



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ALEXANDRE SANTOS DE AZEVEDO

**A CENA ATUAL DO CHORO EM ARACAJU:
DISCURSOS E IDENTIDADES**

Salvador
2017

ALEXANDRE SANTOS DE AZEVEDO

**A CENA ATUAL DO CHORO EM ARACAJU:
DISCURSOS E IDENTIDADES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Etnomusicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Laila Andresa Cavalcante Rosa

Salvador
2017

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

A994 Azevedo, Alexandre Santos de
A cena atual do choro em Aracaju: discursos e identidades /
Alexandre Santos de Azevedo.- Salvador, 2017.
202 f. : il. Color.

Orientador: Profa. Dra. Laila Andresa Cavalcante Rosa
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia.
Escola de Música, 2017.

1. Choro (Música) - Aracaju (SE). 2. Identidade cultural -
Música brasileira. 3. Música popular – Brasil. I. Rosa, Laila
Andresa Cavalcante. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 780.7

ALEXANDRE SANTOS DE AZEVEDO

**A CENA ATUAL DO CHORO EM ARACAJU:
DISCURSOS E IDENTIDADES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em 06 de setembro de 2017

Laila Andresa Cavalcante Rosa – Orientadora _____
Doutora em Música pela Universidade Federal da Bahia
Salvador, Bahia
UFBA – Universidade Federal da Bahia

Elisa Goritzki _____
Doutora em Música pela Universidade Federal da Bahia
Salvador, Bahia

Ângela Elisabeth Lühning _____
Doutora em Etnomusicologia pela Freie Universität Berlin
Berlin, Alemanha
UFBA – Universidade Federal da Bahia

Dedico este trabalho...

À memória do meu pai, o Sr. Ernani Santos de Azevedo.

À memória do meu sobrinho, Gustavo Ernani Santos de Azevedo.

À minha mãe, Sra. Maria José dos Santos Azevedo.

A Juliana, minha irmã, e a Ricardo, meu sobrinho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela presença constante em minha vida e pelos ensinamentos providos através do Evangelho de Nosso Senhor Jesus Cristo. Agradeço à Virgem Maria e a todos Santos pela intercessão e pelo exemplo.

Agradeço de modo muito especial aos meus pais, Ernani e Maria, às minhas irmãs, Juliana e Ruth, e aos meus sobrinhos, Ricardo e Gustavo, pelo simples fato de existirem, terem existido, e de fazerem parte da minha vida.

De modo especial, agradeço à minha orientadora, a Profa. Dra. Laila Rosa por nortear meus trabalhos da melhor maneira possível, desempenhando papel decisivo na realização dessa pesquisa.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, e às professoras do referido programa, dentre as quais destaco a Profa. Dra. Ângela Lühning, a Profa. Dra. Flávia Candusso, a Profa. Dra. Diana Santiago e a Profa. Dra. Conceição Perrone. Agradeço, também, à Profa. Dra. Elisa Goritzki pela disponibilidade e boa vontade em ler e avaliar o meu trabalho.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio financeiro concedido ao meu projeto de pesquisa.

Agradeço a Ricardo Vieira, José Carlos Santana e Sérgio Thadeu pelas entrevistas gentilmente concedidas.

Agradeço à Profa. Dra. Mackely Ribeiro Borges, por ter me apresentado a etnomusicologia e por todo apoio que me deu durante o período da graduação no curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe.

Agradeço a André Lima, Humberto Barreto, Odílio Saminêz, Kelvin Farias e Jeovane Lima, amigos do grupo de choro Os Tabaréus, por me convidarem para integrar o grupo que abriu as portas da cena do choro aracajuana para mim.

AZEVEDO, A. S. de. **A cena atual do choro em Aracaju**: discursos e identidades. 2017. 196 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo a cena atual do choro em Aracaju. Trata-se de uma etnografia que tem por objetivo procurar compreender de que forma se relacionam a produção musical e o contexto sociocultural no interior dessa cena, que envolve as práticas sociais, econômicas, afetivas e culturais ligadas aos modos como o choro se faz presente no ambiente urbano da capital sergipana, além de abordar questões relacionadas aos discursos identitários emitidos por chorões e pessoas ligadas à promoção do choro na cidade. Para realizar essa pesquisa, o método empregado foi o da pesquisa de campo, baseada na observação participante, tendo como instrumentos de coleta de dados entrevistas semiestruturadas, câmera fotográfica, filmadora, gravador e diário de campo para observação. Partindo de referenciais teóricos da área da etnomusicologia e dos estudos culturais, procurou-se identificar os diversos processos ligados ao circuito cultural do choro e à cadeia produtiva do choro em Aracaju. Bem como, identificar nos discursos dos interlocutores as retóricas de pertencimento e suas percepções a respeito das formas sob as quais as diferentes categorias analíticas identitárias estão presentes nos diferentes públicos e grupos de choro da cidade. Constatou-se que atualmente essa cena encontra-se fragmentada por conta de tensões de ordem afetiva, social, econômica e cultural, que prejudicam o crescimento da cena e a formação de novos públicos.

Palavras-chave: Choro. Cena Musical. Aracaju. Identidade cultural.

AZEVEDO, A. S. de. **The current scene of choro in Aracaju**: speeches and identities. 2017. 196 pp. Master Dissertation – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

ABSTRACT

The present study has as object study the current scene of choro in Aracaju. It is an ethnography that aims how the musical production and the social and cultural context are related within this scene, that involves the social, economic, affective and cultural practices related to the ways in which *choro* is present in the Urban environment of the Sergipe capital, in addition to addressing issues related to identity discourses issued by *chorões* and people involved in the promotion of *choro* in the city. In order to carry out this research, the method used was the fieldwork, based on participant observation, having as data collection instruments semi structured interviews, photographic camera, camcorder, recorder and field diary for observation. Based on theoretical references in the field of ethnomusicology and cultural studies, it sought to identify the various processes related to the cultural circuit of choro and the choro production chain in Aracaju. As well as identifying in the speeches of the interlocutors the belonging and their perceptions regarding the ways in which the different analytic categories of identity are present in the different publics and groups of *choro* in the city. It has been found today this scene is fragmented due to tensions of an affective, social, economic and cultural order, that hinder the growth of the scene and the formation of new publics.

Keywords: Choro. Music Scene. Aracaju. Cultural Identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Medeiros e seu regional tocando na Rádio Difusora de Sergipe, em 1960, com o garoto Edildécio Andrade.	73
Figura 2 – Regional Recanto do Chorinho.....	75
Figura 3 – Chorinho do Inácio.	76
Figura 4 – Divulgação da temporada do Grupo Brasileiríssimo no Café da Gente, 2013.....	80
Figura 5 – Apresentação musical de Junior do Cavaco e Cia. do Choro dentro do Movimento do Choro Sergipano.....	82
Figura 6 – Roda de Choro na Praça Fausto Cardoso, realizada pelo Coletivo Roda de Choro Sergipana.....	84
Figura 7 – Localização dos espaços de promoção do choro em Aracaju.	85

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Sujeitos da pesquisa.....	40
Tabela 2 – Instrumentos típicos do choro e suas respectivas funções básicas.....	55
Tabela 3 – Uma cronologia do choro em Aracaju	77
Tabela 4 – Iniciativas de performance e promoção do choro em Aracaju	86
Tabela 5 – Artistas e grupos em atividade.	87
Tabela 6 – CDs produzidos pelos chorões sergipanos.	88

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A CONSTRUÇÃO DA PESQUISA	15
2.1	O AUTOR PRESENTE: MINHA RELAÇÃO COM A PESQUISA	16
2.2	A PESQUISA EM MÚSICA POPULAR E O CONCEITO DE CENA MUSICAL	22
2.3	A PESQUISA DE CAMPO EM ETNOMUSICOLOGIA	28
2.4	AS PESSOAS ENTREVISTADAS	39
3	O CHORO NO BRASIL E EM ARACAJU	42
3.1	DEFININDO O CHORO	48
3.2	O CHORO NO BRASIL	64
3.3	O CHORO EM ARACAJU	71
3.4	O CAMPO DE PESQUISA	78
4	DISCURSOS E IDENTIDADES NA CENA DO CHORO EM ARACAJU	90
4.1	EXPERIÊNCIAS, VIVÊNCIAS E APRENDIZADOS	91
4.2	SOBRE O MOMENTO ATUAL DO CHORO EM ARACAJU	98
4.3	SONORIDADES NO CHORO ARACAJUANO	104
4.4	OS DIFERENTES PERFIS DE PÚBLICO	110
4.5	OS DIFERENTES PERFIS DE CHORÕES EM ARACAJU	116
4.6	A PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES	122
4.7	A CENA DO CHORO E O CONTEXTO CULTURAL DE ARACAJU	126
5	CONCLUSÃO	132
	REFERÊNCIAS	136
	APÊNDICE A – Roteiro para entrevista	144
	APÊNDICE B – Roteiro de entrevista para musicistas	145
	APÊNDICE C – Transcrição de entrevista realizada com Dom José do Ban em 25 de junho de 2016.	146
	APÊNDICE D – Transcrição de entrevista realizada com Sérgio Thadeu em 21 de junho de 2016.	165
	APÊNDICE E – Transcrição de entrevista realizada com Ricardo Vieira em 27 de junho de 2016	177
	APÊNDICE F – Release de grupos e artistas do choro	193
	APÊNDICE G – Discografia do choro aracajuano	202

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo a cena do choro em Aracaju. O choro surgiu no final do século XIX no Rio de Janeiro. A princípio, o termo possuía várias aplicações, podendo referir-se a um conjunto específico de instrumentos do período – geralmente formado por flauta, oficleide, bandolim, clarinete, violão, cavaquinho, pistão e trombone – bem como as músicas que por ele eram executadas. De acordo com Câmara Cascudo (2000), o termo também servia para designar certos bailes populares, que, a princípio, eram chamados de *xolos*, derivando daí a palavra choro, que seria uma corruptela do termo original. Outra aplicação do termo dizia respeito a uma forma “abrasileirada” com a qual os músicos brasileiros executavam danças europeias como a polca, a valsa, etc. No século XX, o choro passou a ser reconhecido como gênero musical, ficando conhecido em grande parte do território nacional.

Meu principal objetivo com esta pesquisa é o de procurar compreender de que forma se relacionam a produção musical e o contexto sociocultural no interior da cena do choro em Aracaju, que envolve as práticas sociais, econômicas, afetivas e culturais ligadas aos modos como o choro se faz presente no ambiente urbano da capital sergipana, além de abordar questões relacionadas aos discursos identitários emitidos pelas pessoas que participam dessa cena. Para realizar essa pesquisa, o método empregado foi o da pesquisa de campo, baseada na observação participante. Tendo como instrumentos de coleta de dados entrevistas semiestruturadas, câmera fotográfica, filmadora, gravador e caderno de anotações (diário de campo) para observação.

Em Aracaju são comuns os pontos de encontro para musicistas e apreciadores do choro. Alguns autores fornecem informações que indicam que a prática da performance musical de choro já existe há algum tempo na cidade. Além da imprensa local¹, recentemente o choro sergipano foi matéria de capa da edição de

¹ Fontes: <<http://g1.globo.com/se/sergipe/noticia/2015/11/movimento-do-choro-sergipano-tera-ultima-apresentacao-nesta-sexta-feira.html>>; <<http://a8se.com/sergipe/noticia/2016/04/96234-dia-nacional-do-choro-e-comemorado-por-grupos-sergipanos.html>>; <<http://g1.globo.com/se/sergipe/musica/noticia/2015/12/recanto-do-chorinho-comemora-28-anos-com-programacao-especial.html>>. Acesso em 20 mai 2016.

número cinco da Revista do Choro² – revista eletrônica de alcance nacional e internacional – e foi tema de quatro edições do Programa Roda de Choro³, da Rádio Câmara (Brasília/DF), apresentado pelo radialista, compositor e escritor Ruy Godinho. Contudo, há pouca produção científica que analise de fato as relações existentes no interior dessa cena, fato que torna este trabalho necessário. Pesquisas acadêmicas tendo o choro como tema têm sido desenvolvidas em âmbito nacional. Em Aracaju, contudo, ainda não houve um estudo desse tipo sobre a cena do choro atual. Dessa forma, esse trabalho representará um registro acadêmico desse momento do choro produzido na cidade.

Estou inserido no contexto dessa cena como músico, violonista, atuando desde 2013 no grupo de choro Os Tabaréus e, em período mais recente, fazendo parte do coletivo Roda de Choro Sergipana. Nesse período, pude observar que o choro representa uma manifestação musical com sua importância no panorama cultural da cidade, e que essa cena cresceu e se renovou, com o surgimento de novos grupos e de novos espaços de execução. Espero, com essa pesquisa, contribuir com essa cena, procurando evidenciar problemas e sugerir possíveis soluções. Ou seja, contribuir para o melhor andamento da cena do choro na cidade, promovendo a valorização do gênero e a ampliação do público apreciador.

Dessa forma, tendo em vista os objetivos propostos, a presente dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro capítulo, relato como a pesquisa foi construída. O capítulo está dividido em quatro partes principais: a perspectiva de onde falo sobre a cena do choro em Aracaju; a pesquisa em música popular e o conceito de cena musical; a pesquisa de campo na etnomusicologia; e a identificação das pessoas entrevistadas. A identificação de minha perspectiva de fala está relacionada ao conceito de saber localizado, baseado na leitura de autoras como Donna Haraway (2014), para quem é questionável a pressuposição de objetividade e impessoalidade vinculada à produção científica. Pelinski (1997) considera ser necessário que o pesquisador explicita sua posição epistemológica e o modo como ele se relaciona com a cultura estudada. Dessa forma, tratarei de

² Fonte: <<https://blogdarevistadochoro.wordpress.com/2015/01/17/o-choro-sergipano/>>. Acesso em 20 mai 2016.

³ Fonte: <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/radio/materias/RODA-DE-CHORO/475707-ESPECIAL-MOVIMENTO-DO-CHORO-SERGIPANO-BLOCO-1.html>>. Acesso em 20 mai 2016.

detalhar, no primeiro capítulo, minha relação com o choro e, de modo específico, com a cena do choro em Aracaju.

No estudo da música popular, minhas principais referências são os trabalhos de Aretz e Rivera (1976), Adorno (1941), e Stokes (2003), entre outros. Dentro do âmbito dos estudos em música popular, assume grande importância o estudo das identidades culturais. As principais referências em que busco estruturar meu trabalho, nessa perspectiva, são Stuart Hall (2010), Segato (2002) e Pelinski (1997), entre outros. O objetivo de trazer esse estudo sobre identidades culturais no meu trabalho é o de embasar uma compreensão acerca da dinâmica das formações de identidades no interior da cena do choro em Aracaju, bem como, o levantamento de aspectos que lhes são próprios.

Representando grande importância em minha pesquisa, considero necessária a busca, em minha dissertação, por uma definição adequada do conceito de cena musical. Com esse objetivo, busco em autores que já estudaram o tema a melhor maneira de abordar o campo de pesquisa. Como o conceito de cena musical é algo recente nas pesquisas em música, sinto a necessidade de deixá-lo bem definido. De modo que se possa compreender melhor a metodologia de pesquisa e as reflexões consequentes da análise e da interpretação dos dados coletados em campo. Minha principal referência, nesse sentido, é o trabalho de Janotti Júnior e Pires (2011).

Outro ponto importante abordado no primeiro capítulo diz respeito à definição e à prática da pesquisa de campo em etnomusicologia. Em um primeiro momento, procurarei expor a natureza da pesquisa etnomusicológica, baseando-me em autores e obras basilares desta ciência como Merriam (1964), Blacking (1973), Mukuna (2008) e Myers (1992), entre outros. Trazendo o foco para a pesquisa de campo, busco contribuições em trabalhos de autores como Cambria (2008), Pinto (2001), Luhning (1991, 2006), entre outros. Considero importante dedicar esse espaço para discutir esse tema dado de que participo diretamente, como músico, do campo estudado.

Na identificação das pessoas que foram entrevistadas, trago dados sobre elas, tais como idade, formação, profissão, definição étnico-racial, formação musical (para os músicos) e atuação dentro da cena, além dos critérios empregados na escolha de cada uma delas.

No segundo capítulo, detalho o meu campo de pesquisa. Partindo do contexto nacional, apresento o choro enquanto gênero musical, abrindo uma breve discussão sobre as origens e da definição do termo. Tomando como base obras de referência como Dourado (2004), o dicionário Grove, em sua edição concisa (1994) e integral (2001), Câmara Cascudo (2000), Cravo Albin (2006) e Andrade (1989), procuro definir o que vem a ser o gênero musical choro. A partir de sua definição, faço um breve relato histórico sobre o choro. Minhas principais referências para essa tarefa são Cazes (1998), Diniz (2003; 2007; 2008), Napolitano (2005), Taborda (2011), Tinhorão (2010; 2012; 2014), Garcia e Livingston-Isenhour (2005) entre outros. O objetivo, aqui, é situar o choro aracajuano no cenário nacional.

Partindo da exposição da história do choro em âmbito nacional, falo sobre o choro em Aracaju. São observados os primeiros indícios da prática do choro na capital sergipana, passando pela era do rádio – onde os chorões eram funcionários contratados das rádios da cidade – pela fragmentação do cenário, a partir da década de 1970, em que passaram a existir pontos de encontro de chorões como o bar do Carlito e a casa do violonista João Pires Argollo, até chegar aos dias atuais, onde podemos observar uma divisão desse cenário. Minhas principais referências sobre o percurso histórico do choro em Aracaju são Andrade (2014) Bezerra (2011), Melins (2007) e Oliveira (2017). Após essa exposição, apresento, de modo mais detalhado, o campo de pesquisa.

No terceiro capítulo trago as falas das pessoas que participam da cena do choro em Aracaju. Procuro estabelecer um diálogo entre as pessoas que colaboraram com a minha pesquisa e os referenciais teóricos por mim adotados. O debate gira em torno das vivências e aprendizados dentro do choro, do momento atual do choro em Aracaju, das sonoridades existentes no choro feito em Aracaju. Nesse ponto, procuro trazer as falas das pessoas entrevistadas para uma reflexão a respeito das diversas questões relacionadas à identidade cultural no contexto da cena do choro em Aracaju, baseando essa discussão nos referenciais teóricos apresentados no primeiro capítulo da dissertação.

Na conclusão, faço uma breve reflexão sobre o que pude observar ao longo da pesquisa, sobre as relações entre o referencial teórico e os dados obtidos em campo. Dessa forma, procuro fechar o raciocínio sobre o problema da pesquisa, esperando conseguir compreender de que forma a produção musical se relaciona

com o contexto sociocultural no interior da cena do choro em Aracaju. Na conclusão, também apresento questões que não puderam ser abrangidas por esse trabalho, apontando possíveis caminhos para pesquisas futuras.

2 A CONSTRUÇÃO DA PESQUISA

Neste capítulo, apresento os referenciais teóricos onde meu trabalho está apoiado, tendo como finalidade delinear os caminhos percorridos para a escolha do tema desta pesquisa, da metodologia adotada, da bibliografia que me forneceu os conceitos e modelos de análise que apoiam minhas reflexões sobre os dados coletados em campo. Também explico a metodologia empregada na pesquisa e identifico os interlocutores, ou seja, as pessoas que participaram da pesquisa cedendo entrevistas.

Em um primeiro momento, procuro explicitar meu posicionamento epistemológico e minha relação com a pesquisa. A importância de se trazer essas informações ao trabalho é corroborada por Haraway (2014), que questiona a objetividade e a neutralidade enquanto características inerentes à produção científica. Dessa forma, ao informar qual é a sua perspectiva de fala, o pesquisador reconhece a parcialidade de sua abordagem na produção de conhecimento. Pelinski (1997) reforça esse ponto de vista, afirmando ser necessário que o pesquisador explicita sua posição epistemológica e o modo como ele se relaciona com a pesquisa, dado o fato de que sua subjetividade interfere no processo de sua experiência da cultura estudada.

Ao tratar do método de pesquisa adotado, trarei as referências que consultei relacionadas à pesquisa de campo. Sobre pesquisa de campo, trago aqui referências como o trabalho de Myers (1992), entre outros, que detalha as particularidades desse tipo de pesquisa, o equipamento que deve ser utilizado, o tipo de informação que pode ser colhido em campo, bem como a postura que o pesquisador deve ter ao lidar com pessoas e circunstâncias diversas. Sobre pesquisa participativa, o trabalho de Lühning (2006), entre outros, apresenta uma abordagem que considera as pessoas não mais apenas como meros informantes, mas como verdadeiros participantes da pesquisa.

Dado o fato de que minha pesquisa tem como foco um gênero musical situado dentro do que se considera música popular, trago aqui um panorama das pesquisas realizadas nessa área. Procuro aqui levantar quais são os modelos teóricos

empregados nas pesquisas em música popular, com a finalidade de delinear o caminho que será percorrido na análise dos dados coletados em campo.

Por se tratar de um termo bastante recorrente dentro desta pesquisa, considero necessário apresentar um estudo a respeito da definição de cena musical, baseado em autores da área de antropologia urbana, estudos culturais e da etnomusicologia. O esforço para definir o termo possui relação direta com a compreensão da necessidade, da importância e dos caminhos tomados ao longo da pesquisa.

2.1 O AUTOR PRESENTE: MINHA RELAÇÃO COM A PESQUISA

Escolhi o termo “autor presente” baseado no artigo de autoria de Teresa Pires do Rio Caldeira (1988) onde ela discute as novas perspectivas da pesquisa no contexto da antropologia pós-moderna. Esse termo provoca uma reflexão sobre a postura do pesquisador não somente no campo, mas, principalmente no momento em que ele escreve sobre sua pesquisa. O termo também possui relações com o conceito de conhecimento situado e de local de fala, que têm, em seu bojo, implicações políticas. Antes de colocar aqui o meu posicionamento epistemológico, bem como, meu local de fala, evidenciando minha relação com a pesquisa, considero necessária uma breve elucidação a respeito dos aspectos relacionados à essa perspectiva relativamente nova na redação do trabalho científico.

Gilberto Velho (1981), critica a compreensão existente de que a necessidade de um distanciamento mínimo que garanta condições de objetividade no trabalho do investigador seja uma das premissas mais tradicionais das ciências humanas. Dentro dessa perspectiva, entender-se-ia que a imparcialidade na análise dos dados poderia ser prejudicada por envolvimento que obscureceriam julgamentos e conclusões. Todavia, como aponta o autor, já existe o entendimento de que há um envolvimento inevitável com o objeto de estudo, e de que isso não constitui um defeito ou imperfeição.

Por se tratar de uma área próxima da etnomusicologia, trago aqui observações de Caldeira (1988) e Oliveira (2000), ambos autores da área da antropologia, que apresentam informações importantes sobre o papel do pesquisador no contexto das teorias pós-modernas. Ao ler seus trabalhos, pude identificar reflexões que me

ajudaram a compreender e fundamentar melhor a maneira como procuro redigir meu trabalho. Creio que citá-los aqui também ajudará ao leitor e à leitora a compreender a forma sob a qual a presente dissertação está redigida.

De antemão, uma importante afirmação de Caldeira (1988) diz respeito à particularidade da antropologia que é o pesquisador estar sempre presente. Diferentemente do que acontece em outras ciências, até mesmo as sociais, onde se busca o distanciamento, na antropologia o pesquisador é, ele mesmo, o produtor de seus dados. Dessa forma, a presença do antropólogo profissional, tanto no trabalho de campo, quanto no texto etnográfico, foi historicamente essencial para a constituição do conhecimento antropológico.

Dentro dessa perspectiva, a autora apresenta um breve panorama histórico da antropologia, identificando os diferentes modos como os pesquisadores, em suas respectivas épocas, se posicionavam ante seus objetos de estudo. No âmbito da antropologia clássica, estava presente o paradigma evolucionista, que reelaborava a cultura estudada. As diferenças culturais eram tiradas de seu contexto original e trazidas para dentro do mundo do antropólogo e de seus leitores. Nessa perspectiva, o outro representava apenas diferentes estágios do eu. Com o advento da antropologia moderna, temos o relativismo cultural, que teve como consequência uma dificuldade de posicionamento crítico com relação às culturas estudadas, à relação dessas culturas com as culturas dos antropólogos e à cultura dos antropólogos entre si.

O advento dos pós-modernos representou a busca da reinvenção de dois aspectos do trabalho antropológico: textos e crítica cultural. No âmbito das alternativas textuais, buscou-se uma nova maneira de escrever sobre culturas, que incorpore no texto um pensamento e uma consciência sobre seus procedimentos. Com essa nova abordagem, o antropólogo muda de postura, passa a rejeitar as descrições totalizantes, “[...] se interroga sobre os limites da sua capacidade de conhecer o outro, procura expor no texto as suas dúvidas, e o caminho que o levou à interpretação, sempre parcial.” (CALDEIRA, 1988, p. 133). Dessa forma, pode-se perceber que o autor, nesse contexto, passa a dispersar sua autoridade científica, tornando-se necessária a reprodução em seus textos da sua experiência tal qual vivida em campo, e não como fora reelaborada depois dele. A autora ressalta ainda a importância do pesquisador questionar-se sobre a sua inserção no campo, no

texto e no contexto em que escreve. A presença não pode ser insuficientemente crítica a respeito de si mesma.

Procurando seguir esse raciocínio, no presente trabalho escrevo em primeira pessoa do singular, identificando a parcialidade de minhas reflexões e assumindo a responsabilidade por elas. Corroborando essa forma de escrever um trabalho científico, Oliveira (2000, p. 30) afirma: “o autor não deve se esconder sistematicamente sob a capa de um observador impessoal, coletivo, onipresente e onisciente, valendo-se da primeira pessoa do plural: *nós*.” O mesmo autor, contudo, chama a atenção para o fato de que, apesar da pessoalidade, o texto etnográfico não deve ter um tom intimista, perdendo-se na subjetividade do autor/pesquisador.

Antes, o que está em jogo é a ‘intersubjetividade’ – esta de caráter epistêmico -, graças à qual se articulam, em um mesmo *horizonte teórico*, os membros de sua comunidade profissional. E é o reconhecimento dessa intersubjetividade que torna o cientista social menos ingênuo. (OLIVEIRA, 2000, p. 30-31)

Engajada nas teorias feministas, Haraway (2014) discorre sobre a natureza política da produção de conhecimento, trazendo uma nova perspectiva que aqui relaciono com a crítica cultural delineada por Caldeira (1988) enquanto crítica das relações de poder. Haraway questiona a objetividade, que se pressupõe ser uma característica inerente à produção científica. Através de sua exposição, demonstra que a ciência que se apresenta para nós como objetiva e neutra na verdade é a expressão hegemônica de um grupo social, a saber, o do homem branco. Desta forma, o que se apresenta como produção científica impessoal partiria, na realidade, de um pensamento masculinista que, na medida em que se descorporifica, atribuindo a si a representação da verdade, corporifica o outro, desqualificando sua produção. O que a autora propõe é que se assuma esse lugar de onde se fala, demonstrando-se a parcialidade da visão da pessoa que realiza a pesquisa e produz conhecimento.

Para o meu trabalho, além da contribuição para a reflexão a respeito da real necessidade, ou não, de escrever de modo impessoal, o texto de Haraway (2014) ajudou-me a refletir a respeito da parcialidade que minha pesquisa apresenta, partindo de minha experiência de vida, de características que me localizam dentro do meu contexto social, e da própria relação que tenho com o meu campo de

estudos, percebendo desde já o ponto de vista que norteia métodos, problematizações e conclusões em minha pesquisa.

Trazendo essa discussão para o âmbito específico da etnomusicologia, Pelinski (1997) afirma que a natureza própria dessa ciência, que estuda a música como cultura e não como objeto, leva a praticá-la de modo reflexivo. Segundo ele, o investigador não pode situar-se fora da cultura como observador de uma cultura objetivamente observável, pois a subjetividade do investigador interfere no processo de sua experiência com a cultura estudada. Desta forma, Pelinski considera necessário que o autor explicita seu posicionamento epistemológico e o modo de sua relação com a cultura estudada.

O elemento de subjetividade é inevitável e somente chega a ser um obstáculo para a aquisição do conhecimento do Outro, se não se reconhece sua existência, fazendo-se passar, portanto, a representação subjetiva por verdade objetiva. [...] O sujeito do discurso deve, pois, identificar sua posição social e intelectual para pôr em evidência as relações de poder involucradas em suas palavras. (PELINSKI, 1997, p. 7, tradução minha)⁴

A partir do exposto acima, coloco aqui meu posicionamento epistemológico, bem como meu local de fala com relação ao meu objeto de estudo. Tenho 33 anos e sou músico, violonista. Estudo violão erudito há 15 anos. Sou filho de nordestinos, mas nasci no Estado de São Paulo e resido em Aracaju há 16 anos. Tenho a pele branca como grande parte dos meus familiares por parte de pai. Comecei a estudar música em uma idade considerada avançada para o violão erudito, 18 anos. Minha iniciação relativamente tardia na música, deu-se pelo fato de que sou proveniente de uma família de pouco poder aquisitivo. Como era difícil adquirir um instrumento musical e pagar aulas particulares – pois em São Paulo não tinha conhecimento de nenhuma escola que oferecesse ensino gratuito de música – somente quando cheguei em Aracaju, e comecei a trabalhar como comerciário, pude adquirir um instrumento e pagar por aulas de música. O direcionamento para o violão erudito se deu por influência de meu professor à época, que executava peças do repertório clássico com destreza, inspirando-me a buscar fazer o mesmo.

⁴ *El elemento de subjetividad es inevitable y solamente llega a ser un obstáculo para la adquisición del conocimiento del Otro, si no reconoce su existencia, haciendo pasar por lo tanto la representación subjetiva por verdad objetiva. [...] El sujeto del discurso debe, pues, identificar su posición social e intelectual para poner en evidencia las relaciones de poder involucradas en sus palabras.*

Desde que optei por fazer da música uma profissão, as dificuldades foram muitas. Os atritos com os familiares não foram poucos, e por vezes tive que deixar o violão de lado para estudar para um concurso ou vestibular em outra área. Cheguei a cursar um ano de Licenciatura em História na Universidade Estadual da Paraíba. Desisti do curso e retornei para Aracaju quando soube da criação do curso de Licenciatura em Música na Universidade Federal de Sergipe (UFS), pois era meu sonho fazer um curso superior em música. Durante o curso, conheci a Profa. Dra. Mackely Ribeiro Borges, que me apresentou a etnomusicologia e me auxiliou na criação do meu primeiro artigo científico, que foi apresentado no I Encontro Regional Norte/III Encontro Regional Nordeste da ABET, realizado na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, no ano de 2012. Durante o evento, tive a oportunidade de conhecer melhor a etnomusicologia e as pesquisas desenvolvidas na área. Voltei para Aracaju extremamente interessado pela pesquisa em música, passando a ler com assiduidade artigos, livros, teses e dissertações relacionadas ao tema. Nesse ínterim, o objetivo de seguir carreira acadêmica ficou bem definido para mim.

Durante esse processo de descoberta do universo da pesquisa em música, fui convidado por colegas de curso a participar de um grupo de choro que estavam montando. A ideia era criar um grupo onde fosse possível estudar a linguagem do choro sem a preocupação imediata de tocar o gênero profissionalmente. Dentro do grupo, não havia nenhum chorão. Aceitei o convite principalmente por sentir a necessidade de estudar o violão popular, haja vista o fato de que até então havia estudado somente o violão erudito e tinha uma dificuldade enorme para acompanhar e improvisar com o instrumento. Embora houvesse em mim a lembrança das manhãs de domingo, em minha infância, em que meu pai (*in memorian*) colocava para tocar as fitas K7 de chorinho em casa, não possuía uma relação mais intrínseca com o gênero quando fui convidado para tocar em um grupo de choro. Havia apenas, e principalmente, a necessidade de se aprender o violão popular para assim conseguir trabalhos com mais facilidade, pois é muito difícil trabalhar com o violão erudito.

A partir de minha experiência com o grupo que viria a se chamar Os Tabaréus, comecei a pesquisar sobre o choro e procurar aprender aspectos importantes do acompanhamento violonístico dentro do gênero, como as “levadas”, que são os

ritmos característicos do choro, e as baixarias, que são os contracantos realizados na região mais grave do violão, por exemplo. O grupo, que a princípio não tinha objetivos profissionais, começou a conquistar certo espaço no cenário musical aracajuano. Passamos a participar de programas de rádio como o Domingo no Clube e o Choros e Canções, ambos da Rádio Aperipê, emissora Estatal sergipana. Começamos também a participar do Projeto Movimento do Choro Sergipano, que é organizado por Sérgio Thadeu, radialista e conhecedor da cena do choro na cidade. Através dessa participação, passamos a conhecer musicistas e apreciadores de choro, o que me permitiu adentrar e fazer parte dessa cena. O choro acabou se tornando uma parte muito importante do meu trabalho musical. Por vezes sou reconhecido pelas pessoas como músico de choro, mesmo trabalhando também com violão erudito e música antiga.

Em 2015 ingressei no mestrado em música da UFBA. Área de concentração: etnomusicologia. Minha proposta foi, a princípio, a de pesquisar sobre a performance musical no contexto do Projeto Movimento do Choro Sergipano. Contudo, nas reuniões de orientação, a Profa. Dra. Laila Rosa deu-me a sugestão de expandir o meu universo de pesquisa, abrangendo a cena do choro em Aracaju como um todo. Tratar-se-ia, assim, de um estudo de cena musical, conceito esse que fui compreendendo melhor ao longo das disciplinas cursadas na pós-graduação. Paralelamente ao mestrado, participei, ainda em 2015, da criação do coletivo Roda de Choro Sergipana, formado por integrantes de quatro grupos de choro da cidade. A principal atividade do grupo foi a realização de rodas de choro coletivas no centro comercial de Aracaju. Durante o ano de 2016, essas rodas atraíram público e musicistas.

Ainda em 2016 comecei a dar aulas de violão e apreciação musical no Conservatório de Música de Sergipe (CMSE). Nas aulas de instrumento, utilizo elementos do choro e recentemente ajudei a organizar uma roda de choro na escola, trazendo chorões profissionais e proporcionando a interação entre eles e os alunos. Outra atividade que desempenho na cidade é a apresentação, uma vez por mês, do programa Sementes Musicais, na Rádio Aperipê.

Dado o exposto acima, identifico-me diante de meu objeto de estudo como um pesquisador que já está inserido no contexto da cultura estudada. Obviamente o fato de participar do contexto estudado não garante que as interpretações serão as mais

fiéis. Todavia, o caminho adotado por mim dentro dessa perspectiva, é o de estabelecer um diálogo com os interlocutores da pesquisa, pois entendo que participo há pouco tempo da cena do choro em Aracaju e tenho muito o que aprender com as pessoas que dela participam há muito mais tempo que eu.

2.2 A PESQUISA EM MÚSICA POPULAR E O CONCEITO DE CENA MUSICAL

A necessidade de falar, aqui, sobre a pesquisa em música popular se dá por conta de dois motivos. O primeiro, e mais óbvio, é o fato de minha pesquisa tratar de uma manifestação musical que está inserida no âmbito do que se conhece, de modo corrente, como música popular, em seu viés urbano. O segundo é o fato de que a pesquisa em música popular apresenta suas próprias abordagens teóricas direcionadas para problemas específicos.

Partindo desse pressuposto, procuro encontrar uma definição adequada de música popular, para que se possa identificar a natureza e as particularidades desse objeto de estudo. Em seguida, procuro fazer um levantamento sucinto das pesquisas que têm sido realizadas nesse campo de estudos, procurando identificar as abordagens teóricas correntes. Outro ponto importante desse levantamento é identificar de que forma conceitos como oralidade e identidade cultural estão sendo compreendidos na pesquisa em música popular. Um outro aspecto importante que trago aqui é um estudo sobre o conceito de cena musical, que se relaciona diretamente com o meu objeto de estudo.

Dourado (2004, p. 219) define música popular como a “[...] que não se classifica no contexto da chamada música pura, mas de forma mais específica também exclui a música folclórica e outras manifestações [...]”. O autor ainda observa que o termo “música popular” é comumente empregado para designar a música popular urbana. Obviamente, é questionável a utilização do termo “música pura”, o qual o autor não procura explicar.

O dicionário Grove (1994), em sua edição concisa, afirma que o termo “música popular” serve para designar todos os tipos de música tradicional ou “folclórica”, que estão diretamente relacionados à tradição oral. Em âmbito urbano, a música popular cumpriu o papel de entreter um grande número de pessoas. De acordo com esse

dicionário, a expressão “música popular” foi aplicada pela primeira vez na era da *Tin Pan Alley*, na década de 1880, nos EUA. No Brasil, o termo passou a ser utilizado nos primeiros anos do século XX, com características peculiares, dadas as particularidades da formação étnica e cultural do povo brasileiro.

O *New Grove* (2001) apresenta um estudo mais abrangente a respeito da música popular, escrito por Richard Middleton. Ao empreender a tarefa de definir o termo, o autor expõe a complexidade inerente à possível compreensão do que venha a ser música popular. Como afirma, a música popular não possui características musicais permanentes. Em vez disso, o termo se refere a um espaço sócio musical sempre em algum sentido subalterno, sujeito à contestação de seus conteúdos e à mudança histórica. Outra observação importante do autor diz respeito às formas de análise da música popular. Como afirma, uma análise que isole a música popular de outras categorias musicais será deficiente em seu alcance analítico, de modo que não se pode perder de vista que as relações existentes entre ambas estão intimamente ligadas às mudanças nas relações sociais e em padrões culturais amplos a elas associados.

No sentido de discorrer sobre análise em música popular, relacionando-a com outras categorias musicais e o contexto sociocultural, Adorno (1941) empreende um estudo buscando pela delimitação, em níveis sociais e musicais, do que venha de fato a ser música popular, comparando-a com o que ele identifica como “música séria”. Sua intenção é sair do esquema “simples e complexo”. Sua análise perpassa diversos aspectos relacionados à música popular de modo geral, como a “standardização” (ou padronização), o glamour, a recepção por parte dos ouvintes, entre outros fatores. A utilização do termo “música séria” também torna pertinente o questionamento a respeito dos juízos de valor empregados.

De Nora (2003) trata das relações intrínsecas da música com o contexto sociocultural à luz das teorias de Adorno. Para ela, a música está implicada em mudança social. Dessa forma, mais do que versar sobre como a vida social pode ser encontrada na música, o estudo social da música deve levar em conta a forma como o fazer musical atua sobre os processos sociais.

No âmbito da etnomusicologia, a música popular urbana nem sempre figurou como tema de pesquisa. De acordo com Myers (1992), a música popular urbana passou a ser objeto de estudo da etnomusicologia nas décadas de 1970 e 1980. Até

então, as preocupações da etnomusicologia estavam voltadas para o estudo da música *folk*, da música artística oriental, da música contemporânea de tradição oral, de questões conceituais como a origem da música, dos universais em música, das funções da música na sociedade, entre outros.

Stokes (2003) afirma que, desde então, os etnomusicólogos abandonaram a noção de que a etnomusicologia é o estudo das pessoas “sem teoria musical” e tentaram entender as maneiras pelas quais as noções de teoria são implantadas e manipuladas em uma variedade de situações. Um ponto importante de tensão apontado por ele, nas análises em música popular, é a relação dialética entre as abordagens primárias, que se preocupam principalmente com a análise dos sons, e as abordagens secundárias, que têm seu foco nas relações sociais. Segundo ele, essa distinção precisa ser questionada, pois ignora oportunidades cruciais de diálogo entre ambas as partes. Esse diálogo, como explica, deve ser moldado por uma linguagem teórica mais flexível, constantemente aberta a ideias situadas fora da teoria musical formal, e às possibilidades críticas inerentes aos conhecimentos práticos que possuem as pessoas que fazem e ouvem música.

Um aspecto importante da música popular é o da oralidade, que diz respeito à transmissão de conhecimentos sem a utilização da escrita. No contexto do choro, existe o debate recorrente entre “tocar de ouvido” – onde o referencial para aprender a tocar as músicas são as gravações e o próprio contexto da performance – e aprender e tocar através da leitura de partituras. Aretz e Rivera (1976), importantes estudiosos da música popular no contexto da América Latina, fazem observações interessantes sobre a questão da oralidade na música, que posso relacionar com o meu objeto de estudo. Segundo eles, a música de tradição oral – aqui cabe ressaltar a peculiaridade do choro, que se desenvolveu historicamente em cima de uma relação dialógica, ou dialética, entre a oralidade e a escrita, como observei acima – não permanece sempre presa a uma mesma tradição, mudando aos poucos seja por aculturação musical, seja pela própria criatividade dos músicos que modificam as músicas, mesmo que não saiam dos moldes tradicionais. Tendo em vista esses apontamentos, procuro em minha pesquisa identificar elementos dessa dinâmica de mudanças e permanências, bem como as concepções divergentes sobre as formas de tocar o choro (lendo, ou “de ouvido”). Os principais meios utilizados para coletar essas informações são as entrevistas e a observação em campo.

Outro aspecto importante da pesquisa em música popular diz respeito às questões relacionadas ao conceito de identidade cultural. Stuart Hall (2010), demonstra a dificuldade de se definir um conceito de identidade cultural, dada a sua complexidade nos dias de hoje. Segundo o autor, o que se pode dizer sobre o tema é que identidade cultural está ligada aos aspectos de nossa identidade que surgem de nosso pertencimento às distintas culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e nacionais.

Rita Segato (2002) trata da formação de identidades locais em sua relação com aspectos globais. Seu estudo propõe iluminar o aspecto banalizador e achatador da formação de identidades globais, por um lado, e os efeitos perversos de uma política de identidades que responde a uma agenda global mais fiel a questões nacionais internas dos países centrais, que a problemas e idiomas políticos locais, por outro. Suas observações contribuem para minha pesquisa na medida em que me provocam a reflexão acerca das transformações que têm ocorrido no interior do meu campo de pesquisa.

Pelinski (1997) atribui às condições materiais do capitalismo tardio, as mudanças que tem ocorrido nos modos de vida. Como afirma, algumas ideias pós-modernas têm afetado as perspectivas teóricas, os objetivos e as questões da etnomusicologia recente. Tais influências se manifestam na busca pela inspiração teórica nas teorias pós-modernas do pós-estruturalismo, do pós-colonialismo, do pós-marxismo e da crítica feminista. De acordo com o autor, a etnomusicologia atual nutre-se dessas ideias para articular novos problemas, nos quais a música, além de buscar sua identidade em recursos sonoros, simboliza pensamentos e práticas políticas, sociais e culturais de nosso tempo.

Falando sobre as relações específicas entre identidade e música, Pelinski (1997) afirma que esta possui o poder de oferecer às pessoas a experiência corporal de suas identidades imaginadas no momento da performance. “A performance não reenvia um sentimento de identidade que estaria detrás (ou mais acima, ou debaixo) da performance, senão que é a realidade mesma da identidade.” (Pelinski, 1997, p. 4, tradução minha)⁵. Ou seja, a performance musical não é um símbolo

⁵ *La performance no reenvía a un sentimiento de identidad que estaría detrás (o más arriba, o debajo) de la performance, sino que es la realidad misma de la identidad.*

representativo de coisas externas a ela, antes é o próprio meio pelo qual elas se manifestam.

Relacionando as questões de identidades culturais e musicais ao conceito de cena musical, Janotti Jr. e Pires (2011) afirmam:

As identidades culturais ligadas ao mundo da música se confirmam nas negociações efetivadas entre afirmações cosmopolitas (conexão com gêneros musicais consumidos em distintos lugares do planeta e socializados através da internet) e a forma como essas mesmas expressões musicais (mesmo em versões locais ou gêneros regionalizados) se afirmam através de apropriações culturais em diferentes espaços urbanos. (JANOTTI JÚNIOR.; PIRES, 2011, p. 10).

Seguindo em sua exposição, os autores vão afirmar que, do mesmo modo que a música participa do processo de afirmações identitárias individualizadas, ela reflete diretamente sobre o local onde é produzida, ou consumida, relacionando-se diretamente com o desenvolvimento local e com as identidades coletivas. Dentro da pesquisa, procuro compreender como se processam as dinâmicas identitárias no interior da cena do choro aracajuana. Minhas principais referências, nesse sentido, são as falas dos entrevistados, bem como o próprio material musical produzido pelas pessoas que participam dessa cena. Os aspectos que levo em conta no estudo das dinâmicas identitárias nesse contexto estão relacionadas a categorias analíticas como raça, classe social, faixa etária e gênero.

Considero de extrema importância, dentro de minha pesquisa, procurar a melhor compreensão do conceito de cena musical. Minha principal referência, nesse sentido, é o próprio trabalho de Janotti Júnior e Pires (2011), que abordam o termo “cena musical” e sua configuração a partir de práticas sociais, econômicas e afetivas de ocupação do espaço através dos processos de mediatização, que se materializam nos circuitos culturais e na cadeia produtiva da música. De acordo com os autores:

A ideia de “cena” foi pensada para tentar dar (sic.) conta de uma série de práticas sociais, econômicas, tecnológicas e estéticas ligadas aos modos como a música se faz presente nos espaços urbanos. Isso inclui processos de criação, distribuição e circulação, além das relações sociais, afetivas e econômicas decorrentes desses fenômenos. [...] Em outras palavras, a cena é uma maneira das práticas musicais ocuparem o espaço urbano e ser foco dos processos dos atores envolvidos na produção, consumo e circulação da música nas cidades. (JANOTTI JÚNIOR; PIRES, 2011, p. 11).

Os autores explicam que o primeiro uso do termo remete à década de 1940, quando foi criado por jornalistas norte-americanos, para caracterizar o meio cultural do jazz. Procuravam, com o termo, abranger toda a movimentação em torno do gênero musical: bandas, público, locais de shows, produtores culturais, críticos, gravadoras, etc. Nas décadas de 1980 e 1990, o termo se popularizou e passou a ser utilizado por jornalistas para conceituar as práticas musicais presentes em determinados espaços urbanos e seus desdobramentos sociais, afetivos, econômicos e culturais.

Dentro dessa perspectiva, os autores apontam para o trabalho de classificação das cenas musicais de acordo com seu tipo, alcance e formação “[...] levando em consideração o desenvolvimento das tecnologias de comunicação, das redes sociais e o aumento da complexidade das relações entre elas.” (JANOTTI JÚNIOR; PIRES, 2011, p. 14). Como informam, tal estudo foi empreendido por Andy Bennett e Richard Peterson. Dessa forma, os tipos de cena identificados são três: local, translocal e virtual. As cenas locais apresentam práticas musicais limitadas a determinada localidade e práticas específicas ligadas à tradição cultural. As cenas translocais são uma gradação das cenas locais, evidenciando-se nesse contexto uma maior complexidade nas relações sociais, econômicas e culturais, havendo intercâmbio de informações entre diferentes localidades. As cenas virtuais correspondem às possibilidades oferecidas pela internet. Possuem semelhanças com as cenas translocais, mas com a diferença básica de se constituir exclusivamente na internet. A partir do exposto, pode-se identificar a cena do choro aracajuana como uma cena local predominantemente. Embora tenham ocorrido, nos últimos anos, alguma interação entre agentes culturais dessa cena com veículos de comunicação oriundos de outras localidades, tratam-se de casos pontuais, não havendo interação efetivamente direta com outras cenas.

O conceito de cena musical, segundo os autores, abarca ainda duas grandes redes do mercado musical: o circuito cultural e a cadeia produtiva. Circuito cultural seria a variedade de locais onde seja possível a experiência do consumo musical, ou seja, os locais onde se materializam as práticas musicais no espaço urbano. Cadeia produtiva diz respeito à sucessão de operações integradas, realizadas por diversas

unidades interligadas como uma rede que envolvem, desde o processo de produção das músicas até a distribuição final dos produtos musicais.

Outro aspecto a ser evidenciado no estudo de uma cena musical é a maneira como as expressões musicais se materializam no contexto urbano. Janotti Júnior e Pires (2011) notam, a partir desse fato, a pertinência do conceito de cena musical para a compreensão da cultura musical contemporânea e da dinâmica de consumo cultural em contexto urbano. Os autores relacionam essa materialização da música à criação de um mercado segmentado, que cria um circuito cultural próprio, disputando espaço com outras práticas musicais.

A compreensão do conceito de cena musical me permite estabelecer os elementos a identificar no interior da cena do choro aracajuana. Além de estudar a dinâmica das identidades culturais, observo nessa pesquisa aspectos relacionados às práticas sociais, econômicas e afetivas, procurando entender de que forma se materializa a expressão musical nessa cena, observando as relações entre cadeia produtiva e os circuitos culturais nela existentes.

2.3 A PESQUISA DE CAMPO EM ETNOMUSICOLOGIA

Tarefa essencial dentro de minha pesquisa, o trabalho em campo me possibilita a obtenção de dados significativos para a compreensão do objeto de estudo. Além dos dados, também me possibilita o contato direto com pessoas que me ajudam, através de suas percepções e falas, a construir um conhecimento confiável e relevante sobre a cena do choro aracajuana. Tratarei de delinear aqui a compreensão que adquiri sobre o que vem a ser uma pesquisa de campo em etnomusicologia. Essa compreensão implica, de modo direto, na minha postura no campo, na metodologia e na estratégia adotadas, entre outros aspectos.

Antes de tratar da pesquisa de campo em uma perspectiva etnomusicológica, convém definir, ainda que de modo resumido, qual seria a área de trabalho da etnomusicologia. Lühning (1991) deixa claro a dificuldade existente ao se tentar definir a área de atuação da etnomusicologia, dado o fato de que as compreensões a esse respeito variam bastante, de acordo com a época e com a vertente. Todavia, ciente dessa dificuldade, a autora realiza o esforço de tentar entender

etnomusicologia em seu âmbito geral como a ciência que “[...] trabalha com a música viva, atual, fora dos limites da música erudita dos centros urbanos da Europa.” (LÜHNING, 1991, p. 105).

Seguindo em seu raciocínio, Lühning (1991) explica que, por conta de suas características peculiares, a etnomusicologia situa-se entre a musicologia e antropologia. De acordo com a autora, a etnomusicologia ocupa justamente uma lacuna existente entre essas duas áreas, estudando manifestações musicais das quais a musicologia não se ocupa e que, dada a sua complexidade, não poderiam ser compreendidas em profundidade por um antropólogo sem formação musical.

Merriam (1964) observa que nessa relação com a musicologia e a antropologia, o estudo etnomusicológico deve procurar o equilíbrio, de modo que não se restrinja somente à estrutura musical em si (perspectiva musicológica), e tampouco enfatize somente o contexto cultural em que a música foi produzida (perspectiva antropológica). De acordo com o autor, os melhores resultados em pesquisas etnomusicológicas derivam dos estudos que utilizam conhecimentos de ambas as áreas.

Blacking (1973) complementa esse argumento ao afirmar que, ao se procurar entender um determinado sistema musical, não é interessante deter-se apenas na estrutura sonora, o que ampliaria as possibilidades de análise. Levar em conta os aspectos do comportamento musical humano reduz sobremaneira o escopo de análise, tornando mais provável a real compreensão desse sistema. Trata-se de levantar não apenas o “como”, mas também os “porquês”. Ou seja, uma análise de uma estrutura musical não pode ser destacada da análise de sua função social.

Mukuna (2008) observa que a música, dentro do estudo etnomusicológico, deve constituir o objeto e não o objetivo. Para o autor, O objetivo da pesquisa etnomusicológica é decifrar o fenômeno cultural que influenciou o comportamento produtor da estrutura musical. Esse ponto de vista é encarado de forma crítica dentro da etnomusicologia engajada e também da etnomusicologia feminista, onde se considera não ser suficiente apenas analisar e compreender, mas também intervir. Em seu trabalho, Mukuna traz uma importante reflexão de Wade acerca das características inerentes ao trabalho etnomusicológico, resumindo em um parágrafo as diferentes perspectivas nas quais a disciplina se apoiou ao longo do seu desenvolvimento histórico, evidenciando o seu atual caráter interdisciplinar:

Nós [etnomusicólogos] mudamos de um método predominantemente e explicitamente comparativo para a pesquisa predominantemente etnográfica; de um enfoque inicial na música na história humana em termos evolutivos para um enfoque na música em contato cultural; da análise de estruturas de itens e sistemas para um enfoque na análise de estruturas de significados; de uma compreensão da música como reflexo de uma cultura para música como força de influência dentro de uma cultura e agente de sentido social; de um enfoque no lugar para um enfoque no espaço; com nossas antenas alertas às importantes ideias de outras disciplinas, as quais estamos prontos a explorar e com as quais esperamos contribuir por meio de nossos estudos musicais. (WADE, 2006 apud MUKUNA, 2008, p. 13).

Dentro do contexto da etnomusicologia, a pesquisa de campo representa a influência da antropologia e das ciências sociais na construção da disciplina. De acordo com Myers (1992), o trabalho de campo é o estágio mais crítico da pesquisa etnomusicológica, onde estarão alicerçados todos os resultados. “No trabalho de campo nós revelamos a face humana da etnomusicologia.” (MYERS, 1992, p. 21, tradução minha).⁶

De acordo com Lühning (1991), o termo “pesquisa de campo”, com a observação participante, foi criado pelo antropólogo polonês Bronislaw Malinowski (1884-1942), que não só criou o termo, como realizou um estudo desse tipo. Tal iniciativa representou uma oposição à figura do antropólogo de gabinete. De acordo com a autora, a primeira publicação na área da etnomusicologia a mencionar o termo foi *Musicologia: A Study of the Nature of Ethnomusicology, its problems, Methods and Representative Personalities*, de autoria de Jaap Kunst, publicada em 1950. Com a adoção do trabalho de campo enquanto método de pesquisa, dissolve-se o problema da divisão dos papéis entre o pesquisador e o analista. “Desta forma torna-se possível um estudo contextual da música.” (LÜHNING, 1991, p. 115).

