MATTA, Roberto. *A Casa & A Rua*. 5ª ed., Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- DE THOMAS, Mace. *Couperin: La Soutane*. [<http://www.classicalmus.com/bmgclassics/recording-notes/05472-77315-2-e.html>]. Jan. 1998.
- DIÓGENES, Glória. História de Vida: desafios do Método. In: KOURY, Mauro Guilherme; LIMA, Jacob et al (Org.). *Cultura & Subjetividade*. João Pessoa, Editora da Universitária, 1996. p. 97-109.
- DORNELES, Beatriz. Artistas estrangeiros transformam Rua da Praia em | viajam pelo mundo em ritmo musical. *Vivendo o Sul*, Porto Alegre, ano 1997. p. 2.
- DOUG the Street Musician: Homeless Canadian Travels thru Mexico with His Guitar [<http://myhouse.com/pub/bigjohn/STORY10.html>]. Dez. 1995.

- DUARTE, Newton. *A individualidade para-si*. Campinas, Autores Associados, 1993.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1994.
- . *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro, Zahar, 1995.
- ESOS ARTISTAS ANÓNIMOS. *La Farola*, Barcelona, n. 6, fev. 1995. p. 4-6.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*. São Paulo, Stúdio Nobel, 1995.
- FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. Moreira. *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, Papyrus, 1998.
- FREITAG, Barbara. *O indivíduo em formação: diálogos interdisciplinares sobre educação*. 2ª ed., São Paulo, Cortez, 1994.
- FREIRE, Vanda. *Música e sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música*. Rio de Janeiro, 1992. Tese (Doutorado), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.
- FREIRE, Vanda. Repertório: moda, tradição, por que usar música de massa na educação escolar. *Revista da Escola de Música da UFBA*. Salvador, p. 27-30, dez. 1995.
- FRÚGOLI JR., Heitor. *São Paulo: espaços públicos e interação social*. São Paulo, Marco Zero, 1995.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- GATTAZ, André Castanheira. Lapidando a fala bruta: a textualização em História Oral. In: MEIHY, José Carlos S. Bom (Org.). *(Re)introduzindo a História Oral no Brasil*. São Paulo, Xamã, 1996. p. 135-140.
- GHIGGI, Dionízia Portela. *A Rua: um lugar de formação*. Porto Alegre, 1996. Tese (mestrado), Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica, 1996.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 3ª ed., Petrópolis, Vozes, 1985.
- GRABENHORST, Klaus. "...dass in der Fussgängerzone eine Person herumschreit". Erfahrungen mit Strassenmusik. In: FREY, Jürgen (Org.). *Das haben wir draus gelernt*. Hamburg, Rororo, 1979. p. 203-234.
- HABERMAS, Jürgen. *Pensamento Pós-Metafísico*. Rio de Janeiro, Tempo Br: 1990.
- HAHNER, June. *Pobreza e política: os pobres urbanos no Brasil - 1870-1970*. Brasília, Ed. da Universidade de Brasília, 1993.
- HARPISTA investe no público de rua. *Já Porto Alegre*, nº 1, p. 5, 10 a 25 nov. 1997.
- HARRISON-PEPER, Sally. *Drawing a circle in the square: street performing in New*

