

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**A MÚSICA, O CONVIVER E O LEMBRAR:
UM ESTUDO ETNOGRÁFICO ENTRE OS MÚSICOS DA CENTENÁRIA
BANDA ROSSINI DA CIDADE DE RIO GRANDE, RS.**

Pablo de Castro Albernaz

Porto Alegre, 2008.

Pablo de Castro Albernaz

A MÚSICA O CONVIVER E O LEMBRAR:
UM ESTUDO ETNOGRÁFICO ENTRE OS MÚSICOS DA CENTENÁRIA
BANDA ROSSINI DA CIDADE DE RIO GRANDE, RS.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador (a): Prof^ª. Dr^ª. Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre, 2008.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO(CIP)
BIBLIOTECÁRIO RESPONSÁVEL: Leonardo Ferreira Scaglioni
CRB-10/1635

A331M Albernaz, Pablo de Castro
 A música, o conviver e o lembrar : um estudo
 etnográfico entre os músicos da centenária Banda
 Rossini da cidade de Rio Grande, RS / Pablo de
 Castro Albernaz. – Porto Alegre, 2008.
 154 f. : il.

 Dissertação (Mestrado em Antropologia
 Social)
 Universidade Federal do Rio Grande do
Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de
Pós-Graduação em Antropologia Social. Porto Alegre, BR-RS,
2008. Orientadora: Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas.

 1. Antropologia social; 2. Antropologia da música; 3.
 Etnografia; 4. Memória; 5. Banda Musical Gioachino

*À minha Mãe-Madrinha Maria,
de quem herdei o amor pelos livros e pela música.
In Memoriam.*

Agradecimentos

Aos colegas e professores do curso de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS, pelos aprendizados que dividimos, ao longo desses dois anos.

À CAPES, pela bolsa de mestrado que possibilitou a realização desse trabalho.

À Elizabeth, minha orientadora, pelo apoio e receptividade mostrados durante a elaboração do texto, como também pelas sugestões fundamentais para que esse trabalho chegasse a se concretizar.

À minha família, que sempre me deu apoio incondicional às minhas escolhas, me possibilitando as condições materiais e espirituais para a realização desse trabalho.

Ao Edgar, pela amizade, pela força e pelos valorosos conselhos em todos os momentos dessa jornada.

À Letícia Mazzuchi, pelas palavras amigas ao longo do processo de escrita desse trabalho.

Aos músicos da Rossini, também autores dessas linhas, por tudo que vivemos juntos, ao longo desses dois anos de convivência. Espero que esse trabalho retribua, de alguma forma, o carinho e receptividade com que me receberam entre eles.

E, de forma especial, à Ana, minha companheira e colega de mestrado, pelos anos em que dividimos leituras, dias e noites de estudo, ao longo desse tempo de caminhada na antropologia.

RESUMO

O presente trabalho consiste numa etnografia junto à Banda Musical Gioachino Rossini, instituição centenária da cidade de Rio Grande-RS. A análise aqui proposta baseia-se no “conviver” e no “lembrar” de seus músicos. No *conviver*, enfoca-se as interações entre eles e a relação destes com o espaço de sua sede, com a memória e a música. No *lembrar*, trata-se da memória de seus músicos, da relação destes com seus tempos, os “tempos” (sonoros e sociais) de suas vidas. A relação desses músicos com seus múltiplos *tempos* e *espaços*, apontaram, ao longo do trabalho de campo, para uma ambivalência deste *conviver* e *lembrar*. Esta ambivalência, por sua vez, apontou para uma concepção de memória, na qual as “afecções musicais” e as “artes do dizer”, assim como as representações coletivas sociais e musicais, intercalaram-se de forma processual. Sendo a música, em suas propriedades de *sucessão* e *simultaneidade*, o elemento central para se entender essas memórias; para se pensar o tempo (sonoro) e o tempo (social) experienciado por esses músicos.

Palavras-Chave:

Antropologia da Música; Etnografia; Micropolítica; Memória.

Lista de Ilustrações

- IMAGEM 1: A sede da Banda Rossini, antes da reforma, em outubro de 2006. Crédito: Pablo Albernaz. p. 49.
- IMAGEM 2: A sede, após a reforma, em dezembro de 2007. Crédito: Guga. p. 49.
- IMAGEM 3: Os trompetes velhos. Crédito: Pablo Albernaz. p. 55.
- IMAGEM 4: O “officleid” e a velha foto do mestre Giuseppe Pepino. Crédito: Pablo Albernaz. p. 55.
- IMAGEM 5: Os livros de música e as atas da Rossini. Crédito: Pablo Albernaz. p. 55.
- IMAGEM 6: A organização dos instrumentos antigos. Crédito: Pablo Albernaz.p. 55.
- IMAGEM 7: A nova disposição dos objetos da Rossini. Crédito: Pablo Albernaz. p. 55.
- IMAGEM 8: O começo do que será o “Memorial da Banda Rossini”. Crédito: Pablo Albernaz. p. 55.
- IMAGEM 9: A lancha, os instrumentos. Crédito: Pablo Albernaz p. 63.
- IMAGEM 10: A entrada na lancha. Crédito: Pablo Albernaz p. 63.
- IMAGEM 11: Maguinho e Adão nos alcançam os instrumentos. Crédito: Pablo Albernaz p. 65.
- IMAGEM 12: As boas vindas de São José do Norte aos Rossini. Crédito: Pablo Albernaz p. 65.
- IMAGEM 13: O pesquisador e os músicos da Rossini. Crédito: Ana P. Silveira. p. 66.
- IMAGEM 14: Roger e o maestro Adão. Crédito: Pablo Albernaz p. 66.
- IMAGEM 15: Os “meninos do Barreto”. Crédito: Ana P. Silveira. p. 66.
- IMAGEM 16: Adão, Ará e Jaime assinando a ata para Barreto. Crédito: Pablo Albernaz p. 66.
- IMAGEM 17: A Banda, durante a tocata. Crédito: Pablo Albernaz p. 70.
- IMAGEM 18: O público, apreciando atentamente. Crédito: Pablo Albernaz p. 70.
- IMAGEM 19: Edinho, fumando e sorrindo. Crédito: Pablo Albernaz p. 70.
- IMAGEM 20: O maestro Gilson Constantino. Crédito: Ana Paula Silveira. p. 70.
- IMAGEM 21: Roger, durante a “tocata”. Crédito: Pablo Albernaz p. 80.
- IMAGEM 22: Gilson, durante a “tocata”. Crédito: Pablo Albernaz p. 92.
- IMAGEM 23: Adão, durante a “tocata”. Crédito: Pablo Albernaz p. 104.
- IMAGEM 24: O “mestre Giuseppe Pepino” regendo em 1940 a Banda em frente à “Companhia fiação Tecelagem”. Créditos: Acervo da Banda Rossini. P. 119.

SUMÁRIO

Prólogo.....	9
1. A Música e o conviver	22
Os ensaios.....	24
A sede	44
A tocata.....	62
2. A Música e o lembrar.....	74
Roger.....	80
Gilson.....	92
Adão.....	104
3. Memória, Trabalho e Música.....	114
A Memória e o Espaço.....	116
A Memória e o Tempo.....	126
Memória dos Músicos no Espaço e no Tempo.....	135
Epílogo.....	147
Referências Bibliográficas.....	152

PRÓLOGO

*“Uma das graças da música é justamente essa:
juntar num tecido muito fino e intrincado,
padrões de recorrência e constância
com acidentes que os desequilibram e instabilizam.
Sendo sucessiva e simultânea (os sons acontecem
um depois do outro, mas também juntos),
a música é capaz de ritmar
a repetição e a diferença, o mesmo e o
diverso, o contínuo e o descontínuo”.*
(Wisnik, José. O Som e o Sentido)

18-11-05

A Banda Rossini sempre me remeteu à imagem daquele velho senhor grisalho, de cabelos já poucos, dono de uma loja de chaves na Rua Benjamim Constant. Desde quando me informei com ele, há anos, sobre as aulas de teoria e solfejo oferecidas pela banda, sempre me chamava atenção quando passava por ali sua figura que já fazia para mim parte da paisagem particular daquela velha rua da cidade; estava ali, como que plantado no chão há muitos anos, como o calçamento de paralelepípedos antigos, como as velhas e mal pintadas casas da rua.

Agora, depois de muitos anos nos quais encontrava ele ali, quase cotidianamente, sem dar por isso ou pensar à respeito, me via chegando em Rio Grande com a difícil tarefa de me aproximar dele para dar início a uma pesquisa sobre algo que não sabia muito bem explicar a mim mesmo. Achava que se tratava das memórias dos músicos da Rossini, suas muitas histórias, sobre o lugar da Banda na sonoridade da cidade, no “campo musical” atual. E como o prédio da Banda se encontrava sempre fechado, seria ele, acreditava, quem poderia me dar mais informações sobre a Banda.

À frente da loja, então, havia ainda a placa dizendo “chaveiro”. Mas dentro, só havia incensos e miudezas à venda. A loja havia sido vendida, pois o senhor grisalho tinha falecido há poucas semanas... Sua morte, naquele momento, pareceu representar a fragilidade, a dispersão daquelas histórias, daquelas tantas vidas que durante mais de um século contribuíram para levar a Banda Rossini adiante. Parecia dizer da urgência do que eu queria fazer, pois, mesmo sem saber muito bem como proceder, sabia que alguém tinha de fazer alguma coisa para que aquelas memórias não se perdessem completamente. Não se perdessem como a história do velho grisalho, que já não se encontrava mais à porta de sua loja...

Ainda que um pouco atordoado com a notícia, comecei a pensar em qual outro músico poderia me dar alguma informação sobre a Rossini. A única outra pessoa que me veio à cabeça como um possível informante sobre a atual situação da Banda era o “Ará”, um contraabaixista amigo de meu pai. Ele, coincidentemente, também possui uma loja de chaves há poucos quarteirões dali (confesso que uma fantasia prontamente me serviu das chaves da Banda, dadas, agora, por outro músico-chaveiro da cidade...). Como de sempre, estava ele como estaria o senhor grisalho (Seu Irani) se ainda vivo: parado à frente da loja.

Pergunto a ele sobre a Banda Rossini, se ainda estava funcionando. Ele me disse que sim, que a banda ainda estava em funcionamento, apesar do teto da sede estar praticamente caindo sobre as cabeças dos músicos integrantes. Apesar do descaso das autoridades municipais para com a banda que foi fundada em 1890. E que ele, inclusive, tocava com os Rossini já há sete anos!

Coincidência.

Chego, ali, num dia especial: a Banda teria uma apresentação no salão paroquial de uma Igreja. E a saída estava prevista para as sete, da frente da sede. Ará me convida, então, para assistir a tocata, e se oferece, também, pra me apresentar ao maestro, ao presidente, e aos demais integrantes da Banda...

16-01-08

Quarta-feira, 16 de janeiro de 2008, encontrávamos à porta da sede da banda eu, Luiz, Ará e Jaime. Ará, contrabaixista, e Jaime e Luiz, ambos saxofonistas da Banda, falavam a respeito da reforma do prédio. Em como tudo estava com cara de novo! Em como, apesar da verba de quarenta mil reais ser o suficiente apenas para se fazer um “milagre”, parecia que o milagre havia sido feito. Pois tudo agora estava como se a sede tivesse sido recém construída, embora a brincadeira geral girasse em torno da pergunta sobre ‘como o arquiteto havia conseguido tão habilmente mudar as goteiras de lugar?’ Pois onde antes chovia, não chove mais. Onde hoje chove, antes, antes não chovia... Mas isso representava tão pouco a se fazer, que a animação era grande em ver a sede nova! Pois o “grosso” já tinha sido feito. E agora só seria preciso conservar, ir mantendo o prédio que, antes, estava impraticável...

Falavam eles também dos motivos que os levavam a permanecer na Rossini. Observávamos o prédio de fora e conversávamos sobre o clima bom da banda. Luiz e Jaime são professores, e por integrarem a banda há pouco tempo, cerca de cinco anos o primeiro e sete o segundo, eles mantêm uma relação em parte distanciada da Rossini e dos demais.

Esse distanciamento faz com que eles sejam observadores atentos ao que acontece na Banda. Eles sempre tecem comentários sobre as características musicais, sobre a personalidade de um músico ou outro, sempre de modo como se eles não participassem efetivamente daquilo... Para eles, participar da banda é como que também observar como os “músicos de verdade” se comportam. Como executam as musicas, como lidam com os colegas, com a platéia...

Luiz pergunta-me, então, se eu havia visto o texto que ele havia lido na re-inauguração da sede da Banda. Digo que sim, que Barreto havia me passado, que inclusive estava com ele ali, comigo... Conversamos por mais alguns minutos, e em seguida despedimo-nos. Tiro o papel do bolso e o releio, silenciosamente:

“O que tenho a dizer sobre estes anos é que aqui tenho encontrado uma porção de coisas que dificilmente são percebidas pelas pessoas que nos ouvem. Da generosidade, solidariedade e outros sentimentos bons, além de um alegre contar de antigas histórias nos intervalos e nos momentos que nos encontramos organizando as tocatas... Muito diferente da competição e dos sentimentos mesquinhos que, muitas vezes acompanham a música.... E que de alguma maneira inexplicável, em alguns instantes a música que tocamos supera o próprio momento, transcende tudo o que começo e nos toma, a todos, num pulsar só, num mesmo instante, nos deixando assim, no momento e no infinito”...

Vou para casa com a certeza de que, na Banda Rossini, a música é o fio que liga a todos nessa trama afetiva do conviver e do lembrar

Este trabalho é uma etnografia junto a Banda Musical Gioachino Rossini, centenária instituição musical da cidade de Rio Grande-RS fundada em 09 de novembro de 1890 por imigrantes italianos. Mesmo que seja inegável a importância histórica desta que é uma das instituições mais antigas do Brasil - com 117 anos de atividades ininterruptas -, esse trabalho não tem por intuito realizar uma antropologia histórica da Banda, e se restringe metodologicamente, portanto, apenas aos pouco mais de dois anos que estive em contato com eles.

Nesse período, freqüentei muitos ensaios e “tocatas” da Banda, compartilhei das conversas, lembranças dos seus 23 integrantes, e participei de seus esforços e tentativas para conseguir recursos para a reforma de sua sede. Não busquei, portanto, confrontar suas referências à história da Banda e da música na cidade com documentos sobre os períodos aos quais eles se referem. Tudo o que irá ser relatado aqui sobre a história da Banda e da cidade de Rio Grande, é parte das memórias pessoais e coletivas desses músicos e, por isso, estão sujeitas a lacunas, imprecisões, reconstruções feitas pela memória, mediante as quais a veracidade ou não dos fatos não possui relevância nesse trabalho.

Os dois trechos citados nas páginas anteriores, retirados de meu diário de campo, ilustram dois momentos importantes não só de minha pesquisa, como também da própria Banda Rossini. O primeiro deles se deu antes, e o segundo pouco após a reforma da sede, e foram expostos acima por representarem, de certa maneira, o início de minha inserção em campo bem como seu encerramento. No interlúdio desses dois momentos, minhas impressões e intenções, assim como a dos músicos da Rossini, oscilaram ao longo do tempo e do espaço, devido, em parte, ao elemento condutor dos dois trechos supracitados: a reforma do prédio da Rossini, espaço do conviver e do lembrar.

Num primeiro momento, meu contato com a Banda se deu através das lembranças de Dona Diva, senhora octogenária, musicista e ex-professora do Conservatório Municipal da cidade de Rio Grande-RS¹. Amiga e ex-colega de alguns

¹ Conheci Dona Diva através do projeto de pesquisa do qual fazia parte, intitulado “Memória de Músicos”, projeto realizado pelo Departamento de Música e pelo Laboratório de Antropologia e Arqueologia da UFPEL. O conservatório municipal chama-se “Escola de Belas Artes Heitor de Lemos”.

dos músicos na “Orquestra Hermínio de Moraes”, disse-me ela na ocasião que a Rossini, banda a mais antiga do Estado, esteve prestes a fechar em vésperas de seu centenário, em meados de 1987. Narrou-me ela o esforço de alguns músicos da “Orquestra Hermínio de Moraes” que, em vistas a impedir o fechamento da Banda, migraram para a Banda. Falou-me da precariedade de sua sede, de quase oitenta anos, e da luta atual pela reforma da morada da Rossini. Tal informação instigou-me profundamente e, de pronto, procurei saber mais a respeito, chegando ao prédio da Banda poucos dias depois de meu encontro com Dona Diva.

O fato de a Rossini ter uma presença de mais de cem anos na vida musical e social de Rio Grande, fez com que minhas primeiras motivações junto a eles fossem a de tentar perceber de que maneira os músicos mais velhos traduziam as transformações na cidade e em sua música. Pois, sendo ela a única banda desses moldes ainda em atividade, acreditava que as falas de seus músicos, suas opiniões a respeito do presente, oscilariam entre uma “crítica ativa” e uma “nostalgia passiva” acerca da cidade e da música nos dias de hoje.

A partir do que tinha ouvido de Dona Diva, minha primeira impressão era a de que a Banda Rossini seria um espaço pertencente a “outros tempos”, ilhado e só frente às mudanças nos gostos e nos espaços de socialização musical da cidade. Pois, além de Dona Diva, era isso o que dizia também as bibliografias sobre o tema que apontavam para a “morte” ou precariedade dessas instituições, assim como alguns trabalhos referentes à própria cidade, à sua “decadência” artístico-cultural, decorrente de sua decadência sócio-econômica (Bittencourt: 2001).

O musicólogo Curt Lange (1997), por exemplo, argumentava que voltar-se a essas bandas nos dias de hoje, é falar com certa dose de nostalgia, abrindo-se um “*parêntese sentimental*”, sobre uma tradição musical em vias de desaparecer. Mesmo tendo sido as Bandas musicais um espaço fundamental na sociabilidade das cidades brasileiras em fins do século XIX e no século XX, estas acabaram, segundo o autor, por ter “historicizada” suas formas de sensibilização musical no contexto sociocultural dos dias de hoje.

Outro exemplo de estudo sobre o tema é o de Jorge P. Santiago (1998), que a partir da antropologia histórica, estudou as bandas musicais de Campos, Rio de Janeiro,

em fins do século XIX, início do século XX. Aponta ele para a importância dessas Bandas na construção das identidades sociais e no desenvolvimento urbano das cidades. Advertindo-nos o autor para o fato de que essa “instalação da dimensão festiva” das cidades modernas proporcionada pelas bandas, deve ser analisada conjuntamente com as relações de conflito e antagonismo dessas instituições, que rivalizavam entre si.

Já Vicente Salles (1983), em seu estudo sobre as Bandas do Pará, levanta questões sobre a importância dessas agremiações na cultura musical brasileira. Espaço predominantemente popular, essas instituições estimulavam o ensino e impulsionavam a profissionalização musical em todo o Brasil; tendo elas, também, um papel importantíssimo por ser um tipo de associação que acabava por convergir pessoas de diferentes classes sociais.

A Banda Rossini, por sua vez, também sempre se notabilizou enquanto espaço de socialização e formação musical de jovens nos instrumentos de sopro, gênero instrumental predominante nessas agremiações². Ainda hoje, a Banda constitui-se num dos poucos espaços de iniciação dos jovens na música, devido ao fato dela ser a única banda desses moldes ainda em funcionamento atualmente, e por ser ela uma instituição totalmente receptiva para qualquer pessoa que queira aprender a tocar em conjunto.

Ao longo de sua história, a cidade de Rio Grande caracterizou-se pelo elevado número de bandas civis e militares, fator decorrente de sua urbanização precoce, bem como da histórica militarização do extremo sul do estado (Bittencourt: 2001). Durante o século XX, tiveram essas agremiações forte presença na vida cultural da cidade, embora atualmente a sua relevância esteja bastante reduzida. A Banda Rossini constitui-se, portanto, numa agremiação representante desse importante período histórico de modernização industrial da cidade.

Nesse período de efervescência cultural, muitas Bandas foram fundadas na cidade de Rio Grande: a “Banda Musical Lira Artística” (1872), a “Sociedade Musical

² Bernard Lehmann (1998) e Michel Bozon (2000), ao analisarem, respectivamente, as Orquestras de Paris e as instituições musicais constituintes do “campo musical local” da cidade de Lyon, França, afirmam ser os metais os principais instrumentos vinculados às classes populares. Já Vicente Salles (1985:7), afirma que as bandas eram “o conservatório do povo”, por serem responsáveis pela formação de quadros musicais vinculados às classes menos favorecidas. Quanto à Rio Grande, aponto, ainda, como outra instituição importante por suas funções pedagógicas, a já mencionada “Escola de Belas Artes Heitor de Lemos” (Conservatório Municipal da Cidade).

Floresta Rio-Grandense” (1874), a “Banda do Clube Saca-Rolhas” (1887), a “Sociedade Musical Duas Coroas” (1888), a “Banda Rossini” (1890), o “Clube Musical Carlos Gomes” (1894), e o “Grupo Musical Mercadante” (1895) (Idem: 131). Esse volume de bandas e orquestras foi decorrente, também, do grande número de indústrias instaladas na cidade. Geralmente elas possuíam suas próprias Bandas Musicais, característica essa que perdurou ao longo dos anos cinquenta e sessenta do século XX³.

Portanto, devido a essa conjuntura de “decadência” de uma forma de viver (e experienciar) a música experienciada (e vivida) pelos “Rossini” por praticamente toda a segunda metade do século XX, pensava em fazer um trabalho sobre a memória coletiva e a memória histórica desses antigos músicos (Bosi: 1994; Halbwachs: 2006) assentado na hipótese da falta dos quadros sociais, dos marcos materiais do lembrar; tentando, a partir disso, investigar a maneira deles se relacionarem com os “novos tempos”.

Partindo do fato de que esses músicos foram contemporâneos de uma cidade cosmopolita e de vida cultural intensa⁴, que construía para si a idéia de uma “terra de músicos”, ritmada pelo apito das fábricas e pelas Bandas e Orquestras Musicais, acreditava que essas memórias deveriam ser saudosas desses tempos; dessa cidade que era um verdadeiro parque industrial vascularizado pelo porto, pelo qual a música que atravessava os mares chegava até Rio Grande.

Quanto à dimensão propriamente “conflituosa” do mundo da música, as eventuais competições, ciúmes e desavenças bastante mencionadas nas bibliografias sobre o tema, pensava que dificilmente apareceria nesse rememorar, mas, talvez, na configuração atual da Banda. No âmbito de uma cartografia do espaço da Rossini. Cheguei, portanto, entre eles, atento a esses aspectos. Pois pensava que devido ao modelo militar constitutivo dessas bandas⁵ e, também, ao fato de que alguns integrantes

³ Cito a seguir as instituições contemporâneas dos músicos da Rossini mencionadas por seu Baldez, 70 anos, presidente da Rossini: “Banda Águia Branca”, “Banda União”, “Banda do Salesianos”, “Orquestra do Maestro Piragini”, “Hélio e seus Rapazes” “Jazz Columbia”, “Jazz Cruzeiro”, “Asas de Ouro”, “Orquestra Saionara”, “Araújo e sua Orquestra”, “Orquestra Hermínio de Moraes”, “Orquestra Continental” e a “Orquestra Gilson Constantino”. As três últimas citadas foram as únicas que conseguiram perdurar até os anos 90, quando encerraram definitivamente suas atividades.

⁴ Essa adjetivação referente à vida cultural da cidade é apresentada, aqui, enquanto definição nativa, pois era a forma como os músicos mais velhos da Banda Rossini se referiam às décadas de 50, 60 e 70; períodos nos quais estes se profissionalizaram e atuaram musicalmente na cidade.

⁵ André Diniz (2007) argumenta que “as bandas se constituíam em dois tipos: civis e militares. Nas últimas, os músicos seguem a hierarquia de suas instituições: Guarda Nacional, Exército, Marinha, Polícia Militar, Bombeiros. Em geral, os maestros são oficiais. Entre as civis, existem bandas marciais,

da Rossini haviam sido músicos de bandas militares, as hierarquizações e a rigidez dessas corporações seriam modelos possivelmente transpostos para as interações ali instituídas.

Essas concepções se apresentaram em alguns eventos por mim observados no começo do trabalho de campo, vindo a confirmar elementos referidos em algumas etnografias e trabalhos sociológicos sobre esse tipo de instituição musical (Lehmann: 1998; Bozon: 2000; Trajano: 1984). Ao tratar a música como elemento de distinção e/ou como rito, esses trabalhos falavam sobre orquestras e bandas musicais a partir do problema das diferenciações hierárquicas e das recorrências e ritualizações do fazer musical.

No entanto, o transcorrer do trabalho me fez perceber outras dimensões existentes nas interações entre esses músicos, bem como outros aspectos referentes às suas memórias, que não eram sintetizáveis a partir desses paradigmas de estudos. Esses elementos me foram revelados somente a partir do aprofundamento do trabalho de campo, e da convivência entre os músicos da Banda.

Nesse sentido, a questão apontada por Márcio Goldman (2006) sobre o caráter descontínuo do trabalho de campo, realizado em meio à rotina de compromissos acadêmicos, foi característico de minha pesquisa. Devido a isso, os momentos de retorno à banda eram muitas vezes para mim angustiantes. Sentia, principalmente no primeiro ano de pesquisa, certo constrangimento com minhas ausências repentinas, mesmo que previamente avisadas. Pois temia que devido a esses cíclicos desaparecimentos, viesse a não conseguir perceber o “fluxo” das relações ali travadas, viesse a perder o “fio da meada”.

Mas o que argumenta Goldman é, justamente, que essa relação cíclica com o trabalho de campo não tem nenhuma conotação negativa, que impediria o trabalho antropológico de ir “a fundo” no mundo do nativo. Mas, ao contrário, essa característica tornaria a pesquisa uma “etnografia em movimento”, à qual o tom cumulativo do contato com o grupo estudado não teria como contrapartida um estilo de pesquisa de campo consagrada por Malinowski, constituída por “longas permanências em campo” como forma ideal de trabalho antropológico.

E dessa forma, acredito, assim como Goldman, que esse foi um elemento que paradoxalmente auxiliou-me durante a pesquisa de campo. Pois, apesar desses afastamentos, sempre mantive contato com os músicos da Rossini mesmo que por telefone. Assim, posso dizer que sempre estive a par dos acontecimentos da Banda, podendo, ao longo dos dois anos, ir percebendo a mudança incessante e duradoura do cotidiano dos Rossini⁶.

E foi talvez pelo fato de estar ao mesmo tempo “próximo” e “distante” “dos Rossini”, que pude ir notando esse movimento, de modo que os eventos, as descobertas das relações ali travadas, das coisas que estavam em jogo em certos momentos, foram por mim sendo percebidas aos poucos. Era como se descobrisse sempre novos elementos, alguns talvez sempre presentes ali, mas de uma novidade reveladora a cada encontro, a cada novo momento com os músicos da Rossini...

É nesse sentido, creio, que Marcio Goldman (2006, p.31) propõe que se encare o trabalho de campo como um “devir - nativo”. Argumentando ele que o devir “*não é da ordem da semelhança, da imitação ou da identificação; não tem a ver com as relações formais ou com transformações substanciais*”; não tendo, por isso, relevância alguma a questão de “tornar-se” ou “pensar como um nativo”, mas, sim, “*o movimento pelo qual um sujeito sai de sua própria condição por meio de uma relação de afetos que consegue estabelecer com uma condição outra*”.

O que diz Jeanne Favret-Saada (2005: 158-9) sobre o afeto em etnografia, vem ao encontro do argumento de Márcio Goldman. Pois, diferentemente do que seria “*sentir empatia*”, e que pressuporia uma distância inicial (pois não se está no lugar do outro), ou de uma “*comunhão afetiva*”, que pressuporia uma identificação com o outro enquanto resultado de uma interação (que visa o resultado, e não o processo de uma relação), o devir, ou essa dimensão afetiva em etnografia, consiste numa “*comunicação sempre involuntária e desprovida de intencionalidade*”. Essa comunicação visa, acima de tudo, instaurar um movimento que transcende o aspecto simbólico da relação

⁶ Em outro texto, Márcio Goldman (2005: 150) nos convida a pensar o passar do tempo em campo, não como um acostumar-se, da parte do nativo, com a presença do antropólogo, o que faria com que os primeiros viessem, com isso, a revelar seus segredos íntimos. Para o autor, “*em lugar de supor que o tempo apenas fornece um meio externo para as relações humanas, é preciso compreender que ele é, ao contrário e em si mesmo, uma relação. Pois é apenas com o tempo, e com um tempo não mensurável pelos parâmetros quantitativos mais usuais, que os etnógrafos podem ser afetados pelas complexas situações com que se deparam*”.

etnográfica; pois, por afetar-se, entende-se esse movimento pelo qual instauramos uma relação que não necessariamente é reduzida em palavras.

Portanto, para pensar essa questão, decidi retomar os argumentos de Henri Bergson, que me parecem antecipar essa proposta etnográfica de Goldman. Para Bergson (2006b), teórico da memória que será retomado nesse trabalho para pensarmos esse movimento tanto no que diz respeito ao *conviver* quanto ao *lembrar* “dos Rossini”, o devir é justamente essa mobilidade, imprevisibilidade, essa inconstância constante, que não se reduz a conceitos ou a relações instituídas.

Um outro autor importante para a realização dessa etnografia, a partir de quem Goldman busca inspiração direta para pensar o devir, é o filósofo Gilles Deleuze⁷. Concordando com Eduardo Viveiros de Castro (2007) que a obra de Deleuze possui uma importância vital pela “*mudança de ênfase [que] veio a privilegiar o fracionário-fractal e o diferencial em detrimento do unitário-inteiro e do combinatório (...) a conexão transcategorial de elementos heterogêneos mais que a correspondência entre séries internamente homogêneas*”, creio que os seus conceitos de micropolítica e de multiplicidade, em seus processos de disjunções com a lógica identitária “fixa”, e sua importância na ênfase em uma comparação entre instâncias diferenciadas e não substantivas, será importante de ser pensada ao longo desse trabalho⁸.

Em primeiro lugar, acredito que a ênfase em uma micropolítica das relações, pode nos auxiliar a pensar as interações dos músicos da Rossini enquanto movimento, enquanto práticas em seus fluxos, nos atos dessas relações cotidianas. Em segundo lugar, pode-se, com isso, estender essas multiplicidades intensivas a diferentes instâncias, articulando essas micropolíticas do conviver à memória musical. Essa noção de multiplicidade, portanto, será o elo entre as representações e a arte do conviver e do lembrar desses músicos.

No capítulo um, em sua primeira parte “O ensaio”, percorri, portanto, alguns dos principais paradigmas utilizados pela etnomusicologia e sociologia da música no

⁷ Eduardo Viveiros de Castro (2007) argumenta que embora o pensamento de Deleuze já tenha sido relativamente absorvido por parte da etnologia contemporânea e também da antropologia das chamadas “sociedades complexas”, ainda prepondera a pouca recepção do trabalho do autor na antropologia brasileira.

⁸ O conceito de multiplicidade em Deleuze, é importante lembrar, tem sua origem, em grande parte, na multiplicidade bergsoniana, nas multiplicidades intensivas e extensivas. (Idem: 9).

estudo de bandas e orquestras musicais. Em seguida, descreverei os ensaios da Banda Rossini, apresentando dessa maneira parte dos integrantes da Banda, dos personagens envolvidos na trama etnográfica, ambientando o leitor no espaço da Rossini⁹.

Na segunda parte do primeiro capítulo, tratarei do que foi ao longo dos dois anos de pesquisa o principal “problema nativo”: a reforma da sede. Nessa parte, tentarei apresentar a dimensão representativa e afetiva desses músicos para com o espaço da sede e com a memória histórica e coletiva da Banda Rossini. Apresentarei, também, suas “artes do lembrar”, a partir das quais a memória pode ser entendida como improvisado e como música. Memória dita no instante dessa relação de convivência com a morada da Rossini.

Na “tocata”, descreverei uma apresentação da Banda Rossini na Praia do Mar Grosso, em São José do Norte, no penúltimo dia do ano de 2007. A descrição desse evento busca mostrar a maneira pela qual a música, elo que liga a todos, torna a vivacidade da convivência e das lembranças desses músicos uma outra forma de expressão artística paralela à música tocada por eles.

O capítulo dois, “A Música e o Lembrar”, diz respeito às memórias de três dos músicos mais velhos da Banda, Roger, Gilson e Adão. Portanto, eles contarão um pouco de suas lembranças, da história de suas vidas em sua relação com a música, e essa narração será feita por eles sem a intervenção do pesquisador. É importante salientar aqui que essas lembranças me foram confiadas em fins de meu trabalho de campo, mais precisamente nos meses de dezembro de 2007 e janeiro de 2008.

Isso quer dizer que procurei prorrogar ao máximo essa metodologia mais formal das entrevistas com gravador, de modo que elas se dessem num momento no qual, devido à confiança recíproca, não houvesse da parte deles uma preocupação demasiada em “se explicar”. Nesse sentido, ao menos, acredito que essa prorrogação foi bem sucedida, pois as entrevistas se deram com a intervenção mínima de minha parte, o que

⁹ Da mesma maneira que Goldman (2007) diz que seus nativos não são “nativos genéricos” e sim, possuem nome próprio e agência, aqui nesse trabalho também serão utilizados os nomes verdadeiros de cada um dos músicos. Mesmo que isso acabe por não “preservar as identidades das pessoas citadas”, nem por “proteger o antropólogo” (p.46), mudar os nomes destes músicos, nesse trabalho, seria falsear a relação por nós estabelecida.

muitas vezes fez do roteiro de entrevista apenas um papel que, ligado o gravador, era jogado de lado e totalmente ignorado por parte dos entrevistados.

No terceiro e último capítulo, retomaremos essas trajetórias a partir das discussões teóricas sobre memória e sobre música. Em a “A Memória e o Espaço”, tratarei das lembranças de Roger, o primeiro dos narradores do capítulo anterior. Para isso, utilizarei como referência os trabalhos de Maurice Halbwachs (2006) sobre a Memória Coletiva e Memória Histórica, e de Ecléa Bosi (1994) em seu estudo sobre memórias de velhos e sua noção de Memória-Trabalho.

Em “A Memória e o Tempo”, serão retomadas as lembranças de seu Gilson a partir das discussões de Henri Bergson (1999; 2005; 2006) sobre o tempo e a intuição na memória, bem como de alguns autores que tratam da improvisação na música. As particularidades “musicais” das lembranças de seu Gilson, o seu improviso do rememorar, o seu gosto pelo “floreio”, pela improvisação musical, serão pensados no tempo da memória e da música.

Finalmente, em “A Memória dos Músicos no Espaço e no Tempo”, a partir da trajetória do maestro Adão, a memória propriamente musical terá relevância central. Para isso, trataremos primeiramente da “materialidade” dessa memória, discutida no trabalho de Halbwachs (2006) sobre “a memória dos músicos”. Em seguida, discorreremos sobre seus aspectos “virtuais”, sobre a virtualidade do passado na duração e do som nos seus aspectos rítmicos e melódico-harmônicos.

Num último momento, a partir das reflexões de Lévi-Strauss e Henri Bergson, tentaremos ver de que maneira a memória e a música podem ser “atualizadas”. Como os aspectos sonoros dessas lembranças e as lembranças propriamente sonoras, podem ser vistos tanto em suas propriedades de simultaneidade (espacialidade do som e da memória), e de sucessão (temporalidade da memória e do som).

A MÚSICA E O CONVIVER

“Com efeito, a música não está isenta de ambigüidade (...) porque ela é, ao mesmo tempo, o amor intelectual a uma ordem e a uma medida supra-sensíveis e o prazer sensível que decorre de vibrações intelectuais”.
(Deleuze, Gilles. A dobra: Leibniz e o Barroco).

Os ensaios

05-08-06

Da esquina, já ouço as notas de um sax. A porta estava aberta. Entro no prédio, passo pela porta sempre fechada de uma pequena sala à esquerda, cruzo a segunda porta principal e entro no salão de ensaios, a observar as cadeiras vazias e, a frente delas, os livros de partituras abertos nas estantes. É do instrumento de seu Adão, mestre da banda, que havia ouvido o som da rua. Ele está sozinho, sentado em frente à mesa velha e comprida localizada ao fundo da sala, em frente a um quadro negro onde estão escritas as datas das próximas apresentações: (dia 14, “tocata na Igreja do Carmo”, saída, às sete horas do prédio da Rossini. Fardado. Dia 21 de setembro, “tocata na Igreja do Bom Fim”, saída, do prédio da Banda. Fardado. Dia 23 de setembro, “Baile da saudade”. Local: asilo de velhos. 14 horas. Também fardado.).

Aproximo-me e aperto sua mão:

- *Como vai seu Adão?*

- *Bem, aqui, escrevendo umas coisinhas... E você?*

- *Tudo bem, respondo. Quanto tempo, não? Da última vez que nos vimos foi de longe, na apresentação da banda na missa de centenário do colégio Lemos Júnior, na Igreja do Bom Fim, Lembra? Desde então, não tinha voltado ainda a Rio Grande, por isso não apareci...*

- *Sim, eu lembro...*

- *E o ensaio, vai ter hoje?*

- *Sim, às oito horas.*

- *Não é às sete mais?*

- *Não, nunca foi às sete. O pessoal é que chega mais cedo para ficar batendo papo, botando a conversa em dia. Mas o ensaio mesmo é das oito às dez.*

- *Ah, tá... [aproveito a deixa e o momento a sós com o maestro para fazer a famigerada proposta...]. Inclusive seu Adão, eu havia comentado com o Ará e o Edinho a respeito da vontade que eu tenho de ingressar na banda, eu toco violão, e como só tem um violonista na banda, pensei que talvez pudesse entrar para a banda e tocar com vocês. O problema, por enquanto, é a minha impossibilidade de estar em todos os ensaios aqui em Rio Grande, por que são às quartas-feiras e nesse dia e na quinta tenho aula em Porto Alegre. Por isso eu só tenho vindo uma vez por mês para cá.*

Seu Adão, reticente, coça a cabeça pensativo, e responde, primeiramente, apenas com um “pois é...”. Logo em seguida, prossigo, como que voltando atrás na proposta:

- *Eu inclusive acho que seria melhor deixar para começar nas férias de fim de ano, período em que eu ficarei por aqui por dois meses, e terei, assim, mais tempo para emendar uma seqüência de ensaios e ir me enturmando com a banda...*

- *Sim, pode ser, responde o maestro, parece que um pouco mais aliviado... A gente tem pastas com as cifras de quase todas as músicas para violão e contrabaixo, apenas algumas poucas não, que, aí, tem que ir se achando meio na intuição... Mostrando, em sua fala, o que parece ser o critério de maior diferenciação entre os músicos da banda: os que lêem partitura e os que tocam por cifras... Creio que eu, talvez, por ter me oferecido para tocar violão na banda, fui logo classificado por Seu Adão como um músico de formação talvez mais “popular” ou “autodidata”...*

A imaterialidade do som. A materialidade do social.

O estudo da música no quadro das Ciências Sociais constituiu-se, segundo Antoine Hennion (2002:18) dentro de uma ambivalência realçada pelas características intrínsecas à construção do objeto musical, incapaz de ser fixado materialmente¹⁰. Essa ambivalência seria caracterizada pela dicotomia que encerra as abordagens do objeto musical em duas tendências: a de uma “estética pura”, que entenderia a música como algo “*gravitando fora do social*”; e a de um modelo etnológico “*que converte a arte em um amuleto moderno de nossas sociedades*”¹¹.

E o caso “limite” dessa ambivalência, onde ela se apresentaria de forma mais marcante, seria, justamente, na etnomusicologia; pois esta, se convertida num modelo etnológico, tenderia a diluir a música nesses modelos analíticos exteriores a ela, e se convertida em musicologia, se limitaria a uma análise formalista da música em seus termos ocidentais ou evolucionistas, perdendo, portanto, a vivacidade da música em seus diferentes contextos de execução e de escuta. (Idem: 22).

Então, de acordo com o sociólogo, esse problema é resolvido, na maioria das vezes, optando-se por dar um enfoque social à música, a partir de teorias que a entenderiam para além de seus aspectos formais; enquanto algo que “significa”, apenas se representado coletivamente. É a partir desse pressuposto que Travassos (2001:51) argumenta que,

a etnografia [musical] não define-se pelo tipo de agrupamento (tribos, aldeias, sociedades complexas), mas pelo fato de focalizar - pressupondo sua existência numa totalidade - os sons musicais, os atores sociais, outras objetivações culturais e formas expressivas, tais como mitos, ritos, instituições, movimentos corporais etc. Dessa proposta, retenho como ponto básico a convicção de que compreender a música é mais que analisar sons¹².

