

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

WILTON JONH DOS SANTOS SILVA

**GÊNERO MUSICAL CHORO EM GOIÂNIA E SUAS IMPLICAÇÕES
SOCIOPOLÍTICAS E CULTURAIS (1970-1990)**

GOIÂNIA
2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Wilton Jonh dos Santos Silva

3. Título do trabalho

GÊNERO MUSICAL CHORO EM GOIÂNIA E SUAS IMPLICAÇÕES SOCIOPOLÍTICAS CULTURAIS (1970-1990)

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Martins De Araújo, Professor do Magistério Superior**, em 11/06/2021, às 14:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

Documento assinado eletronicamente por **WILTON JONH DOS SANTOS SILVA, Discente**, em 05/07/2021, às 10:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

WILTON JONH DOS SANTOS SILVA

**GÊNERO MUSICAL CHORO EM GOIÂNIA E SUAS IMPLICAÇÕES
SOCIOPOLÍTICAS E CULTURAIS (1970-1990)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de mestre em História.

Área de concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades.

Orientação: Alexandre Martins de Araújo

Linha de Pesquisa: Fronteira, interculturalidade e ensino de História.

GOIÂNIA
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

SILVA, WILTON JONH DOS SANTOS
GÊNERO MUSICAL CHORO EM GOIÂNIA E SUAS IMPLICAÇÕES
SOCIOPOLÍTICAS E CULTURAIS (1970-1990) [manuscrito] /
WILTON JONH DOS SANTOS SILVA. - 2020.
CLVII, 157 f.

Orientador: Prof. Dr. ALEXANDRE MARTINS DE ARAUJO.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História,
Goiânia, 2020.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, lista de figuras, lista de
tabelas.

1. CHORO. 2. Identidade. 3. Diáspora. 4. Rio de Janeiro. 5.
Goiás. I. DE ARAUJO, ALEXANDRE MARTINS, orient. II. Título.

CDU 94



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº **068/2020** da sessão de Defesa de Dissertação de **Wilton Jonh dos Santos Silva**, que confere o título de Mestre(a) em **História**, na área de concentração em **Culturas, Fronteiras e Identidades**.

Ao/s **onze dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte**, a partir da(s) **09h**, via **videoconferência**, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada **"GÊNERO MUSICAL CHORO EM GOIÂNIA E SUAS IMPLICAÇÕES SOCIOPOLÍTICAS CULTURAIS (1970-1990)"**. Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) **Alexandre Martins de Araújo (PPGH/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Allysson Fernandes Garcia (CEPAE/UFG)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Rafael Saddi Teixeira (PPGH/UFG)**, membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovado(a)** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Alexandre Martins de Araújo**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **onze dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Martins De Araújo, Professor do Magistério Superior**, em 11/06/2021, às 13:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jiani Fernando Langaro, Coordenador de Pós-graduação**, em 11/06/2021, às 14:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Allysson Fernandes Garcia, Professor do Magistério Superior**, em 05/07/2021, às 12:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Saddi Teixeira, Professor do Magistério Superior**, em 08/07/2021, às 09:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2127433** e o código CRC **72F61AE5**.

Referência: Processo nº 23070.029746/2021-18

SEI nº 2127433

AGRADECIMENTOS

Agradecer a Minha mãe, Maria de Fátima dos Santos, quem sempre acreditou em mim e de ficar orgulhosa antes de partir viu o único filho dela formado em alguma coisa. Aos meus irmãos George e Robenilton e suas memórias, que por motivos diversos nem sequer chegaram ao Ensino Médio.

Ao Professor Alexandre Martins de Araújo, por aceitar o convite de orientar a pesquisa sobre música e Oralidade., de assumir junto comigo essa empreitada, e por ser tão presente em todos os momentos de percursos decisivos para chegar a um resultado no mínimo bonito sobre essa inédita História de choro agoianado. Ao suporte financeiro muito importante da (CAPES) que contribuíram para todas as demandas e dificuldades que passamos.

Dedico também de coração este trabalho, a Márcia Daniele de S. Carvalho (Black Panther), por suportar as minhas já controladas inconseqüências. Mas que no fundo em todos os aspectos foi e tem sido a minha grande parceira inspiradora, desde os primeiros passos de esboço deste tema e das trajetórias acadêmicas. Como também na realidade da vida por ser negra, me alertando das causas e os motivos porque a vida dos negros(as) são tão difíceis. Em especial, na luta e resistência, auxiliando na forma de pensar, de dizer, de escutar inclusive a mim mesmo, sempre afirmando que sou capaz até de ir mais longe.

A Luciana Pereira de Souza, nossa irmã-amiga de trajetórias acadêmicas e da vida, quem nos ajudou em muito sobre os caminhos a seguir para bons resultados desta pesquisa.

À comunidade da Velha Guarda dos chorões goianeses, meu muito obrigado pelo carinho em nos receber para falar sobre suas trajetórias vividas pela música choro. Também em especial por nos contribuir e muito nos depoimentos, de cordialmente nos receber para dar entrevistas.

Ao professor Allysson Fernandes Garcia, por compartilhar suas experiências do mundo acadêmico e histórico; pelas dicas e reflexões importantíssimas nas principais etapas deste trabalho me dando os rumos mais seguros e decisivos em algo que acreditamos tanto, no poder da música.

Ao Vandimar e Ita quem contribuíram na riqueza das filmagens e captação de áudio das principais entrevistas desta pesquisa. Deram-nos inclusive a oportunidade de transformar tais imagens em um futuro documentário.