Nesse sentido, a performance musical representa o elemento central da pesquisa de campo etnomusicológica. Anthony Seeger afirma que a compreensão da performance deve levar em conta não somente o evento sonoro em si, mas a cadeia de elementos que envolvem a música:

[...] para entender os efeitos da música na audiência, é necessário entender de que maneira a performance afeta tanto os executantes quanto a audiência. De fato, música é mais que física. Esta afirmação pode ser considerada uma das primeiras justificativas para o estudo etnográfico da música na cultura. Se queremos entender os

⁶ *In fieldwork we unveil the human face of ethnomusicology.*

“efeitos dos sons no coração humano” devemos estar preparados para traçar com os ouvintes os “costumes, reflexões e miríades de circunstâncias” que dotam a música de seus efeitos. (SEEGER, 1992, p. 9).

O autor afirma, ainda, ser necessário, para que se realize esse estudo etnográfico, ou a compreensão dos efeitos provocados pela música na audiência, o contato com os músicos. “Também os músicos possuem uma percepção do que acontece na performance, mesmo que nem sempre lhes agrade falar sobre ela.” (SEEGER, 1992, p. 24-25).

Outro objeto importante de análise, por ele identificado, é o evento musical: “Um evento musical local é também parte de um amplo processo econômico, político e social que pode contestá-lo mesmo quando o reproduz.” (SEEGER, 1992, p. 25). Em seguida, enumera alguns desses aspectos envolvidos nas relações entre as pessoas e as tradições musicais, relacionando-os às ferramentas necessárias para sua apreensão no âmbito da etnografia da música:

A performance musical possui aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos e cosmológicos. Tudo isso está envolvido no por que pessoas fazem e apreciam certas tradições musicais. Uma etnografia da música deve estar preparada para tratar desses aspectos – mesmo que poucos autores o tenham feito. [...] Uma combinação de pesquisa de campo, investigação das categorias nativas e uma descrição cuidadosa são as marcas da etnografia da música. (SEEGER, 1992, p. 26).

Torna-se necessário, a partir daí, o aprofundamento descritivo de cada um desses aspectos. Quais seriam os aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos e cosmológicos na envolvidos na cena do choro aracajuana? Haverá outros aspectos envolvidos? Pensando no evento, como Seeger o considera, pode-se perguntar: por que houve a mobilização, em cada um dos contextos, para sua criação? Por que os músicos aracajuanos apreciam tocar esse tipo de música? Por que o público presente aos espaços de performance a aprecia?

Juliana Bastos (2010) apresenta uma definição de performance baseada na compreensão de autores como Merriam e Behágue:

Com base nesses autores e em um estudo teórico sobre a questão da performance, cheguei à minha definição de performance musical sob a ótica da etnomusicologia como sendo uma ação que reúne um conjunto de aspectos que acontecem num dado contexto musical, os

quais estão intimamente ligados e são mutuamente influentes no que diz respeito à sua prática musical, à continuidade, significado, simbolismo e interação dos seus elementos diversos. (BASTOS, 2010, p. 917).

Thiago Pinto (2001) afirma que uma etnografia da performance deve apresentar uma abordagem mais abrangente, ocupando-se da análise do processo musical, e não somente das estruturas sonoras. Alinhado com o pensamento de Seeger, Thiago ressalta o foco dessa etnografia no processo:

A etnografia da *performance* musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto 'produto' para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como 'processo' de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da *performance* trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural. (PINTO, 2001, p. 227-228).

Esse autor traz, ainda, um estudo de John Blacking (1997 apud PINTO, 2001, p. 229-230), que acrescenta o entendimento da performance musical como principal agente de persistência e alterações de tradições. Nesse sentido, fornece-nos um conjunto de questionamentos que lhe parecem pertinentes na investigação desses processos transformativos, que podem ser empregados na análise da performance musical. São eles:

- a) Quem realiza a performance musical e quem atende a ela? Qual a sua inserção no grupo? Que ideias sobre música e sociedade estes agentes trazem para a situação da performance?
- b) Como é que a ocasião da performance afeta estruturas da música, seja diretamente, através de improvisação, variação e resposta da audiência, ou indiretamente, com a composição especial para um determinado evento?
- c) O que é particularmente musical na performance e nas respostas causadas pela performance, em oposição às reações sociais, políticas etc.?
- d) Como é que aspectos musicais da performance afetam participantes individuais e assim influenciam decisões em esferas não-musicais?

Pode-se a partir do exposto, e levando em conta meu objeto de estudo, questionar: qual seria a influência do fator “mercado” nessa dinâmica de persistência e alterações de tradições no choro aracajuano? Como ocorrem esses processos de persistência e alteração de tradição na cena do choro em Aracaju? Em que medida são eles anteriores, concomitantes ou posteriores à performance? Como os músicos locais percebem essas relações entre suas performances e a tradição? Como lidam com persistências e alterações?

Do ponto de vista prático, Pinto (2001) observa que, dentre os métodos de pesquisa antropológica, a investigação de campo é a mais difícil de se ensinar, pois exige do pesquisador experiência e uma capacidade especial em lidar com pessoas. Buscando sistematizar o trabalho do pesquisador, Merriam (1964) divide o trabalho que deve ser feito em três partes: coleta de dados; análise (colagem de materiais e análise laboratorial dos sons coletados); aplicação dos dados coletados e analisados a um problema relevante.

A identificação dessas três partes no trabalho de pesquisa não deixa transparecer, a princípio, toda a complexidade existente no trabalho de campo. Essa complexidade tem apresentado como consequência uma diversidade de métodos, bem como a busca por uma abordagem mais flexível, que se adapte à realidade musical, para que se possa documentar e expressar a diversidade de expressões musicais existentes.

Aparentemente, essa falta de definição e prescrição teórico-metodológica poderia representar uma falha da etnomusicologia. Contudo, como afirma Lühning (1991), essa, talvez seja a grande força e a vantagem da etnomusicologia, pois, como afirma: “É a música dentro de seu contexto que exige um certo procedimento do estudioso e não ele que impõe um método pré-estabelecido.” (LÜHNING, 1991, p. 124).

Myers (1992) reforça, e complementa, essa compreensão afirmando que cada situação de campo é única, havendo apenas alguns pontos em comum entre os projetos. O primeiro deles seria o informante, ou seja, a pessoa que fornece a informação. Deve-se aqui fazer notar que a utilização desse termo têm sido alvo de críticas, por conta das relações de poder implícitas entre pesquisador e informante. De acordo com a autora, muitos estudiosos têm preferido chamá-los de colegas, amigos, respondentes, participantes, entrevistados, fontes ou professores. Mesmo

assim, o termo informante ainda tem sido o mais amplamente utilizado. Ao longo da dissertação, utilizarei principalmente os termos “participantes”, “interlocutores” e “entrevistados” para me referir às pessoas que contribuíram para a pesquisa.

Outro elemento comum à pesquisa de campo é a coleta de dados. Lühning (1991) observa que a coleta de dados em campo deve se dar, preferencialmente, com observação participante e a utilização de equipamentos como gravador e máquina fotográfica. De acordo com a autora, além da documentação do som em si, e anotações, é necessário haver uma espécie de segunda socialização, que envolve o processo de aprender a tocar, cantar, dançar como um membro da cultura a ser estudada, além de se estudar a terminologia sem ou com teoria musical.

Tal posicionamento é reforçado por Queiroz (2005) que afirma ser a primeira necessidade apresentada pelo estudo etnológico a do engajamento do pesquisador num outro universo cultural, “[...] lidando com as características comportamentais dessa realidade, com os conceitos e significados nela estabelecidos, e com toda subjetividade que constitui a cultura investigada [...]” (QUEIROZ, 2005, p. 98-99).

Tratando de modo específico do equipamento necessário para a pesquisa musical de campo, Myers (1992) o relaciona à atividade de gravação, que se dá “[...] na forma de notas de campo escritas, gravação de músicas, K7’s de entrevistas, ainda fotografias, filmes de 16mm e filmagens.” (MYERS, 1992, p. 23). Os itens que podem ser adquiridos no campo variam entre livros, gravações, instrumentos musicais, etc. Toda essa coleta implica na responsabilidade que se deve na preservação e documentação de gravações.

A complexidade existente no contexto de uma pesquisa de campo evidencia-se, principalmente no relacionamento entre pesquisador e “pesquisado”. De acordo com Lühning (1991) questões como simpatia e antipatia, objetividade e subjetividade e a relação afetiva com a cultura em questão, interferem diretamente nos resultados da pesquisa. “Afim das contas o pesquisador não deixa de ser um ser humano como um outro qualquer, tem a sua personalidade e mais ou menos capacidade de estabelecer um diálogo através de empatia.” (LÜHNING, 1991, p. 120).

Dentro do contexto das questões ligadas ao relacionamento entre pesquisador e “pesquisado”, é importante levar em conta as implicações éticas envolvidas na pesquisa de campo. O trabalho de Queiroz (2013), é a principal referência quanto à

conduta ética que adoto em meu trabalho. De acordo com esse autor, a postura ética do pesquisador deve estar relacionada a questões como o respeito à propriedade intelectual e musical, à dinâmica social do contexto investigado e aos informantes, o cuidado com a aplicação das entrevistas, a obtenção de registros audiovisuais e fotográficos autorizados, a realização de análises sem expor os informantes, o retorno que deve ser dado aos informantes e ao contexto pesquisado, entre outros aspectos por ele listados.

No âmbito específico da pesquisa participativa, Myers (1992, p. 29-30) identifica quatro graus de participação possíveis ao pesquisador em um dado contexto de pesquisa de campo. São eles: participação completa, onde as atividades do observador estão completamente ocultas; participante como observador, onde as atividades do observador são mantidas em segredo; observador como participante, onde as atividades do observador são publicamente conhecidas; e o observador completo. De acordo com a autora, a terceira opção é única escolha na maior parte da pesquisa etnomusicológica. Nesse contexto, o conhecimento pode ser produzido na interação e no diálogo. Esse é o caso específico da presente pesquisa.

Contudo, os estudos teóricos mais recentes têm procurado ir além da compreensão de que as pessoas envolvidas na pesquisa são apenas “informantes nativos”. De modo específico, a pesquisa participativa em música envolve a identificação das pessoas envolvidas na pesquisa como participantes ativos na construção do conhecimento. Cambria (2008) enfatiza o caráter dialógico dessa abordagem, onde o objeto de estudo deixa de ser o “outro”, passando a ser a realidade em que ambos interagem. Lühning (2006) reforça essa concepção ao afirmar a necessidade de se adotar uma abordagem que enxergue as pessoas envolvidas em uma pesquisa de uma forma nova, que possibilite uma melhor compreensão dos processos de aprendizado e conhecimento envolvidos nessas relações.

Situando essa concepção de pesquisa no contexto brasileiro, o trabalho de Lühning e Tugny (2016) traça uma característica que é marcante na etnomusicologia brasileira, remetendo ao conceito de “etnomusicologia *at home*”, conforme é delineado por Bruno Nettl: “Os trabalhos realizados no âmbito da etnomusicologia no Brasil tratam, sobretudo, das culturas musicais brasileiras, bem antes de surgir o

conceito da ‘etnomusicologia *at home*’. (NETTL, 2005)”. (LÜHNING, TUGNY, 2016, p. 24).

Analisando o contexto das pesquisas etnomusicológicas no Brasil, as autoras identificam as diferenças existentes entre pesquisadores e pesquisados, que persistiram durante muitos anos, mostrando-se de maneira marcante as diferenças sociais existentes entre esses dois grupos. De acordo com as autoras, a partir da implementação de uma efetiva política de cotas, houve a real possibilidade de acesso dos grupos populacionais de todos os segmentos sociais e étnico-raciais à educação superior em universidades públicas. De acordo com as autoras, esse fato contribuiu para um processo de maior circulação de conhecimento e de ascensão social. Esse processo tem posto em questionamento privilégios que ainda não tinham sido abordados.

O processo de democratização país, iniciado a partir da década de 1980, com as conquistas de direitos constitucionais de parte desses povos e grupos, marcou o crescimento das universidades públicas e as políticas de inclusão de pessoas negras e indígenas. Esse processo pautou de forma definitiva as relações entre os sujeitos e as vozes das pesquisas em antropologia e etnomusicologia no país. Uma nova geração de pesquisas se construiu nesse significativo terreno de experiências constituído pelas políticas públicas nas áreas de cultura, direitos e educação que promoveram a visibilidade de novos agentes socioculturais da sociedade. (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 25).

Diante dessa constatação, as autoras notam ter havido uma mudança de posicionamento entre os etnomusicólogos de gerações mais recentes. O diálogo, o posicionamento político e a ação passaram a ser o método desses pesquisadores, o que caracteriza uma etnomusicologia engajada, que compartilha diferentes pontos de vista e constrói novas epistemologias.

As autoras ainda abordam as discussões relacionadas à ética, onde demonstram haver diferentes posicionamentos dentro da grande área de música:

[...] enquanto para muitos pares a questão da ética se resume a formulações técnicas de procedimentos de pesquisa, para os/as etnomusicólogos a discussão se pauta na responsabilidade social do/da pesquisador/a e nos enfoques dados por ele/ela a partir do diálogo com os seus interlocutores, sejam os que ocupam papéis de participantes coautores, sejam os solicitantes de pesquisas, invertendo assim as clássicas posições de poder, e tomadas de decisão sobre o processo investigativo. (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 41).

Dentro dessa perspectiva, Cambria, Fonseca e Guazina (2016) buscam em Tilton a definição do que pode ser encarada como uma “nova pesquisa de campo”, que seria caracterizada por:

[...] uma epistemologia mais humanística e reflexiva (que enfatiza a “compreensão” mais do que a “explicação”); uma crescente preocupação com as relações de poder e com os aspectos éticos; “o compartilhamento da autoridade e da autoria com os ‘informantes’”; “uma abordagem voltada à desconstrução dos conceitos de fronteira como raça e etnicidade”; uma atenção especial para as relações de gênero e classe; e um “envolvimento ativo como defensores de práticas musicais e culturais”. (TITON, 1997, p. 91-92 apud CAMBRIA; FONSECA; GUAZINA, 2016, p. 95).

De acordo com os autores, essas novas direções têm sido adotadas em virtude de uma complexa interação de fatores tais como: a crise de representação e da autoridade etnográfica, discutida pela antropologia pós-moderna dos anos 1980, como foi abordado aqui anteriormente; a influência intelectual de metadisciplinas emergentes como os estudos feministas, pós-coloniais e culturais; e uma acentuada consciência geral entre os etnomusicólogos de que o que estão a estudar não um conceito sem corpo chamado cultura, ou um lugar chamado campo, mas sim encontram um grupo de indivíduos com os quais estabelecem novas formas de relações.

Um questionamento importante colocado pelos autores é: Que relações estamos estabelecendo com as pessoas que encontramos pelo mundo (ou perto de nossas portas) e com o conhecimento produzido por elas em nossas pesquisas? A partir desse questionamento, os autores elencam duas tendências principais sob as quais os trabalhos têm sido produzidos. A primeira se refere ao conhecimento produzido “sobre” as pessoas e as músicas que elas fazem. São trabalhos de cunho acadêmico e teórico, descritivos e analíticos. Nesse contexto, o tipo de relação que se estabelece possui a conotação “sujeito/objeto”. Os pesquisados são observados e consultados para fornecerem informações ou opiniões, muitas vezes sem terem uma ideia clara sobre as questões e perguntas definidas pelos pesquisadores e nem sobre quem vai usar o conhecimento resultante e para quais finalidades. O retorno às comunidades pesquisadas muitas vezes não se traduz em ações efetivas diretas

e o pesquisador pouco se engaja, politicamente, com os problemas das comunidades.

A segunda tendência diz respeito aos trabalhos aplicados, ou práticos, que têm por objetivo principal a ação prática, caracterizando-se por um conhecimento derivado da ação que visa obter soluções imediatas para os problemas práticos experienciados pelos músicos e por suas comunidades. O tipo de relacionamento traz a conotação especialista/cliente, notabilizando-se por ser politicamente engajado e por ter o objetivo de interferir.

Após apresentarem essas duas tendências, os autores trazem uma terceira alternativa, onde o conhecimento é produzido “com” e “pelas” pessoas das comunidades estudadas. Essa tendência assume o diálogo e a colaboração como a base necessária para um conhecimento mais engajado social e politicamente. Seria a “pesquisa-ação participativa”. Nessa perspectiva, o conhecimento é produzido de forma dialógica através da práxis de todas as pessoas envolvidas, assumindo a mudança social como objetivo último. Nesse contexto, a relação estabelecida é sujeito/sujeito, e as pessoas participam ativamente como copesquisadoras e coautoras.

Os etnomusicólogos brasileiros trabalham quase exclusivamente dentro de seu país (quando não de suas cidades) e, portanto, estão especialmente conscientes dos – e envolvidos nos – mecanismos políticos locais que produzem diferenças e, muitas vezes, desigualdades. Por esse motivo, estão cada vez mais promovendo um rico debate sobre questões como a ética da pesquisa, a relação entre pesquisadores e grupos pesquisados, políticas públicas na área de cultura, propriedade intelectual, o repatriamento de gravações para suas comunidades originais e a valorização de práticas musicais tradicionais e dos músicos nela envolvidos. (CAMBRIA; FONSECA; GUAZINA, 2016, p. 103-104).

Diante desse contexto, os autores delineiam três possibilidades de atuação às quais os seus trabalhos tendem a se alinhar: a) descrever as lutas vivenciadas pelas pessoas e teorizar sobre elas visando aprofundar nossa compreensão dos processos envolvidos e exercitar a crítica cultural; b) ajudar grupos subalternizados a alcançar melhores condições materiais para sobreviver culturalmente; e c) nos engajarmos nas mesmas lutas enfrentadas por essas pessoas fundindo teoria e prática, crítica cultural e ação política.

Para aqueles que, como nós, estão trabalhando em suas próprias sociedades e que, portanto, vivenciam essas lutas dolorosas em suas vidas cotidianas, investir na última dessas possibilidades pode representar, muito mais do que uma questão de curiosidade intelectual, um imperativo ético. (CAMBRIA; FONSECA; GUAZINA, 2016, p. 130).

Trazendo essa discussão para a minha pesquisa, posso identificá-la como possuidora de elementos participativos, na medida em que se relaciona com as ações que desempenho de modo engajado no contexto da cena do choro local, principalmente através do coletivo Roda de Choro Sergipana, que contesta as relações de poder existentes no circuito cultural e na cadeia produtiva do gênero em Aracaju. Contudo, como minha pesquisa não se restringe a essa ação, não posso defini-la como participativa em sua totalidade, dado o fato que está baseada principalmente na observação participante, onde realizo minha auto etnografia e dialogo com as falas dos interlocutores, que não possuem aqui um papel ativo na produção do conhecimento, como é praxe em pesquisa participativa.

Esse fato implica na avaliação da metodologia mais adequada a se adotar, levando em conta os elementos característicos presentes na cena do choro em Aracaju. De modo que, dentro de minha pesquisa, o trabalho de campo foi realizado através de entrevistas semiestruturadas, obtenção de registros fotográficos e audiovisuais e registro em diário de campo das observações feitas. Nesse sentido, a atuação no campo se deu no sentido de procurar descrever as relações vivenciadas pelas pessoas na cena do choro aracajuana, e teorizar sobre elas, visando aprofundar a compreensão dos processos envolvidos, e exercitando a crítica cultural.

2.4 AS PESSOAS ENTREVISTADAS

Dentro desse contexto, apresento, na tabela abaixo, as pessoas que participam desta pesquisa. O principal critério de escolha dos interlocutores foi o grau de interação que essas pessoas possuem com a cena do choro local, representando papéis de grande importância dentro dos diferentes aspectos relacionados à presença do choro na cidade, além dos respectivos conhecimentos que possuem

sobre fatores históricos, culturais, sociais e musicais inerentes a essa cena musical. Procurei trazer aqui não somente o depoimento de musicistas, mas também de alguém que desempenhasse papel de reconhecida importância na promoção do choro na cidade, atuando como produtor cultural e entusiasta do gênero.

Devo ressaltar também que essas escolhas não possuem relação direta com o número de grupos de choro ou de iniciativas de promoção do choro existentes na cidade, mas com o envolvimento e influência que exercem sobre a mesma cena. Considero que essas características puderam ser observadas nas pessoas selecionadas.

Como pode ser visto na tabela que apresento a seguir, todos os interlocutores reconhecem ser pertencentes à classe média e todos eles possuem formação de nível superior. Entendo que poderia obter uma visão mais ampla do campo se tivesse podido contar com interlocutores de diversas faixas etárias, de diferentes classes sociais e de diferentes níveis de formação escolar, o que não foi possível no presente trabalho. Obviamente, o que se pode conhecer a respeito da cena do choro em Aracaju não se esgota no presente trabalho, ficando para oportunidades futuras a ampliação do espectro discursivo.

Tabela 1 – Sujeitos da pesquisa

Participantes	Descrição Geral
José Carlos Santana de Oliveira (Dom José do Ban)	Idade: 61 anos. Formação escolar: graduação em medicina. Profissão: médico. Identifica-se como pardo e pertencente à classe média. Formação musical: aulas particulares. Bandolinista do grupo Dom José do Ban e seus Chorões, estreado em 2013. Fez parte do grupo Bondenós, que atuou entre 2000 e 2013.
Sérgio Thadeu Poderoso Cruz (Sérgio Thadeu)	Idade: 39 anos. Formação escolar: graduação em publicidade. Profissão: Publicitário, Produtor e Radialista. Identifica-se como mestiço, pertencente à classe média. Não é músico.

	<p>Apresentador do Programa Domingo no Clube (Rádio Aperipê) e organizador do Projeto Movimento do Choro Sergipano, em atividade desde 2013.</p>
<p>Ricardo Vieira da Costa (Ricardo Vieira)</p>	<p>Idade: 35 anos.</p> <p>Formação escolar: Pós-graduação em Biologia e em Música.</p> <p>Profissão: Músico.</p> <p>Identifica-se como “algo entre o índio, o pardo e o negro” e pertencente à classe média.</p> <p>Formação musical: Pós-Graduado (mestrado) em Música.</p> <p>Violonista (7 cordas), fundador do Brasileiríssimo.</p>

3 O CHORO NO BRASIL E EM ARACAJU

Neste capítulo, realizo um estudo sobre as definições de choro existentes e os elementos constitutivos da prática musical dentro desse gênero. Trago ainda um estudo sobre o desenvolvimento histórico do choro em nível nacional e em Aracaju, para ao final descrever a cena do choro tal como ela se apresenta atualmente na capital sergipana.

Com o objetivo de situar meu trabalho dentro da produção bibliográfica sobre o choro, começo por fazer uma breve revisão de literatura, baseada em pesquisas recentes sobre a produção bibliográfica que tem o choro como tema. Dessa forma, pretendo também detalhar e delimitar melhor o meu campo de pesquisa.

De acordo com Goritzki (2008), a produção literária sobre o choro não tem refletido a importância que o gênero musical possui como representante da cultura brasileira. Como afirma, contribui em grande parte para essa situação o mito existente de que a música popular se aprende apenas na prática, sem que haja a necessidade de reflexão.

O estudo, reflexão e pesquisa sobre a cultura brasileira, no foco da música, ainda está em seu início. A música popular, de qualquer gênero, carregava o mito de só poder ser aprendida “na rua”, ou seja, empiricamente, sem a reflexão sobre ela mesma. Somente há pouco tempo é que vem sendo dada uma atenção maior sobre a música popular brasileira, tanto em relação à pesquisa quanto aos estudos pertinentes a ela. (GORITZKI, 2008, p. 60).

Buscando analisar a produção bibliográfica existente sobre o choro, Amado (2014) traz uma revisão dos diferentes tipos de materiais existentes. Como afirma, é importante estar atento, ao lidar com as fontes, a aspectos relacionados não somente ao conhecimento trazido por elas, mas também às diferentes formas sob as quais esse conhecimento é produzido. De acordo com o autor:

O desenvolvimento de uma revisão de literatura, desta maneira, define-se como processo mais drástico. A atenção não se volta somente para os dados e fatos elencados ou conclusões delineadas em estudos e publicações anteriores. O pensamento posiciona-se um passo atrás destes elementos de leitura direta, e se detém sobre os referenciais e métodos empregados para alcançá-los. Assim – e aqui se define um importante apontamento metodológico do trabalho – passa a existir, colada à triagem de materiais precedentes, uma reflexão que se estende para o momento de produção dos mesmos

ou para uma dimensão onde se possam deduzir suas respectivas orientações teórico-procedimentais. (AMADO, 2014, p. 54).

Fruto desse raciocínio, é a classificação que o autor faz do material existente sobre choro em cinco categorias. Os critérios por ele adotados foram o da afinidade e o da coincidência do direcionamento de suas matérias. A definição dos grupos se deu a partir do cruzamento do elemento temático de cada trabalho com as características da orientação disciplinar e profissional de seu respectivo autor, ou do seu intuito – acadêmico, artístico ou comercial. Dessa forma, os grupos elencados por Amado são: trabalhos histórico-biográficos; *songbooks* e coletâneas de partituras; pesquisas com abordagens técnico-analíticas e comparativas; o choro no âmbito da Educação Musical; trabalhos em aproximação com a antropologia, filosofia, ciências sociais e etnomusicologia.

Ao tratar dos trabalhos histórico-biográficos, Amado (2014) ressalta de antemão a abundância de publicações existentes nessa categoria. Aqui entram textos, pesquisas e documentários onde o ponto central do discurso é discorrer sobre o desenvolvimento do choro através dos tempos, tratar das hipóteses sobre o seu surgimento e investigação das possíveis razões históricas para as transformações que o gênero sofreu desde o momento de sua origem. Também entram aqui as coletâneas de verbetes.

Dentro dessa perspectiva, uma das principais obras citadas pelo autor é *O Chôro: reminiscências dos Chorões Antigos*, livro de Alexandre G. Pinto, publicado em 1936. Trata-se do livro mais antigo, que se tem conhecimento, sobre o choro. Outra obra citada por Amado (2014) é *Choro: do quintal ao Municipal*, de Henrique Cazes, publicada em 1998. Como é apontado pelo autor, essas obras se caracterizam por apresentar uma perspectiva vivencial, abrangendo um panorama geral de acontecimentos e personagens. Outros trabalhos que podem ser citados, dentro da vertente histórico-biográfica são os trabalhos de Diniz (2003; 2007; 2008), Andrade (1989), Câmara Cascudo (2000), entre outros.

Em outro trabalho, Amado (2016) critica o modelo historiográfico através do qual é contada a história do Choro. O autor começa sua exposição tratando dos lugares comuns dentro da produção historiográfica sobre o choro – seja ela apresentada em forma de textos, pesquisas ou documentários – que são o

desenvolvimento histórico da música dos chorões, o tratamento de hipóteses de onde e quando surgiu o choro e as motivações para sua transformação ao longo das décadas, além dos detalhes biográficos de compositores e intérpretes. Esses lugares comuns acabaram se tornando cânones teóricos nas abordagens sobre o choro.

Uma observação que o autor faz a respeito dessa produção é que, nos textos, não se dá tanta importância à música dos chorões, mas aos nomes dos personagens, seus locais prediletos e datas, de modo que, esses dados são reafirmados por diferentes autores com mais ou menos detalhes. Fica evidenciada, então, uma vastidão questionável de materiais, dado o caráter repetitivo das informações e das referências presentes em diferentes obras.

Outro aspecto questionado por Amado (2016) é o da suposta imparcialidade presente nos trabalhos dessa ordem. De acordo com ele, a historiografia do choro frequentemente faz referência a personagens que possuíam maior representatividade ante os setores mais elitizados da sociedade. De modo que seus relatos carecem de maior contextualização a respeito da prática musical do choro por parte dos membros de outras classes, ou pessoas musicalmente “iletradas”, como ressalta.

A partir destas considerações, é instigante notar, então e também, que alguns dos indivíduos mais lembrados pelos estudiosos dentro do curso histórico do Choro estiveram, em sua maioria, filiados a uma ou outra instituição importante do cenário social e músico-cultural de uma dada época. Assim, os redatores dos documentos que mencionam determinados chorões – e às vezes com menos imparcialidade do que se imagina – antes de tratar das características inusitadas dos Choros – e, disso, atribuir sua origem à efervescência das trocas socioculturais daquele momento – parecem ter preferido, com mais ou menos consciência, fixar a importância da novidade desta música na presença de músicos educados conforme o modelo cultural eurocidental. (AMADO, 2016, não paginado).

Ao falar sobre a categoria dos *songbooks* e coletâneas de partituras, Amado (2014) ressalta a sua vocação comercial. De acordo com o autor, o registro das composições de choro em partitura implicou, de algum modo, na transformação dessas músicas em mercadoria, que implica na criação de um mercado que atende, principalmente aos aficionados pelo choro. Partindo desse raciocínio, um questionamento que o autor faz, diz respeito à suposta importância da partitura enquanto ferramenta de aproximação e perpetuação do repertório do choro e sua

consequente utilização no contexto da roda de choro, em trabalhos analíticos sobre o choro e no processo de ensino e aprendizagem do gênero. Dentre os trabalhos existentes nessa vertente, posso citar os três volumes de *songbooks* editados por Almir Chediak (2011), entre outros.

Com relação às pesquisas com abordagem técnico-analíticas ou comparativistas, Amado (2014) levanta a questão a respeito das ferramentas que são utilizadas em trabalhos dessa natureza. Em geral, como aponta, são utilizados elementos da análise musical “tradicional” e de conceitos da teoria musical que se incluem nessa vertente. Os textos desta linha baseiam-se, geralmente, no suporte material dado pelas partituras. Como identifica, essa abordagem está alinhada com a utilizada pela musicologia tradicional na análise da música de concerto eurocidental, onde não há o hábito de se ir além dos fenômenos sonoros e de suas formas de representação gráfica e conceitual. Um dos trabalhos que é citado pelo autor é Gaertner (2008), que analisa a composição de Pixinguinha a partir das ideias de motivo, forma musical e cadências harmônicas.

Fazendo uma ressalva com relação a esses materiais, o autor aponta que muitos deles reconhecem que os elementos de análise empregados, por vezes, não são os mais fiéis para a compreensão da música dos chorões. Como observa, o que resulta desses esforços é a elaboração de um entendimento calcado no estabelecimento de frações constitutivas do fenômeno sonoro, que acabam sendo pouco úteis para os próprios músicos do universo cultural do choro.

Acontece, entretanto, que ao abusarem inadvertidamente de nomenclaturas e terminologias consideravelmente estranhas ao contexto músico-cultural em estudo, acabam fornecendo constatações que – mesmo sendo interessantíssimas e verificáveis dentro de certas instituições que se prestam a manutenção do conhecimento em música – acabam tornando-se pouco úteis para os músicos que muitas vezes se tomam como exemplo. (AMADO, 2014, p. 70).

Sobre o choro no âmbito dos trabalhos voltados para a educação musical, Amado (2014) observa que as pesquisas feitas dentro dessa perspectiva têm se concentrado no estudo das características vivenciais da formação dos chorões. Um problema identificado pelo autor é o modelo comparativo que, por vezes, está implícito em trabalhos dessa natureza, tendo como norte o ideal eurocidental de

educação musical. Consequência imediata dessa concepção, é o discurso que identifica o aprendizado no choro como informal.

A respeito dessa questão, Sandroni (2000) ressalta a conotação valorativa que reside nesse tipo de discurso, que pressupõe uma superioridade do universo didático-musical academicista, conservatorial ou escolástico por sobre outras formas de transmissão musical. De acordo com Sandroni, há ainda a tendência a se pensar que o modo como se aprende música fora das escolas de música é, de alguma forma, menos importante, ou irrelevante. Como observa, a palavra “informal” traz o significado de algo que é destituído de forma, desorganizado. De modo que, de acordo com o autor, a utilização do termo “informal” denuncia, antes, nosso desconhecimento dos modos pelos quais ocorrem os aprendizados musicais extraescolares.

Algumas obras que podem ser citadas nessa vertente são: *O Vocabulário do Choro*, de Mário Sève (2010); *Linguagem harmônica do Choro*, de Adamo Prince (2010); *Sete Cordas: técnica e estilo*, de Rogério Caetano (2010); *O Violão de Sete Cordas, teoria e prática*, de Luís Otávio Braga (2004); entre outros.

Sobre as novas vertentes do pensar sobre o choro, Amado (2014) afirma que tem crescido o volume de trabalhos a este respeito. Como observa, esses trabalhos trazem novos olhares sobre a produção de conhecimento sobre o choro. Ao buscar por pesquisas que tenham o choro como tema na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, pude levantar em torno de 47 trabalhos, entre teses e dissertações⁷.

Dentre esses trabalhos, destaco Martins (2012), que investiga a improvisação musical e seus processos tradicionais de ensino e aprendizagem através dos pontos de vista de diversos chorões e estudiosos do choro, em contraponto à grande difusão de metodologias oriundas da cultura do jazz; Cortes (2006), que descreve a contribuição de Jacob do Bandolim enquanto intérprete no choro, levantando características peculiares de sua execução; Fernandes (2010), que analisa a constituição e reprodução de um microcosmo artístico possuidor de parâmetros estéticos relativamente autônomos dentro do universo do samba e do choro; Zagury

⁷ Disponível em:
<<http://bdtd.ibict.br/vufind/Search/Results?lookfor=choro+m%C3%BAAsica&type=AllFields>>. Acesso em 22 jun 2017.

(2014), que apresenta um estudo a respeito dos grupos dedicados à música instrumental popular que surgiram no Rio de Janeiro a partir da década de 1990 e suas contribuições musicais para o choro; Alves (2009), que analisa a formação de chorões na Escola Portátil de Música (EPM) do Rio de Janeiro; Valente (2014), que investiga o processo de expansão do choro no século XXI, identificando suas principais correntes estilísticas e suas diferentes formas de apresentação; Viana (2011), que busca compreender as relações sociais que se desenvolvem no trabalho chorístico; Matos (2009), que procura estudar o repertório do choro na preparação técnica de alunos ingressos no curso de graduação em violão da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia; Bertho (2015), que trata da performance e do fazer musical de uma roda de choro; entre outros trabalhos, que também constituem referências para a presente pesquisa.

Levando em conta essas considerações a respeito da produção bibliográfica existente sobre o choro, organizo o presente capítulo em quatro diferentes tópicos. No primeiro, procuro trazer as definições mais populares, analisando-as à luz das pesquisas mais recentes, buscando um posicionamento crítico com relação a esse tema. Procuro também, aqui, identificar os diversos elementos constitutivos do choro enquanto prática musical e as questões que a permeiam de modo recorrente, tais como a utilização da partitura, o processo de ensino e aprendizagem, a improvisação, entre outras.

No segundo tópico procuro trazer um breve panorama histórico do choro no Brasil. Novamente, aqui trago as referências clássicas sobre o assunto, buscando estabelecer o diálogo com as pesquisas atuais. O principal objetivo aqui é compreender de que forma o choro, uma linguagem musical desenvolvida na região sudeste, chega à região nordeste. Dessa forma, espero estabelecer a relação histórica entre o choro produzido em âmbito nacional, e o choro aracajuano.

No terceiro tópico procuro relatar o desenvolvimento histórico do choro em Aracaju, buscando entender os processos ocorridos e os personagens que passaram pela cidade até chegar no momento atual.

Na parte final deste capítulo, realizo a descrição da cena do choro, tal como ela se apresenta hoje. De modo geral, procuro trazer o mapeamento da cena abordando as características geográficas, sociais e culturais de Aracaju, além de identificar os pontos de performance, os grupos e artistas que atuam na cena e suas respectivas

produções. Nesses dois últimos tópicos, as contribuições dos sujeitos da pesquisa serão de grande importância.

3.1 DEFININDO O CHORO

Para que se possa entender melhor a prática musical do choro em Aracaju, vejo como necessária a exposição de algumas definições que são correntes a respeito do choro em obras como dicionários, enciclopédias e em livros que são referência no estudo do gênero. Associados ao que nos é trazido através da literatura de referência, trago aqui também a visão dos entrevistados, com a finalidade de compreender através da comparação, o que se entende por choro, na cidade. Penso que para se compreender e definir o que é o choro também é necessário ir além, buscando conhecer seus elementos característicos e as principais questões que norteiam a sua prática.

Tratando especificamente do possível significado da palavra choro, e de sua provável origem, temos uma diversidade significativa de fontes. A exemplo de Henrique Autran Dourado (2004), que apresenta uma definição que concorda com a maioria das definições existentes, mas apresenta uma pequena imprecisão histórica, colocando o samba na gênese do choro, quando se sabe que este é anterior àquele.

Música popular urbana brasileira de espírito melancólico (daí o nome) que mesclou estilos europeus como SCHOTTISCHES e POLCAS ao samba; é essencialmente improvisada, e exige certo grau de proficiência técnica dos instrumentistas. No Rio de Janeiro do final do século XIX, músicos de choro tocavam em salões, festas e residências, trazendo as novidades da Europa e misturando-as aos ritmos brasileiros de origem africana que levaram à nova música popular. [...]. (DOURADO, 2004, p. 79-80).

O Dicionário Grove de Música, em sua edição concisa (SADIE, 1994), relaciona o termo aos músicos do choro, os chorões. Há também, nessa obra, a menção a aspectos musicais como a improvisação, o virtuosismo dos músicos, as inflexões melódicas. Como pode ser observado aqui, a figura de Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880) recebe destaque, exemplificando o problema de representatividade – como foi abordado anteriormente – existente ao se destacar um personagem em vez de se tratar do contexto e da prática musical de chorões que

eram considerados musicalmente “iletrados”. Interessante a definição presente do termo chorinho, distinguindo-o do choro.

Gênero de música popular urbana do Rio de Janeiro, que se referia inicialmente, no século passado, aos músicos que o praticavam – os CHORÕES. Uma das primeiras figuras de destaque nessa área foi o flautista e compositor Joaquim Antônio da Silva Callado. [...] O repertório apoiava-se nas danças europeias então em voga – polcas, valsas, schottisches. Das adaptações desses gêneros começou a surgir o repertório característico do choro, que reservava amplo espaço à improvisação e à virtuosidade instrumental, mas também às inflexões melancólicas que justificam o nome. [...] O chorinho é a variante mais leve do gênero, em que a linha melódica tende a predominar sobre o contraponto instrumental. A riqueza e a variedade da produção dos “chorões” é uma das matrizes da inspiração de Villa-Lobos. (SADIE, 1994, p. 194)

Henrique Cazes (1998) também traz uma definição de chorinho, distinguindo-o do choro. Como se trata de um autor que também é músico de choro, sua explicação também traz uma perspectiva vivencial:

Chorinho. Esta variação muito usada de nomenclatura do Choro ganhou a partir dos anos 1970 um significado específico. Passou a ser chorinho a forma mais cristalizada do Choro. Hoje em dia, quando um músico de Choro convida outro para um trabalho e quer avisar que o repertório é o mais usual e sem arranjos, vai logo avisando:
-- Vai rolar um chorinho. (CAZES, 1998, p. 19).

Através de minha experiência na cena aracajuana do choro, pude perceber que não há, na cidade, uma distinção muito clara entre os termos. Pelo menos não nos moldes apresentados por Cazes (1998). Geralmente, o termo chorinho é mais utilizado por chorões e apreciadores mais antigos. Nesse ponto, pode até haver alguma relação, pois esses chorões executam, de fato, o repertório mais tradicional do choro, sem arranjos. Contudo, essa relação carece de comprovação efetiva. O termo também está presente na forma como os estabelecimentos onde há choro há mais tempo na cidade são chamados, a exemplo do Recanto do Chorinho e do Chorinho do Inácio, sobre os quais falarei mais adiante. O termo chorinho também é mais conhecido entre o público em geral, ou seja, pessoas que não são necessariamente apreciadoras do gênero musical.

Por outro lado, pode-se observar uma utilização muito mais frequente do termo choro por parte dos músicos pertencentes a uma geração mais atual. Mesmo não

constituindo uma questão de grande relevância nas discussões sobre o choro, considero pertinente trazer essas observações sobre o termo chorinho, dado o fato de que este recebeu atenção em obras de referência sobre o assunto.

Ao pesquisar o verbete Choro na enciclopédia *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (SADIE, 2001), pude verificar a afirmação de que o termo se referia, a princípio, ao conjunto dos chorões. Não havia composições específicas de choro, mas designações como *polka-choro* e *valsa-choro* indicavam a nacionalização de danças europeias no Brasil. Novamente, a figura de Callado é destacada.

Um termo com vários significados na música popular brasileira. Genericamente, *choro* denota um conjunto de música instrumental urbana, frequentemente com um membro do grupo como um solista. Especificamente refere-se a um grupo de *chorões* (músicos de serenata/seresteiros) que se desenvolveu no Rio de Janeiro por volta de 1870. Um dos primeiros grupos de choro conhecidos foi organizado pelo compositor popular e flautista virtuoso Joaquim Antonio da Silva Callado (1848-80). [...] O repertório dos grupos de choro consistia, em sua maioria, de danças de origem europeia, que eram executadas em festividades populares. Para as serenatas, a banda acompanhava canções sentimentais, tais como as modinhas, executada por um cantor solo. Não houve a composição de uma música específica para o choro nessa época, mas tais designações como *polka-choro* e *valsa-choro* indicavam a nacionalização de danças europeias no Brasil. (SADIE, 2001, v. 5, p. 766).

De acordo com o *Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira*, editado por Ricardo Cravo Albin (2006), o choro, enquanto gênero musical, teria sido criado a partir da mistura entre elementos das danças europeias com o lundu. Diferentemente do que ocorre em outras fontes, essa obra, ao mencionar Callado, também menciona os músicos que o acompanhavam.

Gênero criado a partir da mistura entre elementos das danças europeias (minueto, quadrilha, valsa, *schottisch* e, esp., polca) com o lundu, ritmo de origem africana. Os primeiros conjuntos de choro surgiram na segunda metade do século XIX, nos bairros menos abastados da cidade do Rio de Janeiro. Organizados pelo flautista Antônio da Silva Callado Júnior (1848-1880), tocavam de forma brasileira a música estrangeira que animava os salões da alta sociedade à época. Dos vários grupos criados por Callado fizeram parte o saxofonista e flautista Viriato Figueira da Silva, o cavaquinhoista Baziza, os flautistas Pedro de Assis e Juca Kalut, o violonista Saturnino e, mais tarde, a pianista Chiquinha Gonzaga. [...]. (ALBIN, 2006, p. 193).

Certamente, uma das questões mais problemáticas que se apresenta ao pesquisador que procura compreender as origens do choro, é identificar de onde surgiu o nome do gênero musical. O fato de que essa questão tenha se tornado um cânone teórico não elimina sua pertinência em trabalhos que tratem do gênero. Cravo Albin (2006, p. 193) explica que para alguns pesquisadores, a palavra “choro” seria derivada do latim *chorus* (coro). Câmara Cascudo (2000) coloca a multiplicidade de aplicações da palavra choro no contexto da música brasileira. Ao comentar sobre a possível origem do nome, cita a obra de Jacques Raimundo intitulada *O Negro Brasileiro*.

Choro é um nome genérico com várias aplicações. Pode designar um conjunto de instrumentos, em geral flauta, oficleide, bandolim, clarinete, violão, cavaquinho, pistão, e trombone, com um deles solando. Por extensão, chamam-se *choros* também as músicas executadas por esses grupos de instrumentos, que acabaram tomando um aspecto próprio e característico. Por fim, *choro* é denominação de certos bailaricos populares, também conhecido como *assustados* ou *arrasta-pés*. Essa parece ter sido a origem da palavra, conforme explica Jacques Raimundo, que diz ser originária da contracosta, havendo entre os cafres uma festança, espécie de concerto vocal com danças, chamado *xolo*. Os nossos negros faziam em certos dias, como em São João, ou por ocasião de festas nas fazendas, os seus bailes, que chamavam de *xolo*, expressão que, por confusão com a parônima portuguesa, passou a dizer-se *xoro*, e, chegando à cidade, foi grafada *choro*, com *ch* (Jacques Raimundo, *O Negro Brasileiro*, 62). Como várias expressões do nosso populário, teve logo a forma diminutiva de *chorinho*. [...]. (CÂMARA CASCUDO, 2000, p. 275).

José Ramos Tinhorão [1974] relaciona a origem do termo à própria prática musical existente na segunda metade do século XIX, no Rio de Janeiro. Como afirma, era comum os tocadores de cavaquinho aprenderem a tocar uma polca “de ouvido”, executando-as para que os violonistas se exercitassem nas passagens modulatórias. Tais exercícios estariam na origem do que ficou conhecido por “baixarias”, que são os contracantos criados na região grave do violão, como acompanhamento.

Pois seriam esses esquemas modulatórios, partindo do bordão para descaírem quase sempre rolando pelos sons graves, em tom plangente, os responsáveis pela impressão de melancolia que acabaria conferindo o nome de *choro* a tal maneira de tocar, e a designação de *chorões* aos músicos de tais conjuntos, por extensão. (Tinhorão, [1974], p. 103).

Ary Vasconcelos (1984) contesta essas duas teorias existentes sobre a origem do termo. Para ele, essas definições não soariam corretas, sendo a palavra choro, antes uma redução de *choromeleiros*, grupos de músicos atuantes no período colonial que com o passar do tempo ficaram conhecidos como *choros*, simplesmente.

Essa filiação de *choro* (estilo, gênero musical) a *choro* (melancolia) é sedutora, mas não me soa correta. Quer-me parecer, antes, que a designação deriva de *choromeleiros*, corporação de músicos de atuação importante no período colonial brasileiro. Os *choromeleiros* não executavam apenas a charamela, mas outros instrumentos de sopro. Para o povo, naturalmente, qualquer conjunto instrumental deveria ser sempre apontado como os *choromeleiros*, expressão que, por simplificação, acabou sendo encurtada para os *choros*. (VASCONCELOS, 1984, p. 17-18).

Henrique Cazes (1998), ao falar sobre essa multiplicidade de teorias existentes sobre a origem do choro, procura mostrar as possíveis incoerências existentes. Demonstrando respeito pela capacidade de cada um dos pesquisadores que formularam essas teorias, o autor afirma que não é o objetivo central de sua obra entrar nesse tipo de debate. Considero pertinente expor aqui suas colocações, pois, de fato, apontam pontos problemáticos.

Apesar de respeitar enormemente a capacidade de cada um desses pesquisadores, não acredito em origens rurais para um fenômeno tipicamente urbano como o Choro. Não vejo também como as charamelas pudessem influenciar algo que ocorreu tanto tempo depois. Quanto à melancolia das baixarias do violão, pelo que pude observar nas primeiras gravações de grupos de Choro realizadas por volta de 1907, quando o estilo já beirava quarenta anos de existência, o violão ainda não era usado com a exuberância a que hoje estamos habituados. Portanto, se algo evocava melancolia era a maneira de tocar a melodia. Sendo assim, acredito que a palavra Choro seja uma decorrência da maneira chorosa de frasear, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que “amolecia” as polcas. (CAZES, 1998, p. 17).

Devo aqui observar ser questionável a suposição de que uma música conhecida por fazer parte de um contexto urbano não ter origens no meio rural. Deve-se levar em conta a dinâmica histórica do processo de urbanização do Rio de Janeiro, e o próprio fluxo dos músicos da época, o que obviamente não invalida a observação de Cazes. Outro aspecto a ser questionado dos apontamentos colocados pelo autor, é o fato dele não ter percebido uma maior relevância do violão nas gravações do início do século XX. Há que se questionar, antes, as condições

sob as quais essas gravações eram realizadas. Há também em seu discurso, a identificação do aspecto sentimental na forma de tocar dos chorões. Segundo esse autor, seria esse o elemento principal de uma possível identidade chorona.

A meu ver, o que fez com o que o termo “pegasse” e passasse a ser amplamente usado, resistindo ao tempo, foi o fato de traduzir com precisão a maneira exacerbadamente sentimental com que os músicos populares da época abasileiravam as danças europeias. (CAZES, 1998, p. 17).

É interessante notar como a melancolia, ou a exacerbação sentimental, é um tema recorrente quando se fala sobre as origens do choro. Como se pôde verificar, Cazes (1998) afirma que foi justamente esse o elemento empregado no famoso “abasileiramento” das danças europeias, que fez com que o termo pegasse e fosse amplamente utilizado. Tinhorão (2010) afirma que essa melancolia era algo comum à época, representada em um sentimentalismo piegas, que era como as camadas médias do Rio de Janeiro do século XIX interpretavam os transbordamentos do romantismo europeu. Contudo, dada sua complexidade, vejo como uma questão ainda aberta esse “abasileiramento” das danças europeias.

Em minhas pesquisas, encontrei ainda um exemplar do *Dicionário Musical Brasileiro*, de Mário de Andrade (1989). Uma publicação póstuma das anotações relacionadas às pesquisas empreendidas pelo autor no universo da música popular brasileira. No verbete “choro” pode-se constatar essa reunião de suas anotações de pesquisa. Ao final, há uma tentativa dar uma definição geral do que venha a ser choro.

O conceito parece que mais inerente à palavra *choro* é esse pois: Um conjunto instrumental livre, de função puramente musical, composto de um pequeno grupo de instrumentos solistas, exercendo o resto do conjunto uma função acompanhante, antipolifônico, de caráter puramente rítmico-harmônico. (ANDRADE, 1989, p. 136).

Ao explicar como chegou a esse conceito, Mário de Andrade traz uma análise a respeito de seus aspectos musicais com os argumentos que justificam sua conceituação.

A concepção de choro como designativo de agrupamento instrumental ainda se prova pelo caráter decisivamente anticancioneiro e anticoreográfico de certos choros. (A discoteca nacional exemplifica isso muito bem). Com efeito, se percebe, não só pela natureza dos agrupamentos como pela natureza conceptiva de

música pra choro, que certos choros são eminentemente desinteressados, sem função utilitária nenhuma, nem as que a música exerce necessariamente no povo, isto é, servir de veículo pra textos de função sexual, econômica, familiar, religiosa, etc., ou ser agenciamento rítmico pr'as danças. Como agrupamento, se percebe que dos primeiros agrupamentos instrumentais arrebanhados mais ou menos sem discriminação de instrumentos, sem intenção sinfônica nenhuma, apenas derivado da ocasião, dos instrumentistas que a gente tinha à mão, se foi pouco a pouco fixando a noção de escolha, de preferência, de pesquisa, que se caracterizou especialmente pela procura de um ou dois instrumentos solistas com acompanhamento de outros em segundo plano meramente rítmico-harmônico. [...] Também a natureza conceptiva das músicas “choronas” prova que o choro é um termo que designa agrupamento instrumental puro. Peças há, choronas, em que o movimento já não se coaduna mais com a dança, pelo menos com as danças brasileiras. A rapidez é cada vez maior, se percebendo que a peça é concebida exclusivamente pra execução instrumental (até virtuosística...) sem que sirva para mais coisa nenhuma, nem pra se cantar nem pra se dançar. [...]. (ANDRADE, 1989, p. 136).

Ao trazer a sua definição do choro, Sérgio Thadeu enfatiza o aspecto social e afetivo que está envolvido na prática do gênero (informação verbal).⁸

O choro é uma manifestação, onde você tem vários elementos de composição desse gênero. E, ao mesmo tempo, uma forma de expressar de maneira instrumental e cantada, um ritmo que gera uma identidade com o Brasil. Afinal de contas, ele foi o primeiro gênero, popularmente conhecido, urbano, no nosso país. E aonde ele tem uma força gigantesca. E é como se fosse uma confraria, é uma irmandade. Quem é do choro, tem essa ligação mútua. Porque é como se fosse um campo, de certo modo, fechado, mas um campo onde você começa a se envolver, instrumentalmente, ou como ouvinte, com o ritmo. E é algo que fascina. É um gênero que é impressionante a penetração que tem.

Ricardo Vieira procura trazer uma definição de choro que busca uma consonância com uma possível compreensão contemporânea do gênero, entendendo-o como uma linguagem musical (informação verbal).⁹

Eu poderia tentar responder de algumas formas. Vou tentar escolher uma. Eu queria responder algo que saísse do critério de forma brasileira de tocar os gêneros europeus, que é o conceito padrão. Eu acho que choro, ao meu ver, pensando contemporaneamente, ele vai muito além de uma forma de tocar. Pra mim, ele já se encaixa em um gênero, em uma estética e em um estilo nacional. Porque, pensando

⁸ Sérgio Thadeu Poderoso Cruz, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 21 de junho de 2016, transcrição em anexo.

⁹ Ricardo Vieira da Costa, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 27 de junho de 2016, transcrição em anexo.

na origem, tudo bem, aquelas pessoas, naquela época, tocavam aquelas danças e misturavam com os ritmos advindos da África, e tocavam daquela forma. Perfeito. Mas, a partir do momento que ele passa a ser reproduzido, e acessível, e reconhecido – quem escuta choro, sabe que é choro. Então eu penso que um estilo, pra ele ser enraizado, a premissa primeira é que ele se repita. Então o choro, hoje, já é conhecido nesse aspecto, então ele é muito mais do que uma forma de tocar. Para mim, ele já está muito bem enraizado e, é como eu falei, dentro do gênero nacional, tem uma estética muito particular e estilos dentro do choro. Você pode tocar um baião com a intenção de choro, pode tocar o samba-choro, com aquela intenção daquela linguagem que está fundamentada. Para mim, ele é, atualmente, uma linguagem nacional.

As obras de referência também fornecem, geralmente, informações importantes a respeito da instrumentação característica do choro. Nesse ponto, Dourado (2004), Sadie (1994; 2001) e Albin (2006), concordam em grande parte com a descrição dos instrumentos típicos do choro, que seriam: flauta transversal, cavaquinho, bandolim, oficleide, violões de seis e sete cordas, baixo de pau, trombone, clarineta, saxofone, pandeiro e surdo.

Como é informado por Albin (2006), a composição instrumental do choro, a princípio, mostrava-se em trio formado por flauta, que fazia os solos, o violão, que fazia o acompanhamento grave, e o cavaquinho, responsável pela harmonia. Os outros instrumentos foram sendo incorporados à prática musical do choro aos poucos, chegando a ter acordeom e voz, como é o caso dos choros cantados, que tiveram Ademilde Fonseca (1921-2012) como grande representante.