¹⁰ A relação entre a música e sua fixação material terá, nesse trabalho, uma relevância especial principalmente no capítulo três, referente à memória dos músicos. Wisnik (1989:28), assim como Hennion, argumenta igualmente em torno do problema dessa imaterialidade. Diz ele que a música “*é um objeto diferenciado entre os objetos concretos que povoam o nosso imaginário porque, por mais nítido que possa ser, é invisível e impalpável.*”

¹¹ Tradução minha.

¹² Travassos (2005:102) aponta também para o fato de que a “*inspiração teórica da etnomusicologia provém da antropologia, de suas premissas e métodos, mas são raros os pesquisadores com dupla formação (ciências sociais e música)*” fato que pode fazer com que os antropólogos venham a se sentir intimidados com o vocabulário técnico da escrita e da notação musical. Esse, portanto, poderia ser um dos

Essa premissa de que pesquisar música é mais que estudar apenas “sons”, influenciou recentemente autores inspirados na chamada “sociologia crítica” que, a partir desse paradigma, pesquisaram Bandas e Orquestras musicais¹³. Todos eles apontam para o caráter “arbitrário” da construção dos gostos, assim como também para as relações de poder instituídas por trás do aparente “desinteresse” e “pureza” da música e da prática musical. Ou seja, constituindo-se em modelos que dão ênfase ao denunciamento da arte enquanto artefato social.

Estas abordagens encerram a relação dos sujeitos com a música, numa sensibilização vinculada a uma determinada classe social, entendendo o gosto como uma reprodução, na esfera das “representações”, de estruturas objetivas relacionadas às “condições materiais de existência”. Nessa forma de pensar as relações entre as classes sociais, a problemática dos gostos culturais tende a reproduzir a lógica dessas classes; a maneira como a classe dominante impõe a legitimidade de seus gostos.

A música seria dentro desse paradigma um problema de crença. E para compreendermos o poder de imposição exercido pela cultura legítima em suas representações oficiais da música, importaria saber o lugar onde ela é executada, o público receptor e o “*poder material ou simbólico acumulado pelos agentes*” que a executam (Bourdieu, 2004: 11). Constituindo-se a música num instrumento de distinção e, por isso, de dominação.

Um exemplo de adesão à teoria da crença é o trabalho de Bernard Lehmann (1998), orientado por Pierre Bourdieu. Nele, o autor analisa o contexto das salas de concerto de música erudita e do ensino musical no Conservatório da cidade de Paris, França, abordando as dinâmicas de interação e conflito entre os músicos da orquestra, e a disposição espacial das salas de concerto. Nelas, a aparente “harmonia” dos instrumentistas, dos homens e das mulheres frequentadores das salas, é contrastada à

indícios para o fato dessa predominância das análises assentadas no aspecto “social dos sons”.

¹³ Por “sociologia crítica” entenda-se, nos termos de Bourdieu (2004:18-34), uma “*atividade racional – e não uma postura mística*” (...) estando “*esta postura realista (...) orientada para a maximização do rendimento dos investimentos e para o melhor aproveitamento possível dos recursos, a começar pelo tempo [de pesquisa] de que se dispõe.*”. E por racionalmente inteligível, deve-se entender o esforço de rompimento “*com o senso comum (...) com representações partilhadas por todos, quer se trate dos simples lugares-comuns da existência vulgar, quer se trate das representações oficiais*”. Pois o sociólogo “*tem um objeto a conhecer, o mundo social*”. No caso da música, deveria ser feita uma crítica no sentido de desmascarar esta que é, segundo Bourdieu (1994:122) “*a arte pura por excelência (...) espaço onde se manifesta a extensão e a universalidade de uma cultura*”, do “*homem cultivado*”.

hierarquização dos gostos musicais que essa relação “teatralizada” com a música dissimularia. Essas cisões, que dividem verticalmente tanto os músicos quanto os ouvintes, seriam os desdobramentos de uma cisão mais geral que se encontra no cerne da apreensão e da prática musical:

A música, esta arte sagrada, se a surpreendermos lá onde é fabricada, nada mais tem a ver com a comunhão desinteressada de artistas devotados à obra. A produção cênica é construída por meio de múltiplas negociações sociais, por meio de todas essas interações através das quais os grupos interessados da orquestra rivalizam entre si para não perder sua dignidade¹⁴.

Um outro caminho percorrido pela etnomusicologia e sociologia da música para o estudo de bandas e orquestras musicais privilegiou (sem excluir necessariamente a questão hierárquica), a análise da dimensão ritualística dos concertos e dos ensaios. Nessas abordagens, a recorrência dos gestuais, das práticas e das formas de organização bastante codificadas da experiência musical, possui relevância fundamental para se pensar essa prática.

Wilson Trajano (1984: 47), por exemplo, que realizou extensa etnografia entre os músicos de uma orquestra sinfônica e outros profissionais do ramo musical no Rio de Janeiro, nos anos oitenta, argumenta que o concerto de música é

claramente um ritual com uma seqüência de comportamentos, ações, gestos e palavras ordenados através da utilização de símbolos pertencentes ao estoque cultural dos grupos sociais que dele participa. Os símbolos rituais deixam mostrar certos padrões característicos de convencionalidade, condensação, cristalização e deslocamento de significação, fazendo com que o rito transmita, intensifique, controle e crie socialmente a experiência com a música.

¹⁴ Michel Bozon (2000:170), ao estudar o “campo musical local” da cidade de Lion, França, vincula a escolha por determinado instrumento e a filiação a determinadas corporações musicais à origem social dos músicos. De acordo com esse autor, se observarmos essas associações musicais, somos levados a desenhar uma topografia hierárquica e legitimadora de determinadas práticas musicais, que remontam a essa distinção e segregação social. Cada músico, portanto, tenderia a escolher determinado instrumento e agremiação musical de acordo com o seu capital cultural e econômico específico.

Já o sociólogo Lehmann (1998: 80), focado nas salas de concerto de música erudita na França também nos anos oitenta, diz que,

Os concertos são atravessados por gestos e movimentos habituais - extra-musicais - que o senso comum qualificaria facilmente de rituais. São tão comuns nesse tipo de espetáculo que não se os questiona. Pareceu-nos do maior interesse deter o olhar sobre essas banalidades, cotidiano que se repete sem levantar a menor interrogação. Assim, trataremos esses ritos (...) como ritos de separação, linguagem simbólica que subsume uma classificação hierárquica dos componentes da orquestra.

No entanto, é importante dizer aqui que as perspectivas de cada um dos autores em torno do que fazer com esses ritos é, de fato, bastante diferente. Enquanto Lehmann o explica associando o rito ao poder e à hierarquia, Trajano argumenta estarem os sentidos desses ritos relacionados ao “estoque cultural” das pessoas que dele participam, procurando entender o rito a partir do “ponto de vista nativo” (Geertz: 1997); do sentido que ele faz para as pessoas que nele interagem.

O método etnográfico, a “experiência-próxima” (Geertz, 1997) compartilhada por Trajano (Trajano, 1984:49) com seus informantes músicos, fez com que ele pudesse perceber de forma mais intensiva e dinâmica o sentido desses ritos. Mesmo que ele argumente que esses aspectos ritualísticos são atualizados em um sistema simbólico de relações formais, ele diz também ser necessária sua descrição para que possamos perceber como são esses ritos recriados a partir dessas experiências significantes.

Contudo, minha intenção não é a de pensar os ensaios da banda Rossini enquanto rito, nem como prática necessariamente hierárquica e segregadora. Mesmo reconhecendo que existam recorrências ritualísticas e certas “distinções”, não tenho certeza de que essas repetições e hierarquias não sejam em grande parte fruto menos das recorrências dos fatos que das orientações do pesquisador em fixá-las num quadro estanque, da incapacidade de perceber o fluxo das interações e relações ali estabelecidas.

É nesse sentido que recorro a Bergson (2006b) para pensar a “*criação contínua de imprevisível continuidade*” a partir da qual mesmo os eventos (musicais) mais ritualizados parecem se submeter. Esse movimento, reivindicado por Bergson para o

entendimento do real, tende a privilegiar o que Deleuze e Guattari (1996) entendem como lógicas *moleculares*, as pequenas e sempre presentes diferenciações no nível das afecções, das relações baseadas nas micropolíticas do conviver. Em contraposição a essa perspectiva, estaria àquela baseada na identidade e na institucionalização das relações enquanto força *molar* segregadora das grandes divisões duais e dos espaços codificados. Ambas as segmentações, a molar e a molecular, estariam, para Deleuze e Guattari (1996), processualmente imbricadas¹⁵.

Portanto, pretendo primeiramente tentar recompor o que eu chamaria de um “conjunto de impressões” que construí das dezenas de ensaios presenciados durante os mais de dois anos que estive entre “os Rossini”. Essas impressões servem para apresentar os dados etnográficos enquanto *simultaneidades* que, formando um esquema mental enrijecido em minha memória, faz com que eu tenda a fazer prevalecer essas continuidades em detrimento das diferenças, quando falo dos ensaios. Essa forma de apresentar os músicos da banda serve para explicitar os aspectos “molares” das relações ali travadas.

Num segundo momento, tentarei mostrar a partir da *sucessividade* de um evento ocorrido durante meu trabalho de campo, de que maneira essa dimensão “molecular” das relações entre os músicos da Banda pode ser entendida; dimensão essa que tende, assim, a complexificar os processos de ordem das grandes diferenciações - de classe, gênero, socialização (musical) (Deleuze: 1996).

¹⁵ Por segmentaridade molecular, entende-se os processos de flexibilização do poder que incidem sobre um indivíduo ou campo específico, pois, assim como os indivíduos, “*um campo social não pára de ser animado por toda espécie de movimentos de descodificação e de desterritorialização*”, (Deleuze e Guattari; 1996:99) que implicam, de alguma forma, na complexificação dos “pontos de poder”, imersos numa multiplicidade de relações que, de alguma maneira, os ultrapassam.

Simultaneidades: O “molar”.

Na Banda Rossini os ensaios ocorrem às quartas-feiras, das vinte as vinte e duas horas¹⁶. Seu *Adão*, 66 anos, maestro e ex-major músico da Brigada Militar, é o primeiro a chegar à sede já por volta das dezoito horas. O motivo de sua chegada precoce são as aulas de teoria/solfejo e prática musical, ministradas por ele antes dos ensaios. Portanto, ele chega seguido de alguns alunos, geralmente jovens, que se iniciam em algum instrumento de sopro. As aulas ocorrem antes dos ensaios, seguindo assim a tradição dos antigos mestres da Rossini: foi dessa forma que Adão, Roger, Baldez e Barreto aprenderam a tocar com o mestre Rossário, em meados dos anos 50 e 60. E é assim que eles, hoje, ensinam música às novas gerações.

De ar sério, Adão tem, contudo, sempre um sorriso tímido nos lábios. Pouco conversa o Adão, se comparado aos demais. Parece ficar um pouco à parte de todos, escrevendo as músicas, preparando os ensaios, sendo bastante solícito e recíproco quando alguém puxa assunto, começa um papo. No conversar ele imprime um tom bastante claro e conciso, sorrindo entre uma frase e outra, embora seu tom introspectivo dê uma áurea ainda maior a sua personalidade reservada, contrastando com o bom humor geral.

É reconhecido por todos como uma pessoa com muito conhecimento musical. Um homem obstinado, muito estudioso, que conseguiu passar por todos os postos de oficiais-músicos da Brigada, chegando a ser o único Capitão dos quadros de Bandas da Brigada no Estado, se reformando, poucos anos depois, como Major-músico. Ele foi por certo tempo, o integrante da banda com quem menos conversei. Isso talvez se deva à aura por mim concebida em torno da figura do maestro. Inicialmente, meu contato se restringia a um cumprimento simpático e, ao fim do ensaio, a um aperto de mão de despedida, entremeado a rápidas trocas de palavras transversais às rodas de conversa.

¹⁶ A Banda Rossini possui repertório eclético, que inclui música popular brasileira e internacional, passando por gêneros musicais como o Jazz, Choro, Bolero, Samba, Maxixe, Tango, etc. O repertório é escolhido pelos integrantes, e arranjado pelo mestre da Banda (ou por Roger, saxofonista da Rossini) e se constitui num apanhado das canções preferidas dos instrumentistas, sendo inseridas novas músicas mensalmente. Parte do repertório executado pela banda, será descrito na parte referente à “Tocata”.

Seu *Baldez* 70 anos é, geralmente, um dos próximos a chegar. Sargento-músico reformado, foi ele também regido por Adão na Banda Militar. Atualmente, é o presidente da Rossini e está na Banda desde os anos 60. Tocava trombone na Banda da Brigada, embora sendo ritmista de formação; e, devido a recentes problemas de saúde, hoje ele toca apenas percussão: meia-lua, bangô. Tubadora. É ele quem me mostra a sede, os objetos antigos ali guardados, me fala da história da Banda, dos seus planos de organizar um memorial desta na parte superior da sede.

Logo que chega, já parte sem hesitar em direção a vassoura e sai varrendo os cupins que se amontoam ao longo da semana nos cantos da sede e por toda a parte. Em seguida, vai para a cozinha preparar o cafezinho (do inverno) ou o guaraná (do verão). É também ele responsável pela limpeza e organização dos objetos guardados no andar superior - atas, partituras e instrumentos antigos... - que se encontram em péssimo estado. Também é responsável, junto com os demais, pela busca de recursos para a restauração da sede da Banda. A última reforma data de 1952, sendo, agora, de uma necessidade imediata a sua recuperação¹⁷.

Em seguida, feito uma “flecha”, quem chega é *Barreto*, 66 anos, já empunhando as atas e documentos referentes às atividades cotidianas da Banda. Chegando, aloja-se na grande mesa central e começa a organizar a “planilha diária de frequência aos ensaios”, o “mapa de controle mensal dos ensaios”, os assuntos referentes às próximas tocatas, e as documentações necessárias ao requerimento de auxílio para a reforma da sede junto à Prefeitura Municipal.

Barreto ainda organiza em casa a “planilha de frequência aos eventos”, o “Mapa de controle de eventos”, o “Registro do evento”, o “Registro da primeira apresentação”, a “Frequência dos músicos” e o “controle geral”, que contém os dados pessoais assim como o histórico de cada um dos músicos na Banda. Ele faz isso desde 1993, por isso sabe ele de cabeça o número de apresentações feitas pela Rossini desde tal data¹⁸. Está na Banda desde 1970, agora em companhia de seus dois netos de doze anos, que tocam

¹⁷ Cheguei a campo entre os Rossini, em meio às suas “políticas da Memória”, nas quais os músicos da banda vinham há anos negociando com a Prefeitura uma verba para a reforma da sede. Também queriam eles, transformar a Banda em Patrimônio Histórico-artístico do Rio Grande do Sul. Ambas as coisas se deram durante meu trabalho de campo, e serão retomadas na parte desse trabalho referente à sede.

¹⁸ Disse-me ele em fevereiro de 2008 que, até então, a Banda tinha feito 198 “tocatas” desde 1993.

clarinete e saxofone na Banda há dois anos. Chegam, portanto, aos ensaios juntos com ele.

Roger, 66 anos, também chega próximo ao horário de Baldez e Barreto. Ficam eles os três conversando sobre os assuntos administrativos da Banda, ou fica Roger conversando com Adão sobre algum dos arranjos feitos por eles. Ou, simplesmente, conversa Roger com os demais músicos que ali, no centro da sede, fazem rodas de conversas. Roger é o único músico da Banda descendente de italianos. Seus quatro avós vieram da Itália, e ele começou a tocar na Rossini em 1954.

Em seguida vão chegando os outros músicos. O *Luiz* e o *Jaime*, que são professores universitários e estão na Banda há poucos anos, geralmente chegam cedo para ficar conversando com os outros músicos. Os trombonistas, trompetistas e os flautistas, que são em sua totalidade músicos das “novas gerações”, com idade em torno de 20 a 40 anos, chegam de instrumentos em punho e, mal chegando, o retiram da capa e munidos das partituras a serem estudadas, começam a tocar.

Nesse momento, encontra-se, às vezes, uma dezena de músicos tocando ao mesmo tempo melodias diferentes, mostrando aos outros um instrumento novo, uma nova partitura, algum trecho musical do repertório da Banda. É comum também a exemplificação por parte de alguns deles, principalmente os mais jovens, de alguma música que é da predileção do executante ou que faz parte do repertório de outra banda da qual eles são integrantes¹⁹.

Edinho, Maguinho, Ará e o seu Ivan, chegam também em meio aos outros. E formam com eles o aglomerado de pessoas a circular por entre as cadeiras e estantes, pela porta e pelo centro da sala a conversar com um, com outro, brincando com os colegas, contando piadas ou lembrando fatos ocorridos no passado recente ou distante.

Edinho é o baterista “improvisado” da Banda. Diz ser ele uma “espécie de lateral esquerdo improvisado na meia cancha”, pois ele antes era saxofonista, sargento músico da Brigada. Na verdade, segundo Baldez, Edinho era apenas soldado da Brigada, até a descoberta dele e de Adão de que Edinho tocava saxofone, o que fez com que estes lhes

¹⁹ Os demais músicos mais jovens da Banda Rossini são: Daniel (sax soprano), Danilo (clarinete), Diego (flauta), Elder (sax alto), João (trombone), Manoel (flauta), Marcelo (sax soprano), Régis (Trompete), Rogério (trompete), Sandro (trombone), Uelinton (trompete), Flávio (percussão) e Rogério (trombone).

convidassem a ingressar no quadro de músicos dessa corporação militar. Portanto, depois de sua aposentadoria, passou ele a tocar o mesmo instrumento na Banda Rossini, deixando-o de lado em seguida para passar a tocar bateria, devido à impossibilidade de Maguinho, “baterista oficial”, estar em todos os ensaios e apresentações. Assim, surgiu a necessidade de que alguém assumisse ocasionalmente as baquetas da Banda. Tarefa que coube a Edinho, que cumpre essa função há mais de dois anos.

Maguinho, o antigo baterista, hoje participa de forma mais circunstancial das atividades da Banda, pois nem sempre ele pode comparecer aos ensaios e apresentações. E, quando pode, reveza-se na bateria e na percussão com Edinho e Baldez. É músico de bar e de bandas de baile em Rio Grande há muitos anos.

Ará é o “contrabaixista - chaveiro”. Foi ele quem me introduziu na Banda e foi a partir dele que comecei a me relacionar com os “músicos do fundo”²⁰. Também é músico de bar há pelo menos trinta anos e possui uma banda de músicas da Jovem guarda chamada “Simca Chambord”. Quando chego aos ensaios é geralmente ele quem cumprimenta primeiro, junto com demais da turma do fundo, por permanecerem eles, assim como seus lugares, próximos à porta da sede.

No início do trabalho de campo, foi com Edinho e Ará que tive primeiramente um contato mais próximo fora da Banda. Com Edinho, eu ia tomar cerveja em um bar em frente à casa de Roger no fim dos ensaios. Lá nós conversávamos sobre a banda, sobre sua vida, sua experiência como fuzileiro naval, período em que ele viveu em Angra dos Reis e Salvador, narrados entre uma cerveja e outra. Com Ará sempre falava quando voltava à cidade, pois além de lhe conhecer há mais tempo, sabia que o encontraria em sua loja e, assim, sempre ia ao seu encontro para saber notícias da Banda, como também voltava com ele pra casa quando a cerveja com o Edinho ficava pra outra ocasião.

Um outro músico com quem desde o início mantive um contato próximo foi com seu *Gilson*, oitenta anos. Sempre que chegava à sede, Gilson me cumprimentava já perguntando por meu pai, logo emendando outros assuntos²¹. Segundo todos os seus

²⁰ Entende-se, aqui, por “músicos do fundo”, os instrumentistas das cordas e percussão.

²¹ Conheço seu Gilson desde criança, pois meu pai, também músico, tocava com ele. Seu Gilson se refere àquela formação da qual meu pai fazia parte como sendo a última boa turma de sua orquestra. Diz ele que depois, os músicos novos que foram entrando com o passar do tempo, já não tinham mais o mesmo

colegas de Rossini, ele é uma das figuras mais notórias da música na cidade. Esteve por mais de cinquenta anos à frente de sua “Orquestra Gilson Constantino”, na qual tocaram Baldez, Roger e Adão quando jovens. Seu Gilson integra a Banda Rossini há cerca de cinco anos. Contudo, permanece ele um pouco à margem dos assuntos que dizem respeito à Banda. Pois a “sua orquestra” era outra. E ali, ele em suas palavras, só “brinca para passar o tempo”.

Já seu *Ivan*, oitenta anos, é o único violonista da Banda. Músico antigo da cidade, de estilo “choroso”, seu violão gera algumas polêmicas na Banda. Devido ao fato dele tocar por cifras²², seu Ivan acaba segundo alguns de seus colegas, tocando as músicas à “sua moda”. O que de acordo com Ará, é uma verdadeira “tragédia” para o contrabaixista, pois seu Ivan, com suas “bordonias” características de um violonista de Choro, atrapalharia a marcação do baixo e, conseqüentemente, do baterista. E os arranjos feitos por Adão ou Roger ficariam, por isso, descaracterizados pelo estilo de Ivan executar as músicas. E, como os “músicos do fundo” não possuem arranjos próprios para tocar - suas músicas vêm apenas com cifras²³... -, acaba seu Ivan permanecendo fiel ao seu estilo de tocar.

Aqui surge a segregação mais marcante na configuração da banda. Os músicos que tocam os instrumentos de sopro tocam por partitura, ao passo que os músicos do fundo, o violonista, o contrabaixista e o baterista, tocam de ouvido e por cifra. Isso se dá, acredito, por dois motivos. O primeiro pelo fato dos músicos de percussão e cordas não lerem partituras. Em segundo lugar, talvez devido também à própria formação do maestro Adão, que foi mestre de bandas que não possuem esses instrumentos, bateria, violão e contrabaixo elétrico, em suas formações²⁴.

compromisso dos músicos de antes...

²² Assim como Ará, Maguinho, e Edinho, que apesar de ter sido militar-músico, confessou-me saber ler música “muito pouco”.

²³ Por cifras entende-se um processo de notação bastante popular utilizado na harmonização de músicas para instrumentos como o violão e teclado.

²⁴ Segundo seu Baldez, hoje a Rossini é tanto Orquestra quanto Banda. De acordo com ele, “a diferença entre essas duas formações é que a banda não tem bateria. Não tem contrabaixo de corda, não tem violão. A Banda é para desfile. A Orquestra não é para desfile. Essa é a diferença. E as nossas músicas são orquestradas, diferente de banda”.

Sucessividades: O “Molecular”.

Um episódio que poderia ser utilizado para explicar a música como conflito - ilustrando diferentes formas de socialização musical a partir das distinções entre as classes sociais (Bourdieu: 2007) - é o do desentendimento ocorrido entre Adão, o maestro, e Edinho, o baterista, e que fez com que o último viesse a se desligar da banda por um tempo. O caso foi mais ou menos assim: Durante a tocata da Banda no “Natal Luz”, evento realizado pela Prefeitura Municipal da cidade em dezembro de 2006 à beira do cais do porto velho, Edinho falhou durante a execução de uma balada. Segundo relatos, esse fato incomodou o maestro, que lhe advertiu em público. Magoadado com o ocorrido, depois de encerrada a apresentação Edinho acabou por se afastar das atividades da banda por um tempo.

Se me detivesse apenas nesses relatos iniciais e seguisse o conselho que Pierre Bourdieu dá aos seus “*alunos e jovens pesquisadores*” (2004:18), orientando minha pesquisa em vistas a uma “maximização” dos recursos, acredito que rapidamente teria tirado conclusões antecipadas sobre o evento. Não teria percebido o fluxo das coisas, dos acontecimentos, e entenderia apenas o que os separa, e não o que os une... Portanto, assim se sucederam os principais eventos descritos em meu diário de campo sobre o caso do afastamento temporário de Edinho da banda.

20-06-2006.

Conversamos eu e Edinho ao lado da bateria, à espera do início do ensaio. Edinho me pergunta se sei ler partituras. E me diz ele que mesmo se vendo obrigado a saber devido à sua trajetória na Banda da Brigada, nunca soube muito bem como lidar com as notações musicais. Digo a ele que eu, de minha parte, também não sei tocar por partituras. Ele, então, me diz que aprendeu música “de ouvido”, que nunca estudou a não ser na Brigada, e que, por isso mesmo, ele estava apenas tocando “no improvisado” na bateria, sem ter muita noção de divisão rítmica, tocando as músicas da Banda apenas “seguindo atrás da marcha”, “sentido o som”...

25-09-2006.

Vou à casa de Seu Baldez. Deço do ônibus em frente a sua casa, e ele se encontra sentado à porta. “*Vens a pé de Pelotas, guri?*”, pergunta ele ao ver-me suado, morrendo de calor. “*Sim, venho a pé e a passos largos*”, respondo acompanhando o tom da brincadeira. O motivo da visita é a entrega do livro de atas da Banda do fim do século XIX, que Baldez e os demais haviam confiado a mim para que eu as digitalizasse. Conversamos sobre a banda, e eu pergunto a Baldez quem dos demais músicos da Rossini era da Brigada. Baldez diz que além dele e de Adão, apenas o Edinho era também da Brigada. Baldez diz que, inclusive, foi ele e Adão que descobriram que Edinho tocava saxofone e o convidaram para ir para a Banda. Pois Edinho, à princípio, era apenas soldado. E, com isso, o convidaram para que ele integrasse o corpo de aprendizes de música, tendo sido Edinho, assim, aprendiz de Adão na Banda da Brigada.

27-12-2006 Tarde.

Chego à Rio Grande e vou direto à loja de Ará, para saber como andam as coisas na Banda. Ará, como sempre, está parado à porta da loja. Permaneço então conversando com ele uns minutos e, em seguida ele me pergunta:

-*Soubesses que o Edinho saiu da Banda?*

-*Não, não sabia...*

- *Pois é. Outro dia, quando tocávamos no natal luz ele entrou atravessado numa balada. O Adão ficou louco com ele, e deu uma ‘mijada’ no Edinho na frente de todo mundo. Disse depois que ele devia ter ido meio “alto” pra tocata. Coitado do Edinho, ficou chateado, com toda razão. Mas é aquilo, né? O Adão é o regente²⁵, ele é o responsável pela banda, se nós entrarmos errado, é ele que fica com cara de tacho na frente de todo mundo... Parece que o Edinho não volta mais, parece que ele já foi entregar o uniforme na sede...*

27-12-2006. Noite.

Conversa com Seu Adão sobre patrocínios, projetos, e sua insistência em associá-los a um “medalhão” político: vereadores, deputados ou a pessoas associadas à produção cultural local e à festa do Mar. O edital do Programa Petrobras Cultural circula pela mão de Adão, Barreto, chegando até o Luiz, que fica mais ou menos encarregado de dar uma olhada melhor no material. Falo com ele a respeito, que gosta da idéia de redigirmos um projeto para conseguir recursos para a Banda. Ninguém fala da saída de Edinho, e o ensaio transcorre (quase que) normalmente.

28-12-2006.

Procuro Edinho no bar que ia com ele ao fim dos ensaios. O encontro lá, e Edinho dá, então, a sua versão sobre sua saída. Ele reclama do retorno de som, que não chegava até o

²⁵ É importante salientar que Adão rege a banda apenas na contagem inicial de entrada nas músicas. Logo após ele toca saxofone junto com os demais. Portanto, nas palavras do próprio Adão, o que ele faz não é reger e, sim, apenas coordenar as entradas e finalizações das músicas.

fundo, fazendo com que ele fosse se guiando “*só pelo vento*”. Diz ele também que não teve tempo de ensaiar suficientemente tal música com a banda; que esta com a farda pronta para devolver para o grupo, e que não se sente magoado com o Adão, que apenas quer dar um tempo da Banda.

02-02-2007.

Durante conversa com Seu Baldez, tento de forma muito sutil saber algo mais sobre a saída de Edinho. Para isso toco no nome de Edinho perguntando sobre as tocatas deles na Brigada. Ele me fala muito rapidamente que estava bastante chateado com a situação; com a entrega do uniforme feita por Edinho. Baldez diz que argumentou com Edinho de que todos ali eram amigos, que o Adão foi duro, mas que era o jeito dele e que ele não devia levar a sério, pois aquilo ali era uma diversão, e ninguém ganhava nada com aquilo. E justifica o desentendimento afirmando que o som no dia estava muito ruim...

8-07-2007.

Depois de um período sem poder ir aos ensaios e apresentações da Banda, volto a assistir a um ensaio realizado no “sobrado dos azulejos”, local improvisado devido a reforma da sede se encontrar em andamento. O sobrado é um belo e centenário prédio português, localizado próximo ao porto velho, reduto tradicional de prostitutas e travestis, o que torna o local perigoso. Devido a isso os ensaios contam com menos músicos, devido ao perigo da região para aqueles que não tem carro.

Dos poucos músicos ali presentes estava uma das ausências mais sentidas dos últimos meses: Edinho. Que, de volta a bateria, parecia recompor aquele cenário da banda que, para mim, era o ideal.

12-07-2007.

A Banda Rossini, a convite da Prefeitura Municipal, realiza uma pequena apresentação na festividade de lançamento da FEARG de 2007. Nesse evento, encontram-se políticos e a imprensa local, todos dispostos ao redor do coreto da Praça Tamandaré. O concerto da Banda Rossini teve como prelúdio os numerosos discursos dos diversos políticos presentes. Discursos estes que diziam respeito às muitas benfeitorias da administração local. E a disposição dos músicos no coreto, ficou restrita ao espaço deixado pelos políticos, e que era apenas o do fundo do círculo. Ficando, todos os músicos, depois de findados os discursos, praticamente invisíveis para os poucos expectadores que resistiram à bateria de elogios da classe política local ao potencial da cidade de Rio Grande. Edinho está de volta em sua primeira apresentação, e a Banda toca na animação de sempre como que sem se importar com sua invisibilidade...

21-01-2008.

Converso com Roger em sua casa na Praia do Cassino. Depois de findada a entrevista, motivo de meu encontro com ele, sentamos em frente à sua casa, tomando uma cerveja e olhando o movimento. Continuamos a conversa sobre a Banda, sobre ele e os amigos da Rossini. É Roger quem toca no assunto do desentendimento entre Adão e Edinho:

- O negão ficou magoado com o Adão. Com toda a razão, o Adão xingou ele em público. Mas a questão é que o Edinho não tinha culpa nenhuma. O problema foi o mesmo de sempre, não dão o mínimo de estrutura pra gente tocar, eles fazem tudo na hora, sem planejamento nenhum. O palco era pequeno, metade da Banda ficou em baixo, e puseram Edinho a uns dez metros de distância da gente. Com isso dava uma defasagem tremenda do som. Ele ouvia tudo atrasado, e nem mesmo a gente da frente se ouvia direito... E eu disse para o Adão pedir desculpas pra ele, que o Edinho não teve culpa, que ia ficar um troço chato se ele saísse da Banda. Por que ali ninguém recebe nada, todo mundo está ali por amor à música, e que, sendo assim, não podíamos dar tal gravidade a uma coisa tão boba.

27-02-2008

Depois do ensaio, saímos eu e Edinho até um bar próximo à Banda Rossini para assistirmos a uma partida de futebol. Edinho começa a me falar mais detalhadamente sobre seu começo na Brigada, assim como sobre sua relação com Adão e Baldez. Diz ele que à época de seu ingresso na Banda, em 1982, ele servia em Piratini como soldado. Na ocasião, eles precisavam de um sax barítono na Banda da Brigada em Rio Grande e ele, sem saber de nada, foi chamado a comparecer no quartel da cidade. Ali chegando, foi recebido pelo comandante do batalhão, que lhe perguntou se ele tinha interesse em tocar na Banda da Brigada. Edinho responde que se fosse para ficar apenas como soldado-aprendiz de músico, ele se interessava. Edinho é então apresentado e avaliado por Adão, que o aprova e diz ao comandante que ele “sabe ler partitura”. A partir daí, Edinho ingressa no quadro de músicos e vai para a Banda de Pelotas. Adão torna-se Inspetor de Bandas da Brigada, e eles passam a se encontrar muito poucas vezes. Edinho ainda é avaliado por Adão em seu concurso para primeiro-sargento. Nessa prova, ele diz ter dado “cola” a um colega seu, e que, no momento da troca das provas, ele é flagrado por Adão, que faz “vistas grossas” para o acontecido. Edinho, então, erra propositalmente uma questão da prova, o que faz com que seu colega fique com a nota maior que a sua. Adão diz a Edinho depois da prova nunca ter visto um segundo-sargento tirar menos na prova que um terceiro-sargento, fazendo, com isso, referência, mesmo que de forma velada, à cola dada ao colega. Edinho diz que à época do quartel era tudo muito “segmentado”, tudo muito dividido, e era muito difícil um praça se relacionar com um oficial em situações fora das de trabalho. Mas, como depois de aposentados “ninguém manda em mais nada”, ele disse que Adão esteve diversas vezes em sua casa lhe convidando para tocar na Banda Rossini. Ele aceitou, e ingressou como sax barítono, até ficar definitivamente na bateria. Com relação a sua saída da Banda, Edinho diz, em primeiro lugar, que “Adão é boa gente”, e que apenas ficou chateado por que, como disse Roger, “roupa suja se lava em casa”. Portanto, Adão não devia ter sido ríspido com ele em público. Adão disse não ter percebido seu erro, e que, portanto, não foi proposital. Roger repreendeu Adão por causa disso, e foi organizada uma comissão da Banda, na qual estavam presentes Baldez, Roger, Luiz e Jaime, que foram até sua casa reivindicar formalmente sua volta. Após o aceite, Edinho foi recebido com festa no ensaio no sobrado dos azulejos. E ainda se aproveitou da insistência por sua volta e reivindicou pratos novos para a bateria, o que, de pronto, foi providenciado por Roger.

Nas simultaneidades molares, substituiríamos, portanto, o “*percepto pelo conceito*” (Bergson, 2006b:152), ao conceber as relações entre esses músicos de forma espacializada. Ao dizermos que a “cisão mais marcante” na banda seria a de que uns tocam por partitura, ao passo que os outros não possuem “conhecimento” musical, nos remetemos às diferenciações identitárias e opositoras.

Essa é uma forma corriqueira a partir da qual a dimensão social da música é tratada; sob o signo de um “paradigma conflitualista”, no qual os “músicos de verdade”, aqueles que “estudaram música” e possuem uma relação formal com o sistema de codificação musical, tenderiam a ter o privilégio num modelo topográfico hierárquico e segregador. No entanto, essa cisão aqui exposta terá outra relevância nesse trabalho. Essa distinção percorrerá um outro itinerário. Pois acredito que a dinâmica das relações ali travadas envolve esse grau de afetividade e imprevisibilidade que esse modelo molar não consegue superar²⁶. Dois exemplos sobre um mesmo evento podem elucidar essas diferentes perspectivas, a do pólo molecular e molar.

Bergson, em seu “O pensamento e o Movente” (2006b: 103-4), descreve essa constante e imprevisível novidade, dizendo que:

... A realização traz consigo um imprevisível nada que muda tudo. Devo, por exemplo, assistir uma reunião; sei que pessoas ali encontrarei, em volta da mesa, em que ordem, para a discussão de que problema. Mas que essas pessoas venham, sentem-se e falem como eu esperava que fizessem, que digam o que eu de fato pensava que diriam: o conjunto dá-me uma impressão única e nova, como se fosse agora desenhado num único traço original por uma mão de artista.”

²⁶ De acordo com Eduardo Viveiros de Castro (2007:13), essas multiplicidades moleculares e molares em Deleuze, visam uma síntese disjuntiva, uma “*indiscernibilidade de heterogêneos antes que conciliação de contrários*”; havendo, portanto, na síntese dessas duas escalas a partir da perspectiva molecular, algo diferente do que há quando a comparação se dá apenas ou a partir do outro nível molar ou extensivo, em que a distinção se dá sempre enquanto oposição. Na lógica molecular, não haveria oposição, mas “*diferença intensiva, implicação ou inclusão disjuntiva do pólo extensivo pelo pólo intensivo ou virtual*”; ou seja, um movimento constante que se dá a partir da lógica micropolítica das relações. Portanto, essa mesma síntese é aqui proposta, ao optar por apresentar os dados etnográficos a partir dessas diferentes perspectivas.

Já Bourdieu (2004:136) - e a sociologia crítica - daria uma explicação oposta ao entendimento do mesmo evento. Dando ênfase aos aspectos materiais em seu projeto de uma “*topologia social desenvolvida*” sobre as distinções entre as classes sociais, ele diz que “*essa classe no papel tem a existência teórica que é a das teorias: enquanto produto de uma classificação explicativa (...) ela permite explicar e prever as práticas e as propriedades das coisas classificadas – e, entre outras, as das condutas de reunião em grupo*”. Nesse sentido, o que para Bergson é de uma imprevisibilidade constante, para Bourdieu é de uma constância previsível. Essa “classe no papel”, essa existência teórica, tem o efeito de domesticar a realidade; ao passo que o movimento incessante levantado por Bergson, tende a privilegiar as micro-diferenciações recorrentes nas relações, e que, por isso, não se reduzem a essas tipologias²⁷.

Portanto, além de músico que “toca de ouvido”, Edinho é, acima de tudo, querido por todos. Amigos de décadas conviveram eles nos mesmos espaços de socialização, para além da carreira militar que compartilhou com alguns. Tocaram juntos em outras bandas, freqüentaram as casas uns dos outros, compartilharam de episódios passados que são sempre evocados durante os ensaios e tocatas. E esses espaços percorridos por Edinho em companhia dos seus colegas da Banda, nos remetem às múltiplas segmentações da vida social (a casa, a família, o bar; a Banda, o trabalho, os ensaios...)²⁸.

Com isso, quero dizer que na Banda Rossini a música não é um elemento segregador, pois as relações travadas entre os músicos são baseadas, principalmente, no respeito mútuo e na tolerância. E isso parece ser uma preocupação constante entre eles, que buscam, quando há algum tipo de descontentamento, conciliar as partes envolvidas,

²⁷ Bernard Lahire (2002: 58), um dos revisores da sociologia crítica de Pierre Bourdieu, aponta para essa substantivação das disposições dos indivíduos, contrapondo a ela essas micropolíticas das práticas cotidianas. De acordo com ele: “*nunca se pode evitar totalmente a explicação disposicional quando se quer levar em conta experiências passadas incorporadas em cada ator, mas é preciso utilizá-la com precaução (...) buscando sempre as manifestações e contramanifestações dessas disposições, circunscrevendo seus campos de ativação e de inibição. Às vezes até a noção de disposição é útil para mostrar o que diferentes micropolíticas têm em comum*”, desde que não se passe – como uma abordagem assentada apenas na perspectiva molar das classes faria com o caso do desentendimento de Edinho e Adão... – “*da agressividade para com o seu companheiro - por generalização abusiva - à disposição agressiva para com outrem*”.

²⁸ Deleuze e Guatari (1996: 84) denomina esse tipo de segmentaridade de “segmentaridade linear”, “*onde cada segmento representa um episódio ou um 'processo': mal acabamos um processo e já estamos começando outro, demandantes ou demandados para sempre, família, escola, exército, profissão (...) os diferentes segmentos remetem a diferentes indivíduos ou grupos, ora é o mesmo indivíduo ou grupo que passa de um segmento ao outro*”.

de modo que as eventuais desavenças sejam deixadas de lado, e o clima de amizade tão caro a eles volte a predominar.

Esse aspecto conciliador do conviver dos Rossini fez-se presente já no primeiro dia de meu trabalho de campo. Quando fui ao encontro de Ará em busca de informações sobre a banda, encontrei também em sua loja Maguinho, que disse ter saído da Rossini devido ao fato de estar meio chateado com um músico. Com o transcorrer da conversa, na qual Ará falava da banda e das amizades por eles ali feitas, Maguinho volta atrás, e diz estar “*afastado da Banda apenas por uns tempos*”. No entanto, mais tarde, quando chegamos todos de ônibus ao local da tocata, encontramos Maguinho fardado, de pandeiro na mão, parado em frente à porta de entrada do salão. Naquele dia, tive certeza de que a conversa com Ará o havia levado a retornar à banda, mesmo que, àquela época, isso não fizesse muito sentido para mim.