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de escrever a História do gênero musical choro na cidade de Goiânia em suas implicações sociopolíticas e culturais. O estudo sobre a trajetória deste ritmo proporcionará certos entendimentos históricos que envolvem as dinâmicas de representação simbólica e cultural de grupos sociais de nosso recorte temporal. Este estilo musical surge no Rio de Janeiro no final do século XIX, em meio às manifestações populares, sobretudo pelo o encontro de culturas musicais, incorporando as tradições europeias e afrodescendentes. O trabalho visa entender e traduzir como tem se configurado as transformações da música chorona, em especial na capital de Goiânia. Nesse sentido, intencionamos compreender também as características identitárias que compõe essa musicalidade, a síncopa e seus desdobramentos rítmicos. Avaliamos, portanto como importante identificar e apontar suas questões sonoras e registrá-la na perspectiva das linguagens, da oralidade, da memória. Estes serão os pontos fulcrais, ou seja, os direcionadores das discussões desta pesquisa. Para tal, lançamos mãos de um trabalho etnográfico, visitas de campo e entrevistas, a fim de obter informações sobre as formas de realizações do choro e as características que envolvem esta música tocada na capital goianiense. Historicamente, o choro é parte da cultura brasileira desde que surgiu na Corte do Segundo Império. Sua musicalidade até o último quartel do século XIX era compreendida como festejos religiosos, músicas de barbeiros, festas de casa e de ruas, direcionada as camadas mais baixas da sociedade imperial, até assumir os espaços sofisticados como teatros, salões imperiais, espaços da alta sociedade, caracterizou-se, como movimento cultural de caráter urbano carioca sendo vistos cada vez mais como uma música que se diferenciava entre a diversidade musical pré-existentes. O estilo musical choro foi representado nas práticas do lundum – danças rítmicas dos escravos coloniais, vistos também noutras músicas como nos chótis, no maxixe, na polca, nas valsas e modinhas. Ao constatar o dialogo entre estes ritmos diversos que estavam em alta, podemos afirmar que a cidade do Rio de Janeiro e o entorno era um campo fértil, um “caldeirão” de múltiplos ritmos que significava o contexto social histórico da Corte. Portanto, esse ambiente serviu de terreno para a configuração do choro e influência da música brasileira. Compreendemos nas tramas contidas na oralidade dos artistas. Dessa forma investigamos os climas de conflitos e negociações entre o mencionado movimento musical e a música caipira ou Sertaneja, até então lida como cultura tradutora da goianidade. Nosso trabalho, contudo, busca diagnosticar as situações de mudanças e durações do percurso de chegada do Choro, nio qual vemos nas atividades dos chorões da Velha Guarda local. Em contrapartida, neste sentido, interpretaremos as representações e simbologias que compõem a identidade dos grupos de choros e sujeitos anônimos inseridos neste cenário.

Palavras chaves: Choro, Musicalidades, Goiânia, História, Identidade.

ABSTRACT

We are interested in understanding and registering the musical genre “choro” and its socio-politic implications and cultural History in the city of Goiânia. The study of its trajectory requests a hard effort to certain socio Historic comprehensions which involve the symbolic representation and cultural dynamics from a group in a certain period. Such musical genre emerged in Rio de Janeiro in the end of the 19th century among the popular demonstrations, throughout the mixing of music genre and style and incorporating the African descendant’s traditions. This study aims to understand and translate how it has been configured and identified to the transformations of this weeping music, especially in the capital of Goiás. In this sense, we also idealized to perceive the identity characteristics that make up its musicality and syncopation in its rhythms. It is relevant to point out its sound issues and record it from the perspective of languages, orality and memory. These last fields of History mentioned will be the nodal points especially the guides to the theoretical and methodological discussions to compose the trajectories of the theme of this research. It was chosen the ethnographic work through field visits and interviews, in order to obtain information about the forms of choro performance, similarities and differences, mainly to this genre practiced in the local capital. The trajectory of choro was able to put it as part of Brazilian popular culture since it appeared at the Second Empire Court. Its musicality was formerly understood as religious celebrations, barbers' music, house and street parties, aimed at the lower strata of imperial society, until assuming sophisticated spaces such as theaters, imperial halls, spaces of high society, was characterized as a cultural movement of urban character in Rio de Janeiro, being seen more and more as authentic, that interpreting other rhythmic musical styles already existing at the time, announce themselves as such. This music was incorporated into the practices of the lundum - rhythmic dances of the colonial slaves in Brazil which were identified in chótis, maxixe, polka, waltzes, and “modinhas”, among others. By assimilating these diverse sounds that were rising in this period we can affirm that the city and its surroundings were a fertile field - a melting pot of multiple rhythms that meant the Court's historical social context. Therefore, this environment was seen as a terrain for its configuration. Thus, we understand that the weeping genre built its aesthetic-sound definitions from there. In Brazil, as we believe that since the immemorial time, they keep a musical matrix, which is structured through syncopation, a rhythmic element distinct from diasporic music. However, our study follows the historical cultural perspective aiming to relate the facts that make up the stages of emergence, changes and duration of this music in the activity of “*chorões*” from the Old Guard of Goiás, since we interpret the representations and symbologies that make up this identity of determined social group composed of anonymous subjects in the new capital of the “*cerrado*”, Goiânia.

Keywords: Weep, Musicality, Goiânia, History, Identity.

*Acredita? Nas verdades que lhes tem vindo!
As verdades só duram enquanto outras não chegam!
De todas as canções é de você que me, lembrarei mais!
Isso a que chamamos de música, extrapola a condição humana de ser!
Ela dá sentido de ligação entre os deuses e os mortais!*

Eu sou do tempo do
Guardas-noturnos
Dos Cosmes de Damiões
Dos carteiros...
Dos padeiros...
Dos leiteiros...
De nossas casas
De nossas ruas.
-“Olha o leite!...”
-“Olha o pão quentinho!...”
-Não adianta!
Sou do tempo que se
Escrevia cartas...
Manuscritas...
Com as caligrafias
Caprichadamente
Lindas.
Do tempo em que se lia
E se declamava poesia
Aos quatro ventos.
Dos versos rimados
Das quadrinhas
Apaixonadas...
Dos sonetos bem enquadrados.
Eu sou do tempo das
Pinturas clássicas...
Reais.
Buscando retratar...
Com a maior
Perfeição...
O que olhos
Realmente viam.
-Não adianta!

Não adianta mesmo.
Eu sou do tempo de tantas
Coisas...
Que não existem!
E não se faz mais.
De um tempo
Tão diferente do de hoje.
Tempo!
Ah!... Esse tempo
Esse tempo que eu
Perco...
Tempo em que me
Descubro...
Cada vez mais
Deslocado
Cada vez
Menos situado
Tempo!...
Esse tempo que me fez
Assim...
Preso ao meu tempo...
Nessa vida temporária
Não adianta!
... Minha gente de
Ontem...
De hoje...
E dos amanhãs!
...Adianta?