Baseado no trabalho de Goritzki (2008), relaciono na tabela abaixo os instrumentos que são típicos do choro às suas respectivas funções básicas dentro do contexto da performance musical do gênero:

Tabela 2 – Instrumentos típicos do choro e suas respectivas funções básicas

Instrumento	Função
Violão de sete cordas	Execução de acordes e contracantos melódicos nas cordas mais graves, conhecidos como “baixarias”.
Violão de seis cordas	Execução de acordes com os ritmos característicos do choro.

Instrumentos melódicos	Execução das melodias principais e dos contracantos.
Pandeiro	Manutenção do andamento.
Cavaquinho	Execução de acordes com os ritmos característicos do choro.

Os violões desempenham o papel do acompanhamento e da condução harmônica. Ao violão de sete cordas cabe, além da harmonia, a execução das “baixarias”, que é um termo de uso corrente no universo do choro. As “baixarias” nada mais são do que linhas melódicas executadas na região grave do instrumento, produzindo um contracanto que se relaciona com a melodia principal. O violão de seis cordas fica responsável pela harmonia, executando os acordes com as “levadas”, os ritmos característicos do choro – tais como o choro-canção, o choro vivo, o samba-choro, o maxixe, a valsa, entre outros – realizando o preenchimento harmônico que libera o violão de sete cordas para realizar as “baixarias” sem se preocupar com a execução de acordes. O violão de seis cordas também cumpre a função de executar paralelamente (dobrar), algumas “baixarias” do violão de sete cordas em intervalos de terça, oitava e até mesmo de sexta, de acordo com experiências que já fiz, tocando.

Em Aracaju, pude constatar que poucos grupos possuem mais de um violão em sua formação. Geralmente, a preferência é pelo violão de sete cordas, na falta desse, utiliza-se um violão de seis cordas, que realiza o trabalho do violão de sete cordas, ou seja, as “baixarias”, como é o caso de Rivaldo, ou Tabaréu, como é conhecido, que com o violão de seis cordas faz “baixarias” e acordes, sendo o único violonista do grupo Renovação do Choro.

Alguns dos violonistas especializados no violão de sete cordas mais conhecidos em Aracaju são o José Vieira, violonista de importância reconhecida na tradição do choro na cidade, o Ricardo Vieira, que atualmente, inclusive, publicou um livro de arranjos para violão de sete cordas e flauta (2016), o Manoel Neto, que atua em diversos grupos da cidade, entre outros. Dentre alguns dos violonistas que realizam o trabalho característico do violão de seis cordas estão, Edson Farias que

toca com Dom José do Ban, Everson Vieira, que tocou com o grupo Brasileiríssimo, mas que já passou para o violão de sete cordas, Marcos Garret e eu, entre outros.

Aos instrumentos melódicos cabe, além da execução da melodia principal, a execução de contracantos, quando há um outro instrumento solista. Essa prática ficou consagrada por músicos como Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973), o Pixinguinha, cujos contracantos realizados ao sax tenor, nas gravações do flautista Benedito Lacerda (1903-1958), servem até hoje de referência para contracanto e improvisação no choro. Além de Pixinguinha, temos também José Alberto Rodrigues Matos (1942), o Zé da Velha, trombonista que ficou famoso pelos contracantos que realiza às melodias que são executadas pelo seu parceiro, o trompetista Silvério Pontes (1970), constituindo uma das parcerias mais famosas da história do choro. Em Aracaju, os principais grupos de choro que trabalham com contracantos em instrumentos melódicos são Os Tabaréus, que contam com trompete e trombone e são inspirados pelo trabalho de Zé da Velha e Silvério Pontes, e A Bandinha, que executa os arranjos escritos por Pixinguinha, para formação instrumental composta por trompete, trombone, clarinete, flautim e tuba.

O pandeiro passou a fazer parte do choro a partir da década de 1920. Goritzki (2002) traz o estudo de Ary Vasconcelos, onde ele afirma que o pandeiro foi introduzido no choro por Jacó Palmieri, pandeirista da primeira formação dos Oito Batutas. Já no livro de Alexandre O. Pinto (1936), que é a obra mais antiga publicada sobre o choro, o único pandeirista, mencionado é Luiz Caxeirinho. Em um regional de choro, o pandeiro é o principal instrumento de percussão, sua principal função é a de manter o andamento. Alguns dos pandeiristas mais conhecidos em Aracaju são Helder Batata, pandeirista do Brasileiríssimo, Inácio, pandeirista do Renovação do Choro, e Souza, pandeirista do Recanto do Chorinho, entre outros.

O cavaquinho cumpre a função rítmica e harmônica dentro de um regional de choro, fazendo a ligação entre o pandeiro e os violões, ganhando a denominação de “centro”, dentro da tradição do choro. De acordo com a pesquisa de Goritzki (2008), o cavaquinho é considerado o instrumento mais importante para o funcionamento do regional. Um aspecto importante da performance musical do cavaquinho dentro do choro, é a execução dos acordes em regiões mais agudas do braço do instrumento, o que faz o instrumento ser ouvido em meio à massa sonora. Alguns dos cavaquinhistas mais conhecidos em Aracaju são Carlos Henrique Luciani, conhecido

como Barata do Cavaquinho, Domício Júnior, conhecido como Júnior do Cavaco, Humberto Barreto, cavaquinhista dos Tabaréus, e Edson Farias, que além de violonista, também é cavaquinhista.

Como já foi mencionado anteriormente, o músico que atua dentro do contexto musical do choro é conhecido, geralmente, como chorão. Geralmente, as fontes que falam sobre o choro não deixam de mencionar essa particularidade. Algumas dessas fontes trazem apenas a informação estrita, outras esforçam-se por trazer também aspectos contextuais relacionados a essas pessoas. Como exemplo dessa segunda vertente, posso mencionar o Dicionário Grove (1994), que traz uma definição de chorão um tanto quanto superficial, mas com um pouco mais de informações contextuais que grande parte da literatura de referência. Segundo essa obra, chorões são:

Músicos populares do Rio de Janeiro do final do séc. XIX e começo do séc. XX. Oriundos normalmente da pequena classe média, eram contratados para tocar em festas, usando gêneros de dança vindos da Europa que, pouco a pouco, adaptaram à atmosfera local. (SADIE, 1994, p. 194).

Goritzki (2008) realiza um esforço no sentido de identificar o que caracteriza um bom chorão. Segundo levantamento feito por ela entre os chorões de Salvador, ter um vasto repertório, que contemple os clássicos do choro e obras que são pouco conhecidas, saber tirar as músicas “de ouvido”, ou seja, sem o auxílio das partituras (especialmente para os músicos responsáveis pela harmonia), saber tocar de cor e ter o domínio da linguagem do choro, são alguns dos elementos necessários para que se possa reconhecer um bom chorão.

Dentro dessa perspectiva, há um ponto que gera discussão dentro da prática do choro, que é a relação entre a tradição oral e o uso da partitura como recurso para a performance e para o aprendizado musical no choro. Utilizo aqui, a definição de tradição oral conforme é apresentada por Alexandre Parafita (2005):

É a transmissão de saberes feita oralmente, pelo povo, de geração em geração, isto é, de pais para filhos ou de avós para netos. Estes saberes tanto podem ser os usos e costumes das comunidades, como podem ser os contos populares, as lendas, os mitos e muitos outros textos que o povo guarda na memória (provérbios, orações, lengalengas, adivinhas, cancioneros, romances, etc.). Também são conhecidos como patrimônio oral ou patrimônio imaterial. Através deles cada povo marca a sua diferença e encontra-se com as suas

raízes, isto é, revela e assume a sua identidade cultural. (PARAFITA, 2005, p. 30).

José de Sousa Miguel Lopes (1999) aprofunda a compreensão a respeito do que venha a ser tradição oral. Tratando, de modo específico, do universo da linguagem, o autor situa suas análises no contexto da cultura acústica, demonstrando suas características particulares, e os artifícios através dos quais se processa a transmissão de conhecimento. Como afirma:

Numa cultura acústica, a mente opera de um outro modo, recorrendo (como artifício de memória) ao ritmo, à música e à dança, à repetição e à redundância, às frases feitas, às fórmulas, às sentenças, aos ditos e refrões, à retórica dos lugares-comuns – técnica de análise e lembrança da realidade – e às figuras poéticas – especialmente a metáfora. (LOPES, 1999, p. 69).

Tendo em vista essas características relacionadas à tradição oral, e às diferentes maneiras com que os saberes são transmitidos através das gerações, podemos retomar a discussão sobre a oralidade no choro e sua relação com a partitura. De acordo com Elisa Goritzki (2008), a oralidade cumpre um papel fundamental na preservação da tradição do choro. Como afirma, a partitura não é algo que se espere no local de prática. Uma das funções mais importantes da partitura no choro seria: “servir para o registro das obras e contribuir para a memória da tradição.” (GORITZKI, 2008, p. 86).

Uma opinião muito importante sobre o assunto, é dada por um dos ícones do choro, Jacob Pick Bittencourt (1918-1969), o Jacob do Bandolim:

(...) há o chorão distante, que eu repudio, que é aquele que bota o papel pra tocar choro e deixa de ter, perde a sua característica principal que é a da improvisação, e há o chorão autêntico, verdadeiro, aquele que pode decorar a música pelo papel e depois dar-lhe o colorido que bem entender, este, me parece o verdadeiro, o autêntico, o honesto chorão. (BITTENCOURT, 1967 apud SALEK, 1999, p. 69).

Esse pequeno trecho da fala de Jacob do Bandolim, encontrei no trabalho de Eliane Salek (1999), que fala sobre a flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro. Acerca da fala do primeiro, ela complementa: “Ou seja, tocar somente o que está no papel seria desmerecer a riqueza maior do estilo musical do choro, a improvisação.” (SALEK, 1999, p. 69). De acordo com a autora, não seria papel da

partitura de choro fornecer – e a partir daí, possivelmente, engessar – todos os elementos da performance musical.

Não só entre os chorões como também na música popular em geral, de tradição eminentemente oral, a partitura tem muito mais o papel de descrever o que seria o esqueleto básico da peça e não propriamente de estabelecer verdades imutáveis para a performance. A noção de uma boa interpretação pressupõe a capacidade do intérprete de acrescentar modificações à obra original, tornando a nova versão mais interessante que a primeira e assim sucessivamente, numa recriação contínua. (SALEK, 199, p. 69).

Ao pesquisar as relações existentes entre os chorões de Salvador e as partituras, Elisa Goritzki (2008) elencou diferentes perfis de músicos, baseados nas respectivas formações musicais. De acordo com a autora, músicos que obtiveram educação informal de música – pouco ou nenhum domínio de leitura de partitura – utilizam as gravações como fontes para aprender as músicas. Músicos que obtiveram educação formal de música, utilizam a partitura como fonte principal para o aprendizado da obra. Alguns também utilizam a partitura também no momento da execução, porém acabam não tocando exatamente o que está escrito. Contudo, como ressalta “A opinião reinante, porém, sobre a utilização da partitura no momento da execução é de que a partitura não deve estar ali.” (GORITZKI, 2008, p. 88).

O elemento vivencial do choro, por natureza, é a roda. O contexto da roda de choro está diretamente relacionado ao processo de ensino e aprendizagem. A roda é a formadora dos chorões por excelência. Henrique Cazes (1998) nos dá uma boa ideia do que venha a ser uma roda de choro:

O Choro pode ser ouvido no palco de um teatro, casa noturna ou entre as mesas de um bar, mas não há dúvida que o *habitat* natural dessa música é a roda de Choro, um encontro doméstico. Para se fazer uma boa roda de Choro não é preciso nenhuma megaprodução, mas o equilíbrio entre diversos fatores é primordial. Primeiro, é preciso um espaço adequado, de preferência uma varanda ou um quintal. Depois, deve haver um equilíbrio entre violões, cavaquinhos etc. Uma roda com seis violões e nenhum cavaquinho está fadada ao fracasso. Há ainda o detalhe mais delicado, que é manter longe as personalidades desagregadoras. (CAZES, 1998, p. 113).

Como o autor explica, essas “personalidades desagregadoras” são aquelas pessoas que chegam para tocar numa roda de choro e não sabem ceder sua vez

aos demais colegas. Querem ficar tocando seus solos o tempo todo, ditando o repertório da roda.

A dinâmica inerente aos processos de ensino e aprendizagem musical ocorridos no contexto da roda de choro, traz à tona a discussão sobre os contextos de aprendizagem formal e informal que foram mencionados anteriormente. Nesse sentido, Matos (2009) nos oferece uma interessante reflexão sobre esses diferentes processos no aprendizado utilizando o violão como exemplo:

Do ponto de vista técnico, sob a ótica do pesquisador, pode-se dizer que o aprendizado formal apresenta uma estrutura sistematizada de estudos e exercícios voltados para problemas técnicos específicos que resolvem os problemas de forma direcionada. Já o aprendizado informal oferece uma prática constante do repertório, geralmente em grupo, onde a observação, a imitação e o referencial nos músicos mais experientes, como modelo, proporcionam o conhecimento. No aprendizado formal tem-se a vantagem da sistematização. O fato de seu repertório, normalmente, ser escrito na partitura vai contribuir para o aprendizado da leitura musical, mas, por outro lado, vai trazer uma certa limitação da criatividade por se trabalhar quase sempre com algo “pronto”. Considera-se ainda que no aprendizado formal a prática violonística geralmente é individual e não oferece a oportunidade constante da presença do modelo na mesma proporção que se tem em grupo. O aprendizado informal não apresenta a mesma sistematização do repertório que muitas vezes não está escrito, ou escrito apenas na forma de melodia e cifra, representa um frequente desafio para o instrumentista que é impulsionado a desenvolver seu próprio estilo de execução, o que contribuirá para o exercício da sua criatividade. (MATOS, 2009, p. 10-11).

Como foi visto anteriormente, Carlos Sandroni (2000), ao analisar os processos de ensino e aprendizagem presentes, de modo implícito, nas manifestações populares, procura desconstruir a imagem que se tem do aprendizado existente nesses contextos como algo informal, ou assistemático. O autor nos mostra que essa visão está associada a um desconhecimento que temos do caráter intrínseco das mesmas.

A respeito dessa questão, Sandroni (2000) ressalta a conotação valorativa que reside nesse tipo de discurso, que pressupõe uma superioridade do universo didático-musical academicista, conservatorial ou escolástico por sobre outras formas de transmissão musical. De acordo com Sandroni, há ainda a tendência a se pensar que o modo como se aprende música fora das escolas de música é, de alguma forma, menos importante, ou irrelevante. Como observa, a palavra “informal” traz o

significado de algo que é destituído de forma, desorganizado. De modo que, de acordo com o autor, a utilização do termo “informal” denuncia, antes, nosso desconhecimento dos modos pelos quais ocorrem os aprendizados musicais extraescolares.

Hoje já é quase um lugar comum admitir que é possível aprender música fora das escolas de música. Mas é preciso reconhecer que ainda temos uma tendência renitente a pensar que o modo como se aprende fora delas, em alguma medida, é menos importante, ou mesmo irrelevante. O fato é que é muitíssimo comum empregar, para se referir a modos extra-escolares de aprendizagem, expressões como “informal” e “assistemático”. A palavra “informal” tem uma conotação muito simpática, que é a de “relaxado”, “descontraído”. Mas é preciso não esquecer que literalmente ela significa “destituído de forma”, “desorganizado”. Parece-me que o emprego destas expressões denuncia antes de mais nada nosso desconhecimento dos modos pelos quais funcionam os variados aprendizados extra-escolares. Elas refletem antes nossa ignorância sobre as “formas” e “sistemas” destes aprendizados do que a ausência, ali, de tais atributos. Não existe educação espontânea; ela não apenas transmite cultura, a educação é ela mesma um artefato cultural, e como tal, por definição, algo de elaborado, organizado. Que sua organização seja difícil de ver não nos autoriza a considerá-la inexistente. (SANDRONI, 2000, p. 2).

Dessa forma, é interessante sobremaneira a análise do autor sobre como, no contexto da roda de choro, o aprendizado se complementa nas duas atividades: a aula e a performance. Sandroni observa também que diferentemente da sistematização escolar do estudo de música, as abordagens extraescolares oferecem alternativas que, por vezes, por apresentarem uma relação mais intrínseca com o contexto da performance, podem apresentar melhores resultados. Nesse sentido, é interessante sua afirmação: “Superar dificuldades técnicas numa situação de desempenho pode ser muito mais eficiente do que tentar fazê-lo através de exercícios.” (SANDRONI, 2000, p. 8).

Falando estritamente da performance musical, no contexto da prática do choro, um elemento que representa de forma condensada essa discussão que envolve vivência e criatividade, entre outros aspectos, é o improviso. Como observam pesquisadores como Cazes (1998), Goritzki (2008) e Martins (2012), entre outros, na prática musical do choro não há um momento definido para a improvisação, tal como ocorre no jazz. De acordo com Henrique Cazes (1998, p. 124): “No choro, o improviso acontece a todo instante, sem uma ordem preestabelecida. No jazz, a

partir dos anos 1930, o improviso é distribuído em *chorus*, de duração determinada [...]”. Goritzki (2008) acrescenta, demonstrando em sua pesquisa que o entendimento de improvisação no choro toma por base a melodia, e não a estrutura do acorde, como ocorre no jazz.

Atualmente, além da roda de choro, existem outros contextos de performance do choro. Goritzki (2008) identifica três perfis diferentes de eventos onde ocorre a prática do choro em Salvador, e os classifica de acordo com suas características. São eles: o informal, o semi-formal e o formal. O perfil informal caracteriza-se por ser um evento onde os chorões se encontram para tocar sem uma intenção profissional. O perfil semi-formal é o do evento que acontece em um local com uma regularidade, com um grupo base que recebe dinheiro para realizar uma roda de choro, onde a participação de outros músicos é esperada em forma de “canja”. O tipo formal é onde há as atuações profissionais dos músicos de choro, podendo acontecer em teatros, eventos organizados, ou em restaurantes e bares da cidade.

Sobre esse último perfil, o formal, o trabalho de Freire, Lara Filho e Silva (2011) oferece uma pertinente complementação. De acordo com esses autores, o contexto da apresentação (formal) representa o polo oposto ao da roda de choro.

O contraponto, por excelência, da Roda de Choro, é a apresentação, geralmente realizada em teatros e casas de espetáculos, e cujas características são opostas àquelas observadas na Roda. Em termos gerais, o repertório é preestabelecido e a apresentação é precedida de ensaios. Por isso, são feitos arranjos para a maioria das músicas; em muitos casos, a estrutura e a forma do Choro são alteradas, justamente por existirem ensaios prévios. A apresentação é marcada pela formalidade e pelo profissionalismo. O público assume a postura de espectador, ou seja, consumidor passivo do espetáculo apresentado. Para os músicos, não faz diferença quem os está assistindo, pois a distância que os separa da audiência é grande, tanto no âmbito físico quanto no psicossocial. (FREIRE; LARA FILHO; SILVA, 2011, p. 152).

Adotando a classificação elaborada por Goritzki (2008), e trazendo-a para o contexto da cena do choro em Aracaju, pode-se dizer que na cidade prevalece o perfil semi-formal. A maneira mais comum sob a qual o choro se mostra ao público na capital sergipana é na de grupos que se apresentam regularmente em um determinado espaço e abrem espaço à participação de outros músicos e de cantores e cantoras. Geralmente, quando esses últimos participam, passam a cantar boleros e serestas. Esse é o caso do Recanto do Chorinho e do Chorinho do Inácio, os

espaços de performance mais tradicionais da cidade. Há o perfil profissional, como é o caso do Movimento do Choro Sergipano, principalmente. O que falta em Aracaju é roda de choro. Com o Roda de Choro Sergipana tentamos promover a cultura da roda de choro na cidade, mas esbarramos em questões relacionadas à logística (equipamentos, local etc.) e à disponibilidade dos músicos.

3.2 O CHORO NO BRASIL

Definir as origens históricas do choro é uma tarefa bastante difícil. Ao examinar a bibliografia existente sobre o assunto nos deparamos com informações as mais diversas e, por vezes, torna-se necessário um verdadeiro exercício imaginativo para que se possa juntar minimamente as peças, como num quebra-cabeças. Nesse sentido, o trabalho de Kieffer (1996) aponta já nos relatos dos viajantes, durante os períodos colonial e imperial, a existência de violões, cavaquinhos e instrumentos de percussão. Instrumentos esses que se tornariam típicos dos regionais de choro.

De acordo José Ramos Tinhorão (2010), a música dos barbeiros representa a base do que seria, mais tarde, o choro. De acordo com o dicionário Grove (1994), a música dos barbeiros seria:

Música executada, no Brasil colonial, por um conjunto de escravos libertos, que somavam à profissão de barbeiros a competência musical. Essa formação, geralmente à base de sopros, tocava dobrados, quadrilhas e fandangos, e era requisitada em festas religiosas ou populares. (SADIE, 1994, p. 634).

Tinhorão (2010) afirma que nessa manifestação musical, mesmo que os instrumentos usados e a maioria das peças escolhidas para o repertório tivessem mais a ver com a realidade cultural dos brancos das classes altas da colônia do que com a do próprio público a quem elas se dirigiam, já havia o que alguns pesquisadores, como Mariza Lira e Ayres de Andrade, identificavam como “ritmo de senzala”, que preconizaria o choro carioca. Devo aqui observar o teor generalista do termo entre aspas acima, que não elucida nem aprofunda a questão, ou seja, não é possível saber o que esses autores queriam dizer com a utilização desse termo. Tinhorão enfatiza que a formação musical desses músicos ocorria de maneira livre,

nas horas vagas, “de ouvido”. Esse fato implicaria em um modo mais livre, ou original, de tocar essas peças.

Para essa originalidade da música dos barbeiros – que o pintor Debret apontaria no Rio de Janeiro ao registrar que tocavam valsas e contradanças francesas “em verdade arranjadas a seu modo” – havia contribuído em muito a espontaneidade da formação musical de tais músicos populares. (TINHORÃO, 2010, p. 170).

De acordo com esse autor, a música dos barbeiros praticamente desaparece na segunda metade do século XIX, devido à profissionalização cada vez maior dos conjuntos que eram contratados para animar as festividades. Como afirma, no Rio de Janeiro, a decadência da música de barbeiros coincide com o aparecimento dos grupos de choro, formados pelas primeiras gerações de operários e pequenos funcionários da era urbano-industrial da cidade. De modo que, o autor identifica a transmissão de uma tradição musical, dos barbeiros para os mestiços da ainda incipiente baixa classe média urbana carioca, cujo surgimento se deve ao surto de crescimento urbano proporcionado pela riqueza do café do Vale do Paraíba, que seriam os criadores do choro.

De acordo com Tinhorão (2010), a dinâmica econômica da segunda metade do século XIX teve como consequência a alteração do quadro social herdado da colônia e do primeiro reinado. Além da figura do operário industrial, também cresceu a classe dos pequenos funcionários de serviços públicos, tais como Correios e Telégrafos, Alfândega, Casa da Moeda etc., e de empresas particulares da área de transportes urbanos e iluminação pública entre outras. A camada mais ampla dos pequenos burocratas cultivava, por conta da falta de entretenimentos públicos, a diversão familiar das reuniões e bailes animados pelas polcas, *schottisches* e mazurcas que eram trazidas ao seu alcance por grupos formados por flauta, violão e cavaquinho, que seriam chamados de “Orquestras de Pau e Corda”.

Em um tempo em que ainda não aparecera, nem o disco nem o rádio, os conjuntos de tocadores de flauta, violão e cavaquinho constituíam, pois, as orquestras dos pobres que podiam contar com um mínimo de disponibilidade financeira para encarar as despesas das festas. (TINHORÃO, 2010, p. 211-212).

Uma das primeiras publicações históricas a respeito do choro é o livro do violonista e carteiro aposentado Alexandre Gonçalves Pinto, intitulado *O Chôro:*

reminiscências dos chorões antigos, publicado originalmente em 1936. Trata-se de um livro de memórias, onde o autor relata como atuavam esses músicos que eram chamados para animar tais festas familiares. No livro, o autor relata fatos ocorridos a partir da década de 1870, data que é tida por muitos pesquisadores como a de origem do choro.

Pelas memórias do chorão Alexandre pode perceber-se que os componentes dos grupos de choro se sentiam perfeitamente à vontade nessas festas, onde eram recebidos como iguais. Realmente, apenas o fato de possuir um instrumento musical – um violão, um cavaquinho, um oficleide, uma flauta ou um clarinete – representava prova de um poder aquisitivo que as maiorias (onde a pobreza confrontava às vezes com a miséria) estavam longe de alcançar. E nem podiam de fato os mais pobres pensar em tais divertimentos porque, sendo então as profissões populares meramente braçais representadas por atividades como as dos assentadores de trilhos da Central, carregadores de fardos, sacas de café no Cais do Porto, cavouqueiros, etc., tornava-se impossível acompanhar o ritmo de vida de tais boêmios, que após as tocatas noturnas voltavam à casa pela madrugada, fiados na relativa suavidade de seus misteres e horários de servidores públicos e pequenos burocratas. (TINHORÃO, 2010, p. 212).

O músico que recebe os maiores elogios na obra de Alexandre G. Pinto (1936) é o flautista Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880). Muitos autores, a exemplo de André Diniz (2008) o consideram o “pai do choro”. Sobre ele, diz Alexandre (1936):

Callado foi um flauta de primeira grandeza, e ainda hoje é lembrado e chorado pelos músicos desta época, pois as suas composições musicas nunca perdem o seu valor, na sua flauta, quando em bailes, serenatas (que eram feitas em plena rua pois naquele tempo eram permitidas não havendo intervenção da polícia). Callado, tornou-se um Deus para todos que tinham felicidade de ouvi-lo. (PINTO, 1936, p. 11).

Como é comum à grande maioria das obras que tratam da história do choro, o nome de Callado sempre recebe bastante destaque. Em muitos casos, como o próprio André Diniz (2008), chegam a considerá-lo um pioneiro do choro. Por vezes, é o único nome mencionado dos primórdios do choro, os demais são designados apenas como “músicos”, “cavaquinhistas” e “violonistas” que acompanhavam Callado. Amado (2014) problematiza esse fato, identificando a importância que é atribuída a Callado pelo fato de ser um indivíduo musicalmente letrado, que atuava como professor do Conservatório Imperial de Música. De acordo com o autor, pode-

se inferir, independentemente da relação do flautista com o choro, que Callado parece ter sempre contado com certa notoriedade por possuir atributos que se adequavam aos padrões da elite da época, caindo no gosto da opinião pública.

Ora, desta relação do flautista com muitos dos indivíduos que alimentavam conceitualmente os veículos de comunicação da época é possível presumir o porquê da recorrência de menção a seu nome, inclusive no contexto de formação da chamada música popular carioca; e não só pelo eminente talento do músico na execução de sua flauta em salões aristocráticos ou em festas do subúrbio, mas também pela dificuldade encontrada pelos próprios 'críticos culturais' no contato com o Choro: daí se entende seu ancoramento numa personalidade simpática e da qual as práticas lhes permitissem oferecer pelo menos uma primeira caracterização daquela manifestação musical. (AMADO, 2014, p. 61).

Outro momento importante dentro dos primórdios do choro, foi o da formação da primeira Banda de Música do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, realizada por Anacleto de Medeiros (1866-1907), por volta do ano de 1896. Esse fenômeno é importante para o choro, pois para formar essa banda, Anacleto recrutou os principais músicos de choro da época, principalmente os sopristas. De acordo com Henrique Cazes (1998), esse fato representou o enriquecimento tanto da cultura das bandas, dada a coesão e musicalidade proporcionada pelos músicos de choro, quanto a das rodas de choro, com a propagação proporcionada à linguagem do choro.

Em Aracaju, é interessante observar como há, entre os músicos que trabalham em bandas marciais, o apreço pelo choro. Existe, entre esses músicos, o entendimento de que estudar o choro melhora a condição técnica no instrumento.

Como foi dito acima, Anacleto procurou recrutar os chorões de destaque do período. Esse fato lhes conferia certo destaque também ante a sociedade. A problematização que cabe aqui questiona se a menção que se faz a esses músicos, nos relatos históricos, deve-se à sua qualidade musical intrínseca, ou ao fato de terem pertencido a uma corporação pública. De acordo com Amado (2014), parece plausível acreditar que sua ligação com uma grande corporação lhes conferiu a entrada mais definitiva para a historiografia pela menção de seus nomes na divulgação de grandes eventos e em documentos oficiais.

Tais questionamentos são pertinentes por conta da invisibilização pela qual passaram esses chorões, que não têm seu nome registrado nos trabalhos

historiográficos, sendo agrupados em categorias como “chorões”, “músicos”, “violonistas”, “cavaquinhistas” etc., que não possuem nome próprio, rosto ou qualquer identificação mais precisa. A marca da produção historiográfica sobre os primórdios do choro é a do enaltecimento de poucas personalidades que tinham maior relacionamento com a classe letrada da época – independentemente de seu valor cultural e artístico – em detrimento de um número significativo de pessoas que participavam dessa cultura e não têm seus nomes mencionados. Nesse sentido, a obra de Alexandre G. Pinto (1936) se mostra ainda mais valiosa.

Duas outras importantes personalidades do choro no período são Francisca Edwiges Neves Gonzaga, popularmente conhecida como Chiquinha Gonzaga (1847-1935), e Ernesto Júlio de Nazareth, popularmente conhecido como Ernesto Nazareth (1863-1934). Acredita-se que o ingresso de Chiquinha Gonzaga no ambiente dos chorões se deu por volta do ano de 1869. Por essa época, a pianista tocou com Callado, que, de acordo com Cazes (1998) a homenageou com a polca *Querida por todos*. Chiquinha Gonzaga é considerada a primeira chorona da história do choro, tendo atuado, ainda como compositora e maestrina no teatro de revistas. Ernesto Nazareth foi pianista e compositor. Grande parte de sua obra é composta por tangos brasileiros, que a princípio representavam uma forma abasileirada de tocar as *habaneras* cubanas. Posteriormente, o tango brasileiro serviu para denominar os maxixes, haja vista o fato desse termo não ser bem visto pela elite da época.

Outro ponto importante, dentro do desenvolvimento histórico do choro, foi a Era do Rádio, que teve seu início com a realização da primeira transmissão radiofônica no Brasil, em 1922, durando até meados da década de 1960, quando o rádio começou a perder espaço para a televisão, de acordo com Saroldi (2002-2003). Durante esse período, as rádios mantinham regionais de choro em seus quadros de funcionários. Diniz nos fornece uma breve explicação sobre o papel que esses regionais desempenhavam nas rádios:

Os chorões, conhecidos como conjunto regional pela associação de sua instrumentação com as músicas regionais (que também utilizavam cavaquinho, violões, percussão e instrumento solista) eram a principal mão-de-obra dos programas de rádio, inclusive tapando os frequentes furos da programação. Falhou a programação, ouvia-se logo o grito do apresentador: ‘ô regional, ô regional, improvisa aí qualquer coisa!’ (DINIZ, 2003, p. 32).

Para pesquisadores como Tinhorão (2010) e Goritzki (2002), esse período resultou, na verdade, na perda de importância da música dos chorões. As razões para que haja essa compreensão são exemplificadas na própria dinâmica cultural do período. A ascensão do samba como expressão musical das camadas populares, assim como a influência norte-americana, personificada na chegada das *jazz-band* e no eventual sucesso do foxtrote, fizeram os chorões perceberem, nas palavras de Tinhorão (2010, p. 2013), “[...] que o seu tempo tinha passado”. De acordo com Goritzki (2002), “[...] o Choro, tendo os seus meios de divulgação praticamente bloqueados, passou a fazer parte, quase tão somente das festas populares e reuniões em casa de particulares”.

Quando esse momento chegou, às vésperas da revolução de 1930, a maioria dos músicos chorões, já velhos, ensacou seus violões ou meteu suas flautas nos baús. Alguns, para sobreviver, profissionalizaram-se como músicos tocando em orquestras de cinema ou nas orquestras dos teatros de revistas. Outros, tentando salvar-se aderindo à moda, incorporaram-se à novidade dos *jazz-bands*, trocando o oficleide pelo saxofone, num primeiro sinal de alienação forçada pela realidade da dominação econômico-cultural que se instaurava no país. (TINHORÃO, 2010, p. 213).

Confesso que quando tive contato com essa forma de compreender o período, fiquei surpreso, pois até então, pelas leituras que havia feito, como Cazes (1998) e Diniz (2003), tinha a visão de que a Era do Rádio havia sido extremamente benéfica para o choro. Essas fontes relatam o período como de profissionalização, e até mesmo de fama para muitos músicos de choro. Porém, o que num primeiro momento pode parecer uma contradição, na verdade constitui-se em um paradoxo. Pois, como mostra Goritzki (2002), embora tenha havido continuidade na produção por parte dos chorões, seus choros não chegavam ao grande público. Havia profissionalismo e emprego para os músicos de choro, mas para acompanharem os cantores em voga. Pouco espaço havia para divulgarem sua própria música, o choro.

Por volta da década de 1950 surge o choro cantado, personificado por Ademilde Fonseca (1921-2012), considerada uma rainha dessa vertente. De acordo com Cazes (1998) a tradição do choro cantado começou com Catulo da Paixão Cearense, que antes da década de 1930 já havia colocado letras em choros de Callado, Nazareth, Anacleto, entre outros. Antes mesmo de Ademilde, cantoras

como Carmem Miranda e Aracy de Almeida já tinham cantado choro e samba-choro. Como afirma Cazes (1998), o que teria conferido a Ademilde o título de rainha, teria sido a gravação com letra de sucessos instrumentais e o domínio técnico para cantar com velocidade.

Durante a década de 1960, com o advento da Bossa Nova, principalmente, o choro praticamente desapareceu. De acordo com Dias (1995 apud Goritzki, 2002), o choro nessa época foi vítima de desinteresse e preconceito, era considerado coisa de velho e, principalmente, por não ter letra, pois naquela época, como relata, as letras eram tão importantes quanto as músicas. Dessa forma, além de suburbano, o choro era considerado alienado.

A década de 1970, segundo Cazes (1998, p. 147), representou o ressurgimento do choro, marcado por diversas iniciativas que representaram verdadeira renovação para o gênero. Diniz complementa: “Pela primeira vez jornais, revistas, rádios e TV davam destaque caloroso ao mais antigo gênero musical urbano brasileiro. Os festivais, com a revelação de novos grupos e músicos talentosos, espalharam-se pelas principais cidades do país.” (DINIZ, 2003, p. 43). Segundo Valente (2012), o acontecimento que marcou esse renascimento foi o show *Sarau*, realizado em 1974 por Paulinho da Viola e o conjunto Época de Ouro.

O principal objetivo deste encontro era apresentar o choro carioca aos jovens, teve como produtor e idealizador o jornalista e crítico musical Sergio Cabral, figura ligada à questão da preservação e divulgação da música popular brasileira. (VALENTE, 2012, p. 213).

No Nordeste, o choro se desenvolveu, historicamente, de forma similar à do Rio de Janeiro e de São Paulo. “Em torno das principais estações de rádio surgiram conjuntos regionais que normalmente se enriqueciam de músicos mais habilidosos vindos do interior.” (CAZES, 1998, p. 153). Era comum o deslocamento de músicos para capitais como Recife ou Salvador e até mesmo São Paulo e Rio de Janeiro.

Recentemente, o choro ganhou novo impulso devido, em grande parte, ao documentário *Brasileirinho* (2005), que traz depoimentos de diversos chorões em atividade à época. Nele estão presentes nomes como Guinga, Zé da Velha, Silvério Pontes, Zé Paulo Becker, Ronaldo do Bandolim, entre outros. Na atualidade, o choro está presente nos mais variados meios, inclusive nas Universidades, conquistando

também adeptos de outros países¹⁰. Dentro dos diversos esforços que têm sido empregados para compreender as formas sob as quais o choro se apresenta na atualidade, insiro minha pesquisa, procurando compreender como está ocorrendo esse processo em Aracaju.

3.3 O CHORO EM ARACAJU

Aracaju é a capital de Sergipe, Estado situado na Região Nordeste do Brasil. Fundada em 17 de março de 1855, localiza-se na região centro-leste do Estado, em região litorânea. Foi a segunda cidade planejada do país, contando atualmente com uma população de 571.149 habitantes.¹¹

Dentro do contexto do choro, o Estado de Sergipe geralmente é relacionado a dois chorões sergipanos que alcançaram projeção nacional: Luiz Americano Rego, popularmente conhecido como Luiz Americano (1900-1960), e José Alberto Rodrigues Matos, popularmente conhecido como Zé da Velha (1942). Luiz Americano chegou ao Rio de Janeiro em 1921 e, de acordo com Cazes (1998), foi o principal clarinetista e saxofonista de choro da cidade durante as décadas de 1920 e 1930. Também era compositor, sendo o choro *É do que há* sua composição mais famosa. Luiz Americano participou ainda do Trio Carioca em 1937, com Radamés Gnattali (1906-1988) ao piano, e Luciano Perrone (1908-2001) na bateria.

Zé da Velha nasceu em Aracaju, porém, logo cedo foi morar no Rio de Janeiro¹². Com 15 anos começou a tocar trombone, passando a interagir com músicos de gafieira, sambistas e chorões da velha guarda, como era chamado, à época, o grupo de chorões mais antigos como Pixinguinha (1897-1973), entre outros. É famosa sua parceria com o trompetista Silvério Pontes (1970).

Infelizmente não há ainda uma produção bibliográfica suficientemente extensa para estudar o choro em Aracaju. Uma das principais referências que pude encontrar sobre o choro na cidade é a dissertação de mestrado intitulada *“Puxa o*

¹⁰ Fonte: <<http://revistadochoro.com/category/o-choro-pelo-mundo/>>. Acesso em 20 mai 2016.

¹¹ Fonte:

<<http://www.cidades.ibge.gov.br/painel/painel.php?lang=&codmun=280030&search=||inifogr%E1ficos:dadosgeraisdomunic%EDpio>>. Acesso em 02 abr 2016.

¹² Fonte: <<http://dicionariompb.com.br/ze-da-velha>>. Acesso em 15 jul 2017.

cavaquinho pra cantar de galo”: *conflito e solidariedade no circuito do choro de Aracaju*, de Daniela Moura Bezerra (2011), apresentada ao Núcleo de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Nesse trabalho, a autora tratou de identificar os princípios legitimadores dos grupos de choro existentes em Aracaju à época, e como essa busca por legitimidade exerce influência sobre as relações sociais construídas no interior do circuito aracajuano de choro, que era, então, composto por sete grupos de choro, distribuídos em bairros distintos da cidade. Há ainda, nesse trabalho, uma análise das retóricas identitárias do ser chorão em Aracaju.

Outra importante contribuição da autora diz respeito ao levantamento histórico da prática do choro em Aracaju. Através de pesquisa realizada em jornais de época, a autora afirma que já no século XIX possivelmente havia chorões na cidade.

A escolha de Aracaju como recorte espacial possui algumas particularidades, a começar com o fato de que desde o final do século XIX esta cidade vem se mostrando atualizada com o que acontece em termos de choro no Brasil. Em pesquisa documental realizada em jornais deste mesmo século (segundo pesquisadores do choro, data do aparecimento do choro no país) foram encontrados alguns anúncios com reclamações sobre a apresentação de batuques, sambas, ou ainda, de tocadores de pandeiro e violão que frequentavam as ruas centrais da cidade. (BEZERRA, 2011, p. 14).

Por conta desse de já haver nesse trabalho um levantamento feito em jornais de época, e também levando em conta a existência de obras, como a de Melins (2007), que trazem informações históricas significativas, não foi identificada a necessidade de se fazer um levantamento desse tipo no presente trabalho.

Outra importante informação constante em Bezerra (2011) é a de que houve em Aracaju uma Era do Rádio, capitaneada principalmente pela Rádio Difusora, antigo nome da Rádio Aperipê, emissora estatal sergipana. Durante um período localizado entre as décadas de 1940 e 1980, essa emissora promovia festivais de música principalmente na capital. Os gêneros mais tocados eram choros, valsas e serestas. Melins (2007), conta que havia no quadro fixo de funcionários da Rádio Aperipê, além da Rádio Orquestra, de Luís D’Anunciação, o Pinduca, o “Regional de Carnera, composto por Carnera e João de Dó nos violões, José Carvalho ao cavaquinho, Miguel Alves ao clarinete e Cacete ao pandeiro.” (MELINS, 2007, p. 249-250). Ainda segundo o autor, a Aperipê concentrava os chorões, pois era a

maior contratante desse tipo de mão-de-obra. De acordo com Bezerra (2011), apesar de haver uma formação fixa no Regional de Carnera, eram chamados também outros músicos, principalmente para substituir algum músico faltoso. De acordo com Melins (2007), a programação dessa rádio contava com programas de calouros, entre outros, em que o regional acompanhavam os cantores. Outras rádios existentes no período eram a Rádio Liberdade e a Rádio Jornal.

De acordo com Ludwig Oliveira (2017, p. 49) o choro teria chegado a Sergipe justamente por volta da década de 1950. De acordo com esse autor, o início da prática musical do choro teria ocorrido em Sergipe, nessa época, por conta da “visita de músicos dotados de grande virtuosismo oriundos do sul do país”. Como afirma, os músicos que atuavam aqui, à época, eram, na verdade, seresteiros que por serem bons músicos, tornaram-se chorões, a exemplo do próprio Carnera. Ainda de acordo com esse autor, por volta da década de 1960, com a chegada de Medeiros, clarinetista alagoano, houve uma espécie de ascensão do choro em Aracaju. Medeiros começou a criar diversos regionais, para atuar, recebendo cachê, em diferentes boates da capital sergipana.

Figura 1 – Medeiros e seu regional tocando na Rádio Difusora de Sergipe, em 1960, com o garoto Edildécio Andrade.



Fonte: <<http://sintoniaradiofonica.blogspot.com.br/2013/08/radio-difusora-de-sergipe-1960.html>>. Acesso em 19 jul 2017.

Oliveira (2017) afirma que na década de 1970 havia o Chorinho do Tio Carlito, que era localizado na Rua Bahia, bairro Siqueira Campos, Zona Norte de Aracaju. Para Dom José do Ban (informação verbal)¹³, o Chorinho do Tio Carlito foi um dos primeiros lugares onde vivenciou o choro em Aracaju, logo depois de ter o interesse despertado para o gênero:

Comecei, então, a visitar os ambientes aqui de Aracaju que exploravam o choro, como aquele Bar do Chorinho lá na Rua de Bahia [Bar do Carlito], aqueles ambientes que a gente via que tinha aquelas rodas de choro.

Sérgio Thadeu (informação verbal)¹⁴ fala sobre a importância que o Bar do Carlito tinha para a cena do choro da época:

Quando tinha o chorinho de Seu Carlito – na época eu era muito jovem – era muito forte. Ele influenciou Seu Egnaldo a criar o Recanto do Chorinho. Nessa época, ele tinha uma frequência muito grande, e um respeito. Isso aí era anos 80. Depois, acabou esse espaço e passou a dar-se espaço a outros ritmos.

Por volta de 1984 o bar entrou em decadência por conta de um crime que ocorreu em seu interior. Um homem invadiu o estabelecimento e trocou tiros com um dos clientes que lá estava, matando-o. Por conta do ocorrido, muitas pessoas deixaram de frequentar o estabelecimento, que em 1986, com o falecimento do proprietário, encerrou suas atividades.¹⁵

No ano de 1977, foi inaugurado o Chorinho do Bizú. Criado pelo baterista e cantor Hilton Lopes (1928-2003), o Bizú abrigou dois festivais de choro, nos quais houve a participação de regionais de várias cidades do interior. No ano seguinte, esse estabelecimento fechou as portas.

O Recanto do Chorinho foi fundado em 13 de dezembro de 1987, por Egnaldo do Bandolim, músico que frequentava o Bar do Carlito. Ficava localizado na esquina

¹³ José Carlos Santana, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 25 de junho de 2016, transcrição em anexo.

¹⁴ Sérgio Thadeu Poderoso Cruz, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 21 de junho de 2016, transcrição em anexo.

¹⁵ Fonte: <<http://www.primeiramao.blog.br/post.aspx?id=10303&t=os-chorinhos-e-os-choroes-de-aracaju>>. Acesso em 15 jul 2017.

da Rua Bahia com a Rua Rio Branco, também no bairro Siqueira Campos. Desde de 1998, está localizado no Parque da Cidade, Zona Norte de Aracaju, e continua em atividade até os dias de hoje. É o estabelecimento de maior tradição do choro ainda em atividade na cidade, sendo citado inclusive no Almanaque do Choro, de André Diniz (2003, p. 81).

Figura 2 – Regional Recanto do Chorinho.



Foto: Jadilson Simões.

O Chorinho do Inácio foi criado em 1995 por Inácio, pandeirista do grupo Renovação do Choro. Também se encontra em plena atividade nos dias de hoje. Trata-se de outro ponto bastante tradicional da cena do choro aracajuana.

Figura 3 – Chorinho do Inácio.



Fonte: <<https://www.facebook.com/chorinhodoinacio.inacio>>. Acesso em 17 jul 2017.

Em sua pesquisa, Bezerra (2011) identificou, além do Recanto do Chorinho e do Chorinho do Inácio, mais cinco espaços em Aracaju onde houve performances regulares de choro durante o período situado entre os anos 2000 e 2011. São eles: o Sarau do Argollo; o Cantinho da Boemia; o Mercado Municipal, com o Grupo Tabajara; o Boêmios Nota 10; e o Regional dos Médicos. A autora nomeou esse momento como o do Circuito do Choro de Aracaju.

O Sarau do Argollo merece destaque, pois é um ponto bastante tradicional do choro na cidade. Esteve em atividade por mais de 50 anos na casa do violonista João Pires Argollo (1909-2009), ocorrendo sempre aos domingos, pela manhã. Reunia as características de uma verdadeira roda de choro. Dela participaram nomes importantes da história do choro em Aracaju, como é o caso de Miguel Alves, Carvalho, João Rodrigues, Zé Vieira, entre outros. Na década de 2000 era frequentada por jornalistas, médicos e funcionários públicos, em grande parte aposentados.

O Cantinho da Boemia era a residência do violonista Zé Vieira, que ele transformou em bar para atender a apreciadores de choro. O Grupo Tabajara era um regional que tocava no Mercado Municipal de Aracaju, e já tinha atuado como regional da rádio Regional do Comércio de Recife. O Grupo Boêmios Nota 10 não possuía um local ou dia fixo de apresentações. Liderado pela cantora Silvina Aquino,

o grupo atua até os dias de hoje na cena do choro aracajuana. O grupo Bondenós, ou o Regional dos Médicos, como também era conhecido, apresentava-se no Restaurante Família Santana, situado na Orla de Atalaia. Era liderado por Dom José do Ban, que está contribuindo com a presente pesquisa. Sobre essa experiência, fala Dom José do Ban (informação verbal)¹⁶:

Então, o Bondenós existiu por algum período, não gravamos nada, em termos de estúdio, mas foi um laboratório, nosso laboratório, nossa vivência com o público, e aí que o amor, o apreço, a admiração pelo choro aconteceu a partir desses momentos.

A partir dessas informações, Bezerra (2011, p. 38) divide a história do choro em Aracaju em dois períodos: o período dos regionais, de 1950 a aproximadamente o final da década de 1980, e o circuito do choro, dos anos 1980 até 2011. Até o final da década de 1980, havia um único cenário coeso de chorões em Aracaju. Entre o final da década de 1980 e 2011 havia sete diferentes. Dessa forma, é possível estabelecer uma cronologia do choro em Aracaju, incluindo a inauguração do Projeto Movimento do Choro Sergipano, em 2013, e a criação do Coletivo Roda de Choro Sergipana, em 2015, sobre os quais falarei no próximo tópico:

Tabela 3 – Uma cronologia do choro em Aracaju

Ano	Evento
1939	Início da Radiofonia em Sergipe, tendo como pioneira a Rádio Difusora.
1950	Formação dos primeiros regionais de choro em Aracaju.
1960	Data aproximada do início dos saraus na casa de João Pires Argollo.
1970	Inauguração do Chorinho do Tio Carlito.
1977	Inauguração do Chorinho do Bizú.
1978	Fechamento do Chorinho do Bizú.
1980	Fim da era dos regionais.
1985	Estreia do programa de rádio Domingo no Clube.
1986	Fechamento do Chorinho do Tio Carlito.

¹⁶ José Carlos Santana, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 25 de junho de 2016, transcrição em anexo.

1987	Inauguração do Recanto do Chorinho.
1995	Inauguração do Chorinho do Inácio.
1998	Mudança do Recanto do Chorinho para o Parque da Cidade.
2000	Surgimento de Grupo Bondenós, Cantinho da Boemia e Boêmios Nota 10.
2013	Criação do Projeto Movimento do Choro Sergipano.
2015	Criação do Coletivo Roda de Choro Sergipana.

De 2011 até o presente momento, houve profundas modificações no cenário musical do choro. Muitas das iniciativas e dos conjuntos atuantes no momento atual começaram a atuar depois de 2012. De modo que a presente pesquisa pode também contribuir, a partir da análise do trabalho de Bezerra (2011), com uma possível compreensão das dinâmicas internas do choro em Aracaju levando em conta o momento atual.

3.4 O CAMPO DE PESQUISA

Minha análise da cena do choro em Aracaju toma como referência inicial o ano de 2012. Nesse ano, o grupo Brasileiríssimo estreou com uma proposta diferente dos grupos de choro que já existiam na cidade. Formado por músicos mais jovens, o grupo Brasileiríssimo tinha como objetivo, apresentar o choro de forma mais elaborada, com arranjos e planejamento para construir uma carreira fora do Estado, além de movimentar a cena de alguma forma. Nas palavras de Ricardo Vieira, fundador do grupo (informação verbal)¹⁷:

A proposta, quando eu criei o Brasileiríssimo, era tocar choro pensando fora daqui. A ideia era fazer algo planejado. O repertório era planejado, os arranjos eram todos planejados. A ideia era colocar um grupo de nível parecido, ou tão trabalhado quanto os grupos de fora. A ideia era essa. Não havia nenhuma ideia competitiva. Não havia isso. A ideia era essa, de fazer algo diferente. Até mesmo pra estimular outros grupos. A minha ideia, quando saí conversando com cada um, quando fui propor, era essa: estimular.

¹⁷ Ricardo Vieira da Costa, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 27 de junho de 2016, transcrição em anexo.

A partir do surgimento do Brasileiríssimo, houve de fato um estímulo para músicos e estudantes de música criarem seus grupos de choro. Um fenômeno bem interessante que foi observado à época, é que o Brasileiríssimo conseguia fazer uma temporada de apresentações musicais em um estabelecimento – o Café da Gente, anexo ao Museu da Gente Sergipana, região central da cidade – que não possuía uma tradição de apresentações musicais à noite, apresentando um gênero musical que muitos consideravam “música de velho”, e, apesar disso, conseguiam lotar a casa. Sobre essa experiência Ricardo coloca sua surpresa e a constatação de que o público de choro é mais variado do que se pode imaginar (informação verbal)¹⁸:

Quando a gente propõe isso, no centro da cidade, um centro que, em termos de movimentação, é morto, a gente esperava que não ia dar ninguém. Ao final de uma quarta apresentação, você não tinha onde colocar pessoas, de todas as idades. A gente tocou com criança dançando na frente da gente. E tinha o idoso que foi lá também, com a sua família, assistir. Então, eu penso que o público existe, e é um público carente. Às vezes é muito fácil, pré-julgar um gênero, dizendo que ele não tem público. Mas pré-julgar, sem oferecer, é complicado. Como é que você vai culpar o público de um lugar, dizendo que ele não gosta de choro, se ele não tem a oferta? Se nem lhe é apresentado o que é aquilo? Várias vezes fomos abordados: “eu não sabia que existia isso aqui”. Isso valia por qualquer coisa. Como a gente era abordado ao final da apresentação, valia mais do que tudo, aquilo ali.

Esse fato serviu para chamar a atenção das pessoas para o choro e para desconstruir preconceitos que havia com relação ao gênero. Muita gente começou a perceber o valor musical do choro e a possibilidade de conseguir trabalhar com o gênero, podendo ganhar dinheiro através de cachê ou *couvert* artístico. Dessa forma, alguns músicos tomaram coragem e alguns grupos novos começaram a surgir na cidade, a exemplo do grupo Os Tabaréus, do qual faço parte.

¹⁸ Idem.

Figura 4 – Divulgação da temporada do Grupo Brasileiríssimo no Café da Gente, 2013.



Fonte: < <https://www.facebook.com/Grupo-Brasileir%C3%ADssimo-112097235625986/>>. Acesso em 15 jul 2017.

Dentre as características comuns a musicistas que começaram a trabalhar com choro a partir de 2012 posso citar o fato de terem, em sua maioria, estudado música em instituições como o Conservatório de Música de Sergipe (CMSE), ou a Universidade Federal de Sergipe (UFS), possuindo certo domínio da leitura de partituras e, em muitos casos o domínio da linguagem jazzística ou da música de concerto. Outra característica peculiar a alguns músicos dessa geração é a pouca conexão direta com a tradição do choro em Aracaju. Obviamente, essa última não constitui uma regra, pois há casos como o do próprio Ricardo Vieira que frequentou lugares como o Chorinho do Inácio e o Recanto do Chorinho.

Em 2013 estreou o Projeto Movimento do Choro Sergipano, criado por Sérgio Thadeu, que passou a apresentar o Programa Domingo no Clube, na Rádio Aperipê, depois do falecimento de seu pai, Tadeu Cruz, em 2006. O projeto consiste na abertura de espaço para que os grupos de choro da cidade apresentem seus

respectivos trabalhos para o público. Sérgio Thadeu fala um pouco sobre a origem desse projeto (informação verbal)¹⁹:

A ideia da criação do Movimento surge dentro do Domingo no Clube. Foi lá dentro, porque eu promovia algumas rodas de choro, aos domingos, uma vez por mês. Daí eu chamava diversos nomes, nomes tradicionais, a exemplo do saudoso Egnaldo do Bandolim, o Júnior do Cavaco, o Inácio, enfim, um monte de gente. Até o grupo do qual você faz parte [Os Tabaréus], foi lá. E aí, nossa ideia era gerar essa união, desde o início. Isso começou dentro do Domingo no Clube.