- York's Washington Square Park. Jackson, University Press of Mississippi, 1990.
- LANG, Alice Beatriz. História Oral: muitas dúvidas, poucas certezas e uma proposta. In: MEIHY, José Carlos S. Bom (Org.). *(Re)introduzindo a História Oral no Brasil*. São Paulo, Xamã, 1996. p. 33-47.
- LOURO, Guacira Lopes. A História (Oral) da Educação: algumas reflexões. *Em Aberto*, Brasília, vol. 9, n. 47, p. 21-28, jul./dez. 1990.
- LUCAS, Maria Elizabeth. Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. *RS: Cultura e Ideologia*. Porto Alegre, Mercado Aberto, p. 150-167, 1980.
- . Etnomusicologia e educação musical: perspectivas de colaboração na pesquisa. *Boletim do NEA*, Porto Alegre, ano III, n.1, p. 9-15, 1995.
- MAGNI, Cláudia T. *O comércio ambulante da Sorte*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pós-graduação em Antropologia, 1991.
- . *Nomadismo Urbano: uma etnografia sobre moradores de rua em Porto Alegre*. Tese (mestrado). PPG em Antropologia Social, IFCH, UFRGS, 1994.
- . Povo da Rua: um estudo sobre o nomadismo urbano. *Cadernos da Cidade*. Porto Alegre, CIDADE, 1995.
- MARQUES, Gabriel. *Ruas e tradições de São Paulo*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, s. d.
- MARQUES, Mario Osorio. *Aprendizagem na Mediação social do aprendido e da docência*. Ijuí, UNIJUÍ, 1995.
- MARQUES, Mario Osorio; CORAZZA, Sandra; SILVA, Daisy Maria et al. *4 vidas 4 estilos, a mesma paixão*. Ijuí, Ed. Unijuí, 1996.
- MARRE, Jaques. História de vida e método biográfico. *Cadernos de Sociologia*. Porto Alegre, Editora da Universidade/UFRGS, vol. 3, n. 3, jan/jul 1991.
- MARTÍ, Josep. When Music Becomes Noise: Sound and Music that People in Barcelona Hear but Don't want to Listen to. *The World of Music*. Bamberg, Verlag für Wissenschaft und Bildung, vol. 39(2), p. 9-17, 1997.
- MARTIN, Peter. *Sounds and Society: themes in the sociology of music*. Manchester and New York, Manchester University Press, 1995.
- MARTINS, José de Souza. A peleja da vida cotidiana em nosso imaginário onírico. In: *(Des) Figurações: a vida cotidiana no imaginário onírico da metrópole*. MARTINS, José de Souza (Org.). São Paulo, Hucitec, 1996. p. 15-46.
- MEIHY, José Carlos S. Bom (Org.). História Oral: um locus disciplinar fede
MEIHY, José Carlos S. Bom (Org.). *(Re)introduzindo a História Oral no E*
Paulo, Xamã, 1996a. p. 48-55.
- . *Manual de História Oral*. São Paulo, Loyola, 1996b.
- . *(Re)introduzindo História Oral no Brasil*. São Paulo, Universidade de São

- Paulo, 1996c.
- MELLO, Marco Antônio; VOGEL, Arno. *Quando a rua vira casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro*. Rio de Janeiro, IBAM/FINEP, 1985.
- MENEZES, Paulino. A rua é palco da arte popular. *Trinta Dias de Cultura*, Porto Alegre, ano III, n. 24, p. 9, mar. 1990.
- MESQUITA, Zilá. Cotidiano ou quotidiano. In: MESQUITA, Zilá; BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). *Territórios do cotidiano: uma introdução a novos olhares e experiências*. Porto Alegre/Santa Cruz do Sul, Ed. Universidade/UFRGS/Ed. Universidade de Santa Cruz do Sul/UNISC, 1995. p.13-26.
- MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre, EDIOUCRS, 1995.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. *História Oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo, Contexto, 1992. (Caminhos da História)
- OLIVEIRA, Adão. Globalização. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 17 abril 1997. p. 3.
- PAIS, José Machado. *Culturas Juvenis*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993.
- PASSERON, Jean-Claude. *O raciocínio sociológico*. Petrópolis, Vozes, 1995.
- PERELLÓ, Sonia. Al habla con un músico callejero. *La Farola*, Barcelona, n. 6, fev. 1995. p. 10-11.
- PESAVENTO, Sandra J. *Porto Alegre: espaços e vivências*. Porto Alegre, Ed. da Universidade/UFRGS, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1991.
- . *O Espetáculo da Rua*. Porto Alegre, Ed. da Universidade/ UFRGS, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1992.
- . *Os pobres da cidade*. Porto Alegre, Ed. da Universidade/ UFRGS, 1994.
- PFEIL, Antônio J. O chalé em imagens. *Porto & Vírgula*, Porto Alegre, n. 24, 1996. p.18.
- PORTO ALEGRE, Achylles. *História Popular de Porto Alegre*. Porto Alegre, Unidade Editorial/Porto Alegre, 1994.
- PRASS, Luciana; LUCAS, Maria Elizabeth (Resp.). *Cartografia sonora da estudo sobre o simbólico e o estético nos pregões de rua*. Pp Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, 1993. mii
- QUEIROZ, Maria Isaura P. Relatos orais: do "indizível" ao "dizível". *Enciclopédia Aberta de Ciências Sociais*. São Paulo, 1988. p. 14-43.
- . História, História Oral e Arquivos na visão de uma socióloga. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *História Oral e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro, Diadorim, 1994. p. 101-116.