**Poesia do Radialista co-fundador
Da Primeira Rádio de Goiânia (Rádio
Club).
“Silvio de Macedo Medeiros”.**

Choros Goianiense: “Ora Veja” autor desconhecido,
“Andando e sorrindo” e “Frustrações” de Paulo Amazonas”.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: SALA DE ESPERA DO CINEMA ODEON	47
FIGURA 2: RADIALISTA SILVIO MEDEIROS	79
FIGURA 3: GRUPO DE CHORO GOIANIENSE CHAMADO ROENDO PEQUI	106
FIGURA 4: EM DESTAQUE, O BOÊMIO CHORÃO-SAMBISTA, BARBOSINHA, INTERPRETANDO JUÍZO FINAL DE NELSON CAVAQUINHO DEPOIS DO CHORO	107
FIGURA 5: FOTO NO MONUMENTO DAS TRÊS RAÇAS (GOIÂNIA, PRAÇA CÍVICA) E A PRIMEIRA FORMAÇÃO DOS “AMIGOS DO SAMBA”	118
FIGURA 6: CHORÕES DA SEGUNDA GERAÇÃO	119
FIGURA 7: CHORÕES DA SEGUNDA GERAÇÃO	120
FIGURA 8: A PRIMEIRA FORMAÇÃO DOS “GAROTOS DO SAMBA” ANOS DE 1950 EM GOIÂNIA- GO	123
FIGURA 9: APRESENTANDO NOS JANTARES DANÇANTES DO RESTAURANTE RIVIERA ANOS 60, (GOIÂNIA – AV. GOIÁS)	126
FIGURA 10: TRABALHOS DE GRAVAÇÃO DO LP BATISMO CULTURAL DE GOIÂNIA	128
FIGURA 11:	130
FIGURA 12:	131
FIGURA 13: QUIETINHO AO VIOLÃO 7 CORDAS COM O GRUPO AMIGOS DO SAMBA, ELE FREQUENTOU ASSIDUAMENTE AS RODAS NO CLUBE DO CHORO EM 1982	132
FIGURA 14: SILVIO MEDEIROS	134
FIGURA 15: TERCEIRA GERAÇÃO DE CHORÕES	135
FIGURA 16: JOÃO MOTOCA E JOÃO GAROTO	136
FIGURA 17:	139

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	15
CAPITULO I	28
TRAJETÓRIA E MUSICALIDADE DO CHORO	28
Trajetórias choronas, um breve panorama.....	34
A trajetória do choro e suas características	40
Sociabilidades e localização do chorístico	42
Artistas de renome do choro	45
Identidade e Linguagem: os encontros culturais	48
CAPITULO II	70
A TRAJETÓRIA DO CHORO PELO PAÍS	70
O Choro e a Rádio	71
Divulgadores do choro Goianiense	80
CAPÍTULO III	87
GOIÂNIA TAMBÉM CHORA (1970-1990)	87
A Velha Guarda que ainda atua no canário	103
Estágios do Choro goianiense	115
Goiânia também chora!	126
Cenário musical e artistas locais de 1980 a 1990	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
ANEXOS	150
Materiais dos Chorões sambistas:.....	150
Documentos:.....	154
Páginas na internet:.....	155

APRESENTAÇÃO

Este trabalho ao pesquisarmos sobre o movimento cultural do choro em suas representações identitárias, focada no envolvimento dos aspectos sócios históricos definidos desde o seu surgimento no Rio de Janeiro por volta do final do século XIX. Ele se tornou uma música popular brasileira, a importância de compreendermos seus estágios e permanências ao longo do tempo até chegar à nova capital de Goiás em meados do século XX. Nessas trajetórias de deslocamento entre as cidades brasileiras trabalharemos em suas dimensões sociais relacionadas à história capital goianiense. Dessa forma, propomos entender processos de conflitos e negociações ao se deparar com a cultura musical local, a música caipira ou Sertaneja, compreendida como tradutora da cultura goiana e goianiense.

Sobre o choro identificamos essas transformações a partir de seu surgimento no Rio de Janeiro, também buscamos compreender quais foram os mecanismos que levaram ao seu deslocamento pelo país, e acima de tudo, que elementos sociais contidos nesse movimento musical contribuíram para seu estabelecimento em solo goianiense. Quais os dilemas foram enfrentados pelos chorões na cidade da cultura Sertaneja? Sabemos que o choro é uma música de caráter urbano, seria esse o elemento principal responsável por atrair o seguimento de músicos da nova capital a fim de superar imagens provincianas e rurais, ou seja, incorporar traços da modernidade. Como o choro veio e se estabeleceu aqui em Goiânia?

Para responder tais questões consideramos os trabalhos locais existentes sobre o gênero em questão, em outras áreas do conhecimento como importante, mas nos apropriaremos sobre a ausência de questões e fatos não discutidos pelo qual a Oralidade oportuniza nos entrevistados. Daí, intencionamos compor alguns sentidos, como de chegada e estadia deste gênero musical na jovem capital.

Em Clímaco (2008) ao retratar com precisão e carinho a minuciosa história dos Choros e chorões de Brasília, capital do gênero, que segundo ela é reforçada pelas mídias, o movimento entorno desta cultura musical na capital Federal surge em (1960) está relacionada como a cidade que carrega em si e tem alimentado o pertencimento chorístico provocados pelos discursos diversos, mas, sobretudo diretamente um ligado à

modernidade ou de capital modernista. Neste caso aqui já encontramos uma das ideias de pertencimento ligado ao choro nacional desde o Rio de Janeiro, como ele incorpora elementos da modernidade em cidades contemporâneas.

Identificamos, portanto, o movimento desta música na capital do Cerrado, que de alguma maneira tenha encontrado estágios de resistências desde os momentos em que se tornaram cada vez mais visíveis sua presença neste lugar, embora os documentos apontem que ele já existisse mesmo antes de nosso recorte de tempo (1970-1990) confirmamos sua manifestação no próprio Batismo Cultural da cidade em (1942). Portanto, ficam evidentes como um dos problemas a serem resolvidos, como pode ter permanecido um movimento da cultura musical que representa urbanidade, este movimento da música, repletos de símbolos e elementos sonoros diferentes da cultura local Rural Sertaneja.

A partir da bibliografia pesquisada identificamos que o Choro tem como berço a cidade do Rio de Janeiro quando ainda era capital do II Império no final do século XIX, mas ao longo de décadas ele ganhou notoriedade e prestígios no Brasil e no mundo (CAZES: 1998). “Música que requer habilidade e balanço dos seus executantes, o choro é a mais rica escola para o músico popular. Veremos que sua trajetória se confunde com a história da própria música popular brasileira (DINIZ: 2003:11)”. Nestes percursos vemos que ao que tudo indica este movimento musical desde lá já tenha assumido elementos da urbanidade.

Antes de descrevermos nossa relação com este estudo, é importante dizer que o gênero musical choro pode ser identificado como uma musicalidade, um movimento musical, como um estilo, que tem várias denominações, rítmico chorístico, música chorona, chorinho, mas que preferencialmente classificamos tal gênero musical como choro. Dessa forma, elegemos a música como objeto da história. Em especial a trajetória do choro goianiense.