A princípio, o Movimento do Choro Sergipano consistia na realização de apresentações musicais na Associação de Engenheiros Agrônomos de Sergipe (AEASE) aos domingos. Posteriormente, o projeto passou a ocorrer na Casa de Forró Cariri – estabelecimento localizado na orla de Aracaju – também aos domingos. Desde 2014, as apresentações do Movimento do Choro Sergipano têm ocorrido no Café da Gente, às sextas-feiras, à noite. O surgimento desse projeto também estimulou a criação de novos grupos de choro na cidade, pois passou a constituir um espaço regular de performance com a oferta de um cachê, além da divulgação que é feita no programa de rádio e nas redes sociais pelo próprio organizador.

¹⁹ Sérgio Thadeu Poderoso Cruz, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 21 de junho de 2016, transcrição em anexo.

Figura 5 – Apresentação musical de Junior do Cavaco e Cia. do Choro dentro do Movimento do Choro Sergipano



Fonte: <<https://www.facebook.com/movimentochorosergipano>>. Acesso em 5 ago 2017.

Em 2015, o Programa Domingo no Clube completou 30 anos no ar. Para celebrar a data, Sérgio Thadeu trouxe a Aracaju a dupla Zé da Velha e Silvério Pontes, promovendo um *show* que foi realizado no dia 2 de outubro de 2015, no teatro Atheneu, região central de Aracaju. O grupo de choro Os Tabaréus foi convidado para fazer a abertura do espetáculo, chegando a dividir o palco com os músicos vindos de fora.

O coletivo Roda de Choro Sergipana foi criado em outubro de 2015, por iniciativa dos integrantes do Quinteto Brasil in Choro. A princípio, o coletivo era formado pelos integrantes de quatro grupos de choro de Aracaju: Os Tabaréus, Brasileiríssimo, Dom José do Ban e Seus Chorões e o próprio Quinteto Brasil in Choro. A proposta inicial do coletivo consistiu na realização de apresentações musicais nas noites de sexta-feira, no Bar do Bel, estabelecimento anexo ao late Clube de Aracaju, área tida como nobre da cidade.

Outra iniciativa foi a realização de rodas de choro ao ar livre, visando possibilitar a participação de músicos da cidade, formando uma espécie de roda de

choro coletiva. Para possibilitar a participação do maior número possível de pessoas, foi criada uma página no *Facebook*²⁰ e, através dela, foi realizada a divulgação das atividades, do repertório para a roda de choro ao ar livre e o compartilhamento de partituras para que os músicos interessados em participar pudessem imprimi-las e levá-las. Definiu-se que a praça a ser utilizada seria a Praça Fausto Cardoso, localizada no centro comercial de Aracaju, uma das mais tradicionais da cidade, ocorrendo aos sábados pela manhã, a partir das 11 horas.

Na página do coletivo, no *Facebook*, foi publicado um texto redigido por Heitor Mendonça explicando a natureza do projeto. O texto segue, na íntegra, abaixo²¹:

O Projeto Roda de Choro Sergipana visa organizar em nosso estado uma série de atividades de resgate, fortalecimento, promoção e divulgação, por meio da mobilização cultural, da formação de novos músicos e de público, assim como, ações que propiciem a prática desse gênero musical de forma espontânea e ao ar livre ocupando espaços públicos da cidade, além de novos palcos para a realização de espetáculos do gênero musical Choro em Sergipe. É ainda objetivo do projeto a constituição de um coletivo de músicos intitulado “Coletivo Roda de Choro Sergipana”, que realizará atividades semanais de divulgação e incentivo à prática musical do Choro no território sergipano e a divulgação dos nossos músicos além-fronteiras. Os integrantes do coletivo organizarão todos os sábados a partir das 11:00h da manhã na praça Fausto Cardoso em Aracaju, um encontro aberto de músicos para a execução de obras clássicas do Choro, cujo repertório e as partituras serão postados em nossas páginas nas redes sociais para incentivar a participação de músicos profissionais e amadores de todos os instrumentos. O coletivo promoverá também todas as sextas no late Clube de Aracaju espetáculos com consagrados grupos de choro sergipanos. O projeto terá início no dia 07/11 com a apresentação aberta na praça Fausto Cardoso envolvendo os quatro grupos fundadores do Coletivo, Quinteto Brasil in Choro, Brasileiríssimo, Dom José do Ban e Seus Chorões, e Os Tabaréus, e no late Clube de Aracaju a partir do dia 13/11, às 20:00h, com a apresentação do grupo Dom José do Ban e Seus Chorões e ao final uma grande roda de choro com os músicos da cidade. Você é nosso convidado especial, vem pra Roda!

A primeira roda de choro ao ar livre ocorreu em novembro de 2015. Durante alguns meses ainda foi possível mantê-la funcionando semanalmente. Por conta dos custos com equipamento e por conta do horário, o número de participantes oscilou bastante durante o período de realização da roda de choro. Em 2016, a prefeitura de

²⁰ Fonte: <<https://pt-br.facebook.com/rodadechorosergipana/>>. Acesso em 01 ago 2017.

²¹ Disponível em:

<<https://www.facebook.com/rodadechorosergipana/photos/a.997169090356682.1073741828.996913843715540/997170013689923/?type=3&theater>>. Acesso em: 16 dez. 2015.

Aracaju fechou a Praça Fausto Cardoso para reforma. Por conta da grande dificuldade com a qual nos deparamos para encontrar outro local para realizar a roda de choro, acabamos entrando em 2017 sem realizá-la mais. Também tivemos problemas com o Bar do Bel. Como o público que frequentava esse estabelecimento estava acostumado com serestas entre outros gêneros musicais, a mudança de repertório nas noites de sexta acabou afastando os clientes. Com a queda do movimento, a administração do Bar do Bel acabou encerrando a parceria com o coletivo. Em comemoração ao dia do choro, dia 23 de abril, realizamos uma roda de choro no CMSE, possibilitando o contato dos alunos dessa instituição com o choro.

Figura 6 – Roda de Choro na Praça Fausto Cardoso, realizada pelo Coletivo Roda de Choro Sergipana



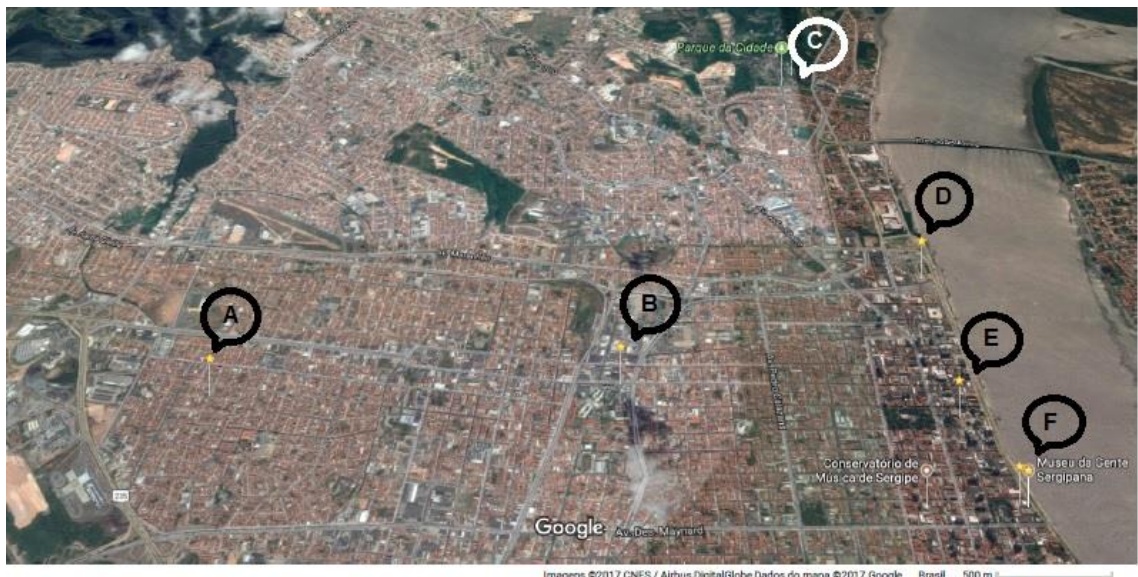
Fonte: < <https://www.facebook.com/pg/rodadechorosergipana> >. Acesso em 15 jul 2017.

Como foi visto no capítulo anterior, o conceito de cena musical abarca duas grandes redes do mercado musical: o circuito cultural e a cadeia produtiva. O circuito cultural representa a variedade de locais onde se vivencia o consumo musical, ou seja, os locais onde se materializam as práticas musicais no espaço urbano. Enquanto a cadeia produtiva diz respeito à sucessão de operações integradas,

realizadas por diversas unidades interligadas como uma rede que envolve o processo de produção das músicas até a distribuição final dos produtos musicais.

A cena do choro em Aracaju é representada, principalmente, na forma de circuito cultural, contando com cinco iniciativas principais de promoção do choro que funcionam com certa regularidade, materializando a prática musical do gênero em diferentes pontos da cidade. Além dos espaços mais tradicionais, como o Recanto do Chorinho e o Chorinho do Inácio, há o Movimento do Choro Sergipano, as atividades do Coletivo Roda de Choro Sergipana e os encontros musicais no Mercado Municipal de Aracaju. Auxiliando esse circuito, realizando a divulgação do choro e de eventos musicais a ele relacionados na cidade, há os programas de rádio Domingo no Clube e Choros e Canções, ambos na Rádio Aperipê. No mapa abaixo, localizo onde atuam essas diferentes iniciativas na cidade:

Figura 7 – Localização dos espaços de promoção do choro em Aracaju.



Fonte: < <https://www.google.com.br/maps/@-10.9334839,-37.0671313,38.6t/data=!3m1!1e3?hl=pt-BR>>. Acesso em 17 jul 2017.

Na tabela a seguir, relaciono as letras presentes no mapa a cada um dos locais onde há iniciativa de promoção do choro na cidade, trazendo, em síntese, suas principais características:

Tabela 4 – Iniciativas de performance e promoção do choro em Aracaju

Iniciativas	Descrição geral
(A) Chorinho do Inácio	Bairro Novo Paraíso, Zona Oeste de Aracaju. Inaugurado em 1995. Ponto de encontro bastante tradicional.
(B) Rádio Aperipê	Programas como Domingo no Clube e Choros e Canções, que ajudam a promover a cena.
(C) Recanto do Chorinho	Parque da Cidade, Zona Norte de Aracaju. Espaço mais antigo em atividade (desde 1987).
(D) Mercado Municipal	Região central da cidade. Ponto de encontro entre os chorões da cidade.
(E) Coletivo Roda de Choro Sergipana	Rodas de choro ao ar livre na Praça Fausto Cardoso, região central da cidade, aos sábados pela manhã.
(F) Projeto Movimento do Choro Sergipano	Região central da cidade. Apresentações às sextas-feiras, à noite

A partir do exposto, pode-se observar que a região do centro comercial de Aracaju, que margeia o rio Sergipe, concentra a maior parte dos espaços ligados às diferentes iniciativas de promoção do choro como o Mercado Municipal (D), o Coletivo Roda de Choro Sergipana (E) e o Projeto Movimento do Choro Sergipano (F). Um fato interessante a se observar é que nessa área encontram-se as iniciativas mais recentes de promoção do choro, como o Movimento do Choro Sergipano e Roda de Choro Sergipana. Os espaços de performance mais tradicionais, como o Chorinho do Inácio (A) e o Recanto do Chorinho (C) ficam localizados em áreas mais afastadas do centro comercial. Esses espaços situam-se em bairros periféricos da cidade como o Novo Paraíso (A) e o Bairro Industrial (C), que de acordo com o Diagnóstico Municipal do Plano Diretor de Aracaju, é um dos bairros com maior índice de violência da capital sergipana.²²

²² Fonte: < <http://aracaju.se.gov.br/userfiles/plano-diretor-vpreliminiar-jul2015/CAPITULO-II-ASPECTOS-SOCIO-ECONOMICOS.pdf>>. Acesso em 07 set 2017.

Na tabela a seguir, identifique os principais grupos e artistas da cidade, que atuam nesses espaços de performance:

Tabela 5 – Artistas e grupos em atividade.

Grupo/Artista	Descrição geral
Os Tabaréus	Regional de choro com trompete e trombone figurando como solistas.
Brasileiríssimo	Regional de choro com clarineta, bandolim e cavaquinho figurando como solistas.
A Bandinha	Grupo instrumental que remonta às bandas da época de Pixinguinha.
Renovação do Choro	Um dos regionais mais antigos em atividade, conta com músicos como Tabaréu (violão), Pisca Viana (bandolim) e Inácio (pandeiro)
Regional Recanto do Chorinho	Regional fixo do Recanto do Chorinho, bar e restaurante localizado no Parque da Cidade.
Odir Caius	Flautista, apresenta-se com regional ou executando solos sobre uma base gravada.
Júnior do Cavaco	Cavaquinhista e cantor de samba, apresenta-se com o seu regional, o Cia do Choro.
Dom José do Ban	Bandolinista e compositor. Apresenta-se com seu regional.

A cadeia produtiva do choro pode ser caracterizada pela produção independente. O principal produto comercializado é o CD, que geralmente é vendido pelos próprios músicos em seus shows. A produção desses CDs se dá, na maioria dos casos, em estúdios caseiros, salvo alguns casos como os CDs de Dom José do Ban e seus Chorões, que são gravados em um estúdio profissional de pequeno porte, o Central Estúdio, e os CDs do Sescanção, que são gravados no 3r Studio.

Tratando especificamente dessa produção fonográfica, o quadro abaixo traz a relação de alguns dos CDs que são vendidos pelos músicos em seus shows.

Tabela 6 – CDs produzidos pelos chorões sergipanos.

Artista	Título/Ano/Produção	Instrumentação
Dom José do Ban	Uma Nova História (2012) – Independente.	Bandolim, violões de 6 e 7 cordas, cavaquinho, flauta, trombone, trompete, clarinete, saxofone, acordeom, piano, contrabaixo, bateria, pandeiro e percussão.
Gabriel Gois e Dom José do Ban	Gabriel Gois canta Dom José do Ban (2014) – Independente.	Voz, bandolim, violões de 6 e 7 cordas, cavaquinho, flauta, trombone, trompete, clarinete, saxofone, acordeom, piano, contrabaixo, bateria, pandeiro e percussão.
Odir Caius	Recordando Choro (não consta) – Independente.	Violões de 6 e 7 cordas, cavaquinho, pandeiro e sax digital.
Odir Caius	Chorado sergipano (2012) – Independente.	Violões de 6 e 7 cordas, cavaquinho, pandeiro e sax digital.
Os Tabaréus	Os Tabaréus (2015) – Independente.	Trompete, trombone, violões de 6 e 7 cordas, cavaquinho e pandeiro.

Como se pode constatar no quadro acima, a produção fonográfica dos músicos que trabalham com o choro em Aracaju é essencialmente independente. Geralmente os discos são gravados para servirem de cartão de visitas, além de serem comercializados. Em casos como os CDs de grupos mais antigos, como o Renovação do Choro e o Regional Recanto do Chorinho, o único meio de acesso às suas respectivas produções fonográficas é comprando nos espaços de performance onde se apresentam, no Chorinho do Inácio e no Recanto do Chorinho,

respectivamente. Infelizmente, nas oportunidades em que estive nesses locais, não havia cópias disponíveis à venda.

A internet constitui um importante meio de divulgação da produção dos chorões sergipanos. Tratando da presença dessa cena em ambiente virtual, é possível notar que a maioria dos grupos de choro, até mesmo os mais antigos, têm seu perfil, ou sua página no *Facebook*. Espaços mais tradicionais, como o Recanto do Chorinho e o Chorinho do Inácio, divulgam as atrações musicais e o cardápio de seus estabelecimentos pelo *Facebook*. Contudo, poucos grupos têm canal plataformas como *Youtube* e *Soundcloud*. Os links estão disponibilizados na seção de apêndices.

Recentemente, Sérgio Thadeu, organizador do Movimento do Choro Sergipano, criou uma linha de produtos como camisetas, canecas, entre outros, sob a marca *Choro em Movimento*. A comercialização desses produtos é feita de forma direta, através de e-mail e telefone. Recentemente, também, um dos músicos oriundos dessa cena, Ricardo Vieira (2016), publicou seu livro de arranjos para violão de sete cordas e flauta. Outro produto relacionado à cena do choro aracajuana é o documentário *Movimento do Choro Sergipano*, produzido pela TV Aperipê no ano de 2013. O choro sergipano também já foi matéria da Revista do Choro²³. Também foi tema de quatro edições do programa Roda de Choro²⁴, que vai ao ar aos sábados pela Rádio Câmara de Brasília.

²³ Disponível em: <<https://blogdarevistadochoro.wordpress.com/2015/01/17/o-choro-sergipano/>>. Acesso em 17 jun 2017.

²⁴ Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/radio/materias/RODA-DE-CHORO/475712-ESPECIAL-MOVIMENTO-DO-CHORO-SERGIPANO-BLOCO-4.html>>. Acesso em 17 jun 2017.

4 DISCURSOS E IDENTIDADES NA CENA DO CHORO EM ARACAJU

Neste capítulo, pretendo trazer o diálogo entre os interlocutores a respeito dos diversos aspectos que compõem a cena do choro aracajuana. Nesse sentido, procuro não me colocar aqui como detentor de uma suposta autoridade de pesquisador, reconhecendo a relevância dos discursos aqui presentes.

Retomando a discussão empreendida no primeiro capítulo sobre o conceito de identidade cultural, recordamos que na abordagem feita por Hall (2010), o termo se relaciona aos aspectos de nossa identidade que surgem de nosso pertencimento a uma determinada cultura. Em Segato (2002) temos a discussão a respeito das tensões existentes entre as identidades locais e os aspectos globais que se traduzem em dinâmicas de banalização e achatamento das primeiras em decorrências destes.

Tendo em vista essas concepções procurei organizar os discursos obtidos através das entrevistas, que se encontram transcritas na seção de apêndices, em tópicos relacionados às problematizações presentes nos estudos sobre identidade. Começo por trazer os discursos de pertencimento, onde os interlocutores falam sobre suas vivências no contexto da cena do choro em Aracaju. Em seguida, suas falas se dirigem à análise do momento atual do choro, na cidade, em comparação com períodos anteriores, numa tentativa de compreender de que forma houve processos de permanência e mudança dentro da tradição do choro em Aracaju.

Em Pelinski (1997), a discussão sobre identidade cultural é trazida para o campo da música. Como mostra esse autor, a compreensão das dinâmicas identitárias na música estão baseadas na busca pela identidade em recursos sonoros. Nesse sentido, a música simbolizaria os pensamentos e práticas políticas, sociais e culturais. Baseado nessa abordagem, procuro estabelecer com os interlocutores a discussão em torno dos elementos sonoros que podem permitir a identificação de uma, ou várias, identidades sonoras do choro aracajuano.

Ao discutir sobre os diferentes perfis de públicos e de músicos, tratamos de categorias analíticas que se relacionam ao conceito de identidade cultural, como raça, etnia, classe social, geração e gênero.

Em Janotti Jr. e Pires (2011), vimos que as identidades culturais ligadas ao mundo da música se confirmam nas negociações entre os gêneros musicais e a forma como essas expressões musicais se afirmam através de apropriações culturais em diferentes espaços urbanos. Nesse sentido, o debate é direcionado para a melhor compreensão do espaço que o choro ocupa em Aracaju, em comparação com outros gêneros musicais. Nesse tópico, também cabe a discussão sobre a interferência dos aspectos globais e seus efeitos banalizadores e achatadores das identidades locais, conforme é abordado por Segato (2002).

As interferências que faço ao longo das discussões têm como objetivo trazer também o meu ponto de vista como participante da cena, mais do que como pesquisador. Não é meu intuito deixar de ser crítico com relação à minha presença no decorrer do texto. Cuidado esse que é recomendado por Caldeira (1988). Dessa forma, procuro deixar estabelecido que minhas interferências não possuem o objetivo de emitir a última palavra a respeito de um determinado assunto. Na medida do possível, procuro tomar cuidado para não tomar minha representação subjetiva por verdade objetiva, como é recomendado por Pelinski (1997).

4.1 EXPERIÊNCIAS, VIVÊNCIAS E APRENDIZADOS

Pretendo aqui trazer os relatos dos interlocutores sobre suas respectivas vivências dentro da cena do choro em Aracaju. Como foi o primeiro contato com o gênero, como foi ocorreram os respectivos aprendizados musicais, no caso dos músicos, e como essas pessoas estão atuando nessa cena nos dias de hoje. Tal debate procura identificar os elementos sociais, afetivos, econômicos e culturais presentes nos discursos de pertencimento dos interlocutores.

Conheci José Carlos Santana, o Dom José do Ban, em 2013, quando toquei com o meu grupo no Movimento do Choro Sergipano. À época, as apresentações desse projeto ainda ocorriam na Casa de Forró Cariri, na orla de Aracaju, e ele participava ativamente de sua organização. Ao término de nossa apresentação, ele se dirigiu a nós e nos parabenizou pelo trabalho desempenhado. Demonstrou estar contente com o surgimento de novos grupos de choro na cidade. Depois desse dia, nos encontramos poucas vezes, sempre por conta de alguma apresentação.

Em 2014, o bandolinista deixou de participar diretamente da organização do Movimento do Choro Sergipano. Procurando criar algo próprio para promover o choro, deu início ao *Cariri in Choro*, que consistia da realização de apresentações musicais na Casa de Forro Cariri, uma vez que o Movimento do Choro Sergipano já havia se deslocado para o Café da Gente. O meu grupo chegou a realizar uma apresentação dentro desse projeto. Porém, por conta das dificuldades de realização e do pouco público que se fazia presente, o projeto encerrou suas atividades naquele mesmo ano.

Posteriormente, em 2015, o encontrei no contexto da criação do coletivo Roda de Choro Sergipana. Na ocasião, revelou sua insatisfação com os rumos que Movimento do Choro Sergipano havia tomado, passando a ter o aspecto comercial como objetivo principal.

Quando o entrevistei, perguntei como se deu seu primeiro contato com o choro, ao que ele me respondeu (informação verbal)²⁵:

[...] Diz minha mãe, que quando estava grávida de mim ela ouvia e admirava muito algumas músicas focadas para o choro. Tipo, músicas de Waldir Azevedo, Jacob do Bandolim. Ela cita muito Pedacinho do Céu, que foi a música da década de 50 [1950], quando eu nasci, e fez muito sucesso. Mas isso é conversa de mãe, né? (rs). Agora, eu comecei a admirar o choro, acredito que já nos anos 70 [1970], já adolescente, já ficando adulto, quando comecei a ouvir as músicas, principalmente, com a interpretação do Paulinho da Viola. Então eu comecei a admirar o trabalho do Paulinho da Viola, que fazia muito sucesso na época, e ele tinha uns choros. Eu achava interessante que ele era sambista, mas tinha alguns choros, e aquilo me provocou, me motivou a buscar outros artistas, outros compositores e intérpretes do choro, e fui ganhando gosto. Comecei, então, a visitar os ambientes aqui de Aracaju que exploravam o choro, como aquele Bar do Chorinho lá na Rua de Bahia [Bar do Carlito], aqueles ambientes que a gente via que tinha aquelas rodas de choro. Depois, com o surgimento do Recanto do Chorinho, com o surgimento lá no Parque da Cidade, também frequentava, mas apenas como mero espectador. [...].

Falando sobre o processo de aprendizado musical, Dom José do Ban explica como sentiu o desejo de aprender a tocar, a partir dessa experiência como apreciador, como chegou formar o grupo Bondenós, como começou a compor e

²⁵ José Carlos Santana, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 25 de junho de 2016, transcrição em anexo.

como chegou ao bandolim, instrumento que hoje o identifica na cena do choro aracajuana (informação verbal)²⁶:

[...] Já que eu ficava tão entusiasmado com a forma como eles executavam, aquela espontaneidade, e particularmente o jeito alegre de fazer música. Foi aí que eu me interessei e fui tentar aprender a tocar algum instrumento. Adquiri um cavaquinho e fui buscar aulas na Sofise [Sociedade Filarmônica de Sergipe]. Lá eu conheci, como coleguinha de turma, isso já agora nos anos 90 [1990], eu conheci o Batata, o Batata do Pandeiro, que hoje toca com o pessoal do Brasileiríssimo, conheci o Alexandre Freitas, seu xará, e era ele e o irmão, Anderson, ambos aprendendo a tocar cavaquinho e acho que violão também. [...]. E aí por influência do Marcos Garret, que é violonista, e era o professor lá na Sofise, nós formamos um grupo de choro, entre aspas, ensaio. O Marcos fazia o violão e a gente, como alunos, ia fazendo, cada um, sua parte. Criamos um grupo chamado Bondenós. Esse grupo, a gente teve a satisfação de agregar grandes expoentes do choro, isso entre 2000, 2001, 2002... Mas o grupo existiu até, acho que, 2006. [...] A formação era: eu, até então no cavaquinho, o Alexandre no violão, o Batata no pandeiro, e aí também se juntou o Barbosinha no tantã, e o sete cordas que era Zé Vieira. [...] Foi quando veio a ideia de juntar – isso coisa de oito anos para cá – algumas poesias que eu fazia e tentar musicar essas poesias. E aí eu precisava de uma identidade que não era mais do grupo, era minha, já que as poesias eram minhas. Tinha que criar um nome artístico para mim. Aí veio a ideia do Dom José do Ban, “do Ban” do bandolim. A essa altura eu estava começando a tocar o bandolim, porque eu me identifico muito com o solo, eu gosto muito de ser solista. E aí eu comecei o bandolim e achei que seria o momento de tentar transformar essas poesias em... musicá-las. [...].

Depois desse momento, o agora bandolinista cuidou de produzir seu primeiro CD, com a participação de músicos bastante conhecidos em Aracaju. Desses, nem todos são chorões. Sobre ele, comenta Dom José do Ban (informação verbal)²⁷

[...] Então, ele é um CD muito heterogêneo em termos de estilo, ele não tem só choro, ele tem até poucos choros. Tem música romântica, bolero, tem tango, tem samba, tem samba-choro. E tem até uma música aí é que um xote-baião, que a gente fez motivado, na época, por um festival, um concurso musical, patrocinado pela Secretaria Cultura no ano de 2012, para comemorar o centenário de Luiz Gonzaga. [...].

Com algumas músicas desse disco, o bandolinista, com seu grupo, participou de alguns festivais fora de Sergipe, como o Exposamba (São Paulo), em 2013. Com o segundo CD, gravado em 2014, o grupo chegou a tocar no Clube do Choro, em

²⁶ Idem.

²⁷ Idem.

Brasília, estabelecimento com tradição de nível nacional no choro. Falando sobre a atuação na cena do choro nos dias de hoje, Dom José do Ban fala sobre as apresentações regulares no restaurante *Famiglia Santana*, da produção do terceiro CD e do trabalho radiofônico que está desenvolvendo (informação verbal)²⁸

Nesse período, de 2012 a 2016, nós fizemos um longo período, também, de shows em casas de... de restaurantes. Tinha uma apresentação todas as sextas no antigo “Família Santana” [restaurante]. A gente fazia choro, MPB e tal, Bossa, essas coisas. E a gente fez por muito tempo, muito tempo no Família Santana às sextas-feiras. [...]. No momento a gente está preparando o terceiro CD na verdade, as músicas já estão todas escolhidas, assim, em termos de letra. Estamos na fase dos arranjos para o terceiro trabalho, que também vai ser uma miscelânea de gêneros musicais, alguns choros, alguns instrumentais e músicas com intérpretes diversos, e a gente está participando de eventos, tocando em alguns eventos. Mais recentemente, nós ocupamos um espaço numa rádio comunitária, que eu diria que é um projeto embrião para uma coisa maior no futuro, que é até um aprendizado, por enquanto. Um programa diário chamado “De Bem com a Vida”, que contextualiza temas culturais, científicos e na área da saúde com músicas focadas para o tema. [...]. Então, por exemplo, a gente pode homenagear e falar um pouco da história do violão de sete cordas e focar músicas em que o violão de sete cordas seja a estrela, destaque. [...] Outro dia, nós falamos sobre bacalhau, muita gente acha que bacalhau é um tipo de peixe, na verdade, bacalhau é a forma de preparar um peixe. Então você pode fazer bacalhau de qualquer peixe. E aí, como você arranja música para falar do bacalhau? Mas tem! *Espinha de Bacalhau* [choro de Severino Araújo], tem *Cabeça de Bacalhau*, que é uma música do Ricardo [Vieira] e termina fechando uma forma de divulgar a música e dar uma mensagem cultural interessante, curiosa.

Em 2013, quando o Projeto Movimento do Choro Sergipano estava iniciando suas atividades, Sérgio Thadeu convidou os Tabaréus para realizar uma apresentação na Casa de Forró Cariri. Depois de acertar os detalhes, tocamos nessa casa no dia 15 de setembro daquele ano. Dessa forma começou uma parceria que foi bastante benéfica para ambas as partes. Passamos a tocar regularmente no Movimento do Choro Sergipano e também fomos convidados pelo radialista para abrir o show de Zé da Velha e Silvério Pontes, que foi realizado em 2015. Sérgio Thadeu não é músico. Portanto, trago aqui seu depoimento sobre como foi seu primeiro contato com o choro e sobre quais atividades ele anda desenvolvendo na cena do choro aracajuana.

²⁸ Idem.

Sérgio Thadeu é filho de Tadeu Cruz, radialista criador do Programa Domingo no Clube, que desde 1985 promove o choro em Aracaju. Depois que Tadeu faleceu, em 2006, Sérgio assumiu o programa, levando adiante o trabalho do pai. Sobre a forma como se deu seu primeiro contato com o choro, Sérgio diz (informação verbal)²⁹:

Eu era bem pequeno, eu acho que tinha uns 9 anos de idade. A partir do meu pai, que é fundador do Programa Domingo no Clube, que esse ano chega à marca de 31 anos de atividades. Eu estou com 39, e daí é só fazer a conta. A partir daí foi quando eu comecei a ouvir algumas coisas, a conhecer alguns nomes, a exemplo do Altamiro Carrilho, tem a bandolinista Nilze Carvalho, que nessa época estava com uma atividade muito forte no choro. Ela estava num período de coleções, por exemplo, o choro de menina, que foram quatro discos que ela lançou e com uma pegada muito bonita. O Waldir Azevedo também, eu ouvi muita coisa nessa época. E o Jacob do Bandolim e o Pixinguinha. Eram os nomes que soavam com muita força no meu ouvido. Algumas vezes, participei do programa. Eu era pequeno e sempre gostava de estar no estúdio também.

Ao falar sobre sua atuação na cena do choro, Sérgio aponta o trabalho dentro do Programa Domingo no Clube como sua principal atividade (informação verbal)³⁰:

O contato que tenho é dentro do rádio, com o Programa Domingo no Clube. [...] E aí o meu contato é exatamente esse, é dentro desse ponto de difusão. Ao mesmo tempo em que você começa a ganhar experiência, você troca, compartilha e começa a provocar que aqui em Sergipe existe choro. O Domingo no Clube, hoje, não trabalha somente em nível local, a gente trabalha no âmbito nacional. A gente tem contato constante com o público não só daqui do Estado, como também de fora dele, além fronteiras também. [...] Mas o meu foco maior, dentro do choro, é um trabalho de divulgação, um trabalho de difusão. E esse ano a gente vai celebrar 10 anos de atividades intensas, e eu acho que a gente tem alcançado nossos objetivos. A gente tem caminhado e tem conseguido algumas coisas.

Como já mencionei anteriormente, conheci Sérgio Thadeu no contexto do Projeto Movimento do Choro Sergipano. Perguntei-lhe de que forma se dá sua participação nesse projeto e como o surgiu essa iniciativa, ao que ele me respondeu (informação verbal)³¹:

Dentro do Movimento do Choro Sergipano, é a parte de coordenação. A ideia da criação do Movimento surge dentro do

²⁹ Sérgio Thadeu Poderoso Cruz, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 21 de junho de 2016, transcrição em anexo.

³⁰ Idem.

³¹ Idem.

Domingo no Clube. Foi lá dentro, porque eu promovia algumas rodas de choro, aos domingos, uma vez por mês. Daí eu chamava diversos nomes, nomes tradicionais, a exemplo do saudoso Egnaldo do Bandolim, o Júnior do Cavaco, o Inácio, enfim, um monte de gente. Até o grupo do qual você faz parte, foi lá. E aí, nossa ideia era gerar essa união, desde o início. Isso começou dentro do Domingo no Clube. Só que isso já havia com meu pai. Meu pai já fazia essa ideia. Meu pai já tinha esse trabalho. [...].

Pessoalmente, conheci Ricardo Vieira no curso de Licenciatura em Música da UFS, no ano de 2013. Contudo, já ouvia falar a seu respeito antes disso, por conta do trabalho que ele desempenhava com o grupo Brasileiríssimo, tocando o violão de sete cordas. À época, as apresentações que o grupo fazia no Café da Gente eram bastante comentadas, e o grupo era presença constante em programas de televisão e de rádio. O trabalho do Brasileiríssimo despertou a atenção de muitos músicos da cidade para o choro. Tal fato se deve, entre outras coisas, por ser um grupo formado por músicos mais jovens, por trazer arranjos mais elaborados para os choros tradicionais, pelo virtuosismo dos instrumentistas, entre outros elementos. De fato, o Brasileiríssimo surgiu com uma proposta diferente do que era habitual no choro em Aracaju, o que fez surgir grupos novos de choro formados por estudantes de música, a exemplo do meu próprio grupo. Quando entrevistei o Ricardo Vieira, perguntei-lhe como o choro e o violão de sete cordas entraram em sua vida. A resposta segue abaixo (informação verbal)³²:

[...] O contato que eu tinha com música, que eu lembro bem, é que o meu avô – eu fui criado com os meus avós – escutava Waldir Azevedo, escutava Jacob do Bandolim, escutava orquestras de choro, orquestras que tocavam choro, digamos assim. Ele tinha esses discos. Ele me colocava no colo dele, à tarde, e eu escutava aquilo. Eu não fazia a menor ideia do que era aquilo. Eu me lembro que era Waldir Azevedo por causa da capa do disco, o disco chamava Pedacinho do Céu, e a capa é azul com um arco-íris. Eu me lembro muito bem dessa imagem. Muito depois, é que eu fui lembrando aquilo que eu escutava, que eu fui saber quem era Jacob, quem eram essas outras pessoas. Na época eu não sabia. Tive esse contato primeiro. Com a seresta, digamos assim, de um modo geral. Quando meu tio chega, eu começo a ver ele fazer arranjos em cima da mesa, apenas com papel e caneta. Aquelas pautas gigantes de grade. Naquela época, ele não usava nada de edição, nada de programa de computador. Era tudo à mão. E era uma escrita linda, era tudo perfeito. Então, eu fiquei muito fascinado com aquilo, eu queria, eu pedia pra ele “como é que faz isso?”. [...] E aí, ele começou a me ensinar as coisas. [...] Ele me mostrava

³² Ricardo Vieira da Costa, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 27 de junho de 2016, transcrição em anexo.

também muita coisa de choro para ouvir. Eu morava no bairro Getúlio Vargas, que é próximo da casa da família Argolo. Ainda há, mas naquela época, eu já tinha uns 14 anos, por aí, era muito forte a roda de serestas, de choros, enfim. Que se reunia na casa do professor Argolo, o pai. Então era aquela roda gigante, com vários músicos. Vários violões, flautas, eu lembro que tinha clarinete, tinha trombone... muita gente. E eu ficava da janela ouvindo aquilo ali. E aí, eu olhava o Zé Vieira, que é, digamos assim, praticamente o Dino [sete cordas] de Sergipe. O cara é um senhor, vivo ainda, atuante, que tocava com aquela linguagem de Dino, aquela coisa do sete cordas com aquela função de baixaria. Eu gostava muito daquilo. Como tudo que eu aprendia com meu tio eu aplicava mais ao violão, então me chamava mais a atenção o violão. E aí, a prefeitura do município, aprovou um projeto do CAIC, do bairro Getúlio Vargas, de criar um grupo de choro. E aí, meu tio me apresentou ao professor da escola, e ele permitiu que eu fosse pra lá, e aí eles me emprestaram um violão de sete cordas e eu comecei a tentar tocar aquelas músicas com aquele jeito, que estava achando interessante. O meu contato começou aí. [...].

Sobre as experiências que teve com o choro, desde que se decidiu por seguir esse caminho, Ricardo diz (informação verbal)³³:

Teve o projeto da prefeitura, ali entre 95 e 98. Não tinha um nome, era grupo de choro da prefeitura. Ali foi muito interessante, foi o meu primeiro contato com o violão de sete cordas de fato. [...] Agora, experiência pessoal, fora do Estado, com o choro, não teve. Teve, assim, de vir alguém de fora, e vir trabalhar aqui. Por exemplo, quando a gente trabalhou com Zé da Velha e Silvério Pontes. Foi uma experiência de trabalhar com esses caras, que além da experiência enorme, têm toda a bagagem de ter tocado com Pixinguinha, por exemplo, como é o caso do Zé da Velha. Você tocar com aquela referência, lado a lado é uma experiência particular. Então, é mais ou menos isso. [...] Teve outras que eu esqueci de citar. Naquela época, tinha o choro da Rua de Bahia. Que era do Seu Egnaldo. Naquela época, era na Rua de Bahia. Depois foi que ele transferiu para o Parque da Cidade, o Recanto do Chorinho. Mas naquela época, o ponto forte era o choro da Rua de Bahia. Ali era o ponto onde tudo acontecia. Roda de choro, no sentido mais sincero, era lá. A roda que se formava na casa do professor Argolo, era uma roda maravilhosa, mas era uma roda elitizada. Eram aqueles senhores que curtiam o seu whisky no dia de sábado e se reuniam ali pra conversar, tocar, enfim. Aquele clima, que é o clima da roda, é claro, mas pensar tradicionalmente, era a Rua de Bahia. Era onde o boêmio estava. Teve outro. Teve uma época em que havia um bar na orla chamado Bar Brasileirinho. Parecia uma tenda, era gigante. Tinha diversos gêneros, mas, pra honrar o nome, havia um dia na semana, que era o domingo e havia o choro. Era Waltinho do Acordeom que tocava lá. Esse era outro ponto onde eu sempre ia ouvir. Nunca toquei, mas experiência assim de ver, foi interessante lá também.

³³ Idem.

4.2 SOBRE O MOMENTO ATUAL DO CHORO EM ARACAJU

Como relatei anteriormente, participo da cena do choro em Aracaju desde 2013. Por conta desse fator, não possuo um conhecimento direto de como a prática musical do choro se dava em momentos anteriores. É importante ressaltar também a já mencionada escassez de material escrito sobre o choro em Aracaju, o que dificulta o trabalho de elaborar um conhecimento suficientemente confiável a respeito do assunto. Dessa forma, a contribuição das pessoas que participaram dessa cena em períodos distintos assume importância semelhante à de Alexandre G. Pinto (1936). Considero seus depoimentos sobre o momento atual, em comparação com períodos anteriores a principal referência que poderia ter sobre o assunto.

Dom José do Ban, observa ter havido alguns avanços significativos nos últimos anos. Nesse sentido, aponta o Projeto Movimento do Choro Sergipano como uma das principais iniciativas ocorridas para promover o choro na cidade, trazendo uma coisa que, em sua opinião, faltava até então: a coesão entre os grupos de choro da cidade. Segundo ele (informação verbal)³⁴:

Avanços foram vários. Desde o surgimento do Movimento do Choro Sergipano. Eu tive a grata satisfação de encabeçar o projeto que depois, ficou e continua sendo liderado pelo radialista Sérgio Thadeu. Já deve ter três anos que nós inauguramos o projeto e tivemos a satisfação de estar juntos durante uma boa parte desse tempo. Ali já foi um momento extremamente importante. Porque, pela primeira vez, a gente teve uma coesão, uma reunião, e passamos a conhecer mais de perto a maioria, senão todos os grupos não só de Aracaju, como alguns também do interior do Estado. Esse projeto continua vivo. Eu acho que foi uma crescente interessante.

Sérgio Thadeu, que é o organizador do Projeto Movimento do Choro Sergipano, comenta sobre o cenário do choro antes da existência desse projeto, e

³⁴ José Carlos Santana, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 25 de junho de 2016, transcrição em anexo.

como ele, entre outras iniciativas, ajudou a movimentar a cena do choro em Aracaju (informação verbal)³⁵:

Quando tinha o chorinho de Seu Carlito (na época eu era muito jovem) era muito forte. Ele influenciou Seu Egnaldo a criar o Recanto do Chorinho. Nessa época, ele tinha uma frequência muito grande, e um respeito. Isso aí era anos 80. Depois, acabou esse espaço e passou a dar-se espaço a outros ritmos. O axé, por exemplo, ele entrou com muita força aqui na cidade. Partindo do final dos anos 80 e anos 90, o axé ganhou uma força muito grande aqui. O Pré-Caju passou a dominar através desse ritmo, o axé. E aí o choro sofreu muito com isso. E aí ficou cada um no seu canto. Com o passar do tempo. Como se diz na história, você tem a ascensão e depois tem um momento de estabilidade. E aí foi isso o que aconteceu. Cada um ficou no seu espaço. E hoje, a cena, por exemplo, ela tem uma força grande por que tem espaço. E esses antigos espaços ganharam força por conta desses novos espaços que surgiram. Eu até coloco, sobre a questão do Movimento do Choro Sergipano, que eu costumo dizer justamente isso. Porque, como eu sou um publicitário, e eu sigo o exemplo de vários publicitários que fizeram eventos. [...] E é essa linguagem que a gente traz para os pequenos eventos. Começar a trabalhar a forma que é um conjunto. Você tem que ter vários mecanismos. Você tem que ter a hora da apresentação. Você tem que ter o antes da apresentação, que é a divulgação. Você tem que ter a produção. Você vai envolvendo as várias linguagens num só momento, e aí você ganha espaço. E hoje, eu credito muito a essa força que o Movimento do Choro Sergipano trouxe para cena do choro. [...].

Ricardo Vieira ressalta a importância que o grupo Brasileiríssimo desempenhou na mudança de perspectiva que houve na cena do choro em Aracaju. Tomando como ponto de partida o ano de 2010, o músico relata uma série de atividades empreendidas pelo grupo que motivaram o surgimento de novos grupos de choro, em geral formados por músicos mais jovens, assumindo, inclusive, uma postura crítica com relação à maneira como o choro era trabalhado até então (informação verbal)³⁶:

Eu vejo que ela [a cena do choro aracajuana], principalmente ali, depois de 2010, nos últimos seis anos, ela deu uma guinada, porque você tinha grupos novos surgindo. [...] Músicos que apostaram em algo que o choro merecia. Por exemplo, entre 2010 e 2012, todas as quintas-feiras você tinha choro na rádio FM, ao vivo, o grupo Brasileiríssimo fazia o Choros e Canções. Ele sai da roda, ele entra nos eventos públicos, festivais, participando de vários festivais como finalista, inclusive. Você vê o choro tocando com orquestra sinfônica,

³⁵ Sérgio Thadeu Poderoso Cruz, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 21 de junho de 2016, transcrição em anexo.

³⁶ Ricardo Vieira da Costa, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 27 de junho de 2016, transcrição em anexo.

em Sergipe, em uma orquestra que é tradicional, de repertório erudito. Você vê músico de choro arranjando para orquestra. Eu acredito que isso foi uma guinada. Eu acredito que isso deu uma valorizada no choro, nesse ponto. Agora, daquele momento pra cá, eu acredito que ele fez o seguinte. A guinada, aquele ponto foi alimentado pelos novos grupos, como por exemplo, Os Tabaréus, que pra mim é excelente. Não porque o entrevistador faz parte dele, mas porque é um grupo excelente. Do mesmo jeito que o Brasileiríssimo, ele sai totalmente daquela questão do 'assim tá bom, foi sempre assim...'. Ele faz algo diferente. Ele dá um gás naquilo que estava sendo feito.

Cabe aqui ressaltar o fato de que o Brasileiríssimo foi uma das principais referências para os Tabaréus, tendo inspirado sua criação. Conversando com Ricardo, faço essa observação, já que ele nos mencionou. Ao que ele enfatiza ter sido um dos principais objetivos do grupo, o de estimular o surgimento de novos trabalhos (informação verbal)³⁷:

E era o objetivo nosso, o de estimular. Inclusive, não foi fácil sempre convencer aos próprios integrantes – não foi, não é, nunca foi – que o objetivo primeiro do grupo não era o retorno financeiro. Não era. Era esse negócio de se dedicar ao gênero e mostrar que era possível fazer algo diferente que era uma coisa tida como coisa de velho. Naquele momento em que o grupo começou a trabalhar, na verdade, não havia grupo em atividade profissional de fato. Havia, como sempre houve, os encontros do Seu Inácio, do Parque da Cidade, que são coisas importantíssimas e legítimas. Eu estou me referindo a algo do ponto de vista profissional, no sentido de oferecer um produto. Qual é o produto? O grupo. O grupo Brasileiríssimo nunca foi melhor ou pior do que ninguém. Ele era apenas um grupo que estava fazendo algo diferente, saindo do normal. O único objetivo era esse. E a proposta, quando ele foi pra rádio, era mostrar que era possível fazer isso. Uma ruma [sic.] de jovem fazendo isso.

Outro marco importante, na opinião de Dom José do Ban, foi o fato do choro aracajuano ser tema de quatro edições do programa Roda de Choro, que é apresentado pelo radialista e escritor Ruy Godinho, na Rádio Câmara, em Brasília³⁸. O programa é retransmitido inclusive para o exterior. Esse fato representa o despertar de um interesse de pessoas que vivem em outros Estados pelo choro feito

³⁷ Idem.

³⁸ Fonte: < <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/radio/materias/RODA-DE-CHORO/475712-ESPECIAL-MOVIMENTO-DO-CHORO-SERGIPANO-BLOCO-4.html>>. Acesso em 02 ago 2017.

em Aracaju. Como observa, esse fato, embora represente grande importância para o choro local, não recebeu a atenção que lhe seria devida (informação verbal)³⁹:

Teve um marco que passou um pouco despercebido, que foi a vinda a Aracaju, em 2014, de um radialista da EBN, o nome do cidadão eu vou procurar ver se lembro. Esse cidadão, ele tem um programa de rádio que é retransmitido por mais de 400 emissoras, no Brasil e fora do Brasil. O programa dele é focado para o choro. Ele tem dois programas, o nome de um deles é 'Então, foi assim', inclusive ele já publicou dois ou três livros, contando a história como as músicas foram compostas. [...] Isso. O Ruy Godinho também nos entrevistou, e outros integrantes. E foi uma das poucas vezes que ele saiu de Brasília pra pesquisar choro de outro Estado. Então, de repente, a visão que as pessoas têm lá fora, do nosso trabalho, pode ser outra. A gente sempre fica com aquela ideia de que não estamos fazendo muita coisa, mas às vezes, quem sabe até, estamos. Né? O cidadão ter vindo de Brasília, e ficar o fim de semana aqui só para ouvir o que a gente está fazendo, levar nosso trabalho, etc. E depois, não sei se você lembra, foram quatro programas dedicados só ao nosso choro. Então, eu acho que vem numa crescente. Eu acho que tem feito, tem conquistado simpatia de público e de pessoas que pesquisam esse gênero musical, e acredito que isso é só o começo.

Tratando especificamente de como está o mercado musical atual para o choro aracajuano, é possível verificar alguns pontos discordantes entre os interlocutores. Dom José do Ban afirma que o mercado estava bom até algum tempo atrás, havendo uma queda motivada por fatores econômicos específicos dos últimos anos. Todavia, o bandolinista procura relacionar as dificuldades à própria incapacidade que os músicos têm de gerenciar seus trabalhos, sob o aspecto mercadológico (informação verbal)⁴⁰:

Eu acho que o mercado nunca esteve tão bom até pouco tempo atrás. Acredito que a tal crise tenha repercutido nos espaços para a gente poder se apresentar. Mas... sabe uma coisa que eu acho, Alexandre? Nós precisamos é de empresário. Nós não temos empresário competente nessa área. Poucas pessoas têm o discernimento de ser músico, de ser profissional daquela área, e ser vendedor, vendedor é uma arte. Então, você analisando bem, a gente termina sendo operador de som, carregador de instrumento, afinador de instrumento, empresário de grupo... você não pode fazer tudo isso bem. A gente precisa de bons empresários. Todos os grupos. Pra ir atrás. A gente sempre fica esperando que o celular toque, que um amigo lembre da gente. Enquanto isso, há outros grupos, por exemplo, bandas jovens que o pessoal está na rua. Eles estão em contato com a cerimonialista da formatura, do casamento,

³⁹ José Carlos Santana, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 25 de junho de 2016, transcrição em anexo.

⁴⁰ Idem.

do batizado... o cara tá lá, atrás do pessoal que faz a festa. Eu acho que o chorão faz muito mal isso. Ele faz muito mal até porque não é a praia dele. [...].

Sérgio Thadeu apresenta uma visão mais otimista a respeito do mercado musical atual para o choro. De acordo com ele, houve uma melhora significativa com relação a períodos anteriores, ocorrendo significativa demanda de trabalho para os chorões da cidade (informação verbal)⁴¹:

Hoje tá muito mais forte. Tá muito mais fácil. Aracaju, hoje, tem muitas casas que têm a música como seu cardápio também. E hoje, a possibilidade de trabalho para esses músicos é muito maior. Se eu for voltar pra aquele ano de 2007, os únicos pontos que a gente tinha já eram os tradicionais, Chorinho do Inácio e Recanto do Chorinho, e tinha uma livraria, que se chamava Poiesis, que se fazia chorinho lá também. Eram pouquíssimos os pontos, você não tinha essa demanda de pessoas querendo... eu recebo inúmeros telefonemas de pessoas querendo grupos, pedindo grupos de choro para eventos e tudo. E aí passa, diversos contatos. Já tem um monte de gente que fez inúmeras apresentações, por conta do Movimento do Choro Sergipano. Eu canso de encerrar uma noite por lá e o pessoal vir pra cima de mim. E o pessoal já cansa de sair de lá com apresentação fechada. Graças a Deus, hoje, o músico não tem do que estar reclamando. Hoje tem espaço.

Ricardo Vieira observa o momento atual com menos entusiasmo, discordando inclusive de Dom José do Ban, que acredita na necessidade de haver empresários no choro aracajuano. Para ele houve, na verdade, um retrocesso na cena. Como relata, entre 2010 e 2013 houve o surgimento de grupos novos, trazendo uma linguagem musical diferente do que se fazia até então. O problema, a partir desse momento, é que as iniciativas que surgem passam a enfatizar o aspecto comercial. Com isso há uma estagnação na cena, que como observa, a enfraqueceria, desestimulando a formação de novos públicos (informação verbal)⁴²

Então, se você compara com a cena de hoje, essa guinada, ela caiu. É normal, quando algo começa a crescer, criar um nicho, empresários quererem abraçar a ideia. Então a coisa perde um pouco da ingenuidade e o desejo do gênero, e passa a ser algo mais comercial. Muito mais voltado para uma administração. Então eu acho que isso, visto desse jeito, enfraquece a cena. Você vai ter músicos submetidos a uma administração. Ou a uma ou a outra, não importa quantas. Mas sai do grupo e passa a trabalhar com

⁴¹ Sérgio Thadeu Poderoso Cruz, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 21 de junho de 2016, transcrição em anexo.

⁴² Ricardo Vieira da Costa, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 27 de junho de 2016, transcrição em anexo.

burocratas. Pessoas que estão administrando como bandas, como empresário de banda. O empresário quer o seu lucro, mas infelizmente, na cena sergipana, esse lucro não favorece o profissional da música. To falando do choro, mas é em qualquer gênero. Se você tem um cantor de um determinado gênero, quando ele passa a ser administrado por alguém, esse alguém vai querer lucrar tudo e geralmente esse artista vai perecer. Então eu penso que a cena, ela corre o risco de enfraquecer e desestimular a formação de novos públicos, pois 'porque é que eu vou sair da mediocridade para algo diferente, se eu não tenho valor? Se eu não valho nada? Pra quê? Né?'. É difícil você pensar em estimular. É muito mais fácil você trabalhar com a mediocridade, apenas colocando rótulos e apenas levando aquilo. Até quando, ninguém sabe. Por que que surgiu caras novas depois do brasileiríssimo? Por que? Foi por causa do dinheiro? Acredito que não, porque o Brasileiríssimo não mostrava dinheiro. E olha que coisa legal, o Brasileiríssimo veio com uma forma de tocar, que era forma dedilhada, das cordas, tradicional. Veio um outro grupo, com sopro, e abraça tudo, a gafeira, o samba. E, de forma alguma, compete, porque não existe isso. Porque acredito que não é pra existir essa ideia 'oh, está surgindo coisa nova, vamos perder espaço...'. Quando a coisa cai na cabeça do empresariado, qualquer coisa nova que aparece, é problema. E aí o empresariado vai atuar como num supermercado. O que que o empresariado vai dizer? 'Compre aqui, porque lá no outro supermercado, o produto é mais...'. Entende? É a mesma coisa. A lógica do mercado é mesma, não muda. A diferença é que quando parte de uma mente dessa, o gênero perde, perde total, porque ele vai continuar, com o perdão da expressão, um gênero burro. Porque é um gênero que não vai pra lugar nenhum. É um gênero que vai ficar brigando entre si.