Portanto, parece-me que para além de uma “macropolítica” das identificações, temos, concomitantemente a isso, toda uma “micropolítica da percepção, da afecção, da conversa, etc” (Deleuze e Guattari, 1996: 90)²⁹. Isso tem por correspondência o fato do grupo de músicos da Rossini se manter há tanto tempo o mesmo. Pois afora os jovens que costumam afastar-se temporariamente dos ensaios e tocatas, todos os integrantes estão há pelo menos oito anos na Banda, o que tende a se refletir nas cumplicidades, que, justamente por isso, permitem que surjam eventuais desavenças temporárias, que, no entanto, são logo deixadas de lado pelos envolvidos.

Outro exemplo descrito acima que poderia ser entendido como “conflituoso” na banda, é o caso das “bordoniadas” de seu Ivan em seu violão, que perturba Ará, o contrabaixista da Banda e Maguinho, o antigo baterista. As palavras de Roger ilustram bem essa perspectiva escolhida pelos músicos da Rossini para o seu conviver.

“Edinho tocava saxofone. Ele está na bateria meio que de improviso, porque o Maguinho saiu. Agora, vez em quando o Maguinho quebra um galho para a gente, mas o Maguinho não gosta muito do cara do violão, diz que ele não

²⁹ De acordo com os autores (Idem: 90), “*tudo é político, mas toda a política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica. Consideremos conjuntos do tipo percepção ou sentimento: sua organização molar, sua segmentaridade dura, não impede todo um mundo de microperceptos inconscientes, de afectos inconscientes, de segmentações finas, que não captam ou não sentem as mesmas coisas, que se distribuem de outro modo, que operam de outro modo*”.

toca nada e não sei o quê. O Ará também não gosta: ‘pô, por que esse cara atrapalha’. Aí ele disse que ia sair da banda, fui eu quem segurou ele. Eu disse ‘não sai nada, a gente toca para se divertir, se a gente ganhasse ou coisa assim e ele estivesse atrapalhando’, e ele ‘ah, mas pô, o cara dá umas notas que não é’. E eu falei: ‘bom, vamos fazer uma coisa, fica para um lado, e põe o velho lá para outra ponta... Tu fica numa ponta com o baterista e deixa o velho na outra ponta’. Por que ele não toca mal, é que ele está acostumado a tocar em conjunto, e em orquestra é diferente. Então são coisas assim, depois de terem convidado velho para tocar lá, e chegar agora e dizer para ele ‘ não te queremos mais’, pô, é capaz de dar um troço no coração dele, seria uma coisa chata pra caramba. Às vezes, quando ele não pode ir o Ará debocha e diz, ‘ai que bom que ele faltou...’ No entanto, algumas vezes nas quais o contrabaixo não pode ir, o Ivan quebra o galho, por que ele usa muito a baixaria do violão. Já fica um ‘sonzinho’... sem aquele vazio. E a gente tem que ir relevando essas coisas”...

Nesses termos, acredito que esse “relevar” é, sobretudo, a síntese dos afetos presentes no conviver desses músicos. Em vez da perspectiva das diferenciações segregadoras, optam, eles, na maioria das vezes, pelas intensidades que as amizades ali construídas - bem como em outros espaços - os proporcionam, enquanto dinâmica das relações e das memórias ali evocadas e/ou construídas. Essas relações, por sua vez, tendem a vincular esses músicos de uma maneira não só representativa, mas afetiva, também à sede da banda, morada dos Rossini.

A sede

05-07-06

Na banda Rossini já estavam todos; uns conversando, uns tocando, outros olhando o movimento em frente da sede. Chego e, em seguida, vejo Barreto que está, em pé, à beira da mesa, mexendo em seus papéis, e Adão, que passa algumas instruções a um jovem músico que o escuta atenciosamente. O salão de ensaios é amplo, embora em péssimo estado. À direita, ficam dois grandes espelhos presos em diagonal na parede, e, abaixo deles, a bateria, a caixa de som do violão e contrabaixo, e os pedestais antigos de madeira, brancos, com o nome da banda grifado. As paredes à esquerda e ao fundo, estão repletas de fotos da banda. Parte de sua memória que, ali, formam um mosaico de temporalidades diversas, uma de 1920, outras da década de 30 e 40, e assim sucessivamente até tempos mais recentes. Há, ainda, fotos individuais de antigos integrantes, bem como um desenho, bastante antigo, no centro, do maestro Rossini. Além dessa ampla sala, existe uma sala menor, à esquerda; junto ao banheiro, a cozinha, e próximo a ela uma escada que leva até uma espécie de andar superior. O cheiro bom de café espalha-se por todo o ambiente. Vejo Baldez que da cozinha acena-me em voltas com a térmica de café que prepara para ser servido no intervalo do ensaio. Ele, em seguida, me cumprimenta e fala que quer me mostrar algo. Leva-me até essa parte superior do prédio. Diz ele ser ali o local onde antigamente a Banda tocava, e me mostra alguns armários que guardam materiais referentes à banda; repertórios, atas antigas do século XIX, fichas de antigos integrantes. Logo mais ao fundo, abre uma pequena sala, antes chaveada, na qual se encontram, desordenadamente, alguns instrumentos antigos da Banda, junto com cadeiras quebradas e parquês soltos no chão. Ele se apressa em me mostrar um “officleid”, centenário instrumento de nacionalidade francesa, assim como também uns trompetes bastante velhos, dispostos desordenadamente na peça. Observo também um corpo de violoncelo, assim como outros pedaços de instrumentos amontoados. Ainda vejo pouco antes de sair da sala uma foto mofada, numa já deteriorada moldura, de Giuseppe Pepino, filho de italianos, hoje falecido, que dedicou boa parte de sua vida à Banda. Foi ele inclusive o presidente de honra da Rossini na ocasião de seu centenário, à época com 83 anos e ainda em plena atividade como saxofonista. Ali de cima, da sacada que dá para o amplo salão, pode-se observar mais detalhadamente o estado de deterioração do teto que, depois das sucessivas quedas de luminárias durante os ensaios, algumas vezes muito próximas de atingir a cabeça dos integrantes, foi remendado com madeiras brancas e com lâmpadas comuns que, agora, situam-se mais abaixo, presas por fios que saem do teto.

- *Temos de reformar essa foto do Giuseppe*, diz Baldez, antes de descermos.

Ao descermos, Seu Baldez ainda me mostra uma foto, datada de 1940, na qual a Banda posa com um de seus integrantes portando o contrabaixo que estava guardado lá em cima, e me fala do desejo deles de expor esses instrumentos em um memorial, depois que eles conseguirem a verba com a Prefeitura para reformar a sede...

Memória e Esquecimento.

Os músicos mais velhos da Banda Rossini viram ao longo de mais de cinquenta anos, a materialidade da sede ruir diante dos dias, meses, anos... Diante do tempo, “corrente furiosa”, que arrasta-nos a todos. A expressão de Michel Serres (2205) de que “*os sólidos escoam tanto quanto os líquidos*” sintetizaria essa relação, esse sentimento compartilhado por todos os músicos que, de alguma maneira, tem sua vida e sua música vinculada àquele lugar, morada da Rossini há quase noventa anos.

Maurice Halbwachs (2006) diz que é justamente devido a pouca mudança dos objetos materiais que podemos nos equilibrar psicologicamente diante do espaço e do tempo. São essas referências materiais que dizem das coisas sua estabilidade fundamental ao conviver. O apego que temos aos objetos, que possuem para nós uma dimensão afetiva e representativa, resulta dessa esperança de que neles não haja mudança; de que eles se mantenham em nossa companhia da maneira como sempre estiveram.

Além disso, esses objetos nos remetem também à companhia de outras pessoas, ausentes ou presentes; às comunidades visíveis e invisíveis às quais, através deles, ligamo-nos de uma maneira comum, como se cada um desses objetos fosse parte de um todo que nos liga numa trama afetiva na qual convivemos e lembramos dessas - com essas - pessoas. Para Halbwachs, mesmo parecendo imóveis, os objetos, contudo, não são mudos; falam à nós de uma maneira familiar, afetiva e contemplativa. E, de fato, se os pensarmos a partir de uma duração longa, não são eles imóveis, apenas dão-nos essa impressão, devido à relativa estabilidade dos grupos a partir dos quais nos relacionamos com eles.

Gaston Bachelard (1993:59) fala da possibilidade de se “ler uma casa”; tratá-la na intimidade que tratamos um livro. O casarão da Rossini, local dessa “poética da intimidade”, é para esses músicos da Banda de uma familiaridade coletiva e temporal, na qual tudo ali está disposto de forma a dar sentido a essa afetividade que ultrapassa as fronteiras do tempo. A tentativa de representar essa relação como um passado comum, de buscar a expressão adequada para dar sentido a essa relação, encontra-se no esforço

de organização, de manutenção e de preservação dos objetos por meio do quais todos, ali, vinculam-se àquele espaço a partir da memória e da música.

Diz também Bachelard ser possível que venhamos a nos sentirmos tentados, diante da geometria, das simetrias e linearidades da casa em suas formas constantes, a pensá-la racionalmente. Mas, de acordo com ele, bastaria apenas um momento, aquele no qual nos abrimos para a dimensão propriamente humana do lugar, para que a reencontremos no terreno da intimidade, da relação onírica com a matéria. O sonho da casa como o sonho da matéria... O sonho “dos Rossini” como um sonho de simetria afetiva, na qual a possibilidade de se dispor as coisas organizadamente, de lidar com os objetos históricos ali contidos de forma ordenada, de maneira que faça com que eles perdurem, mostra-se como uma espécie de intimidade objetivada.

Essa leitura íntima, humana e contemplativa, está escrita na sede da Banda, em toda a sua iconografia expostas nas paredes e que remontam a uma longa duração de mais de um século. As fotos dos antigos maestros, antigos beneméritos da banda, das formações da Rossini que datam desde a década de 20 em diante, remontam a essa intimidade temporal e distensiva, que une esses músicos de diversas gerações.

Mesmo tendo sido o tempo e a umidade os inimigos comuns desses materiais, fazendo com que algumas lembranças, documentos, nomes, fotos, tenham se perdido definitivamente no tempo, algumas dessas memórias, contudo, ainda perduram. Algumas permanecem intactas, outras puderam ser restauradas, e outras ainda, permanecem, mesmo que com “cicatrices”, resistentes à umidade a ao tempo.

Jean Baudrillard (2006) define o objeto antigo como um objeto “não-funcional”. Sendo “mitológico”, por se referir ao passado, sua única função seria a de significar. Significar o tempo, o tempo da “origem” e o tempo que passa, que perdura. Não o tempo real, mas seus indícios, a fraqueza da matéria diante do tempo.

Portanto, a sede da Rossini, os indícios do tempo pelo qual ela perdurou, é sentido de forma mais clara por aqueles músicos que, bem jovens, começaram a tocar ali, a partir das instruções do mestre Rossário. Mais precisamente, por Roger e Adão, que começaram na década de 50, e por Baldez e Barreto, que ingressaram na Banda nos anos 60.

Roger lembra de que quando começou a tocar na Rossini o prédio era “*novinho, novinho*.” Já seu Baldez concordaria com Bachelard (1993:67) em sua predileção pelo rústico nas casas. Quando ele lembra da sede antigamente, menciona que a metade inferior das paredes internas era bonita, de madeira, talhando e circundando todo o espaço ao redor; Roger lembra que o piano, hoje completamente desafinado e corroído pelos cupins, soava e reverberava soberano, anos atrás, através dos dedos de Dona Diva na Orquestra Hermínio de Moraes.

Existem, assim, diferentes perspectivas ou formas de se sentir a passagem do tempo (Serres; 2005), a longa e impiedosa sobreposição da duração à matéria, duração que a tudo transforma, na infindável narrativa do tempo. Os jovens músicos da Banda, por exemplo, convivem e circulam pelo prédio da Rossini, perambulam em meio às incontáveis casas antigas da cidade, despercebidos de suas temporalidades. Para um jovem, essas casas, assim como a sede da Banda em sua rigidez soberana, parece destituída de qualquer temporalidade... Parecem sempre terem sido assim, “velhas” ou “antigas”.

Lembro de um jovem músico da banda, que durante um ensaio, enquanto mexia em seu instrumento brincava com seu Gilson, dizendo: “*viu só? O meu saxofone é ‘YAMAHA’. I amarra aqui, I amarra ali...*” mostrando as emendas nas chaves, e arrancando risada dos demais presentes. Roger falou-me que o instrumento de sopro, se não usado, rapidamente deteriora-se, as chaves caem, as peças enferrujam. A passagem do tempo na materialidade da sede tem, para os “antigos músicos” da Rossini, o equivalente à solidez vulnerável do saxofone do rapaz que vai se deteriorando numa duração que ele é capaz de sentir. Duas durações, duas maneiras diferentes de se (poder) sentir a passagem do tempo...

É devido a esse sentido de fugacidade, de luta contra o tempo, à perda por ele imposta à memória, é que os Rossini travam uma batalha cotidiana contra o esquecimento, a partir do tratamento da banda enquanto representação coletiva, bem como também enquanto lembrança dita no momento, partilhada e fugidia. Contudo, assim como para Bachelard a intimidade da casa não é destituída da objetividade representativa que lhe convém, também não há uma separação substantiva entre essa representação e essa “arte” da memória. Porém, tratarei aqui de tentar pensá-la separadamente.

Em primeiro lugar, os motivos dessa separação são circunstanciais. Cheguei entre os Rossini em meio a um diálogo já longo com o poder público municipal em busca de recursos para a reforma da sede. Essa necessidade impunha uma representação histórica e coletiva que se sobressaía durante os ensaios e nas apresentações públicas da banda. E, em virtude da precariedade da sede e da ineficácia das negociações que já vinham de anos, as opiniões dos músicos mais velhos sobre a cidade, soavam-me melancólicas e negativas, tanto quanto aos “novos tempos”, quanto ao descaso das autoridades municipais com a memória da cidade.

Em segundo lugar, os motivos são de ordem relacional. Ao interagir mais com os músicos, ao passar a estabelecer progressivamente com eles uma relação cada vez mais próxima e fraterna, pude ir percebendo e ouvindo, aos poucos, às lembranças menos “representativas”, ou, melhor dizendo, o afeto por traz de cada representação, de cada lembrança; a arte circunstancial de cada dizer. Ao passo que, também eu, me abria a essas intensidades apenas percebidas no decorrer do cotidiano dos ensaios e apresentações³⁰.

E em terceiro lugar vem a razão principal. Acredito que, uma vez destituídos do problema da reforma da sede, as memórias puderam ser evocadas em um outro tom. A poética da memória tornou-se outra, mais revigorada, mais colorida. Assim como a sede ganhou vida, as memórias, os tons de vozes, os rostos ganharam novas expressões. Mesmo que sempre tenha havido da parte deles um riso bem humorado diante das adversidades, parece que tudo se tornou mais risonho, mais colorido e fraterno. Parece que o espaço, foi, novamente, recomposto, colocado de novo em seu lugar.

³⁰ Para elucidar melhor essa dimensão afetiva do trabalho de campo e, no nosso caso, do estatuto da memória entre os Rossini, faço minhas, aqui, as palavras de Jeanne Favret-Saada (2005: 160-1): “*Escolhi conceder estatuto epistemológico a essas situações de comunicação voluntária e não intencional(...)* [por que] *minha experiência de campo (...) deu lugar à comunicação (...) de afetos desprovidos de representação*”. Não visio, por isso, pensar apenas as intenções e representações coletivas sobre a banda, mas, também, os aspectos concernentes à dinâmica dos episódios menos intencionais dos Rossini, dos quais, a meu ver, são constituídos os laços mais importantes estabelecidos entre os músicos. A representação histórica da instituição, só tem sentido se pensada a partir da cumplicidade e da trama de afetos que liga esses músicos uns aos outros, bem como estes à morada dos Rossini.



Imagem 1



Imagem 2

O Conviver: As Representações do Lembrar.

A velha sede, situada em uma estreita rua do centro da cidade, encontra-se ainda rodeada por outras casas antigas, embora algumas estejam ainda mais abandonadas que ela. Mantêm-se, ainda, em parte da rua, o antigo calçamento e o formato estreito da via, que dá um ar de “antiguidade” ao casarão, bem como a toda essa região da cidade³¹. O prédio é de 1919, e tem como data de sua última reforma o ano de 1952. Encontrava-se, assim, em péssimo estado, o que, acrescido ao fato dele ser aberto apenas nos dias de ensaio, dava um ar de abandono ao lugar, que passa a semana toda fechado.

A manutenção da sede, a compra de instrumentos e de uniformes bem como os demais custos administrativos da Rossini, é feito a partir de recursos da própria Banda. Isso quer dizer que não seria possível, a partir das quantias obtidas apenas de algumas raras tocatas remuneradas e de seus poucos alunos, manter as contas da Banda de forma a sobrar dinheiro para qualquer reforma mais estrutural. Nesse sentido, a Banda se mantém em boa parte devido à “benfeitoria” dos próprios integrantes que, sempre que preciso, colocam dinheiro do próprio bolso para custear os gastos.

Acrescida a essas dificuldades, ainda existe a preocupação que a Rossini acabe fechando e a sede passe para as mãos do asilo de velhos da cidade. Isso foi estipulado em ata de reunião na década de 50 quando a banda recuperou sua sede, perdida durante a Segunda Guerra Mundial. Na ocasião, foi deliberado pela entrega do prédio ao asilo se desativada a Banda, fato que me foi contado inúmeras vezes por diversos músicos.

Portanto, quando surgi entre “os Rossini”, a primeira coisa que me chamava à atenção era esse incômodo dos músicos mais “velhos” mediante os efeitos da “*marketaria do tempo*”³² no espaço. A sede velha, fazia do tempo vivido a atualidade de um tempo no qual a decadência da matéria impunha-se de forma avassaladora, pois o espaço de suas memórias, de seus tempos, ruía diante de seus pés, de suas cabeças...

³¹ O centro de Rio Grande ainda mantém, em sua arquitetura urbana, a convergência de prédios centenários com outros prédios mais novos. Nas ruas que circundam a sede não é diferente, havendo em seus arredores muitas outras casas tão antigas quanto à da Rossini...

³² Expressão de Michel Serres (2005).

Chamava-me atenção, também, o ar despreocupado dos jovens que ali tocavam sem muito se dar por isso, sem muito ligar, pois para eles a sede sempre foi assim, velha, não era um problema para eles a situação do prédio. Mas para aqueles músicos que sentiram o envelhecer desse espaço, a luta contra os efeitos do tempo na sede é, também, a luta contra o próprio envelhecimento.

Michel Serres (2005:13) diz que *“o jardineiro vê a rosa nascer, desabrochar, murchar e, em seguida, desaparecer num curto espaço de tempo. Se a flor pudesse ver ou sentir, ela admiraria os lentíssimos deslocamentos do cultivador que, em sua ilusão, se apresenta como algo estável e permanente”*. Os músicos mais velhos da banda possuem, portanto, uma “mirada de jardineiro” sobre a sede; já os mais jovens só podem senti-la como a rosa sentiria a duração do jardineiro, em sua rigidez e atemporalidade absoluta.

Muitas vezes ouvi o tom melancólico dos músicos antigos com relação ao descaso da juventude dos dias de hoje, da falta de compromisso com os ensaios, as apresentações. Diziam eles que, antes, tinham mais respeito e identificação com a Banda; que eram mais compromissados com a geração mais antiga.

Portanto, nessa luta contra a passagem do tempo, Barreto é um músico especial. Ele tudo organiza, tudo fixa materialmente em suas planilhas, suas atas, seus livros de presenças; preocupa-se com os efeitos “destrutivos” do tempo sobre a história da Banda. Tem ele uma organização que advêm desse senso do tempo que é fugidio e que a tudo corrói. Preocupa-se, nesse sentido, com quem o substituirá nessa tarefa quando ele não tiver mais saúde pra isso. Pretende ele exercer essa função até seus setenta anos. Portanto, por mais quatro anos apenas... E, mesmo que ele não admita nem queira impor isso, sonha com a possibilidade de que um de seus netos assumira essa função.

A reforma da sede se apresentava, portanto, como um projeto coletivo desses integrantes. Não só de Barreto, Baldez, Roger e Adão, mas também dos outros músicos que possuem esse sentido de historicidade da banda participam dessa jornada, desse empenho em prol da memória histórica da Rossini.

Em torno desse objetivo, a Banda estabeleceu um diálogo de mais de oito anos com a Prefeitura em vistas de conseguir os recursos para a reforma. Muito solicitada

pelo poder executivo municipal para os seus eventos, aos quais sempre se faziam presentes sem receber nenhuma remuneração, os integrantes da Banda começaram a pedir auxílio para a reforma em meio a essas ocasiões de encontro da banda com os Prefeitos.

O começo da negociação deu-se com o Wilson Branco, e se estendeu pelas administrações municipais de seu sobrinho e seu filho. Portanto, eleitos prefeitos nas duas últimas eleições, os membros da “família Branco”³³ em suas três administrações municipais, sempre estiveram em contato com a Rossini, na ocasião das apresentações da Banda em eventos municipais.

As promessas por parte dos prefeitos, sempre foram de resolução do problema. Concordavam com os integrantes da Banda quanto à importância histórica da Rossini e sua sede para a memória da cidade, e prometiam empenho e agilidade na liberação de uma verba de ajuda para a reforma. As negociações, contudo, prolongavam-se ano após ano, e à medida que o tempo ia passando, a situação do prédio se agravava ainda mais.

Portanto, no começo de minha relação com os músicos da Rossini, as conversas que aconteciam por ali sempre acabavam voltando ao assunto da reforma da sede. Logo em meu primeiro encontro com Ará, em novembro de 2005, no começo de minha pesquisa, ele já me falava com descrédito quanto às promessas da Prefeitura. E esse descrédito se vinculava à administração municipal e à cidade de uma maneira geral.

E, por isso, quando conheci os músicos da Banda, eles trataram, principalmente, de “contar” a história da Banda para mim; de dizê-la “formalmente”, historicamente. E, no entanto, mesmo as memórias “míticas”, de grande longevidade, eram contadas por eles como suas, devido ao forte sentimento de pertencimento à Rossini. Uma das histórias mais mencionadas pelo grupo era a de que a Banda teria inaugurado a Praça Tamandaré, praça central da cidade, em 1900. Esse episódio é transmitido oralmente, e não há, ao que parece, documentos que comprovem essa informação. Outras são as histórias envolvendo a Banda e a cidade em episódios pitorescos, como o caso de um

³³ Por “Família Branco”, entende-se a família que reúne os três últimos prefeitos da cidade, Wilson, Fábio e Janir. Wilson foi Prefeito entre os anos de 1997 a 2000. Sua morte repentina durante a campanha de reeleição causou comoção popular, fazendo com que seu sobrinho Fábio, fosse eleito com grande vantagem. Elegendo-se Janir, na ocasião, Deputado Estadual e, na eleição seguinte, Prefeito de Rio Grande.

grande navio, encalhado no porto de Rio Grande em 1930, que foi retirado da orla portuária com vivas da população e com o acompanhamento da Rossini que desfilava em frente ao cais. Ou, ainda, em relatos de antigas apresentações da Banda, como a de seus 50 anos, em 1940, na qual o jornal “*O Tempo*” noticiava o evento informando que os músicos e os demais presentes “*foram servidos de copos d’água*”, o que à época, significava, genericamente, bebida. Esse episódio, por soar engraçado nos dias de hoje, serve para dar relevo ao evento do cinquentenário enquanto significativo da história da Banda.

Dessa maneira, o sentimento identitário de pertencer a uma instituição com a longevidade histórica da Banda Rossini, e que vincula essa agremiação a um passado da cidade de grandes contornos artístico-culturais, é visível no sentimento manifestado por boa parte dos seus músicos. Esse sentimento é bastante representativo num trecho da revista escrita por eles para o centenário da Banda em 1990, e que transcrevo agora:

Em 30 de novembro de 1890, um grupo de italianos idealistas fundava na cidade de Rio Grande a **Banda Musical Gioachino Rossini**. A chama do ideal que iluminou aqueles bravos do passado foi tão forte que conseguiu manter-se acesa pelo considerável espaço de 100 anos. Jamais enfraqueceu a força poderosa que impulsionou até esta gloriosa etapa os destinos dessa entidade musical. As gerações se sucederam, mas a velha e tradicional **Banda Rossini**, hoje, patrimônio artístico e histórico da Noiva do Mar³⁴, ficou como lição de amor devotado a uma nobre e sublime causa.

Nesta data festiva para toda a comunidade rio-grandina, quando a Banda Rossini completa 100 anos de existência, não poderíamos deixar que tal acontecimento passasse despercebido. Não se trata de uma organização nova, sem tradição, sem passado, sem história. O ideal da Rossini é claro e definido: instruir e recrear através da arte de Carlos Gomes, mantendo uma banda musical e um curso de música para maior e melhor aperfeiçoamento de todos aqueles que desejarem aprender tão bela arte.

São cem anos de lutas e sacrifícios, mas, também, de muitas glórias conquistadas.

Ao manter em atividade uma banda musical, os homens da Banda Rossini, acima de tudo defendem uma tradição do Rio Grande e conseguem sustentar uma entidade histórica de que todos podem se orgulhar...

Por isso, essas “lutas e sacrifícios” de gerações passadas, deixavam-se representar na tão esperada reforma prometida, há anos, pela Prefeitura Municipal. E quando os músicos se reuniam para os ensaios a conversa voltava ao mesmo assunto. Sempre havia deliberações acerca das estratégias para o recebimento da verba, como idas à prefeitura, conversas com vereadores, com deputados estaduais rio-grandinos.

³⁴ Noiva do mar é uma expressão utilizada para designar a cidade de Rio Grande.

Isso quer dizer que, por mais de um ano, ouvi os músicos da Rossini falarem acerca do péssimo estado do prédio, dos seus planos para a reforma. E boa parte das histórias que vi e ouvi, diziam-se naquele espaço: as histórias desses músicos eram entrecortadas por comentários sobre a sede antigamente; sobre a cidade que, junto com a paisagem material que os rodeava, parecia ser melhor em “outros tempos”.

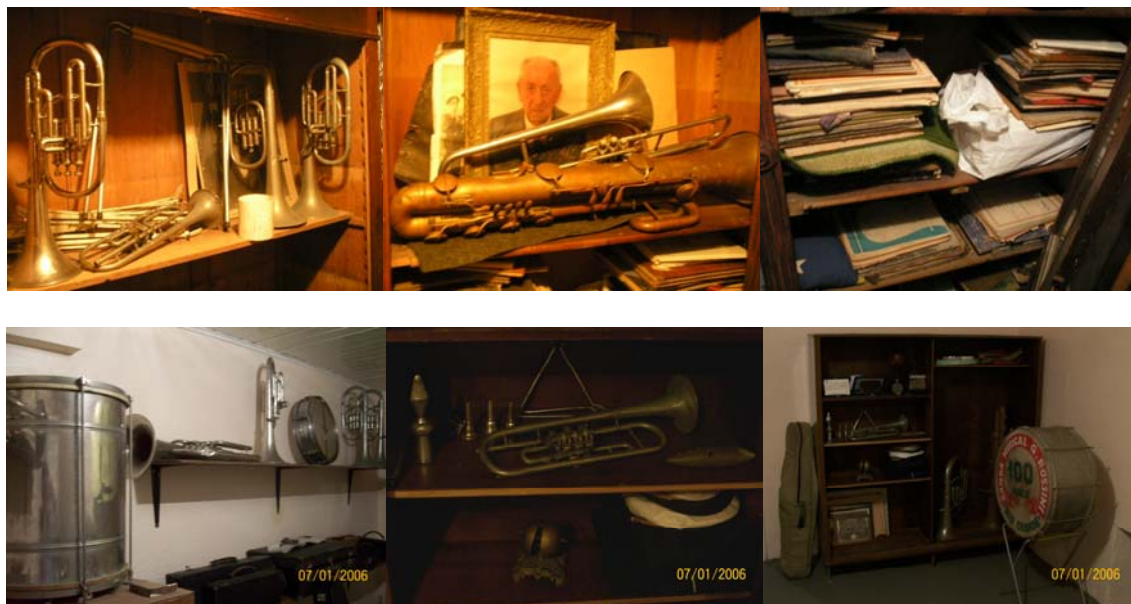
Depois de todo esse tempo de espera, a verba para a reforma da sede começou a ganhar um ar de “embromação”, e as promessas do prefeito o objetivo - e esse era o maior medo de todos... - de apenas ir alimentando uma esperança improfícua. Creio que isso induziu as falas dos integrantes da Rossini em direção a uma crítica acerca da situação político-econômica da cidade durante o período de espera pela verba. Baldez e Edinho, por exemplo, comentavam seguidamente a respeito da dificuldade de oferta de empregos em Rio Grande, mesmo para as pessoas formadas. Referindo-se eles, muitas vezes, às dificuldades de seus próprios filhos, bem como de familiares e amigos. E, não obstante alguns deles tenham se mantido ainda simpáticos à política municipal, havia, concomitantemente a isso, certo consenso quanto às dificuldades de Rio Grande nos dias atuais, o que causava um incômodo maior à espera pela reforma.

No entanto e, coincidentemente, a verba para a reforma da sede saiu em maio de 2007, em meio às mudanças nos discursos a respeito da cidade. Com o desenvolvimento de certos setores do complexo portuário, as informações vinculadas na mídia local passaram a ser de otimismo com relação à Rio Grande. A construção da “Plataforma P53” da Petrobrás e a instalação de um “dique seco” geraram muitos empregos, e devido à chegada de trabalhadores de diversas regiões do Brasil, dinamizaram o comércio e o mercado imobiliário local.

Acredito, portanto, que a coincidência com relação às circunstâncias em que a reforma foi conseguida, e as propagandas da Prefeitura Municipal referentes às suas ações políticas, estreitaram os laços entre o poder executivo e a Banda. A realização da reforma da sede, durante o período de maio a dezembro de 2007, deu um novo ânimo aos músicos, que passaram a ensaiar em outro prédio histórico da cidade, cedido pela Prefeitura³⁵. Com a reforma assegurada, os músicos da Rossini se viram libertos do que era um problema vital para eles; a impossibilidade de organizar os objetos referentes à

³⁵ O prédio em questão é o já mencionado “sobrado dos azulejos”.

história da Banda, que se encontravam entulhados, à mercê das traças e da umidade, bem como dos roubos que fizeram com que muitas das atas, instrumentos e outros objetos e documentos históricos desaparecessem ao longo dos anos³⁶.



Outro objetivo há muito tempo almejado pelos músicos, era o de transformar a Banda em Patrimônio Histórico-Artístico do Rio Grande do Sul. O que foi conseguido com o auxílio de um deputado estadual rio-grandino, em fins do ano passado³⁷. Nesse sentido, há, da parte da banda, um vínculo com a cena política cidadina, que vem a dar continuidade a essa característica histórica da instituição. Na Banda, há uma série de objetos, como fotos e placas de agradecimentos aos beneméritos da Banda ao longo de mais de um século, e que dizem respeito a políticos e industriais locais.

³⁶ Ver seqüência de imagens (3 a 5) correspondentes ao período anterior à restauração da sede (outubro de 2006); e as imagens (6 a 8) do começo do que será o memorial da Rossini.

³⁷ Essas negociações de política patrimonial não serão abordadas de forma mais minuciosa devido, em parte, ao tempo da etnografia, entremeado de idas e vindas a campo, que acabou por impossibilitar minha presença no período dessas últimas negociações junto aos políticos locais. Perguntei diversas vezes sobre as estratégias usadas por eles ao longo de oito anos. As palavras de Baldez ilustram bem as respostas dos demais: “*nós fomos lá, falamos com o político, o vereador tal, e ele prometeu conseguir a reforma pra gente*”. Indagado sobre como se davam os pedidos de recursos para a reforma da sede junto aos prefeitos durante as tocadadas, diz Barreto: “*nós íamos com os prefeitos, a gente conversava com eles, tocando e pedia. Eles sempre prometiam conseguir a reforma, e a gente esperava*”. Portanto, devido ao fato deles terem me dito apenas isso, e em respeito a essa posição, essas questões não poderão ser tratadas com mais profundidade nessa etnografia.

Há também, por parte dos integrantes, a preocupação em atestar publicamente as atividades da banda, decorrente, em certa medida, do acerto estatutário atrelando à propriedade da sede ao funcionamento da Rossini. Por isso, Barreto tem sempre o cuidado de prestar contas das atividades da Banda à prefeitura, de modo a comprovar o funcionamento da instituição.

No entanto, essa dimensão apenas representativa com a sede e com a Banda Rossini, não esgota as relações ali estabelecidas com aquele espaço. Muitas das conversas e das lembranças que deles ouvi, ali, naquele lugar, eram frutos das ocasiões e, por isso, não podem ser apenas tratadas enquanto representações sobre a banda Rossini.

O Conviver: A “arte” do lembrar

Michel de Certeau (1994) fala em uma “arte do dizer” produzida na ocasião e nos acontecimentos, em uma “memória prática”, plenamente ajustada ao seu objeto e não representativa. Sendo um lembrar conjuntural, “qualitativo” e produtor de “efeitos”, essa “arte do dizer” seria para o autor uma espécie de “desvio pelo passado”; nela a ocasião, os efeitos circunstanciais de um espaço e tempo específicos, fariam com que as histórias surgissem ao sabor das circunstâncias; alterando e desequilibrando assim, a ocasião na qual a memória surge. Seriam elas narrações, e não descrições.

Nessa memória circunstancial não haveria, segundo de Certeau, nada a acrescentar ao narrado, nada a explicar. Seria como uma espécie de sentido do jogo (da memória), no qual a lembrança dos antigos lances faz com que a narrativa “mergulhe numa prática”, em uma “prática do tempo”. Nesse lembrar, haveria uma “*defecção do lugar próprio*”, pois ele desaparece no próprio ato, é fugidio e não tem por função representar uma imagem (Idem: 156-7).

A importância da ocasião, aqui, tem um lugar preponderante no lembrar. Pois ele permite que diferentes espaços sejam justapostos numa mesma narrativa, pois “*na série em que se insinua a ocasião, a justaposição de dimensões heterônomas diz respeito ao*

tempo e ao espaço, ou estado e ação". (Idem: 159). Essa memória, para De Certeau, seria uma espécie de reviravolta, de regresso de um tempo; de um outro tempo que é estranho à disposição das pessoas no espaço. E que pode, inclusive, ter certo ar de comicidade.

Acredito que essas reflexões de Michel de Certeau ilustram bem as histórias contadas pelos músicos da Rossini ao sabor do acaso, das circunstâncias cotidianas dos ensaios, das apresentações e seus preparativos. "Espirituosos" que são eles têm no riso e na fala espontânea um elemento fundamental das relações entre o conviver e o lembrar. As palavras não são medidas, os tons, a sobreposição de falas e de saberes remontam a essa duração concentrada no instante. Todo um saber que jorra, com o mínimo esforço, num instante também mínimo de tempo.

Dou um exemplo. Antes de um ensaio realizado em julho de 2006, um menino saxofonista da Banda chega à sede com seu violino recém comprado. Mostra-o para todos e, quando mostra para Roger, isso de pronto, o faz lembrar e contar uma história:

"Sabe, teve uma vez que faltou um violinista na Orquestra Hermínio de Moraes. Aí, o maestro pediu para que o presidente da Banda arranjasse alguém. E aí o presidente foi lá, e chamou o filho do doutor fulano. Mas o cara não sabia tocar direito. Então o maestro pediu outro músico, e ele chamou o filho do doutor beltrano, que também era um cara que não sabia tocar. Aí, o maestro disse assim para o presidente. Vem cá, tu não tens nenhuma indicação de uma cara que toque violino direito? Pode ser até um filho da puta mesmo, mas que saiba tocar???"

Todos os que estavam presentes riram da história de Roger. Assim como em todos os ensaios, as brincadeiras e o tom humorado no relacionar-se possuem sempre uma relevância fundamental. Essa, como muitas outras anedotas e histórias que ouvi dos músicos, não tinham a função de representar; de descrever fragmentos de uma memória coletiva sobre a Rossini, sobre a vida deles ali, naquele lugar (embora essa lembrança evocada por Roger remeta ao "espaço da Rossini", pois a Hermínio de Moraes ensaiava no casarão da Banda...). Então, como classificá-riamos, como explicaríamos essa memória? O que ela pode nos dizer a respeito da relação dos músicos da Rossini com aquele espaço? Juntamente com de Certeau, poderíamos, então,

apontar duas maneiras de “seriar” a memória³⁸. De entendê-la em suas relações com o tempo e com o espaço.

Numa primeira série, a partir de um dado lugar, nossa memória seria evocada em um momento oportuno, produzindo ela alterações nesse espaço; havendo, nessa série, entre esse equilíbrio (espacial), a “erupção de um tempo”. Essa primeira série pouco transformaria o espaço; produziria, antes, descrições sobre ele.

Na segunda série, o que antes era equilíbrio, é, aqui, uma espécie de condensação. Pois a partir da relação entre um estado de forças e um “dado invisível” da memória, uma ação pontual desta acarreta efeitos visíveis na ordem estabelecida. Nesse segundo modo, as circunstâncias, a ocasião concentraria todo esse saber (memória) de maneira a “*concentrar o máximo de saber no mínimo de tempo*” (Idem; Ibidem: 158). Essa maneira intuitiva, artística da memória, movimenta-se em diversos espaços justapostos; ou melhor, mediatiza, a partir do lembrar, transformações no espaço. Muda-o, de modo que ele torna-se, nesse momento oportuno, um outro lugar.

Já falei acerca da ironia e do riso enquanto elementos fundamentais das relações entre os Rossini. Esse riso diz respeito tanto às lembranças, quanto às conversas ocorridas entre os músicos nas situações de ensaios e tocatas. Mesmo em eventos que requerem certa seriedade, sempre há oportunidade para uma intervenção bem humorada de algum integrante da banda.

A visita de um italiano, engenheiro da plataforma da Petrobrás, a um ensaio da Rossini, após a reforma da sede, pode nos dar a dimensão deste conviver em sua relação com a representação da Banda. Na ocasião, Barreto, que o havia conhecido e convidado para o ensaio, recepciona-o formalmente. Mesmo não entendendo nada de inglês, a língua falada pelo engenheiro que viveu toda sua vida nos Estados Unidos, Barreto tenta, com seu jeito meio sem jeito, fazer uma pequena fala de boas vindas. A Banda segue seu ensaio. E, em seguida, no intervalo, enquanto Luiz fala com o convidado, pergunto a Barreto quem ele é. “*É engenheiro da plataforma*”, responde ele. “*É o engenheiro chefe?*”, pergunto. “*Sim*”, diz Barreto, “*pela falta de cabelos na cabeça ele deve ser sim chefe de alguma coisa*”, referindo-se, obviamente, à calvície e ao ar

³⁸ De Certeau utiliza memória no sentido “antigo” do termo, sendo ela concebida como uma pluralidade de tempos.

preocupado do convidado. No fim do ensaio, as palavras de despedida de Barreto ao engenheiro, dizendo um *“thank you pela presença”*, geraram risadas ao longo de semanas entre todos os músicos, dos próprios netos de Barreto até os músicos mais velhos.

Essa concentração de todo um “saber que jorra no instante”, de que fala Michel de Certeau, parece-nos, nesse sentido, muito próxima dessa comicidade, tanto voluntária quanto involuntária, de Barreto; bem como do riso que, de uma forma geral, tende a prevalecer nas relações entre os músicos, principalmente os mais velhos. As intervenções bem humoradas durante os ensaios, surgem não só da parte de Barreto, mas também de Roger, Baldez, Ará, Maguinho, Edinho... Há, sempre, a manifestação de certo humor bastante peculiar, e que envolve certo grau de intimidade, que faz com que haja uma espécie de suspensão das censuras entre eles.

Embora a Banda participe de eventos públicos como inaugurações de ruas, praças, etc. e sempre ocorram situações formais junto ao poder público, possuem, eles, no entanto, uma visão também bem humorada (e, por isso, crítica) com relação ao jogo político. Há certa ironia quanto às pompas, promessas e futilidades dessas relações. Visto que nessas inaugurações, como brincam Baldez e Ará, sempre aparece *“uma meia dúzia de pai da criança”*, brigando pela autoria dos projetos das obras...