Vale ressaltar que para a escolha deste objeto da música choro, fomos influenciados principalmente por atuarmos há algum tempo com o campo musical artístico nesta cidade. E de certa forma estas trajetórias acabaram conduzindo mais ainda para os rumos de estudos musicais. Acima de tudo, além de docentes de História, atuamos na área da música, portanto, neste trabalho me vejo de várias maneiras parte

deste universo musical. Ou seja, além de trazermos o olhar histórico, trazemos nossa visão enquanto músico.

Ao confirmarmos isso, é importante ainda ressaltar que o envolvimento nas várias noitadas e cenas culturais desde o início dos anos 2000, aqui na capital Goiânia, frequentes nas noites boêmias e lugares musicais, como shows e bares ainda nesta primeira década, tornou para nós muito significativos, pois encontramos e conhecemos inúmeras participações, sarais de encontro dentre alguns artistas, cantores(as), sambistas e rodas de choros que presenciamos ao longo desses anos.

A ferramenta principal foi seguir os caminhos metodológicos da História Oral, capturando as falas de alguns artistas locais que ainda estão vivos e que fizeram parte do movimento chorão na capital do Cerrado. Esta ação ao escolher o campo da oralidade nos oportunizou analisar vários olhares acerca deste movimento.

Nesse sentido, apreendemos entre os depoimentos de como o movimento chorístico se relacionou com outros gêneros musicais fortemente representados na cidade Goiânia. O choro faz parte da MPB, ele é uma música popular brasileira segundo Tinhorão (1997), e possui um diálogo com o samba, e com as músicas que perduraram até os dias atuais como as serestas, as valsas, boleros e até com a mpb clássica.

Além das entrevistas vale registrar o resultado de nossa visita ao Museu da Imagem e do Som, localizado na Praça Cívica desta Capital. Este espaço visitado se confirma a completa falta de informações sobre o assunto, nenhum documento sobre o objeto de análise foram encontrados sobre o choro; sequer matéria ou produções gravadas em *Cd's* e nem *Lp's*. ou notícias de Jornais.

Portanto, até onde pesquisamos, não encontramos produções historiográficas acerca do choro goiano ou goianiense, sendo assim, o que torna nosso trabalho uma história inédita nesta área do conhecimento de História. Da mesma forma constatamos a indiferença por parte dos meios midiáticos locais que não acompanham ou fazem divulgações significativas sobre as trajetórias choronas na cidade, nos soam como sinais de que o choro foi assumindo um público específico, tais condições podem comprovar o caráter deste movimento ter-se encontrado há tempos em momentos de resistência.

Ao avaliarmos a produção existente no campo das ciências humanas, sobretudo trabalhos acadêmicos feitos principalmente na UFG, constatamos que começam a despontar especificamente sobre esta música chorona, ainda na primeira década dos anos de 2000. Mas com uma ressalva, nenhum estudo foi encontrado como trabalho histórico sobre o gênero e sua identidade chorona goianiense. Os trabalhos que encontramos sobre o choro foram focalizados e registrados na área da música, da sociologia, da antropologia dentre outras, daí nossa responsabilidade e desafio para com o campo historiográfico.

Diante de tais investigações sobre esse movimento musical na capital construímos a hipótese de que o mesmo foi incorporado a afirmações identitárias do lugar, contemporaneamente ao desenvolvimento da cidade. Tendo o ponto de avanço e transformações à década de 1970 ocorrendo um Revival [reflorescimento], ou seja, acontece um grande destaque deste movimento ligado à fundação do Clube do Choro em 1980 no centro desta cidade. Outra hipótese foi de que as trajetórias choronas em torno da cultura local conduziram a identidade de um grupo social específico, trata-se de um grupo constituído por funcionários da classe média goianiense em sua maioria aposentados e do gênero masculino.

Desse modo, com o trabalho além de fazer um breve histórico sobre o possível surgimento do estilo musical desde o Rio de Janeiro, intencionamos apresentar as informações obtidas a partir de observações participantes preliminares feitas em campo com o uso da Etnografia (RESTREPO, 2016).

Nesta elaboração, consideramos importante significar o campo da memória oral (BOSSI, 2003), o choro em suas transformações se anunciou como uma cultura oral e nesse sentido caracterizando um de seus aspectos socioculturais. Conforme o entendimento entre outros como o de BOSI (2003) entre o tempo vivo da memória traduziremos a Oralidade dentre alguns dos principais chorões locais. As características estudadas dos sujeitos envolvidos, utilizamos entrevistas o uso da Oralidade (PINSK, 2006), um de nossos procedimentos História de Goiânia identificada no choro sendo relevante a perspectivas das entrevistas aos “artistas chorões”.

Trazemos aqui algumas canções e músicas¹ choronas que ao nosso vê, se eternizaram magníficas obras, para usar um termo do artista Maestro Heitor Villa Lobos

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=6xG77tpbHOA>

“o choro, a essência da música genuinamente brasileira”. Essa tradição de se passar de geração para outra, vemos essa atividade supostamente dentro do movimento chorístico local goianiense. Podemos notar que “Os músicos mais velhos atuantes até hoje afirmam ter um mestre que os guiaram – Houve a convivência como regra geral, seja nos bares da vida ou nos conservatórios de música, ou simplesmente a amizade condicionando essa relação entre as casas dos músicos como ponto de encontros das calorosas rodas regadas a cachaça e comidas”.

Parte de nossas seleções e audições dos gostos musicais ao longo desta pesquisa: escutar o choro “Pedacinho do céu, de Waldir Azevedo e Miguel Lima – interpretação de Dominginhos e Yamandur Costa” é perceber de cara que choro faz sentir e viver o que não se explica em poucas linhas do ponto de vista teórico e estético!.. De Paulinho da Viola a Rafael Rabello “Nova ilusão”, ouvir “Gente Humilde” no violão de Rafael Rabello e Radamés Gnattali é se entregar aos papas da música brasileira, são músicos artistas que divagaram e sentiram a força do choro, mesmo sabendo que seremos injustos em deixar de mencionar outros vários vejam:

De Sivuca a Luís Gonzaga, de Dominginhos a Hermeto Pascual, de Villa Lobos a Tom Jobim e Radamés Gnattali, a Paulinho da Viola, imaginamos que dentre esses e inúmeros maestros e artistas souberam perceber da magnitude e potencial que a musicalidade chorística que poderiam dar- lhes.

O choro, portanto, foi e continua sendo uma escola de virtuosos da música popular brasileira como bem lembra o Diniz (2003) podemos até dizer que os grandes sambistas dessa geração compreenderam isso muito bem. (de Lupicínio Rodrigues a Cartola, de Noel Rosa a Dino (7) cordas, como bem lembra também o violão único de Nelson Cavaquinho) parte de suas obras denunciam muito bem essa nossa reflexão.