A partir dos depoimentos fornecidos pelos interlocutores, pode-se dizer que o crescimento observado na cena do choro Aracaju, a partir do ano de 2010, deu-se por uma soma de fatores. De fato, o trabalho do Brasileiríssimo inspirou o surgimento de novos grupos que tinham como proposta estudar o choro e trabalhar na formação de público para o gênero. Em alguns casos, os integrantes desses grupos não possuíam uma relação direta com a tradição do choro na cidade. O fato de alguns desses novos grupos estarem presentes em eventos como festivais de música, na cidade, chamou a atenção de um público mais amplo para o choro.

O surgimento do Projeto Movimento do Choro Sergipano representou, de fato, uma grande iniciativa de promoção do gênero na cidade. O trabalho publicitário de Sérgio Thadeu tem um alcance significativo. A partir desse projeto foi possível, também, o contato entre os grupos mais recentes e os chorões mais antigos. Através do trabalho de Sérgio Thadeu o choro sergipano foi matéria de capa da

quinta edição da Revista do Choro e tema de quatro edições do programa Roda de Choro, da Rádio Câmara de Brasília, como foi comentado anteriormente.

Contudo, não posso deixar de concordar com Ricardo Vieira com relação a um visível recuo da cena do choro no momento atual. Com o surgimento do coletivo Roda de Choro Sergipana, houve o rompimento de relações com o Movimento do Choro Sergipano. Havia entre os músicos a insatisfação com os valores de cachê que eram pagos por este último, além do entendimento de que as atividades empreendidas pelo projeto para promover o choro eram insuficientes, faltando um efetivo trabalho de formação de público.

Com o insucesso das empreitadas do coletivo Roda de Choro Sergipana – especialmente as que poderiam resultar em algum rendimento financeiro para os músicos – alguns grupos acabaram encerrando suas atividades, enquanto outros continuam em ritmo bastante lento, realizando poucas apresentações ao longo do ano. O rompimento das relações entre esses grupos, e o Movimento do Choro Sergipano, permanece até o presente momento.

Dessa forma, um cenário que apontava para uma coesão e um crescimento interessante durante os anos de 2013 e 2014, apresenta-se enfraquecido em consequência de um processo que se agravou a partir de 2015. Em um primeiro momento pode-se até ter a impressão de que há grupos de choro se apresentando com frequência em diferentes pontos da cidade. Contudo, o que pode ser constatado, com um olhar um pouco mais cuidadoso, é que não há mais a cultura da roda de choro, como havia no Chorinho do Tio Carlito, ou no sarau do professor Argollo. Também não há estímulo para criação de novos grupos e um efetivo trabalho de formação de público.

4.3 SONORIDADES NO CHORO ARACAJUANO

Perguntei aos interlocutores se há uma sonoridade característica do choro aracajuano, que permitiria a identificação de uma, ou várias, possíveis identidades sonoras. Dom José do Ban afirma que não conseguiu identificar elementos que

permitam atribuir uma identidade sonora ao choro feito em Aracaju (informação verbal)⁴³:

Confesso que eu não consegui vislumbrar ainda um choro com tempero sergipano, que marque uma identidade nossa. Acredito que nenhum grupo de choro, que produz música... porque nós temos grupos com muito brilhantismo, mas eles são executores de músicas clássicas do choro. A produção musical do choro sergipano, que a gente sabe que é muito pequena, se a gente for listar quantos choros são genuinamente sergipanos, eu acho que a gente não consegue 20 músicas. Não sei se a gente vai conseguir 20 músicas, das quais se diga: “esse é um choro que é produzido, autoral, sergipano”. Pelo menos gravado, pode ser que tenha muito mais, mas que você tenha acesso... Talvez até por desconhecimento meu, mas eu não sei se a gente tem mais que duas dúzias de choros autênticos. Então, eu imagino que é um quantitativo muito pequeno pra permitir uma identidade. Eu acho que nós estamos ainda muito iniciantes, nesse contexto, para podermos chegar lá, um dia.

Sérgio Thadeu, por outro lado, acredita que existem elementos que permitem identificar uma sonoridade característica do choro aracajuano. De acordo com ele, esses elementos estão ligados à música nordestina, que é representada na mescla do choro com gêneros musicais como o forró, e na presença da sanfona em alguns regionais (informação verbal)⁴⁴:

Há a questão do sotaque nordestino. Muitos regionais tocam choro e forró, o choro forrozado. Isso é bem característico daqui. A gente percebe muito essa linguagem desses dois gêneros, o forró e o choro. O Odir [Caius] já faz esse trabalho, o Renovação do Choro, que já desenvolve esse trabalho também, com o forró. Ou seja, boa parte dos grupos colocam essa puxada aí. E vocês [Os Tabaréus] também fazem um trabalho com choro forrozado. E outra, nós temos vários acordeonistas aqui, que é o principal instrumento do choro forrozado, que é o acordeom. A gente percebe que muitos regionais colocam um acordeonista.

Um fato importante a ser mencionado, em acréscimo à fala de Sérgio Thadeu, é que muitos dos músicos que trabalham com choro em Aracaju também tocam em bandas de forró, e até mesmo arrocha, durante os festejos juninos.

⁴³ José Carlos Santana, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 25 de junho de 2016, transcrição em anexo.

⁴⁴ Sérgio Thadeu Poderoso Cruz, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 21 de junho de 2016, transcrição em anexo.

Ricardo Vieira analisa a questão do ponto de vista da instrumentação e da performance musical. De acordo com ele, é possível estabelecer uma identidade sonora do choro aracajuano (informação verbal)⁴⁵

Tem, com certeza. Que difere do choro carioca, do choro paulista. A instrumentação em Sergipe. Você vai ter poucos instrumentos de sopro e muito mais cordas dedilhadas, você vai ter cavaquinhos e bandolins, preponderando, e violões, sobre os sopros. Se você for comparar isso com os principais centros de choro, você vai ver que lá vai ter uma preponderância de/ou igualdade entre esses tipos de instrumentos. Você vai ter muito mais clarinetas, trombones, flautas... equilibrado com bandolim. Aqui em Sergipe você vai ter muito mais o bandolim solista, do que um bandolim de acompanhamento. O cavaquinho, aqui ele fica numa média de 50 por cento, ele é solista e é acompanhamento. Você comparando com o choro paulista e o carioca, o bandolim divide por igual as funções de contraponto e de acompanhamento, porque sempre há um flautista, sempre há um clarinetista, ou sempre há o trombone e o trompete. O clarone está presente lá também, eu nunca vi um clarone aqui, tocando com regional. Lá você tem o fagote tocando choro. Então, eu acredito que, por esse encaminhamento de muito mais cordas dedilhadas no choro sergipano, a forma como ele se expressa é diferente dos outros lugares, com certeza. Do ponto de vista fraseológico, é também interessante. Porque quando você vai para o Sul, Centro-Sul, você vai ter outras influências. Você vai ter, muito forte, Jacob [do Bandolim], você vai ter muito forte Hamilton de Holanda, você vai ter muito forte Severino Araújo, enfim, nos sopros. Quando você vem para o choro sergipano, quando você trabalha com bandolinistas, você vai ter como principal influência: Armandinho. Que tem uma forma característica de tocar bandolim, com uma linguagem muito próxima da guitarra baiana, influenciada pela linguagem do frevo, da marchinha. Então, o fraseado do improvisado do bandolim sergipano é muito mais próximo do bandolim da Bahia, do que do Centro-Sul. A linguagem na improvisação é muito específica. O cavaco, eu percebo que a linguagem dele aqui é meio órfã, eu não percebo referências para o cavaco. Ele está muito ligado ao samba, à linha de acompanhamento do samba, do que, propriamente do choro. Então, dificilmente você vai ouvir um cavaco fazendo a mesma célula do maxixe que um cavaquinho faz no Rio. Ele vai fazer muito mais uma célula de samba. Nos sopros, com exceção dos grupos mais recentes – como Os Tabaréus, que já vem com uma linguagem em que entra o universo da improvisação, dessa liberdade de tocar – de modo geral, no âmbito tradicional, você não vai ter muita liberdade de sopro improvisando, como você vai ter no Centro-Sul. Você vai ver músicos que são da linguagem erudita, da escola, melhor dizendo, erudita, que estão ali, atraídos pelo choro e estão entrando naquela linguagem. Não com tanta liberdade. Eles estão muito mais presos à linha melódica, ou a um contraponto que está escrito. Tudo isso contribui com uma forma diferente de tocar dos grupos de lá. Lá, eles seguem muito a ideia de que choro – só lembrando que do mesmo modo que o choro se desenvolveu do lado de cá da América, o jazz,

⁴⁵ Ricardo Vieira da Costa, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 27 de junho de 2016, transcrição em anexo.

no mesmo período, foi pra lá, no jazz você tem temas pequenos, com grande tempo de improvisação livre, reapresentação do tema e final, no choro você tem temas maiores e mais complexos, com reapresentação do tema improvisado, diferentemente do jazz que, na seção de improviso, ele leva o ouvinte para onde ele quiser, contanto que no final ele devolva o tema e finalize - no choro no centro-sul, você vai ter a reapresentação do tema improvisado. Sempre vai ter elementos do tema principal ali. Isso você não vê no choro sergipano. Não tem aqui isso. Não é a tradição daqui. A tradição daqui é: você apresenta o tema, você reexpõe o tema, com alguma variação, mas você não percebe que há uma liberdade de improvisação. Eu acredito que está muito ligado às referências dos músicos daqui.

Baseado nas falas acima, trago aqui três exemplos musicais registrados em CD, ou disponíveis em meio virtual, com o objetivo de relacionar aos comentários feitos pelos interlocutores. Os exemplos musicais que me proponho comentar aqui são: *Daniella*, composição de Egnaldo do Bandolim (1949-2015); *Cabeça de Bacalhau*, de Ricardo Vieira (1981); e *Conversa de Irmãos*, de André Lima (1978).

Egnaldo Rodrigues dos Santos, mais conhecido como Egnaldo do Bandolim, era proprietário do Recanto do Chorinho, bar localizado no Parque da Cidade, Zona Norte de Aracaju. Foi representante de uma geração de chorões que atua na cena do choro em Aracaju desde a década de 1980. *Daniella*⁴⁶, choro de sua autoria apresenta uma gravação realizada em uma época mais distante da atual. Na gravação é o próprio compositor que toca o bandolim. Trata-se de um choro em duas partes, diferente da forma tradicional em três partes. A instrumentação é baseada na formação tradicional do regional de choro, contando com pandeiro, cavaquinho, dois violões e o próprio bandolim.

Escolhi esse exemplo musical para análise por ser representativa de algo que foi apontado por Ricardo Vieira, que é a grande incidência de bandolinistas solistas no choro aracajuano, em comparação com os demais instrumentos solistas. Assim como Egnaldo há vários outros bandolinistas na cidade como Pisca Viana, Lito Nascimento, Difan, Cruz, Fernando Freitas, e o próprio Dom José do Ban, que participou dessa pesquisa. Na gravação, o bandolim apresenta um pequeno problema de afinação. O ritmo é de choro-canção, ou seja, um choro mais lento. Pode-se observar certa liberdade rítmica na execução das melodias.

⁴⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ep34MoZ0OSw>>. Acesso em 10 ago 2017.

Cabeça de Bacalhau é uma composição mais recente, de autoria de Ricardo Vieira. O exemplo que analiso foi extraído do CD da mostra musical Sescanção, realizada em 2013. A execução é do grupo de choro Brasileiríssimo. A gravação foi realizada em período mais recente por ocasião do próprio festival do Sesc. A instrumentação presente na gravação é composta por dois violões, pandeiro e clarineta. O ritmo é de um choro vivo, de andamento rápido, e as harmonias possuem mais dissonâncias. Após uma pequena introdução com pandeiro e violão, a parte A é executada pela clarineta, e repetida pelo violão, dinâmica que também ocorre na parte B. Trata-se de um choro também em duas partes, difícil de identificar com o que se poderia entender por choro sergipano, levando em conta as características que foram levantadas até aqui. Trata-se da introdução de uma linguagem harmônica mais ousada no contexto do choro aracajuano, como já ocorre em outras localidades, fruto da formação dos músicos que trabalham com choro, atualmente.

O terceiro exemplo é o choro *Conversa de Irmãos*, de autoria de André Lima, com execução do grupo de choro Os Tabaréus, grupo do qual faço parte como violonista. André é trompetista na banda da Polícia Militar de Sergipe, formado em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Sergipe, e Os Tabaréus é um grupo de choro que foi formado, basicamente, nos corredores dessa universidade, tendo estreado em 2013. Essa composição, André dedicou a seus filhos. A gravação é recente, foi realizada em 2015 no estúdio de um dos integrantes do grupo, o violonista Kelvin Farias, e está no EP que o grupo disponibiliza nos shows. Esse grupo de choro já surgiu com a proposta de mesclar o choro com elementos da música nordestina, de modo que logo no início da música pode-se perceber um ritmo de baião, que é executado pelo pandeiro, exemplificando o que foi dito por Sérgio Thadeu. A instrumentação é composta por dois violões, pandeiro, cavaquinho, surdo, trompete e trombone. Como Ricardo Vieira disse, não é muito comum haver grupos com instrumentos de sopro solistas no choro em Sergipe, sendo esse um dos poucos em atividade com essa característica. Também é um choro em duas partes.

A análise dos exemplos musicais acima descritos permite identificar alguns elementos que remetem às diferentes identidades sonoras existentes no contexto da cena do choro em Aracaju. Embora tenha utilizado apenas um exemplo de grupo

com bandolim solista, há uma diversidade considerável de grupos com essa característica, em comparação com os grupos onde há instrumentos de sopro realizando os solos. Esse é um traço marcante, embora não exclusivo, da produção local, como observou Ricardo Vieira. É importante frisar que o elemento apontado pelo violonista não remete apenas à simples presença de um número significativo de bandolinistas, mas sim à pouca presença de instrumento de sopro solistas.

O segundo exemplo apresenta uma tendência que pode ser observada com certa frequência na produção atual do choro em Aracaju: a utilização de uma harmonia com mais dissonâncias, remetendo à bossa nova e ao jazz, a utilização de uma instrumentação já não tão ortodoxa (faltaria, nesse exemplo, o cavaquinho fazendo o que se conhece por “centro”), entre outras coisas. A inserção de elementos composicionais relacionados aos gêneros acima mencionados também não é algo exclusivo do choro aracajuano. Na verdade, trata-se antes de algo que começa a ser praticado aqui com inspiração em trabalhos oriundos de outras localidades, como é o caso do bandolinista brasileiro Hamilton de Holanda, do violonista goiano Rogério Caetano, entre outros.

O terceiro exemplo é representativo da tendência existente em Aracaju de mesclar o choro com forró, baião, entre outros gêneros característicos da região nordeste. No exemplo em questão há um diálogo entre o local e global, onde, em uma mesma música, temos uma mescla de ritmos como próprio baião, o choro, harmonias também com a inclusão de algumas dissonâncias e fraseado também já não tão ortodoxo dentro do que se concebe como linguagem do choro. Obviamente, não se pode perder de vista que a inserção de elementos da música nordestina no choro também não é algo exclusivo do choro aracajuano. Há, historicamente, importante presença da música nordestina no choro. Como exemplo, posso citar o choro *Delicado*, de autoria de Waldir Azevedo (1923-1980), e choros compostos por Luiz Gonzaga (1912-1989), como *13 de Dezembro*, *Bilu Bilu*, entre outros.

A partir das falas dos interlocutores, pode-se constatar que muitos dos elementos sonoros apontados como característicos do choro aracajuano não lhe são exclusivos. Dessa forma, considero ser mais adequado procurar estabelecer o estudo das possíveis identidades sonoras do choro aracajuano levando em conta que os elementos musicais que nela atuam, não a diferenciam, no todo, de outras cenas musicais voltadas para o gênero.

4.4 OS DIFERENTES PERFIS DE PÚBLICO

Em seu trabalho, Daniela Moura Bezerra (2011) identifica um perfil médio do público que frequentava o circuito do choro à época. De acordo com a autora, esse público se caracterizava por ser majoritariamente masculino, havendo predominância de indivíduos em idade mais avançada. Não encontrei, em seu trabalho, uma análise voltada especificamente para os aspectos étnico-raciais e de classe social.

De um modo geral, o público encontrado nesses locais é predominantemente formado por homens – as mulheres que aparecem em geral estão acompanhando os seus maridos – com faixa etária variada (17 aos 80 anos), pois divide o *circuito* um público novo, composto pelos filhos de alguns dos chorões, universitários e músicos de outros gêneros musicais e aqueles que frequentam o *circuito* desde o período dos regionais de rádio. Predomina, contudo, os indivíduos de idade mais avançada. No que diz respeito às profissões dos participantes do *circuito* há um número considerável de professores, funcionários do serviço público (a maioria aposentados) e comerciantes. (BEZERRA, 2011, p. 55).

Levando em conta essa referência sobre o público do choro aracajuano em um período anterior, procuro saber como os interlocutores percebem o público do choro em Aracaju. Perguntei-lhes, a princípio, como avaliam a presença e a participação desse público nas apresentações de choro. Dom José do Ban considera, historicamente, ser pequeno o público de choro em Aracaju (informação verbal)⁴⁷:

Eu diria que o choro ficou muito tempo isolado, literalmente isolado, do grande público. Tanto é que a gente, quando queria ouvir choro produzido nas cordas, nas mãos do sergipano, você teria que ir para poucos locais, e periféricos, da cidade. Você tinha que ir lá pro bairro Siqueira Campos, lá em cima, no bairro Industrial... e isso já é um fator limitador, porque o público é diferenciado. Não é? [...] Então, o público, na minha análise, o público que admira o choro não admirava o choro '*made in Sergipe*'. Com tempero sergipano. Era um público muito pequeno. Muito limitado. Isso eu sentia, até quando frequentava esses ambientes via que era um público muito repetitivo as mesmas pessoas, e somente naqueles ambientes. Eu achava isso um desperdício terrível.

⁴⁷ José Carlos Santana, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 25 de junho de 2016, transcrição em anexo.

Ao relatar sua insatisfação com a situação comentada acima, o bandolinista relata que, com o grupo Bondenós, começou a penetrar em outros espaços, tocando para um público que não era, necessariamente, apreciador de choro. Por conta dessa particularidade, o grupo começou a variar o repertório, executando, além do choro, samba, bossa nova e música regional (informação verbal)⁴⁸:

[...] Por amizades e também por ser frequentador de casas noturnas, principalmente nos anos 90, eu consegui, através dessas amizades, espaço, para essas casas noturnas, ou diurnas, mas que tivesse um público que ia pra lá, mas não pra curtir chorinho. Que ia pra lá pra ouvir música. Eu me refiro, principalmente, ao Cariri, que é uma referência no Estado há quase 20 anos. Por conta disso, a gente não fazia só choro, porque era um público diversificado, de várias idades, a gente não podia ficar só focado no choro porque isso terminaria por ser inconveniente talvez para as pessoas que não conhecem, ou não gostam, simplesmente. Então a gente fazia choro intercalado com samba, com mpb... [...].

Sobre o público atual, Dom José do Ban afirma que continua pequeno, mesmo com as iniciativas empreendidas que têm visado sua ampliação, um dos fatores por ele apontados para este fato é falta de espaço para os grupos de choro apresentarem seu trabalho. Outro problema tem a ver com a possível saturação que pode ocorrer com a presença recorrente do choro em locais em que não há, necessariamente, o público de choro presente. Nesse ponto, ele menciona o problema ocorrido no Bar do Bel, quando houve o encerramento da parceria com o coletivo Roda de Choro Sergipana por conta da queda do público que frequentava o local (informação verbal)⁴⁹:

Mas, voltando à sua pergunta inicial, o público do choro em Sergipe ainda é muito pequeno. A gente tem conquistado mais espaço, tanto é que hoje nós devemos ter cerca de uns 10 grupos atuantes nessa área, porque temos público. Então o público, ele vem crescendo, vem melhorando, mas ainda temos o fator limitador que é espaço para apresentar esse trabalho. Para que esses grupos mostrem seu trabalho de uma forma mais duradoura. Mas aí, note bem, como o público ainda é pequeno, a gente fica com receio de saturar, de ficar muito repetitivo. Tanto é que aquela experiência nossa lá no late Clube [Coletivo Roda de Choro Sergipana], você viu que ela não perdurou. Não sei se o fator foi o público, porque o público até era muito bom... mas a gente vê que há uma necessidade de você diversificar e de variar locais, e eu acho que nós não temos espaço, nem população, nem público, nem rotatividade de fluxo turístico para você ter um 'Clube do Choro Sergipano'. [...] Então quando a gente

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Idem.

diz 'nós precisamos fortalecer o choro', precisamos fortalecer o choro, mas com um pé atrás para a gente não fazer com que as pessoas fiquem chorando porque a gente só vai tocar a mesma música. O choro é uma música linda, fundamental, mas nem todo mundo está preparado pra ouvir choro uma noite toda. A gente precisa ter esse cuidado pra saber como apresentar o nosso trabalho ao público e que público a gente tem.

Sérgio Thadeu encara essa questão de outra forma. Para ele, o público de choro tem crescido e se renovado na cidade (informação verbal)⁵⁰

E o Movimento do Choro Sergipano chegou num momento exato. Um momento em que precisava ter justamente essa renovação. Isso é a ordem natural das coisas. [...] Tinha dois pontos tradicionais aqui na cidade, o Recanto do Chorinho e o Chorinho do Inácio. Com a força deles, trabalhando juntos. Eles trabalham no mesmo horário. [...] E tem públicos para os dois pontos. A gente não coloca isso como um duelo de ambos os pontos, não. Eles conseguem atender a essas demandas. E aí o que acontece? Tem um público fluente. E aí, eu, através do Domingo no Clube, começo a provocar a ida de pessoas pra lá. Porque eu fico divulgando esses pontos. Sendo que a gente sempre está fazendo esse trabalho de difusão também, porque é justamente isso. E aí a gente consegue fomentar pessoas. E aí entra o Movimento do Choro Sergipano também, hoje no Café do Museu da Gente Sergipana, que também, a cada semana que a gente entra em atividade, até porque a gente está em temporada, a gente consegue mobilizar várias pessoas. Por quê? Porque cada grupo que passa por lá, tem o seu público que o segue. E esse trabalho, junto com trabalho que a gente já tem dentro da cena [...].

Ricardo Vieira percebe, a partir de sua própria experiência, um público potencial que é, talvez, pouco explorado. Em sua fala, critica o pensamento que acredita ser pequeno o público de choro, em contraposição à opinião de Dom José do Ban (informação verbal)⁵¹:

Não existe qualquer limitação para um público de choro aqui. Comprovado pela experiência com o grupo Brasileiríssimo, de propor uma temporada, em um estabelecimento que não é movimentado à noite. [...] Quando a gente propõe isso, no centro da cidade, um centro que, em termos de movimentação, é morto, a gente esperava que não ia dar ninguém. Ao final de uma quarta apresentação, você não tinha onde colocar pessoas, de todas as idades. A gente tocou com criança dançando na frente da gente. E tinha o idoso que foi lá também, com a sua família, assistir. Então, eu penso que o público existe, e é um público carente. Às vezes é muito fácil, pré-julgar um

⁵⁰ Sérgio Thadeu Poderoso Cruz, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 21 de junho de 2016, transcrição em anexo.

⁵¹ Ricardo Vieira da Costa, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 27 de junho de 2016, transcrição em anexo.

gênero, dizendo que ele não tem público. Mas pré-julgar, sem oferecer, é complicado. Como é que você vai culpar o público de um lugar, dizendo que ele não gosta de choro, se ele não tem a oferta? Se nem lhe é apresentado o que é aquilo? Várias vezes fomos abordados: 'eu não sabia que existia isso aqui'. Isso valia por qualquer coisa. Como a gente era abordado ao final da apresentação, valia mais do que tudo, aquilo ali.

Dando prosseguimento à investigação sobre os diferentes públicos de choro em Aracaju, procurei levantar, entre os interlocutores, suas percepções com respeito a fatores como classe social, perfil étnico-racial e faixa etária aproximada do público. Também procurei perguntar sobre a participação das mulheres, mas deixarei para comentar esse ponto específico mais adiante. Ao falar sobre o aspecto da classe social, Sérgio Thadeu fala sobre o público do Movimento do Choro Sergipano, relatando que o público que frequenta esse ambiente situa-se em classes sociais com maior poder aquisitivo, em contraposição ao público que frequenta os espaços mais tradicionais, que é caracterizado por pessoas situadas na classe média e abaixo dela (informação verbal)⁵²:

Lá no Projeto Movimento do Choro Sergipano, a gente vê que o público já tem o perfil de classe média alta. Por lá já passaram vários políticos, inclusive alguns prefeitos de cidades do interior, secretários. Já teve vários profissionais liberais. Teve gente da medicina, do direito, da odontologia, a gente nota esse perfil. Porque também a gastronomia de lá já tem um padrão diferenciado, a cozinha tem uma *chef*, que é proprietária que é a Adriana Hagenback, que já tem uma penetração muito forte nesse ambiente gastronômico. Ela já vem de uma família tradicional da gastronomia. Ela tinha um ponto ali no centro, que era o Mãe Preta, que era muito famoso. E isso também agrega. Fora a questão que você tem o ponto. Que ali é um ponto turístico. É um museu. E fora a estrutura que se tem, o ambiente, ou seja, você tem vários elementos que atraem pessoas. Aí, de repente, você vai para um outro ponto que não tem toda essa estrutura. Vão pessoas com poder aquisitivo diferenciado? Vão também. Só que lá [Café do Museu] a gente já tem um certo aparato.

Baseado em sua vivência, Ricardo Vieira afirma que, sob o aspecto da classe social, o público (informação verbal)⁵³: “Era variado, mas também acredito que

⁵² Sérgio Thadeu Poderoso Cruz, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 21 de junho de 2016, transcrição em anexo.

⁵³ Ricardo Vieira da Costa, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 27 de junho de 2016, transcrição em anexo.

estava ligado ao local em que eu tive essas vivências. Classe média foi preponderante”.

Quanto ao perfil étnico-racial, Dom José do Ban observa haver um predomínio, a princípio, de um grupo étnico nos pontos mais periféricos do choro em Aracaju, que são representados pelos espaços mais tradicionais do choro (informação verbal)⁵⁴:

Eu via isso, muito nitidamente, quando frequentava esses ambientes que eu falei no início. Tipo o Recanto do Chorinho, lá no Parque da Cidade. A gente via um público de uma etnia afrodescendente, que não é tão marcante aqui em Sergipe, quanto é, por exemplo, na Bahia, mas você percebia que havia um predomínio. Acredito que o ritmo atraia mais. Pelo lundu, pela formação da própria música, da origem do choro, talvez isso venha no DNA, mesmo. Hoje em dia está bem mais eclético. [...].

Sérgio Thadeu e Ricardo Vieira concordam que, neste ponto, o público do choro em Aracaju é bastante diversificado. Sérgio usa o termo “misto”, enquanto Ricardo Vieira afirma que, em suas experiências, conseguia sempre “ver o mosaico no público”. Frequentando esses ambientes, tanto os mais tradicionais, quanto o Movimento do Choro Sergipano, pude constatar que nos espaços mais tradicionais há maior presença de afrodescendentes e uma menor presença de brancos. Enquanto no Movimento do Choro Sergipano, que fica situado numa região mais próxima da área conhecida como “nobre” na cidade, a região central, há uma presença maior de pessoas da pele branca. Enquanto estávamos realizando temporada no Bar do Bel, pelo Coletivo Roda de Choro Sergipana, não foi possível verificar com precisão os aspectos étnico-raciais, por conta de não haver ali, necessariamente um público de choro. Quando realizamos a roda de choro na praça, o público era o mais variado possível. Por ser uma manifestação ao ar livre, podia ser constatada ali a presença de pessoas de diversas classes sociais e diversos perfis étnico-raciais.

Com relação à faixa etária média do público do choro aracajuano, Dom José do Ban o identifica a partir da meia idade (informação verbal)⁵⁵:

Não há dúvida que o público adulto, de meia idade em diante, terceira idade, é o público que mais admira o estilo, que mais se faz

⁵⁴ José Carlos Santana, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 25 de junho de 2016, transcrição em anexo.

⁵⁵ Idem.

presente aos shows. E a gente sabe que isso é uma questão, não é outra, senão, a memória musical dessas pessoas. A gente não pode imaginar que um jovem que nasceu da década de 90 [1990] para cá, 80 [1980] para cá, saiba valorizar e curtir um estilo de música que ele praticamente não ouviu. Isso é como experimentar uma fruta asiática. Pode ser muito deliciosa, mas você não conhece. Então eu acho que a questão do público é mais uma questão midiática mesmo. A mídia vive muito atrás da novidade. A gente às vezes fica reclamando: 'porque a mídia não abre espaço...'. Até abre, mas mídia tem um trabalho de mostrar todos os dias coisas novas. E o choro é uma coisa tradicional. A gente não incorpora grandes novidades, hoje em dia. [...].

Ricardo Vieira observa que, com relação ao público, embora haja jovens, há uma predominância de pessoas situadas dos 30 anos em diante.

Baseado nas falas dos interlocutores e na minha experiência dentro da cena do choro em Aracaju, posso afirmar que o choro ainda é um gênero musical que possui um público restrito na cidade. Concordo com Ricardo Vieira quando ele afirma haver um potencial grande de ampliação de público para o choro na cidade. Pude constatar isso quando participava da realização das rodas de choro ao ar livre, com o coletivo Roda de Choro Sergipana. Depois de pouco tempo realizando essas rodas de choro, o quiosque da Praça Fausto Cardoso começou a ser bastante frequentado. Dessa forma, também sou da opinião de que existe um público significativo, carente desse tipo de manifestação na cidade. Infelizmente, as dinâmicas ocorridas no interior da cena, conforme discutido no tópico sobre o momento atual do choro aracajuano, fez o choro voltar a ser um gênero musical de nicho, sendo executado em poucos lugares da cidade, desconhecidos do restante da população.

A respeito da classe social e do perfil étnico-racial, pode-se perceber que em Aracaju existe uma diferença clara entre os espaços mais tradicionais, como o Chorinho do Inácio e o Recanto do Chorinho, e os espaços de performance mais recentes, como o Movimento do Choro Sergipano, exatamente como foi observado pelos interlocutores. Dentro do aspecto geracional, pode-se observar que a renovação se dá muito mais no âmbito dos músicos, que no do público. É comum haver músicos jovens na cidade, até mesmo adolescentes, que se interessam em tocar choro.

4.5 OS DIFERENTES PERFIS DE CHORÕES EM ARACAJU

Adotando os mesmos critérios de análise empregados no estudo do público do choro em Aracaju, é possível identificar os diferentes perfis de músicos que trabalham com o choro em Aracaju. Obviamente, aqui são incluídos outros elementos, tais como a busca pela compreensão das formas sob as quais se processam as relações entre essas pessoas, e das formas como é entendida a formação musical nesse contexto.

Dentro do critério de classe social, os interlocutores observam haver preponderância da classe média, como relata Ricardo Vieira, sem perder de vista a existência de um espectro maior (informação verbal)⁵⁶: “Entre os músicos eu consigo visualizar os extremos, mas prepondera ali média-baixa, média”. Posso dizer que quando Ricardo usa o termo “média-baixa” está se referindo aos músicos que atuam nos espaços mais tradicionais, sendo que a grande maioria deles têm na música seu sustento e o de suas famílias.

Os músicos do Regional do Recanto do Chorinho são funcionários da casa. Os músicos do grupo Renovação do Choro, que atua no Chorinho do Inácio, são músicos de profissão, que tocam também em outros regionais e realizam trabalhos diversos na música. Além desses, há outros chorões que são músicos de profissão, a exemplo de Odir Caius, que toca em frente a lojas no centro comercial de Aracaju, para vender seus CDs. Os músicos que se situam da classe média para cima, em geral possuem outras fontes de renda. São funcionários públicos, profissionais liberais, médicos, empresários, etc., que tocam o choro por apreciar o gênero, sem perder de vista, contudo, a realização do trabalho de forma remunerada.

A respeito do aspecto étnico-racial, os interlocutores afirmam haver preponderância de pardos e negros. Nesse aspecto, pode-se verificar significativa diversificação, sendo difícil, pelo menos para mim, estabelecer generalizações relacionando classe social a perfil étnico-racial entre os músicos.

Dentro do aspecto geracional, pode-se observar, como afirmei acima, que a renovação se dá muito mais no âmbito dos músicos, que no do público. É comum

⁵⁶ Ricardo Vieira da Costa, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 27 de junho de 2016, transcrição em anexo.

haver músicos jovens na cidade, até mesmo adolescentes, que se interessam pelo choro. Dom José do Ban, ao discorrer sobre essa questão, toma como exemplo o seu próprio grupo (informação verbal)⁵⁷

Uma forma de analisar isso é a própria faixa etária dos integrantes do nosso grupo. A gente tem integrantes de, praticamente, todas as faixas etárias, a partir dos 20 anos. Dos 20 aos 60, o nosso grupo tem representantes. Então, eu acho que responde muito bem isso.

Ricardo Vieira observa que hoje há, com relação aos músicos que atuam nesse contexto, a presença maior de jovens que de idosos. Como observa, há uma forte relação, nesse sentido, com a tradição do choro na cidade (informação verbal)⁵⁸:

Eu vejo, atualmente, mais jovens do que mais idosos. Os idosos que eu percebo que tocam, são os idosos daqueles grupos tradicionais, que já existiam há muito tempo. A gente tem grandes representantes aqui, nesse critério. Há muito tempo, Zé do Ban, está há muito tempo, ele é desde a época da Rua de Bahia. Todo o conjunto que tocava com o Egnaldo, todos eles eram de uma mesma faixa etária. O pessoal do Choro do Inácio, você tem uma faixa ali, são os remanescentes da Rua Bahia. Pisca, todos eles, o próprio Inácio. Todos eles são remanescentes dali.

Dentro desse contexto, levando-se em conta a existência de diferentes espaços de promoção do choro na cidade, voltados para diferentes tipos de público, que representam também diferentes relações de trabalho, considero pertinente procurar saber como se processam as relações entre os músicos no interior dessa cena. Dom José do Ban, observa a questão financeira como elemento desagregador, sem deixar de compreender a inevitabilidade de um músico ter que priorizar trabalhos remunerados, por viver de música (informação verbal)⁵⁹:

Esses movimentos mais recentes, o Movimento do Choro Sergipano e, mais recentemente, a Roda de Choro Sergipana, foram movimentos que tiveram na sua concepção o desejo da aproximação, da integração. Acredito que os resultados foram, em parte, obtidos. Porque as pessoas começaram a ficar mais próximas. A se preocupar com o trabalho do outro. A ter curiosidade em saber mais das performances dos outros grupos. [...] Talvez esses movimentos tenham motivado, entre cada grupo, a necessidade de fazer o mais bonito, mais elaborado o seu trabalho, porque gera uma

⁵⁷ José Carlos Santana, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 25 de junho de 2016, transcrição em anexo.

⁵⁸ Ricardo Vieira da Costa, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 27 de junho de 2016, transcrição em anexo.

⁵⁹ José Carlos Santana, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 25 de junho de 2016, transcrição em anexo.

saudável competição. Agora, em termos de integração, eu acho que isso é uma questão natural humana. Integração é empatia. Eu acho que nós não estamos fazendo nem mais, nem menos em termo de agregar. Eu acho que todos os grupos se conhecem, todos os grupos se respeitam, mas eu não diria que todos os grupos são amigos. Amigo é diferente. Por que eu diria isso? A gente não vê com frequência, por exemplo, um grupo é convidado para um evento que não pode [comparecer] e passar isso para outro grupo. Eu diria que até interiormente, a gente tem membros no nosso grupo que são *freelancers*, e a gente respeita isso porque eles, muitas vezes, vivem da música. E aí, o que você observa? O sujeito toca em vários locais, e de uma forma ou de outra, ele conquistou aquele espaço admirável de poder tocar em vários ambientes, mas não trazem [os músicos] esses ambientes para o grupo. [...] Então, a gente fica sempre esperando um evento maior para poder justificar a participação de todos, e, muitas vezes, inclusive, a gente tem conseguido eventos e dois, três, dizem que não podem porque já têm outro evento, com outro grupo, já agendado. Então, entra aí o outro lado, que é desagregador, que é o próprio lado financeiro que eu acho que isso funciona não é só no choro, funciona em todas as relações humanas. E poucos são os que fazem por amor à causa, porque gostam, como *hobbies*. A gente sabe que música é uma profissão. O sujeito tem que viver bem daquilo, da profissão dele. E a gente tem que respeitar isso. São fatores que terminam desmotivando, desarticulando os grupos, ou as relações. Mas muito longe de ser conflitante, do ponto de vista de situações mais desagradáveis, de conflitos. Acho que todo mundo se respeita muito bem. Tanto é que nesses trabalhos nossos [CDs], você tem a participação de pessoas de quase todos os grupos de choro do Estado.

Sérgio Thadeu percebe que as relações entre os chorões em Aracaju se processa de maneira harmoniosa, havendo a participação de alguns desses músicos em vários regionais. Como pode ser observado, sua opinião gira em torno dos músicos que tocam nos ambientes mais tradicionais, que também participam do Movimento do Choro Sergipano. Não há aqui menção aos músicos de formados em período mais recente (informação verbal)⁶⁰

Tem uma harmonia. Nós estamos numa cidade que não tem muita mão de obra. Você não tem vários músicos à disposição. Se você for para Rio ou São Paulo, você tem inúmeros músicos à disposição. Se você for para Brasília, você tem vários que dá pra você fazer diversos grupos de choro, sem precisar repetir músicos. E aqui a gente não tem essa quantidade de músicos à disposição. A gente tem um fenômeno aqui que é o seguinte. A gente tem dois músicos, que eles tocam em vários regionais, um deles é o Rivaldo, que é o Tabaréu, do violão de seis cordas, e o Difan Oliveira, que é bandolinista, cavaquinhista e ainda toca guitarra baiana também. Ou seja, e aí, esses caras, eles têm essa harmonia em vários grupos.

⁶⁰ Sérgio Thadeu Poderoso Cruz, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 21 de junho de 2016, transcrição em anexo.

Isso mostra o talento dos músicos que nós temos aqui. E outra, você pega esses dois músicos que eu citei aqui, são vários, mas esses dois eu peguei aqui pelo seguinte: eles conseguem ter um repertório amplo e não ler nada. Eles não trabalham com referência de partitura, de cifra, nada. Porque já é deles, eles tocam várias horas, eles são músicos de tocar cinco seis horas. Uma vez eu cheguei pro Difan e disse 'dê uma pausinha, pra você dar uma descansada', ele começa a rir. Ele me disse 'tá querendo tirar onda com a minha cara é?', porque eles já são acostumados. Já tem outros regionais que não conseguem fazer esse trabalho de longa duração, entendeu? É isso que digo, esse envolvimento entre os músicos, eu cito eles como exemplo. Essa união que há, esse compartilhamento. Eles são acolhidos em vários regionais, nas várias linguagens, e aí conseguem ter essa ideia de abraçar, em um só momento, os vários regionais. Eu acho que é um entrosamento bacana.

De maneira crítica, Ricardo Vieira analisa as relações existentes entre os músicos atuantes na cena do choro em Aracaju. Como observa, há os que se dedicam verdadeiramente ao gênero, enquanto há também os que não contribuem para o seu crescimento na cidade. Ele não especifica quais músicos se enquadram em quais casos. Não fiz questão de perguntar, pois acredito que poderia estar agindo de forma antiética, colocando o entrevistado em uma situação desconfortável (informação verbal)⁶¹:

Eu diria que, infelizmente, ela é dividida. Eu acredito que, como há em qualquer área profissional, você vai ter o bom profissional, aquele que se dedica a fazer o melhor naquela profissão, e aquele que não se dedica tanto, e aquele que também não se dedica. Eu acredito que na música, como em qualquer outra área, isso existe. No choro também não poderia ser diferente. Você vai ter músicos, na cena sergipana, que se dedicam muito ao gênero, buscam a qualidade que o gênero merece. É quase um dever, de quem se coloca na posição de tocar choro, fazer aquilo bem feito. Aquilo representa o que só tem aqui. Então, aqui eu acredito que você encontra essas três categorias: as pessoas que se dedicam, pra fazer algo muito merecido, que o gênero merece; aquele que nem tanto, aquele cujo objetivo é... o termo é esse... é medíocre, porque vai ficar sempre na média, 'se está na média, está bom', 'não preciso fazer muito mais que isso, então, tá bom'; e existe aquele que, de fato, tanto faz. A gente vai ver isso em outras áreas também.

Trazendo a questão da formação musical na cena do choro aracajuana, é possível perceber que há na cidade uma diferenciação entre os músicos que pertencem à tradição do choro na cidade e os adeptos do choro que pertencem à

⁶¹ Ricardo Vieira da Costa, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 27 de junho de 2016, transcrição em anexo.

geração mais recente. No primeiro caso, observa-se que, entre os músicos ainda atuantes, não há o uso de partituras, também não é comum encontrar entre eles quem as saiba ler. O aprendizado desses músicos se deu, em sua maior parte, “de ouvido”, utilizando os registros fonográficos como referência principal. Possuem um vasto repertório de choro e conseguem tocar por horas, praticamente sem interrupções. Os erros de execução de notas e acordes praticamente inexistem. Tudo é tocado de cor. Particularmente, fiquei espantado quando vi o grupo Renovação do Choro pela primeira vez, em 2013. Na ocasião, eles fizeram um show com duas horas de duração com poucas interrupções entre uma música e outra, que ocorriam para que houvesse a participação de músicos presentes, a conhecida “palhinha”. Uma das causas para haver esse tipo de performance é o entendimento que há na cidade de que o choro é um ritmo dançante. É muito comum ver as pessoas dançando em apresentações de choro. Dessa forma, a execução das músicas sem interrupções tem o objetivo de manter o público dançando.

Entre os músicos de uma geração mais recente, é possível delinear algumas características como, por exemplo, o uso mais frequente de partituras. Alguns grupos tocam em apresentações com esse suporte. Muitos dos músicos dessa geração não pertencem à tradição do choro na cidade. Em muitos casos, são músicos de bandas sinfônicas e de orquestras, com o hábito de tocar com o suporte da partitura já bastante cristalizado. Outra característica desses músicos é a de possuírem um repertório menor, aprendendo as músicas principalmente através das partituras e de cifras. As performances musicais desses grupos apresentam um número maior de interrupções e os diálogos com o público são constantes. Há uma preocupação maior com a elaboração de arranjos para as músicas, de modo que se busca criar, nessas performances, uma atmosfera de apreciação passiva.

Falando um pouco sobre essas diferenças, tomando por base o tipo de formação que pode ser considerada mais pertinente ao choro, os interlocutores que atuam como musicistas comentam sobre a importância dessa relação entre suporte da partitura e o aprendizado musical feito “de ouvido”. Embora em seu regional a maioria dos músicos não utilizem a partitura, sendo que boa parte deles possuam relação direta com a tradição do choro na cidade, Dom José do Ban acredita que o “tocar de ouvido” representa, na verdade, uma limitação para o músico. Dessa

forma, ele confere maior grau de importância à formação musical institucionalizada (informação verbal)⁶²:

Esse é um aspecto importantíssimo, porque diferente de você tocar um rock ou um samba, o choro, a gente sabe, é uma música que tem uma questão técnica, de um modo geral, bem mais complexa e o tocar de ouvido é um grande fator limitador. Tanto é que eu não me considero um músico, eu me considero um admirador da música. E sempre digo que música exige uma técnica um pouco mais refinada. Ao músico, técnico, a gente se rende com todo o respeito ao músico que tem um conhecimento um pouco maior. [...] Mas eu tenho o maior respeito, admiração e, sabendo que é fundamental que essa questão acadêmica, do conhecimento do contexto musical é fundamental. E é a única forma que a gente tem de fazer com que o nosso trabalho seja respeitado. E aqui vai uma observação crítica construtiva. Nós temos alguns trabalhos gravados, que a gente vê que a limitação técnica é tão marcante, que o trabalho pode até ser bonito na sua proposta, mas termina sendo ofuscado por essa parte técnica, por falta de uma produção mais elaborada, de uma direção técnica mais competente. [...] A minha formação musical, ela é muito mais do curioso, do autodidata do que acadêmica.

Ricardo Vieira, por outro lado, observa que ainda é forte e importante a existência de uma tradição oral a orientar a prática do choro. Em sua fala, há a valorização do aprendizado musical não escolar. Todavia, também observa que a associação desse conhecimento oriundo da oralidade, ao ensino de música considerado formal, pode fornecer para o músico ferramentas que possibilitam o seu crescimento musical (informação verbal)⁶³:

[...] quando você vai pegar a história de Dino [7 cordas], que é a história da maioria das pessoas que tocam violão, bandolim e cavaquinho, no universo do choro, é aquele indivíduo que começou a frequentar a roda, aprendeu os acordes e já começou tocando acordes. Ele já começou acompanhando as músicas. Então, diferentemente do estudo formal, onde você vai estudar técnica, leitura, mão direita, mão esquerda, acordes, uma sequência de eventos até você chegar a acompanhar alguém, a primeira coisa que o chorão faz é acompanhar alguém. Então, o ouvido desse indivíduo, autodidata por ter uma didática própria, ele é acostumado, estimulado, habilitado a perceber as coisas em conjunto, notas simultâneas, desde o início. Notas simultâneas, acordes, com alguém solando uma melodia, desde o início. Então, eu acredito que esse tipo de transmissão de conhecimento oral, ele ainda é presente. Não tanto quanto antigamente, porque as escolas estão aí, os conservatórios. Ela ainda é presente e eu acho ela ainda

⁶² José Carlos Santana, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 25 de junho de 2016, transcrição em anexo.

⁶³ Ricardo Vieira da Costa, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 27 de junho de 2016, transcrição em anexo.

extremamente importante. Se você tem um indivíduo que está treinado a ouvir coisas, e depois você diz pra esse indivíduo o que são essas coisas, eu acredito que esse indivíduo vai ter muito mais ferramentas pra poder criar as coisas deles e sair de um universo de apenas reproduzir. Vai ter muito mais condição de tocar algo. Mesmo que ele diga, toquei de ouvido, aprendi sozinho. Mentira, isso não existe. Ninguém aprende nada, do nada. A didática dele é que foi diferente da escola tradicional. A didática a que ele foi submetido, quando alguém disse pra ele 'olha, quando você escutar isso, é a preparação'. Então, toda vez que ele escuta aquela melodia, indo por aquele caminho, ele percebe que aquilo é uma preparação que vai pro acorde tal, ele já sabe qual é o próximo, ele sabe pra onde não vai. Tudo isso que vai gerando esse músico que é dito autodidata, ele com certeza é muito hábil pra tocar esse repertório de choro. Porque em um choro tradicional, você vai ter aquele comportamento de progressão harmônica que é esperado. Claro, tem as casquinhas, as cadências deceptivas, tem. Mas de um modo geral, ele sempre vai seguir uma progressão comum. E o indivíduo que sempre está aprendendo aquilo ali, ouvindo, ele vai se acostumar a captar aquilo e dizer 'estou tocando de ouvido'. Mas eu penso que se ele consegue somar isso ao ensino das ferramentas teóricas que estão ali, ele vai ter muito mais capacidade de produzir coisas, não ficar apenas no âmbito do acompanhador.

É interessante observar que há a valorização do conhecimento musical acadêmico por parte do músico que não possui esse tipo de formação, enquanto na fala do músico que possui formação acadêmica há a valorização do conhecimento musical não escolar.

4.6 A PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES

Marina Bay Frydberg (2010), ao analisar os lugares do feminino e do masculino no samba, no choro e no fado, oferece um interessante panorama sobre a participação das mulheres nos diferentes contextos desses gêneros musicais. Ao tratar do choro, de modo específico, relata:

O mundo da música, seja no samba, no choro ou no fado, ainda é predominantemente masculino. Artistas, músicos, produtores, técnicos ainda formam um grupo majoritariamente de homens, onde as mulheres possuem espaços pré-estabelecidos. [...] A distribuição entre homens e mulheres representa também a hierarquia entre os instrumentos musicais no universo do choro. O violão, o cavaquinho e o bandolim, instrumentos mais nobres por serem de corda e por estarem na origem dos regionais de choro são os mais valorizados e espaço masculino [...]. A flauta, instrumento de sopro tradicional no choro, mas que também transita por outros universos musicais, se

caracteriza por ser um instrumento misto, tanto masculino quanto feminino. Já a percussão possui características ambíguas, cada vez mais mulheres estão tocando o pandeiro trazendo o feminino para dentro de um ambiente masculino, todavia a percussão de forma mais ampla permanece sendo um espaço masculino. O canto é, sem dúvida, o espaço feminino dentro do universo ainda majoritariamente masculino do choro. (FRYDBERG, 2010, p. 2).

Embora as razões pelas quais ela atribua o uso de instrumentos determinados a homens ou mulheres sejam questionáveis – como o fato de considerar os instrumentos de cordas mais “nobres” do que outros dentro do contexto do choro, quando, historicamente, podemos ver que os instrumentos solistas sempre obtiveram maior destaque – a análise objetiva por ela apresentada condiz com o que se observa no contexto do choro, pelo menos em Aracaju. Um fator deixado de fora em sua análise foi o da composição.

Tratando da questão da participação das mulheres no choro em uma perspectiva histórica, é possível apontar mulheres que desempenharam papel de extrema importância não só para o choro, mas como para a música brasileira como um todo. Como é o caso de Francisca Edwiges Neves Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga (1847-1935). De acordo com Henrique Cazes (1998), a compositora ingressou no ambiente dos chorões em 1869, sendo a polca *Atraente* sua primeira composição a se tornar conhecida. Dessa forma Chiquinha Gonzaga ficou famosa como a primeira chorona da história do choro. Sua composição de maior sucesso foi o *Corta-Jaca*, também conhecido como *Gaúcho*, um tango brasileiro, fruto de uma longa e produtiva carreira que empreendeu como maestrina do teatro de revistas.

Outra mulher que desempenhou um papel decisivo dentro da história do choro foi a cantora Ademilde Fonseca Delfim, que ficou conhecida como Ademilde Fonseca (1921-2012). De acordo com Henrique Cazes (1998), Ademilde ficou famosa por cantar choros de cunho virtuosístico como *Tico-tico no fubá*, de Zequinha de Abreu (1880-1935), e *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo (1923-1980), que representavam grande desafio para quem cantava por conta da rápida sucessão de notas. Deste modo, embora já houvesse cantoras como Carmen Miranda e a própria Aracy, citada acima, Ademilde ficou conhecida como “Rainha do Chorinho” por conta, tanto de cantar choros de grande sucesso, quanto por causa do domínio técnico que possuía para cantar em alta velocidade.

Também posso aqui destacar o trabalho da cavaquinista Luciana Rabello (1961), que integrou o grupo Os Carioquinas, surgido em 1977. Esse grupo teve grande importância na década de 1970 pelo papel que desempenhou numa espécie de retomada do choro, haja vista o fato de o gênero ter perdido muito de seu espaço com o final da Era do Rádio, na década de 1960, como demonstra Saroldi (2002-2003). Em 1979, o grupo virou base da Camerata Carioca, grupo que se apresentava em teatros, projeto que partiu da iniciativa do maestro e compositor Radamés Gnattali (1906-1988). Além da Camerata Carioca, Luciana Rabello trabalhou como cavaquinista para artistas como Toquinho, Maurício Carrilho, Francis Hime, Cristóvão Bastos e Radamés Gnattali, que lhe dedicou a peça *Variações sem tema*, para cavaquinho e piano, tornando-se a cavaquinista preferida de vários músicos.⁶⁴ Atualmente é professora de cavaquinho na Escola Portátil de Música, projeto que tem por objetivo ensinar música através do choro.⁶⁵

Há outros exemplos de mulheres que atuam no choro. Contudo, escolhi os que considero mais representativos, por conta de suas histórias e importância dentro do quadro geral do gênero. Estudos futuros podem ser realizados para levantar mais dados e suscitar novos questionamentos. Porém, esse não é o objetivo do presente trabalho.

Poucas informações consegui, até o momento, de possíveis participações femininas no choro em Aracaju em uma perspectiva histórica. Melins (2007, p. 294), relaciona os chorões da era dos regionais à vida boêmia, relatando apenas as visitas que faziam aos cabarés da época. Andrade (2014) fala sobre uma cantora da época chamada Maria Olívia Silveira, que chegou a ser contratada pela Rádio Difusora para cantar acompanhada pelo regional de Carnera. Contudo, sua carreira como cantora durou pouco. “Por imposição de seu pai, que não queria que sua filha fosse artista, prometeu que compraria um piano se ela deixasse de cantar, pois o que ele aspirava era que ela fosse professora e tivesse um curso superior.” (ANDRADE, 2014, p. 94).

Em minha pesquisa pude encontrar também o nome de Maria de Lourdes Barros Rosas, pianista que nasceu em Aracaju, no ano de 1920. Foi pianista titular da Sociedade Filarmônica de Sergipe, e depois Vice-Diretora artística da entidade.

⁶⁴ Fonte: <<http://dicionariompb.com.br/luciana-rabello/dados-artisticos>>. Acesso em 15 out 2016.

⁶⁵ Fonte: <<http://www.escolaportatil.com.br/SiteProfile.asp>>. Acesso em 15 out 2016.

Além de pianista, Maria de Lourdes também foi compositora, tendo mais de 200 composições, incluindo marchas, choros, dobrados, canções, tangos, valsas, fox, hinos e uma sinfonia. Infelizmente não consegui ter acesso a essas obras e, tampouco à família da compositora.

Nos tempos atuais, pelo que pude observar da cena – não só pelo advento da pesquisa, como através de minha participação direta nela – a participação feminina se dá muito mais no canto. A única instrumentista que pude observar até o momento é a flautista Érica Rodrigues, que além de tocar na Orquestra Sinfônica de Sergipe, integra o grupo de choro A Bandinha, grupo que atua desde 2015 na cena, ou seja, um grupo de formação mais recente.