- RICHTER, Christoph. Strassenmusik: Musik auf der Strasse. *Musik und Bildung*, v. XVIII/4, 1986, p. 332-337.
- SANTOS, José Vicente. Ruas dispersas e iluminadas. *A rua invisível*. Porto Alegre, EU/Secretaria Municipal da Cultura, 1993. p. 21-23.
- SCHMIDT, Maristela Bairros. Palcos da vida nas ruas do centro. *Jornal do Mercado*, Porto Alegre, Janeiro de 1997, Ano I, n. Zero 2, p. 11.
- SENNETE, R. *O declínio do homem público*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- SOUZA, Herbert de. A rua invisível. *A rua invisível*. Porto Alegre, EU/Secretaria Municipal da Cultura, p.11-12, 1993.
- SOUZA, Jusamara. Contribuições teóricas e metodológicas da sociologia para a pesquisa em educação musical. *Anais 5º Encontro Anual ABEM*. Londrina, 1996. p.11-35.
- STAATSINSTITUT für Schulpädagogik und Bildungsforschung München (Org.). *Musik in der Unterrichtspraxis*. Regensburg, ConBrio Verlagsgesellschaft, 1994.
- STOFFELLS, Marie-Ghislaine. *Os mendigos na cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- STROH, Wolfgang Martin. Was soll Strassenmusik in Schule?. *Musik und Bildung*, Germany, v. XVIII/4, 1986. p. 338-342.
- TANENBAUM, Susie J. *Underground Harmonies: Music and Politics in the Subways of New York*, Cornell University Press, 1995.
- TREBITSCH, Michel. A função epistemológica e ideológica da História Oral no discurso da História Contemporânea. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *História Oral e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro, Diadorim, 1994. p. 19-43.
- TRINDADE JR, Saint-Clair. *Produção do espaço e uso do solo urbano em Belém*. Belém, NAEA/UFPA, 1997.
- UM violino para o povo. *Jota Bê*, Porto Alegre, n. 3, 16 a 22 mar. 1997. p. 4.
- UMA família prá lá de afinada. *Jota Bê*, Porto Alegre, n 5, 13 a 26 abril 1997. p. 4.
- UMA voz para o entusiasmo. *Jota Bê*. Porto Alegre, n. 2, 15 a 28 dez. 1996. p. 4.
- VIDAL, Diana Gonçalves; DEL VECHIO, Joya de Campos. O que convida ao encantamento: palavras, imagens, sensações. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, Marco Zero, v. 7, n. 13, p. 125-136 set. 1986/fev. 1987.
- _____. Memória Operária: um estudo de caso com a utilização do método de História Oral. In: MEIHY, José Carlos S. Bom (Org.). *(Re)introduzindo a História Oral no Brasil*. São Paulo, Xamã, 1996. p. 231-242.
- VIDIGAL, Luis. História Oral, experiências de aprendizagem e enraizamento sociocultural - um projeto em curso. *Educação & Sociedade*. Campinas, Papirus, ano XVI, nº 52, p. 474-503, dez. 1995.

VIEIRA, Maria Antonieta da C. et. al (Org.). *População de rua: quem é, como vive, como é vista*. São Paulo, Hucitec, 1992.

VILANOVA, Mercedes. Pensar a subjetividade - Estatísticas e fontes orais. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *História Oral e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro, Diadorim, 1994. p. 45-73.

ZÉ da folha. *Jota Bê*, Porto Alegre, n. 1, p. 4, 1º a 14 dez. 1996.

REFERÊNCIAS EM VÍDEO

ALCADE; Eleonora; FURQUIM, Flávia; ZANATTA, Lucianno. Pesquisa: músicos de rua - Brique da Redenção. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994. 19 min.

MAGNI, Claudia T. ; GODOLPHIN, Nuno. *Habitantes de rua*: um vídeo etnográfico sobre os habitantes de rua. Porto Alegre, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1996. 52 min.

ABSTRACT

This project deals with the formation and performance of the street musicians of Porto Alegre, in the perspective of the Oral History methodology. Through life stories, the research attempts to show the formation context of seventeen musicians, their ways of learning music, as well as their own concept of formation. It also intends to understand the street performing ways, reflecting upon the implications and socioeconomic aspects they are involved with.

The research questions that guided this study were the following: Who are these musicians? What is their background? What reasons took them to perform on the street? Are their learning and formation related to street performance? How do they perform? Whom do they perform to? Which social implications are involved in the street performance? How are they viewed by the society?

The study is divided in four parts. The first one discusses some concepts of Oral History and Life History, explaining the methodology adopted by the author. The second chapter shows the references on training used to analyze the musicians reports. The third part locates the street as a social context, dealing with the musicians performance, their motivation some difficulties to some issues on performance and on the musicians professional identity, pointing out the contributions of the present study.