E mesmo que a reforma da sede ocupasse parte das conversas dos músicos durante dos ensaios e tocatas, e a representação da banda frente ao poder público e à comunidade se fizesse presente, as brincadeiras, memórias bem humoradas, e as farras de uns com os outros sempre perduraram nesse entremeio. As lembranças evocadas durante os períodos de ensaio, bem como as relações formais sempre tinham, concomitantemente a isso, um sabor ocasional, uma pitada de humor, de ironia, sempre vinha num tom de “chacota”. E, até mesmo nessas descrições, o contar do narrador, o ato de dizer, é marcado por diferenças. Até mesmo o mesmo, no contar, pode ser dito diferentemente.

Contudo, acredito que uma vez libertos do problema da reforma da sede, esse espectro afirmativo e artístico da memória, parece ter tido um espaço ainda maior no cotidiano dos músicos. Parece que diminuiu a necessidade de “representar” a Banda, descrevê-la, mesmo que a “tradição”, o laço identitário com aquele espaço, seja

importantíssimo para eles. Sempre que eles tocam, a descrição da história da Banda Rossini se faz presente, o que não podia ser diferente.

É nesse sentido que Michel de Certeau contrapõe-se a essa memória em sua dimensão única e exclusivamente coletiva. O “o que dizer”, para ele, tem menos importância frente ao “como dizer”. E é esse “como”, que sempre traz um elemento vital ao narrar. De acordo com o autor:

As análises científicas contemporâneas, que inscrevem a memória nos seus quadros sociais (...) a transformaram habilidosamente em uma composição de lugares e que assim prepararam a mutação moderna do tempo em espaço controlável, esqueceram-lhe ou lhe recusam os rodeios, mesmo que apresentem o interesse maior de explicar por que procedimentos e por que razões estratégicas legítimas a ocasião – este instante indiscreto, esse veneno – foi controlada para a espacialização do discurso erudito (...) assim não há surpresas! Uma conservação dos lugares elimina essas voltas ruins.

É por isso que Certeau (Idem, *Ibidem*: 163) entende que essa arte da memória, “*seria aquilo que, ‘tirado’ da memória coletiva ou individual, ‘autoriza’ (torna possíveis) uma inversão, uma mudança de ordem e de lugar, uma passagem a algo diferente, uma ‘metáfora’ da prática ou do discurso*”.

Dessa forma, as histórias e os dizeres “dos Rossini”, para serem entendidas, devem ser percebidas a partir da prática do conviver, de um conviver que se territorializa no espaço da sede, mas que, também, feito um “jeito de corpo”, uma ‘ginga’, remete-nos incessantemente para um fora que é o fora do conviver³⁹. Do conviver e do viver a música, no improvisado do som e da memória, memória essa que é “*tocada pelas circunstâncias, como o piano que ‘produz sons ao toque das mãos*”. (p.163).

O ato. Para Michel de Certeau, seria ele o que unificaria arte e discurso, o dizer e o fazer. Passemos, portanto, à tocata. Ao *tocar* e ao *lembrar* dos Rossini...

³⁹ Para Gilles Deleuze (2006:322), o fora seria “*o remar juntos (...) partilhar, partilhar de alguma coisa, fora de qualquer lei, de qualquer contrato, de qualquer instituição*”.

A tocata

26-12 07

Um dia após o natal, retomo as idas aos ensaios da Banda. Fazia mais de um mês que eu não aparecia por lá. Um pouco apreensivo quanto a esse tempo de distância, prorrogo quase que inconscientemente a minha chegada à sede. O ensaio já havia começado quando me aproximo e ouço os sons que de lá surgem. A sede nova, inaugurada dias antes, é vista por mim pela primeira vez. O prédio está completamente novo, eu diria; antes de um gelo bastante sujo, está agora nas cores salmão e branco. O salmão predomina, e o branco se detém nas colunas, nos detalhes, nos pequenos ornamentos que emolduram a parte superior da fachada, das janelas. É branca também a lira esculpida bem acima, ao lado do ano da última reforma do prédio: 1952.

Logo que entro noto a mudança no piso; e, em seguida, percebo a vida nova aspirada no lugar. O prédio por dentro está também na cor salmão, com um tom mais escuro na parte inferior, onde antes as paredes eram de madeira. Noto o novo quadro negro onde são anotadas as datas das tocatas, a nova disposição das fotos; noto um novo ar em tudo aquilo. Sento-me discretamente e assisto ao ensaio, enquanto uns poucos acenos são a mim direcionados por alguns músicos. Depois desse tempo, Baldez me cumprimenta e, em seguida, com outro aceno, me chama para lhe acompanhar até as outras dependências do prédio. Mostra-me a nova cozinha, com novos azulejos, piso e despensa; o novo banheiro. E me faz subir com ele até a parte superior da sede onde se encontram os antigos pertences da instituição. Ali, tudo está diferente. Os objetos estão mais organizados, de forma a valorizar a exposição deles. Os instrumentos estão dispostos ao redor, todos cuidadosamente arranjados no espaço da sala. Encontram-se uns tímбалos antigos da Orquestra Hermínio de Moraes que antes estavam guardados na casa de um dos músicos; um surdo da Banda comemorativo dos cem anos da Rossini, o officleid, uns trompetes, assim como algumas fotos à mostra, enquanto outras estão empilhadas organizadamente, à espera de um lugar adequado nas paredes. Em cima, logo que entramos, é possível ver a mesa ainda no mesmo lugar, perto do centro da sala. Em cima dela ainda permanece a velha máquina de escrever. Enquanto a foto de Giuseppe encontra-se, agora, exposta entre outras já organizadas ao redor da sede.

Ao descermos, Baldez me convida para acompanhá-los a São José do Norte, para uma apresentação que a Banda realizará a convite da Prefeitura Municipal dessa cidade, e que será daqui a quatro dias. O ensaio é de preparação para a tocata, que será na praia do Mar Grosso. Baldez orienta, então, os músicos nos preparativos para a viagem. Apenas ciente quanto ao horário de saída de Rio Grande, Baldez não sabe dar maiores informações sobre o evento, apenas sabe que deve advertir os músicos de que só será custeado o almoço dos integrantes... portanto, os músicos não devem levar acompanhantes ao evento. Combino, então, com ele, minha ida, e me prontifico a gravar a tocata e bater fotos, para que pudéssemos ter o registro do evento...

A Memória Compartilhada: a Música no conviver e no lembrar

Sáimos Ana⁴⁰ e eu por volta das dez horas de minha casa rumo à sede da Banda. A câmera fotográfica e o gravador já estavam preparados desde o dia anterior à viagem a São José do Norte. Não tínhamos ainda informações sobre como seria o dia da Banda; qual seria a programação, as condições do lugar, se haveria uma iluminação adequada para as fotos, uma acústica boa para a gravação das músicas. Fora essas pequenas apreensões, estávamos muito motivados para o dia que passaríamos junto com os músicos da Rossini. (“*um dia desses é bom porque é um dia diferente*”, diria para mim Seu Baldez uns dias depois...).

Chegando ao prédio da Rossini, deparamo-nos com ele fechado.

Seguimos então rumo à saída das lanchas de Rio Grande para São José do Norte. Encontravam-se já alguns poucos músicos ali presentes, esperando pelo resto da Banda. Roger, Baldez, Adão e Barreto, tinham ido buscar os instrumentos na sede e não haviam voltado. Em seguida chegam os quatro com a bateria, os livros de partitura e outros poucos instrumentos que haviam ficado na sede à espera de um funcionário da Prefeitura de São José do Norte que havia se responsabilizado por buscá-los. Barreto comenta rindo do “bolo” dado pelo tal funcionário, que ligou poucos minutos antes avisando que não poderia ir buscar os instrumentos. E o reclame de Barreto tem um tom de deixa pra lá, pois isso não iria atrapalhar a empolgação coletiva com a “tocata”. O dia estava lindo (e muito quente), e os músicos todos estavam animados com o passeio e com a apresentação.

Antes do embarque, converso com Roger, que me parece nos últimos tempos cada vez mais solícito e comunicativo comigo, e com quem tenho tido, cada vez mais, boas e fluentes conversas. Ele me fala de seus passeios de barco pelo mar e pela lagoa que ambientam Rio Grande, sobre sua relação com o mar e com a música, e me conta que antigamente havia um bloco carnavalesco em chamado “*Quem é dor mar não enjoa*”⁴¹. Embarcamos juntos na lancha até um andar inferior. Éramos em torno de 25 pessoas.



Imagem 9



Imagem 10

⁴⁰Ana, minha namorada, acompanhou-nos à tocata para me ajudar a realizar a gravação das músicas e as fotos dos Rossini.

⁴¹José Wisnik (1989) fala acerca do “caráter oceânico do som”, que, em mitos gregos como o de Dionísio e de Arion, ligam a música ao mar. Também em Rio Grande pode ser feito esse paralelo, pois é devido ao porto que muito da musicalidade da cidade é associada também ao mar pelos antigos músicos.

O primeiro que embarca depois de mim é seu Gilson, a quem não havia visto ainda entre os outros músicos. Cumprimento-o com a animação de sempre. E ele já aperta a minha mão falando a respeito das coisas que havia achado em casa: partituras de dobrados compostos por seu pai, documentos e fotos referentes aos seus 31 anos à frente dos carnavais do Clube Águia Branca⁴²; falando-me, em seguida, sobre os tempos passados.

A conversa, como sempre, flui, quando de repente, somos interrompidos por um senhor que viajava ao nosso lado na lancha:

(Tripulante) – Seu Gilson, é o senhor? Quanto tempo! Faz mais de trinta anos que não lhe vejo! O senhor tocava em Tavares, lembra?

(Gilson) – Oh, sim, claro, toquei muito em Tavares...

(Tripulante) – Como vai o senhor?

(Gilson) – Bem, bem, a gente vai levando né?

(Tripulante) – Faz trinta anos Seu Gilson! E aquelas festas, hein?

(Gilson) – Tempo bom aquele, tempo bom...

Seu Gilson, então, prossegue a conversa comigo:

– Mas é como eu estava te dizendo... Eu depois comecei a deixar de trabalhar, deixei mesmo de trabalhar, agora já faz dez anos que estou parado. Morreu a minha turma toda, morreu a minha turma toda... Mas a gente vai levando, mesmo que a gente sinta. A gente falando fica até... Por isso que eu te disse pra ti, eu tenho as minhas coisas guardadas, mas para achar... Mas a gente tocava por tudo, no Águia Branca, no Clube do Comércio... Nesse momento, somos interrompidos novamente pelo antigo admirador da música de Gilson:

(Tripulante) – Seu Gilson, o senhor diga pra eles que são novos, daqueles bailes lá no Leonídio, em Tavares. Eram 500 kg de leitão e não sobrava nada! E era vinho e aquela festança! Todo mundo comia e se divertia, e às quatro horas já não tinha mais comida nem bebida. Hoje, hoje não existe mais nada. Se tu faz uma festa lá e matas dois leitões, até sobra comida... Mas sabe seu Gilson....

O tripulante rouba, então, de vez a atenção de Gilson, e eles prosseguem a conversa sem interrupções exteriores. Nesse momento se aproxima Barreto, que emenda conosco outro assunto. Ele comenta sobre a maneira como inventou, por “não possuir estudos”, um método próprio para cuidar da memória da Banda. A partir dele, Barreto tem documentado em atas todas as apresentações da Banda, todos os ensaios, com a lista dos presentes em cada um dos eventos e reuniões. Nelas, ele tece rápidos comentários sobre cada uma das apresentações da Banda, de quem partiu o convite da tocata, quais foram os músicos presentes, se alguém começou a tocar com a Banda nessa ocasião, entre outros detalhes bastante complexos e sistemáticos.

Seu Barreto nos conta que está fazendo isso também com a carreira precoce de seus dois netos de 12 anos. “Mascotes da banda”, hoje são eles os “líderes” da “Golden Jazz”, banda composta por eles, que tocam sax e clarinete, e mais três jovens músicos da Rossini, além do Maguinho na bateria. Depois, ao dizer que seus netos são muito ligados ao Roger, Barreto conta uma história sobre o amigo:

- Mas... sabe, eu vou contar uma coisa para vocês. Eu não sou espírita mas... Eu fico emocionado só de contar... (os olhos de Barreto ficam marejados). O Roger, o Roger não andava muito bem, ele andava meio depressivo, muito pra baixo, e eu estava preocupado com ele. Ele andava mal humorado, sem vontade de tocar, de fazer suas coisas. E esses tempos, quando eu estava na Igreja do Sagrado Coração numa novena, veio a imagem do Roger na minha cabeça, veio aquela imagem e não saía de mim, aquilo não saía de mim... Então, eu cheguei em casa e liguei para ele. A mulher dele atendeu, e eu disse que estava preocupado com o Roger, que tinha pensado muito nele durante a novena, e queria muito levá-lo num centro espírita que eu conhecia para ver se ele melhorava.

⁴² Clube fundado por descendentes poloneses, bastante tradicional na cidade de Rio Grande.

Resumo da história: O Roger foi, e foi melhorando. Hoje ele está muito bem e feliz, inclusive foi para Europa esse ano passear, e eu estou muito feliz por isso, muito feliz.

Conclui Barreto sua história quando já nos aproximávamos da orla. A lancha atraca, então, em São José do Norte. Chegamos.



Imagem 11



Imagem 12

Os grupos que conversavam se dispersam. Descemos da lancha e logo começamos a carregar os instrumentos para fora. Um ônibus verde e laranja velhíssimo já nos esperava no portão de desembarque. Seu Baldez rapidamente me entrega uns pratos da bateria:

- Toma guri, leva pra gente.

Quase os atirei no chão, devido à alta temperatura do prato, que estava durante toda a viagem exposto ao sol. Segurei-o por um segundo, e logo os enfiei em uma bolsa que continha algumas partituras e segui com elas em direção ao ônibus. Seu Baldez, nas minhas costas, dava risada de sua travessura. Havia feito isso propositalmente, para ver como reagiria.

Ajudo com mais alguns volumes, e embarcamos no ônibus rumo à praia do Mar Grosso. A animação de todos é grande, apesar do calor desanimador. Todos estão bastante falantes, sorridentes, e se formam novas rodas de papo em volta dos bancos. Barreto, em pé no meio do ônibus, aponta em direção a orla de Rio Grande e diz:

- Essa aqui é a minha terra. Eu nasci lá em Rio Grande e depois vim mamar aqui!

(Alguém pergunta) – O senhor vinha de lá pra mamar aqui todos os dias?

(Barreto) – Sim, eu vinha mamar aqui.

(Jaime) – ih, esse negócio de mamar...

Todos em volta riem de mais uma das piadas de Barreto.

A viagem até a praia dura poucos minutos. Os músicos observam atentamente a bela paisagem durante o trajeto. Chegamos à praia. Descarregamos os instrumentos e a primeira coisa que avistamos é a estátua de Iemanjá e, próximo a ela, o coreto improvisado na beira da praia sob um sol escaldante de quase quarenta graus.

(Eu) – É ali onde eles vão tocar...

(Ana) – Eu achei que ia ser no sol.

(Baldez) – Vai ter que ter água! Vai ter que ter água!

(Ara) – Olha a Insolação, olha a insolação!

Baldez, Edinho e Barreto partem para arrumação dos instrumentos em cima do coreto, Ara bate fotos do local. Os netos de Barreto olham tudo com curiosidade, enquanto alguns vão para o “Restaurante Atalaia” e começam uma partidinha de sinuca. Eu, Ana e seu Gilson, paramos um pouco por ali, conversando e observando o lugar.

(Gilson) – Quando eu estava no exército, nós viemos aqui pegar uns canhões pra levar lá pra Barra. Nós viemos com o sargento pegar os canhões. Mas aqui não tinha nada, eram só umas plantações, só uns matos e dunas. Eu tive no exército pouco depois da Segunda

Guerra. Mas isto aqui, hoje, parece o Cassino como era anos atrás! Ainda têm esses morros, essas dunas... Tu chegasses a pegar o tempo do cassino quando ainda tinha esses morros? Hoje não tem mais nada, levaram tudo, todos os morros do cassino⁴³.

Em seguida, seu Gilson segue para o restaurante onde iríamos almoçar enquanto ainda permanecemos por ali, um pouco, fotografando o lugar.



Imagem 13



Imagem 14



Imagem 15



Imagem 16

Logo que chegamos no “restaurante Atalaia”, eu e Ana ficamos à porta com Roger, que passa, em meio à conversa, a nos contar um pouco da história de sua família e da Banda Rossini.

(Roger) – O meu pessoal veio na época das fábricas aqui. Onde é o Big ali antes era uma fábrica. “Fiação e Tecelagem Rio Grande” era o nome da fábrica. Hoje, só tem aquela chaminé no fundo. O pessoal pediu muito pra que deixassem a chaminé, por que eles iam desmanchar tudo. Aí eles reforçaram a chaminé, e deixaram ela lá. Eu tenho inclusive em casa as medalhinhas do centenário da “Fiação e Tecelagem”, pois minha vó trabalhava lá nos cinquenta anos e depois nos cem anos, não me lembro bem... Minha avó e meu avô. Eles vieram direto pra trabalhar nas fábricas. E quanto à banda, uma das poucas coisas que eu sei e que eu sei de boca por que não se tem registro, sobre dois italianos que tocavam na Banda Rossini quando eu era guri, é que simplesmente mandaram buscar eles pra trabalhar na fábrica por que a Banda Rossini estava precisando de dois músicos. Então, se tivessem dois músicos que tocassem tal instrumento, e se eles quisessem vir para o Brasil, eles já vinham com o emprego.

(Ana) – Então eles tinham ligação com a Itália, eles continuavam se comunicando?

(Roger) – Claro, e a chefia da fábrica, que era dos grandes lá que faziam parte da Sociedade Italiana, mandavam buscar eles. Um dos músicos que veio da Itália assim eu me lembro, era o seu Tessaro. Eu não me lembro o primeiro nome dele, era um cara alto assim, tocava

⁴³ Aqui, seu Gilson compara a praia do “Mar Grosso”, de São José do Norte, a praia do Cassino, de Rio Grande. Quanto ao fato de terem levado “todos os morros do Cassino”, seu Gilson se refere ao fato de boa parte da areia das dunas dessa praia ter sido, ao longo de décadas, removida e utilizada pela construção civil.

bombardino, tocava que era uma beleza. Eu o conheci quando era guri, e ele já era um homem feito.

(Ana) – Então eles vinham da Itália por que não tinham muitos músicos aqui?

(Roger) – Não, músico aqui tinha bastante. Rio Grande sempre teve muitos músicos.

(Eu) – Isso era em que época?

(Roger) – Isso era em 1954, mais ou menos... Poucos anos depois da Guerra. Por que na época da guerra, a sociedade italiana foi extinta. E a Banda, que era a “Banda da Sociedade Italiana” e não tinha nome, apenas levava o nome da sociedade, foi extinta também. Eu tenho inclusive um diploma, que era do meu outro avô que fazia parte dessa sociedade. Eu acho que a única coisa que sobrou da Sociedade Italiana é aquele diploma que eu tenho lá em casa. É meio comido das traças na volta, mas ainda está legível. E depois, isso lá pelos anos 40, eu acho, ou 41, eu estava recém nascendo, e se formou dentro da Banda Rossini, a “Orquestra Sinfônica Hermínio de Moraes”, que não existe mais. Eles usavam as dependências da banda para realizar os ensaios. Ela funcionou por alguns anos e depois parou. E teve uma época, inclusive, que o presidente da orquestra e da banda era o mesmo.

(Eu pergunto) – Mas e os músicos, eram os mesmos?

(Roger) – Os de sopro sim, menos os de corda, que vinham de fora. A pianista era a Dona Diva, Diva Romeo.

(Pergunto) – Sim, eu a conheço. Como ela está?

(Roger) Ela está bem, é bem velhinha, bem velhinha, mas ainda toca no coral da igreja. A dona Diva era a metade da orquestra, a dona Diva levava a orquestra nas costas. Aquele piano dela se ouvia... E ela tinha um ritmo muito bom, o maestro é que era meio atrapalhado... Só que o mastro se atrapalhava e ela metia o dedo no piano e chamava ele a razão! (risos). O maestro era muito nervoso, e por isso ficava muito atrapalhado... E ela cantava, tinha o curso de canto, embora não cantasse na orquestra. E tinha também um senhor do violino, o seu Aduato, que também cantava. O coral da Ipiranga, a primeira vez que eles cantaram, foi numa apresentação deles com a orquestra Hermínio de Moraes, pra não ficar só o coral. E teve uma parte cantada que o seu Aduato esse, largou o violino, virou o microfone de lado e chegou ali de boca, de gogó, e encheu o lugar de voz... Não queria saber de microfone ele... (risos).

Nesse momento, Edinho chega por ali:

(Eu pergunto) - E aí, vamos tomar uma cervejinha?

(Edinho) - Daqui a pouco, primeiro vou dar uma “calibradinha” na mão, vou tomar uma dosezinha de “Wisk”...

Chega Baldez e Edinho pergunta:

(Edinho) – E aí, já roubasse alguma melancia lá do boteco da frente?

(Baldez) - Hein?

(Edinho) - Já roubasse alguma melancia, lá da onde a gente vai tocar?

(Baldez) – Não eu...

(Edinho) – Olha, nós servimos juntos, nós servimos juntos. E sem tem um maior ladrão da Brigada, tá aqui ele, ó. Tu acreditas que eram dez mil tijolos, furados, e tinha um cara, não vou dizer quem é...

(Baldez) - Ai, ai.

(Edinho) – Todos os dias, ele levava dois tijolos pra casa!

(Ana) – Isso se chama...

(Edinho) – Alívio, se chama alívio... Foi aliviando o estoque de tijolos da brigada.

(Ana) - Se chama: “forma de resistências”...

(Baldez) – Brincadeira, hein? Tá, olha lá o lugar que vamos tocar e me deixa!

(Edinho) – Bom, mas escuta essa Baldez. Eu vou te contar então: Tinha um concurso pra locutor de rádio e um cara foi se inscrever. “Diga o seu nome”, disse o encarregado. “É jojojoão dada Silva, Ribeiro”. E o encarregado: “Mas o senhor é gago, como vai ser

locutor?” “Não, eu não sou gago”, respondeu ele, “gago era o meu pai e o filho da mãe do escrivão que escreveu meu nome assim!”

Em meio às risadas, Baldez conta mais duas piadas, entrecortadas por outras duas de Edinho. Quando nos dirigimos, eu e Roger, até o balcão para comprar uma cerveja, o grupo se dissolve, e nos juntamos de garrafas em punho a Jaime, Adão e Barreto, que conversavam numa mesa dentro do restaurante. Jaime estava contando alguns episódios da vida de seu tio, “Peixoto Primo”, um importante músico da cidade, que durante décadas foi o músico oficial do Itamaraty em Brasília, até o seu falecimento, no período do governo de Fernando Henrique Cardoso:

(Jaime) -... Dizia ela: “eu hoje sou condessa Primo”. Negrona ela! “Eu hoje sou condessa, estou com dinheiro, não passo mais privações e estou aqui, só vim passear no Rio e visitar uns parentes em Uruguaiana e volto”. E agora eu vejo na novela uma condessa negra e a história é igual a história real que eu conheço da vida!”

(Roger) – Pois é, mas as novelas são inspiradas por histórias reais...

(Jaime) – Não, mas esse relato que eu estou te contando, é um fato real pelo qual meu tio, que era músico, passou tá? Essa história que eu te contei, é de uma mulher que era cantora, meu tio contratou, fez amizade, e ela desapareceu. Passaram-se os anos, e ele encontrou com ela no Rio, e ela já era uma mulher rica. Aquela negrona que aparece de condessa, pra mim é inspirada nesse fato real. Aconteceu esse fato e eu conheço esse fato. Tem uma negrona que é condessa na novela, e que é cheia de dinheiro. Mas na vida real um tio meu que era músico, quando foi pra Argentina precisou de uma cantora, por que a cantora que era de Porto alegre roeu a corda e não foi. Aí, quando passou em Uruguaiana indicaram uma moçinha, de 17 anos. Ela disse: “o meu pai tem que me dar licença por que eu sou menor”. E tinha que ser do Brasil pra cantar samba pra eles, não adiantava pegar uma cantora na argentina. Mas, na volta ela quis ir para Porto Alegre. Cantou inclusive na antiga rádio Farroupilha. E depois ela desapareceu. Aí, há uns quinze anos atrás, ele estava em Copacabana e ela aparece tri bem vestida, quatro filhos, elegante, e o tio: “Pô, tu por aqui Norma Regina?” “Primo, eu já não sou mais aquela pobretona. Eu hoje sou rica Primo”. “Mas Regina, não te via mais”. “Não, é que eu fui para a Itália, e um conde se apaixonou por mim, eu estou viúva hoje, esses quatro aqui são meus filhos, e graças a deus Primo, estou nadando em dinheiro”... E agora me aparece na novela uma condessa italiana negra! E eu disse: ‘é a Norma Regina, é a Norma Regina’. Baseado, pelo menos... Pois o meu tio, é da história da música brasileira, foi por décadas músico do Itamaraty. A minha vó era pianista, a minha bisavó era pianista. O meu tio era violinista e o meu tio-tataravô era violinista da “Orquestra Sinfônica do Porto”. Por que eu gosto de história, eu parei de fazer a minha árvore genealógica porque não deu mais... Não teve mais papel. O bispo não quis me receber mais lá.

(Pergunto) - Como?

(Jaime) – Como não havia internet na época, eu fazia por certidão de batismo. Então eu vou te emprestar a livretinha dele. Por que ele tocou pra princesa Diana, princesa Sílvia da Suécia. Ele tocou em 46 países, tá? Em Brasília, ele conheceu o Ronald Reagan, presidente americano. O único presidente americano que fez amizade com um brasileiro, foi justamente da cidade de Rio Grande esse brasileiro, numa festa da embaixada. Quando o tio começou a tocar “Casablanca” no piano, o Ronald Reagan que era ex-ator e cantor disse: “quero cantar”. Depois o tio nos disse que “ele cantava ruim”, mas como era o presidente... Tocou e ficou fascinado. E disse pro tio: “Eu vou te chamar pra tocar na Casa Branca”. “Tá”, o tio disse, “nem dei bola”. Ele foi embora, e não demorou seis meses a embaixada americana manda um convite pra o tio, com as passagens tudo pronto. “Nancy Reagan faz aniversário, e conta com a sua presença para o evento, que vai ser em benefício de entidades assistenciais”. Tá, o tio se tocou. O que eu digo é o seguinte: com tanto

pianista americano, chega lá na festa, e quem é que vai tocar a “Casablanca”? O tio de novo!

(Ará) – Acontece que ele deixou o Reagan cantar, e os outros não deixavam!

(Roger) – O Reagan não cantava mal? Então é por isso, por que ele deixou o cara cantar!

(Jaime) – Vocês são brincadeira, hein? (Risos)

(Barreto) – Vamos almoçar?

(Eu) – Lá vai o Barreto correndo.

(Jaime) – Não, vou te contar, o Barreto não para um segundo!

Enquanto conversávamos, Baldez e alguns outros músicos já haviam transferido os instrumentos de cima do palco improvisado para um bar localizado em frente ao restaurante onde estávamos. A Banda tocava lá, visto que na beira da praia era impossível devido ao calor.

Depois disso, partimos para o almoço de frutos do mar. Na minha mesa, estávamos eu, Adão, Ana, Jaime e Edinho. Durante a refeição, Adão lembra de uma história sua ocorrida com um segundo sargento que, à época em que ele era cabo, disse-lhe que ele não deveria entrar em uma determinada sala no quartel na qual estava justamente para entregar uma encomenda a ele. Contou que, tempos depois, fez concurso para segundo e depois para primeiro sargento, ultrapassando tal colega na hierarquia militar. E que um dia, no quartel, num almoço no qual essa pessoa se dirigia à sua mesa, ele teve a oportunidade de dizer: “*Lembras daquele dia em que me dissesses que eu não poderia entrar na sala por que só era permitida a entrada de sargentos? Pois agora, vê só, sou sargento, e poderíamos até mesmo ser amigos, mas depois daquilo eu nem mesmo consigo comer em tua presença!*”, empurrando o prato pro lado e levantando-se da mesa. Adão encerra a história dizendo que não suporta as pessoas que se acham melhores que as outras, se acham superiores.

Após o fim do almoço, nos dirigimos todos até o bar da frente, literalmente uma “bodega”, bem mais simples que o lugar onde estávamos. Ali, já estava tudo quase pronto: as cadeiras e pedestais posicionados, os livros de partituras abertos nas estantes. Faltava apenas afinar os instrumentos.

Uma música de passagem de som e a tocata começa. O público que ali estava era um público casual, não sabiam nada a respeito da apresentação que aconteceria ali. Estavam almoçando, bebendo alguma coisa, se livrando do calor. E ali permaneceram por grande parte da apresentação da Rossini. Outros ainda se juntaram ao grupo que ali estava, e pelas duas horas que a Banda se apresentou, o lugar sempre se manteve relativamente cheio, contribuindo bastante a tocata para aumentar o faturamento do bar.

Primeiras notas, e o samba *Trem das Onze* já começa a embalar o público. As pessoas começam a se sacudir levemente, alguns dançam a frente do bar, outros ouvem atentamente, e o sorriso e a animação dos músicos começam a contagiar os presentes. As dezenas de melancias espalhadas ao redor, o calor de quase quarenta graus e o ônibus velhíssimo à frente do bar, contribuem para um cenário tropical que a música *El Mambo de Los Maestros* ajuda a complementar. O molejo animado de Baldez, Edinho e do percussionista estreante Flávio, contagia todos os presentes, e esse mambo, quarta música (tocada depois de *New York, New York* e *Risque*) anima ainda mais o público.

Começam, aqui, as pessoas a se aglomerar na frente do bar. As cadeiras balançam levemente, tremem. E eu temo que o cotovelo do senhor sentado ao meu lado cutuque minha mesa e atrapalhe a gravação. A próxima, *Festa da Jovem Guarda*, mantém o público e os músicos na mesma frequência. Emendam os Rossini várias músicas, e a *Festa de Arromba*, faz o público cantar e dançar acompanhando a melodia executada pelos saxofones.

Em seguida, uma diminuída no ritmo. O *Pot-porri* (Beguini) prepara e antecede o discurso do Secretário de Turismo. E a música em homenagem ao Prefeito de São José do Norte e sua descendência italiana é *Il Sole Mio*, executada em ritmo lento. *Uno*, um tango também dançante, seguido do samba *Meu Ébano*, retoma definitivamente a atenção e

animação dos que ouviam. Um casal começa a dançar junto, e o choro *Dengoso* leva todos no mesmo embalo, aumentando o número de dançantes.

Ya Ya, em samba mais lenthinho, e logo *Stranger, in Paradise* traz o molejo da Rossini aos presentes; o *Samba de Verão* e o maxixe de *vou te contar* mantém o público em alta animação. “*Hei?*”, romântico como todo o bolero, dá um ritmo mais leve, mas também dançante aos espectadores.

Em seguida *Quiças, Quiças, Quiças* novamente aumenta o pulso do ritmo e do swing da Banda. “*Sonhei que estava em Pernambuco*”, um frevo, dá ares de carnaval ao fim da tocata. Para encerrar, uma homenagem à tradição gaúcha, com *Mercedita* e *Canto Alegretense* ao compasso do chamamé.

Depois de duas horas é finda a apresentação. Difícil não se contagiar com o pulso forte, swingado, marcadamente animado de toda a tocata. A energia vital, o estar todos num “*pulsar só no momento e no infinito*” a que Luiz se referia, pode sim, ser sentido pelos que ouvem. A execução, o sentido dela, transcende os sons, e é fácil para o público perceber isso. Basta um pequeno olhar atento para ver que aquilo é mais que música, é vida em sua dimensão afirmativa, pela música e pela amizade que os une.



Imagem 17



Imagem 18



Imagem 19



Imagem 20

Apresentação foi feita sem nenhum intervalo. Apenas a pequena parada de pouco minutos na qual o Secretário de Turismo de São José do Norte discursou em agradecimento à presença da centenária banda rio-grandina, que se dispôs a tocar, em suas palavras “*sem nenhum ônus para o município, o que veio a engrandecer ainda mais a amizade entre a Banda e a Prefeitura*”...

Com o fim da apresentação de mais duas horas, começa novamente a função de arrumar os instrumentos, desmontar os pedestais, a bateria, arrumar os pertences pessoais.

E, no nosso caso, de nos certificarmos de que as gravações haviam saído direito. Começamos então a ouvi-las, junto com Daniel e Danilo, netos de Barreto. Fazem-se várias rodas de conversa, e os músicos circulam por ali, bebendo alguma coisa ou comendo melancias, que eram oferecidas como cortesia. Caminho por entre os músicos, e participo das conversas ocasionais. Em seguida, percebo que, novamente, Seu Gilson é reconhecido por antigos moradores da cidade de Tavares:

(Ouvinte) –... eu olhei ali, fiquei olhando e disse ‘é o Gilson, tem que ser!’ Faz o que, vinte e tantos anos que o senhor foi a Tavares?

(Gilson) - Isso ou mais...

(Ouvinte) – Faz muito tempo...

Chama o ouvinte, seu tio que estava junto com ele.

(Ouvinte 2) – Quanto tempo! Mas está ‘interaço’ o Gilson!

(Gilson) – O som é que não está mais parecido...

(Ouvinte) – Como não está mais parecido. Está igual!

(Ouvinte 2) – E aquele nosso chorinho de clarinete, hein??

(Gilson) – Ah... (risos) O meu instrumento era o clarinete...

(Ouvinte, para mim) – Então estás fazendo um trabalho sobre a Banda? Ah, essa Banda tem muita história. Mas o seu Gilson também tem muita história. Rapaz, o Gilson é um grande músico, tu nem imagina...

(Gilson) – Eu me lembro, era um colosso aquilo ali. Eu me lembro daquilo tudo. Eu fico às vezes triste, sabe por quê? Por que eu gostava disso aí, eu gostava disso aí, era a minha vida, né? Eu gostava...

(Pesquisador) – Gosta ainda, se não, não estava aqui!

(Gilson) – Claro, sim, é verdade isso aí...

(Ouvinte) – Mas queres ver seu Gilson, eu estava dizendo para aquela senhora ali. Isso aí é uma coisa que a gente está carente de ouvir, por que hoje em dia as músicas aí é uma tristeza...

(Gilson) – Ah, é uma tristeza... Mas aquilo era a minha vida, aquilo era a minha vida.

(Ouvinte 2) – Ah, mas é isso aí Gilson. Músico, não adianta que o tempo não passa. Músico é que nem padre, tem que andar sempre com o rosário!

(Gilson) – É verdade. (risos). É verdade.

(Ouvinte) – Mas bah seu Gilson, foi um prazer. Quem sabe um dia o senhor não aparece de novo em Tavares? Tem a “Festa do Camarão e da Cebola” e eu vou falar com o seu Adão e pedir pra vocês irem tocar lá. O adão é meu conhecido velho também...

(Gilson) - Sim, eu vou, eu vou lá sim... Até mais.

Despedimo-nos dos dois, e começo de novo a circular entre os presentes. Seu Baldez e Adão conversam com o Prefeito e o Secretário de Turismo da cidade. Ará confere com Ana as fotos da tocata que tiramos com sua máquina. Os músicos começam conversas entre eles e com as pessoas que se aproximam puxando assunto, enquanto organizam os instrumentos, desmontam os pedestais, a bateria.

Fico tomando uma cerveja posta na mesa por Edinho, e nem reparo no fato de que quase todos os músicos estão em vias de embarcar no ônibus. Deixo o copo pela metade e sigo a marcha. Seu Gilson veste seu casaco naquele calor infernal, enquanto Ana bate belas fotos da estrela mais antiga da Banda. Fotos que retratam a beleza melancólica daquele belo e vigoroso octogenário.

- Me dá três quilos de camarão Gilson! Diz Barreto brincando enquanto entra no ônibus, fazendo referência ao fato de Gilson ter vestido seu paletó em meio àquele calor. Na verdade todos pedem camarão a ele, que sorrindo sem jeito, tira o casaco, como quem o havia vestido quase que por não saber o que fazer com ele.

A viagem de volta é tão animada quanto a de ida. Todos brincam, riem, contam histórias, debocham uns dos outros. Já passam das seis da tarde, e a vista da lagoa é muito

bonita. A cidade sob um céu cinza chumbo, os pássaros sobre as pedras do cais, os barcos a vela e a motor com suas muitas cores contrastando com os arcabouços de ferro dos guindastes do porto de Rio Grande. Contra a concretude da Plataforma P53 da Petrobrás, símbolo da esperança dos Rio-grandinos em um futuro mais próspero para a cidade, o fim de tarde serenava o crepúsculo. Chegamos ao cais ao som da apresentação da Banda. Fazíamos todos, uma espécie de círculo ao redor do gravador, à espera dos fones de ouvidos para a primeira audição particular.

No fim a mesma coisa: descarregar os instrumentos da lancha, carregá-los para o carro, e as brincadeiras e o bom humor continuam. Depois de tudo arrumado, seguimos a pé, eu, Ana, Seu Baldez e Edinho. Seguimos à frente, enquanto Ana, atrás de nós, faz ainda mais algumas fotos nossas, da cidade, das ruas e prédios antigos, da sede da banda. Entramos na sede rapidamente apenas para guardar os instrumentos. Tempo para mais algumas fotos. Subimos até o andar de cima. Olhamos os instrumentos e o começo do que será o memorial da Banda Rossini. Penso na diferença do antes e o depois do prédio, na reforma que deu outra cara a sede, reavivou o espírito do grupo, acho que melhorou ainda mais auto-estima dos músicos. O orgulho de pertencer à Rossini, que sempre existiu em cada um deles, ganha agora um novo tom: a Banda está de casa nova, foi laureada com o título de Patrimônio Histórico do RGS... Nada mal para o ano de 2007... Ali, eu, seu Baldez e Barreto nos despedíamos do ano na porta da frente da sede da Banda:

-Até o ano que vem então guri, disse Seu Barreto.

- Até 2008 Seu Barreto, respondi.

Naquele momento a Banda Rossini encerrava suas atividades em 2007. E, diria a sábia sabedoria popular, encerrava o ano com o “pé direito”.

A MÚSICA E O LEMBRAR

*“Pois a lembrança (...) representa
o ponto de intersecção entre o espírito e a matéria”.*
(Henri Bergson. Matéria e Memória)

Esse capítulo tratará da memória de três velhos músicos da Banda Rossini. Por “velhos”, refiro-me aos integrantes da Banda acima de sessenta e cinco anos e que possuem, por isso, uma “longa estrada” como músicos. Ao transcorrer de meus dois anos de pesquisa de campo, contaram-me eles muitas de suas histórias em meio às conversas cotidianas, informais; outras me foram confiadas apenas na situação de entrevista. Outras, ainda, dormem serenas no esquecimento desses músicos. E mais algumas, por eles lembradas em minha companhia, jazem em meu próprio esquecimento...

Portanto, essas trajetórias aqui expostas têm por objetivo apresentar, a partir dessas narrações de si mesmo, as lembranças desses músicos sob o prisma da memória coletiva e da memória dos músicos, pensando, a partir dessas lembranças, os mesmos problemas levantados acerca das representações do lembrar, em suas interfaces com um lembrar menos representativo socialmente.

Para isso, a tentativa aqui é de seguir a sugestão de Michel de Certeau (1994) e pensar, no capítulo seguinte, as questões musicais implícitas no dizer da memória. Ao associarmos a memória a essa dimensão artística, bem como às representações sociais da Rossini e dos outros grupos nos quais esses músicos conviveram, o objetivo é o de tentar realizar uma “*síntese disjuntiva*” dessas representações e afecções do lembrar⁴⁴; partindo, para isso, do ponto de vista da dimensão processual desses termos múltiplos e heterogêneos.

Num primeiro momento, o critério de escolha dos entrevistados foi a idade, assim como a ligação destes com a Banda, e se deu com todos os músicos acima de sessenta e cinco anos. Mas devido à impossibilidade de tratar de todas elas aqui, optei por apresentar apenas a trajetória de três dos sete músicos da Banda nessa faixa etária. O objetivo primeiro era o de que os entrevistados articulassem às suas memórias pessoais questões referentes às suas trajetórias na Banda Rossini, bem como no campo musical local e em outras agremiações musicais. Nesse sentido, o roteiro foi concebido de

⁴⁴ Por síntese disjuntiva, como já foi salientado, entende-se a conciliação dessa disjunção de diferentes termos enquanto própria à relação, a “*indiscernibilidade de heterogêneos antes que conciliação de contrários, a síntese disjuntiva faz da disjunção* [no caso, da memória representativa e artística...] ‘a natureza mesma da relação’” (Viveiros de Castro; 2007:12).

maneira a priorizar os espaços de socialização dos entrevistados, e articular suas narrativas a esses lugares.