Dentre as cantoras mais experientes, posso apontar Silvina Aquino, que lidera os Boêmios Nota 10, grupo que já mencionei neste trabalho. Embora não viva de música, pois é nutricionista de profissão, trata-se de uma cantora que além de cantar bem, sabe dialogar com os instrumentos do grupo de choro. Já tive a oportunidade de acompanhá-la com o grupo de choro do qual faço parte. Não havíamos ensaiado e, no entanto, a performance fluiu perfeitamente. Silvina sabe olhar para o grupo sem dar as costas para o público e sabe quando é hora de cantar e quando é hora de deixar os instrumentos aparecerem. Maria Augusta também é outra cantora experiente, integra o grupo Maria Augusta e os Brazucas.

Dentre as cantoras mais jovens posso citar Maiume Vieira, que durante cerca de três anos foi a voz do grupo de choro Brasileiríssimo e acabou se afastando por conta de sua gestação. Atualmente, o Brasileiríssimo se apresenta sem uma cantora fixa no grupo, contando com participações esporádicas de outras cantoras da cidade. Vanessa Macedo integrou o grupo de choro Braúna – que estreou em 2014 – por cerca de dois anos.

Os aspectos da participação feminina no choro apresentados por Frydberg (2010) podem ser vistos na cena do choro aracajuana. A participação das mulheres se dá de modo predominante no canto, podendo ser observada apenas uma mulher instrumentista. Há ainda outras cantoras que aqui não foram elencadas por não estarem estritamente ligadas ao universo do choro, fazendo participações esporádicas com alguns grupos. Nessas participações, geralmente o repertório que é executado é composto essencialmente de sambas.

Com relação ao público, além de minhas observações, conto aqui com o depoimento de Sérgio Thadeu, que sobre a presença feminina no público, me respondeu (informação verbal)⁶⁶:

Lá no Projeto [Movimento do Choro Sergipano], são várias e várias mesas só de mulheres. São senhoras que querem sair, e muitas vezes, em alguns locais se elas forem sozinhas pode ocorrer de alguém querer tirar alguma brincadeira, e lá nunca aconteceu isso. Lá elas se divertem, elas dançam, etc.

Atuando como músico nos diferentes espaços de performance posso observar que sempre há a presença significativa de mulheres que apreciam o choro. Contudo, a presença masculina ainda é majoritária.

Diante do que aqui foi exposto, permito-me delinear algumas questões que considero pertinentes ao tema e que essa pesquisa ainda não conseguiu responder. São elas: Essa maior participação feminina no canto se dá por iniciativa das mulheres ou por pressões de uma tradição? Como essas cantoras se interessam por choro e, particularmente, por cantar choro? Por que há esse déficit de mulheres instrumentistas?

4.7 A CENA DO CHORO E O CONTEXTO CULTURAL DE ARACAJU

Diante das informações sobre os diversos aspectos que compõem a cena do choro em Aracaju, cabe o questionamento a respeito do espaço que essa cena ocupa no espectro mais amplo do cenário cultural de Aracaju. Dom José do Ban observa que ainda há um espaço muito pequeno sendo ocupado pelo choro na cidade, vigorando entre o grande público manifestações musicais relacionadas aos gêneros musicais em voga nos veículos de comunicação da grande mídia (informação verbal)⁶⁷:

Eu acho que o choro ocupa um espaço muito pequeno, dentre os gêneros da moda. Porque esses gêneros da moda são os mais consumidos pelos jovens, que são os grandes frequentadores das festas. [...] não acredito que a gente esteja a lamentar o pouco

⁶⁶ Sérgio Thadeu Poderoso Cruz, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 21 de junho de 2016, transcrição em anexo.

⁶⁷ José Carlos Santana, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 25 de junho de 2016, transcrição em anexo.

espaço que a gente ocupa, porque é um público que precisa ter uma formação musical, ou um interesse pelo estilo, e com memória musical. Essa memória musical é muito influenciada pelo que toca no dia a dia, no rádio e na TV, e o choro toca muito pouco. Então, como não se cria uma memória musical, você não vai ter um público considerável. Eu acho que aqui a gente tem uma influência muito grande da música internacional, como em todo lugar, são os diversos estilos de *rock*. [...] Em resumo, eu diria o seguinte: a gente vive uma época, lamentavelmente, em que há um paradoxo entre o maior acesso das pessoas à cultura, às diversas formas de cultura, com uma grande facilidade, hoje mais do que na minha época de jovem, de acesso à universidade, e, paradoxalmente, a capacidade de ouvir a música, como mensagem poética, diminuiu. [...].

Todavia, o bandolinista não deixa de observar, com certo otimismo, algumas conquistas importantes do choro na cidade, como o crescimento da participação de grupos de choro em eventos que promovem a diversidade cultural em Sergipe (informação verbal)⁶⁸:

Só pra lembrar que no Sescanção 2015 nós tivemos uma presença marcante de chorões. É uma coisa notável. Eu não sei se isso já tinha acontecido antes. Só tinha [antes] um ou outro participante, eventual, tipo Odir Caius. Mas, assim, muito pontual. E em 2015 nós tivemos três músicas de grupos de choro. Mostra que a gente ocupou melhor o espaço e, de uma forma ou de outra, mostrou um interesse.

Sérgio Thadeu, ao contrário, acredita que o choro tem seu espaço bem definido na cidade, transitando entre eventos e ocasiões que lhe são propícias. De acordo com o radialista, não é conveniente o choro buscar algo além disso, pois pode sofrer deturpações (informação verbal)⁶⁹:

Alguns artistas do choro tocam em várias atividades. Por exemplo, os eventos culturais que são marcantes aqui no Estado, como o Encontro Cultural de Laranjeiras. Lá, você tem uma manifestação cultural de vários gêneros. E aí, o choro está lá, inserido também. E aí você vai pra orla, por exemplo, tá lá o forró comendo no centro, e tem chorão lá, tem o Odir levando o choro pra lá também. Tem outras formas também. Você já tem manifestações, por exemplo, de samba. Você tem algumas rodas de samba que acontecem. Já tem músicos chorões, que participam também. Ou seja, o choro, ele consegue transitar em vários momentos. Agora, tem que ter um pouco de cuidado, com o quê? Pra você não trazer tudo para forma instrumental e achar que é choro. Tem que ter esse leve toque. E também não colocar em todo tipo de ambiente, pra não deturpar o

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Sérgio Thadeu Poderoso Cruz, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 21 de junho de 2016, transcrição em anexo.

gênero. Por exemplo, você tem um sertanejo, um arrocha, não comporta o choro, né? Aí você quer colocar o choro nesse ambiente também, eu, como defensor dessa bandeira do gênero, não acho legal, por que? Porque eu acho que ele deve estar aonde tenha a ver com a sua formação. No frevo cabe choro? Cabe. Porque o público que consome o frevo é o mesmo público que vai consumir o choro na sua mais pura essência. O público que consome o forró, é o público que vai consumir o choro na sua mais pura essência, também. Fora isso, você colocar o sertanejo, você colocar o arrocha, o *funk*, aí já não dá pra você inserir. Aí já é complicado já. E eu como sou defensor do ritmo, eu me sinto ofendido em ver a deturpação do gênero. E ele tem força por quê? Ele não sofre deturpações, porque é difícil de ser executado. Porque se fosse um gênero fácil, já estaria aí... [...] Ninguém consegue deturpar o choro, por quê? Porque ele é complexo. O choro não é fácil de se executar, geralmente em um samba você pega três, quatro acordezinhos... Então, minha visão é essa, o choro consegue transitar por aqueles gêneros em que o público tenha a ver com ele, que o público é o mesmo. Mas fugindo disso aí...

Ricardo Vieira, por outro lado, observa as dificuldades existentes para o choro ocupar espaço no cenário cultural de Aracaju. De acordo com ele, a falta de incentivo por parte do poder público torna mais difíceis as possibilidades de crescimento do choro na cidade. Outro fator de dificuldade apontado por ele é o processo de “fechamento” da cena, provocado pela mercantilização do gênero. Com esse fechamento, o que acaba ocorrendo é uma fragmentação da cena, que acaba sendo constituída por grupos que atuam isoladamente, como parte de um sistema sobre o qual não exercem controle, em detrimento da promoção de um movimento cultural que aproxime as pessoas e construa uma tradição cultural na cidade. Ricardo ainda fala sobre as dificuldades que se apresentam para os músicos que acabam procurando promover seu trabalho por conta própria, à margem desse sistema (informação verbal)⁷⁰:

Eu penso que ele [o choro] sai daquela abertura que começou entre 2010 e 2013, e começou a se fechar até os dias de hoje. E a tendência é ele se fechar, porque até os grupos que se reuniam pra tocar no mercado, por exemplo, não têm mais força. Eles preferem entrar em um sistema do que assumir a própria linguagem. Eu lembro que, na época, você tinha pessoas que se reuniam em vários pontos pra tocar. E hoje você não tem mais isso. Então, é aquilo que eu te falei, quando entra no empresariado, na lógica do supermercado, na lógica de vender produtos, o gênero perde, não tenho a menor dúvida disso. Isso é reforçado no nosso cenário, porque a gente está num lugar pequeno, em um lugar onde as

⁷⁰ Ricardo Vieira da Costa, entrevista realizada pelo autor, gravação digital realizada em Aracaju, 27 de junho de 2016, transcrição em anexo.

condições já são mínimas, pra não dizer nenhuma. Se você quer fazer uma produção, é você, músico, que tem que se virar. Não é como em outros lugares, em que você tem Secretaria de Cultura que olha por isso. Olha quanto tempo o Grupo Brasileiríssimo atuou em campanhas públicas, e ninguém da gestão pública, nem municipal, nem estadual, nem sequer enxergou que poderia ganhar visibilidade apoiando aquele tipo de projeto. [...] Em termos de cenário de divulgação. Da mesma forma que a produção, era também, da mesma forma, “faça você mesmo”. Então, o artista que se propunha a fazer choro, ele tinha que ir à rádio, pedir espaço. Ele teria que ir à TV pedir espaço, na grande maioria das vezes ele conseguia. A coisa que não havia espaço, de forma alguma era apoio pra conseguir financiamento de um sistema de som. Apoio mesmo, de sistema de som, de palco, de local, de pauta. Outro dia eu estava conversando com a diretora do [teatro] Atheneu e ela disse que o único problema que o artista tem em produzir show em Aracaju, é que ele só produz o primeiro. Porque ele encontra tanta dificuldade em fazer o primeiro, que ele não quer fazer aquilo de novo. Tem alguma coisa errada nisso.

Sobre a relação que o choro possui com outros gêneros musicais, Ricardo observa que em Aracaju há uma forte ligação com o samba e com a seresta (informação verbal)⁷¹:

Em Aracaju, ele vai estar muito, ligado, principalmente ao samba e à seresta. Quando você pensa em grupos que se apresentam por encomenda, por contratação, geralmente esses grupos aliam o repertório de choro ao repertório de samba. Você vai para outros estabelecimentos mais tradicionais, como o Choro do Seu Inácio, ele vai ter das 17h às 19h, choro, das 19h às 22h seresta, livre. Eu não vejo muita ligação aqui em Aracaju do choro com o rock, do choro com a música eletrônica, ou do choro com a música latina. Eu vejo ele sempre nesses dois universos: no samba, muito bem relacionado, e com a seresta. Como ele, na verdade, sempre foi.

Essa relação com o samba e com a seresta é bastante perceptível nas performances musicais do choro em Aracaju. Nos espaços mais tradicionais, como o Recanto do Chorinho e no Chorinho do Inácio, como foi observado por Ricardo Vieira, a presença do samba e da seresta é constante. É muito comum, nesses espaços, quando algum cantor faz uma participação em meio à apresentação dos respectivos regionais de choro, pedir para cantar algum samba ou alguma canção tradicional de seresta. O mesmo roteiro observado por Ricardo no Chorinho do Inácio – onde o choro é apresentado até determinado horário cedendo espaço depois para a seresta – pode ser observado no Recanto do Chorinho. Outro aspecto

⁷¹ Idem.

interessante a ser observado nas programações desses espaços é o fato do público presente vivenciar o choro, o samba e a seresta, dançando. A seresta é deixada para o final da noite, quando os casais dançam em ritmo mais lento.

Um fato curioso, que posso relatar aqui, relacionado à presença da seresta nas performances musicais do choro ocorreu quando estávamos realizando as rodas de choro ao ar livre, no centro da cidade, dentro das atividades do coletivo Roda de Choro Sergipana. Nessas, era muito comum algumas pessoas presentes pedirem para participar cantando. A princípio, as canções giravam em torno do repertório do samba. A partir de um determinado momento começou a ocorrer a participação de pessoas que pediram para cantar canções dentro do repertório da seresta, que nada mais é que boleros e música que foi marcada com o rótulo de “brega”. Em uma dessas ocasiões, após o término da roda, em reunião, os músicos decidiram restringir as participações dos cantores, procurando-se evitar o repertório de seresta dentro da roda de choro.

Em geral, partindo de minha experiência como músico que transita entre o choro e outros gêneros musicais na cidade, posso afirmar que ainda vigora certo preconceito entre músicos e apreciadores de outros gêneros musicais com o choro. Por vezes, persiste o rótulo “música de velho”. O fato de que o choro, durante muito tempo, esteve estritamente relacionado aos grupos que o praticam em sua forma tradicional, sem inserção de dissonâncias nem criação de arranjos mais complexos, também contribuiu para nutrir certo desinteresse em ouvidos habituados ao jazz e à música instrumental contemporânea. A impressão que tenho, muitas vezes, é que a inserção do choro em eventos culturais, cumpre muito mais uma obrigação cultural, que uma demanda efetiva ou um interesse genuíno dos organizadores desses eventos pelo gênero. Grupos como o Brasileiríssimo e Os Tabaréus despertam o interesse do público em geral porque fogem da linguagem mais tradicional do choro. Há em ambos os grupos a inclusão de harmonias jazzísticas, elaboração de arranjos mais complexos e o uso de instrumentos que não pertencem, diretamente à tradição do choro, como a bateria e o contrabaixo, no caso dos Tabaréus.

Quanto ao fechamento da cena como decorrência da mercantilização do choro na cidade, há que se ponderar que essa concepção mercadológica do choro sempre houve em Aracaju. Como pode ser visto nos relatos históricos a respeito do surgimento da prática do gênero na cidade, de acordo com a documentação

disponível existente, o choro começa a ser executado na cidade como uma atividade profissional, como é o caso dos regionais de rádio. Não houve, até onde se sabe, uma tradição doméstica nos moldes do que ocorreu no Rio de Janeiro. De modo que, até os dias de hoje, entende-se o choro como um gênero musical de atuação profissional, como o forró, por exemplo.

Ao longo do tempo, temos poucos exemplos de rodas de choro genuínas, nos moldes apresentados por estudiosos do gênero, como foi apresentado em capítulo anterior, e nos relatos dos interlocutores. O que há, de fato, é o ensaio para apresentações musicais. Esse fato cria, a meu ver, uma certa dependência da existência de um mercado, representado nos espaços que promovem a performance, para que a prática do choro tenha continuidade na cidade. Fato esse que se acentuou nos últimos anos. Obviamente, algumas iniciativas independentes podem ser observadas na cidade. Contudo, essas iniciativas encontram-se isoladas no espectro mais amplo da cena. Não é comum os músicos de outros espaços se reunirem com os chorões do mercado municipal para tocarem, por exemplo.

5 CONCLUSÃO

Na presente pesquisa, procurei identificar os aspectos relacionados às formas como o choro ocupa o espaço em Aracaju. Esses aspectos envolvem as práticas sociais, econômicas, afetivas e culturais ligadas aos modos como o choro se faz presente no ambiente urbano da capital sergipana. Com o objetivo de aprofundar a compreensão sobre esses fatores, trouxe no corpo da análise questões relacionadas ao conceito de identidade cultural, tal como é proposto Hall (2010) e Segato (2002). Trazendo essas questões para a área específica da etnomusicologia, baseei-me em Pelinski (1997) e relacionando o conceito de identidade cultural ao conceito de cena musical proposto por Janotti Júnior e Pires (2011).

Dessa forma, o que pude conferir a respeito de aspectos como pertencimento, mudança e permanência de tradições, categorias de análise como classe, etnia, raça, geração e gênero pode ser resumido aqui levando em conta a relação entre os chorões que pertencem diretamente à tradição do choro na cidade e os músicos de uma geração mais recente, que se diferenciam dos primeiros nas diferentes categorias elencadas acima.

Pode-se observar que os regionais mais tradicionais apresentam uma proporção maior de músicos negros e pardos, de gerações anteriores, situados na classe média e na classe média baixa, atuando em espaços mais tradicionais, estabelecidos em regiões periféricas da cidade – apresentando-se esporadicamente no Movimento do Choro Sergipano, na região central da cidade – para um público de classe média e classe média baixa, com uma proporção também maior de negros e pardos. Os músicos situados nesse grupo, geralmente aprendem a tocar “de ouvido”, possuindo formação musical essencialmente calcada na tradição oral. Possuem um vasto repertório e geralmente apresentam-se emendando uma música na outra, objetivando promover a dança em suas apresentações.

Os grupos mais recentes, surgidos sobretudo a partir de 2012, apresentam um contingente maior de pessoas de pele branca, em sua maioria mais jovens, que não têm no choro sua principal fonte de renda, exercendo atividade remunerada como funcionários públicos, profissionais liberais, médicos e empresários, sem, contudo, abrir mão de remuneração em sua atividade musical. Por possuírem melhores

condições financeiras, geralmente possuem instrumentos e equipamentos de melhor qualidade, e não têm a necessidade de aprender um repertório muito vasto para atuar profissionalmente. Antes, a preocupação desses grupos está na elaboração de arranjos e composições próprias. Sua formação musical, na maioria dos casos, está sedimentada na tradição acadêmica. Em suas performances, procuram estabelecer uma atmosfera de apreciação passiva. O público que assiste às apresentações de grupos dessa geração geralmente é caracterizado por ter uma incidência maior de brancos, de classe média e média alta, situados na faixa da meia idade.

Em ambos os casos a situação de participação das mulheres se dá de maneira similar. No público, quando não estão acompanhando seus cônjuges e familiares, as mulheres se reúnem em mesas para apreciar o choro e gostam de dançá-lo. No âmbito da performance, geralmente estão presentes como cantoras, havendo apenas uma mulher atuando como instrumentista.

Obviamente, sou consciente dos riscos inerentes a qualquer tipo de generalização. De modo que, não posso deixar de fazer ressalvas como o fato de haver participação de pessoas de maior poder aquisitivo também nos espaços mais tradicionais, bem como o fato de haver músicos mais antigos atuando em grupos formados em período mais recente, e o fato de alguns desses grupos mais recentes atuarem em diversos espaços, tanto nos mais tradicionais, quanto nos mais recentes. Contudo, o que se pode verificar, de modo geral é que há pouca relação entre os músicos dessas distintas vertentes. Devo aqui mencionar um dia em que realizamos a roda de choro na praça e os chorões mais ligados à tradição, como Tabaréu, Difan, Pisca Viana e Inácio, compareceram. Foi um dia bastante especial, que esboçava o surgimento de um momento muito bom do choro em Aracaju.

Com relação ao circuito cultural do choro em Aracaju, como parte da rede que compõe a cena, o que pude constatar é que não há uma conexão efetiva entre os diversos espaços e iniciativas de promoção do choro na cidade. A exceção, nesse caso, é o Movimento do Choro Sergipano, que ainda mantém vínculos com o Recanto do Chorinho e com o Chorinho do Inácio. Todavia, iniciativas como o coletivo Roda de Choro Sergipana, que representa quatro grupos de choro da cidade, permanecem isoladas. Esse fato prejudica a valorização do gênero musical na cidade e a ampliação do público apreciador.

Com relação à cadeia produtiva do choro, é possível perceber a necessidade de uma iniciativa que auxilie os grupos e artistas de choro da cidade a gravar e a distribuir melhor seus produtos fonográficos. A falta de uma estrutura que organize esse mercado provoca a dependência excessiva de cachês, fazendo com que, muitas vezes, os músicos aceitem tocar por valores incompatíveis com seu trabalho, e, também tornando a prática musical do gênero pouco atrativa para outros músicos da cidade. Iniciativas como a criação de uma linha de produtos com a marca Choro em Movimento são bastante positivas para movimentar a cena. Contudo, ainda falta uma estrutura que favoreça de modo efetivo a valorização dos músicos que nela atuam.

Embora tenha procurado abranger a maior quantidade possível de aspectos relacionados à cena do choro em Aracaju, algumas questões ainda permanecem e serão alvos de pesquisas futuras. Nesse trabalho não foi possível fazer um estudo mais aprofundado da performance e da interpretação do choro em Aracaju, analisando como elas se dão entre os diferentes grupos de choro da cidade e entre os diferentes espaços de promoção do choro. Em pesquisas futuras, pretendo também fazer um estudo mais aprofundado o público de choro, levantando os aspectos afetivos, econômicos, sociais e culturais presentes nas formas como o público aprecia o choro na cidade. Outra questão que permanece diz respeito às formas de atuação das mulheres nessa cena. Por que praticamente não há instrumentistas mulheres? Por que as mulheres preferem o canto? Também é pertinente fazer um estudo mais detalhado sobre as formas de aprendizado do choro em Aracaju, visando um possível diálogo entre as formas de aprendizado musical extra escolares e o aprendizado musical acadêmico. Além dessas questões, permanece a lacuna sobre os primórdios do choro em Aracaju, ou seja, sobre o período anterior à Era do Rádio Sergipana, e a necessidade de buscar mais registros fonográficos históricos e atuais do choro aracajuano.

Minha intenção com esse trabalho foi, principalmente, contribuir com a cena do choro aracajuana, procurando evidenciar problemas e esboçar possíveis soluções. Ou seja, contribuir para o melhor andamento da cena do choro, que a meu ver passa pela valorização dos músicos, pela valorização do gênero musical e de sua tradição na cidade, pela busca por estratégias de ampliação do público, de ocupação dos

espaços ligados ao circuito cultural do choro e da movimentação da cadeia produtiva musical voltada para o gênero.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. On Popular Music. In: HORKHEIMER, M. (Org.). **Studies in Philosophy and Social Science**. New York: Institute of Social Research, 1941, p. 17-48.
- ALBIN, R. C. **Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006. 1176 p.
- ALVES, C. G. **O choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro**. 2009. 120 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- AMADO, P. V. **A expressividade no Choro: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia**. 2014. 173 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- _____. Apontamentos de leitura crítica de trabalhos historiográficos sobre o Choro brasileiro. XXVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2016, Belo Horizonte. **Anais...** Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- ANDRADE, M. de. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. 701 p.
- ANDRADE, M. O. de. **Pessoas na Música em Sergipe: pequenas biografias**. Aracaju: Gráfica, 2014. 108 p.
- ARAÚJO, I. R. S. **Caminhos da música popular instrumental em Aracaju**. 2015. 148 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música de Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- ARETZ, I.; RIVERA, L. F. R. Areas musicales de tradición oral en América latina: Una crítica y tentativa de reestructuración de los “cancioneros” establecidos por Carlos Vega. **Revista Musical Chilena** [s. l], p. 9-55, 1976.
- BASTOS, J. C. O clube do choro da Paraíba: performance musical e relatos de aprendizado de campo. In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010, p. 913-922.
- BERTHO, R. M. **Academia do choro: performance e fazer musical na roda**. 2015. 129 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- BEZERRA, D. M. **“Puxo o cavaquinho pra cantar de galo”**: conflito e solidariedade no circuito do choro de Aracaju. 2011. 111 f. Dissertação (Mestrado

em Ciências Sociais) - Núcleo de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais da Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2011.

BLACKING, J. **How Musical Is Man?** Seattle and London: University of Washington Press, 1973. 143p.

BRAGA, L. O. **O violão de 7 cordas: teoria e prática.** Rio de Janeiro: Lumiar, 2004. 139 p.

BRASILEIRINHO. Direção: Mika Kaurismäki. Produção: Marco Forster, Bruno Stropiana e Mika Kaurismäki. Roteiro: Marco Forster e Mika Kaurismäki. Direção musical: Marcello Gonçalves. Rio de Janeiro: Marco Forster Productions, Studio Uno Produções Artísticas e Marianna Films, 2005. 1 DVD (89 min), widescreen, color.

CAETANO, R. **Sete cordas: técnica e estilo.** Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2010. 110 p.

CALDEIRA, T. P. do R. A presença do autor e a pós-modernidade na antropologia. **Novos Estudos**, n. 21, p. 133-157, jul. 1988. Disponível em: <http://www.novosestudios.org.br/v1/files/uploads/contents/55/20080623_a_presenca_do_autor.pdf>. Acesso em 18 fev 2017.

CÂMARA CASCUDO, L. da. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** São Paulo: Ediouro, 2000. 930 p.

CAMBRIA, V.; FONSECA, E.; GUAZINA, L. de. “Com as pessoas”: reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira. In: LÜHNING, A.; TUGNY, R. P. (Org.). **Etnomusicologia no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2016, p. 93-137.

CAMBRIA, V. Novas Estratégias na Pesquisa Musical: Pesquisa Participativa e Etnomusicologia. In: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. (Org.). **Música em Debate: Perspectivas Interdisciplinares.** Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008, p. 198-211.

CAZES, H. **Choro: do quintal ao Municipal.** São Paulo: Editora 34, 1998. 232 p.

CHEDIAK, A. **Songbook: choro.** Rio de Janeiro: Lumiar, 2011. 217 p.

CÔRTEZ, A. **O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim.** 2006. 156 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Música, Instituto de Artes da Universidade de Campinas, Campinas, 2006.

DE NORA, T. **After Adorno: Rethinking Music Sociology.** Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DINIZ, A. **Almanaque do choro: A história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003. 106 p.

_____. **Joaquim Callado o pai do choro.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 147 p.

_____. **O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 143 p.

DOURADO, H. A. **Dicionários de termos e expressões da música.** São Paulo: Ed. 34, 2004. 384 p.

FERNANDES, D. C. **A inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no choro.** 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FREIRE, R. D.; LARA FILHO, I. G.; SILVA, G. T. da. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, p. 148-161, 2011.

FRYDBERG, M. B. Entre os instrumentistas e as cantoras: o lugar do feminino e do masculino no samba, no choro e no fado. **FAZENDO GÊNERO 9: DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTOS**, 2010, [s. l.]. **Anais...** [s. l.] 2010, p. 1-8.

GAERTNER, L. A interpretação do choro Pagão elaborada analiticamente. **Cadernos de Análise Musical**. Curitiba, UFPR, vol. 1, n. 01, p. 10-23, julho de 2008.

GARCIA, T. G. C.; LIVINGSTON-ISENHOOR, T. E. **Choro: a social history of a Brazilian popular music.** Indiana: Indiana University Press, 2005. 254 p.

GORITZKI, E. **A interpretação do choro: uma visão do discurso dos chorões de Salvador.** 2008. 139 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

_____. **Manezinho da flauta no choro: uma contribuição para o estudo da flauta brasileira.** 2002. 87 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

HALL, S. **Sin garantias: Trayectorias y problemáticas en estúdios culturales.** Popayan: Envió editores, 2010. 622 p.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos pagu**, [s. l.], p. 7-41, 2014.

HOOKS, B. **An aesthetic of blackness: strange and oppositional.** Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4177045>>. Acesso em 12 ago. 2016.

JANOTTI JÚNIOR, J.; PIRES, V. de A. N. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI JÚNIOR, J. S.; LIMA, T. R.; PIRES, V. A. N. (Org.). **Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet.** Porto Alegre: Simplíssimo, 2011, cap. 1, p. 8-22.

KIEFFER, A. M. Apontamentos musicais dos viajantes. **Revista USP**, São Paulo, n. 30, p. 134-141, 1996.

KUMAR, H. S. Speaking in silences. **International review of qualitative research**. Illinois, v. 2, n. 4, p. 433-444, fev. 2010.

LOPES, J. de S. M. Cultura Acústica e Letramento em Moçambique: em busca de fundamentos para uma educação intercultural. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 67-87, jan./jun. 1999.

LÜHNING, A. Etnomusicologia brasileira como uma etnomusicologia participativa: inquietudes em relação às músicas brasileiras. In: TUGNY, R. P.; QUEIROZ, R. C. (Org.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. Métodos de trabalho na etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. XXII, n. 1-2, p. 105-126, 1991.

LÜHNING, A.; TUGNY, R. P. de. Reflexões introdutórias. In: _____. (Org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 21-45.

MARTINS, D. R. D. de C. **Improvisação no choro segundo chorões**. 2012. 111 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

MATOS, R. B. **Choro**: uma proposta de ensino da técnica violonística. 2009. 248 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MELINS, M. **Aracaju romântica que vi e vivi**: anos 40 e 50. Aracaju: Unit, 2007. 460 p.

MERRIAM, A. P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964. 358 p.

MOVIMENTO DO CHORO SERGIPANO. Direção: Pascoal Maynard, Everlane Moraes. Produção: Priscila Reis, Rodrigo Alves. Aracaju: Rio de Janeiro: Fundação Aperipê, 2013. 1 DVD (55 min), color.

MUKUNA, K. W. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia: um ponto de vista. **Revista USP**, São Paulo, n. 77, p. 12-23, mar./mai. 2008.

MYERS, H. **Ethnomusicology**: an Introduction. New York: The Macmillian Press, 1992. 487 p.

NAPOLITANO, M. **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 120 p.

NETTL, B. **The Study of Ethnomusicology**: thirty-one Issues and Concepts. Champaign: University of Illinois Press, 2005. 513 p.

- OLIVEIRA, L. A origem do chorinho e a chegada em Sergipe. **Cumbuca**, Aracaju, n. 14, p. 48 – 51, jun 2017.
- OLIVEIRA, R. C. de. **O trabalho do antropólogo**. São Paulo: Editora UNESP, 2000. 220 p.
- PARAFITA, A. **História de arte e manhas**. Lisboa: Texto Editores, 2005. 32 p.
- PELINSKI, R. **Etnomusicologia en la edad posmoderna**. 1997. Disponível em: <<http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm>>. Acesso em 5 out 2016.
- PINTO, A. G. **O Chôro**: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro: Produção independente, 1936. 279 p.
- PINTO, T. de O. Som e música: questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.
- PRINCE, A. **Linguagem harmônica do choro**: inclui análise de mais de 40 choros de autoria de grandes mestres do gênero. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010. 88 p.
- QUEIROZ, L. R. S. Ética na pesquisa em música. **Per Musi**. Belo Horizonte, n. 27, p. 7-18, 2013.
- _____. Pesquisa em etnomusicologia: implicações metodológicas de um trabalho de campo realizado no universo musical dos Ternos de Catopês de Montes Claros. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 16, n. 26, p. 95-120, 2005.
- ROSA, L.; NOGUEIRA, I. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 25-56, 2015.
- SADIE, S. (Ed.). **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. 1048 p.
- _____. (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 2001. 30 v.
- SALEK, E. A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro. **Cadernos do Colóquio**. [s. l.], p. 69-73, abril 1999.
- SANDRONI, C. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: IX Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical, 2000, Belém. **Anais...** Belém: UFPA, 2000, p. 19-26.
- SAROLDI, L. C. O rádio e a música. **Revista USP**. São Paulo, n. 56, p. 48-61 dezembro/fevereiro 2002-2003.

SCARDUELLI, F.; THOMAZ, R. O violão popular brasileiro: procurando possíveis definições. In: VIII SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO, 2015, Curitiba. **Anais...** Curitiba: EMBAP, 2015, p. 240-250.

SEEGER, A. Ethnography of Music. In: MYERS, H. **Ethnomusicology: an introduction**. New York: The MacMillan Press, 1992, cap. 4, p. 88-109.

SEGATO, R. L. Identidades políticas y alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global. **Nueva Sociedad**. n. 178, p. 104-125, mar./abr. 2002.

SÈVE, M. **Vocabulário do choro: estudos e composições**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010. 236 p.

SOVIK, L. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. 178 p.

STOKES, M. Talk and text: popular music and ethnomusicology. In: MOORE, A. F. (Org.). **Analyzing Popular Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, cap. 11, p. 218-239.

TABORDA, M. **Violão e Identidade Nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. 301 p.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010. 384 p.

_____. **Música Popular: do gramofone ao rádio e TV**. São Paulo: Editora 34, 2014. 272 p.

_____. **Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo: Editora 34, 2012. 152 p.

_____. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Círculo do Livro, [1974]. 244 p.

VALENTE, P. V. O Renascimento do choro na década de 70: a semente da transformação. In: III ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DA ABET/ I ENCONTRO REGIONAL NORTE DA ABET, 2012, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2012, p. 213-218.

_____. **Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação**. 2014. 343 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Música, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VASCONCELOS, A. **Carinhoso etc.:** história e inventário do choro. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro, 1984. 271 p.

VELHO, G. Observando o familiar. In: _____. **Individualismo e cultura**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1981, cap. 9, p. 123-132.

VIANA, L. A. **Do regional ao choro elétrico:** convenções, redes e identidade no trabalho musical dos chorões. 2011. 156 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

VIEIRA, R. **Sete cordas e flauta.** Aracaju: Edição do autor, 2016. 86 p.

ZAGURY, S. **Os grupos de choro dos anos 90 no Rio de Janeiro:** suas re-leituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais. 2014. 293 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Roteiro para entrevista

IDENTIFICAÇÃO:

- Nome completo
- Idade
- Formação
- Ocupação
- Classe social
- Identidade étnico-racial.

QUESTÕES NORTEADORAS DA ENTREVISTA:

- O que você entende por Choro?
- Como se deu o seu primeiro contato com o Choro?
- Fale sobre suas experiências e vivências com o Choro em Aracaju.
- Como você avalia a participação do público de Choro em Aracaju?
- Qual é, no seu entendimento, o perfil social, étnico/racial, de gênero, sexualidade, status e faixa etária predominante entre músicos e público do Choro na cidade?
- Na sua opinião, existe uma sonoridade característica do Choro feito em Aracaju?
- Como você percebe a relação entre os músicos nesta cena?
- Como você percebe a relação entre o Choro e os demais gêneros musicais em Aracaju?
- Quais aberturas e distanciamentos em relação ao mercado da música popular na cidade? (locais para tocar, realização de festivais e eventos, facilidades ou dificuldades para realizar as gravações, acesso à mídia, internet etc.)

APÊNDICE B – Roteiro de entrevista para musicistas

IDENTIFICAÇÃO:

- Nome completo
- Idade
- Formação
- Ocupação
- Classe social
- Identidade étnico-racial.

QUESTÕES NORTEADORAS DA ENTREVISTA:

- Quando começou a tocar?
- Qual instrumento toca?
- Quando e como resolveu tornar-se músico profissional?
- Detalhe sua carreira de músico.
- Quando e como foi o seu contato com o Choro em Aracaju?
- Relate suas experiências e vivências no cenário do Choro.
- Quais os avanços e dificuldades da cena atual do Choro em Aracaju?
- Sobre quais aspectos do “fazer musical” (locais, produção fonográfica, mercado e consumo musical) o choro de Aracaju está envolvido?
- Qual a importância que o “auto aprendizado” e o “tocar de ouvido” representam para quem toca choro?
- Qual sua opinião sobre tocar choro lendo partitura?

APÊNDICE C – Transcrição de entrevista realizada com Dom José do Ban em 25 de junho de 2016.

Nome completo: *José Carlos Santana de Oliveira*

Idade: *61 anos.*

Formação:

Eu sou médico. Trabalhei como médico em algumas instituições públicas e privadas, dentre elas a Universidade Federal de Sergipe, onde lecionei a disciplina de Propedêutica Médica do curso de Medicina da UFS. Atualmente, [atuo] apenas no âmbito da medicina privada. Somente parte de clínica e diagnóstico.

Como o senhor se situa em termos de classe social? A qual classe social o senhor pertence?

Eu acredito que pertença à classe média.

E quanto à sua identidade étnico-racial?

Eu me defino como pardo. Meu pai é neto de português, e minha é bisneta de português. Então, nós somos descendentes de portugueses. Natural de Capela, Sergipe, onde comecei a admirar a questão da música, na banda de música do mestre Francisquinho. Era o nosso maestro. Então, eu acredito que aos dez anos, eu comecei como era muito comum, na época, a infância, os pais insistirem para que os filhos tivessem alguma arte. Então, dentre elas a música, meu pai me incentivou a estudar música naquele contexto de banda de música interiorana. Mas não foi muito adiante. Na verdade, talvez a pedagogia do próprio momento, não fosse aquela que cultivasse a permanência. Eu acredito que devo ter ficado uns dois anos ainda na época do mestre Francisquinho. Foi o meu primeiro contato com a música, mas eu não diria que foi por iniciativa minha, foi iniciativa do meu pai. É tanto que eu não continuei. Mas sempre... assim... um dia vou fazer... um dia vou continuar... mas isso só veio acontecer muitos anos depois.

O que o senhor entende por choro? O que seria o choro para o senhor?

Veja só. Talvez isso me remeta ao passado. Diz minha mãe, que quando estava grávida de mim ela ouvia e admirava muito algumas músicas focadas pra o choro. Tipo, músicas de Waldir Azevedo, Jacob do Bandolim. Ela cita muito Pedacinho do Céu, que foi a música da década de 50 [1950], quando eu nasci, e fez muito sucesso. Mas isso é conversa de mãe, né? (rs). Agora, eu comecei a admirar o choro, acredito que já nos anos 70 [1970], já adolescente, já ficando adulto, quando comecei a ouvir as músicas, principalmente, com a interpretação do Paulinho da Viola. Então eu comecei a admirar o trabalho do Paulinho da Viola, que fazia muito sucesso na época, e ele tinha uns choros. Eu achava interessante que ele era sambista, mas tinha alguns choros, e aquilo me provocou, me motivou a buscar outros artistas, outros compositores e intérpretes do choro, e fui ganhando gosto. Comecei, então, a visitar os ambientes aqui de Aracaju que exploravam o choro, como aquele Bar do Chorinho lá na Rua de Bahia [Bar do Carlito], aqueles ambientes que a gente via que tinha aquelas rodas de choro. Depois, com o surgimento do Recanto do Chorinho, com o surgimento lá no Parque da Cidade, também frequentava, mas apenas como mero espectador. Foi quando achei que seria interessante não só ser espectador, como tentar fazer alguma coisa. Já que eu ficava tão entusiasmado com a forma como eles executavam, aquela espontaneidade, e particularmente o jeito alegre de fazer música. Foi aí que eu me interessei e fui tentar aprender a tocar algum instrumento. Adquiri um cavaquinho e fui buscar aulas na Sofise. Lá eu conheci, como coleguinha de turma, isso já agora nos anos 90 [1990], eu conheci o Batata, o Batata do Pandeiro, que hoje toca com o pessoal do Brasileiríssimo, conheci o Alexandre Freitas, seu xará, e era ele e o irmão, Anderson, ambos aprendendo a tocar cavaquinho e acho que violão também. Conheci outras pessoas. E aí por influência do Marcos Garret, que é violonista, e era o professor lá na Sofise, nós formamos um grupo de choro, entre aspas, ensaio. O Marcos fazia o violão e a gente, como alunos, ia fazendo, cada um, sua parte. Criamos um grupo chamado Bondenós. Esse grupo, a gente teve a satisfação de agregar grandes expoentes do choro, isso entre 2000, 2001, 2002... Mas o grupo existiu até, acho que, 2006. E aí a gente começou, por afinidades e amizades, a gente agregou grandes nomes da música sergipana, como o Patrocínio, do saxofone, que nos deixou a cerca de um ano atrás, Patrocínio tocava saxofone e

violão, e também, por um período, o Zé Vieira, sete cordas. E a gente fazia apresentações principalmente no restaurante Cariri, aos sábados, começávamos cerca de 13h a íamos até 16h, 17h. E isso perdurou por alguns anos, com essa formação. A formação era: eu, até então no cavaquinho, o Alexandre no violão, o Batata no pandeiro, e aí também se juntou o Barbosinha no tantã, e o sete cordas que era Zé Vieira. Então, o Bondenós existiu por algum período, não gravamos nada, em termos de estúdio, mas foi um laboratório, nosso laboratório, nossa vivência com o público, e aí que o amor, o apreço, a admiração pelo choro aconteceu a partir desses momentos. Por circunstâncias diversas – o Patrocínio adoeceu e se afastou da música, o Zé Vieira também teve problema de saúde – e aí a gente, o grupo praticamente deixou de existir, eu fiquei uma temporada um pouco afastado. Foi quando veio a ideia de juntar – isso coisa de oito anos para cá – algumas poesias que eu fazia e tentar musicar essas poesias. E aí eu precisava de uma identidade que não era mais do grupo, era minha, já que as poesias eram minhas. Tinha que criar um nome artístico para mim. Aí veio a ideia do Dom José do Ban, “do Ban” do bandolim. A essa altura eu estava começando a tocar o bandolim, porque eu me identifico muito com o solo, eu gosto muito de ser solista. E aí eu comecei o bandolim e achei que seria o momento de tentar transformar essas poesias em... musicá-las. Muitas, senão todas, exceto a primeira, eu acredito, eu fiz só pra ser poesia. As outras já eram poesia que já tinha o movimento musical, com rimas etc. A primeira é a música Joãozinho, do primeiro CD, foi quando nasceu o meu filho mais novo, quando ele nasceu eu fiz uma poesia de boas-vindas. E aí, eu, mostrando a poesia a alguns amigos músicos, achei que seria interessante a gente musicar, e aí comecei a ganhar gosto. Comecei a fazer músicas para momentos da família. Na tentativa de buscar alguém que conhecesse música, na parte técnica de arranjos, etc., eu fui apresentado a ele [Ricardo Vieira]. E aí, conversando sobre o projeto, ele captou muito bem a ideia e fez arranjos na música de maneira que remete para o contexto da musicalidade da criança, infantil. Então, quando a gente ouviu a música Joãozinho, a letra é uma declaração de amor para um filho recém-chegado, e o arranjo é um arranjo que brinca com essa letra, mas com temas infantis. E aí depois eu fiz música pra minha filha, “Lili”, que está também no primeiro CD. A música também é uma forma de brincar com um relacionamento afetivo que ela teve. No dia do noivado, eu achei interessante mostrar a música que eu tinha feito para comemorar o noivado que depois, graças a Deus, culminou com o

casamento, e eles estão muito bem, felizmente. Fiz música pra minha mulher, está no CD, “Ao nosso amor”, também está no primeiro CD. A maioria dessas músicas foi feita com esse foco de homenagear pessoas amigas ou familiares. Uma grande amiga minha, que adora um tango, sabendo dessa [minha] vertente de estar fazendo música para as pessoas próximas, me cobrou uma música. E aí, eu sem entender de tango, conheço muito pouco, ou quase nada de tango, ousei fazer um tango. Eu lembro que, na verdade, eu fiz o tango em duas partes, e eu lembro muito bem quando eu mostrei ao músico, o menino do acordeom, Valtinho, aí Valtinho disse: “mas Zé Carlos, aí tem alguma coisa que não está batendo, a segunda parte não pode ser nesse tom”. E aí me chamou a atenção para uma situação que para mim estava ótima, mas o tom estava errado, e aí ele corrigiu, e depois, novamente Ricardo Vieira - diga-se de passagem, foi quem produziu todo o primeiro CD – observou esse detalhe técnico e fez alguns arranjos em cima daquele esqueleto que estava feito com a letra. Mas de acordo com Alexandre souu bem não gravar com a letra, somente o instrumental. E, modéstia à parte, eu reputo como a música mais bonita do CD, que é “Una gran mujer”. E as outras foram surgindo, a gente junto acredito que umas 20 canções, que a gente preparou antes, que a gente preparou as guias, e com Ricardo a gente selecionou 13 e fizemos nosso primeiro trabalho 100% autoral, e tivemos também o cuidado de fazer com uma primazia. A ficha técnica, você vai ver aí, músicos de excelente nível e todos aqui do nosso ambiente, tipo João Liberato na flauta, Moises Santos no trombone, Gentil no trompete, o Ricardo Vieira no sete cordas, o Barata no cavaco, na parte de percussão, nós temos o Pedrinho Mendonça, o contrabaixo Fábio... Então, esse pessoal todo foi, evidentemente, convidado a partir dos contatos do Ricardo. É um naipe extremamente valioso, que me orgulha bastante. Primeiro reuni-los, segundo que eles tenham aceito participar do trabalho, isso foi motivo de muita satisfação. O terceiro momento de grande orgulho foi que a gente lançou esse trabalho em 2012 no teatro Atheneu, e trouxemos para o lançamento a dupla Zé da Velha e Silvério Pontes. Eles vieram exatamente só para o show de lançamento, e o público foi, excepcionalmente, muito bom. Foi o ponto de partida para que o Dom José do Ban tomasse gosto e continuasse fazendo música. Esse trabalho tem uma miscelânea de músicos e também de intérpretes, então no primeiro CD nós temos algumas músicas que eu canto, outras com Gabriel Góes, a Maiume Vieira, que é esposa do Ricardo, e tem Ivana Dantas com a música “Lili”. Porque a música “Lili”, ela tem um

balanço baiano, e a Ivana, que foi backing vocal de Daniela Mercury, foi interessante ela participar dessa música, e ela fez uma interpretação muito bonita. Então, o primeiro CD tem músicas instrumentais, duas, que é o “Chorinho da Mamãe” e o tango. O “Chorinho da Mamãe” é um diálogo muito bonito entre o Fernando Freitas no bandolim e o João Liberato na flauta, com o sete cordas de Ricardo Vieira. Então, ele é um CD muito heterogêneo em termos de estilo, ele não tem só choro, ele tem até poucos choros. Tem música romântica, bolero, tem tango, tem samba, tem samba-choro. E tem até uma música aí é que um xote-baião, que a gente fez motivado, na época, por um festival, um concurso musical, patrocinado pela Secretaria Cultura no ano de 2012, para comemorar o centenário de Luiz Gonzaga. Como nós não tínhamos nada, e aquele desejo de participar de tudo, os festivais hoje ficaram muito rarefeitos, achamos interessante então, “que tal fazer uma música no contexto do forró?”. Aí fizemos essa música: “Bonito”. E aí, participamos do festival, com, não lembro, mas acho que foram quase 50 participantes e a gente ficou em terceiro lugar, nesse festival, com essa música. E aí nós participamos também, com músicas do primeiro CD de eventos fora do Estado. Então, com a música aqui chamada “Prece da volta” nós concorremos em 2013 no festival nacional chamado Exposamba, em São Paulo. Foram 800 e poucas músicas inscritas e nós ficamos entre as 30 finais lá em São Paulo.

Eu lembro também que vocês foram para o Clube do Choro, em Brasília. Teve alguma relação com esse trabalho?

Não, o Clube do Choro foi até depois do segundo CD, foi em 2014. Aqui [o primeiro CD] foi 2012, o primeiro trabalho gravado, assim, autoral.

De certo modo pode-se dizer que foi um marco [o primeiro CD] inicial para esse grupo que é o Dom José do Ban e seus Chorões?

Aqui, na verdade ainda existia o Bondenós em ação. Tanto é que na capa você vê que tem: “grupo Bondenós e convidados”. Mas já com esse novo título “Dom José do Ban” e o grupo Bondenós, que ainda existia e a gente ainda fazia apresentações com esse nome.

E atualmente, quais são suas áreas de atuação no choro? O que o senhor faz além do Dom José do Ban e seus Chorões?

Nesse período, de 2012 a 2016, nós fizemos um longo de período, também, de shows em casas de... de restaurantes. Tinha uma apresentação todas as sextas no antigo “Família Santana” [restaurante]. A gente fazia choro, MPB e tal, Bossa, essas coisas. E a gente fez por muito tempo, muito tempo no Família Santana às sextas-feiras. Sim, e a produção musical continuava. Foi quando a gente sentiu a necessidade de fazer mais um trabalho, porque a gente ficava com essas músicas guardadas na cabeça e no computador. E aí, pra fazer algo de diferente, a gente convidou o Gabriel Góis para interpretar nossas canções. E aí, pra nossa satisfação, ele aceitou. Gabriel Góis é um jovem cantor aqui da cidade, muito atuante, principalmente, no Pop Rock. Mas, outro dia, numa festa familiar, ele cantou Tim Maia e eu achei uma interpretação muito bonita. E, bom, se o cara consegue cantar Tim Maia bem, ele pode fazer outras coisas. E aí ele aceitou e a gente começou a preparar um segundo trabalho chamado “Gabriel Góis canta Dom José do Ban”. Então, foram novas músicas, num total de 12 músicas, três delas já estavam no primeiro trabalho, inclusive interpretadas por ele, e algumas novas, a maioria, e alguns choros, aqui todas com letra. E aqui, novamente, a gente começou a fazer incursões em festivais. A música, por exemplo, “Rara Beleza”, ela esteve entre as finais, é a primeira música do CD, esteve na final, ele foi defender, nós não fomos, em Minas Gerais. Coincidiu com a época da Copa do Brasil [futebol], e a FIFA abriu um concurso para escolher a música tema da Copa. Então, nós participamos com a música “Copa no Brasil”, que é a música número seis [do segundo CD]. Infelizmente, para frustração nossa e de todo brasileiro, a música que foi tema foi uma música caribenha, ou americana, não é?... não tinha nada a ver com a música, com o samba, pelo menos o samba, né. Não foi só o resultado da Copa, mas também a música escolhida, que não tinha nada a ver com o Brasil, infelizmente. Depois, se você puder ouvir a música “Copa no Brasil”, acho que tem tudo a ver com o que seria o tema. E outras aqui, como “Salve Aracaju”, que participamos agora do Sescanção 2015, que ficamos com vocês, Os Tabaréus, entre as 15, e outras. Então, a gente está sempre participando assim. Temos música, por exemplo, pra homenagear o violão de sete cordas, porque é um instrumento que é tão fundamental para o choro e é esquecido.

Eu estava até conversando com o Ricardo [Vieira] que o pessoal quando vai gravar, coloca o violão de sete cordas lá para trás.

Pois é.

E ele está ali justamente pra fazer o contracanto.

Pois é. Está ali pra dialogar e pra preencher o vazio. A música “Sete Cordas que Choram” é exatamente uma homenagem para o instrumento, o violão de sete cordas, e assim vai. Como eu faço cardiologia, fiz uma música, “Coração”, e essa música tem um link entre o ritmo cardíaco e o coração como sede das emoções e do ritmo da vida. Então, é uma música que deu nome ao CD, “Gabriel Góis canta Dom José do Ban – CD Coração”. E aí nós lançamos em 2014 esse trabalho. Foi quando fomos convidados a apresentar o nosso trabalho no Clube do Choro, em Brasília, que foi em setembro de 2014, com muita honra, já que foi o primeiro grupo de choro [sergipano] a tocar no maior templo do choro do Brasil, quiçá do mundo.

Daqui de Sergipe, acho que, antes, não tinha ido ninguém.

Não acredito, pelo o pessoal lá não...

Pelo menos até agora não encontrei nenhuma informação a respeito.

E aí foi exatamente uma noite de gala, porque foi um sábado, abertura da temporada, só nós tocamos, um show de duas horas, e o show tinha como foco homenagear o grande músico João Donato. Todos os anos eles têm um tema, para ser homenageado. Naquele ano foi João Donato. E nós tivemos a satisfação, já que eles exigiam que a gente tocasse pelo menos uma música do João Donato, e na nossa conversa, um dos integrantes do nosso grupo, que é o João Alberto, que também é João, é genro do João Melo, que é um dos grandes expoentes da música sergipana, da Bossa Nova, principalmente, com composições reconhecidas no mundo todo, e tem uma música do João Melo em parceria com João Donato. Então nós juntamos três Joãos: o João Alberto, nosso músico, o João Melo e o João

Donato, que compuseram a música “Sambou sambou”. Essa música foi cantada por Emílio Santiago e grandes nomes. Então a gente tocou “Sambou sambou” lá no show do Clube do Choro pra homenagear o dono da festa, João Donato. Então ficou muito bonito, muito elegante, o show foi filmado pela iniciativa do Clube do Choro, tá no Youtube e tal.

No momento a gente está preparando o terceiro CD na verdade, as músicas já estão todas escolhidas, assim, em termos de letra. Estamos na fase dos arranjos para o terceiro trabalho, que também vais ser uma miscelânea de gêneros musicais, alguns choros, alguns instrumentais e músicas com intérpretes diversos, e a gente está participando de eventos, tocando em alguns eventos. Mais recentemente, nós ocupamos um espaço numa rádio comunitária, que eu diria que é um projeto embrião para uma coisa maior no futuro, que é até um aprendizado, por enquanto. Um programa diário chamado “De Bem com a Vida”, que contextualiza temas culturais, científicos e na área da saúde com músicas focadas para o tema. Então, se o tema não tem nenhuma música a gente nem coloca no ar (rs). Então, por exemplo, a gente pode homenagear e falar um pouco da história do violão de sete cordas e focar músicas em que o violão de sete cordas seja a estrela, destaque. Como a gente pode falar sobre o mistério do desaparecimento das abelhas do planeta e chamar a atenção para esse aspecto que é extremamente sério e grave e contextualizar com música que falem sobre abelhas, mel, flores, etc. Então tem sempre esse objetivo de mostrar a parte cultural, científica, todos os dias com uma temática nova e, sempre que possível, a gente coloca música sergipana. Com muita frequência. Outro dia, nós falamos sobre bacalhau, muita gente acha que bacalhau é um tipo de peixe, na verdade, bacalhau é a forma de preparar um peixe. Então você pode fazer bacalhau de qualquer peixe. E aí, como você arranja música para falar do bacalhau? Mas tem! “Espinha de Bacalhau”, tem cabeça de bacalhau, que é uma música do Ricardo [Vieira] e termina fechando uma forma de divulgar a música e dar uma mensagem cultural interessante, curiosa.

Como o senhor avalia a participação do público de choro aqui em Aracaju?

Eu diria que o choro ficou muito tempo isolado, literalmente isolado, do grande público. Tanto é que a gente, quando queria ouvir choro produzido nas cordas, nas

mãos do sergipano, você teria que ir para poucos locais, e periféricos, da cidade. Você tinha que ir lá pro bairro Siqueira Campos, lá em cima, no bairro Industrial... e isso já é um fator limitador, porque o público é diferenciado. Não é?