Estamos falando de um estilo musical que se renova, mas de alguma forma não perde suas autenticidades, uma delas, o gênero musical convoca a participação da coletividade no desenvolvimento artístico e nas performances onde curiosamente sobra espaço para todos os instrumentos aparecerem com seus sons. “Embora tenha nascido antes do século XX, a música chorona é uma espécie de organismo vivo da música

brasileira, isso se comprova em seu parente mais próximo como o “Samba” que agoniza, mas não morre – frase da canção do sambista de Nelson Sargento”.

Pois como acreditamos, o estudo de certas identidades musicais pode apontar indicadores de mentalidade, revelações de um tempo, significado de memórias, indicações de hábitos e costumes, de registros e vivências e de representação de imagens. A relação entre música e história nos possibilita contextualizar criações artísticas de determinadas sociedades num determinado recorte de tempo, podemos identificar no campo da história, evidências de registros do passado, vivências culturais no presente, novas leituras de memórias construídas e constituídas.

As especificidades do uso da música, em determinados espaços denotam comportamentos sociais específicos, o mapeamento de certos movimentos musicais mostra divisões de classe econômica, cor, religião, especialmente relacionado às “práticas-culturais”, a amplitude de relacionar a análise da produção artística de um tempo vivido pode levar inclusive a crítica da produção historiográfica e a perspectiva de novas.

Os apontamentos agora descritos tende objetivamente propor chegarmos à análise dos relatos e das falas dos chorões na ideia de tonar fácil compreensão os dilemas dessa História - importante dizermos das condições que levaram tais rumos - fomos levados pelas indicações dos mais destacados entre o choro, uma vez encontrado com o primeiro artista chorão, para entrevistá-lo, este, assim como os anteriores sugeriu outros artistas.

Veremos o panorama explorado. Registramos o número de entrevistados, o tamanho de tempo de todos os depoimentos, como também o levantamento dos registros numa contextualização breve e, sobretudo trazer nossa compreensão a partir de alguns teóricos que explicam este artefato da condição humana chamada de “memória²”.

Barros (2009) conduz explicação de memória numa tríplice dimensão “tempo, espaço e homem” confluyente para saber as múltiplas relações entre Memória e História, ao mesmo tempo o autor nos propõe pensar lugar (espaços), que contribui para identificarmos os grupos de chorões na sociedade e qual é o quadro social das pessoas envolvidas com este movimento musical no contexto da cidade. Ou seja, desde

² Sabemos dos inúmeros trabalhos de excelências a considerar a complexidade que envolvem o esclarecimento sobre a memória. Mas tentaremos a partir destes autores (as) (BOSI: 2003), (LE GOFF: 1990) e (BARROS: 2009) apresentar nosso entendimento acerca deste tema.

Tinhorão (1997), vemos que o movimento ligado a esta música ocupam a urbanidade, mas, como vias de regra percebemos que estar localizados sempre no centro da cidade e não nas margens.

Neste caso, outro ponto importante a considerar é o valor a tradução destas duas instâncias – História e Memória como configura (BARROS: 2009: 36), é justificável suas diferenças, como são visíveis as relações intrínsecas que uma tem com a outra, pois os autores nos guiam para tal. Fazendo isso, também achamos interessante reconsiderar o uso deste campo, como também reflete Barros numa das ideias de colocar: a “memória como fonte histórica, mas também tentar entender qual o lugar da memória estudada e de seu potencial de estudo para historiografia (BARROS: 2009: 38)”.

Foram minutos e horas de registros filmados, onde são feitas de maneira filmograficamente. Nesse sentido, vejamos aqui os entrevistados e o tempo de cada um deles: o (João Motoca – 102:01 minutos). (Paulo Amazonas – 42h00min minutos), (Zé-Mauro – 81:43 minutos), (Oscar Wild – 82:55 minutos), Carlos Brandão – 20:10 minutos). (Lourenço – 74h00min minutos). “René Silva Aprobato – 45:00 minutos).

Nesse sentido, a maneira como abordamos os documentos³ principais, como vemos o mais importante sendo às (entrevistas), tivemos a sorte de recebermos alguns materiais pessoais destes artistas como fotografias particulares. Esta ausência de informações acerca do choro neste órgão da história local comprova o que antes mencionamos deste movimento. O choro como vemos, teve seu auge na década de 1970, no entanto, foram encontrando dificuldades de visibilidades entre outras mídias.

Depois de prontas transcrevemos algumas entrevistas e analisamos outras, nas quais cada fala, argumentos e depoimentos extraídos dos artistas chorões íamos deparando a outros vestígios de indicações que remontam a passagem e perpetuação chorística goianiense. O trato ao investimento de uma História do tempo presente é interessante, pois se pegarmos a própria trajetória da cidade, de sua gestação e desenvolvimento incluso aí, podemos considerar que os acontecimentos correlatos da

³ As fontes são diversas: temos um esclarecimento de seu significado em Clímaco (2008), ao citar (PESAVENTO: 2003) diz, “Para Pesavento, *as fontes são marcas do que foi, são traços, casos, fragmentos, registros, vestígios do passado que chegam até nós, revelados como documentos pelas as indagações trazidas pela a História (27)*”.

A questão da fonte e como usá-la são importantes principalmente no tratamento com História. Em (BARROS: 2004) temos uma noção melhor em relação do termo com esta ciência: *A fonte histórica é aquilo que coloca o historiador diretamente em contato com o seu problema. Ela é precisamente o material através do qual o historiador examina ou analisa uma sociedade humana no tempo (134)*.

identificação do choro, são para nós, e esta sociedade goiana relativamente recente. “Quando se trata da história recente, feliz o pesquisador que se pode amparar em testemunhos vivos e reconstituir comportamentos e sensibilidades de uma época (BOSI: 2003:16-17)”.

Portanto, como aponta autora, nesta reflexão do trato a memória dos vivos, a Oralidade nos dá uma condição especial de análises, pois a presença em tempo real como de ser possível subentendidos as “leituras dos olhares e expressões faciais dos participantes” somadas posteriormente às comparações individuais e coletivas dos depoimentos, vão deixando a riqueza no detalhadamente à busca deste almejado passado.