Para a construção teórica do roteiro, parti da noção de trajetória esboçada por Bernard Lahire (2004). Opondo-se a idéia de que a relação de entrevista induz ao que Pierre Bourdieu (2005) chamou de “ilusão biográfica”, Lahire argumenta que essa situação, se construída com certo rigor teórico-metodológico, pode explicitar a dimensão particular dos entrevistados e, portanto, inventiva, não no sentido de “mentira”, ou de “ilusão sobre si”, mas de reflexividade sobre os temas propostos. Assim, para Lahire, deve-se levar em conta, ao se construir o roteiro de entrevistas, “*as grandes matrizes socializadoras (...) a família (...) a escola e o universo de trabalho, assim como as instituições culturais*”; pensando, contudo, para além destas, percebendo a complexidade a partir da qual esses níveis se entrelaçam, buscando “*apreender a pluralidade dos princípios de socialização*”.

Assim, realizei entrevistas não-diretivas (Thiolent, 1980) com esses músicos, visto que essa metodologia, por não encerrar o diálogo em temas fechados, tende a viabilizar uma relação mais reflexiva do entrevistado com sua narrativa, como também possibilita com que a conversa venha a “fluir” sem muitas intervenções por parte do pesquisador. É importante salientar que essas entrevistas foram realizadas em fins de 2007, período de meu trabalho de campo no qual já existia, entre nós, uma relação de amizade, intimidade e camaradagem.

E, foi justamente por isso, por essa intimidade recíproca, que mesmo que eu tenha organizado um “roteiro”, este foi, por eles, praticamente ignorado. Pois mesmo que uma situação de entrevistas seja, teoricamente, formal, acredito que devido ao tempo de convivência, não houve da parte deles a necessidade de comedimento ou de explicações mais formais ou estruturadas sobre suas histórias, que iam brotando naturalmente de suas falas, as quais eu, praticamente, não intervinha.

Devido a esses fatores, posso dizer que logo no começo das entrevistas, eu já não tinha, na maioria das vezes, controle sobre o fluxo de suas falas. “Bom”, pensei, dias depois, ao ouvir a gravação de Seu Gilson que narrou suas histórias ininterruptamente por três horas, sem me deixar fazer sequer uma primeira pergunta.

Embora no momento da entrevista, eu tivesse me sentido bastante frustrado, por não conseguir achar um “elo”, algo que ligasse uma lembrança à outra.

A entrevista com Seu Gilson, 80 anos, foi o caso limite. No entanto, nas demais, se deu mais ou menos a mesma coisa. De Adão, esperava ouvir à respeito de sua história dentro da Brigada, das relações entre hierarquia e música na corporação, etc. O que, em parte, aconteceu, pois ele me narrou com clareza cronológica sua história na Brigada. Contudo, não esperava ouvir as suas histórias entremeadas à discussões sobre as teorias musicais, conhecimento conquistado por ele, com muito esforço, ao longo de sua vida; e graças ao qual ele alçou todos os postos de oficiais da Brigada, chegando, certa ocasião, à condição de único Capitão-Músico da Brigada no Estado.

Foi de Roger que tive um retorno não tão longe do esperado. Falou-me de sua trajetória como músico, de sua vida profissional fora da música, da história da Banda e de seu “povo”, os Italianos, em sua relação com a música e a cidade de Rio Grande. Com isso, articulou ele sua memória pessoal à memória histórica e coletiva.

É importante dizer que todas as memórias aqui descritas não foram editadas. Trata-se do “fluxo” das falas desses músicos e, apenas nos raros momentos sinalizados no texto são elas interrompidas⁴⁵. O objetivo disso era não tornar “simultâneo” o que foi “sucessivo”; o que foi o percurso de suas falas. Por isso, elas são, em certo momento, interrompidas, devido à impossibilidade de usá-las na íntegra, já que com Gilson tenho gravado cento e oitenta minutos de conversa e, com Roger e Adão, cerca de cento e trinta minutos; que, se transcritos e expostos em sua totalidade, dariam por volta de quase cem páginas.

Dentre todos os integrantes da Banda que entrevistei, escolhi, em primeiro lugar, Roger, devido ao fato dele, além de ter sido um músico formado nos quadros da Banda Rossini, fazer em sua narrativa, como disse acima, uma descrição sobre a história da Banda nos últimos cinquenta anos.

⁴⁵ Essas interrupções se dão principalmente na entrevista de Adão, nos momentos em que ele se remete a questões teórico-musicais que não são importantes para esse trabalho. No caso de Roger e de Gilson, as eventuais interrupções dão-se quando há dificuldades no entendimento de alguma expressão dita na ocasião de entrevistas, e não representam, por isso, cortes no fluxo do que foi dito por eles.

Seu Gilson, o segundo músico, foi escolhido por ter uma importância fundamental na história de vida dos outros dois. Foi na “Orquestra Gilson Constantino”, que Roger e Adão se profissionalizaram musicalmente. Filho de maestro de Bandas, seu Gilson representa para a grande maioria dos músicos da banda Rossini, a figura mais notória dos “velhos tempos” da música na cidade.

Adão, o maestro, tem aqui sua trajetória apresentada não devido à sua função de liderança no grupo. Mas por ter, a partir de suas reflexões sobre música, apontado para certos elementos que possuem uma relevância fundamental para pensarmos a “memória dos músicos”; além de ser ele um músico oriundo de uma banda de moldes militares, e, por isso, também, em parte, unificar em sua história pessoal os dois modelos de bandas musicais historicamente constituídas no Brasil: as civis e as militares.

Portanto, depois de apresentar na “primeira pessoa” as suas lembranças e trajetórias, tratarei de articulá-las no capítulo teórico posterior. Roger terá sua narrativa pensada sob o prisma da “Memória Coletiva e o “Espaço”; Gilson, da “Memória Coletiva e o Tempo”; e, Adão, da “Memória dos Músicos no Tempo e no Espaço”.

Gostaria, por isso, de enfatizar que esses dois últimos capítulos não devem ser vistos como referentes ao que Ecléa Bosi (1994) entende como a interface entre o tema da memória e da velhice, às “Memórias de Velhos”. Mas, sim, gostaria que fosse entendido como “Memórias de Músicos”. Pois acredito que esses músicos fazem da velhice algo diferente do “ser velho”, ou do “não-ser por ser velho”. Parafraseando Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000: 9), acredito que a velhice desses músicos possui uma espécie de sonora liberdade de enviar sempre ao porvir uma música que permanece e perdura, um traço novo, um novo som.

Roger



Imagem 21

Eu comecei guri, com 13 anos. Era o meu padrinho, o meu padrinho tocava, e tinha dois primos meus que eram sobrinhos deles, eles entraram para a banda, e logo eles apareceram em casa com os instrumentos. E eu fiquei entusiasmado com aquele negócio, com todo aquele barulho, então eu fiquei entusiasmado com aquela coisa toda, e pedi para entrar também. Isso era a banda Rossini. Na época o maestro era o seu Rossário, Matheus Rossário, o nome do maestro, maestro e presidente da banda. Ele ensinava música tipo faz o Adão hoje. Teve uma época que eu ensinei também, antes do Adão entrar para a banda, eu também tinha uns alunos. Mas então eu entrei guri ali, e fiquei seis meses mais ou menos, aprendendo solfejo. E quando o maestro viu que a gente já podia mais ou menos sair⁴⁶, então ele deu um instrumento para a gente treinar. Então a gente o levou para casa, e aí em casa era aquela farra de gurizada. Aí eu fui pegando a escala, eu queria tocar trompete na época, e o maestro queria que eu tocasse clarinete. Tivemos uma briga lá (risos), e eu disse: “se for para tocar clarinete eu não quero, eu vou embora e não quero mais saber de música”. Aí ele disse: “tudo bem, então vou te dar um pistão que tem aí”. Um pistão antigo que inclusive hoje vai ir para o museu que o Baldez vai organizar. Junto com aqueles tímpanos que visses, que eram da orquestra Hemínio de Moraes...

Então eu comecei na banda Rossini com os meus primos. Isso foi em 1953. Porque quando eu entrei para a banda, fazia menos de um ano da reforma no prédio. Eles

⁴⁶ Por “sair”, entenda-se aqui, sair com a Banda a tocar pelas ruas da cidade...

compraram o prédio, e fizeram a reforma, e botaram a data da reforma. E quando eu entrei, o prédio era novinho, novinho, novinho. Eu tinha 13 anos, eu nasci em 41, então na verdade foi em 1954. E o prédio foi reformado em 1952. Aí eu peguei o tal do trompete, me dei bem, em seguida estava tocando bem e tudo, e aí, na época o maestro só queria saber de tocar dobrado e umas músicas antigas muito da feia que eu não gostava, e não saía daquilo. Aí um dia eu resolvi, acho que uns três, quatro anos depois, não, 2 anos e meio, três anos, e falei para o maestro que eu ia sair.

Aí eu já tinha entrado para orquestra do Gilson, e comecei a tocar nos bailes com a orquestra. Inclusive tinha o problema da idade, mas como tinha cara de mais velho, eu sempre fui meio grande assim, já era mais ou menos dessa altura, eu cresci rápido, então eu passava por 17, 18 anos... Mas aí eu comecei a tocar com o Gilson, lá eram as músicas que eu gostava. Eu disse pro maestro: “vou sair, não gosto destas músicas, não vou tocar contrariado, e nem vou ficar aqui para atrapalhar”. E realmente, sai da banda e fiquei tocando com o Gilson Constantino. Aí eu toquei com Gilson até... Quando fui para o quartel eu tocava com Gilson ainda.

Do quartel foi em 61, então foi até 1962 mais ou menos, quando eu consegui um emprego aqui, na “Western”, uma empresa de cabos submarinos, e aí eles me mandaram para São Paulo para fazer um curso de dois anos lá. Aí eu parei. Deixei o Gilson, deixei tudo, e não voltei mais a tocar, eu acho que por uns 18 anos na corrida. Nem mesmo em casa. Vendi os instrumentos, para não deixá-los estragar, pois só guardado ressecam as peças todas, as soldas começam a cair, aquela coisa toda.

Então, bastante tempo depois, eu não sei a época assim de cabeça, mas devia de ser quase vinte anos depois, foi em 61 que eu parei, lá pelos anos 80 mais ou menos... 61 é, 1980 por aí, eu assistindo televisão, num programa da rádio, da TV difusora de Porto Alegre, o tempo que ainda existia a TV difusora, é uma, eu não me lembro o nome dela, mas era uma apresentadora de lá, que mostrou um pessoal tocando, um pessoal velhinho lá tocando e tal, e ela disse: “que coisa boa esse negócio de tocar”, e um velhinho respondeu: “quem sabe tocar um instrumento, não devia parar nunca, porque é muito bom”. E ouvindo aquilo, pensei comigo: “vou voltar a tocar”. Aquele senhor ali me incentivou.

Só que na época a banda Rossini estava meio capenga, as vezes tocava, mas tinha, tinha gente ainda na banda, mas muito pouco se ouvia falar da Rossini, lá de vez em quando eles tocavam. E eu, pensei, “também na banda não me interessa”, se por acaso eu conseguir entrar na Hermínio de Moraes, que a Hermínio de Moraes estava “por cima” na

época, tocando bastante por aí... Mas eu pensava comigo: “eu não sei se tenho categoria para tocar na orquestra... Não conheço ninguém também, o maestro ou um músico”.

Então, um dia, visitando um colega de serviço, do qual a esposa inclusive era amiga da minha mulher, e eu ouvi a esposa dele falar: “esse cara me enche o saco com esse violino dentro de casa, que eu já não agüento mais isso, não sei o que”. Aí eu digo: “ah, mas tu toca violino?”. “Toco, toco”, ele respondeu. “Tocas em algum lugar?”. “Eu toco na Hermínio de Moraes”. “Tu sabes, eu tinha uma vontade de tocar na Hermínio de Moraes, mas eu, a não ser tu, não conheço ninguém mais lá”. “Deixa, deixa que eu vou falar com o presidente, e acho que, acho que tem lugar pra ti lá”, ele disse.

Aí ele falou, e o presidente era conhecido meu, e eu não sabia que era presidente. Ele disse: “sim, pode vir, pode vir sim”. Só que ele não falou nada para o maestro. Eu quando me apresentei lá de instrumento para ir tocar, o maestro me olhava com uma cara atravessada lá que era brincadeira... E eu senti que não estava agradando, então estava naquela coisa assim, não sei se fico ou se vou (risos). Mas em seguida, eu acho que dois, três meses depois que eu estava ali ensaiando, os ensaios era uma vez por semana, nem foram tantos ensaios assim, um dos componentes de lá, que era segundo pistão e era da Brigada também, foi transferido e deixou a Orquestra. Então ficou realmente a vaga sobrando. Mas aí eu comecei a ir me desenvolvendo tocando e tal, comecei a me entrosar com o maestro, e depois nós ficamos dois amigões até, ele ia comigo para casa de um parente meu que tocava na Orquestra também para nós tomarmos um vinhozinho com queijo depois dos ensaios, e aí foi tudo tranqüilo. Então eu toquei na Hermínio enquanto ela funcionou. Eu não me lembro o ano mais ou menos, mas eu acho que devo ter tocado ali uns dez anos, na Hermínio de Moraes.

E, antes que a Hermínio de Moraes terminasse, a Banda Rossini estava se liquidando. E o Walmir, que é o nosso presidente de honra hoje, ele também tocava na Orquestra Sinfônica Hermínio de Moraes, eu havia convidado ele para tocar lá, pois na época nós estávamos precisando de um trombone. E ele, o Walmir, era bom de trombone. Então, um dia, ele viu lá que a Banda, pois ele meio que fazia parte ainda da Banda Rossini, que o pessoal estava com vontade de entregar o prédio. Pois de acordo com o estatuto, se a banda se desmanchasse tinha que entregar a sede para o asilo de velhos. Mas ele viu umas brechas no estatuto, e convidou a mim e o Barreto, que já era sempre meio que o secretário da banda, para tentar reerguer a banda. Ele falou: “se vocês dois aceitarem trabalhar comigo, nós vamos levantar a banda Rossini de novo”, pois ele também tinha aprendido a tocar na banda.

Aí me doeu à consciência. Eu aprendi a tocar na Rossini, saí, e sentia que estava na hora de eu fazer alguma coisa pela Rossini, já que ela já tinha feito por mim. Pois na época o ensino era de graça, não se pagava nada para aprender a tocar... Aí então eu disse: “então tá, vamos embora. Eu de presidente não fico, não tenho jeito para essas coisas”. Me propuseram que eu ficasse de tesoureiro, e eu aceitei, tesoureiro tudo bem.

Então nós começamos a lembrar de nomes de pessoas que tivessem tocado na banda antigamente, colegas que tocavam, e a gente convidou uma turma boa, e montamos a banda de novo. Convidamos o Sérgio Gomes, que ficou de maestro, que era da brigada também, que era um cara bem preparado, e a gente foi levando. Depois, foi convidado Adão. O Adão acho que faz no mínimo uns oito anos que está com a gente. E ele, o Adão escreve música muito bem, sabe fazer arranjo, então ele começou a fazer bastante arranjos. A essas alturas eu ainda tocava trompete.

Aí chegou uma fase assim de alunos disso, alunos daquilo, que numa época chegou a ter sete ou oito trompetes. E eu já estava começando de brincadeira a aprender saxofone. E um dia, o maestro fez lá um arranjo, e disse: “pô, eu trouxe aqui uma música, mas não tem ninguém para tocar saxofone, e eu queria ver se estava bom isso”. E eu disse: “olha Adão, tem um saxofone lá em cima, se tu quiseres, eu pego e tento tocar”. E ele: “ah, mas tu tocas saxofone?”. “Eu estou aprendendo, mas eu acho que dá para encarar...” Aí nós fizemos aquele ensaio só para ver como é que estava. E eu tinha idéia de comprar esse sax soprano que eu tenho, porque assim eu poderia tocar na partitura do pistom ou outra. E já que tinha seis ou sete pistonista lá, eu não iria fazer a mínima falta. E saxofone tinham dois. Comprei o instrumento, e quando eu apareci lá, tocando de brincadeira na parte do pistom, o Adão passou a escrever as músicas para sax soprano, e toda vez que ele fazia uma música nova, ele me passava a partitura para o soprano, e fiquei até agora nesse negócio aí...

Inclusive, eu fui só descobrir mais tarde, que um tio-avô meu foi secretário da banda lá por 1920, eu vi numa ata antiga da banda sua assinatura, pois eu não sabia que ele tinha sido da banda. Mas aquela Italianada de Rio Grande eu acho que todo mundo passou pela Rossini. O pessoal ia assistir os ensaios, porque naquela época não tinha televisão, não tinha nada, rádio era pouco, e nem todo mundo podia comprar uma vitrola, então o pessoal ia ver a banda tocar.

A banda tinha uma época que tocava lá em cima, na parte onde estão guardadas as atas e os instrumentos antigos, e aquele prédio da banda era emendado com outro, era tudo

uma peça só, tu pode ver que os dois prédios são iguais⁴⁷. Todo ele era da sociedade dos italianos, a sociedade dos italianos foi fundada eu acho que, eu não me lembro se quatro ou seis anos antes da banda. Depois dentro da sociedade, "Mútua Corporacione" era o nome da sociedade, foi que eles criaram a Banda. Pois os italianos sempre gostaram de música.

Mas quando começou a Guerra é que vieram os problemas, pois houve uma perseguição muito grande aos italianos e os alemães, não só aqui, como em todo Brasil. Então eles proibiram qualquer entidade que fosse estrangeira, alemã ou italiana. E eles os hostilizavam mesmo, e eles não mereciam, pois era um pessoal que estava aqui trabalhando e produzindo. E assim eles mandaram fechar a Sociedade, e aquele prédio todo foi entregue para o Consulado Italiano de Porto Alegre, que vendeu. Claro, pois era um patrimônio da Itália, eles tinham comprado aqui, tinham construído aquele prédio que foi feito em 1919.

E a banda, os músicos, não pararam de tocar. A sociedade se dissolveu mas a banda não. Então, a banda fez aquela troca de nome, mudaram até cor da bandeira, pois a banda tinha as cores da Itália, e eles botaram mais um verdinhos no meio da bandeira para "engambelar", e umas letras azuis (risos). E trocaram o nome, para não deixar dúvida, mudando para "Banda Musical Rio-Grandina Gioachino Rossini". O "Gioachino Rossini" ficou por que era o nome do compositor, mas o "Rio-grandina" ficou para mostrar que a Banda não era italiana, que não tinha problema nenhum.

Então a banda continuou só que não tinha mais sede. Ela continuou tocando em lugares emprestados. Eu me lembro de ser guri e de ouvir a banda tocar na Rua Marechal Floriano, defronte a praça, eu acho que ali onde tem um prédio do Jockey clube, o Jockey club que hoje não existe mais, como também tocou em outros lugares, onde havia locais para ensaiar e tocar.

Depois, em meados de 1950, o doutor Waldemar Fetter, eu acho que ele era economista, e trabalhava de fiscal do Estado, no negócio de fiscalização de impostos, coisa assim. Então, ele era muito conceituado, por que ele era uma pessoa boa, mas também tinha os seus trunfos na mão, e ele fez um livro de ouro para adquirir a sede pra banda, e chegava nas lojas e dizia algo assim: "assina aqui doando R\$1.000 para a banda". Reais ou sei lá, cruzeiros, a moeda da época... E eles não tinham dúvida, assinavam, pois como ele devia fazer "vistas grossas" pra um monte de coisas, então ele se sentia à vontade de chegar e dizer pra eles, "assina isso aí".

⁴⁷ Roger refere-se ao prédio ao lado, hoje da "liga de Combate ao câncer", mas que, originalmente, fazia parte do prédio da sede.

E em pouco tempo deu para comprar de volta a metade do prédio que era da Sociedade Italiana; pois o prédio já tinha sido comprado por dois donos, então a parte da esquina ali ele comprou, ele e outro senhor, o José Santos, que era um comerciante grande da época, atacadista, daqui de Rio Grande. E como os dois eram sócios da Banda, encabeçaram essa tarefa de readquirir o prédio da sede. Então saiu a compra e a reforma do prédio, que foi em 1952, quando eles botaram aquela data ao alto, na frente do prédio.

Mas é isso... Minha vida de músico foi essa. Durante o tempo da Orquestra do Gilson, que eu toquei dos 15 aos 21 anos, eu gostava muito de tocar, pois era tudo música popular. E naquela época havia uma vantagem, por exemplo, toda vez que tu pagavas um imposto, como hoje toda a Orquestra paga, para a Ordem dos Músicos, que hoje tu só paga e não tens direito a nada... Então na época do Gilson eu gostava porque as músicas eram boas e todo lançamento que era feito então na rádio, na época era o rádio, desses compositores novos, cantores novos, a gente recebia na orquestra. Todos os meses chegava um envelope com todos os lançamentos novos de músicas orquestradas, com a orquestração original que vinha no disco tudo certinho, era só botar na frente e sair tocando. E era o mesmo imposto que a gente paga hoje para a Ordem dos Músicos. Na época em que se pagava acho que era para a União dos Compositores. Então a gente tocou por tudo com o Gilson, tocamos por todo o estado...

Aqui em Rio Grande nós tocávamos nos “Ferroviários”, “Clube do comércio”, nessas Sociedades todas daqui. Na Sociedade dos Ferroviários nós éramos fregueses, sempre tocávamos lá. Fora da cidade também, já tocamos em Pelotas. Até na rádio tocamos uma vez, nós fizemos um programa com a Orquestra do Gilson. Tocamos em São Gabriel, tocamos em Camaquã, Santana do Livramento, Jaguarão, em muitos lugares a gente foi aí pelo interior. Só que o pagamento é que era ridículo, o pagamento acho que não dava nem para roupa quase...

Mas como a gente gosta de tocar, isso era bobagem... A gente se condiciona a isso porque gosta. No carnaval sim, no carnaval se ganhava. Mas do carnaval eu não gostava, eu toquei dois carnavais e só. Depois eu disse: “oh, Gilson, carnaval, para mim, tô fora, arruma alguém que queira dinheiro, pois eu não quero dinheiro”. Era muito puxado, eu não gostava daquelas músicas, e era uma gritaria danada, e eu não gosto disso, eu gosto de um negócio mais calminho...

E depois tem uma coisa, hoje tocar carnaval é fácil. Naquela época não tinha microfone, naquela época era no sopro, chegava de manhã era uma dor nas costas, não saía

mais a voz, e eu não conseguia nem mais falar, de tanto soprar... Naquela época eu tocava trompete, pois se fosse saxofone era mais fácil. Porque o trompete é bravo...

Mas, voltando ao assunto do meu retorno à Rossini, naquela época faltavam uns três anos para o centenário da banda. Então estava chegando o centenário e a banda Rossini estava se extinguindo. Então Valmir disse: “não, não vamos deixar a banda morrer, ela vai passar pelo centenário de qualquer maneira”. Aí a gente fez uma programação, ensaiamos as músicas, tocamos na cidade em vários lugares, e fizemos uma revista comemorativa, então, pelo menos ficou o registro...

Mas em grande parte a Banda funciona porque o Barreto não deixa a peteca cair. O Barreto é fogo, eu não sei como é que ele faz tanta coisa em tão pouco tempo. É incrível, muito ajuda as pessoas por aí, descobre problemas, sai atrás de resolver, é incrível, é incrível esse cara, tem uma energia tremenda...

E os netos dele são muito meus amigos, não sei por que, acho que é porque tocam do meu lado... E eles começaram já nas primeiras tocatas junto comigo, e eles já tocam melhor que eu, eu tenho que confessar. Isso eu digo para todo mundo e não estou mentindo, não é para elogiar os meninos não, é porque é verdade. Claro, a gurizada com a cabeça mais tranqüila, eles têm mais visão, estão com a cabeça fresquinha, já a gente às vezes se distrai, está meio que preocupado com outras coisas...

E o pessoal ali gosta mesmo da música. A gente sempre diz isso pra quem entra, ninguém tem idéia de ganhar dinheiro na Banda, raríssimas vezes a gente dá, tipo “vinte pila” para algum, e já tá no lucro... Tem que gostar, se não gostar não adianta, ninguém é obrigado a ficar, fica quem gosta. Tanto que, tanta gente já que passou e que não toca mais lá...

Mas a gente, quando entra alguém, o pedido que a gente faz é o seguinte: “quer tocar na banda? Então tu vais tocar na banda. A banda é o primeiro compromisso que tu tens. Se tiveres outro compromisso junto com a banda, deve-se priorizar primeiro a Rossini”. Mas para gurizada, a maioria, a banda fica para depois...

Então muita gente se afastou. Outros que eram bons e que não faltavam nunca, de quem a gente não pode se queixar, fizeram exames, normalmente nas bandas musicais, passaram, porque tocavam bem, e fizeram a vida deles como militar, como músico militar, que é onde se ganha alguma coisa. Então nós temos gente espalhada por todo lado, na Sinfônica de Porto Alegre, inclusive. Só na Banda do 9º batalhão de Pelotas acho que tem uns cinco músicos que eram da Rossini. Eles foram indo, fazendo exames. E têm alguns

que, de vez em quando, quando aparecem por aí, eles ainda passam por lá e pedem para dar uma tocadinha com a gente, e eles vão ainda conosco em algum evento qualquer.

Por que Rio Grande sempre teve muitas bandas. Na época da Banda Rossini, quando as Bandas era o “auge” da coisa, “Bandas musicais”, não “marciais”, de colégio, existiam mais 14 Bandas além da Rossini, e existiam músicos para todas elas. Porque as fábricas tinham Banda, além dos colégios terem Bandas, o colégio Salesianos tinha Banda de música. A Orquestra do Gilson, no início, ensaiava dentro do colégio Salesianos. Quando eu fui para a orquestra do Gilson, o ensaio era lá dentro do colégio. Tinha uma sala que era sala da banda do colégio, o pai do Gilson era o maestro da banda do colégio, ensinava música lá e tudo, então ele formou essa Orquestra do Gilson lá dentro, e começou a ensaiar nas instalações. Depois mudou o padre que era diretor, e então ele não quis mais, disse que precisava da sala, pois ali era uma sala de aula que estava sendo ocupada pela banda. Aí ele nos enxotou de lá. Aí nós fomos tocar numa garagemzinha perto da casa do Gilson, que era alugada. E depois o dono também pediu a garagem, e nós fomos ensaiar na garagem da casa do Gilson, que é mais apertada ainda. Que está lá, ainda, soterrada de instrumentos e partituras...

Quando eu saí da orquestra do Gilson foi quando tive que ir para São Paulo estudar e parei. Eu trabalhava na companhia “Western Telegraphic Company”, que era uma firma inglesa que fazia conexão com o mundo via cabo submarino. Entre o curso e o período que trabalhei, eu fiquei nessa firma dois anos. A firma era contratada pelo governo, terminou o contrato e eles não quiseram renovar, pois eles estavam fazendo a Embratel. Então eu fui mandado embora. Eu teria condições de fazer o exame para Embratel, mas não nos deram nenhuma colher de chá, eram condições iguais pra todos, independentemente da gente conhecer o ramo. Então depois eu vim trabalhar na Ipiranga, onde me aposentei com sessenta anos... Na Ipiranga eu tomava conta da sessão de instrumentação, é onde se lida com todos os aparelhos de controle de pressão e de temperatura da refinaria, que no início era pneumático e que hoje é todo computadorizado...

(...)

Rio grande, no início, era uma cidade muito desenvolvida. Depois, morreu praticamente tudo, só faltou botarem um portão e fecharem o arco de entrada da cidade. E agora está começando, de novo, a melhorar. Mas uma coisa, uma satisfação a gente tem, em Rio Grande tudo morria, mas não deixamos a Banda morrer...

(...)

A minha família morava ali perto do BIG, de onde hoje é o BIG, na antiga Fiação e Tecelagem. A família do meu pai morava exatamente defronte, ali foi onde meu pai nasceu e cresceu, ele ali viveu até a época de se casar. O meu avô viveu ali até morrer. Todos os meus quatro avós eram italianos. E eu estou para te dizer que todos os quatro trabalharam na fábrica. Só que o pessoal da minha mãe morava passando, na Rua Vau Porto, onde a fábrica mandou construir um monte de casas, na época. Então o meu avô por parte de mãe que eu não conheci, comprou uma casa ali, a fábrica vendia aquelas casas para os seus funcionários, com pagamento a longo prazo. Mas aí ele morreu e a minha avó conseguiu continuar pagando a casa. Era ali atrás, na antiga Rua firmeza, que é passando a Rua Vau porto. Ela era uma quadra só, depois, quando aterraram e urbanizaram aquilo tudo, passou a ter três quarteirões. Porque eles tinham umas chácaras ali, aquilo ali tudo eram chácaras. Eu me criei nas valetas das chácaras, atolado no barro até a cintura...

Os italianos, que vieram para cá, a maioria veio para trabalhar nas fábricas. O meu pessoal é todo mais ou menos da região central da Itália, um pouco mais para o norte. A minha avó era de Gênova, eu os outros não são de muito longe, é um pouquinho mais para assim, a meio caminho de Veneza e Gênova mais ou menos, naquela região Padova, aquela região por ali. Mas para cá veio muita gente do sul, Calabrês tinham aos montes, os Calabreses são bravos, dizem que é a gente invocada pra caramba...

E tem uma coisa também, o italiano é muito inventivo. Alguns caras que vieram de lá, e que sabiam fazer alguma coisa de indústria, desenvolveram indústrias incríveis, e se desenvolveram bastante. E Rio Grande era uma potência lá por 1920, por essa idade, pelo que a gente sabe alguma coisa dos livros. Rio grande tinha cento e tantas indústrias instaladas aqui na cidade. Rio grande era muito mais importante que Porto Alegre, era a primeira cidade do estado, ela é a mais antiga também. Tudo em função do porto.

E aí começaram a deixar o porto para segundo plano, depois a política queria abrir um canal para acabar com Rio Grande para os navios entrarem direto para Porto Alegre, eles queriam fazer o novo “Suez” para não precisarem vir para Rio Grande. Era uma campanha, uma campanha contra Rio Grande.

Então na época, um fato interessante, quando o Brizola era candidato a governador e não sei o que, ele veio fazer um discurso aqui e o pessoal não gostou e jogaram pedras nele. Resultado: ele se elegeu Governador e aí Rio Grande, ele disse que ia deixar Rio Grande a pão e água e realmente deixou... Fechou tudo, tudo ia embora, tudo ia embora. Foi um horror... Eu dizia isso para um colega meu da Ipiranga, o Brizola tem um lado dele que eu gosto muito, ele toda vida lutou pela educação. Mesmo na época dele quando ele era

governador, ele quando fez coisas por Rio Grande, fez pela educação. Deixou Rio Grande a pão e água mas nas escolas não faltavam professores. Ele construiu escolas, escolas de pesca, disso, daquilo.

Mas agora, ninguém deve se esquecer que na época que Brizola foi Governador do Estado o porto que era governado pelo Estado chegava a passar seis meses sem pagar os funcionários. Todo mundo fazia bico. O meu tio que trabalhava no porto, vendia laranja na feira... E por aí vai. Por que ficar seis meses sem salário não dá, não dá para sobreviver.

E a orquestra Hermínio de Moraes morreu, na realidade, por falta de músicos. A gente, quando resolveu levantar a Rossini tocava nas duas, sem problema nenhum. O problema, é que a Hermínio de Moraes, como era de música clássica, precisava de violino, de violoncelo, principalmente de violinos, e piano. Nós tínhamos uma pianista muito boa, a dona Diva, e um outro pianista que não está mais em Rio grande, o Lélío, que era muito bom também. Ou era um, ou era outro, quando a Diva não podia o Lélío ia. E aconteceu que os velhos que tocavam violino, que tocavam de verdade, foram morrendo...

Então foi indo, foi indo, até que o negócio parou. A gente até fez uma tentativa de continuar, mas a gente não achava ninguém. Na própria Escola de Belas Artes, a gente não conseguiu um aluno. Ou melhor, conseguimos um, que tocou com a gente um bom tempo, até a Orquestra terminar. Pedro era o nome dele, tocava bem pra caramba, ele podia substituir os velhos, mas com um violino tu não faz uma orquestra. Então a Hermínio foi terminando mais por falta de música que por qualquer outro motivo. Até que parou...

E quanto a Banda Rossini, eu tenho um sentimento de culpa por ter a abandonado, na época. Eu poderia ter continuado na banda e tocado também com o Gilson, mas eu não quis saber, guri né, guri não quer saber. É “não quero mais e acabou”. Só que uma coisa eu digo, eu não fiz na época como a gurizada de hoje faz.

Hoje, tu dá o uniforme, empresta um instrumento, ensina eles a tocar, eles tocam um tempo na banda e somem com o uniforme, com o instrumento, com tudo. E tu tens que andar correndo atrás deles. Naquela época não, quando o músico não queria mais, chegava na Banda e entregava tudo, está aqui o uniforme, e está aqui o instrumento, e ia embora.

A orquestra do Gilson mesmo, quando eu toquei, era igual a banda, era aquela amizade, aquela coisa. Tinha uns que tocavam melhor, tinha outros que tocavam mais ou menos, mas não tinha ninguém incomodando o outro porque o outro tocava menos. Se ele é mais limitado, tudo bem, ele faz o que pode ir fazendo e está resolvido.

O Gilson já sabia, ele já escrevia pensando: “bom, esse solo eu posso dar para o fulano, esse aqui eu já não posso”, então ele já trocava. E ficava bom, porque não tinha ninguém que ficasse tentando fazer alguma coisa que não conseguisse.

Mais ou menos como o Adão faz hoje na banda Rossini. Porque eu grito mais com a turma. Eu não deixo passar o troço, só se eu não ouvir, porque se eu ouvir, é "para!". Já o Adão diz: "é chato, os caras podem se incomodar". Mas eu digo: "não vão se incomodar nada", não vão se incomodar, a gente está ali para brincar, mas a gente gosta também de ver o serviço bem-feito...

(...)

O pai dele, do Gilson, era um violinista excelente, entendia muito de música. O velho tocava violino, e tocava violino na orquestra do Gilson. O Gilson, na época que eu tocava com ele, que ele tocava sax tenor, fazia segunda voz e era o maestro, e tocava clarinete. Agora, o clarinete, daqueles choros do Severino Araújo “cabeludos”, mas ele fazia chover com aquele clarinete!

Esses tempos eu ainda falei para ele: “Gilson, a banda tem clarinete”, e ele disse, “não, eu gosto daquele meu”. O clarinete dele é um clarinete bem antigo, com poucas chaves, não tem recurso para nada, é o mais simples dos clarinetes, são treze chaves. E ele fazia chover com aquelas treze chaves. “Pô Gilson, tem os outros melhores”. “Ah, mas esse monte de chaves me atrapalha”, e ele fazia tudo com aquele clarinete... (risos).

E, inclusive, quem convidou ele para tocar na orquestra com a gente fui eu. Nós estávamos precisando de mais um tenor, e eu disse: “tem o Gilson. O Gilson é um bom músico e tal, é um cara sério, companheiro, é uma pessoa que vale a pena a gente ter aqui com a gente”. Aí eu falei com o Gilson. Nessa época, a banda dele já estava parando. Eu disse pra ele: “se um dia a tua banda tocar no mesmo dia que a gente, vai tocar com o a tua banda, tu é o maestro da tua banda, então tu vai na tua”. Aí, eu volta e meia perguntava: “Gilson, já decidisses se vais tocar com a gente?” Um dia ele disse: “vou, vou tocar com vocês”. E então ele foi e nunca mais faltou também, ele está sempre lá. Depois ele estava viúvo... É um bom cara ele. Ele é fora de série e, para ele, está tudo bom. Eu me lembro do meu padrinho, que era mais ou menos o estilo do Gilson assim, para ele estava tudo certo, tudo estava bom...

Gilson



Imagem 22

Eu não sei por que isso aí, eu não sei se eu estou errado ou se estou certo, mas o pessoal aí, o pessoal aí gosta do cara que está lá em cima... E eu trabalhava nas oficinas, lá nos ferroviários...

Então, olha. Eu tenho aí, não sei se eu botei fora, acredito que não, essas festas que tinha aí... Eu puxava expedicionário, a minha banda puxava expedicionário⁴⁸, eu...

Claro, tu não pegasses o tempo do Clube do Comércio e da Associação do Comércio. Eu tocava no Clube do Comércio e na Associação do Comércio. Carnaval eu tocava na Associação do Comércio, no princípio também lá. E o Clube do Comércio ali, nunca ouviu falar do Doutor Frazão? Ah, era um baita cara, o Doutor Frazão e o Doutor Jorge Dias. Um era presidente e o outro era... Eu chegava a ensaiar lá, ele dizia: “vem ensaiar aqui”, e eu ia lá no clube ensaiar... Eu digo pro pessoal hoje, quando eu me sento, eu vou ali na frente do clube assim, só falta eles dizerem: “não tem esmola, vai embora”... (risos).

Mas eles me convidavam. “Cassino e Sevilha”, já ouvisses falar naquela Orquestra, “Cassino e Sevilha”? Espanhola, espanhola, desfile de Espanha. E o Frazão me convidava: “vai lá no clube para tu ver a orquestra”. Interessante de a gente ver, mas eu nunca fui. Sabe o que eu fazia? Eles se apresentavam no “Glória”, no tempo do Glória... Sabe o “Cine glória”? Ali era um teatro. E eles se apresentavam lá, e lá eu ia. Mas lá no Clube eu não ia.

⁴⁸ “Puxar expedicionário”, quer dizer tocar à frente dos praçinhos que foram a Itália na Segunda Guerra Mundial. Nos desfiles de sete de setembro, a Banda de Gilson, então, “os puxava” na marcha...

Eu sempre fui assim, eu conheço o meu lugar... E o ambiente lá era deles né? Dos fulanos que tem sobrenome. E eu ficava no meu cantinho: “ah, não pude ir, não pude ir”, e tal. Ele, o doutor Frazão era fantástico, um baita cara, eles dois, eles nos apreciavam.

A minha turma toda era de gente assim, humilde, não tinha nada de seu Fulano e seu Beltrano. Trabalhador né, trabalhador... Agora eu te digo uma coisa, eu posso te dizer isso aí, mas sem mentira nenhuma acredite quem quiser, eu acho que dentre as Orquestras daqui, a que viajou mais foi a nossa. Ninguém viajou como eu viajei. Pode ir lá onde tem os cadastros e você vai ver... Não tinha colher...

Eu tinha um “Conjunto Melódico”, e tinha a “Típica” também. Era o piano o bandonion e o violino. E nós tocávamos só tango, chegava num lugar, e era meia hora de tango né? Aquela coisa... E depois era o “melódico”. O melódico era o baixo, o piano a bateria, o saxofone e o cantor. Ah, aí era só música lenta, “bolero”, “fox americanizado”, bacana... Aí nós soltávamos um “mambo”, ah era de tudo. “Mambo” vou te dizer, “rumba”, “cha-cha-cha”, o “calípsa”, era um colosso. O verdadeiro calípsa mesmo, que desapareceu... Agora apareceu o calípsa deles lá, daquela moça que faz assim, se rebolando... Mas o nosso calípsa era diferente, não era assim não, eu tenho inclusive partituras aí e tudo. Eu recebia também as partituras, eu recebia na orquestra, por isso a gente já imaginava os ritmos, como era mais ou menos.

Outra coisa mais, a gente tocava tango na Orquestra também, quando ela era forte, com quatro saxofones, três trompetes, três pistons e três trombones. Sabe o Roger, o Bernini? Ele foi um pistom dos meus, ele fazia tudo que era pistom, ele era bom, fazia o primeiro, segundo, terceiro. Ele não é burro não, ele é bom, ele tinha um jeitinho bom para tocar, ah era bacana, era meu primeiro pistom, ele tocou muito comigo o Roger.

Qual é o outro cara que tem lá... Bom, não vou dizer que, claro, ele estudou depois, mas o Adão, o Adão começou comigo. Foi na Banda do [Colégio] Salesianos, quando já era comigo, e não mais com meu pai. Pois teve uma época que eu entrei na Banda. E aí teve reunião na Banda para mudar a diretoria e eu passei para ser o contramestre, meu pai era o maestro.

E aí, o pai faleceu e eu tive que pegar a Banda. Mas aí, como é que eu vou te dizer para ti... O Adão, claro, a gente conhece quando o cara dá para a coisa, e eu disse: “Esse vai dar para a coisa”. E ele pegou o clarinete lá com nós, no princípio. Era do exército e depois foi pra Brigada...