Então nós ficamos muitos anos com esses baluartes, músicos e exímios instrumentistas, mas limitados àquele universo. Então, o público, na minha análise, o público que admira o choro não admirava o choro “made in Sergipe”. Com tempero sergipano. Era um público muito pequeno. Muito limitado. Isso eu sentia, até quando frequentava esses ambientes via que era um público muito repetitivo as mesmas pessoas, e somente naqueles ambientes, eu achava isso um desperdício terrível. E comecei a ver isso como um desafio. Foi quando coincidiu com, talvez foi até uma provocação, quem sabe... pra gente criar o grupo Bondenós, e eu já achei que seria interessante a gente ampliar esse território. Por amizades e também por ser frequentador de casas noturnas, principalmente nos anos 90, eu consegui, através dessas amizades, espaço, para essas casas noturnas, ou diurnas, mas que tivesse um público que ia pra lá, mas não pra curtir chorinho. Que ia pra lá pra ouvir música. Eu me refiro, principalmente, ao Cariri, que é uma referência no Estado há quase 20 anos. Por conta disso, a gente não fazia só choro, porque era um público diversificado, de várias idades, a gente não podia ficar só focado no choro porque isso terminaria por ser inconveniente talvez para as pessoas que não conhecem, ou não gostam, simplesmente. Então a gente fazia choro intercalado com samba, com mpb... e acredito que essa tenha sido uma semente que a gente plantou, porque, logo depois nós ocupamos o espaço de outro local chamado Restaurante Família Santana, que tinha um público já diversificado, com turistas, a exemplo do Cariri. Depois surgiu o Vila Botequim, aqui no bairro Garcia, que também já vendo esse sucesso do choro, em outros bairros da cidade, nos convidou para ocuparmos lá um espaço dia de terça-feira, que, diga-se de passagem, também aí, outros restaurantes já começaram a focar no choro. Eu lembro muito bem, que coisa de 10 anos atrás, o grupo Renovação do Choro, que tem como líder o grande Inácio do pandeiro, eles faziam choros, chorinho, em restaurantes aqui da 13 de julho, o próprio Vila Botequim... também lembro que via muito nesses eventos o Lito com o seu grupo, que também tocava choro, mas sempre diversificando porque, como eu falei, o público era um público muito limitado. Mas, voltando à sua pergunta inicial, o público do choro em Sergipe ainda é muito pequeno. A gente tem conquistado mais

espaço, tanto é que hoje nós devemos ter cerca de uns 10 grupos atuantes nessa área, porque temos público. Então o público, ele vem crescendo, vem melhorando, mas ainda temos o fator limitador que é espaço para apresentar esse trabalho. Para que esses grupos mostrem seu trabalho de uma forma mais duradoura. Mas aí, note bem, como o público ainda é pequeno, a gente fica com receio de saturar, de ficar muito repetitivo. Tanto é que aquela experiência nossa lá no late Clube [Roda de Choro Sergipana], você viu que ela não perdurou. Não sei se o fator foi o público, porque o público até era muito bom... mas a gente vê que há uma necessidade de você diversificar e de variar locais, e eu acho que nós não temos espaço, nem população, nem público, nem rotatividade de fluxo turístico para você ter um “Clube do Choro Sergipano”. Tanto é que, recentemente, eu mantive contato com o pessoal de Brasília, e eles estão com dificuldades de sobrevivência lá.

Sim, é, eu fiquei sabendo que eles estão com essa dificuldade.

Então um Clube do Choro que é uma escola de música, que tem altos, tinha né, bons patrocínios, numa cidade com 1 milhão de habitantes com cercanias que dá muito mais. Com um fluxo turístico e executivo muito grande, e eles estão com essa dificuldade. Então imagine nós aqui. A gente tem que preservar esse público, não pode saturar. Então quando a gente diz “nós precisamos fortalecer o choro”, precisamos fortalecer o choro, mas com um pé atrás para a gente não fazer com que as pessoas fiquem chorando (risos) porque a gente só vai tocar a mesma música. O choro é uma música linda, fundamental, mas nem todo mundo está preparado pra ouvir choro uma noite toda. A gente precisa ter esse cuidado pra saber como apresentar o nosso trabalho ao público e que público a gente tem. Tanto é que no nosso repertório, a gente tem essa diversidade. Quatro grupos a gente trabalha, de quatro gêneros musicais, que é o choro, o samba, a bossa e a música regional. Em todos os nossos shows, a gente trabalha com esses quatro gêneros musicais. Exatamente pra não saturar.

E quanto ao perfil, tanto de público, quanto de músicos, o perfil social, o que o senhor tem observado por onde tem tocado? Com relação ao perfil étnico-racial, o senhor vê algum predomínio por parte de algum grupo?

Eu via isso, muito nitidamente, quando frequentava esses ambientes que eu falei no início. Tipo o Recanto do Chorinho, lá no Parque da Cidade. A gente via um público de uma etnia afrodescendente, que não é tão marcante aqui em Sergipe, quanto é, por exemplo, na Bahia, mas você percebia que havia um predomínio. Acredito que o ritmo atraia mais. Pelo lundu, pela formação da própria música, da origem do choro, talvez isso venha no DNA, mesmo. Hoje em dia está bem mais eclético. A gente convida as pessoas das diferentes classes sociais e culturais. E também, essa questão da diversidade dos gêneros etc. A gente vê que o público está bem mais acessível, e aplaude, e chega a participar. Tanto é que a gente tem até alguma dificuldade de aceitar convites para apresentações no interior do Estado, mais pela logística. Mas é uma coisa curiosa. Por exemplo, a gente está agora com um contato para uma apresentação em Itabaianinha, num clube em Itabaianinha [interior de Sergipe], e a gente está com dificuldade, porque é um trabalho noturno, a logística, aquela coisa toda... um grupo com oito pessoas... né. Mas, é a insistência, né. E a gente fica imaginando que a música que está dominando é essa música, tipo o Arrocha e outros gêneros, e outros estilos. Mas não, você vê que tem público insistindo, inclusive no interior do Estado. E em restaurantes, aqui também. O que pega um pouco, não é nem a questão de você se preocupar só com o público. É que, você tocar em restaurantes, que termina sendo o espaço mais diverso que nós temos, com um grupo grande, é complicado, porque os cachês são pequenos. Fica rarefeito. E aí a gente sabe também que o dono do restaurante não vai poder mais do que aquilo. Porque ele também tem que ter o lucro dele. Então isso termina sendo um fator limitador. Nem você pode estar produzindo shows em teatro, porque aí é que é caro mesmo. E os patrocínios são pequenos.

Com relação à faixa etária. O que o senhor percebe tanto em músicos quanto em público? Existe um predomínio de uma faixa etária específica?

Uma forma de analisar isso é a própria faixa etária dos integrantes do nosso grupo. A gente tem integrantes de, praticamente, todas as faixas etárias, a partir dos 20 anos. Dos 20 aos 60, o nosso grupo tem representantes. Então, eu acho que responde muito bem isso. Com relação ao público. Não há dúvida que o público adulto, de meia idade em diante, terceira idade, é o público que mais admira o estilo, que mais se faz presente aos shows. E a gente sabe que isso é uma questão, não é

outra, senão, a memória musical dessas pessoas. A gente não pode imaginar que um jovem que nasceu da década de 90 [1990] para cá, 80 [1980] para cá, saiba valorizar e curtir um estilo de música que ele praticamente não ouviu. Isso é como experimentar uma fruta asiática. Pode ser muito deliciosa, mas você não conhece. Então eu acho que a questão do público é mais uma questão midiática mesmo. A mídia vive muito atrás da novidade. A gente às vezes fica reclamando: “porque a mídia não abre espaço...”. Até abre, mas a mídia tem um trabalho de mostrar todos os dias coisas novas. E o choro é uma coisa tradicional. A gente não incorpora grandes novidades, hoje em dia. Mas, por outro lado, talvez seja o único gênero brasileiro que esteja atravessando o terceiro século. Sem nunca parar. Você teve aquele sucesso estrondoso da Bossa Nova, e acabou. Você teve o sucesso estrondoso do Tropicalismo, da Tropicália, e acabou. E foi um sucesso absurdo. Enquanto o choro está entrando no seu terceiro século. O maxixe, fez sucesso, e acabou. E tantos outros. E o choro não. O choro não é nem remanescente, ele é o presente, ele está marcando presença de uma maneira admirável. Então, quando as pessoas comentam, e até criticam, que o choro precisaria ter muito mais espaço, eu digo: “olha, a gente precisa ter muito cuidado, porque se o choro fizer mais sucesso, acaba (risos)”. Deixa ele como está, porque ele está vivo. E as flores mais bonitas, as orquídeas, elas sempre estão presentes, mas de uma forma sutil. É aquela beleza sutil. Eu tenho uma poesia, que com fé em Deus, será música do nosso terceiro CD, que é chamada A Lua Branca, não é a Lua Branca da Chiquinha Gonzaga, é “A Lua Branca”. Um trecho da poesia diz que a lua branca, apesar de bela, ela passa algum tempo escondida. Ela não fica bela o tempo todo. Eu acho que o choro é isso, a gente não pode ficar numa evidência constante, porque satura, e vai terminar ficando chato. Então, eu acho que pode melhorar, mas no choro a gente tem uma crescente tão interessante, que a gente vários grupos que, de uma forma ou de outra, sobrevivem, ou persistem, numa cidade tão pequena quanto a nossa, com um público pequeno, elitizado (diria até), e a gente consegue sobreviver. A gente nunca faz um evento de choro pra não ter ninguém. Tem sempre alguém lá, admirando, aplaudindo.

Na opinião do senhor, existe uma sonoridade típica do choro em Aracaju?

Confesso que eu não consegui vislumbrar ainda um choro com tempero sergipano, que marque uma identidade nossa. Acredito que nenhum grupo de choro, que produz música... porque nós temos grupos com muito brilhantismo, mas eles são executores de músicas clássicas do choro. A produção musical do choro sergipano, que a gente sabe que é muito pequena, se a gente for listar quantos choros são genuinamente sergipanos, eu acho que a gente não consegue 20 músicas. Não sei se a gente vai conseguir 20 músicas, das quais se diga: “esse é um choro que é produzido, autoral, sergipano”. Pelo menos gravado, pode ser que tenha muito mais, mas que você tenha acesso... Talvez até por desconhecimento meu, mas eu não sei se a gente tem mais que duas dúzias de choros autênticos. Então, eu imagino que é um quantitativo muito pequeno pra permitir uma identidade. Eu acho que nós estamos ainda muito iniciantes, nesse contexto, para podermos chegar lá, um dia.

Dentro do cenário atual do choro, em Aracaju, em comparação com o anterior, quais são os principais avanços ou dificuldades que o senhor observa?

Avanços foram vários. Desde o surgimento do Movimento do Choro Sergipano. Eu tive a grata satisfação de encabeçar o projeto que depois, ficou e continua sendo liderado pelo radialista Sérgio Thadeu. Já deve ter três anos que nós inauguramos o projeto e tivemos a satisfação de estar juntos durante uma boa parte desse tempo. Ali já foi um momento extremamente importante. Porque, pela primeira vez, a gente teve uma coesão, uma reunião, e passamos a conhecer mais de perto a maioria, senão todos os grupos não só de Aracaju, como alguns também do interior do Estado. Esse projeto continua vivo. Eu acho que foi uma crescente interessante. Teve um marco que passou um pouco despercebido, que foi a vinda a Aracaju, em 2014, de um radialista da EBN, o nome do cidadão eu procurar ver se lembro. Esse cidadão, ele tem um programa de rádio que é retransmitido por mais de 400 emissoras, no Brasil e fora do Brasil. O programa dele é focado para o choro. Ele tem dois programas, o nome de um deles é “Então, foi assim”, inclusive ele já publicou dois ou três livros, contando a história como as músicas foram compostas.

O senhor deve estar falando do Ruy Godinho, ele nos entrevistou também...

Isso. O Ruy Godinho também nos entrevistou, e outros integrantes. E foi uma das poucas vezes que ele saiu de Brasília pra pesquisar choro de outro Estado. Então, de repente, a visão que as pessoas têm lá fora, do nosso trabalho, pode ser outra. A gente sempre fica com aquela ideia de que não estamos fazendo muita coisa, mas às vezes, que sabe até, estamos. Né? O cidadão ter vindo de Brasília, e ficar o fim de semana aqui só para ouvir o que a gente está fazendo levar nosso trabalho, etc. E depois, não sei se você lembra, foram quatro programa dedicados só ao nosso choro. Então, eu acho vem numa crescente. Eu acho que tem feito, tem conquistado simpatia de público e de pessoas que pesquisam esse gênero musical, e acredito que isso é só o começo.

A nossa satisfação de ter tocado lá, no Clube do Choro [Brasília]. Tivemos um convite para tocar no Clube do Choro, recém inaugurado, no Rio de Janeiro. Mas aí entra a questão da logística e do patrocínio, que é complicado. Eles trabalham lá com o cachê da bilheteria. Mas não é por falta de convites, acredito que o mesmo acontece com todos os outros grupos. Mas é questão... sempre esbarra na parte financeira. É um fator limitador.

Com relação ao mercado. O mercado do choro em Aracaju, o senhor observa que tem tido mais abertura, ou está mais concentrada a coisa? Está mais fácil tocar? Está mais difícil?

Eu acho que o mercado nunca esteve tão bom até pouco tempo atrás. Acredito que a tal crise tenha repercutido nos espaços para a gente poder se apresentar. Mas... sabe uma coisa que eu acho, Alexandre? Nós precisamos é de empresário. Nós não temos empresário competente nessa área. Poucas pessoas têm o discernimento de ser músico, de ser profissional daquela área, e ser vendedor, vendedor é uma arte. Então, você analisando bem, a gente termina sendo operador de som, carregador de instrumento, afinador de instrumento, empresário de grupo... você não pode fazer tudo isso bem. A gente precisa de bons empresários. Todos os grupos. Pra ir atrás. A gente sempre fica esperando que o celular toque, que um amigo lembre da gente. Enquanto isso, há outros grupos, por exemplo, bandas

jovens que o pessoal está na rua. Eles estão em contato com a cerimonialista da formatura, do casamento, do batizado... o cara tá lá, atrás do pessoal que faz a festa. Eu acho que o chorão faz muito mal isso. Ele faz muito mal até porque não é a praia dele. Eu, coincidentemente, anteontem, estava numa festa e estava um dos, um dos [com ênfase], empresários do Roberto Carlos. Por que um dos? Roberto Carlos tem uma empresa para cuidar dos shows dele. Ele pensa o evento e passa para os empresários trabalharem aquilo ali. Ele estava numa festa aqui em Aracaju, ele é casado com uma sergipana, ele cuida só da parte financeira, outro da parte trabalhista, legal, outro, da parte de mercado. Ele pensa o evento, e o cara vai atrás, ele é o artista. Ele não pode estar indo falar com o cara do navio. Então, eu acho que um dos problemas é esse aí, não é passando responsabilidades, mas a gente faz muito pouco, de uma forma ainda primitiva, incompetente e ainda amadorista, essa parte empresarial. A parte midiática, não é tanto porque como a cidade é pequena, a gente termina conhecendo bem as pessoas das duas televisões [TV Atalaia e TV Sergipe, as duas principais emissoras locais], dos rádios, termina sendo fácil você conseguir um espaço, mas esse espaço é só para divulgação.

Como o senhor percebe a relação entre o choro e os outros gêneros musicais, aqui em Aracaju?

Eu acho que o choro ocupa um espaço muito pequeno, dentre os gêneros da moda. Porque esses gêneros da moda são os mais consumidos pelos jovens, que são os grandes frequentadores das festas. E, como falei há pouco, um bom exemplo do que é um mega sucesso, e a sobrevivência do gênero musical, a gente pode lembrar, pelo Pré-Caju [prévia carnavalesca da cidade, atualmente, fora de atividade], chega um ponto que vai saturando, e a nova geração começa a querer absorver e digerir a novidade. Então, não acredito que a gente esteja a lamentar o pouco espaço que a gente ocupa, porque é um público que precisa ter uma formação musical, ou um interesse pelo estilo, e com memória musical. Essa memória musical é muito influenciada pelo que toca no dia a dia, no rádio e na TV, e o choro toca muito pouco. Então, como não se cria uma memória musical, você não vai ter um público considerável. Eu acho que aqui a gente tem uma influência muito grande da música internacional, como em todo lugar, são os diversos estilos de rock. A música regional, que como são muitas festas regionais, também ocupam um bom

espaço, mas já atropelando o estilo tradicional Pé-de-Serra com o tecnobrega, a música eletrônica e o forró eletrônico, que é a novidade. Em resumo, eu diria o seguinte: a gente vive uma época, lamentavelmente, em que há um paradoxo entre o maior acesso das pessoas à cultura, às diversas formas de cultura, com uma grande facilidade, hoje mais do que na minha época de jovem, de acesso à universidade, e, paradoxalmente, a capacidade de ouvir a música, como mensagem poética, diminuiu. Então, é até um paradoxo isso. As pessoas estão mais esclarecidas, pelo menos com acesso a todo tipo de informação, e a música que faz mais sucesso hoje não é a que mexe com os sentimentos, é a que mexe com o bumbum (risos).

Como o senhor percebe a relação entre os chorões em Aracaju?

Esses movimentos mais recentes, o Movimento do Choro Sergipano e, mais recentemente, a Roda de Choro Sergipana, foram movimentos que tiveram na sua concepção o desejo da aproximação, da integração. Acredito que os resultados foram, em parte, obtidos. Porque as pessoas começaram a ficar mais próximas. A se preocupar com o trabalho do outro. A ter curiosidade em saber mais das performances dos outros grupos. As participações, por exemplo, em festivais. Só pra lembrar que no Sescanção 2015 nós tivemos uma presença marcante de chorões. É uma coisa notável. Eu não sei se isso já tinha acontecido antes. Só tinha [antes] um ou outro participante, eventual, tipo Odir Caius. Mas, assim, muito pontual. E em 2015 nós tivemos três músicas de grupos de choro. Mostra que a gente ocupou melhor o espaço e, de uma forma ou de outra, mostrou um interesse. Talvez esses movimentos tenham motivado, entre cada grupo, a necessidade de fazer o mais bonito, mais elaborado o seu trabalho, porque gera uma saudável competição. Agora, em termos de integração, eu acho que isso é uma questão natural humana. Integração é empatia. Eu acho que nós não estamos fazendo nem mais, nem menos em termo de agregar. Eu acho que todos os grupos se conhecem, todos os grupos se respeitam, mas eu não diria que todos os grupos são amigos. Amigo é diferente. Por que eu diria isso? A gente não vê com frequência, por exemplo, um grupo é convidado para um evento que não pode [comparecer] e passar isso para outro grupo. Eu diria que até interiormente, a gente tem membros no nosso grupo que são freelancers, e a gente respeita isso porque eles, muitas vezes, vivem da música. E

aí, o que você observa? O sujeito toca em vários locais, e de uma forma ou de outra, ele conquistou aquele espaço admirável de poder tocar em vários ambientes, mas não trazem [os músicos] esses ambientes para o grupo. E eu só tenho uma explicação para isso, qual é: na hora de fatiar o cachê, com o grupo maior, a fatia fica mais fina, e aí entra o lado financeiro atropelando qualquer outra relação. Então, é de uma forma crítica que eu vejo e analiso essa questão. Então, a gente fica sempre esperando um evento maior para poder justificar a participação de todos, e, muitas vezes, inclusive, a gente tem conseguido eventos e dois, três, dizem que não podem porque já têm outro evento, com outro grupo, já agendado. Então, entra aí o outro lado, que é desagregador, que é o próprio lado financeiro que eu acho que isso funciona não é só no choro, funciona em todas as relações humanas. E poucos são os que fazem por amor à causa, porque gostam, como hobbies. A gente sabe que música é uma profissão. O sujeito tem que viver bem daquilo, da profissão dele. E a gente tem que respeitar isso. São fatores que terminam desmotivando, desarticulando os grupos, ou as relações. Mas muito longe de ser conflitante, do ponto de vista de situações mais desagradáveis, de conflitos. Acho que todo mundo se respeita muito bem. Tanto é que nesses trabalhos nossos, você tem a participação de pessoas de quase todos os grupos de choro do Estado. Todos nos deram a honra de participar. Acho que um ou dois não levaram o convite a sério, a gente respeita isso. Mas todos os outros que foram convidados, marcaram presença. E o nosso próximo trabalho, inclusive, hoje, eu já estava com o Edson Farias [trompetista, cavaquinho e violonista] que foi o produtor do segundo CD. O nosso primeiro trabalho foi uma produção, e direção técnica e arranjos, do Ricardo Vieira [violão 7 cordas], e o segundo, “Gabriel Góis canta Dom José do Ban”, foi do Edson Farias. Tem algumas músicas do segundo, que são comuns ao primeiro, então a gente não mexeu. A gente fez questão de lembrar que o Ricardo Vieira também participa do segundo trabalho. E todos eles, esses dois nomes que eu acabei de citar, integram outros grupos.

Qual a importância que o auto aprendizado, e o tocar “de ouvido”, representam pra quem toca choro?

Esse é um aspecto importantíssimo, porque diferente de você tocar um rock ou um samba, o choro, a gente sabe, é uma música que tem uma questão técnica, de

um modo geral, bem mais complexa e o tocar de ouvido é um grande fator limitador. Tanto é que eu não me considero um músico, eu me considero um admirador da música. E sempre digo que música exige uma técnica um pouco mais refinada. Ao músico, técnico, a gente se rende com todo o respeito ao músico que tem um conhecimento um pouco maior. Eu faço referência, inclusive, ao choro “Chorinho da Mamãe”, que é uma música minha, mas eu não ousei gravar, porque eu reconheço que o músico que tenha um desembaraço maior, tecnicamente, poderia fazer mais bonito. E assim aconteceu, eu convidei o Fernando Freitas [bandolinista] e ele solou uma música nossa. Então, como eu não tenho formação acadêmica de música, hoje eu fico muito mais orgulhoso em participar como compositor, do que como músico executante, no que pese continuar fazendo. Mas, principalmente, na hora de gravar, algumas músicas eu participei, mas eu reconheço que é uma vertente que eu gostaria muito de ter podido estudar muito mais o instrumento que eu abracei, que o bandolim. Mais eu tenho o maior respeito, admiração e, sabendo que é fundamental que essa questão acadêmica, do conhecimento do contexto musical é fundamental. E é a única forma que a gente fazer com que o nosso trabalho seja respeitado. E aqui vai uma observação crítica construtiva. Nós temos alguns trabalhos gravados, que a gente vê que a limitação técnica é tão marcante, que o trabalho pode até ser bonito na sua proposta, mas termina sendo ofuscado por essa parte técnica, por falta de uma produção mais elaborada, de uma direção técnica mais competente. Eu tenho o maior respeito por isso, tanto é que o terceiro trabalho nosso, a gente está com ele ainda em elaboração, envolvendo tanto Ricardo, quanto Edson, para que a gente possa fazer melhor que os dois anteriores. A minha formação musical, ela é muito mais do curioso, do autodidata do que acadêmica.

Suas considerações finais a respeito do choro em Aracaju.

O choro em Aracaju é uma crescente, com algumas dificuldades inerentes a questões de população, público, economia, história, contexto geral, competição com outros gêneros. Mas, se você analisar, nos últimos 10 anos, houve um crescimento vertiginoso. É só listar os grupos que nós temos e aí você vai ver que talvez sete entre 10 tenham nascido nos últimos cinco anos. Então, isso é um marco, já mostra que o choro vem ocupando a cada dia melhor espaço e com outro detalhe, não só

participando de festivais com produção de trabalhos, nunca tivemos tanta coisa sendo produzida e de qualidade.

APÊNDICE D – Transcrição de entrevista realizada com Sérgio Thadeu em 21 de junho de 2016.

Nome completo: *Sérgio Thadeu Poderoso Cruz*

Idade: *39 anos.*

Formação:

Publicitário. Trabalho na área de comunicação. Atuo como publicitário em agência de propaganda, e na radiofonia, através do programa Domingo no Clube, que vai ao ar todos os domingos de 10h às 12h nas rádios Aperipê AM e FM.

Com qual classe social você se identifica?

Classe média.

Identidade étnico-racial?

Rapaz, e usou mestiço.

Sérgio, o que você entende por choro? O que é choro para você?

O choro é uma manifestação, onde você tem vários elementos de composição desse gênero. E, ao mesmo tempo, uma forma de expressar de maneira instrumental e cantada, um ritmo que gera uma identidade com o Brasil. Afinal de contas, ele foi o primeiro gênero, popularmente conhecido, urbano, no nosso país. E aonde ele tem uma força gigantesca. E é como se fosse uma confraria, é uma irmandade. Quem é do choro, tem essa ligação mútua. Porque é como se fosse um campo, de certo modo, fechado, mas um campo onde você começa a se envolver, instrumentalmente, ou como ouvinte, com o ritmo. E é algo que fascina. É um gênero que é impressionante a penetração que tem.

E quando se deu primeiro contato com o choro?

Eu era bem pequeno, eu acho que tinha uns 9 anos de idade. A partir do meu pai, que é fundador do Programa Domingo no Clube, que esse ano chega à marca de 31 anos de atividades. Eu estou com 39, e daí é só fazer a conta (risos). A partir daí foi quando eu comecei a ouvir algumas coisas, a conhecer alguns nomes, a exemplo do Altamiro Carrilho, tem a bandolinista Nilze Carvalho, que nessa época estava com uma atividade muito forte no choro. Ela estava num período de coleções, por exemplo, o choro de menina, que foram quatro discos que ela lançou e com uma pegada muito bonita. O Waldir Azevedo também, eu ouvi muita coisa nessa época. E o Jacob do Bandolim e o Pixinguinha. Eram os nomes que soavam com muita força no meu ouvido. Algumas vezes, participei do programa, eu era pequeno e sempre gostava de estar no estúdio também.

Você poderia falar sobre o seu trabalho dentro da cena do choro aqui em Aracaju?

O contato que tenho é dentro do rádio, com o Programa Domingo no Clube. Foi o primeiro impulso, e daí a gente começa a beber um pouco mais dessa essência do gênero através de contatos musicais. Vai expandindo. Você começa os mestres, os que vieram antes, os pioneiros do choro, aí, daqui a pouco, você começa a perceber uma nova cena, que acontece não só aqui no Estado, como também fora dele, e a gente tem um contato muito amplo com muitos grupos, tanto aqui do Estado de Sergipe, como de diversas partes do país. Recebo, constantemente, material deles, para fazer essa troca, essa experiência. Recentemente, eu tive contato com o Nicolas Krassik, que fez um trabalho com Mestrinho. Recentemente, eles gravaram um CD de forró e choro também. E o Nicolas tem essa ambiência, foi o choro e o samba que o trouxe para o Brasil. Ele é francês e já vai completar 16 anos de Brasil. Eu tive também num Programa Domingo no Clube que entrou para a história que foi a última entrevista com a rainha do choro cantado Ademilde Fonseca deu para um programa de rádio. Ela deu entrevista para a Globo News, com Chico Pinheiro, no programa Sarau, e o Domingo no Clube. Inclusive, na biografia de Ademilde Fonseca, escrita por seu sobrinho, tem lá a citação do último programa de rádio, do país, para o qual ela concedeu entrevista. Ela até cita o meu nome, tem tudo certinho, tenho o contato da filha dela, etc.

E aí o meu contato é exatamente esse, é dentro desse ponto de difusão. Ao mesmo tempo em que você começa a ganhar experiência, você troca, compartilha e começa a provocar que aqui em Sergipe existe choro. O Domingo no Clube, hoje, não trabalha somente em nível local, a gente trabalha no âmbito nacional. a gente tem contato constante com o público não só daqui do Estado, como também de fora dele, além fronteiras também.

Produzir. O trabalho seria esse, porque é uma das funções de uma pessoa que trabalha com publicidade.

E essa sua formação...

Me dá essa bagagem. É o que gente faz. Certo? Minha parte é o quê? Eu sou um executivo de contas. E um executivo de contas, o que é que ele faz? O trânsito entre o veículo de comunicação, o cliente e a agência. E aí você se envolve em tudo. Você se envolve dentro da criação de uma peça publicitária, você se envolve na parte de redação, na parte de mídia, na parte de planejamento, ou seja, eu sou um profissional que, dentro da agência, eu me envolvo em tudo. E essa experiência do rádio me dá também bagagem pra quê? Pra ter esse poder de comunicação. Você vai unir uma coisa à outra. A parte do choro, por exemplo, eu não toco, mas eu consigo ter percepção auditiva, se você tocar desafinado eu sei, e aí eu sigo nessa linguagem também. Mas o meu foco maior, dentro do choro, é um trabalho de divulgação, um trabalho de difusão. E esse ano a gente vai celebrar 10 anos de atividades intensas, e eu acho que a gente tem alcançado nossos objetivos. A gente tem caminhado e tem conseguido algumas coisas.

Você está à frente do Movimento do Choro Sergipano. Você poderia falar um pouquinho dessa sua atividade dentro do Movimento do Choro Sergipano?

Dentro do Movimento do Choro Sergipano, é a parte de coordenação. A ideia da criação do Movimento surge dentro do Domingo no Clube. Foi lá dentro, porque eu promovia algumas rodas de choro, aos domingos, uma vez por mês. Daí eu chamava diversos nomes, nomes tradicionais, a exemplo do saudoso Egnaldo do Bandolim, o Júnior do Cavaco, o Inácio, enfim, um monte de gente. Até o grupo do qual você faz parte, foi lá. E aí, nossa ideia era gerar essa união, desde o início. Isso

começou dentro do Domingo no Clube. Só que isso já havia com meu pai. Meu pai já fazia essa ideia. Meu pai já tinha esse trabalho. Essa campanha começou em 98 [1998]. Ele fez alguns eventos, ele fez aqui uma época, um festival de choro, em 98, nós tínhamos um restaurante, ali na [Av.] Ivo do Prado, e ele fez um festival de chorinho, onde ele trouxe diversos grupos daqui. Depois, ele foi para o [Ginásio] Constâncio Vieira, ele levou alguns grupos, ele levou o Renovação do Choro, o Chorões de Santa Rosa, e fazia essa ideia de movimento. Isso foi quando eu passei a me identificar, cada vez mais, com o programa e aí coloquei em prática essas ideias que ele já fazia. Em 2009, eu comecei a fazer, à sextas-feiras, lá no Farol, perto da Universidade Tiradentes, lá tinha um bar temático, que era o Coringa Bar, e na época eu trabalhava numa agência que ficava numa galeria que era vizinha a esse bar. Eu constantemente ia ao posto comprar alguma coisa e ficava observando esse bar, porque eu achava interessante que o painel dele era várias caricaturas de diversos cantores, diversos artistas famosos, tudo em caricatura. E eu achava aquilo fantástico, eu achava que aquilo ali dava pra fazer um trabalho bem legal. E uma das lojistas da galeria, eu falei com ela, ela me disse: “fale com o rapaz, ele é uma pessoa acessível”. Uma vez me deu coragem e eu fui falar com ele, se ele tinha de colocar chorinho lá todas as sextas-feiras. E aí, ele achou interessante, ele disse: “vamos começar a fazer”. Na época, eu comecei, era um grupo só, era Silvina [cantora], ela tinha o regional, e aí a gente começou a fazer todas as sextas-feiras. E aí, a gente começou a fazer esse trabalho. Silvina, eu conheci através de meu pai. Foi o primeiro contato que eu tive. Daí eu já tinha essa correria já, tinha uns panfletinhos que eu fazia, tinha os cartazes. Aí eu começava a correr pra divulgar o choro. Porque minha meta era essa, era divulgar o choro, ter um ponto onde você começasse a produzir essa música. E aí, era o grupo de Silvina, sempre se apresentando e, não sei como, eu dizia no rádio e surgiam pessoas lá. Iam vários chorões. Aí começava a ter essa coisa da roda, que era você chegar sem ensaio, sem nada, e improvisar. E foi ganhando força. Não foi em 2009 não, desculpa, foi 2007. Foi pouco depois que meu pai faleceu. Ele morreu em 2006, e eu comecei a fazer o trabalho com o programa. Aí, foi no ano seguinte, em 2007, que eu começo a fazer esse trabalho aí. Eu comecei esse trabalho em julho e fui até setembro. E aí, em setembro, eu celebrei os 22 anos do Domingo no Clube. Foi como se eu estivesse devendo um favor a meu pai. A ideia era chegar em setembro, celebrar os 22 anos do programa e fechar a temporada. Tinham sextas que eram um vazio

danado. O dono ficava observando, e eu dizia a ele: “rapaz, tem que acreditar, se você acreditar, a gente vai conseguir alcançar”. Tinha outras sextas que eu corria atrás de um, corria atrás de outro, divulgava. Sempre nessa correria, uma correria grande de divulgação. E aí, as pessoas começaram a ir frequentando. Chegou no dia do aniversário do programa, eu tenho isso em vídeo, deu tanta gente, tanta gente, que a esposa do dono chegou e disse: “olhe, não tem mais lugar não”. Eu ouvi gente dizendo: “eu sei, mas eu vou ficar aqui em pé”. Lotado. Aí eu consegui atingir o objetivo. Foi o primeiro passo que eu disse “poxa, eu tô no caminho certo”. Foi aí que eu senti que eu tenho uma missão dentro disso aí. É uma coisa mesmo que não é da noite para o dia. É uma coisa que já foi uma ligação, como eu disse pra você, de trinta anos atrás. Se você perguntar quando foi que eu comecei a me envolver com choro, foi há trinta anos atrás. Foi quando eu comecei, são aquelas primeiras pinceladas. Ali você não absorve de todo. Mas chega um momento na sua vida, que aquelas pinceladas do passado vão tornando um gigante e lhe diz “agora você não vai passar, você vai ter que ir junto comigo”. E foi isso que aconteceu.

Como você observa a participação do público? Você acha que o choro tem atraído público? Tem vindo gente nova?

Tem. E o Movimento do Choro Sergipano chegou num momento exato. Um momento em que precisava ter justamente essa renovação. Isso é a ordem natural das coisas. Hoje, a gente está produzindo, mas vai chegando um tempo em que vai chegando a idade, daí você tem que passar o bastão. Tinha dois pontos tradicionais aqui na cidade, o Recanto do Chorinho e o Chorinho do Inácio. Com a força deles, trabalhando juntos. Eles trabalham no mesmo horário. O Inácio trabalha no sábado, e o Recanto do Chorinho também, mas intensifica mais no domingo. Mas eles trabalham basicamente no mesmo horário. E tem públicos para os dois pontos. A gente não coloca isso como um duelo de ambos os pontos, não. Eles conseguem atender a essas demandas. E aí o que acontece? Tem um público fluente. E aí, eu, através do Domingo no Clube, começo a provocar a ida de pessoas pra lá. Porque eu fico divulgando esses pontos. Sendo que a gente sempre está fazendo esse trabalho de difusão também, porque é justamente isso. E aí a gente consegue fomentar pessoas. E aí entra o Movimento do Choro Sergipano também, hoje no Café do Museu da Gente Sergipana, que também, a cada semana que a gente entra

em atividade, até porque a gente está em temporada, a gente consegue mobilizar várias pessoas. Por quê? Porque cada grupo que passa por lá, tem o seu público que o segue. E esse trabalho, junto com trabalho que a gente já tem dentro da cena. Porque é como eu disse a você, não é uma coisa que a gente começou a partir de agora, já é uma coisa que já tem 10 anos. Esse tempo já lhe dá uma certa credibilidade, dá uma certa notoriedade, e as pessoas já começam a associar o gênero a você. Hoje, eu tenho essa identidade com o choro muito forte. Hoje eu tenho representação. É aí onde já entra as pessoas, por exemplo, de outros Estados, já tem gente que mantém contato, já conhece alguém com que eu já fiz contato. É aí que entra a formação de novos públicos. Porque, a partir do momento que você começa a desenvolver esse trabalho, aí você ganha essa força.

E quanto ao perfil social desse público. Você percebe alguma diferença entre um ponto e outro? O perfil social do público que frequenta o Movimento do Choro Sergipano, é o mesmo do pessoal que frequenta o Recanto do Chorinho e o Chorinho do Inácio?

Lá no Projeto Movimento do Choro Sergipano, a gente vê que o público já tem o perfil de classe média alta. Por lá já passaram vários políticos, inclusive alguns prefeitos de cidades do interior, secretários. Já teve vários profissionais liberais. Teve gente da medicina, do direito, da odontologia, a gente nota esse perfil. Porque também a gastronomia de lá já tem um padrão diferenciado, a cozinha tem uma chef, que é proprietária que é a Adriana Hagenback, que já tem uma penetração muito forte nesse ambiente gastronômico. Ela já vem de uma família tradicional da gastronomia. Ela tinha um ponto ali no centro, que era o Mãe Preta, que era muito famoso. E isso também agrega. Fora a questão que você tem o ponto. Que ali é um ponto turístico. É um museu. E fora a estrutura que se tem, o ambiente, ou seja, você tem vários elementos que atraem pessoas. Aí, de repente, você para um outro ponto que não tem toda essa estrutura. Vão pessoas com poder aquisitivo diferenciado? Vão também. Só que lá [Café do Museu] a gente já tem um certo aparato.

O que você tem observado com relação à participação das mulheres?

Tem muito. Lá no Movimento mesmo, são várias e várias mesas só de mulheres. E você que é um pessoal já da terceira idade. São senhoras que querem sair e muitas vezes, tem muitos locais que se elas forem sozinhas, desacompanhadas, pode ter algum... que queira tirar uma brincadeira. E lá nunca aconteceu isso. Lá elas se divertem, elas dançam também. Eu até brinco com a moçada, que eu fico feliz quando chegam as vovozinhas (risos). Eu canso de ver pessoas que não conseguem se movimentar, aí tem sempre uma pessoa uma bengalinha, etc., e vão pra lá também. E outra, o público é bem misto, você tem uma nova geração que tá consumindo choro também. Você tem uma galera mais nova também, que são estudantes universitários, que já é uma galera que consome uma música diferente.

E com relação a perfil étnico-racial?

Misto também.

Você acha que existe uma sonoridade típica, característica, do choro feito em Aracaju?

Tem. Há a questão do sotaque nordestino. Muitos regionais tocam choro e forró, o choro forrozado. Isso é bem característico daqui. A gente percebe muito essa linguagem desses dois gêneros, o forró e o choro. O Odir [Caius] já faz esse trabalho, o Renovação do Choro, que já desenvolve esse trabalho também, com o forró. Ou seja, boa parte dos grupos colocam essa puxada aí. E vocês também fazem um trabalho com choro forrozado. E outra, nós temos vários acordeonistas aqui, que é o principal instrumento do choro forrozado, que é o acordeom. A gente percebe que muitos regionais colocam um acordeonista.

Como você percebe o relacionamento entre os músicos nessa cena?

Tem uma harmonia. Nós estamos numa cidade que não tem muita mão de obra. Você não tem vários músicos à disposição. Se você for para Rio ou São Paulo, você tem inúmeros músicos à disposição. Se você for para Brasília, você tem vários que dá pra você fazer diversos grupos de choro, sem precisar repetir músicos. E

aqui a gente não tem essa quantidade de músicos à disposição. A gente tem um fenômeno aqui que é o seguinte. A gente tem dois músicos, que eles tocam em vários regionais, um deles é o Rivaldo, que é o Tabaréu, do violão de seis cordas, e o Difan Oliveira, que é bandolinista, cavaquinho e ainda toca guitarra baiana também. Ou seja, e aí, esses caras, eles têm essa harmonia em vários grupos. Isso mostra o talento dos músicos que nós temos aqui. E outra, você pega esses dois músicos que eu citei aqui, são vários, mas esses dois eu peguei aqui pelo seguinte: eles conseguem ter um repertório amplo e não ler nada. Eles não trabalham com referência de partitura, de cifra, nada. Porque já é deles, eles tocam várias horas, eles são músicos de tocar cinco seis horas. Uma vez eu cheguei pro Difan e disse “dê uma pausinha, pra você dar uma descansada”, ele começa a rir. Ele me disse “tá querendo tirar onda com a minha cara é?”, porque eles já são acostumados. Já tem outros regionais que não conseguem fazer esse trabalho de longa duração, entendeu? É isso que digo, esse envolvimento entre os músicos, eu cito eles como exemplo. Essa união que há, esse compartilhamento. Eles são acolhidos em vários regionais, nas várias linguagens, e aí conseguem ter essa ideia de abraçar, em um só momento, os vários regionais. Eu acho que é um entrosamento bacana.

Como é que você percebe essa cena do choro em relação ao contexto cultural da cidade?

Alguns artistas do choro tocam em várias atividades. Por exemplo, os eventos culturais que são marcantes aqui no Estado, como o Encontro Cultural de Laranjeiras. Lá, você tem uma manifestação cultural de vários gêneros. E aí, o choro está lá, inserido também. E aí você vai pra orla, por exemplo, tá lá o forró comendo no centro, e tem chorão lá, tem o Odir levando o choro pra lá também. Tem outras formas também. Você já tem manifestações, por exemplo, de samba. Você tem algumas rodas de samba que acontecem. Já tem músicos chorões, que participam também. Ou seja, o choro, ele consegue transitar em vários momentos. Agora, tem que ter um pouco de cuidado, com o quê? Pra você não trazer tudo para forma instrumental e achar que é choro. Tem que ter esse leve toque. E também não colocar em todo tipo de ambiente, pra não deturpar o gênero. Por exemplo, você tem um sertanejo, um arrocha, não comporta o choro, né? Aí você querer colocar o choro nesse ambiente também, eu, como defensor dessa bandeira do gênero, não

acho legal, por que? Porque eu acho que ele deve estar aonde tenha a ver com a sua formação. No frevo cabe choro? Cabe. Porque o público que consome o frevo é o mesmo público que vai consumir o choro na sua mais pura essência. O público que consome o forró, é o público que vai consumir o choro na sua mais pura essência, também. Fora isso, você colocar o sertanejo, você colocar o arrocha, o funk, aí já não dá pra você inserir. Aí já é complicado já. E eu como sou defensor do ritmo, eu me sinto ofendido em ver a deturpação do gênero. E ele tem força por quê? Ele não sofre deturpações, porque é difícil de ser executado. Porque se fosse um gênero fácil, já estaria aí... porque forró sofre com isso, ele tem uma certa facilidade de execução. Você que o forró hoje sofre uma mistura muito grande. Tem que ouvir uma coisa pensando que é forró e não é forró. O samba também passa por isso, por conta da questão do pagode, que algumas pessoas chamam de gênero, e pagode não é um gênero, é uma manifestação. Aí denominaram agora como um ritmo, e aí deturparam o gênero. Com o choro nunca vai acontecer, aí vem a força dele. Ninguém consegue deturpar o choro, por quê? Porque ele é complexo. O choro não é fácil de se executar, geralmente em um samba você pega três, quatro acordezinhos... Então, minha visão é essa, o choro consegue transitar por aqueles gêneros em que o público tenha a ver com ele, que o público é o mesmo. Mas fugindo disso aí...

O que poderia ser dito a respeito dessa cena, como ela se apresenta hoje, em comparação como momentos anteriores?

Quando tinha o chorinho de Seu Carlito, na época eu era muito jovem, era muito forte. Ele influenciou Seu Egnaldo a criar o Recanto do Chorinho. Nessa época, ele tinha uma frequência muito grande, e um respeito. Isso aí era anos 80. Depois, acabou esse espaço e passou a dar-se espaço a outros ritmos. O axé, por exemplo, ele entrou com muita força aqui na cidade. Partindo do final dos anos 80 e anos 90, o axé ganhou uma força muito grande aqui. O Pré-Caju passou a dominar através desse ritmo, o axé. E aí o choro sofreu muito com isso. E aí ficou cada um no seu canto. Com o passar do tempo. Como se diz na história, você tem a ascensão e depois tem um momento de estabilidade. E aí foi isso o que aconteceu. Cada um ficou no seu espaço. E hoje, a cena, por exemplo, ela tem uma força grande por que tem espaço. E esses antigos espaços ganharam força por conta

desses novos espaços que surgiram. Eu até coloco, sobre a questão do Movimento do Choro Sergipano, que eu costumo dizer justamente isso. Porque, como eu sou um publicitário, e eu sigo o exemplo de vários publicitários que fizeram eventos. Um deles você vai lembrar rapidinho, o Rock'n Rio, quem está à frente é um publicitário, o Medina. É justamente essa linguagem de comunicador, como uma pessoa que está no ambiente de comunicação. Aí você consegue transformar um evento, que você pode pensar "pequeno", mas gigante. Aquele Rock'n Rio era um evento que ele sonhava, e ninguém acreditava. O tamanho daquele evento, as bandas que ele queria trazer, e hoje é o maior evento musical que você tem no país. E é essa linguagem que a gente traz para os pequenos eventos. Começar a trabalhar a forma que é um conjunto. Você tem que ter vários mecanismos. Você tem que ter a hora da apresentação. Você tem que ter o antes da apresentação, que é a divulgação. Você tem que ter a produção. Você vai envolvendo as várias linguagens num só momento, e aí você ganha espaço. E hoje, eu credito muito a essa força que o Movimento do Choro Sergipano trouxe para cena do choro. a gente celebrou, recentemente, três anos. E um exemplo é o seu grupo, Os Tabaréus, vocês foram incentivados por conta desse período mesmo, dessa cena. Vocês surgiram um pouco antes, em abril, o Movimento começou em maio, de 2013, foi no mesmo ano. Mais aí vocês estavam escondidos. Aí vocês começam a vivenciar. Vocês são um grupo, que a gente pode citar como referência do que o Movimento do Choro Sergipano proporcionou. Vocês vieram numa nova cena, e aí vocês começam a ganhar espaço. Naquela festa que eu falei para você, a de 2007, eram só quatro grupos. Tinha um menino que nem morava aqui, que era o Alan do Cavaco. Era Alan do Cavaco e Renovação do Choro que fazia as atividades. Aí tinha o Recanto do Chorinho, do Seu Egnaldo e o grupo de Silvina, e acabou. Eram esses grupos que tinha.

O que você observa com relação ao mercado musical para o choro aqui em Aracaju?

Hoje tá muito mais forte. Tá muito mais fácil. Aracaju, hoje, tem muitas casas que têm a música como seu cardápio também. E hoje, a possibilidade de trabalho para esses músicos é muito maior. Se eu for voltar pra aquele ano de 2007, os únicos pontos que a gente tinha já eram os tradicionais, Chorinho do Inácio e

Recanto do Chorinho, e tinha uma livraria, que se chamava Poiesis, que se fazia chorinho lá também. Eram pouquíssimos os pontos, você não tinha essa demanda de pessoas querendo... eu recebo inúmeros telefonemas de pessoas querendo grupos, pedindo grupos de choro para eventos e tudo. E aí passa, diversos contatos. Já tem um monte de gente que fez inúmeras apresentações, por conta do Movimento do Choro Sergipano. Eu canso de encerrar uma noite por lá e o pessoal vir pra cima de mim. E o pessoal já cansa de sair de lá com apresentação fechada. Graças a Deus, hoje, o músico não tem do que estar reclamando. Hoje tem espaço.

Considerações finais.

Não é somente esse movimento aqui em Aracaju. É no Brasil. Se você for perceber, no Brasil, você tem uma grande quantidade de novos grupos de choro, e espaços também. Lá em São Paulo foi fundado recentemente o Clube do Choro de São Paulo, que tem como presidente o Danilo Brito, que é um jovem, se tiver muito, tem uns 33 anos. Aí você vai pra Brasília, meu amigo, é muita gente bacana. Vai pro Rio, é a mesma coisa. Recentemente, estavam celebrando os 71 anos de Zé da Velha. Fizeram uma roda de choro pra homenagear o grande Zé. Que é sergipano também, né. Ou seja, você percebe que nós aqui, nós estamos, apesar das distâncias que nos separam. A gente não está distante, a gente está no mesmo patamar. A gente sabe que nossos pontos, são absolvidos músicos que têm um pouco mais de estrada, têm um pouco mais de oportunidades e conseguem ter um pouco mais de habilidade com seus instrumentos. A gente sabe que são músicos que são consagrados, são monstros, são as referências. A gente não pode se colocar no mesmo patamar deles.

Ao que você atribuiria essa fomentação do choro atual?

Vamos pensar numa expressão: osmose. Você vê, hoje nós temos as redes sociais. Você tá trocando informação o tempo inteiro. Foi o que eu disse a você. Nós estamos a uma distância de quilômetros, mas não em música.

O choro é um gênero musical antigo e, a gente vê que ele se renova, e atualmente ele está muito em evidência, no Brasil todo. O que você acha que confere essa característica ao choro de chegar em 2016 e o choro no Brasil e no mundo e se renovar, estar na moda, digamos assim.

Isso é uma coisa chamada sabe o quê? Virtuosismo. Você pega um Hamilton de Holanda, um Armandinho Macedo, você pega um Danilo Brito... aí vai. Hoje nós temos um sergipano, que é o Mestrinho, que tem como gênero principal o forró, mas ele está participando do choro. A juventude quer ver o diferente. A juventude quer gritar, como se estivesse num festival de rock. Por que que o festival de rock atrai multidões, porque o guitarrista faz uma performance, um solo que a plateia pira. E no choro você consegue perceber isso também.

APÊNDICE E – Transcrição de entrevista realizada com Ricardo Vieira em 27 de junho de 2016

Nome completo: *Ricardo Vieira da Costa*

Idade: *35 anos.*

Formação:

Desde os nove anos, eu tive o primeiro contato com música, com o violão, digamos assim. E foi assim, de lá até cá. Desde os nove anos. Mas, quando eu terminei o Ensino Médio, eu tomei gosto pela área da ciência também. Porque, naquela idade, eu não acreditava que era possível trabalhar com música apenas. Na minha família, apenas eu estava envolvido com música, e meu tio que foi sempre o meu mestre, de todo sempre, desde os nove anos, o Samuel Marques. Ele casou com minha. Ele foi como um pai, de fato, em vários aspectos, principalmente na música, desde os nove anos. Mas, mesmo assim, em termos de trabalho, eu não acreditava, naquela época, que era possível, então eu procurei outra coisa que eu gostava, e eu gostei da biologia. Então, eu fiz um bacharelado em Ciências Biológicas. Mas, paralelamente, trabalhando com música. Ou tocando com alguém, ou estudando sempre. Paralelamente, à biologia, eu fiz um técnico em enfermagem. Porque, na biologia também era uma coisa para médio a longo prazo. Pela minha condição naquele momento eu precisava de algo que fosse mais rápido, que eu tivesse um retorno mais rápido. Então eu fiz um curso técnico. Assim que eu concluí o curso, em 2000, eu já estava empregado em dois concursos públicos. No Hospital João Alves, pelo Estado, que hoje é o HUSE, e pela Universidade, no Hospital Universitário. Naquele momento, eu estava trabalhando com saúde, estudando biologia e estudando música, era tríplice o tempo inteiro. Até que eu concluí o mestrado na área de genética e parasitologia. E agora, em 2010, quando surgiu a oportunidade de fazer doutorado fora, em genética, eu vi que era impossível fazer qualquer outra coisa. Porque genética é uma ciência incrível e, assim como música, demanda tempo integral, não tem meio termo. O violão ia virar algo pra mim de quando desse pra fazer alguma coisa. Então eu optei por pegar todos os meus dados do mestrado e entregar para uma colega e ela dar continuidade aos estudos e eu larguei tudo isso e passei a me dedicar, exclusivamente, à música. Foi quando eu

entrei, no final de 2013, no programa de mestrado profissional da UFBA, na área de criação e execução, e concluí o mestrado. E paralelamente à essa decisão de largar a genética e ficar com a música, eu vi a necessidade também de ter uma graduação em música. Porque, sabemos que no nosso sistema de títulos, de papéis, não importa quanto grau você tenha, se você não tem a licenciatura você não está apto a participar de nada. Então, eu ingressei no curso de Licenciatura em Música daqui da [Universidade] Federal de Sergipe, que está pra ser concluído agora, nesse próximo semestre, 2016.1.

E hoje em dia qual é a sua principal ocupação?

Em termos de emprego fixo, eu ainda sou funcionário da Universidade. Consegui transferência pra sair da área da saúde. Fui pro Departamento de Música da Universidade. Esse é o fixo, trabalho no Departamento de Música da Universidade. E com música, atualmente eu tenho atuado na parte de performance, tocando em algumas formações e acompanhando alguns artistas, trabalhando com a parte de produção, mais especificamente na parte de direção musical, com arranjo, direção e gravação. E, não sendo a mais forte, mais a parte de ensino também, mas mais com a parte de ministrar cursos de curta duração. Na área de arranjo, na parte de criação musical.

Você se definiria em qual classe social?

Classe média.

E identidade étnico-racial, como você se identifica?

Boa pergunta (risos). Eu sou descendente de índio, mas ao mesmo tempo eu não me considero indígena. Sinceramente, eu não sei bem a classificação. Não sei se pardo. Não sei. Eu devo estar algo entre o índio, o pardo e o negro.

O que você entende por choro? O que é o choro pra você?

Eu poderia tentar responder de algumas formas. Vou tentar escolher uma. Eu queria responder algo que saísse do critério de forma brasileira de tocar os gêneros europeus, que é o conceito padrão. Eu acho que choro, ao meu ver, pensando contemporaneamente, ele vai muito além de uma forma de tocar. Pra mim, ele já se encaixa em um gênero, em uma estética e em um estilo nacional. Porque, pensando na origem, tudo bem, aquelas pessoas, naquela época, tocavam aquelas danças e misturavam com os ritmos advindos da África, e tocavam daquela forma. Perfeito. Mas, a partir do momento que ele passa a ser reproduzido, e acessível, e reconhecido – quem escuta choro, sabe que é choro. Então eu penso que um estilo, pra ele ser enraizado, a premissa primeira é que ele se repita. Então o choro, hoje, já é conhecido nesse aspecto, então ele é muito mais do que uma forma de tocar. Para mim, ele já está muito bem enraizado e, é como eu falei, dentro do gênero nacional, tem uma estética muito particular e estilos dentro do choro. Você pode tocar um baião com a intenção de choro, pode tocar o samba-choro, com aquela intenção daquela linguagem que está fundamentada. Para mim, ele é, atualmente, uma linguagem nacional.