Ela ainda chama a atenção para o cuidado com o tipo de fonte oral, em considerá-las puramente como autênticas! Isso porque segundo Bosi, a memória coletiva na maioria das vezes sobrepõe às memórias individuais “Parece que há sempre uma narrativa coletiva privilegiada no interior de um mito ou de uma ideologia (BOSI: 2003:17)”. Aqui para continuarmos nestas trilhas musicais, na importância atribuída a memória segundo a autora, vemos este artefato humano como algo que produzem e reproduzem “(HALL: 2001) identidades”. De igual maneira vemos esta distinção entre as duas em:

Entre elas, e de modo a superar a inadmissível avaliação da memória como mero depósito de dados e de informações relativas à coletividade ou à vida individual, devemos pensar na Memória como instância criativa, como uma forma de produção simbólica, dimensão fundamental que institui identidades e com isto assegura a permanência de grupos. A memória, portanto, não pode mais nos dias de hoje ser associada metaforicamente a um “espaço inerte” no qual se depositam lembranças devendo ser antes compreendida como “território”, como espaço vivo, político e simbólico no qual se lida de maneira dinâmica e criativa com as lembranças e com os esquecimentos que restituem o Ser Social a cada instante (BARROS: 2009: 37).

Contudo, logo depois desta última afirmação sobre o risco de se deparar com a inautenticidade, provenientes de certas memórias, “Há portanto uma memória coletiva produzida no interior de uma classe, mas com poder de difusão que se alimenta de imagens, sentimento, ideias e valores que dão identidades àquela classe (BOSI: 2003: 19)”. Nestas duas categorias entre memória individual e coletiva a partir da visão desta

autora, podemos mensurar os dilemas de representação Histórica a enfrentar na identificação as veracidades. Por outro lado, ela propõe pensar que o estabelecimento da memória pode ser seletiva predominante, compondo um campo de disputas, conflitos e negociações.

Estamos trazendo nosso entendimento sobre este campo perante os autores, uma vez que parte das intenções de nosso trabalho é analisar as memórias dos chorões. Nesse sentido, possamos deixar a compreensão da mesma e sua relação direta com o objeto. Nas complexidades que compõem o entendimento à memória, temos outros autores importantes para se pensar sobre suas dimensões.

Portanto, até agora já vimos que esta condição humana da memória está intrinsecamente ligada à própria produção das identidades, veja como exemplo podemos pensar sobre a construção e imaginário de uma identidade local Goianiense: a Estátua do Bandeirante, como um dos símbolos que compõe a identificação goiana. Também já vimos indiretamente que ela está diretamente ligada a História. Para vermos esta relação Lee Goff, (1990) a considerar os estágios e significado da História contribui com nossa compreensão:

Mas do mesmo modo que se fez no século XX, a crítica da noção de fato histórico, que não é um objeto dado e acabado, pois da construção do historiador, também se faz hoje a crítica da noção de documento, que não é um material bruto, objetivo e [pg. 010] inocente mas que exprime o poder da sociedade da sociedade do passado sobre a memória e o futuro: o documento é instrumento (Foucault e Le Goff). Ao mesmo tempo ampliou-se a área dos documentos, que a história tradicional reduzia aos textos e aos produtos da arqueologia, de uma arqueologia muitas vezes separada da história. Hoje os documentos chegam abranger a palavra, o gesto. Constituem-se, *arquivos orais*; são coletados *etnotextos*. Enfim, próprio processo de arquivar os documentos foi revolucionado pelo o computador. *A história quantitativa*, da demografia à economia até o cultural, está ligada aos progressos de métodos estatísticos e de informática aplicada as ciências sociais (LE GOFF: 1990: 10).

Neste jogo de entendimento sobre os artifícios que conjecturam nosso objeto, vamos encaminhando para o próximo autor e seguindo as trilhas musicais chorona, subtraídas da memória dos velhos os “Chorões da Velha Guarda”; em especial vislumbrar os resultados de suas vivências. Chama-se Velha Guarda em sentido aos mais antigos músicos que antecederam gerações.

Olhar sobre a identidade local goianiense

Nesses anos, sempre nos deparamos na trajetória musical local com outros gêneros musicais, tais como: manifestações do Samba, do Rap, do Rock, da música caipira e outras musicalidades. Porém, embora nosso rumo destinando principalmente para ambientes da música da MPB, não deixávamos de perceber outras áreas da música local. Com isso, veio à aproximação com o ambiente do choro e dos chorões que despertou o estudo desse estilo musical.

De fato, sempre vimos nestes cenários da sociedade goianiense a presença marcadamente incisiva da cultura musical Sertaneja, esta até invoca uma reflexão sobre a ideia de pertencimento exagerado; por que Sertanejo, e não choro?

Num ponto de levantar ligeiramente o universo de cultura musical que pairava na época em que o choro também construía seus espaços na cidade, temos conflitos de representações e de olhar local, nacional e estrangeiro entorno desta cultura Sertaneja.

Confirmamos no trabalho de Garcia (2007) que aqui em Goiânia desde os anos oitenta o movimento do HIP HOP, se fazia presente nos bailes e ruas da periferia da cidade, mas que de alguma forma sempre foram marginalizados em detrimento da cultura dominante da indústria sertaneja.

As ambições dessa História musical vão mais além, as narrativas subentendidas do potencial de produzir pela própria vida chorona de alguns músicos-artistas goianienses, trazem-nos novos olhares sobre a perspectiva cultural das tradições da nova capital Goiânia. Uma vez protagonistas dessa história, pretendemos trazê-los do anonimato. Como destacaremos a seguir, um ponto importante, é o tratamento e alcance de traduzir a memória dos vivos (BOSI: 2003).

O choro tem sido uma comunhão até onde se vê o espírito musical, vistos o que ele propõe como uma das regras universais causando encontros entre artistas e seguidores, como tem sido desde seus primeiros passos de criações e definições na antiga Capital carioca, carregando consigo uma das principais características o encontro do conjunto de/entre músicos e espectadores (as) que de alguma forma se identificam. Villa Lobos ditava que o estilo choro já pairava como a “alma e essência da musica brasileira”.

Não podemos neste momento, deixar de falar da figura artística da música local, chamado Renê Approbato, cantor e compositor da década de setenta, quem nos contribuiu e muito nas andanças culturais desde o início dos anos 2000 na cidade de Goiânia.

Foi por ele inclusive que conhecemos várias pessoas especiais relacionadas à arte da música goiana. E de ouvir seu violão, no samba-choro, em “Esses moços - de Lupicínio Rodrigues” que guardam em nossa opinião uma das frases mais lindas da canção brasileira: “Se eles julgam, que há um lindo futuro, só o amor nessa vida conduz, saibam que deixam o céu por escuro, e vão ao inferno a procura de luz, eu também tive nos meus belos dias essa mania e muito me custou, pois só as mágoas que trago hoje em dia, e estas rugas o amor me deixou...” Contudo, podemos dizer que essas condições que expomos e as experiências foram o que alimentaram anseios e desejos sobre a história da música. Neste caso, especialmente sobre o choro.