Tem mais, o Baldez também, o Baldez tocou com a gente. O Baldez pegou o tempo do meu pai. Depois foi pra Brigada. Aí teve uma época que dez ou quinze caras

foram pra Brigada. Teve uma época que abriu um concurso da Brigada aí eles foram pra lá. Claro, vão viver daquilo ali. E aí saiu uma turma daqui da Banda. E eram trinta e cinco, quarenta músicos na Banda.

O meu pai era maestro. Eu vou te dizer uma coisa, O meu pai tinha uns setenta a oitenta dobrados. Tem dois dobrados deles, que são bonitos. Um deles se chamava “Capitão Portela”, e que as pessoas pensavam que era do exército, mas não era. E é um dobrado lindo. Ele fazia assim, “Dobrado Capital Portela”, “Dobrado Jaguarão”, ele punha uns títulos assim. Não sei por que ele botou o nome de Capitão Portela. Esse “Capitão Portela” e o dobrado “São João Bosco”, que era para o Salesianos, tem gente que toca ele até hoje. Tem gente em Pelotas que toca ele, pois ele tinha relação com o pessoal da “Banda Democrata”⁴⁹ e ele deu para eles. E tem gente que pensa que esse dobrado “Capitão Portela” é do exército, mas não é, é dele, mas não sei até hoje por que ele botou esse nome. O primeiro dobrado que ele fez foi o “São João Bosco”, que foi aqui para o Salesianos. E lá em São José do Norte tocam até hoje esse dobrado. Eu tinha aqui dois ou três músicos que eram do Norte, quando tinha a Banda mais forte lá, quando ela não era do Município... Agora tem a Bandinha Municipal de São José do Norte, que tem uns doze, quinze músicos... Então, alguém acho que levou as partituras pra lá e eles tocam...

Olha, uma vez... Eu toquei trinta e poucos anos nessas festas de São José do Norte. Os Prefeitos, cada prefeito que entrava ali nós conhecíamos. Aqui no Águia Branca toquei trinta anos, trinta e poucos anos, no carnaval, tocava fora do carnaval também, mas no carnaval ninguém me derrubava aí, que esperança! Trinta e poucos anos toquei aí...

Mas a música é um negócio engraçado, eu fico parado de ver... Bom, mas hoje modificou tudo, está tudo modificado, que esperança! Lá em Tavares eu ia seguido a Tavares, essa zona de São José do Norte aqui, olha, aquilo lá era um colosso. Era Bujurú, Tavares. Bujurú e tinha um outro lugar que ficava assim bem pra lá a gente olhando, assim, por São José do Norte, era pra ponta assim, eu me esqueço o nome de lá...

Ah, olha, aqui nessa zona aqui, era Povo Novo, Quinta, Arraial, Quitéria. Tinha uma sociedade ali na Quinta que era um colosso. Os bailes que nós fazíamos eram de cidade, tinha até piano, só a gente olhando... Ali quando tinha baile, a rua principal ficava cheia de carros, era baile de cidade aquilo ali, anos sessenta, setenta. Tinha um presidente ali muito bom, levava a coisa pra cima, eram bailes finíssimos, tinha as coroações de rainha, princesas.

⁴⁹ A Banda Democrata, ou Sociedade Musical União Democrata de Pelotas (RS), foi fundada em 7 de setembro de 1896, tendo, portanto, atualmente 111 anos.

Depois começou a cair, cair, que gozado, né? E é o presidente que manda, e outros que pegaram foram deixando a coisa cair. Na Quinta tem o salão da Quinta, o “Nacional”, tinham uns presidentes bons ali. Os Bailes de coroação das rainhas eram sempre conosco. E os outros ficavam bravos, era uma de “dor de cotovelos”... Eu não me metia na vida de ninguém. Não, eu fazia o meu serviço, meu trabalho, não tinha nada, era eu com a minha turma. E eles ficavam danados da vida. Quando eu comecei a entrar, comecei a tocar no clube do comércio, ah, eles ficaram danados da vida....

A gente conversando às vezes tem gente que pensa que a pessoa mente. Comigo mentira não, eu não vou ganhar nada com a mentira, então... No Clube do Comércio, que era um lugar de elite, tu entravas no clube, no salão e tinha um palco que ficava feio, as pessoas que estavam tocando, dependendo do lugar, o público não via. Aí eu falei com o doutor Frazão, “Dr. Eu não sei, está ruim de tocar lá em cima, as pessoas que estão olhando não vêem nada, a gente não consegue observar o público direito, quem sabe vocês não põem o palco ali, mais ao lado, acho que fica melhor, aí dá mais influência da música no palco.” E eles mudaram o palco, não sei se está ainda como era, faz muitos anos que eu não entro lá...

O Prado, quando tinha o Prado, os grandes páreos, eu que tocava lá de tarde. Pô, aquilo era lindo pra chuchu. Agora está atirado aquilo lá. Derrubaram tudo, ontem mesmo eu passei por lá, aqueles pavilhões, está tudo destruído, mas que pena aquilo ali...

Naquela época nós passávamos a tarde tocando ali, nos páreos, nos grandes páreos. Quando eram seis e meia, quinze para as sete assim, era o último páreo, nós tínhamos que se arrancar dali e ir lá para o Clube do Comércio, para os coquetéis, as festas deles. Nós tocávamos no Prado durante as corridas, nós tocávamos dentro do salão, lá em cima. Ali era assim, tinham as corridas, tinham bailes ali de tarde, tinha tudo...

Olha, pra te falar a verdade, vinha gente muito boa para tocar lá. Um dia veio até um cara que cantava que era um colosso, famoso, que tocava “Granada”, essas coisas assim, ele era tipo tenor. E o meu pianista era bom, era bom, e acompanhou ele no piano.

Aquela que morreu que era de Porto Alegre, como era o nome dela... A Elis, ela também veio contratada por eles pra tocar aqui. Eles traziam caras de Porto Alegre para se apresentar aqui. Ela tocou comigo também a Elis. Ela era nova, menina, mas era boa, ela tinha as perninhas meio tortas, tinha um jeitinho engraçado de cantar ali na frente. Mas ela nessa época já era boa.

E a gente era sacana... Lá no clube do comércio, tu não deves ter pegado o tempo em que o Clube era tipo um pavilhão comprido, não era assim. E vinha aqui tocar a

Salomé, não sei se tu ouvisses falar da cantora “Salomé”⁵⁰? Ela veio um dia contratada para tocar aqui. A história da Salomé foi gozada pra xuxu. É interessante, por isso é que eu digo que a gente passa por cada coisa... A Salomé veio com um representante, ela veio com um empresário dela. E aí ela chegou, ela veio com as músicas, com a parte do piano principalmente, não veio com as músicas preparadas, não veio com nada. Aí ela chegou com as músicas no piano e disse: “ó, eu vou cantar isso aqui”. E eu disse:

“Mas a banda não vai te acompanhar só nessa música aqui, tu me dá só as músicas em piano, cadê as partituras com os outros instrumentos?”. “ah, mas só tem isso aqui”. “Bom, não tem problema então. A gente vê mais ou menos aí”, respondi pra ela.

Tu sabe que fizeram uma “sacanagem” com ela, por que ela não conhecia... Aí começamos a tocar e ela disse: “Ah, mas eu não toco nesse tom”. “Mas a música é assim”. “Não, não é!”, ela disse. “Mas a partitura esta nesse tom. Quem é que te deu essa partitura nesse tom?” E a partitura estava num tom, mas ela gostava de tocar no outro tom. “Mas não tem problema nenhum, qual é o teu tom?”? Eu disse. “É esse”, ela respondeu, já mais calma... “Ah, tá. Vamos lá ver o tom dela”. Eram uns dois tons acima... Ela, acho que não tinha graves na voz, não sei... Eu falei pra ela: “Aqui tá em dó, e tu gosta de cantar em mi.” E nós demos uma entrada errada só para brincar com ela... Sacanagem... Também, por que vir com a partitura noutra tom., se ela não gostava de cantar naquele tom? E nós rimos bastante depois...

Mas aparece cada coisa na nossa vida, pela qual a gente passa...

Mas... A história minha é a seguinte. Eu era gurizão, tinha uns quinze, dezesseis anos, e a banda sempre ensaiava. E eu vinha andando com dois amigos e nós íamos passando lá na frente do prédio do salesianos, onde a Banda ensaiava, e um deles disse: “Vamos lá ver a Banda?”. Então tá. Subimos lá em cima, pra ver a Banda. Bom, muito bem. E eles diziam assim: “ah, eu vou aprender.” Aí eles falaram com o pai. Um queria pistom, o outro trombone. Então eu vou pegar clarinete. Eu gostava de flauta, mas resolvi pegar clarinete. Começamos a estudar. No final das contas eles com o tempo desistiram, e eu continuei. Fiquei na Banda. Fiquei na Banda. Estava aprendendo na Banda...

Aí, tinha uma festa, e o bumbeiro, bumbeiro é o que bate bombo, morreu a mãe dele, e ele era de Bagé e ele disse que não podia vir. E aí, disseram pro pai: “pega teu filho e põe ele pra tocar bombo”.

Aí eu peguei e: pum pararatatum pa pa pararatatum...

⁵⁰ Salomé Parisio era uma famosa cantora e atriz dos anos 40, conhecida como uma das “divas do rádio”.

Aí eles diziam: “Pô, teu filho bate bem! Teu filho é bom! Pega uma farda pra ele!” Arrumaram uma farda rápido com outro músico para mim poder tocar no domingo... Aí eu fiquei, comecei a tocar na Banda. Aí comecei a estudar o clarinete.

Meu pai tocava piano e violino. E aí eu comecei a me enturmar com eles ali, e comecei a tocar clarinete. Eu sempre gostei de clarinete, o clarinete sempre foi o meu instrumento. Comecei a tocar. Comecei a tocar na Banda. Com dezesseis, com dezessete, dezoito anos, fui melhorando... Aí fui pro quartel. E no quartel fui corneteiro, como eu tocava clarinete, eles me deram a corneta. Ah, não teve dúvida, já que eu sabia soprar, fiquei de corneteiro...

Eu toquei na Banda do Quartel, na época era na Barra. No ano que eu saí, no outro ano o quartel veio pra cá, para o centro da cidade. E aí eu fiz um curso, fiz um curso no quartel, de prático, sabe o que é prático? E eu fiz, tinha um livro, tinha um livro que tinha todos os toques militares, trezentos e poucos toques, compreendesse? Eu não lembro como é que se dava o nome, tinha um nome que davam pra esse livro. Ah, mais eram um monte de toques, toques disso, toques daquilo. E tinha um capitão, um capitão que gostava de música, e era eu e um outro que conhecíamos um pouco de música, e ele pedia: “toca tal toque, toca esse, toca aquele”... E o capitão gostava. Ele disse pra gente fazer o curso, naquela época o curso pra clarim, pra clarim. Mas já tinha um sargento, também lá, que tocava clarim. Aí, a gente pensou, pensou, aí, como tinha já um sargento ali, quanto tempo nós íamos ter de esperar pra conseguir encaixar ali? Aí eu não quis ficar, quis ir embora. Por que eu já tinha emprego em vistas lá fora, e como se nós ficássemos teríamos que ir pro Rio de Janeiro e não sei o que, aí eu não quis aí a gente não quis. Era “Ordenança” o nome do livro, ah, era um baita livro, um baita livro, era um monte de toques, era toque disso, toque daquilo. Era o toque do capitão, o toque do coronel. Ah, vou te dizer, eu me enchi daquilo ali e fui embora...

Aí, tá. E aí eu saí e estava na Banda. Mas aí eu já não estava mais tão bobo, não estava mais só no bombo. Já estava pegando o clarinete, tocando o clarinete. Eu tinha um companheiro, era o Adão, um baita saxofonista, tocava saxofone, tocava de ouvido, era um baita companheiro. Eram dois irmãos, ele e o João, que tocava gaita. E eles tinham um conjunto, era um trombone, ele de saxofone, a gaita e, naquele tempo era o banjo, se usava o banjo, naquela época não tinha nada dessas coisas de eletrônica, não tinha nada. E era o pandeiro e o baterista, e não tinha mais nada. Aí eles estavam tocando num clube, desses aí bravos, eu agora não me lembro do nome do clube. E eu já andava pegando o clarinete. E disse: “vou lá dar uma olhadinha neles tocando”. E peguei meu clarinete e fui pra lá ver

eles tocar. Cheguei ali com meu clarinete, e deu uma brechinha e eu entrei pra tocar com eles. Toquei duas músicas, três, ia me levantar e o Adão disse: “não, tu vai ficar tocando aqui com a gente”. E eu disse não, que isso!” E ele, “não, tu vais ficar tocando com nós, e já estás ganhando”. E eu dizia, “não, que isso, eu vim aqui pra brincar, eu não quero”.

Aí comecei a me influir mais na música, comecei a tocar mais de ouvido, engraçado, né? Era no improviso. O cara saía e bah, eu saía atrás dele. Mas eu gostava das músicas, gostava de me afirmar, ficar mais por dentro da música...

Aí depois comecei a pegar o clarinete na banda. Aí, quando eu comecei a pegar o clarinete na banda aí mudou a coisa. Eu tinha uma coisa, tinha não, tenho, no momento ainda tenho. Que muita gente não gosta, tá certo, eu estou de acordo. Eu aqui na minha turma aqui, tinha quatro saxofone, três pistão e dois trombone. Agora tinha uma coisa, nós tocávamos tudo preparadinho, tudo certinho, tá muito bem. Mas se um cara, à maneira dele, se ele me desse um troço bacaninha eu gostava... Sabe o que é? Lara, bolorirorá (solfeja rapidamente Gilson um sib³/lá³/sol²/lá²/lá^{#2}/dó^{#2}/ré²). Pô, eu gostava, e eu dizia: “ah, me faz isso aí, não deixa de fazer isso aí!”. No carnaval, poxa, entrava aquelas marchas e sambas, e um deles entrava com aqueles contracantos. ah, eu gostava eu gostava. Isso é o que é bonito. Quando a gente ensaiava aqui, o que a gente fazia de “floreio” não tinha conversa, mete aí na frente e não tem colher...

Mas é a influência né? A gente, eu vou te dizer, eu gosto disso, sempre gostei, de improvisar, brincar com a música. Com o pessoal na minha banda aqui, eu enfeitava, sempre enfeitava. O Adão, lá na banda, ele não gosta, ele não gosta... E eu respeito, eu respeito...

Aí uma vez eu, mas que coisa gozada, pra tu ver como é a vida da gente. Um dia, era um desses dias de comemoração da pátria, acho que era dia da Independência, aí eu saí com a minha Banda na rua tocando o dobrado “Sargento Calhau”, sabe qual é? É o hino da marinha: aquele, “larararará lará lara”. O Cisne Branco, o hino da Marinha. E eu fui com a minha banda, tocando, e eu me arranquei com a Banda e a gente vinha na frente da igreja ali na praça, e eu fazendo “floreio” na música, contracanto, e, quando dobrei a esquina, ah, estava a banda da Marinha, e eu fazendo “bobagens” na música. Ah, fiquei assim... E aí, depois quando as Bandas se encontraram, na frente da praça...

Mas voltando ao assunto do Salesianos, aí, eu peguei e quando meu pai se afastou, eu peguei a Banda do Salesiano, e nós ensaiávamos de noite ali, numa sala da escola, das oito às dez. A banda do Salesianos não era de alunos, se um aluno quisesse aprender, a gente ensinava, como eu sempre fiz na minha banda, como o Adão também faz hoje. Aí

um dia o padre falou com a gente, dizendo que era tarde a hora do ensaio, que fazia barulho, e perguntou se não dava pra gente ensaiar um pouco mais cedo, das seis as oito. Ah, mas todo mundo era trabalhador, era impossível a gente ensaiar nesse horário.

Então nós fomos nos retirando, a turma toda, éramos uns vinte e cinco. Vimos que não dava pra ficar ali. E até alugamos uma peça, pertinho daqui, eu não tinha essa garagem ainda, e aí nós conseguimos um lugar e ficamos pagando pra ensaiar. Depois foi que eu fiz essa garagem aqui e trouxe a Banda pra cá, compreendes? E ficamos aqui. E aí quando nos retiramos de lá, fizeram uma diretoria, e aí, como o pai já tinha falecido, aí eles botaram o nome do pai, na sala. Era Mário Constantino, era Mário Constantino o nome dele...

Mas... Ah é. Nesse negócio da marinha, nós paramos. E os navios todos ali, poxa vida, eles vieram agradecer! E, eu nem sabia que eles estavam lá... E eles agradeceram que nós fizemos uma homenagem pra eles, para os navios. Aí desceu o Comandante deles, não sei era capitão. E disse: “gostei muito da Banda”, e não sei o que mais, “olha vocês fazem coisinhas boas na Banda”. E eu: “é, fizemos até umas coisinhas que nem tem”... “Não tem mais ficou bonito”, ele disse...

É. É aquela coisa, é enfeitar. Cada um tem alguma coisa pra enfeitar, né? Faz um floreio aqui, um floreio ali que fica bacana. Se tiver que ficar direito, toca-se, né. E, inclusive eu vi eles uma vez aqui tocando o cisne branco, claro era diferente. Tem uma terceira parte da música que eles tocam que é bonita que a gente não toca. E eles também fazem uma coisa diferente na música. É como eu gosto, eu sempre gostei assim, de enfeitar.

Já têm outros que não gostam. Lá eles não gostam. O Roger já me falou... E eles tem partituras ali, que eu faço outra coisa ali... É que tem muito... A banda [Rossini] fica muito alta, fica muito aguda, não tem grave. E eu gosto de fazer um vruuu vruuuu. Tem que ter um grave, um instrumento que faça o grave. E o Roger não gosta. Por que não está na partitura, não está na partitura.

Mas, é o seguinte. Ele está certo. Ele fez assim ele fez assim. Mas a gente vê que não dá, como é que eu vou te explicar... Não dá um efeito, compreendes? A música tem um efeito, tem um efeito. Por exemplo: um cara fazer terça, fazer quinta, não sei se tu entende o que eu digo...Então tem que ter isso...

Eu tinha um quarteto de sax que tu tinha que ver, era tudo de vozes, tudo de vozes... Eu fazia, eu tinha dois trombones e três pistons. Então o trombone tu sabe que é grave, o sax tenor é grave, o instrumento tenor é gravíssimo, ele não tem que trabalhar no agudo, ele tem que trabalhar nos graves. Ele é preparado pra isso. E eu toco tenor. E o

rapaz ali do meu lado também toca tenor. E o resto tudo é Mi bemol, Mi bemol é agudo. A partitura é diferente, a clave, altura deles é diferentes, por exemplo, a partitura que eu toco é em Si bemol, e a deles é em Mi bemol, os trombones tocam em Dó, compreendesse?

Então eu tinha o meu quarteto de sax e, poxa, é bonito, um quarteto de sax tu nem queira saber como é lindo. Então, eu fazia o seguinte: tinha horas, que entrava os pistons, claro, os trombones a gente coloca um pouco mais agudinho pra casar com os pistões, na altura, né, pra fazer vozes. Então, quando entrava o quarteto de sax, aliás, principalmente quando entrava os dois tenores e os dois trombones, em vozes, que coisa linda aquilo, que coisa linda... Sabe como é? A música tem isso, é saber explorar o som, a música tu tens que saber explorar o som...

Mas, eu ultimamente... Eu já estou te contando muito assunto. Mas, ultimamente, eu já estava com três saxofones, já estava ficando difícil pra contratar, compreendesse? Por que era uma guitarra, um baixo, uma bateria e um cantor, são quatro. A gente, por exemplo, pegava três sax, dois trombones e dois pistons. Pra fazer onze figuras mais ou menos. Aliviar mais, por que era pra gente botar mais um tenor, por exemplo. Mas, aí ficava difícil pra arrumar contrato. Claro, quanto mais tu botava, mais caro ficava. E aí começou a aparecer os órgãos esses, guitarrinha, baixo, quatro cinco integrantes, aí, como nós éramos o dobro, e, claro, eles eram menos, pediam menos, ganhavam mais. Então tinha esse problema...

E aí começou... Aí eu me resenti. Por que eu botava o dobro de instrumentos. E aí eles não queriam pagar. E, claro, eu podia tocar com menos, mas a gente gosta da música, gosta da coisa bacana, de uma coisa direitinha. Podia também botar três sax, um pistão e ir embora também, mas... Tu não vai fazer aquilo diferente do que tu gostas. Claro, tem aí, pode até ter um conjuntinho com um pistom, um sax. Mas aí tu não vai fazer o que faz quatro, cinco, seis instrumentos. Mas, é como dizem, a gíria mudou, mudou...

Por exemplo, órgão, contrabaixo, órgão não é instrumento de carnaval, que esperança! Contrabaixo, também não é. É preferível um “surdão” que um baixo, pois não é “bum, bum”, é “bum ticabum bum bum”. Que é o som do carnaval, né?

Então, hoje, tu só tem conjunto, só conjunto. Outra coisa. Inventaram esse negócio, dos dançarinos, no sul aqui. Modificou tudo. Eu estou de acordo, modificou, modificou. Que é que eu vou fazer, quem manda é eles.

Pra bastar que eu fiquei quase nove anos parado, em casa, sem tocar. Aí é que veio o Roger, me convidou, e eu fui lá pra brincar... É uma turma boa, é boa, eu não tenho queixa... Mas, vêm cá⁵¹...

Ali gurizão, estão os Baixos [de sopros...] da Orquestra. Ao lado, estão os “treme-terra”. São uns surdos, mas uns surdos diferentes, que ninguém conhecia por aqui. Nós fomos os primeiros a usar os “treme-terra” por aqui. Nós íamos com eles para Jaguarão, São José do Norte, Quitéria, Quinta do Arraial, por essas bandas todas, e fazíamos o maior sucesso com eles, no carnaval. Marcava bem, dava boa marcação, bum, bum, bum... Ah, era forte o som deles... Um deles está com a pele arreventada, olha ali... Aqui embaixo [à esquerda do portão da garagem] está o órgão da Orquestra. É um órgão duplo. Tem duas “baixarias” ele. Tu bate na tecla e ele faz ‘vrumm’, vrumm” [solfeja notas graves...], fica mais grave assim... Uma beleza. Faz tempo que nem mexo com ele. Nem sei se funciona. Aqui [à direita do portão da garagem] estão as caixas de som e os amplificadores. Esse amplificador aqui, é valvulado. Inclusive estragou uma válvula e eu não troquei. Tenho a válvula mas não troquei. O pessoal hoje em dia diz que o valvulado é melhor. Eu não sei, só sei que esse aparelho é bom, muito bom. Ta aí, um dia desses eu o arrumo.

Aqui [no fundo da garagem] tu vê, tem partituras, pedestais, fotos, e outros instrumentos antigos da Orquestra, clarinetes, sax, trombones. Está tudo aí. Bah, se tu soubesses. Tem cada coisa aí, cada música, cada dobrado que eu vou te contar. Às vezes eu pego aí, mexo, dou uma olhada em alguma coisa. Tem cada dobrado de meu pai, que só tu vendo...

Mas, para tocar instrumento de sopro, ah é preciso ter energia. É preciso puxar o som do fundo. Outro dia, estava tocando a Banda dos Fuzileiros Naval e eu parei e fiquei observando. Vi os rapazes tocando e “fuu”, “fuu”, “fuu’ sopravam eles sem vontade... Mas vá se catar! Tem que ter energia! É preciso tirar o som com vontade do instrumento. No meu tempo, como não tinham aparelhagens, a gente tinha que tocar no peito, só com os pulmões. Hoje a garotada parece que não tem vontade de soprar a coisa. Não sei por que... Claro, a gente não vai ser ignorante de tocar forte sempre, sempre... Num lugar com uma acústica boa, numa igreja, por exemplo, a gente não precisa tocar forte, a gente aí tem de ter mais elegância com o instrumento.

Mas, inclusive, esses tempos apareceu lá na banda um “negrinho” que era uma “fera” no saxofone, uma fera, mas ele não sabia nada de partitura. E o Adão disse para ele

⁵¹ Nesse momento, levanta-se Gilson e me convida a entrar em sua garagem. Nela, encontram-se seus velhos instrumentos. Sigo-o, de gravador na mão...

que, por ele não saber partitura, não poderia tocar com a gente... Ah, mas foi uma pena, uma pena... Por que ele era incrível, sabia tudo de improvisação, fazia cada coisa com o instrumento que tu não imagina... Eu alertei, alertei o Adão: “se eu fosse você, pegava esse negrinho e colocava ele a tocar com a banda nos ensaios, com um gravador do lado. Depois disso, eu escreveria tudo que ele fez”. Mas o Adão disse que não dava. Por que ele não sabia teoria... Eu, no lugar dele, pegava, gravava o que ele fazia e botava suas frases musicais nas músicas.

Pois, tu sabes, para além do conhecimento teórico, é preciso saber usar os recursos musicais; é preciso saber usar uma quinta, uma quarta, uma sexta maior, de modo a ferir a música delicadamente...

E a vida do cara é gozada, a vida do cara é gozada. Eu passei a minha vida inteira trabalhando nos ferroviários... Na marcenaria e depois com pintura. Chegava lá o vagão todo enferrujado, a gente dava um areal nele, dava uma pintura, e ele saía de lá brilhando, deixávamos ele novinho... É. Nós trabalhávamos muito nisso aí, eu trabalhei a minha vida toda nisso aí... Mas a vida da gente é assim...

E eu gostava, e sempre tocava, sempre tocava. Mas tem uma coisa, tudo passa, a gente tem um princípio, tem uma época boa... E o tempo vai passando, vai passando... E tem mais uma coisa. Com o tempo tu vai abandonando o ouvido, por que a música prende o cara muito, prende o cara, tu sabe? Por que, tu não ficas livre, não fica livre... Quando é o ouvido é o ouvido, tu vais misturando... Mas depois que tu começa a tocar com a partitura, aí tu te tranca, tu vai abandonando o ouvido, tu vai se prendendo com a partitura...

Antes não, se tu aprender antes, tu fica livre... A gente sente, a gente sente... Hoje, eu me sinto assim, hoje eu não me acho assim no que eu gostava de fazer, eu não sou mais não... Às vezes eu pego o instrumento aí e penso “eu vou ‘enganar’ aí, fazer o que eu gosto de fazer”, e faço. Mas, antes eu tinha mais... não sei o que eu tinha... acho que é a cabeça da gente, antes eu enfeitava mais... eu enfeitava mais...

Adão



Imagem 23

Bom, em princípio eu não tenho nenhum parente, ligado à música. Então, assim, questão de raízes eu não tenho não. Eu comecei a me interessar por música, eu tinha 12, 13 anos. E fui estudar acordeom como a minha prima, Sônia Abraão.

Depois, eu tinha dificuldades, não podia adquirir o instrumento, e depois naquela época eu também perdi um irmão, e passei um ano sem tocar, aquela coisa toda. Aí voltei a me interessar por música, mas aí meu interesse já era pelo saxofone, já com 18 anos.

Eu comprei um clarinete, na época os mestres, nenhum deles ensinava direto o saxofone, pois teria que passar primeiro pelo clarinete que era mais difícil, e assim foi. E assim, eu procurei o Rossário. Então quer dizer que eu já tinha um princípio de música, eu já havia estudado um pouco de música para o acordeom, um ano mais ou menos de acordeom e música.

Mas eu sempre tive uma queda por escrever. Eu simplesmente, eu não só queria saber como dividir a música, mas também como botar no papel aquilo que escutava. Que aliás, é o mais difícil de tudo isso aí, é não só executar, mas tu ouvir e saber colocar no papel. Então, minha vida foi fazendo isso aí, ouvindo as músicas, escrevendo e dando a pessoas que eu sabia que dividiam bem, para saber se eu estava fazendo aquilo ali corretamente, pois dividir música é uma coisa meio difícil.

Aí foi que eu estive com o Gilson Constantino, estive lá, mas não cheguei a estar aprendendo como ele, estive tocando na banda do Mário Constantino, do finado Mário Constantino que era o pai dele. Aí então, bom, aquilo ali passou, eu tive que fazer o serviço militar, tive que sair do exército, eu servi de 1961 à 1964, aí eu fiz uns cursos de legislação trabalhista e fui trabalhar como encarregado de departamento pessoal. Mas eu não gostava

daquilo, eu trabalhei em contabilidade, trabalhei naquilo ali porque eu tinha feito estágio comercial, que era a base da contabilidade, mas eu na realidade, no fundo eu não gostava daquilo que eu fazia.

Eu me sentia preso oito, nove horas por dia atrás de uma máquina de escrever, ou se não na parte de departamento pessoal, atendendo as pessoas, ouvindo as queixas, lamúrias, lamentações dos empregados, tentando conciliar os interesses da empresa com o do empregado. E às vezes, tinha problemas... Às vezes o empregado queria o vale, não tinha ganho, a empresa me condicionava a não dar, muitas vezes eu dava do meu bolso, então aquilo ali eu não gostava, não me deixava a vontade.

Aí, eu estava nessa época em Porto Alegre, eu dei baixa do exército e fui para Porto Alegre. Aí eu encontrei o meu irmão mais velho, e ele me disse: “porque tu não tenta a carreira de músico na Brigada, já que tu é músico?” Aí eu pensei comigo, “é exatamente isso que eu queria, um serviço ao público, na rua, um trabalho com música”.

E aí fui direto me inscrever na Brigada. Ingressei então naquele ano de 1967, eu tinha 24 anos. Aliás, em 1967 eu já tinha 25, eu já tinha 25 anos. Eu dei sorte que naquela época os concursos estavam acontecendo praticamente todos os anos, então eu tive duas fases na minha carreira que foram consideradas pelo pessoal de lá de dentro como uma “carreira meteórica”, digamos assim.

A primeira, no início, quando eu entrei como soldado em 1967, e em 1968 fiz concurso para terceiro-sargento, sendo aprovado e promovido terceiro. Depois, no final daquele ano, fiz um concurso para o segundo-sargento. Noutro ano fiz concurso de novo para primeiro sargento, e só não fui promovido por que naquele ínterim criaram o interstício na graduação. Então eu não podia ser promovido, porque seria um caso inédito, eu ia sair primeiro sargento com três anos de praça.

Então, eu mesmo estando aprovado, tive de esperar, tive de esperar na condição de aprovado. Então fui promovido depois a primeiro-sargento, e aí sim, houve uma reviravolta na Brigada. O capitão que estava de inspetor resolveu mostrar a capacidade dele noutros setores, coisa que não interessava para os músicos, pois ele era inspetor de bandas. Então ele foi lá assumir uma série de outras funções, assumiu a tipografia, assumiu o boletim da brigada, e deixou meio de lado a inspetoria. Então, passou-se um tempo sem haver concurso. Eu, por exemplo, quando entrei na brigada, já entrei como músico. Todo mundo que entra como um músico na brigada entra como aprendiz. Por que o músico ou é sargento (graduado, cabo não tem), ou é aprendiz.

Então, abriu concurso para subtenente mestre, e eu fiz. Eu demorei para ser promovido, não promoveram em seguida e caiu a validade do concurso. E aí eu fiz de novo. Esse primeiro eu fiz em 75, pra mestre. Aí eu fiz concurso, de novo, para mestre em 84, e fui promovido; fins de 84 eu fui promovido subtenente, e início de 85 saiu o concurso para oficiais, para oficial músico, que até então não existia. Existia a lei nesse sentido, e o pessoal entrava na justiça e estava saindo promovido, baseado num princípio do regulamento que dizia que o oficial de música, o oficial músico, era mestre de música. Logo, quem era mestre de música, teria de ser oficial, então se era promovido baseado nesse princípio. Eles entravam na justiça, e eram promovidos baseados nesse princípio.

Mas, o Cedenir, quando assumiu a inspetoria disse: “eu vou botar em prática o que está escrito, vou abrir o exame”. Eu tinha seis meses como subtenente, era o mais “moderno” do quadro, o mais novo. Tinha subtenente com doze anos de graduação, esperando ser promovido para tenente pelo princípio de antiguidade. Logo, eu saí, nós éramos dois candidatos e 3 vagas. Então, foi fácil nessa época... Eu levava algumas desvantagens sobre o outro candidato, porque ele tinha faculdade e eu não tinha. Ele levou nota com provas de títulos em alguma matéria, que eu não tinha como ter. Mas, para felicidade minha, eu superei as notas dele obtidas através desses cursos, e fui o primeiro colocado.

E como eu fui o primeiro colocado me valeu assumir a inspetoria, pois a vaga é uma só, a de “Capitão Inspetor de Bandas”. Então, o que se saísse melhor colocado assumiria até o momento em que passasse para a reserva quando abrisse vaga para o outro. E eu tive a felicidade de ter sido o melhor colocado, e eu assumi a inspetoria, assim que saí capitão, cumpri os dois interstícios, que era o de segundo-tenente a primeiro-tenente, e de primeiro o tenente a capitão. Saí promovido, fiquei três meses como capitão e pedi minhas contas porque eu já tinha tempo de sobra, e passei para a reserva e fui promovido a major.

Na inspetoria eu não fiquei tão pouco tempo porque quando eu saí daqui para assumir a Banda da capital, porque a Banda da capital, o quadro de músicos da brigada é assim: eram 7 subtenentes e mestres de banda no interior: Santa Maria, Três Passos, Novo Hamburgo, um segundo-tenente em Pelotas, um segundo-tenente em Santa Maria, e um primeiro-tenente da Banda da capital. Então, eu saí daqui como segundo-tenente para assumir a Banda da Capital, e responder interinamente no afastamento do capitão inspetor. Porque como eu já estava cotado para ser o novo o inspetor, então eu assumia nos impedimentos do Capitão, que já estava meio devagar, já estava meio que indo embora, se

reformando, então qualquer coisinha ele se afastava, até que ele passou para a reserva definitiva e eu assumi a inspeção.

Aí, nesse período, eu acho que eu fiquei dois anos como primeiro-tenente na inspetoria, até cumprir o meu interstício de primeiro-tenente a capitão, que era de três anos. E saí capitão, pedi transferência para reserva, abri lugar para outro. Ainda realizei um concurso, deixei três oficiais aprovados por mim, por que o inspetor é o presidente da comissão que realiza o concurso.

A inspetoria era bom, mas me frustrava um pouco. Por que de música eu estava praticamente afastado, porque a função é mais administrativa, era viajar, fiscalizar as bandas. Assumia a “Grande Banda”, chamada a “Grande Banda” porque era formada por todas as bandas da grande Porto Alegre, no desfile 20 de setembro. Daí então o inspetor assume.

Então eu servi dezenove anos aqui em Rio Grande, mas para ser oficial, eu sabia que teria de ir-me embora. Teria de ir, na melhor das hipóteses para Pelotas. Mas como eram dois candidatos para 3 vagas, eu sabia que ou eu assumiria a banda de Porto Alegre ou iria para a inspetoria. O outro que ficou em segundo colocado, ficou em Pelotas que era a cidade dele, esperando que eu assumisse em definitivo a inspetoria e ele fosse transferido para Porto Alegre para assumir a Banda da capital.

Então, Capitão músico na Brigada é um só. Eu fui um cara de sorte. Primeiro, porque nunca teve desde a fundação da Banda de música daqui, nunca houve um capitão músico oriundo de Rio Grande. Eu fui o único, assim como único inspetor músico oriundo daqui. E aquilo ali é uma coisa na qual o tempo tem que completar a certinho. Quer dizer, quando chegou, completou o tempo, saiu oficial e tal, tem que estar vago o cargo, ou por ficar vago...

Aconteceu uma outra coisa interessante comigo em 1984. A diretora da escola de Belas Artes da época, na época a dona... Eu me esqueço nome dela, ela chegou lá no batalhão e disse, esteve lá no gabinete do comandante, ela tinha um bom relacionamento com o comandante da época, que gostava muito de Orquestra e tinha feito uma Orquestra, e tinha me incumbido de montar uma Orquestra no batalhão dele. Então, essa professora esteve lá, e chegou para mim e disse: “professor, eu vim aqui lhe convidar para dar aula de música na escola de belas artes”.

Havia a livre-docência. A livre-docência, é o seguinte, hoje, acho que não existe mais. A escola precisa de um profissional, não interessa que curso ele tem ou não tem. Se é autodidata ou não é. Acontece que a escola precisa e pode contratar. E ela disse:

“professor, eu queria lhe contratar para dar aula na escola de Belas Artes”. E eu me surpreendi, me choquei: “mas, professora, diretora, eu não sou professor, eu sou autodidata”. E ela disse: “Adão, eu não vim...” ela repetiu novamente: “professor, eu não vim aqui lhe pedir prova de títulos, mas sim, por conhecer a sua capacidade como músico, por reconhecer o que o senhor tem feito”. Inclusive, na época eu tinha composto um dobrado para o Prefeito da época, aquele, que faleceu... Bom, eu não me lembro do nome dele agora... Então eu disse que sendo assim eu iria dar aula. De clarinete, saxofone, trompete e trombone, trombone de pisto, de preferência.

Aí eu fiquei dando aulas na escola de Belas artes e na Banda da Brigada. Porque minhas aulas eram sempre à noite, no fim da tarde, o que conciliava com os meus horários. Nessa época eu era primeiro-sargento músico, prestes a me tornar subtenente, em fins de 1984. Assim, permaneci na escola de Belas artes até 1986, quando eu fui transferido para Porto Alegre, aí eu larguei a escola.

Porque na época o que era preciso era ter o curso de teoria e solfejo, quem tivesse o ginásio e o curso de teoria e Solfejo, aqui, do “Belas-Artes”, era considerado professor. Como havia muitos professores na época. Então eu tenho a minha carteira assinada como professor ginásiano de música na escola de Belas artes... Então eu me aposentei em 1991. E no Belas artes eu fiquei dois anos...

(...)

E na Banda da Brigada, muitas vezes a questão técnica suplantava a hierarquia. Teve o caso de um rapaz no quartel, que, um dia na Banda, chegou o mestre e disse pra mim: “olha, tu vai ficar junto com o Sargento Neves, fazendo sax alto, e o Sousa vai fazer o primeiro clarinete, do lado do Sargento Farias”, que era um primeiro sargento. Aí, o sargento que tocava ali teve que chegar mais para o lado. Daqui a pouco, chegou o tenente ajudante, e era aquela coisa, levanta todo mundo, “sentido”. Aí o tenente perguntou, “mestre, o que houve aí, que o sargento foi se queixar que o senhor botou um soldado na direita dele?” É que ali, o menos graduado sempre teria de ir à esquerda do outro. E o mestre respondeu: “olha Tenente, é uma questão técnica. Eu botei o soldado fazendo o primeiro clarinete junto com o primeiro-sargento por que tem condições, e o terceiro-sargento aqui não condições de fazer nem o quarto clarinete”, ele era ruim de música... “É”, disse o tenente, “pois é mestre, mas vamos observar. Deixa ele fazendo o primeiro clarinete mas fazendo do lado do outro por que o sargento foi reclamar, isso é uma questão disciplinar, não vamos deixar que a questão técnica abale a disciplina, embora eu reconheça a sua razão”. O cara era um bobalhão esse sargento, não tocava nada, foi aprovado por que

o inspetor estava de saída e recebeu a promoção em último lugar. Por que o mestre disse que ele não tinha condições de fazer nem o seu terceiro clarinete, que dirá o primeiro. Mas muitos ali, reconheciam as suas deficiências. Tem sargentos que diziam: “não, bota esse guri aqui, ele está tocando bem”, e não davam bola para isso aí, para a questão hierárquica. Mas quando o camarada além de ruim era pretensioso ainda, aí sim, tinha que fazer as vontades deles, ir contornando a situação.

(...)

Agora, depois do Governo Brito, começou a mudar muita coisa. Antes nós fazíamos concurso para ser músico da Brigada. Para ser apenas isso. Um músico não pode tirar serviço na rua, ele não sabe pegar numa arma, como é que você vai dar uma pistola para ele e bota-lo na rua? Depois, então, vieram as mudanças, eles acharam que na Brigada tinha mais pessoas nas atividades de meios, que de fins. Por que a Brigada era uma força auto-suficiente. Ela tinha desde o profissional que fazia a botina até o profissional que fazia o tijolo da olaria. Ela não precisava de ninguém para sobreviver. E depois, ela foi terminando com esses serviços e pondo todo mundo na rua. Terminou com o enfermeiro, com o músico, com o oleiro, o alfaiate, com todas as especialidades. E aboliram os concursos para o quadro de músicos. E puseram todo mundo nas ruas, todo o expediente nas ruas a fazer policiamento.