Quando se deu o seu primeiro contato com o choro?

Quando eu comecei a olhar a música de forma diferente – como eu falei, foi quando eu tinha nove anos – quando minha tia casou com Samuel Marques. O contato que eu tinha com música, que eu lembro bem, é que o meu avô – eu fui criado com os meus avós – escutava Waldir Azevedo, escutava Jacob do Bandolim, escutava orquestras de choro, orquestras que tocavam choro, digamos assim. Ele tinha esses discos. Ele me colocava no colo dele, à tarde e eu escutava aquilo. Eu não fazia a menor ideia do que era aquilo. Eu me lembro que era Waldir Azevedo por causa da capa do disco, o disco chamava Pedacinho do Céu, e a capa é azul com um arco-íris. Eu me lembro muito bem dessa imagem. Muito depois, é que eu fui lembrando aquilo que eu escutava, que eu fui saber quem era Jacob, quem eram essas outras pessoas. Na época eu não sabia. Tive esse contato primeiro. Com a seresta, digamos assim, de um modo geral. Quando meu tio chega, eu começo a ver ele fazer arranjos em cima da mesa, apenas com papel e caneta. Aquelas pautas gigantes de grade. Naquela época, ele não usava nada de edição, nada de programa de computador. Era tudo à mão. E era uma escrita linda, era tudo

perfeito. Então, eu fiquei muito fascinado com aquilo, eu queria, eu pedia pra ele “como é que faz isso?”. E aí eu o ouvia tocar, ele tocava na igreja, tocava trombone, contrabaixo, piano, enfim, ele tocava muita coisa, violão... E aí, ele começou a me ensinar as coisas. Tudo que ele colocava pra eu ouvir, tinha uma intenção. Então, se ele estava me ensinando algo relacionado a escala, então ele colocava coisas para eu ouvir que eu pudesse entender aquilo que estava no papel, ouvindo. E tudo aquilo que estava no papel, ele estimulava que eu criasse algo com aquilo. Toda minha de vida de estudo de música, foi muito pouco tempo dedicado a procedimentos técnicos, e muito tempo voltado à criação. Muito tempo. Por exemplo, qualquer coisa que ele me mostrava, a partir daquilo, eu era estimulado a criar algo. Ele nunca me cobrou nada. Ele dizia “cria alguma coisa com isso aí”, e eu ficava louco correndo pra conseguir mostrar alguma coisa pra ele. Então, não era nada assim “você tem que fazer”, ou algo assim. Ele me mostrava também muita coisa de choro para ouvir. Eu morava n bairro Getúlio Vargas, que é próximo da casa da família Argolo. Ainda há, mas naquela época, eu já tinha uns 14 anos, por aí, era muito forte a roda de serestas, de choros, enfim. Que se reunia na casa do professor Argolo, o pai. Então era aquela roda gigante, com vários músicos. Vários violões, flautas, eu lembro que tinha clarinete, tinha trombone... muita gente. E eu ficava da janela ouvindo aquilo ali. E aí, eu olhava o Zé Vieira, que é, digamos assim, praticamente o Dino [sete cordas] de Sergipe. O cara é um senhor, vivo ainda, atuante, que tocava com aquela linguagem de Dino, aquela coisa do sete cordas com aquela função de baixaria. Eu gostava muito daquilo. Como tudo que eu aprendia com meu tio eu aplicava mais ao violão, então me chamava mais a atenção o violão. E aí, a prefeitura do município, aprovou um projeto do CAIC, do bairro Getúlio Vargas, de criar um grupo de choro. E aí, meu tio me apresentou ao professor da escola, e ele permitiu que eu fosse pra lá, e aí eles me emprestaram um violão de sete cordas e eu comecei a tentar tocar aquelas músicas com aquele jeito, que estava achando interessante. O meu contato começou aí. A partir daí comecei a montar repertório, tocar aquilo. Como era um grupo da prefeitura, qualquer coisa que a prefeitura fazia, tava lá o grupo tocando. Isso foi por volta de 1995-98. Aí o projeto acabou, eu devolvi o violão. Aí eu parti pra outro instrumento, comecei a estudar guitarra. Minhas referências viraram outras naquele momento. Meu tio gostava muito de jazz. Então eu passei a escutar muito jazz. Nunca deixei de escutar música brasileira instrumental, mas naquele momento eu escutava muito

mais, porque eu estava estudando um novo instrumento, uma nova linguagem, uma nova forma de tocar. Então, eu me direcionei muito pra essa coisa... eu não gosto muito do termo... mas essa linguagem da música brasileira jazzística. A aplicação dos conceitos de jazz na improvisação de música brasileira. Pra mim é improvisação jazzística. Então, eu passei a estudar isso. A partir daí, começaram a aparecer algumas oportunidades de, por exemplo, gravar uma faixa de alguém. Naquele momento já apareceu a oportunidade de gravar. Paralelamente, meu tio montou um estúdio que fazia algumas produções, principalmente para cantores evangélicos. Ali surgiu também a oportunidade de eu estar criando coisas para ele nesses trabalhos. Então, sempre foi assim: criação, criação. "Cria isso para essa música". Sempre, o tempo inteiro, foi assim, sempre foi assim. Eu passei oito anos estudando dessa forma: tocando. Algumas bandas precisavam de guitarrista, aí eu ia lá fazer cachê. Fazia cachê em banda de baile, banda de forró, fazia tudo, tudo que aparecia, eu fazia. Teve uma época aqui que era a febre das bandas com mel (risos). Cuscuz com mel, Limão com mel, Mel com terra... eu fazia cachê nessas bandas todas, nunca fui fixo de nenhuma banda, mas todas tinham o mesmo repertório. Era uma fonte ali, dos finais de semana que eu tocava. Mas, de vez em quando, acompanhava algum cantor da noite, era tudo meio assim, freelance. A única coisa fixa que eu trabalhava com música era no estúdio, gravando, ou simplesmente, escrevendo. Eu não escrevia muito na época, eu gravava mais diretamente no instrumento. Esse tempo foi assim. Isso tudo, paralelamente à biologia, ao mestrado da biologia, isso estava acontecendo paralelamente à outra área. Isso tudo terminou quando eu decidi não seguir pela genética e optar pela música. Foi quando eu disse "não, agora o esquema é outro, a dedicação aqui agora é exclusiva". Eu vislumbrei que na guitarra, não foi bem que eu vislumbrei, eu fui perdendo o gosto de me dedicar tanto à guitarra. Porque, aquela linguagem que eu gostava não era da cena daqui. Não tinha, ninguém fazia isso aqui. O único parceiro com quem eu desenvolvia trabalho naquele estilo que eu gostava de tocar era o Weide Morazi, que foi pra São Paulo, ele é pianista. Jazzista incrível ao piano. A gente fazia muita coisa. Quando ele foi embora, eu virei guitarrista de quarto. Passava horas e horas tirando solos do John Petrucci, desses guitarristas que ficam na cabeça. Tocando para o quarto. Aquilo eu sabia que não ia tocar com ninguém. Ou, simplesmente, eu ia virar um mero reprodutor. Então, eu resolvi me dedicar a essa parte de arranjo. De compreender como é que funciona essa coisa de... hoje eu estou usando esses

termos, naquela época eu não usava... de usar as ferramentas teóricas com o nome que elas deveriam ter: ferramentas. E não fim. Eu passei a pegar tudo aquilo que meu tio me ensinava, na parte de arranjo, contraponto, harmonização, de rearmonização, de análise combinatória. Tudo aquilo que ele fazia, eu tentei transformar isso em criação. Como fazer isso? Como pegar a música de alguém e fazer aquilo que a pessoa deseja? O que que eu vou usar pra fazer isso? Então eu comecei a me dedicar a isso. E até hoje é o que eu venho fazendo mais, inclusive. Até nos grupos em que eu toco. Quando eu trabalho com o trio de violões eu passo muito mais tempo escrevendo os arranjos do trio que, necessariamente tocando, ou compondo para o trio. No trabalho com duo de flauta, esse então... composição e arranjo o tempo inteiro. Com o grupo de choro, composição e arranjo o tempo inteiro. Muito mais do que tocar. Com os artistas que contratam pra fazer criação, às vezes tem até composição, porque eles só têm as poesias, precisa da música. Tudo mais voltado para o processo composicional do que para a performance. Tem a performance, mas se você botar na balança ela tá ali com 30% da coisa. Então foi assim, quando, por volta de 2010 ou 2011, eu larguei a ideia da área e fiquei com a música, tudo passou a ser trabalhado dessa forma. E aí foi que eu comecei a investir mais em mim, do ponto de vista da música. Vai trabalhar com violão profissionalmente? Tem que ter um violão interessante. Esse tipo de coisa. Trajetória curtinha, bem simples (risos).

Especificamente, no choro, quais foram e quais são as suas experiências aqui em Aracaju?

As que foram, eu te digo que começou lá com meu avô. Teve o projeto da prefeitura, ali entre 95 e 98. Não tinha um nome, era grupo de choro da prefeitura. Ali foi muito interessante, foi o meu primeiro contato com o violão de sete cordas de fato. Tem uma experiência com o choro que eu posso falar, que é a experiência do ouvir, ao longo desse tempo inteiro. Quando eu escutava a linguagem de Dino, na época, entre 95 e 98, eu ouvia sete cordas de uma forma, eu ouvia o violão e o choro de uma forma. Quando eu comecei a escutar Raphael Rabello, eu comecei a ver de uma outra forma, completamente diferente. Tanto o violão, como a música, não só o choro, a música de modo geral. Então eu acho que o ouvir tudo foi, e ainda é... Hoje eu escuto o Rogério Caetano, que é uma super referência, Yamandu,

Marcelo Gonçalves, esse pessoal que traz a linguagem do choro, mas com uma abordagem muito particular. Então, eles viram referência, com certeza. Tem esses grupos, esses principais, e as referências maiores, Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga, aqueles que sempre vão estar presentes. Agora, experiência pessoal, fora do Estado, com o choro, não teve. Teve, assim, de vir alguém de fora, e vir trabalhar aqui. Por exemplo, quando a gente trabalhou com Zé da Velha e Silvério Pontes. Foi uma experiência de trabalhar com esses caras, que além da experiência enorme, têm toda a bagagem de ter tocado com Pixinguinha, por exemplo, como é o caso do Zé da Velha. Você tocar com aquela referência, lado a lado é uma experiência particular. Então, é mais ou menos isso.

Quais são as suas principais vivências no choro hoje em dia?

Teve outras que eu esqueci de citar. Naquela época, tinha o choro da Rua de Bahia. Que era do Se Egnaldo. Naquela época, era na Rua de Bahia. Depois foi que ele transferiu para o Parque da Cidade, o Recanto do Chorinho. Mas naquela época, o ponto forte era o choro da Rua de Bahia. Ali era o ponto onde tudo acontecia. Roda de choro, no sentido mais sincero, era lá. A roda que se formava na casa do professor Argolo, era uma roda maravilhosa, mas era uma roda elitizada. Eram aqueles senhores que curtiam o seu whisky no dia de sábado e se reuniam ali pra conversar, tocar, enfim. Aquele clima, que é o clima da roda, é claro, mas pensar tradicionalmente, era a Rua de Bahia. Era onde o boêmio estava. Teve outro. Teve uma época em que havia um bar na orla chamado Bar Brasileirinho. Parecia uma tenda, era gigante. Tinha diversos gêneros, mas, pra honrar o nome, havia um dia na semana, que era o domingo e havia o choro. Era Waltinho do Acordeom que tocava lá. Esse era outro ponto onde eu sempre ia ouvir. Nunca toquei, mas experiência assim de ver, foi interessante lá também.

Como você avalia a participação do público de choro aqui em Aracaju?

Posso dizer, com toda a certeza, que ele é vasto e infinito. Não existe qualquer limitação para um público de choro aqui. Comprovado pela experiência com o grupo Brasileiríssimo, de propor uma temporada, em um estabelecimento que não é movimentado à noite. A proposta, quando eu criei o Brasileiríssimo, era tocar choro

pensando fora daqui. A ideia era fazer algo planejado. O repertório era planejado, os arranjos eram todos planejados. A ideia era colocar um grupo de nível parecido, ou tão trabalhado quanto os grupos de fora. A ideia era essa. Não havia nenhuma ideia competitiva. Não havia isso. A ideia era essa, de fazer algo diferente. Até mesmo pra estimular outros grupos. A minha ideia, quando saí conversando com cada um, quando fui propor, era essa: estimular. Quando a gente propõe isso, no centro da cidade, um centro que, em termos de movimentação, é morto, a gente esperava que não ia dar ninguém. Ao final de uma quarta apresentação, você não tinha onde colocar pessoas, de todas as idades. A gente tocou com criança dançando na frente da gente. E tinha o idoso que foi lá também, com a sua família, assistir. Então, eu penso que o público existe, e é um público carente. Às vezes é muito fácil, pré-julgar um gênero, dizendo que ele não tem público. Mas pré-julgar, sem oferecer, é complicado. Como é que você vai culpar o público de um lugar, dizendo que ele não gosta de choro, se ele não tem a oferta? Se nem lhe é apresentado o que é aquilo? Várias vezes fomos abordados: “eu não sabia que existia isso aqui”. Isso valia por qualquer coisa. Como a gente era abordado ao final da apresentação, valia mais do que tudo, aquilo ali.

No seu entendimento, qual seria o perfil social do público com relação à questão étnico-racial?

Em todas as minhas experiências, eu conseguia ver o mosaico no público.

E com relação a músicos?

Com certeza há uma preponderância da raça negra. Preponderância de pardos e negros.

E com relação a gênero. No público, como é que você vê essa relação?

O conjunto família esteve presente em todas as ocasiões que eu já trabalhei com choro. Sempre.

E entre os músicos?

Homens. Predominam.

Com relação à faixa etária?

É bastante diversificado. Mas a faixa a partir de 30 anos, em diante, prepondera. Mas a faixa mais jovem está presente também.

E entre os músicos?

Eu vejo, atualmente, mais jovens do que mais idosos. Os idosos que eu percebo que tocam, são os idosos daqueles grupos tradicionais, que já existiam há muito tempo. A gente tem grandes representantes aqui, nesse critério. Há muito tempo, Zé do Ban, está há muito tempo, ele é desde a época da Rua de Bahia. Todo o conjunto que tocava com o Egnaldo, todos eles eram de uma mesma faixa etária. O pessoal do Choro do Inácio, você tem uma faixa ali, são os remanescentes da Rua Bahia. Pisca, todos eles, o próprio Inácio. Todos eles são remanescentes dali.

O que você observa no público quanto ao fator classe social?

Era variado, mas também acredito que estava ligado ao local em que eu tive essas vivências. Classe média foi preponderante.

E entre os músicos?

Entre os músicos eu consigo visualizar os extremos, mas prepondera ali média-baixa, média.

Na sua opinião, existe uma sonoridade característica do choro feito em Aracaju?

Tem, com certeza. Que difere do choro carioca, do choro paulista. A instrumentação em Sergipe. Você vai ter poucos instrumentos de sopro e muito mais cordas dedilhadas, você vai ter cavaquinhos e bandolins, preponderando, e violões,

sobre os sopros. Se você for comparar isso com os principais centros de choro, você vai ver que lá vai ter uma preponderância de/ou igualdade entre esses tipos de instrumentos. Você vai ter muito mais clarinetas, trombones, flautas... equilibrado com bandolim. Aqui em Sergipe você vai ter muito mais o bandolim solista, do que um bandolim de acompanhamento. O cavaquinho, aqui ele fica numa média de 50 por cento, ele é solista e é acompanhamento. Você comparando com o choro paulista e o carioca, o bandolim divide por igual as funções de contraponto e de acompanhamento, porque sempre há um flautista, sempre há um clarinetista, ou sempre há o trombone e o trompete. O clarone está presente lá também, eu nunca vi um clarone aqui, tocando com regional. Lá você tem o fagote tocando choro. Então, eu acredito que, por esse encaminhamento de muito mais cordas dedilhadas no choro sergipano, a forma como ele se expressa é diferente dos outros lugares, com certeza. Do ponto de vista fraseológico, é também interessante. Porque quando você vai para o Sul, Centro-Sul, você vai ter outras influências. Você vai ter, muito forte, Jacob [do Bandolim], você vai ter muito forte Hamilton de Holanda, você vai ter muito forte Severino Araújo, enfim, nos sopros. Quando você vem para o choro sergipano, quando você trabalha com bandolinistas, você vai ter como principal influência: Armandinho. Que tem uma forma característica de tocar bandolim, com uma linguagem muito próxima da guitarra baiana, influenciada pela linguagem do frevo, da marchinha. Então, o fraseado do improvisado do bandolim sergipano é muito mais próximo do bandolim da Bahia, do que do Centro-Sul. A linguagem na improvisação é muito específica. O cavaco, eu percebo que a linguagem dele aqui é meio órfã, eu não percebo referências para o cavaco. Ele está muito ligado ao samba, à linha de acompanhamento do samba, do que, propriamente do choro. Então, dificilmente você vai ouvir um cavaco fazendo a mesma célula do maxixe que um cavaquinho faz no Rio. Ele vai fazer muito mais uma célula de samba. Nos sopros, com exceção dos grupos mais recentes – como Os Tabaréus, que já vem com uma linguagem em que entra o universo da improvisação, dessa liberdade de tocar – de modo geral, no âmbito tradicional, você não vai ter muita liberdade de sopro improvisando, como você vai ter no Centro-Sul. Você vai ver músicos que são da linguagem erudita, da escola, melhor dizendo, erudita, que estão ali, atraídos pelo choro e estão entrando naquela linguagem. Não com tanta liberdade. Eles estão muito mais presos à linha melódica, ou a um contraponto que está escrito. Tudo isso contribui com uma forma diferente de tocar dos grupos de lá. Lá, eles seguem muito

a ideia de que choro – só lembrando que do mesmo modo que o choro se desenvolveu do lado de cá da América, o jazz, no mesmo período, foi pra lá, no jazz você temas pequenos, com grande tempo de improvisação livre, reapresentação do tema e final, no choro você tem temas maiores e mais complexos, com reapresentação do tema improvisado, diferentemente do jazz que, na seção de improviso, ele leva o ouvinte para onde ele quiser, contanto que no final ele devolva o tema e finalize - no choro no centro-sul, você vai ter a reapresentação do tema improvisado. Sempre vai ter elementos do tema principal ali. Isso você não vê no choro sergipano. Não tem aqui isso. Não é a tradição daqui. A tradição daqui é: você apresenta o tema, você reexpõe o tema, com alguma variação, mas você não percebe que há uma liberdade de improvisação. Eu acredito que está muito ligado às referências dos músicos daqui.

Como você percebe a relação entre os músicos nessa cena?

Eu diria que, infelizmente, ela é dividida. Eu acredito que, como há em qualquer área profissional, você vai ter o bom profissional, aquele que se dedica a fazer o melhor naquela profissão, e aquele que não se dedica tanto, e aquele que também não se dedica. Eu acredito que na música, como em qualquer outra área, isso existe. No choro também não poderia ser diferente. Você vai ter músicos, na cena sergipana, que se dedicam muito ao gênero, buscam a qualidade que o gênero merece. É quase um dever, de quem se coloca na posição de tocar choro, fazer aquilo bem feito. Aquilo representa o que só tem aqui. Então, aqui eu acredito que você encontra essas três categorias: as pessoas que se dedicam, pra fazer algo muito merecido, que o gênero merece; aquele que nem tanto, aquele cujo objetivo é... o termo é esse, é medíocre, porque vai ficar sempre na média, “se está na média, está bom”, “não preciso fazer muito mais que isso, então, tá bom”; e existe aquele que, de fato, tanto faz. A gente vai ver isso em outras áreas também.

Como você percebe o choro dentro de uma perspectiva mais ampla do cenário musical em Aracaju?

Eu percebo que aqui ele está muito ligado ao samba, e à seresta. Em Aracaju, ele vais estar muito, ligado, principalmente ao samba e à seresta. Quando você

pensa em grupos que se apresentam por encomenda, por contratação, geralmente esses grupos aliam o repertório de choro ao repertório de samba. Você vai para outros estabelecimentos mais tradicionais, como o Choro do Seu Inácio, ele vai ter das 17h às 19h, choro, das 19h às 22h seresta, livre. Eu não vejo muita ligação aqui em Aracaju do choro com o rock, do choro com a música eletrônica, ou do choro com a música latina. Eu vejo ele sempre nesses dois universos: no samba, muito bem relacionado, e com a seresta. Como ele, na verdade, sempre foi.

Comparando o momento atual do choro com momentos anteriores, como você percebe? A coisa melhorou? Piorou? Como é que você vê a cena do choro hoje, em Aracaju?

Eu vejo que ela, principalmente ali, depois de 2010, nos últimos seis anos, ela deu uma guinada, porque você tinha grupos novos surgindo. Grupos fazendo algo que sai daquele critério medíocre. Músicos que apostaram em algo que o choro merecia. Por exemplo, entre 2010 e 2012, todas as quintas-feiras você tinha choro na rádio FM, ao vivo, o grupo Brasileiríssimo fazia o Choros e Canções. Ele sai da roda, ele entra nos eventos públicos, festivais, participando de vários festivais como finalista, inclusive. Você vê o choro tocando com orquestra sinfônica, em Sergipe, em uma orquestra que é tradicional, de repertório erudito. Você vê músico de choro arranjando para orquestra. Eu acredito que isso foi uma guinada. Eu acredito que isso deu uma valorizada no choro, nesse ponto. Agora, daquele momento pra cá, eu acredito que ele fez o seguinte. A guinada, aquele ponto foi alimentado pelos novos grupos, como por exemplo, Os Tabaréus, que pra mim é excelente. Não porque o entrevistador faz parte dele (risos), mas porque é um grupo excelente. Do mesmo jeito que o Brasileiríssimo, ele sai totalmente daquela questão do “assim tá bom, foi sempre assim...”. Ele faz algo diferente. Ele dá um gás naquilo que estava sendo feito.

Devo mencionar que o Brasileiríssimo foi grande inspirador dos próprios Tabaréus.

E era o objetivo nosso, o de estimular. Inclusive, não foi fácil sempre convencer aos próprios integrantes – não foi, não é, nunca foi – que o objetivo primeiro do

grupo não era o retorno financeiro. Não era. Era esse negócio de se dedicar ao gênero e mostrar que era possível fazer algo diferente que era uma coisa tida como coisa de velho. Naquele momento em que o grupo começou a trabalhar, na verdade, não havia grupo em atividade profissional de fato. Havia, como sempre houve, os encontros do Seu Inácio, do Parque da Cidade, que são coisas importantíssimas e legítimas. Eu estou me referindo a algo do ponto de vista profissional, no sentido de oferecer um produto. Qual é o produto? O grupo. O grupo Brasileiríssimo nunca foi melhor ou pior do que ninguém. Ele era apenas um grupo que estava fazendo algo diferente, saindo do normal. O único objetivo era esse. E a proposta, quando ele foi pra rádio, era mostrar que era possível fazer isso. Uma ruma de jovem fazendo isso.

Então, se você compara com a cena de hoje, essa guinada, ela caiu. É normal, quando algo começa a crescer, criar um nicho, empresários quererem abraçar a ideia. Então a coisa perde um pouco da ingenuidade e o desejo do gênero, e passa a ser algo mais comercial. Muito mais voltado para uma administração. Então eu acho que isso, visto desse jeito, enfraquece a cena. Você vai ter músicos submetidos a uma administração. Ou a uma ou a outra, não importa quantas. Mas sai do grupo e passa a trabalhar com burocratas. Pessoas que estão administrando como bandas, como empresário de banda. O empresário quer o seu lucro, mas infelizmente, na cena sergipana, esse lucro não favorece o profissional da música. To falando do choro, mas é em qualquer gênero. Se você tem um cantor de um determinado gênero, quando ele passa a ser administrado por alguém, esse alguém vai querer lucrar tudo e geralmente esse artista vai perecer. Então eu penso que a cena, ela corre o risco de enfraquecer e desestimular a formação de novos públicos, pois “porque é que eu vou sair da mediocridade de algo diferente, se eu não tenho valor? Se eu não valho nada? Pra quê? Né?”. É difícil você pensar em estimular. É muito mais fácil você trabalhar com a mediocridade, apenas colocando rótulos e apenas levando aquilo. Até quando, ninguém sabe. Por que que surgiu caras novas depois do brasileiríssimo? Por que? Foi por causa do dinheiro? Acredito que não, porque o Brasileiríssimo não mostrava dinheiro. E olha que coisa legal, o Brasileiríssimo veio com uma forma de tocar, que era forma dedilhada, das cordas, tradicional. Veio um outro grupo, com sopro, e abraça tudo, a gafieira, o samba. E, de forma alguma, compete, porque não existe isso. Porque acredito que não é pra existir essa ideia “oh, está surgindo coisa nova, vamos perder espaço...”. Quando a

coisa cai na cabeça do empresariado, qualquer coisa nova que aparece, é problema. E aí o empresariado vai atuar como num supermercado. O que que o empresariado vai dizer? “Compre aqui, porque lá no outro supermercado, o produto é mais...”. Entende? É a mesma coisa. A lógica do mercado é mesma, não muda. A diferença é que quando parte de uma mente dessa, o gênero perde, perde total, porque ele vai continuar, com o perdão da expressão, um gênero burro. Porque é um gênero que não vai pra lugar nenhum. É um gênero que vai ficar brigando entre si.

Diante disso, o que você acha do espaço que o choro ocupa no meio cultural aracajuano?

Eu penso que ele sai daquela abertura que começou entre 2010 e 2013, e começou a se fechar até os dias de hoje. E a tendência é ele se fechar, porque até os grupos que se reuniam pra tocar no mercado, por exemplo, não têm mais força. Eles preferem entrar em um sistema do que assumir a própria linguagem. Eu lembro que, na época, você tinha pessoas que se reuniam em vários pontos pra tocar. E hoje você não tem mais isso. Então, é aquilo que eu te falei, quando entra no empresariado, na lógica do supermercado, na lógica de vender produtos, o gênero perde, não tenho a menor dúvida disso. Isso é reforçado no nosso cenário, porque a gente está num lugar pequeno, em um lugar onde as condições já são mínimas, pra não dizer nenhuma. Se você quer fazer uma produção, é você, músico, que tem que se virar. Não é como em outros lugares, em que você tem Secretaria de Cultura que olha por isso. Olha quanto tempo o Grupo Brasileiríssimo atuou em campanhas públicas, e ninguém da gestão pública, nem municipal, nem estadual, nem sequer enxergou que poderia ganhar visibilidade apoiando aquele tipo de projeto. O Brasileiríssimo, tentou a proposta de fazer a transmissão ao vivo da rádio, com público. Como até hoje, desde a década de 50, é na Rádio Nacional. Você tem a transmissão do Conjunto Época de Ouro, com plateia. A gente tentou fazer isso no Lourival Batista, que é vizinho à Rádio. Então tinha tudo para ser possível.

Em termos de cenário de divulgação. Da mesma forma que a produção, era também, da mesma forma, “faça você mesmo”. Então, o artista que se propunha a fazer choro, ele tinha que ir à rádio, pedir espaço. Ele teria que ir à TV pedir espaço, na grande maioria das vezes ele conseguia. A coisa que não havia espaço, de forma alguma era apoio pra conseguir financiamento de um sistema de som. Apoio

mesmo, de sistema de som, de palco, de local, de pauta. Outro dia eu estava conversando com a diretora do [teatro] Atheneu e ela disse que o único problema que o artista tem em produzir show em Aracaju, é que ele só produz o primeiro. Porque ele encontra tanta dificuldade em fazer o primeiro, que ele não quer fazer aquilo de novo. Tem alguma coisa errada nisso.

Qual a importância que você vê no auto aprendizado e no tocar “de ouvido”, dentro da prática do choro?

Dino 7 Cordas, em entrevista ao maestro Moacir. O maestro perguntou a ele como ele fazia para fazer aquelas baixarias tão lindas. Ele respondeu da seguinte forma: “tá na veia, eu escuto aquelas coisas e aquelas coisas saem, às vezes saem umas coisas bonitas, às vezes não tão bonitas, mas, na maioria das vezes, eu gosto das coisas que eu faço, porque tá na veia”. E aí, quando você vai pegar a história de Dino, que é a história da maioria das pessoas que tocam violão, bandolim e cavaquinho, no universo do choro, é aquele indivíduo que começou a frequentar a roda, aprendeu os acordes e já começou tocando acordes. Ele já começou acompanhando as músicas. Então, diferentemente do estudo formal, onde você vai estudar técnica, leitura, mão direita, mão esquerda, acordes, uma sequência de eventos até você chegar a acompanhar alguém. A primeira coisa que o chorão faz é acompanhar alguém. Então, o ouvido desse indivíduo, autodidata por ter uma didática própria, ele é acostumado, estimulado, habilitado a perceber as coisas em conjunto, notas simultâneas, desde o início. Notas simultâneas, acordes, com alguém solando uma melodia, desde o início. Então, eu acredito que esse tipo de transmissão de conhecimento oral, ele ainda é presente. Não tanto quanto antigamente, porque as escolas estão aí, os conservatórios. Ela ainda é presente e eu acho ela ainda extremamente importante. Se você tem um indivíduo que está treinado a ouvir coisas, e depois você diz pra esse indivíduo o que são essas coisas, eu acredito que esse indivíduo vai ter muito mais ferramentas pra poder criar as coisas deles e sair de um universo de apenas reproduzir. Vai ter muito mais condição de tocar algo. Mesmo que ele diga, toquei de ouvido, aprendi sozinho. Mentira, isso não existe. Ninguém aprende nada, do nada. A didática dele é que foi diferente da escola tradicional. A didática a que ele foi submetido, quando alguém disse pra ele “olha, quando você escutar isso, é a preparação”. Então, toda vez que

ele escuta aquela melodia, indo por aquele caminho, ele percebe que aquilo é uma preparação que vai pro acorde tal, ele já sabe qual é o próximo, ele sabe pra onde não vai. Tudo isso que vai gerando esse músico que é dito autodidata, ele com certeza é muito hábil pra tocar esse repertório de choro. Porque em um choro tradicional, você vai ter aquele comportamento de progressão harmônica que é esperado. Claro, tem as casquinhas, as cadências deceptivas, tem. Mas de um modo geral, ele sempre vai seguir uma progressão comum. E o indivíduo que sempre está aprendendo aquilo ali, ouvindo, ele vai se acostumar a captar aquilo e dizer “estou tocando de ouvido”. Mas eu penso que se ele consegue somar isso ao ensino das ferramentas teóricas que estão ali, ele vai ter muito mais capacidade de produzir coisas, não ficar apenas no âmbito do acompanhador.

Considerações finais:

Fora daqui, principalmente por causa da rainha, Ademilde, você consegue ver muitos choros cantados. Cantoras que gravam CDs inteiros de choro. Lígia Jacques é uma cantora que gravou um CD inteiro de choro. um negócio rico, que não chega aqui. O que que chega aqui? Tico tico, Brasileirinho, Odeon, Lamento, Carinhoso, as autorais. Dom José do Ban é o grande fomentador de canção aqui. Ele tem canção demais. Ele mesmo não se intitula um músico instrumentista, ele é compositor. Ele toca o bandolim, ele é bandolinista. Mas ele se dedica muito mais à composição do que ao ofício do instrumento. Aqui é bem caracterizado pelos choros tradicionais cantados. Aqui tem isso, é um pouco diferente do que a gente vê lá fora. Por exemplo, Naquele Tempo [Pixinguinha] tem uma letra incrível, linda. Ingênuo [Pixinguinha] tem uma letra incrível, a poesia de Ingênuo é de morrer, foi Paulo Cesar Pinheiro que botou. Apanhei-te cavaquinho tem letra, Um a Zero tem letra. São canções que não entram no universo do samba, porque as canções do choro sempre vão cantar o lamento do boêmio. A temática do choro é muito dentro da vida do boêmio.

APÊNDICE F – Release de grupos e artistas do choro

HISTÓRICOS:

Luiz Americano Rego, Luiz Americano (1900-1960): Clarinetista, saxofonista, compositor. Começou a estudar música aos 13 anos com o pai, mestre de banda. No Rio de Janeiro RJ desde 1921, atuou como instrumentista em diferentes orquestras, entre elas a de Simon Bountman. Em 1927, gravou o primeiro disco (Odeon), interpretado ao saxofone, de sua autoria, a valsa “Leda” e o choro “Sentimento”. Em 1928, na Argentina, atuou nas orquestras do baterista norte-americano Gordon Stretton e do argentino Adolfo Carabelli. De volta ao Rio de Janeiro RJ em 1930, formou o conjunto de dança American Jazz, que durou dois anos. Em 1931, gravou (RCA Victor) de sua autoria a valsa “Lágrimas de virgem”, um dos destaques do ano. Em 1932, passou a integrar o Grupo da Velha Guarda. Em 1933, Sérgio Brito colocou a letra na valsa “Ao luar”, gravada (Odeon) por Castro Barbosa. Em 1934, gravou de sua autoria o choro “Luiz Americano de passagem pela Arábia” e a valsa “Léa”. Em 1937, integrou, com Radamés Gnattali ao piano e Luciano Perrone na bateria, o Trio Carioca, que gravou apenas um disco, com os choros “Cabuloso” e “Recordando” (Radamés Gnattali). Gravou também, com o Trio de Saxofones, criado por ele, a valsa “Irmã branca” (Lauro Paiva) e o choro “Eu te quero bem”, de sua autoria. Em 1940, além de ser um dos músicos escolhidos para realizar gravações para Leopold Stokowski, gravou ao saxofone a valsa “Vertigem” (Donga). Entre 1944 e 1945, acompanhou com seu conjunto Aracy de Almeida na gravação de sambas como “Na parede da igreja” (Ary Barroso) e “Ele disse adeus” (Marino Pinto e Claudionor Cruz). Em 1948, gravou (Continental) ao clarinete, de sua autoria, o choro fandango “A clarineta do Garapa” e o choro polca “Um baile na Covanca”. Em 1949, gravou com Raul de Barros e sua orquestra, de sua autoria, os choros “Estes são outros quinhentos” e “Não está com tudo”. Em 1953, estreou na Todamérica com os choros “Saxofone por que choras?” (Ratinho) e “É do que há” (de sua autoria) e as valsas “Aurora” (Zequinha de Abreu) e “Lágrimas de virgem” (de sua autoria). Exerceu intensa atividade artística nas décadas de 1930 e 1940, tornando-se destacado clarinetista e saxofonista de choro. Fez sucesso como compositor e solista, gravando com os mais prestigiados cantores da época.

Atuou no teatro musicado e em *dancings* e participou de orquestras de rádio como músico de estúdio. Deixou inúmeras e brilhantes participações em gravações, como o solo que fez na introdução do fox “Renúncia”, sucesso que projetou Nelson Gonçalves (1942). Lançou pela RCA Victor os LPs *Chora saxofone* e *Luiz Americano e seu conjunto*. No começo da década de 1960, a RCA homenageou-o, editando um LP com seus maiores sucessos. Em 2001, foi homenageado pelo selo InterCD Records com o CD *Luiz Americano – Saxofone, por que choras?* Fonte: Albin (2006, p. 31).

Alberto Dias Matos (1922-1999): Cavaquinhista e violonista. Aos 17 anos integrou o grupo vocal de Sergipe, denominado *Ases do Demônio*. Este grupo manteve um programa radiofônico na Rádio Aperipê; e ia ao ar três vezes por semana. Em 1944, em decorrência da Segunda Guerra Mundial, é convocado pelo exército a prestar serviço militar. Em 1945 retornou a Aracaju e se integrou definitivamente à vida artística e cultural da cidade, ao lado de músicos como Ursicino Fontes Góes (Carnera), João Pires Argolo, Antônio Lopes (Massepa), João Melo, Miguel Alves, Dão e tantos outros daquela época. Realizou muitas apresentações artísticas objetivando divulgar suas produções, bem como a difusão da música popular brasileira, consolidando assim o seu prestígio nos meios artísticos de Sergipe. Ele tinha sensível predileção pelo choro e pela música de seresta, tão apreciada e cultuada pela então chamada “Velha Guarda”, um grupo musical da época coordenado por João Pires Argolo. Fonte: Andrade (2014, p. 16-17).

João Pires Argollo (1909-2009): Estudou o violão com o violonista paraguaio Augustin Pio Barrios e com o s baianos Vicente Spinelli e Josué de Barros. A partir de 1931, começou a acompanhar, como violonista, alguns nomes da Música Popular Brasileira, conhecidos nacionalmente, a exemplo de Dorival Caymmi, Carmem Miranda, Almirante, Alberto de Barros, Orlando Silva, Silvio Caldas, Bola Sete, Alcides Gerarde, Altemar Dutra e o harpista internacional Tony Rodrigues. Nos anos 1960 presidiu a Ordem de Músicos do Brasil, em 1978 fundou a Cadeira de Violão do Conservatório de Música de Sergipe e neste ano representou Sergipe no Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre. O seu Sarau recebeu alguns

outros nomes do cenário da música nacional e internacional, tais como Fábio Paz, João Nogueira (filho), Turíbio Santos, Darcy Villa-Verde, Agnaldo Timóteo, Vital Farias, Jorge Morel, Aymoré, Francisco Araújo, Jorge Simas, Carolina Cannela, entre outros. Em Sergipe participou de vários grupos musicais ao lado de poetas e seresteiros, a exemplo de João Rodrigues, Carnera, Carvalhal, Antonio Alvino Argollo, José Vieira, Givaldo, Miguel Alves, Alberto Dias, entre outros. Fonte: Andrade (2014, p. 63-64).

João Rodrigues de Jesus (1930-2010): Iniciou seus estudos em música aos 11 anos de idade. Dedicou-se a instrumentos de corda como o cavaquinho, o violão tenor, o banjo e os violões de 6 e 7 cordas. Participou de diversos grupos musicais desde a década de 1950, juntamente com o maestro Argollo. Em 1967 fez parte de um curso intensivo promovido pela Sociedade de Cultura de Sergipe e ministrado pela concertista e professora Maria Lívia São Marcos. Em 1982 integrou o regional de seresteiros e chorões de Sergipe, conhecido como *Miguel Alves e seu Regional* ou *Clarinete em Chorinhos*. Participou em 1983 do Projeto Carlos Ruben promovido pela Universidade Federal de Sergipe. Foi professor de violão do Conservatório de Música de Sergipe e é considerado por seus companheiros de grupo o *virtuosi* de maior talento do Estado. Fonte: Andrade (2014, p. 64-65).

Miguel Alves de Santana (1919-1997): Aprendeu as primeiras notas com o seu pai, o mestre Lúcio. Tocava órgão, clarinete e saxofone. Fez parte da “Lira Santana” na cidade de Simão Dias/SE. Tocou na Rádio Aperipê, enquanto membro do Regional do Carnera. Era funcionário público e integrante do conjunto orquestral do Professor Leozírio Fontes Guimarães. Na década de 1960 participou de vários programas populares apresentados na Rádio Aperipê. Em 1967 foi contratado pelo Governo do Estado para integrar a Orquestra Sinfônica de Sergipe. Em 1981 retorna para a Orquestra da Sociedade Filarmônica de Sergipe (SOFISE). E em 1982, com conjunto “Beto e o Seu Regional”, composto por ele, João Rodrigues, Beto, Guinho e Carvalhal e Albérico venceu o primeiro Concurso Sergipano de Seresta, realizado pela Prefeitura de Aracaju. Fonte: Andrade (2014, p. 96).

Urcino Fontes de Araújo Góes, Carnera (1920-2003): Participava de serestas e saraus que ocorriam na cidade e era líder do mais famoso regional de rádio do Estado. Foi professor de violão de nomes importantes da MPB, como João Mello, João Gilberto e Carvalhal (luthier). O Conjunto do "regional" do Carnera a partir da década de 1940 acompanhou alguns artistas de peso da radiofonia e dos discos nacionais, como Francisco Alves, conhecido como o Rei da Voz. Fonte: Andrade (2014, p. 106).

ATUAIS:

José Alberto Rodrigues Matos, Zé da Velha (1942): Decidiu seguir carreira de músico ao se deparar com uma bandinha de carnaval. Começou tocando trombone de pistão e depois trombone de vara. Sua presença sempre foi obrigatória em qualquer roda de choro. Conheceu Jacob do Bandolim em 1965, passando a acompanhá-lo. Em 1970, integrou como solista o Conjunto Sambalândia, com o qual se apresentou diversas vezes na antiga República Federal da Alemanha. No ano seguinte, participou do espetáculo em homenagem a Pixinguinha, realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e transmitido pela TV Globo. No ano de 1975, fez parte da Orquestra Gentil Guedes, com a qual fez apresentações no Canadá. Acompanhou Paulo Moura em várias gafieiras do país e em diversos discos. Trabalhou com Joel Nascimento, no grupo Suvaco de Cobra; Abel Ferreira, Waldir Azevedo e Copinha, no histórico Choro na Praça; Hermínio Bello de Carvalho, Valdir e Valter Silva, no Chapéu de Palha. Participou de vários discos, entre eles o "Chorando baixinho", com Moreira Lima, Abel e Época de Ouro, o Mistura e Manda, de Paulo Moura, e o disco "Noites cariocas", com o grupo Seleção Brasileira de Chorões. Fez diversas incursões a várias cidades do exterior, entre elas Nova York e Côte d'Azur. Na década de 1990, firmou-se na noite carioca, fazendo ponto e público fiel. Virou epicentro de chorões, atraindo grandes músicos de improvisação, recriando no palco a espontaneidade da roda de choro. Conheceu Silvério Pontes, garoto da cidade de Lage do Muriaé, do Estado do Rio de Janeiro, que sonhava em "um dia tocar com o Zé da Velha". Assim, com o trompetista e chorão, criou um som renovado. A dupla lançou em parceria o primeiro disco "Só gafieira", em 1995, pela gravadora Kuarup. Em 1998 Zé da Velha e Silvério Pontes gravaram o CD "Tudo

dança". Ao final de 2000, a dupla lançou o terceiro CD "Ele e eu". No disco, gravaram choros como "Voltei ao meu lugar" (Ivan Paulo da Silva) com a participação especial de Francis Hime ao piano, "Ele e eu" (Pixinguinha e Benedito Lacerda), "Cordas de aço (Cartola), "Carioquinha" (Waldir Azevedo), "Alvorada" (Cartola, Carlos Cachça e Hermínio Bello de Carvalho) e "Pecado capital" de Paulinho da Viola, entre outras. A festa e o show de lançamento do CD foram realizados na Fundação Progresso, na Lapa, no centro do Rio de Janeiro. Em novembro de 2001, participou do "Festival Chorando no Rio" (4 shows), quando apresentado por Ricardo Cravo Albin, recebeu grandes ovações na Sala Cecília Meirelles, no Rio de Janeiro, ao lado de Silvério Pontes. Os quatro espetáculos, promovidos pelo MIS (Museu da Imagem e do Som), foram transmitidos para todo o Brasil pela TVE (Rede Brasil). Em 2002, apresentou-se com Silvério Pontes em show na Sala Funarte Sidney Miller, no Rio de Janeiro. Neste mesmo ano, com Silvério Pontes, apresentou-se no "Evento Instituto Ambiental Biosfera", na Praça do Lido, no Rio de Janeiro. Apresentou no Teatro Municipal de Niterói o show "Samba Instrumental" com as participações especiais de Rildo Hora, Dona Ivone Lara e Luiz Melodia, que gerou o disco ao vivo. No ano de 2003, foi um dos convidados do violonista francês, radicado no Rio de Janeiro, Nicolas Krassik, para participar do "Projeto Choro na Lapa", no Ballroom, no qual o violonista recebeu músicos brasileiros. Neste mesmo ano, com Silvério Pontes, participou do projeto "Quintas no BNDES", na ocasião recebeu como convidado o gaitista Rildo Hora e ainda ao lado de Guinga, Altamiro Carrilho, Silvério Pontes e Turíbio Santos, entre outros, foi uma das atrações especiais do "Festival Rio Choro", apresentado no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Humaitá, Zona Sul do Rio de Janeiro. Lançou o primeiro disco ao vivo da dupla (Silvério Pontes e Zé da Velha) "Samba Instrumental", pela gravadora Niterói Discos. Neste disco foram incluídas "Escurinho" (Geraldo Pereira) com participação especial de Luiz Melodia; "Alguém me avisou" (Dona Ivone Lara) com a participação da compositora; "Folhas secas" (Nélson Cavaquinho e Guilherme de Brito), participação especial de Zé Paulo Becker; "Ao pés da cruz" (Marino Pinto e Zé Gonçalves) e "Louco" (Wilson Baptista e Henrique Almeida), ambas com a participação especial de Rildo Hora. Neste disco também foram incluídas "Vou deitar e rolar" (Baden Powell e Paulo César Pinheiro), "Aos meninos da Mangueira" (Rildo Hora e Sérgio Cabral) e "Da cor do pecado", de Bororó, entre outras. Em 2005, ao lado do grupo Época de Ouro, Orquestra de Música Popular Villa-Lobos, Nô Em

Pingo D'Água, Joel Nascimento, Altamiro Carrilho e Ademilde Fonseca, apresentou-se no evento "Na cadência do choro", no Circo Voador, no Rio de Janeiro. Em 2010 comemorou 50 anos de carreira (sendo 25 destes ao lado de seu parceiro, o trompetista Silvério Pontes), no show "Na Gafieira", realizado no Praia Clube São Francisco em Niterói. Em 2011 foi homenageado com o "Troféu Excelência Musical" na comemoração do 11º aniversário do Jornal Capital Cultural, realizada no Carioca da Gema, em que também premiou os melhores shows das casas noturnas do Centro do "Rio Antigo".

Os Tabaréus: Grupo de choro formado por André Lima (Trompete), Jeovane Lima (Trombone), Humberto Barreto (Cavaquinho), Alexandre Azevedo (Violão) e Odílio Saminêz (Pandeiro). Estreou em 2013 e vem atuando de modo significativo no cenário musical sergipano. Conquistou dois prêmios no V Festival Aperipê de Música, na categoria "Música Instrumental": 1º lugar (voto popular) e 2º lugar (júri técnico). Participou do XIV e do XV Sescanção, do Circuito SESC 2014, do XL e do XLI Encontro Cultural de Laranjeiras, e da comemoração dos 30 anos do Programa Domingo no Clube, dividindo o palco com Zé da Velha e Silvério Pontes. Realizou temporada de shows no Café da Gente e apresentações musicais no Movimento do Choro Sergipano. Os Tabaréus foram capa da quinta edição da Revista do Choro, publicação de circulação nacional. O grupo também fez parte da fundação do coletivo Roda de Choro Sergipana, que realizou rodas de Choro coletivas no Centro de Aracaju entre 2015 e 2016. No meio virtual, o grupo possui página no *Facebook*⁷² e canais no *Youtube*⁷³ e no *SoundCloud*⁷⁴.

Brasileiríssimo: Criado em 2012, tem como principal objetivo resgatar e inovar o genuíno gênero musical brasileiro, o Choro. Apesar de ter Choro como alicerce de seu perfil musical, o Grupo Brasileiríssimo percorre por todos os gêneros da música brasileira e estrangeira, sempre mantendo na estrutura dos arranjos, a versatilidade rítmico-harmônica brasileira. Esta característica singular vem contribuir diretamente para o contexto e cenário da cultura musical do Estado de Sergipe, com a meta de

⁷² Fonte: < <https://www.facebook.com/OsTabareus>>. Acesso em 01 ago 2017.

⁷³ Fonte: <<https://www.youtube.com/channel/UCY5b6nNuHtAXMm4LtmYYuqQ>>. Acesso em 01 ago 2017.

⁷⁴ Fonte: <<https://soundcloud.com/os-tabar-us>>. Acesso em 01 ago 2017.

expandir a música produzida neste Estado para o Brasil e para o mundo. Fundado pelo violonista Ricardo Vieira, o grupo hoje conta com Manoel Neto (Violão 7 cordas), Felipe Freitas (Clarineta) Fernando Freitas (Bandolim), Batata (Percussão) e Barata (Cavaquinho). Atualmente, o grupo conta com uma página no *Facebook*⁷⁵.

A Bandinha: A Bandinha constitui um jovem grupo instrumental a atuar no cenário musical. A iniciativa surgiu através de músicos que se reuniram para apresentar um projeto musical com arranjos originais de Pixinguinha, fruto do brilhante trabalho de edição e comercialização do Instituto Moreira Salles. O grupo é composto por: Érica Rodrigues na flauta; Felipe Freitas no clarinete; Éder Filipe no trombone; José Fontes na tuba; Gentil Leite no primeiro trompete; Clistenes André no segundo trompete; Ismark Nascimento e Sidiclei Santana na percussão. Atualmente, o grupo conta com uma página no *Facebook*⁷⁶.

Renovação do Choro: Grupo formado por chorões experientes no cenário musical sergipano. O Grupo Renovação do Choro faz apresentações regulares no Chorinho do Inácio. Seus integrantes são: Inácio (pandeiro), Pisca Viana (bandolim), Tabaréu (violão). O grupo não possui página própria para divulgação em redes sociais. A página utilizada para esse fim é a do Chorinho do Inácio, no *Facebook*⁷⁷.

Regional Recanto do Chorinho: fundado por Egnaldo do Bandolim (*in memorian*). O regional é grupo fixo do Recanto do Chorinho, estabelecimento localizado no Parque da Cidade, realizando apresentações regulares aos sábados e aos domingos. O grupo é formado por Willame (violão), Difan (bandolim), Saul (cavaquinho), Souza (pandeiro) e Julio (tantã). A divulgação do regional fica por conta da página do Recanto do Chorinho, no *Facebook*⁷⁸.

⁷⁵ Fonte: <<https://www.facebook.com/Grupo-Brasileir%C3%ADssimo-112097235625986/>>. Acesso em 12 jun 2017.

⁷⁶ Fonte: <https://www.facebook.com/A-Bandinha-181407028932791/?ref=page_internal>. Acesso em 17 jul 2017.

⁷⁷ Fonte: <<https://www.facebook.com/chorinhodoinacio.inacio>>. Acesso em 17 jul 2017.

⁷⁸ Fonte: <<https://www.facebook.com/recantodochorinho/?f=238142202943075>>. Acesso em 17 jul 2017.

Rivaldo Vieira de Matos, o Tabaréu (1956-): Rivaldo é reconhecidamente um dos grandes violonistas de choro do Estado de Sergipe. Já se apresentou em diversas ocasiões na SOFISE, juntamente com Odir Caius e outros músicos. Como se diz popularmente, ele toca o violão de “ouvido”, sem saber interpretar uma partitura, mas basta ouvir uma música pela primeira vez que de imediato passa a interpretar a mesma com toda facilidade. Fonte: Andrade (2014, p. 102).

Odir Caius (1968-): Foi o primeiro chorão a introduzir a flauta doce no choro em Sergipe. Esta inovação chamou a atenção do público por ser um instrumento considerado limitado por muitos e não é comum ser utilizado para executar choros. Odir Caius é professor de música e autor de alguns choros, tais como: “Uma flauta doce no choro”, “João Rodrigues no choro”, “Um canto de flauta doce”, “Chorinho para Vieira 7 cordas” e “SOFISE”, sendo este último selecionado para participar do Sescanção 2009. Fonte: Andrade (2014, p. 63-64). Odir Caius divulga seu trabalho através de sua página no *Facebook*⁷⁹

Antônio Difan Oliveira (1984-): Aos quinze anos já tinha bastante intimidade com o cavaquinho e com a afinação do bandolim. Passou a ser requisitado por músicos renomados de Sergipe para fazer parte de grupos e regionais de chorinho. Já gravou vários CDs com músicas de sua própria autoria e de seu pai, pois se trata de um exímio solista de cavaquinho e bandolim. Além de solista é também compositor e arranjador. Fonte: Andrade (2014, p. 24).

José Vieira de Andrade (1941-): Também considerado um *virtuosi*, é violonista. Tocou no late Clube de Aracaju, na Associação Atlética, no projeto “Laranjeiras Cidade do Chorinho”, sendo, inclusive, o único chorão da cidade convidado para este projeto. Também tocou com nomes de renome nacional, como Dona Ivone Lara, Nelson Gonçalves, Vital Farias, Noite Ilustrada, Demônios da Garoa, Altemar Dutra, José Augusto Sergipano, entre outros. Atualmente o violonista toca no Bar e Restaurante Cantinho da Boemia, juntamente do Gerônimo e Givaldo e no sarau de Argollo. Fonte: Bezerra (2011).

⁷⁹ Fonte: <<https://pt-br.facebook.com/odircaius.odircaius>>. Acesso em 17 jul 2017.

Domício Júnior, o Júnior do Cavaco (1986-): cavaquinhista solista com trabalho voltado para o choro e para o samba, com seu regional, o Cia do Choro. Domício, divulga seu trabalho através de sua página no *Facebook*⁸⁰.

⁸⁰ Fonte: <<https://pt-br.facebook.com/JuniordoCavacoOficial/>>. Acesso em 17 jul 2017.

APÊNDICE G – Discografia do choro aracajuano

Artista	Título/Formato	Selo	Ano
Dom José do Ban	Uma Nova História (CD)	Independente	2012
Gabriel Gois e Dom José do Ban	Gabriel Gois canta Dom José do Ban (CD)	Independente	2014
Odir Caius	Recordando Choro (CD promocional)	Independente	Não consta
Odir Caius	Chorado sergipano (CD)	Independente	2012
Os Tabaréus	Os Tabaréus (CD)	Independente	2015
Vários	Sescanção 2009 (CD)	SESC Sergipe	2009
Vários	Sescanção 2013 (CD)	SESC Sergipe	2013