Levamos uma série de hipóteses: como imaginar e versar a impressão dos artistas a ponto do que faziam e do que significou o choro em suas vivências. Como esta arte foi compreendida no período por eles. Como também era concebida por esta sociedade.

Entretanto, voltando os olhares a este passado, traduziremos o que suas memórias poderiam afirmar/contradizer sobre o já formulado e dito acerca deste movimento artístico do choro goianiense que ainda se encontra inédita, em suas contradições há de evidenciarmos os aspectos historiográficos. Nestas implicações, como ferramenta de análise e estratégia, juntaremos no inquérito às peças, os documentos, as relações dos fatos para que configurem registros do dito e não falado que remontam as vivências desta passagem histórica. Para com o enredo, no momento certo, que tais percepções e ideias possam perceber as vozes reverberadas em suas memórias a diagnosticar os momentos mais significativos da vida chorona desta cidade.

Sempre ouvimos no dito popular goiano que aqui antes mesmos de se chegar - “venham sabendo que é a terra do Sertanejo”; afirmação como esta enraizada na tradição popular local reforça a ideia de um lugar específico de uma cultura em sociedade. O que garante essa ideia ou sobre quais interesses são forjadas para se manter e pensar assim? Seria uma mentalidade sustentada justificando o lado econômico do agronegócio ou junto a isso, a música Sertaneja criou neste espaço uma

voz maior dentre as outras se apropriando de interesses múltiplos, impondo a identidade do caipira do Sertão e tal. Vemos essas discussões refletidas em (GARCIA: 2007).

No entanto, do lado cultural do seguimento da música, as referidas noitadas da capital sempre quiseram e mostraram outra diversidade musical que já se conhecia, por exemplo, os festivais de MPB's, os festivais de Rock. Sobretudo o movimento da cultura do HIP HOP. (GARCIA: 2007), manifestações em torno dos sambas dentre outras musicalidades. Em que contextos podemos relacionar estes fatos com a desenvoltura chorona dentre as transformações choro e/na cidade.

O movimento chorão goianiense talvez ao longo de décadas ligeiramente tenham em várias condições enfrentados estágios de resistência, como registrado anteriormente. A maneira como situaremos seus espaços e pertencimentos há de comprovarmos tais situações. Documentar que “Goiânia também chora” significa vê este clima de conflitos e negociações. As implicações vão do imaginário à percepção dos acontecimentos sobre o que dirão o que desejarão e o que poderemos absorver-diagnosticar.

Neste caso ansiosamente ao de conduzir as produções de sentidos e nexos históricos chorísticos, no entanto no que tange indicar os fatores de seu estabelecimento a essa tão jovem capital chamada Goiânia.

Por outro lado, exige de nós especialmente saber e compreender do potencial que o universo especial cultural da música nos propõe. Com isso, à medida que formos analisando, interpretando e descrevendo, pretendemos esboçar a compreensão de tais questões sociopolítica e histórica, frente aos atores deste movimento musical enquanto seres sociais dotados de subjetividades e de representações simbólico-cultural⁴ individual e coletiva.

De antemão, cremos que o esclarecimento histórico de um estilo ou ritmo musical tradicional é um enriquecedor material para se entender sobre alguns setores da sociedade num determinado tempo. Ao pensar por este ramo da música, imaginemos só a diversidade de ritmos e estilos musicais existentes em solo brasileiro que conseguimos

⁴ Para além de outras interpretações, ao mencionar outros teóricos (BOUDIEU: 1989) relaciona o conceito de poder simbólico: a capacidade de se criar instrumentos de construção de sentidos e do mundo. Em outras palavras, entendemos sobre o tópico do autor “*Os sistemas simbólicos (arte, religião, língua)*”, como *estruturas estruturantes*: que quer dizer sobre um conjunto de ações humanas, que ao criar e dar sentidos as coisas e em suas criações, querem com isso explicações para representação do mundo em quem vivem. A música por ocupar no campo das artes seus sentidos, por envolver o comportamento e desejos humanos nos dá esse exemplo.

perceber. Estilos-ritmos que de alguma forma nasceram neste território, por exemplo, o frevo, o maracatu os forrós-choros⁵ são ritmos que notamos que foram incorporados a outros ritmos contemporâneos, vale ainda ressaltar que no trabalho (A Velha guarda do Choro no Planalto Central – constatamos a passagem de Luiz Gonzaga o mestre do baião que ao conhecer o Rio de Janeiro tanto se depara com o choro, e chega a participar do Regional de Claudionor Cruz em 1942), os sambas incorporaram muito bem o choro, o próprio Lupicínio Rodrigues⁶ fez isso muito bem. A riqueza musical distintas deste país chamado Brasil que identificam traços culturais nas regiões de norte a sul requer um fôlego e esforço significativo para Estudos dos etno-musicólogos, historiadores e outras ciências.

Contudo, dividiremos nosso trabalho sobre o a história do choro goianiense da seguinte forma: em três capítulos, lembrando que a ideia é sempre tentar relacionar uns com os outros.

No capítulo I trabalhamos a história do Choro desde o período em que surge na capital carioca e fim do Segundo Império advindo dos seus diálogos culturais

No Capítulo II Levantamento e construção da narrativa do choro em Goiânia analisados sobre as fontes, bibliografia, o rádio na capital, mas sempre tentando perceber o movimento chorístico imerso na cidade dentre outros.

No Cap. III intitulado “*Goiânia também chora*”, ouviremos as vozes artísticas como reforçando desde o segundo capítulo, buscaremos nos personagens que julgamos como importantes arrobustando o caldo na interpretação de suas falas e registros para compor essa nova História.

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=3sRwvC1ygoA>

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=d52DfZsB-9I>

CAPITULO I

TRAJETÓRIA E MUSICALIDADE DO CHORO

Neste capítulo trabalharemos a trajetória do choro, a partir da historiografia estudada, conduzindo o significado de sua terminologia, considerando os estilos e ritmos precedentes à sua formulação como tal o conhecemos atualmente. Para tal abordaremos a composição estrutural de sua musicalidade.

Sobre a terminologia choro, Cazes (1998) além de mencionar outros autores como Câmara Cascudo ao registrar que o termo veio de *xolo*, baile de escravos das fazendas; Ary Vasconcelos associa que a palavra tem herança dos Choromeleiros, corporações de músicos afros no período Colonial; José Ramos Tinhorão acredita ter associação da “impressão de melancolia gerada pelas baixarias do violão (CAZES: 1998: p.18).