Aí, no caso das bandas, a Banda tem muita influência do público civil. Uma vez eu fui fazer uma inspeção na unidade de um Coronel. Por que, olha, fazer inspeção em uma unidade comandada por um Coronel, só mesmo sendo músico. Por que como é que eu ia chegar na unidade de um coronel para fazer uma inspeção, se eu era Tenente? Mas o quadro de músicos era uma condição especial. E nesse dia esse Coronel velho, lá de Novo Hamburgo, disse assim, “olha, vocês recebam muito bem o inspetor que vai vir aqui, vamos organizar um churrasco para o recebermos”. Cheguei lá cheio de grau com o Coronel. E aí, batendo papo, depois da janta, ele me pergunta. “Mestre, você sabe por que eu faço tudo isso?” “Não Coronel, eu agradeço muito a sua atenção, mas, sinceramente não sei”. “Por que sem essa Banda eu não comando essa unidade. A Banda é um veículo de relações públicas tão importante, nessa zona de alemão aqui, que se eu não tiver a Banda eu não consigo...” Por que a Banda é o que nós chamamos de papel higiênico da unidade. O policial faz a ‘cagada’ na rua e a Banda limpa. Por que é a figura do mesmo homem fardado, que vai levar uma missão simpática à comunidade, ao passo que toda a missão de polícia é antipática por natureza. Tanto que a Banda é o tapinha no ombro, é o afago nas

costas. Por que se tu disser “não faça isso”, ele fica te olhando atravessado. Até que vem aquela mesma pessoa fardada, levar uma mensagem positiva à comunidade.

Quando acabaram as Bandas, então eles, como todos eram concursados, classificados como músicos, eles eram especialistas, eles simplesmente não podiam jogar eles para o policiamento, então eles diziam, “quem quer ir para o policiamento, vai, quem não quer, fica aí”. E eles ficaram utilizando a banda fora do quadro, a banda extinta. Só que aí não houve mais uma perspectiva de carreira, não houve mais concurso, não havia mais a carreira de músico. Agora, todo mundo é combatente. Então a Banda, em alguns lugares ainda funciona precariamente. Em Pelotas, tá funcionando, Porto Alegre também, foram poucas as que fecharam, mas agora todas funcionam precariamente. Agora, o que eles fizeram, no Governo Rigotto, eles recriaram a especialidade de músico, mas não recriaram o quadro. Não tem mais, portanto, perspectiva de subir ali dentro. Foi uma coisa que foi feita para se extinguir a mingua, pois os antigos vão se reformando, e ninguém mais vai querer ir para a Banda...

(...)

E quando eu aprendi música na Banda Rossini, eu estudei com o mestre Rossário. Ele era o mestre da banda, ele era um dos mais antigos aqui da banda. E ele foi o mestre e foi também presidente vários anos. O Rossário tinha um sistema de ensino muito bom, não para usar, mas para ensinar, que é o sistema de subdivisão dos compassos, ele ensinava sempre através da subdivisão (...) Por que o que é dividir música? Dividir música é tu trabalhar com fração de memória. Tu tens aqui, nesse espaço de tempo, tu tens meio tempo ($1/2$). Mas nesse meio tempo tu tens também dois quartos ($2/4$), quatro oitavos ($4/8$), oito dezesseis avos ($8/16$), e dezesseis trinta e dois avos ($16/32$), tá?

É... é matemática. A música é basicamente física e matemática. Contudo, por isso eu digo, quando às vezes me perguntam "será que eu aprendo música?". Eu respondo: aprende, qualquer um aprende. Agora, se tu for única e exclusivamente matemático, tu vai ser aquela maquininha, tipo bateria eletrônica. Tu não vai ter nada a acrescentar. Ou, senão, tu já vai dar o embalo todo o teu, uma ginga diferente, uma coisa que, tu vai conseguir fazer aquela divisão com facilidade, tu vai ter criatividade. Então, música, todo mundo aprende, se botar o pezinho a funcionar ali, a marcar o compasso tudo certinho, colocar as notas no tempo certinho, que vai tocar. Vai ser só aquilo ali, não vai se ter muito pra acrescentar, mas vai tocar. Caso contrário, tu vai ter o que criar. Tu vai ter alguma coisa tua pra colocar na música.

O ritmo é uma coisa muito importante. A harmonia também. Olha que eu tenho bons livros de música, de harmonia, eu tenho um dos José Paulo Silva um tratado enorme, mas nenhum até hoje... Livros de harmonia, olha, o Almir Chediak é um dos melhores que eu consegui, mas nenhum te fala em emprego dos acordes, em como empregar um acorde, onde empregar um acorde. Todos eles te dissecam o acorde. Só que aquilo ali é uma análise léxica, sintática do acorde. Então eles dizem: “essa nota é aqui por isso, ou aquilo, esse é um acorde de quinta aumentada, de sexta menor, de nona aumentada, ou menor, o maior, ou de quinta diminuta”. Te desmancham o acorde, agora não dizem como empregar. Sabe qual é a parte da teoria que mais se aproxima disso? Modulação.

Aquela ali te diz, até certo ponto te explica, mas depois desmancha tudo o que havia dito. Com uma simples expressõzinha. Diz assim: “quando a melodia atingir o grau tal o acorde de fundo será tal”. Quando atingir o quarto grau, o acorde será, por exemplo, fá, no caso do dó maior, que a escala modelo. Tá, aí então tu vai muito bem, tu testou e tal, “ah, aqui tá legal, vou saber como empregar tal acorde numa melodia que eu não conheço”. Só que lá adiante, é dito assim: “se nada disso aparecer, então vai pela tua intuição”. Então isso quer dizer, que tudo aquilo que eles te explicaram não vale nada. Se o que vale é a tua intuição, nada mais daquilo ali tem efeito... Ela vai te explicando o rumo tomado por uma melodia, e que acordes que vai poder ir sendo aplicado. Até quando ele não aparecer graficamente, então tu vai por intuição. Subentende-se que a melodia toma aquele rumo...

Quando, na melodia, porque às vezes, por que tanta gente peca ao harmonizar uma melodia? Eu digo assim, por exemplo, a música é Dó maior. Aqui a melodia se apoiou num dó. (...) É dó. Mas, sobrepondo-se duas terças sobre qualquer nota, tu tens um acorde. O que não quer dizer que necessariamente, ele faça parte da seqüência de acordes que compõe aquela melodia. O seja, os chamados tons vizinhos. Os tons vizinhos de um tom. (...) Então isso aí, aparece na origem das alterações...

(...)

Nos concursos todos que eu fiz, eu fiz uns polígrafos desenvolvendo a matéria todinha, questão por questão, de acordo com o que pedia o programa, tudo mastigadinho, mimiografei assim, e distribuí para todos os meus colegas que iam fazer concurso comigo. E o mestre dizia: “mas vem cá Adão, tu vai dar armas para os caras brigarem contigo?” E eu dizia: “se eu realmente sei, se eu souber realmente a matéria, eu vou me sair melhor”. E realmente eu consegui, eram 149 candidatos, e eu fiquei em segundo. É eu fiz... Tinha um rapaz aqui, o Pires, que era cabeça fechada, bem fechada, bom bombardinista ele, um excelente bombardinista, mas era muito fraco intelectualmente, e de teoria nem se fala, ele

era fraquíssimo, tocava mais de ouvido. No dia que nós viajamos para fazer o concurso, eram duas, três horas da madrugada o Pires: “Adão, como é que é isso aqui, o que é período?” E eu: “bah Pires, pô período é isso, isso é assim, assim, assim”, explicava para ele. “Mas agora Pires, me deixa dormir se não amanhã nem eu nem tu passamos”, e a gente ria. Ele chegou a ser meu contramestre aqui, depois. Ele fez comigo o concurso de terceiro e segundo sargento. E a cada concurso, para segundo, primeiro-sargento, cada nível a prova teórica ia ficando mais difícil. A prova de primeiro-sargento, por exemplo, tinha canto, tinha solfejo cantado. E assim ia. O subtenente mestre, por exemplo, tinha que escrever e arranjar alguma coisa. Tinha que fazer orquestração. Então tinha que saber muita transposição. É, a gente estudando, e nos concursos para primeiro sargento já caía muito a “escala geral da música”. A escala geral da música, é a escala onde está contido tudo que é som que se possa imaginar. Ela vai de Dó -2, até Dó 7...

MEMÓRIA, TRABALHO E MÚSICA

*“Fundar um sentido de ordenação do som,
produzir um contexto de pulsações articuladas,
produzir a sociedade significa atentar contra o universo,
recortar o que é uno, tornar discreto
o que é contínuo (ao mesmo tempo em que, nessa operação,
a música é o que melhor nos devolve,
por via avessa, a experiência da continuidade
ondulatória e pulsante no descontínuo da cultura.
(Wisnik, José. O Som e o sentido).*

A Memória e o Espaço

*A Memória Coletiva*⁵².

Halbwachs, em seu clássico livro, “A memória coletiva” (2006:113), convida-nos a nos determos, por uns instantes, num certo *ponto de vista bergsoniano*. Para ele, assim como para Bergson, existem duas maneiras de se conceber o tempo: a partir de sua *sucessão*, na qual se encadeiam, no tempo, os fenômenos da natureza, e a partir de sua *divisão*, na qual os homens estipulam, no espaço, um tempo socialmente instituído⁵³.

Encontramo-nos, quando dividimos o tempo, sob o jugo de um “tempo social”, que seria passível de ser medido, quantificado; erigido a partir de referências a nós exteriores, aos marcos materiais dispostos no espaço, por meio dos quais representaríamos o mundo sensível. Já na sucessão do tempo, enquanto fluxo desses “fenômenos da natureza”, estaríamos, para Halbwachs, colocados no “vazio” entre os pontos dessa divisão social do tempo. E, nesse lugar, lugar da “duração”, sentiríamos o tempo de forma “inexprimível”⁵⁴.

Quanto à forma como essas divisões são estabelecidas no tempo, Halbwachs, assim como Bergson, vai buscar no espaço suas causas, “*nas mudanças e movimentos*

⁵² As três trajetórias apresentadas anteriormente expõem, em maior ou menor grau, a dimensão coletiva e, por assim dizer, representativa da memória. Essa dimensão social do lembrar, nos remete às discussões clássicas sobre o tema da memória, que mesmo sendo desenvolvidas sob diferentes prismas, ainda perduram seus principais paradigmas nos argumentos contidos nas obras de Maurice Halbwachs (2006) e Henri Bergson (1999; 2005; 2006). Nesse sentido, a reflexão posterior será aqui exposta, principalmente em torno desses dois autores por apresentarem eles a discussão (moderna e, portanto) contemporânea, sobre o conceito de sociedade (Viveiros de Castro; 2002) no âmbito da teoria da memória; bem como por ajudar-nos, acredito, a aproximá-la ao que dizem esses músicos sobre tempo e o espaço na música e na memória.

⁵³ Essa distinção entre *simultaneidade* e *sucessividade*, é muito importante na teoria da percepção e da memória em Bergson. Inclusive essa distinção é, por vezes, pensada pelo autor a partir da música: “quando escutamos uma melodia temos a mais pura impressão de sucessão que se possa ter – uma impressão tão distante quanto possível da da simultaneidade – e, no entanto, é a própria continuidade da melodia e a impossibilidade de decompô-la que causam em nós essa impressão. Se recortarmos em notas distintas, em tantos “antes” e “depois” quanto quisermos, é porque misturamos a elas imagens espaciais e impregnamos a sucessão de simultaneidade: no espaço, e apenas no espaço há distinção nítida de partes exteriores umas das outras”. (Bergson; 2006: 16-7).

⁵⁴ Para Bergson, como veremos mais adiante, esse tempo da duração, ao contrário de ser um “tempo vazio”, seria um tempo onde as “afecções”, aquilo “que toca a consciência e a comove; todo o domínio dos sentimentos e das impressões” teria certa predominância sobre as “representações”. (Vieillard-Baron: 107).

que ocorrem nos corpos materiais e se reproduzem de modo bastante regular, permitindo nos reportarmos sempre para eles” (Idem:117). Sendo essas recorrências no espaço, o motivo pelo qual podemos assim instaurar certas rupturas nas durações individuais de forma a se localizarem nas mesmas regiões do espírito. Podendo, com isso, o tempo ser medido de forma a ser instaurado enquanto convenção social, e, portanto, representado.

A tentativa de Halbwachs, ao pensar assim o tempo, é a de fazer a passagem do ponto de vista bergsoniano acerca da memória e da duração para uma teoria Durkheimiana da memória. Pois, de acordo com ele:

Durkheim não deixou de observar que, a rigor, um indivíduo isolado poderia ignorar que o tempo passa e seria incapaz de medir sua duração, mas a vida em sociedade implica em que todos os homens entram em contato sobre tempos e durações, e conhecem muito bem as convenções de que são objeto. (Idem).

E seria a partir desses recortes na duração que produziríamos nossas representações coletivas, visto que *“a divisão do trabalho social arrasta o conjunto dos homens num mesmo encadeamento mecânico das atividades”* (Idem, Ibidem: 114-5). E, nesse sentido, o tempo social nos leva a sermos sempre impelidos a pensar a vida e seus eventos sob o signo da medida, da quantidade, pois que o ritmo do trabalho ajuda-nos a instaurar essas rupturas (sociais e coletivas) no tempo.

Dessa forma, para que possamos considerar nossas ações e nossa vida cotidiana sob o aspecto social, devemos considerar também que quando lembramos, lembramos sempre em companhia; recordamos junto com aqueles que partilharam conosco dessa nossa relação com o espaço e o tempo:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece por que jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certas quantidade de pessoas que não se confundem. (Idem, Ibidem: 30).

Roger, quando lembra, lembra conjuntamente com seus amigos músicos, com o quais compartilhou suas horas. Recorda seu começo na Banda Rossini junto com seu padrinho, seus primos e o maestro Rossário e “suas músicas muito da feia”. E lembra sua fase como músico profissional junto com o Seu Gilson, que tocava as “*músicas novas*” das quais ele gostava.

E, justamente pelo fato de estarmos sempre em companhia de outras pessoas, que interferem em nosso agir e lembrar, é que Ecléa Bosi (1994: 409-11) argumenta que, “*uma memória coletiva se desenvolve a partir de laços de convivência familiares, escolares, profissionais (...) vivendo no interior de um grupo [a memória] sofre as vicissitudes da evolução de seus membros e depende de sua interação.*” Portanto, tem-se, assim, levada em conta no lembrar, a importância dos grupos sociais com os quais nós convivemos ao longo da vida.

Quando fala de seu começo na música com seus primos e o mestre Rossário, Roger o lembra também a partir dos grupos que os vinculam a essas pessoas, a “*família*” e a “*Banda*”. Recorda quando começou a tocar nos bailes remetendo-nos à “*Orquestra Gilson Constantino*”, na qual, mesmo menor de idade, ele se profissionalizou na música, reconstituindo sua vida sempre mediante a influência e a companhia dos grupos com os quais conviveu.

Para retratar o momento em que parou de tocar com Gilson, Roger faz referência a sua experiência no “*Exército*”. E, a cada fala, ele nos remete tanto às pessoas quanto aos grupos com os quais conviveu, referendando o que diz Halbwachs sobre o fato de que nossas lembranças estão sempre permeadas de pessoas com as quais nos situamos em diferentes grupos, de acordo com a memória evocada.

E, assim, vemos que para haver uma demarcação divisória do tempo apenas em termos de quantidade (anos, meses, dias...), utilizamo-nos, também e para isso, das pessoas e dos grupos dos quais fizemos parte para poder reconstituir o tempo passado. Mesmo que, como diz Halbwachs (Idem: 133), “*seja preciso distinguir o número de tempos coletivos tantos quanto forem os grupos separados*”...

A Memória Histórica.

Um outro elemento importante na narrativa de Roger é a sua relação com a sua ascendência italiana, compartilhada com a Rossini. Ele narra com bastante clareza fatos e eventos históricos ocorridos com a Banda, com seus avós, assim como com os imigrantes italianos, relacionando-os com a cidade de Rio Grande e com a música. Esses fatos, como é de se notar, não foram “presenciados fisicamente” por ele, e sim, narrados por outros.

Bosi atenta-se para isso, quando diz que “*muitas recordações que incorporamos ao nosso passado não são nossas: simplesmente foram relatadas por nossos parentes e depois lembradas por nós*”. (Bosi, 1994: 407). Portanto, mesmo que não a tenhamos experienciado corporalmente, lembramo-nas como se fossem nossas, visto que estas recordações são transmitidas a nós no seio do grupo do qual fazemos parte.



Imagem 24

As histórias sobre a imigração italiana e a sua ligação com a Banda e a “Fábrica Nova”, formam a “memória histórica” que liga esse grupo étnico a Banda Rossini e ao trabalho; mas também formam, por assim dizer, a memória “autobiográfica” de Roger. Pois ele, além dele ser descendente de italianos, cresceu brincando nos terrenos baldios próximos à Fábrica. Aprendeu ele ainda menino a tocar na Banda Rossini e, muito possivelmente, cresceu ouvindo as histórias de seus avós sobre a vinda deles da Itália para o Brasil.

Halbwachs (2006: 72) compara a memória do grupo nacional ao qual pertencemos a uma espécie de *“teatro de certo número de acontecimentos a respeito dos quais digo que me lembro, mas que só conheci através de jornais ou pelo testemunho dos que neles estiveram envolvidos diretamente”*; e, quando a evocamos, nos remetemos apenas às memórias dos outros, que se fazem nossas como que se nos fossem emprestadas.

Então, como separar, como “medir” o que é a “memória autobiográfica” de Roger e o que é a sua “memória histórica”? Halbwachs, em uma frase de força impactante, diz ser *“a história um cemitério em que o espaço é medido e onde a cada instante é preciso encontrar lugar para novas sepulturas”* (Idem: 74). E o que ele quer dizer é que se as representações históricas se contentassem a serem apenas exteriores a nós, não haveria a possibilidade de existir outra história senão a dos livros. A história, não teria outra “sepultura” senão a da palavra escrita. Mas, como mostra Halbwachs, somos, todos nós, também, “sepulturas” da história.

Ainda outros elementos narrados por Roger, são descritos por ele como parte da história escrita. Ele conta que quando *“os italianos que vieram pra cá, a maioria veio pra trabalhar nas fábricas (...) E Rio Grande era uma potência lá por 1920 (...) pelo que a gente sabe alguma coisa dos livros”*... Devido a isso é que Ecléa Bosi (1994) vê no “trabalho” da memória, um instrumento essencial para o estudo da história. Ou, mais ainda: vê nessas memórias, outras versões da história; a possibilidade de contrapormos outros fatos, outros pontos de vista à história oficial.

Halbwachs também entende a memória coletiva, mesmo que individualmente “reconstruída”, como um outro ponto de vista se comparado ao dos historiadores, censurando-os por *“confundirem em um único tempo histórias nacionais e locais que*

representam outras tantas linhas distintas de evolução” (2006:132). Pois, de acordo com ele, a diferença entre a história e memória coletiva é que

A primeira guarda principalmente as diferenças – mas as diferenças ou as mudanças marcam somente a passagem brusca e quase imediata de um estado que dura a um outro estado que dura. Quando abstraímos estados ou intervalos e guardamos apenas seus limites, na verdade deixamos de lado o que há de mais substancial no próprio tempo. Uma mudança também se estende por uma duração, às vezes uma duração muito comprida [e, assim procedendo] a história é necessariamente um resumo e é por isso que ela encerra em alguns momentos evoluções que se estendem por períodos inteiros – é nesse sentido que ela extrai as mudanças da duração.

Portanto, um dos erros dos historiadores seria o de, justamente, “dividir o tempo” de maneira a fazer dele um “resumo” oficial dos acontecimentos históricos, perdendo, assim, a vivacidade e a riqueza da experiência coletiva. Mas, perspicazmente, Halbwachs se pergunta: as divisões feitas pelo fato histórico não teriam, também, por efeito e por função, fazer a mesma divisão operada pelos tempos coletivos, que, da mesma maneira que o primeiro, fazem diferentes cortes no escoamento contínuo do movimento de nossa vida?

Sim e não, responde o autor. Em parte, o tempo histórico, assim como o tempo coletivo, nos daria provas de quão são artificiais e exteriores a nós as divisões operadas pela divisão do tempo. No entanto, para o autor, se dividíssemos o tempo apenas a partir desses marcos históricos, essa divisão teria apenas uma importância secundária em nossas vidas; e, não, a importância fundamental de nos conectar de tal maneira às outras pessoas, que seria para Halbwachs praticamente inconcebível uma faculdade propriamente individual da memória. E, nesse sentido, a artificialidade histórica seria bem mais artificial que a artificialidade coletiva...

A Memória-Trabalho.

Gostaria, aqui, de voltar a um elemento já introduzido acima, porém ainda não discutido de forma um pouco mais detalhada: o fato de o tempo coletivo estar submetido, para Halbwachs, à lógica da divisão social do trabalho. Como vimos, de

acordo com Halbwachs (2206:114), estaríamos submetidos de tal forma ao tempo social, que teríamos muito pouca autonomia com relação à manipulação e divisão de nosso próprio tempo.

Primeiramente, o que podemos dizer é que nas falas de Roger percebemos o quanto o tempo narrado por ele está entremeado de simultaneidades e rupturas instauradas a partir do tempo do trabalho. Ele começa a tocar e, em seguida, começa a “trabalhar com música” na Orquestra do Gilson. Pára de tocar com Gilson durante o exército, e não mais retorna à música devido à sua carreira profissional que o faz partir para São Paulo, vender seu instrumento, e ficar quase vinte anos sem tocar.

É importante também na reconstituição de sua vida a sua passagem pela “Western”, empresa de cabos submarinos, e pela “Ipiranga”, refinaria de petróleo na qual ele trabalhou a maior parte de sua vida, se aposentando há cerca de sete anos atrás. Ou seja, é a partir das suas experiências profissionais que Roger “divide” o seu lembrar. Estipula cisões em sua vida que servem para que ele se fixe em certos pontos, para, assim, reconstituir com clareza os aspectos para ele relevantes de sua vida.

Em suas memórias ele também se refere aos seus ascendentes italianos como “um povo muito trabalhador”. “Trabalhador e musical”; que veio para Rio Grande não só para contribuir com o desenvolvimento econômico, mas, também, para trazer sua musicalidade participando através dela da vida cultural rio-grandina. Todos esses elementos presentes nas memórias de Roger vão ao encontro dos argumentos de Maurice Halbwachs sobre a forma como a lógica disciplinadora da sociedade instaura rupturas instauradas no tempo; marca da subserviência das “durações” à lógica da divisão do trabalho⁵⁵.

Mesmo que existam tantas divisões de tempo quanto forem os grupos que a concebam, permanece em Halbwachs a posição durkheimiana de tomar o trabalho como um elemento fundamental na constituição dos grupos sociais; e, por isso, anterior a ele, assim como às suas representações⁵⁶.

⁵⁵ O redator da introdução da “Memória Coletiva”, J. Michel Alexandre, não deixa de salientar esse aspecto, dizendo ter Halbwachs compreendido que “o operário é o espírito aprisionado na matéria, imobilizado no eterno presente do gesto simplificado e monótono do trabalho mecanizado ou, por antífrase, racionalizado.” (2006:22)

⁵⁶ Eduardo Viveiros de Castro (2002:303) argumenta que “a idéia de que o social está ‘acima’ do individual e/ou natural aparece em todos os autores que definiram as grandes orientações da

Durkheim (1983:212), quando fala do tempo e do espaço, fala a partir desses termos:

não podemos conceber o tempo senão sob condição de distinguir nele momentos diferentes. Ora, qual a origem dessa diferenciação? (...) Não é o meu tempo que pode ser assim organizado; é o tempo tal como é objetivamente pensado por todos os homens de uma mesma civilização. Apenas isso já é suficiente para fazer entender que uma tal organização deve ser coletiva (...) o mesmo acontece com o espaço (...) A representação espacial consiste essencialmente numa primeira coordenação introduzida entre os dados da experiência sensível.

Portanto, para Durkheim, assim como para Halbwachs, são os grupos sociais com os quais vivemos que estipulam uma determinada forma de se lidar com o tempo, impondo-se a nós de forma a determinar até mesmo a aceleração de nossa duração. Pois, se durante a nossa vida ativa, o trabalho impõe-nos um determinado ritmo, ao afastarmos-nos de nossas funções sociais, tenderíamos, no entanto, a sentir um *“desinteresse crescente, um enfraquecimento progressivo das faculdades afetivas que explica por que, à medida que envelhecemos, o ritmo da vida interior se torna cada vez mais lento.”* (2006: 117).

Em termos parecidos, Ecléa Bosi (1994) afirma ser função do velho o lembrar, assim como anteriormente a sua função era o trabalho. Primeiro, haveria o trabalho (representativo) no espaço; depois, a representação (trabalhosa) na memória. A esse respeito diz Ecléa (1994: 63) que, *“há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente do seu grupo: nesse momento da velhice social resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar”*.

Mas não tenderíamos a uma espécie de “economicismo” do lembrar ao vincularmos a memória ao trabalho apenas dessa forma? A partir desse ponto de vista, todo o tempo que não é o economicamente aproveitável (do trabalho), ou todo tempo que, inversamente, não é o da denegação econômica (da memória), é um tempo “improdutivo”, “vazio”. E, assim, o tempo é imbuído de um atributo utilitário, de um

antropologia (...). À respeito de Durkheim diz o autor que ele vê “a sociedade como um fenômeno exclusivamente humano, uma realidade supra-individual e biológica sui generis, de natureza moral e simbólica”. Ela é uma totalidade irreduzível às suas partes, dotada de finalidade própria, uma consciência coletiva superior e exterior às consciências individuais, produzida pela fusão das últimas”.

fim. Ou o fim de produção (de “trabalhar”), ou de denegação dessa produção (de “lembrar”). Fora desse tempo, existe, tanto para Bosi como para Halbwachs, apenas o tempo “*sem significação biográfica (...) cada vez mais invasivo*”. (Bosi, 2003:24).

Aqui, o que quero deixar clara é a noção de “memória-trabalho”, comum aos dois autores supracitados. De acordo com Bosi (1994:55-60),

O caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é, segundo Halbwachs, excepcional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstituir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho (...) Em suma: para o adulto ativo, vida prática é vida prática, e memória é fuga, arte, lazer, contemplação. É o momento em que as águas se separam com maior nitidez. Bem outra seria a situação do velho (...) ao lembrar do passado ele não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho.

Mas, pensando apenas no tempo como trabalho, na hipótese do declínio das funções afetivas e da lentidão do ritmo interior no envelhecer, como entenderíamos a memória de “velhos músicos”? Pois será que não teria o ritmo musical, sua duração, certo impacto no ritmo interior das ações bem como das memórias dos músicos?

Claude Lévi-Strauss (2004: 36) em suas reflexões sobre música, aponta para as relações entre o som e a corporalidade, entre suas correspondências, em como o ritmo “interno”, assim como o “externo”, relacionam-se de forma a determinar a forma pela qual dividimos o tempo. E nesse sentido, talvez pudesse haver outros elementos, além da simultaneidade dos tempos sociais representáveis (através do trabalho), a partir dos quais poderíamos pensar a memória.

Pois nos parece que para Halbwachs, o lugar do tempo não tem o tempo como lugar. Mas... No caso de “velhos músicos”, qual seria o lugar do tempo, o lugar do tempo na música e na memória? É essa pergunta que iremos percorrer ao longo das próximas duas trajetórias...

A Memória e o Tempo

O Improviso no Tempo da Música.

Começo com algumas perguntas: Será a memória apenas o lugar no qual se pensa e se lembra com o grupo, ou poderia haver concomitantemente a isso uma “descodificação” dessa memória coletiva no fluxo narrativo? E será que para sairmos desse “tempo coletivo”, precisamos necessariamente retornar ao indivíduo? Como poderíamos pensar a “sensação”, “intuição” do tempo da memória concomitantemente à “representação”?

Gilson, quando fala, parece improvisar tanto quanto improvisa em seu saxofone. Ele sente-se fascinado pelo “floreio” na música, no Choro e no Jazz. Sempre gesticula muito, como se improvisasse em seu saxofone “invisível” quando me fala do quanto gosta disso. Disse-me ficar horas e horas, em casa, solfejando as diferentes notas que surgem em sua cabeça ao acaso. E que entremeia a esses improvisos algumas melodias conhecidas, para que a vizinhança não reclame e não pense que ele é “*um velho chato que está recém aprendendo a tocar*”.

Para Eric Hobsbawm (1990: 30-149), o jazz, de uma forma geral, mesmo que se transformando ao longo do tempo como acontece com toda a música, mantém ainda dentre as suas características de música popular a importância da improvisação, herança presente da oralidade em sua transmissão e execução sonora. Diz ele que no jazz a “*arte não é reproduzida, mas criada, e existe apenas no momento da criação*”, pois “*não se trata de obras acabadas*”, e sim, digamos, trata-se de “sons ditos”. Mesmo que, na hora que se diz, não se saiba lá muito o que se vai dizer.

Talvez Gilson, quando diz ser a função do músico, para além do conhecimento teórico, saber também usar o som de forma a “*ferir a música delicadamente*”, diga, mesmo que de outra forma, o que Hobsbawm disse acima. Nessa bela frase de Gilson, ele resume o seu fascínio pelo “molejo”, pelo “improviso”, pelo “jeitinho bom de tocar”. Ou seja, a música talvez não precise “representar” um todo, possa ser uma obra inacabada, sempre por fazer-se. Coisa que se faz no momento, a partir da intuição.

Roger lembra de Gilson como um cara que “*fazia chover com o seu clarinete de treze chaves*”. Roger, também, disse-me reservadamente que Gilson seria, ali na Banda, o músico mais “indisciplinado” com relação à partitura que tem em sua frente. Que, de quando em vez, lá ia Gilson e metia na música uma seqüência de notas diferentes das da partitura. “*Paciência, ele é assim, sempre foi*”, disse Roger, quando me confidenciou essa informação, coisa que, como vimos, Gilson também nos disse à respeito.

Quanto a essa oposição entre escrita musical e a improvisação, Edman Ayres de Abreu, tradutor do livro de George T. Simon “As Grandes Orquestras de Jazz”, se pergunta:

Por que razão, apenas o jazzista e o chorão reconhecem o valor da improvisação, enquanto os compositores de música erudita contemporânea produzem composições estéreis? (...) certamente não estou sugerindo que a improvisação seja necessariamente superior à composição escrita (...) ambas podem ser boas ou más, dependendo da qualidade da criação [mas, com isso] (...) a espontaneidade foi extraída e eliminada. (...) A respeitabilidade exclusiva da composição formal, por oposição a improvisação (...) produziu a tirania do planejamento sobre o impulso, do puramente racional sobre o emotivamente espontâneo.

Hobsbawm concordaria com Edman de Abreu quanto a essa diferença entre o jazz e a arte erudita ocidental. A capacidade de dizer música no *tempo* do momento, e não *espaço* da partitura. Mesmo que, é importante dizer aqui, não exista uma improvisação musical no sentido estrito do termo, pois toda a composição tende a ter minimamente um caráter improvisador, bem como o inverso é também verdadeiro.

Também quanto a esse aspecto, André Dinis (2007:46) salienta o fato de o Choro ter contribuído para o abasileiramento de gêneros musicais estrangeiros; pois em seus primórdios, nas rodas de choro “*os instrumentistas desafiavam-se uns aos outros, e frequentemente os solistas tentavam derrubar seus acompanhadores. Tudo isso criou um clima de liberdade e improviso fundamental para a história do gênero*”.

Mas, deixemos por hora essa discussão sobre a improvisação musical de lado, e passemos a nos referir às propriedades de improvisação e de intuição, no que diz respeito ao rememorar de seu Gilson.

O imprevisto no tempo da Memória.

Primeiro, acho que é importante lembrar aqui algo que já foi dito no primeiro capítulo a respeito de Bergson (2006): para ele o conceito (assim como as representações) não seria mais do que um conjunto de percepções. Portanto, ao contrário de Durkheim e Halbwachs, Bergson não vê nas representações coletivas uma predominância frente às percepções e à memória.

Outra coisa que já disse anteriormente, foi que a primeira impressão que tive durante o momento em que ouvia seu Gilson falar, era a de que tudo aquilo que ele dizia parecia ser sem pé nem cabeça. Parecia que ao contrário de Roger, Gilson não sabia organizar o seu rememorar. Ele me causou a impressão de parecer se perder, de que falava quase que sem pensar... Logo em suas primeiras palavras, quando eu ligo o gravador e ele começa a lembrar, ele já me causa essa impressão:

*Eu não sei por que isso aí, eu não sei se eu estou errado ou se estou certo, mas o pessoal aí, o pessoal aí gosta do cara que está lá em cima... E eu trabalhava nas oficinas, lá nos ferroviários...
Então, olha. Eu tenho aí, não sei se eu botei fora, acredito que não, essas festas que tinha aí... Eu puxava expedicionário, a minha banda puxava expedicionário, eu...*

Logo em seguida, percebi que o fio condutor de suas memórias era a música, os eventos musicais que eram por ele evocados, sem terem eles uma relação mais substancial senão o som. Portanto, será que poderíamos, em vez de tratarmos a memória de Gilson a partir de seus “marcos sociais”, entendê-la como seus “quadros musicais da memória”, visto que os marcos divisórios, os elos a partir dos quais Gilson narra sua vida, são, sempre, feitos a partir da música? Acredito que não. Pois é justamente contra esse enquadramento que Gilson se opõe quando fala de música. Antes da partitura, diz ele que era “livre”. Antes, não havia a “divisão”, demarcação, territorialização da música. Depois, com a partitura, Gilson diz ter ficado preso, vinculado demais ao sistema de notação musical fixado num papel à sua frente.

Para Gilson, o importante na música é o “floreio”, o “enfeitar”. Ele também diz que cada um sempre tem alguma coisa pra enfeitar. Por enfeitar, Gilson entende certa dimensão intuitiva da música, do tocar, diferente da codificação da partitura. Gilson disse ser a partitura uma espécie de congelamento da intuição e da criatividade. Talvez fosse interessante aqui retomar Bergson, o que ele entende por “*intuição*”, para ver se poderíamos de alguma maneira aproximar o que diz Gilson a respeito do “floreio” na música, e a forma como ele diz isso, a maneira como ele narra sua vida.

De acordo com Deleuze (2006:34), o que propõe Bergson com a noção de *intuição*, ou melhor, com a intuição como método, seria uma saída para a filosofia que se vê cercada pela ciência erigida enquanto disciplina incumbida de produzir certo conhecimento sobre as coisas. Segundo Bergson, haveria, para a filosofia, duas saídas. A primeira, seria a de se reservar a condição de fazer uma filosofia crítica desse conhecimento das coisas feito pela ciência. E a segunda, de tentar estabelecer uma outra forma de relação com as coisas.

Opta Bergson pela segunda alternativa, buscando estabelecer esse outro tipo de relação a partir da intuição. Por intuição, Bergson entende, primeiramente, “*alguma coisa que se apresenta, se dá em pessoa, em vez de ser inferida de outra coisa e concluída*” (Idem). Em segundo lugar, ela se apresentaria como um retorno, pois a relação que a filosofia estabeleceria com as coisas seria antes um retorno que uma criação, uma invenção.

Poderíamos objetar que Bergson, ao entender a intuição como o retorno de algo não inferido por outra pessoa, estaria, assim, estabelecendo uma relação do homem com as coisas puramente individual, psicológica, e que resultaria, por conseguinte, em uma concepção fisiológica da memória. No entanto, para Gilles Deleuze (Idem; Ibidem: 35), o que faz Bergson é, sim, outra coisa. Para ele não haveria distinção entre mundo sensível e inteligível, entre indivíduo e sociedade, ou entre representação e intuição. Haveria, simplesmente, “*dois sentidos de um único e mesmo movimento*”.

O primeiro deles, tenderia a congelar o movimento no que, posteriormente, tornou-se o seu produto. O segundo, retrocederia até o movimento do qual o resultado é apenas um resultante. Para Bergson, esses dois movimentos, quando dizem respeito à memória, tendem a se dividir em *memória-hábito* e *memória-lembrança*. Seriam, no

primeiro caso, os esquemas corporais de ação e percepção das coisas, os mecanismos motores de relação com o mundo exterior. No segundo caso, seria a insurreição de lembranças do passado independentes de quaisquer hábitos, que tendem a ser “puramente” o retorno dessas lembranças.

Essa *memória-hábito* seria como que a condensação de todo esse passado na percepção do presente; o produto da relação entre o passado e a matéria, que surgiria nas ações de nossa existência cotidiana, mediando nossa relação com as coisas. A *memória-lembrança*, ao contrário, seria o movimento pelo qual o passado surge enquanto evocação da memória, sem o fim útil de agir, como no caso do par ação/percepção. Para Bergson, nossa memória, antes de ser atualizada pela consciência, viveria em estado latente em nós. Seria ela a contemplação, equivalente ao sonho, no qual a insurreição de um passado, antes em estado geral, surge, a partir da determinação de tal ou qual região da duração.

Por isso, entende Bergson que nesses dois movimentos, apenas o que difere é o grau de contração ou de extensão. Na *memória-hábito*, tenderíamos a estar mais concentrados no instante; próximos à matéria, em relação com a atualidade de um tempo que tem por fim o útil. Ao contrário disso, a *memória-lembrança*, condição de relaxamento dessa tensão, seria o lugar onde a memória pode ser atualizada enquanto intuição de um movimento. Seria através dela que retomariamos o sentido de nossa duração.

Para Bergson (2006), a *intuição* não poderia ser reduzida a conceitos, pois os conceitos nos ajudariam apenas a apreender a coisa, em detrimento de seu movimento. Portanto, o que a intuição, em oposição ao conceito (e à representação do tempo) nos possibilita é, justamente, apreender a diferença intrínseca a cada duração. E por *duração*, entende-se a sensação de passagem do tempo, que não diz respeito a sua quantificação, sua espacialização em torno de uma representação. Portanto, a duração - para além de ser um intervalo “vazio de sentido” como seria para Halbwachs -, é para Bergson o movimento a partir do qual podemos nos conectar com durações acima ou abaixo de nós. Ou seja, é a partir da sensação, da intuição, que nos colocaríamos em contato com os diversos sentidos da passagem do tempo⁵⁷.

⁵⁷ Bergson (2006:35) se questiona acerca desse aspecto psicológico da intuição da duração, aspecto no qual assentaram seus opositores suas críticas: “Se a intuição tem por objeto a mobilidade da duração e se

A Música no Improviso da Memória.

Ecléa Bosi (2003), em um texto mais recente a respeito de Bergson, dá uma importância maior à intuição no recordar, ao contrário da relevância dada a esse aspecto em seu livro “Memória e Sociedade” (1994). Aponta a autora nesse texto para a importância da intuição no que diz respeito a um tratamento propriamente estético do recordar. Diz ela que quem lembra “*está vivendo atualmente e com uma intensidade nova cada experiência. A narrativa oral que ignora a sedimentação do discurso escrito é temporal e não espacializadora (...) é também intuição de um presente desvendado*” (Bosi; 2003:44)⁵⁸.

Contrariamente à ênfase dada em seu outro livro no aspecto “laborioso” do recordar, pensa ela, nesse texto, na dimensão intuitiva, fugidia e viva da experiência do lembrar; agora não mais vinculado necessariamente a um espaço sedimentado (a cidade, o tempo do trabalho...), mas fruto de um vir-a-ser próprio à função narrativa e ao tempo da memória.

Em seu “Memória e Sociedade” (1994: 43), Bosi diz que os conceitos bergsonianos de “*devir*”, “*memória*”, “*tempo*”, não seriam relevantes para se pensar a memória de velhos, devido à pressuposição de um “*estofa social da memória*”, assim como pelo fato desta constituir-se em trabalho. Contudo, nesse seu outro livro (2003:45)

a duração é por essência psicológica, não encerraremos o filósofo na contemplação exclusiva de si mesmo? (...) Falar dessa maneira seria reincidir no erro que assinalamos sem cessar (...) Seria ignorar a natureza da duração bem como o caráter essencialmente ativo da intuição (...) Seria não ver que apenas o método de que falamos permite (...) afirmar a existência de objetos inferiores e superiores a nós, embora, em certo sentido, interiores a nós”.

⁵⁸ Essa relação entre a espacialização e/ou temporalidade da narrativa nos remete às multiplicidades extensivas (molares) e intensivas (moleculares). A primeira, seria a multiplicidade da memória que nos remetia aos nossos quadros sociais, à segunda, seria uma multiplicidade que se divide mudando de natureza; se diferenciando na duração, para além da espacialização da memória social, vinculada à matéria. Assim define Gilles Deleuze (1999: 28) as multiplicidades bergsonianas: “*Uma delas é representada pelo espaço (...) é uma multiplicidade de exterioridade, de simultaneidade, de justaposição, de ordem, de diferenciação quantitativa, de diferença de grau, uma multiplicidade numérica descontínua e atual. A outra se apresenta na duração pura: é uma multiplicidade interna, de sucessão, de fusão, de organização, de heterogeneidade, de discriminação qualitativa ou de diferença de natureza, uma multiplicidade virtual e contínua, irreduzível ao número*”.

a autora revê (mesmo que sem dizê-lo explicitamente) seus argumentos anteriores, permitindo que haja um devir na velhice e no lembrar.

Diz ela que o lembrar “*é uma atividade (...) não apenas de simbolização (...) é também da intuição de um devir, do seu próprio devir homem que se vê envelhecendo, enquanto sentimento de um tempo que, simultaneamente, passou a se re-apresentar à consciência e ao coração*” (Bosi; 2003: 45).

Aponta, também, elementos importantes desse devir, como a sua associação com a música, que seria um elemento central no lembrar, em contraposição à palavra escrita. “*Os sons compõem um reino flutuante e o pensamento decompõe a superfície de água em vagas ondulações... frases palavras... A primitiva música indivisa se recompõe na memória através do ritmo da língua*”. (Idem: 46).

E essa musicalidade, no que diz respeito à altura (melódica das sílabas), duração e improviso, é um elemento fundamental da narrativa de Gilson; essa vivacidade, como fala Hobsbawm sobre o jazz, faz-se na hora... Pois “*se a palavra (como signo escrito) é espacializadora, a fala parece mais próxima da música e da intuição do tempo*” (Idem; Ibidem: 47). Com isso, a narrativa, em sua dimensão de dizer-se num momento, tem a musicalidade, os componentes rítmicos melódicos necessários ao lembrar. Se a fala de uma maneira geral tem, posso dizer que a de seu Gilson demonstrou ser de uma musicalidade notável...

Nesse sentido, podemos responder à pergunta que fizemos no início desse capítulo, pelas palavras de quem, em parte, sugeriu-nos essa mesma objeção. Ecléa Bosi responde que sim, que “*muitas vezes o uso emotivo, sugestivo, musical suplanta o representativo*” (Idem; Ibidem: 48).

Franklin Leopoldo e Silva (1992: 46), falando a respeito de Bergson, diz que,

O que para nós aparece como criação é fruto dessa descontração, dessa distração pela qual o espírito se distende [...] A percepção alargada e aprofundada [...] consiste nesta indeterminação do foco de atenção, graças à qual o artista percebe os aspectos insuspeitados e inesperados do real.

Dessa forma, abre-se a possibilidade de uma memória que seja uma espécie *música aos ouvidos*. E a melodia do passado rememorada por Gilson, parecia som, som do sentir o aspecto intuitivo do tempo na memória e na música. Gilson, mesmo sem seu saxofone à boca, disse-me música (narrou-me música) musicalmente. Contou-me sua vida num “*floreio*” só...

A Memória dos Músicos no Espaço e no Tempo

A Materialidade da Memória dos Músicos: a Partitura.

Adão, maestro da Banda, falou-nos que sempre teve interesse em saber como “dividir a música”, sempre se interessou em saber como pôr o que ouvia no papel. Para ele, era de uma importância vital entender a música em termos teóricos. Foi a partir desse esforço que ele conseguiu ter uma “carreira meteórica” de ascensão dentro da Brigada Militar, alçando todos os principais postos de oficiais-músicos.

Maurice Halbwachs reserva em sua obra um espaço para a análise da memória dos músicos, na qual essa dimensão formal da música tem relevância fundamental. Pensa ele justamente nos problemas referentes à fixação do som a um objeto material exterior; tentando para isso separar os sons obtidos de forma natural – aos quais, ao ouvirmos, facilmente nos remetemos aos seus marcos materiais –, e os sons propriamente musicais, que não dizem respeito a nenhum fenômeno reconhecido no mundo exterior, a não ser artificialmente.

No caso dos ruídos sonoros, diz Halbwachs, o esforço da consciência seria o de remetê-los aos objetos que produzem sons análogos⁵⁹. Contudo, no caso da música, o problema seria o de como fazer isso, visto que “*raramente nos reportamos a modelos auditivos*” (Halbwachs: 2006: 194) quando ouvimos um som musical. Introduce, assim, Halbwachs, o problema da representação e do substituto material do lembrar (a partitura), na memória dos músicos. Sendo esse sistema de notação musical, a forma pela qual recorremos para representar o som; pois se, “*para fixá-los, em nossa memória e nos lembrarmos do maior número de notas ou conjuntos de sons musicais que chegam aos nossos ouvidos estivéssemos reduzidos a escutá-los, muito depressa eles nos escapariam*”. (Idem: 194).

O problema é o mesmo levantado por Henri Bergson acerca da não determinação do tempo a não ser através da sua quantificação no espaço; pois se a

⁵⁹ De acordo com Halbwachs (2006:193), “*quando, em meu gabinete de trabalho, levanto a cabeça para escutar por um momento os ruídos de fora e de dentro, posso dizer: esse é o barulho de uma pá de carvão no corredor ao lado de casa, esse é o trote de um cavalo na rua, o choro de uma criança etc. No entanto, como vemos, não é em torno de uma imagem auditiva típica que normalmente se agrupam os sons ou os ruídos de uma mesma categoria*”.

música ouvida não for recortada de sua sucessão temporal, os motivos musicais, segundo Halbwachs, “*se separaram e suas notas se espalham, como as conchas soltas de um colar cujo fio se rompeu*” (Idem: 195); não restando nada, após sua audição, além de uma impressão vaga desses sons que não mais seriam reconstituídos⁶⁰.

Poderíamos também reconhecer uma seqüência musical se aprendêssemos a reproduzi-la vocalmente. E, assim, nos remeteríamos a um “*desses esquemas ativos e motores de que Bergson fala e que, embora estejam fixados em nosso cérebro, permanecem fora de nossa consciência*” (Idem, Ibidem: 195).

Assim, opondo-se a Bergson, Maurice Halbwachs vai optar por centrar sua análise da memória musical não a partir do que seriam esses “esquemas motores”, mas da fixação material do som a partir de uma convenção coletiva acerca de sua codificação; pois, entende ele, que o que reconhecemos em sons, é justamente e apenas, o que pode ser representado por símbolos visuais em termos de notação musical.

E não havendo entre os sons e os sinais uma relação natural, o sistema de notação musical só pode ser o esforço de um processo de representação coletiva que antecede a relação sensível do músico com a música. Assim, os sinais musicais, por seus atributos artificiais, fazem sentido apenas ao grupo que os inventou e o adotou; sendo fruto de um acordo coletivo em torno dessa representação de sinais.

Ao tratar especificamente do problema da forma de notação da música erudita, não há grandes objeções a se fazer ao que diz Halbwachs. A interrogação a ser feita é a respeito da hipótese de que esse sistema de representação pressupõe um todo, e de que esse todo antecede qualquer tipo de experiência sensível da música. Pois, de acordo com ele (Idem: 198-167):

⁶⁰ Bergson (2006:4-5) dá um exemplo de como se dá a sensação antes dessa justaposição, desse recorte da sucessão temporal: “*No momento em que escrevo essas linhas, um relógio na vizinhança dá as horas; mas minha orelha distraída só percebe isso depois de várias pancadas já se terem feito ouvir; portanto, não as contei. E, no entanto, basta-me um esforço de atenção retrospectiva para fazer a soma das quatro pancadas que já soaram e adicioná-las às que ouço. Se, entrando em mim mesmo, interrogar-me então cuidadosamente sobre o que acabou de acontecer, percebo que os quatro primeiros sons tinham atingido meu ouvido e até impressionado a minha consciência, mas que as sensações produzidas por cada um deles, em vez de se justaporem, tinham-se fundido umas às outras de maneira que dotassem o todo de um aspecto próprio, de maneira que fizessem dele uma espécie de frase musical (...) Em suma, o número de pancadas dadas foi percebido como qualidade e não como quantidade.*”

Conforme suas aptidões pessoais, conforme tenha praticado e ensaiado com maior ou menor frequência [as notas sobre a pauta], o músico poderá dispensar mais ou menos o apoio exterior que os sinais escritos ou impressos oferecem a sua memória. Seja qual for seu virtuosismo, ele não conseguirá reter todas as obras que já tocou, para estar à altura de reproduzir à vontade e a qualquer momento uma delas.

Ou, ainda:

Essas modificações, ainda que se produzam em vários cérebros, nem por isso deixam de constituir um todo, já que umas correspondem exatamente a outras. Além do mais, o símbolo e ao mesmo tempo o instrumento dessa unidade, da unidade desse todo, existem materialmente: são os sons musicais e as folhas impressas da partitura.

Por isso é que Halbwachs (Idem; Ibidem: 203-204) buscando afastar-se do que seria uma análise puramente fisiológica da memória musical, se pergunta:

De onde vêm esses sinais? Como surge esse modelo esquemático? Coloquemo-nos no ponto de vista de Bergson, que pensa em um indivíduo isolado. Essa pessoa escuta muitas vezes um mesmo trecho de música. A cada audição corresponde uma seqüência de impressões originais que não se confundem com nenhuma outra - mas a cada audição em seu sistema cérebro-espinal ocorre uma seqüência de reações motoras, sempre no mesmo sentido, que se reforçam de uma audição à outra. É este esquema que constitui o modelo fixo ao qual comparamos a seguir o trecho ouvido, e que nos permite reconhecer e até reproduzi-lo. Sobre esse aspecto, Bergson aceita a teoria fisiológica da memória, que explica esse gênero de recordação e de reconhecimento pelo cérebro individual, e somente por ele.

Os sinais musicais, segundo Bergson, não desempenhariam então um papel indispensável. Muito pelo contrário, os sinais musicais só poderiam existir no dia em que distinguíssemos as notas elementares. Mas o que seria dado, seriam os conjuntos de sons fundidos um ao outro, isto é, um todo contínuo. Será necessário então que o decomponhamos primeiro, isto é, que a cada som ou conjunto elementar de sons nosso sistema nervoso responda com uma reação distinta. Então, poderemos representar esses movimentos separados através de vários sinais. São então os movimentos do cérebro que se transformariam em sinais e não os sinais que provocariam os movimentos do cérebro. É natural que possamos passar das notas aos movimentos, pois as notas são apenas a tradução desses movimentos – mas os movimentos viriam primeiro, como o texto antes da tradução.

Essas citações nos remetem à principal objeção de Halbwachs a Bergson: a de não ter dado um tratamento social ao fenômeno da memória musical⁶¹. Pois Bergson, ao entender a repetição de um trecho musical como o princípio a partir do qual se formaria um esquema mental da memória; ou ao conceber os sinais musicais como uma representação secundária dos movimentos sonoros reconhecidos pelo cérebro, entenderia a memória musical apenas em sua dimensão fisiológica. Porém, o que parece acontecer, a nosso ver, não é bem isso⁶².

O que Bergson faz é, ao contrário, não tomar a representação social da música (da partitura como elemento mediador da memória musical) como princípio fundante da experiência musical. Portanto, a pergunta a se fazer a Halbwachs é a respeito do músico que toca “de ouvido”⁶³. Não teria, talvez, aquele que tem uma relação “natural” com a “artificialidade” da música, um outro tipo de relação com a memória musical, que não necessariamente é explicada de maneira fisiológica? Pois Adão sempre se preocupou em saber como “dividir o tempo”. Edinho, ao contrário, sempre dividiu o tempo sem se preocupar muito com isso... Então, como poderíamos pensar essas diferentes formas de experimentar a música? De onde viria esse inventar que, segundo Gilson, cada um de nós é capaz de realizar? Trataremos disso, agora, a partir da música e das maneiras pelas quais ela pode nos auxiliar a pensar o tempo na memória.

⁶¹Pois para Maurice Halbwachs “a linguagem musical não é um instrumento inventado depois, com vistas a fixar e comunicar aos músicos aquilo que um dentre eles imaginou espontaneamente. Ao contrário, é essa linguagem que criou a música. Sem ela não haveria sociedade musical, de músicos, não haveria nem mesmo músicos, da mesma maneira que sem leis não haveria cidade, nem cidadãos” (Idem; Ibidem. 212).

⁶² Pois Bergson (2006:10), ao contrário, não exclui a conjunção de durações, o contato que nos remete a durações “acima ou abaixo de nós”. Diz ele que: “A rigor, poderia não existir outra duração além da nossa, tal como poderia não haver no mundo outra cor além do laranja, por exemplo. Porém, assim como uma consciência à base de cor que simpatizasse internamente com o laranja em vez de percebê-lo exteriormente sentiria estar entre o vermelho e o amarelo, pressentiria quem sabe até, abaixo desta última cor, todo um espectro no qual se prolonga naturalmente a continuidade que vai do vermelho ao amarelo, também a intuição de nossa duração, longe de nos deixar suspensos no vazio como faria a pura análise, põe-nos em contato com toda uma continuidade de durações que devemos tentar seguir, seja para baixo, seja para cima”.

⁶³ Por “tocar de ouvido”, como vimos, compreende-se aquele músico que, antes de possuir uma relação musical mediada pelo sistema convencional de notação musical, toca a partir de uma relação “intuitiva” com a percepção do som. Seria, grosso modo, uma forma de experimentar a música a partir da reprodução de uma seqüência de som a partir da fixação mental de suas passagens; ou, então, a partir da improvisação musical.

A Virtualidade: A música e a Memória.

De forma bastante elementar a música “divide-se”, em seus elementos fundamentais, em ritmo, melodia e harmonia. Contudo, José Miguel Wisnik (1989:20) tenta mostrar que esses elementos, antes de dividirem-se, formam um continuum: a partir da aceleração do pulso rítmico, de um bater de tambor, por exemplo, o ritmo (sucessão) vai se tornando melodia (ainda sucessão de sons) até tornar-se harmonia (simultaneidade de tons).

Nesses elementos, Wisnik argumenta que toda a cultura, para fazer música, precisa selecionar arbitrariamente um número determinado de recortes no tempo; de sons entre muitos outros possíveis. E, feita essa recomposição arbitrária, “*as culturas estarão fundadas na intuição de um fenômeno acústico decisivo, que é a série harmônica subjacente a cada som*” (Idem: 59). Nesse sentido, dividimos a música, no ocidente, em tons, “dó/ré/mi/fá”... Mas essas divisões, ou melhor, cada uma dessas notas, segundo o autor, possui um espectro harmônico virtual. Ou seja, cada nota, cada mínima frequência sonora, possui uma infinidade de outras notas em estado virtual, prestes à se atualizarem⁶⁴.

Uma das questões centrais para Adão, como vimos, além da sua preocupação em ‘saber como dividir música e pôr no papel’, é o de também saber o itinerário do som; dos acordes. Para ele, o estudo (especializador) da harmonização da música, tende a fazer uma análise puramente sintática dos sons, que estagnaria o acorde e o estudaria em seus aspectos formais. A esse estudo, Adão opõe um outro método para ele mais interessante que é o da modulação e que, ao contrário do método anterior, tenderia a estudar os acordes e as seqüências melódicas a partir de sua aplicabilidade; do caminho por eles (os acordes) percorrido.

⁶⁴ De acordo com Wisnik (1989: 60-71): “*um som musical, de altura definida, tocado por um instrumento ou cantado por uma voz, já tem, embutido dentro de si, um espectro intervalar. Isto vale dizer que ele contém já uma configuração harmônica virtual, dada por múltiplos intervalos ressoando ao mesmo tempo*”. Ou ainda: “*A escala é uma reserva mínima de notas, enquanto melodias são combinações que atualizam discursivamente as possibilidades intervalares reunidas como pura virtualidade*”. Da mesma maneira, Claude Lévi-Strauss (2004: 48) argumenta que a “*grade externa, ou cultural [da música, é] formada pelas escalas de intervalos e pelas relações hierárquicas entre as notas, remete a uma descontinuidade virtual, a dos sons musicais, que já são em si objetos integralmente culturais, pelo fato de se oporem aos ruídos*”.

Em sua “outra história das músicas” Wisnik (1989) divide a partir de dois grandes marcos o mundo da música: o eixo modal e o eixo tonal. Sem entrar em questões técnicas, que dizem respeito aos aspectos mais teóricos da música reterei aqui apenas o essencial para pensarmos o tempo nesses dois modelos, relacionando isso ao que diz Adão a respeito de suas preocupações sobre música e às nossas discussões sobre memória.

O mundo modal (referente às sociedades pré-capitalistas) teria como principal característica o fato de que “*as melodias participam da produção de um tempo circular (...) para a experiência de um não tempo*”. (Idem; Ibidem: 78). Nesse tempo circular, haveria uma nota principal (a chamada ‘tônica’) que seria uma espécie de centro fixo a partir do qual todas as notas giram ao redor. Por isso essa circularidade do tempo.

Já no sistema tonal (característico da modernidade musical), haveria uma espécie de inversão nesse sistema, no qual o “*campo melódico-harmônico, enquanto a tônica, rebatida pela dominante, se desloca e sai do lugar, através das modulações*”. (Idem, Ibidem: 113). Portanto, no mundo tonal, a relação de tensão entre uma nota principal (a chamada tônica) e outra secundária (chamada dominante), produziria um outro tipo de tempo, progressivo e dialético, onde a relação sempre presente entre a tensão e o repouso do som, tenderia a um movimento das notas por lugares intercambiáveis. Ou seja, não haveria mais um tempo circular devido à música tonal constituir-se enquanto um sistema de lugares (dos sons) que produziria outro tipo de tempo, diacrônico e evolutivo⁶⁵. E a altura (a “harmonia”; simultaneidade espacial de sons) tenderia a ter predominância maior que no mundo modal, que seria fundamentado em um eixo sucessivo (rítmico e melódico: de duração dos sons no tempo)⁶⁶.

⁶⁵ Quanto às semelhanças entre esses eixos, diz Lévi-Strauss (2004: 41-36) que “*todo sistema modal ou tonal (...) se baseia em propriedades fisiológicas e físicas, retém algumas entre todas as que estão disponíveis em número provavelmente ilimitado e explora as oposições e as combinações às quais elas se prestam para elaborar um código que serve para discriminar significações*” (...).

⁶⁶ Mesmo que essas diferenças não sejam substantivas. Diz Wisnik que (1993:21-35): “*é preciso lembrar que, em música, ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro, um funcionando como portador do outro. É impossível a um som se apresentar sem durar, minimamente que seja, assim como é impossível que uma duração sonora se apresente concretamente sem se encontrar numa faixa qualquer de altura, por mais indefinida e próxima do ruído que essa altura possa ser*”. Wisnik, em muitos momentos, associa a relação entre som e ruído, como uma espécie de intervenção do som (altura), na continuidade indivisa da duração (condição de se haver significância ruidosa), “*pois articular significa também sacrificar, romper o continuum da natureza, que é ao mesmo tempo silêncio ruidoso.*”

Então, como vimos, o fato da predileção de Adão pelos estudos de modulação, dá-se justamente pelo fato dele tentar mostrar de forma pragmática como os sons se agenciam nesse sistema de lugares; como ele pode aplicar, atualizar os sons musicais que encontram-se presentes apenas em seus aspectos virtuais; como ele pode entender de forma objetiva o itinerário dos sons. Por isso Wisnik define a modulação como uma forma de entender “*a passagem de uma harmonia polarizada por determinada nota para uma harmonia polarizada por outra nota, e extrair um efeito discursivo desse contraste*” (Idem; Ibidem: 131).

Não obstante, para Adão há um problema fundamental nisso tudo. Ele diz que a modulação explica, mas depois desdiz tudo o que havia dito, com uma “*simples expressõzinha*”: se não der certo, vai pela “*intuição*”. Então, ao que tudo indica, mesmo que os estudos de modulação tão caros a Adão tenham uma grande valia para ele, existem, contudo, linhas de fuga no sistema de codificação musical, que não parecem ser reduzíveis a totalidade de um sistema de notação.

Diz Wisnik (132-143) que essas modulações contidas na música tonal, mesmo nas melodias lineares, já se apresentam como um fio de Ariadne; um percurso labiríntico que faz com que a subjetividade dos percursos sonoros torne a música um sistema no qual “*a harmonia das esferas migra erraticamente para um universo desconhecido*”.

Ecléa Bosi (1994:413) usa da mesma imagem dos fios de Ariadne para pensar a memória. Seria necessário, segundo a autora, que os desenredássemos de modo a percebermos que uma lembrança é múltipla, nos remetendo a essa multiplicidade de “fios” que constituem nossa subjetividade. Portanto, é nesse sentido que acredito que esses elementos musicais podem ser aproximados à relevância dada por Bergson ao tempo na memória. A crítica a racionalidade operada pela espacialidade do pensamento presente em Bergson, também se encontra, mesmo que em outros termos, presente na crítica feita por Adão à análise puramente “sintática” da harmonia⁶⁷.

⁶⁷ É importante dizer novamente que para Lévi-Strauss (2004:42), a música, essencialmente cultural, funda-se num primeiro momento sob os dados da experiência sensível; e, num segundo momento, transforma essa primeira organização da experiência em ordem cultural: “*Portanto, é apenas a posteriori e, digamos, de modo retroativo, que a música reconhece aos sons propriedades físicas e seleciona algumas delas para fundar suas estruturas hierárquicas (...) Pois é a cultura que já estava diante dela, mas sob a forma sensível, antes que, por meio da natureza, ela o organizasse intelectualmente. O conjunto sobre o qual ela opera é de ordem cultural, o que explica o fato de a música nascer*

Henri Bergson (2006:5), ao pensar essa multiplicidade qualitativa, a diferença do que seria uma multiplicidade numérica, espacial, referentes às representações do tempo. Pois a multiplicidade intensiva da duração seria irreduzível ao número, à quantidade ou à matéria. Seria o nosso passado, que se encontra em nós, inteiro, em estado virtual; da mesma maneira que cada um possui, como vimos, um espectro harmônico virtual subjacente a ele.

Sobre essa virtualidade da memória, diz Bergson (Idem: 49) que,

...A verdade é que jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída. Essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia. Em vão se buscaria seu vestígio em algo de atual e já realizado.

Assim como Adão diz que a realização do acorde musical na espacialidade da análise formal em nada explica seu movimento, do mesmo modo o passado não é evocado ou não diz respeito a um presente congelado e espacializado. Para que ele se atualize, é necessário que se faça a partir de nossa recolocação nesse passado geral, de modo que essa região vaga e indeterminada de nosso espírito, torne a vir-a-ser a partir da instauração de um movimento...

A Atualização da Virtualidade: A Memória e a Música.

Adão, como já observamos, credita um valor especial aos estudos de modulação; mas, no entanto, os desqualifica em seguida justamente por não conseguirem codificar de maneira plena as “errâncias da semântica” musical (De Certeau; 2000). Pois, ao invés de apenas *espaços* distribuídos numa partitura, esse sistema de *lugares* em que consiste a música parece também subverter essa dimensão apenas espacial dos sons.

Em suas “Mitológicas”, Claude Lévi-Strauss fala sobre a música em suas similitudes com o mito. Esse paralelo, diria respeito, principalmente, à partitura (e a

inteiramente livre dos traços representativos”.

música) enquanto expressão do pensamento mítico no Ocidente (Bastos; 1995)⁶⁸. Concordando com o que diz Halbwachs (2006) acerca da não determinação dos sons a não ser a partir de uma ordem cultural primeira, Lévi-Strauss (2004: 42) vê esses elementos fundantes dos sons, como recortes no contínuo da duração efetuados enquanto forma de organização da experiência sensível⁶⁹. Com isso, a música tem por característica “*o fato de nascer inteiramente livre dos laços representativos*”. Os sons, além de não serem obtidos de forma natural, também não representam uma imagem encontrada na natureza.

No entanto, a partitura, “*símile do mito*” (Bastos; 1995), seria justamente essa representação espacial desses dados da experiência sensível. Lévi-Strauss (2004:37) também fala que “*a música e a mitologia confrontam o homem com objetos virtuais de que apenas a sombra é atual, com aproximações conscientes (uma partitura musical e um mito não podendo ser outra coisa) de verdades inelutavelmente inconscientes e que lhe são consecutivas*”. Essa relação entre o virtual e o atual, dá-se no plano de uma aproximação; a partitura musical nos elevaria a uma proximidade “falhada” com esse sentido primeiro. É ela, aí, representação dessa virtualidade.

Contudo, acredito que a duração em Bergson, pode ser mais bem aproximada às questões colocadas por Adão e, também, por Gilson acerca da intuição⁷⁰. Retomando novamente Gilles Deleuze (2006: 44), vemos o imediato (ou a atualização da duração), para Bergson, enquanto possibilidade de apreensão da diferença. Portanto, a

⁶⁸ A esse respeito, Rafael Bastos (1995: 7) argumenta que, para Lévi-Strauss, “*o pensamento mítico no ocidente moderno deixa de ter consistência no campo mitológico propriamente dito, migrando inicialmente para a literatura e a música, logo passando, porém - sob o império da arte da fuga -, a ter residência específica no domínio da música*”.

⁶⁹ A isso Lévi-Strauss (Idem: 41-2) se refere fazendo paralelo entre a pintura e a música: “*a pintura e a música mantêm relações invertidas com essa natureza que lhes fala. A natureza oferece espontaneamente aos homens todos os modelos das cores, e às vezes até mesmo sua matéria em estado puro (...) Mas, como sublinhamos, a natureza produz ruídos, e não sons musicais, que são monopólio da cultura enquanto criadora dos instrumentos e do canto*”. Visto que, continua Lévi-Strauss, “*é apenas a posteriori e, digamos, de modo retroativo, que a música reconhece aos sons propriedades físicas e seleciona alguma delas para fundar suas estruturas hierárquicas (...) pois é a cultura que já estava diante dela, mas sob a forma sensível, antes que, por meio da natureza, ela o organiza intelectualmente*”.

⁷⁰ Pois como vimos, para Gilson a obra musical atrelada a uma partitura seria uma espécie de aprisionamento da criatividade. Em termos diferentes, porém aproximáveis, Lévi-Strauss (2004:35) define a música como “*uma máquina de suprimir o tempo*”, fazendo da relação entre um tempo diacrônico (corporal) do ouvinte, e o tempo sincrônico (musical) do compositor, o espaço de conjunção dessa obliteração. Essa relação entre tempo da corporalidade e tempo musical, é pensada pelo autor, contudo, apenas nos termos da música erudita ocidental, tendo essa supressão do tempo, na partitura, o seu espaço de atualização.

virtualidade que se atualiza a partir da intuição, é a diferença, essência do ser, “*a realidade do tempo é finalmente a afirmação de uma virtualidade que se realiza, e para a qual realizar-se é inventar*”. Pois, de acordo com Bergson (2006:8), “*quanto mais nos aprofundarmos na natureza do tempo, mais compreenderemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo*”.

Era a esse inventar, esse aspecto sensível da música, que Adão e Gilson se referiam. Para Adão, sempre foi fundamental “*saber pôr no papel aquilo que escutava*”; mas, também, interessa-se ele pela pragmática dos sons, pelo emprego dos acordes. E em contraposição a sua afirmativa de que todo mundo pode aprender música, diz ele que, no entanto, nem todos conseguem “*dar aquele embalo todo seu*”. Gilson, por sua vez, importa-se com o “*enfeitar*”, a improvisação; com a maneira como o músico pode atualizar os sons para além de seu enquadramento na partitura, a partir da criação, advinda de nosso “*floreio interior*”.

E esse aspecto criativo, “*itinerante*”, que ambos reivindicam, consiste na experiência sensível da música, para além da materialização desta. Mesmo que para Adão, esse inventar se subjugue, num segundo momento, à partitura; ao passo que, para Gilson, a criação diga respeito justamente à fuga da predominância dessa forma de notação. Estando a música e a memória enquanto criação, para Henri Bergson (1999), ao lado da virtualidade da duração, pois a duração está, sempre, em relação com os diferentes graus do passado que coexistem em nós. De acordo com Deleuze (2006:41), em seu “*Bergsonismo*”,

Temos, portanto, como que dois extremos, a duração e o impulso vital, o virtual e sua realização. É preciso dizer, ainda, que a duração já é impulso vital, porque é da essência do virtual realizar-se; portanto, é preciso um terceiro aspecto que nos mostra isto, um aspecto de algum modo intermediário em relação aos dois precedentes. É justamente sob este terceiro aspecto que a duração chama-se memória.

Assim, vemos a memória enquanto prolongamento do passado no presente, “*logo, o passado e o presente devem ser pensados como dois graus extremos coexistindo na duração, graus que se distinguem, um pelo seu estado de distensão, o*

outro por seu estado de contração” (Idem: 42). O presente sendo apenas o grau mais contraído da duração, próximo à espacialização da matéria e da ação utilitária; ao passo que a memória, nos levaria à experiência da extensão da duração, da criação do passado evocado, atualizado⁷¹.

E a preocupação de Gilson com o “enfeitar” e de Adão com a “pragmática” dos sons, vai ao encontro de um *tempo* evocado enquanto música e memória, em detrimento do *espaço* da partitura e do lembrar. Por isso, ambos concordariam com o fato de que, “*no caminho que leva ao que cabe pensar (ao musicar, ao lembrar...) tudo parte da sensibilidade*” (Deleuze; 2001). Pois, mesmo que a dimensão formal da música e o tempo social do trabalho tenham certa relevância no tocar e no lembrar de Adão e Gilson, ambos nos remetem, também, incessantemente, para elementos que ultrapassam essa representação da memória e da música.

E o conceito de intuição de Bergson, pareceu-nos, por isso, aproximável às memórias desses músicos; por chamar-nos à atenção quanto ao fato de que a sensibilidade musical parece ser, para eles, mais importante que a sua representação material. E, nesse sentido, mesmo que Adão tenha se preocupado, sempre, em “*dividir a música e pô-la no papel*”, antes de aprender, de direito, a dividir, ele, de fato, já fazia isso.

⁷¹ Pois a “*matéria levaria ao esquecimento. Ela bloqueia o curso da memória. Nessa grande oposição de memória e matéria, a última aparece como algo genérico, indiferenciado, espesso, opaco. Em um ponto, entretanto, esse obstáculo é vencido, naquele vértice do cone invertido, ponto móvel da percepção que avança no presente do corpo, mas entreabre a porta às pressões da memória*”. (Bosi; 1994: 54).

EPÍLOGO

*“A emoção precede toda a representação,
sendo ela própria geradora de idéias novas (...)
Em suma, a emoção é criadora
(primeiramente, porque ela exprime a criação
em sua totalidade; em seguida, porque ela própria
cria a obra na qual ela se exprime;
finalmente, porque ela se comunica aos espectadores
ou ouvintes um pouco dessa criatividade)”.
(Gilles Deleuze. Bergsonismo).*

A Banda Gioachino Rossini possui uma história de 117 anos junto à comunidade Rio-Grandina. Ao longo desse tempo, participou ativamente da vida cultural da cidade e formou em seus quadros diversas gerações de músicos. Essa importância histórica da Banda Rossini, é reivindicada pelos seus integrantes através das ações de preservação de sua memória coletiva, ilustrada na recente reforma da sede, e no reconhecimento da Banda enquanto Patrimônio Histórico Cultural do Rio Grande do Sul.

Essa dimensão “macropolítica” das ações de salvaguarda patrimonial da Banda Rossini é de uma importância fundamental para os seus integrantes, pois representa uma luta reivindicatória pelo direito ao passado; ao passado socio-musical de uma das Bandas mais antigas do Estado. Contudo, essa luta pela preservação da memória histórica da Banda Rossini, demonstrou ser concomitante a uma “micropolítica” do cotidiano, que se apresentou ao longo do trabalho de campo como o elemento fundamental da sociabilidade desses músicos; sentido maior do conviver e do lembrar.

Por isso, meu objetivo nesse trabalho foi o de apresentar esse conviver e lembrar enquanto formas paralelas de arte, juntamente com a música dos Rossini. Pois as amizades e as histórias contadas ao sabor das circunstâncias, a relação com o tempo da música e o espaço da sede, encaminharam-me a um entendimento das interações entre esses músicos para além do que seria uma identidade baseada em distinções; ou de uma representação coletiva da Banda, de suas histórias e memórias.

Esses aspectos afetivos e artísticos do cotidiano e das lembranças dos músicos da Banda Rossini, foram-me revelados, contudo, apenas com o transcorrer da pesquisa. No começo, só me apercebia dessa dimensão mais formal da relação destes com a banda e com a música. Apenas com o transcorrer do tempo, com a amizade por nós construída, foi-me dada à possibilidade de me afetar com a intensidade das interações estabelecidas entre eles; e com o amor à música e à Rossini, comungado por todos, principalmente os mais velhos.

O tempo que envolve a relação etnográfica, e que, como diz Goldman (2005), não é mensurável em termos quantitativos, foi o elemento fundamental para minha percepção dos principais “problemas” dos músicos da Rossini: a preservação da

harmonia e amizade entre eles; a reforma da sede (espaço do conviver e lembrar); e a relação entre sensibilidade e razão musical, presente nas conversas e lembranças, e na relação destes com a música. Esse entendimento fez com que eu concedesse um “*estatuto epistemológico a essas situações de comunicação involuntária e não intencional*” (Favret-Saad; 2005: 160). Ou seja, fez com que eu levasse em consideração as intuições e afetos que, à primeira vista, eram os elementos mais rarefeitos das interações entre esses músicos, mas que, no entanto, tinham um valor fundamental para eles.

Essa dimensão afirmativa do conviver, apresentou-se na familiaridade a partir da qual os músicos se relacionam. As conversas ao sabor do acaso e das circunstâncias contrariavam o que poderíamos entender como uma relação apenas “institucional com a instituição”. Contrariavam, também, as distinções que comumente se vinculam ao fazer musical. Dessa forma, no que diz respeito à socialidade desses músicos, a tentativa foi de contrapor a uma identidade fechada em um “dentro”, “molar” e representativa, outra aberta a um “fora”, “molecular” e intuitiva, característica dos Rossini. A primeira delas, diria respeito apenas às dimensões macropolíticas das relações formais e identitárias entre os músicos, e destes com a música. A segunda, seria referente às micropolíticas do cotidiano, à maneira como a despersonalização se dá na relação, no conviver que é aberto às pequenas afecções do dia-a-dia, e que, parecem constituir aquilo que para os Rossini é fundamental.

O péssimo estado do casarão da Banda, e a angustia dos músicos que ali começaram a tocar, atentaram-me para o problema da materialização do tempo na sede, que gerava um descontentamento coletivo. Os parquês soltos nos chão, os fios prendendo as lâmpadas, os objetos e instrumentos antigos corroídos pelas traças, pela umidade, todo o espectro de decadência do prédio da Rossini, causava incômodo em todos aqueles que possuíam o sentido dessa passagem do tempo na sede. Por isso, a reforma do espaço de suas convivências se fazia urgente. Contudo, realizada a restauração, viram-se eles libertos dessa preocupação, e o espectro artístico da memória e das relações entre eles, pôde ser recomposto de forma diferente, mais livre, em disjunção com as memórias “representativas” desses músicos e da instituição Rossini.

Nos capítulos referentes às memórias dos músicos, busquei estender as questões musicais às suas memórias, pensando a tensão entre a improvisação do som (e da fala)

no tempo da "tocata" e da memória, e a fixação da fala (e do som) no espaço da partitura e do lembrar. E pensar, a partir disso, de que maneira a música poderia, quem sabe, ser aproximada às discussões sobre memória. Assim, tentei não contrapor à memória social algum tipo de idéia acerca do primado da individualização no lembrar, buscando pensar as dimensões "sociais" e "artísticas" nas formas de intuição e representação do tempo e do espaço desses músicos. A música, portanto, nos apresentaria elementos que uma teoria apenas "social" da memória, não traria para o entendimento de nosso universo etnográfico, visto que para eles a intuição e a criatividade estavam sempre em relevo. Para isso, tentei pensar a memória desses músicos em suas dimensões "quantitativas" (de representação, altura, espacialidade), e "qualitativas" (de intuição, duração, tempo).

Assim, o objetivo foi o de achar, quem sabe, a partir dessas propriedades musicais apontadas por eles, uma outra maneira de pensar o "dizer" dessas memórias. Pois o tratamento dessas lembranças a partir de suas "propriedades musicais", de sua duração (sucessão) e altura (simultaneidade), e não em suas propriedade "individuais" e/ou "sociais", nos ajudou a pensar as diferentes maneiras desses músicos experienciam a música e a memória, em sua relação com o espaço e o tempo sonoro e social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Edman Aires de. O impulso da improvisação versus a Composição : Uma discussão. In: SIMON, George Thomas. *As grandes Orquestras de Jazz*. São Paulo : Ícone, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *O Pensamento Musical de Claude Lévi-Strauss*. IN: *Antropologia em Primeira Mão/ PPGAS*, UFSC, n 1. Florianópolis, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema de Objetos*. São Paulo. Perspectiva, 2006.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (a)

_____. *O Pensamento e o Movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (b)

BITTENCOURT, Ézio. *Da rua ao teatro, os prazeres de uma cidade: sociabilidade e cultura no Brasil Meridional*. Rio Grande: Ed. FURG, 2001.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O Tempo Vivo da Memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *Da origem das espécies dos megalômanos*: ORTIZ, Renato (org.). Pierre Bourdieu. Coleção Grandes cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. A ilusão Biográfica. In: *Razões Práticas*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

_____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSC; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BOZON, Michel. *Práticas Musicais e Classes Sociais: Estrutura de um Campo Local*. In: *Em Pauta*, Porto Alegre, vol.11, n.16/17, abril/novembro de 2000. p.147-173.

CURT LANGE, Francisco. *Las bandas de música en el Brasil*. Revista Musical Chilena. [online]. vol.51, no.187 p.27-36, 1997.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano vol. 1: As artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed.34, 1999.

_____. *O que é filosofia*. São Paulo: Ed.34, 2000.

_____. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Ed. Graal, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3, São Paulo: Ed.34, 1995.

DINIZ, André. *O Rio Musical de Anacleto de Medeiros: a vida e a obra de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DOSSE, François. *História do estruturalismo*. Vols. 2: Bauru-SP: Edusc, 2007.

DURKHEIM, Émile. *Da divisão social do trabalho; As formas elementares da vida religiosa*. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

FILHO, Wilson Trajano. *Músicas e músicos no meio da travessia*. Dissertação de mestrado PPGAS/UNB, 1984.

GEERTZ, Clifford. *O Saber Local*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2001.

GOLDMAN, Marcio. *Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia*. In: Cadernos de Campo – Revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social, São Paulo – SP: FFLCH, N. 13, ano 14, 2005.

_____. *Como funciona a democracia: uma teoria etnográfica da política*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HENNION, Antoine. *La Pasion Musical*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.

HOBBSBAWN, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1990.

LAHIRE, Bernard. *Homem Plural: os determinantes da ação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

_____. *Retratos Sociológicos*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Cru e o Cozido (Mitológicas Vol.1)*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

LEHMANN, Bernard. *O avesso da Harmonia*, in: Debates, Rio de Janeiro, CLA/Unirio, 1998, p.73-102.

SALLES, Vicente. *Sociedade de Euterpe*. Brasília: Edição do Autor, 1985.

SANTIAGO, Jorge P. Santiago. *La Musique et la Ville*. Paris: L'Harmattan, 1998.

SERRES, Michel. *O Incandescente*. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2005.

SILVA, Franklin Leopoldo. Bergson, Proust. Tensões do Tempo, IN: *Tempo e História*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Perfis culturais de estudantes de música*. Actas del IV Congreso de la Rama Latinoamericana del IASPM; 2002; Cidade do México, Chile; Português, Meio digital; <http://www.hist.puc.cl/história/iaspmla/html>.

_____. Pontos de escuta da música popular no Brasil. In: *Música Popular na América Latina*: Ulhôa, Martha e Ochoa, Ana Maria (org.) Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O conceito de sociedade em antropologia, In: *A inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Filiação Intensiva e Aliança Demoníaca*. Rio de Janeiro: Novos Estudos n 77, 2007.