Cazes (1998:18) crítica, mesmo respeitando a opinião destes pesquisadores que dão como herança uma origem da terminologia nascidas no meio das tradições musicais, confirmando sendo no período Colonial, associadas e vindas influenciadas do meio rural. Ainda afirma o seguinte, “Apesar de respeitar enormemente a capacidades de cada um desses pesquisadores, não acredito em origens rurais para um fenômeno tipicamente urbano como o choro (CAZES: 1998: 19)”. Aqui já podemos notar uma das condições sociais característicos deste movimento, ele é de caráter urbano. “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 (p. 19)”. Tinhorão (2001), também partilha dessa mesma afirmação, o choro se registrou como um movimento musical de feições e manifestações urbanas na cidade carioca.

Já Diniz (2003) não se preocupa com as infinitas discussões quanto às origens da terminologia musical, também afirma que fins do século XIX, a palavra choro que ele assimila muito bem como resposta de Batista Siqueira, “que diz que o termo “choro” surgiu da “colisão cultural” entre o verbo “chorar” e *chorus*, “coro” em latim (13)”.

Outra característica que se comenta desde sempre é que ele dar uma maior liberdade de improvisar (a maneira como é feita alguns choros no ato das performances os artistas têm a liberdade de acrescentar timbres melodias e harmonias inesperadas) carregando assim por capricho uma de suas autenticidades como música brasileira na forma instrumental no qual onde ocorrem as improvisações.

Na questão de sua duração ao longo dos anos como um fenômeno musical de permanência, pelos influenciadores e influenciados; podemos confirmar que seus discípulos e adeptos apaixonados seguidores desta cultura consagram-se nas novas gerações de artistas. O movimento do choro é aceito por eles; as gerações futuras recebem como heranças esse legado cultural; como filhos que cristalizam e conservam o que julgam de bom advindos do pai e do avô. Assim acreditamos como uma tendência das forças que promovem sua longevidade.

Mais tarde a palavra *Choro* apareceu com diferentes significados: o grupo de chorões, a festa onde se tocava Choro; somente na década de 10, pelas mãos geniais de Pixinguinha, *Choro* passou a significar também um gênero musical de forma definida (CAZES: 1998:19).

Aproveitando o momento ao mencionar sobre uma das maiores representações deste gênero, já no século XX, o Pixinguinha⁷, foi um exemplo na arte de fazê-lo que cristalizou música em questão, deu nova vida a musicalidade chorística, ele e seus contemporâneos de vera influenciaram uma leva de outros virtuosos artistas do gênero choro que hoje é mencionado, a exemplo do Jacob do Bandolim, do Abel Ferreira dentre outros.

Este artista chorão trouxe de fato algo novo para o estilo que talvez esteja relacionado com alguém que assimilou muito bem os choros de improviso, mas aproveitando a educação musical para compor grandes obras inéditas deixando sua marca na História da música brasileira.

Em Rangel (2014) que foi um Saudosista crítico da música popular brasileira, contemporâneo e amigo de convivência com Pixinguinha, na década de 1950, inclusive por ser um bom conservador arquivista da música do início do século fez com que

⁷ Ao longo do trabalho, indicaremos (Sites) documentários e apresentações acerca deste movimento cultural e dos grandes artistas chorões que compôs inesquecíveis choros, disponíveis também após as referências no final da pesquisa. Em (RANGEL, 1998:27-28) este autor remonta através da análise da obra em forma de arquivos (discos) apresentado por Mario de Andrade, quem pretende um estudo mais aguçado da era de ouro 1930-40, da música popular brasileira encontrará nas obras de Andrade.

novas regravações de clássicos antigos e do mestre do choro reaparecessem nessa mesma década (RANGEL, 2014, p. 11), é claro que precisaríamos de um espaço do tamanho desta pesquisa para contemplar de todas as figuras emblemáticas deste movimento, sobretudo da vida e obra do Alfredo da Rocha Vianna mais carinhosamente o “Pixinguinha”, porém no momento ficamos com o elogio, a indicação de Rangel que nos ajudam a perceber quem e o que representava este artista para época e para os dias de hoje no choro:

Em todas as manifestações de sua arte, Pixinguinha revelava-se admirável, o que nos leva afirmar, com toda serenidade, estarmos diante do maior músico popular que já tivemos em todas as épocas, mesmo considerando a grandeza de um Ernesto Nazareth, de um Sinhô ou de um Noel Rosa (RANGEL: 2104:56).

Registra-se aqui uma das hipóteses somada à consequência dessa nova fase do movimento choro, que cremos, ao processo de readaptação ou propagação tantos dos velhos choros como dos novos que seriam ainda revitalizados nas primeiras décadas do século XX pelas experiências das gravações nos discos de 78 rotações (RANGEL: 1998:39-40) inclusive do Gramofone ao Rádio abrindo estas dimensões no século XX.

Enquanto no século anterior os choros eram feitos somente no acústico instrumento não elétricos, efeitos tecnológicos deram novas possibilidades, possíveis inovações. Pois nesse sentido o improvisado na musicalidade chorona nesse processo de gravar não era bem vindo, gravações não se permitiam erros, pelo menos nos programas de calouros e das radionovelas na Era do rádio isso era comum, mas como imaginamos isso não atrapalhavam a vinhetas e estórias diversas.

Algo que notamos neste processo que tem haver com nossas inquietações é como o choro apresenta através dos chorões traços de oralidade, as reproduções e registros contribuíram muito para manutenção chorística. “Por outro lado, vale a ressalva de que a maioria das composições dos chorões não foram editada em partituras. Muitas Melodias sobreviveram pela tradição oral e outras pelo zelo, preciosismo e sensibilidade dos “músicos copistas” (DINIZ: 2003:20)”.

Estas dimensões propõem pensar que ele tem sido em todo país fonte de inspirações ou adaptações de ritmos musicais que não morrem tão cedo. Em outras palavras queremos dizer que como o Blues norte americano serviu de base harmônica,

rítmica melódica e comportamento cultural para o surgimento e a manutenção de novos rumos-musicais, tais como os gêneros musicais o Rock, o Jazz, o rhythm-and-blues, o gospel, o Soul (HOBBSAWM, 1990:15); o Choro, em certa medida, teve e mantém essa estrutura, essa tradição, de influenciar e ser influenciado por outros ritmos. Acreditamos que ele guarda em si uma matriz musical – como Base estruturante influenciadora, percebidas através dos ritmos. Tal raciocínio nos faz pensar que ao pensar num estilo de música brasileira como a Bossa Nova – seus elementos tem muito mais consistência sonora, rítmica e cultural mais no samba do que no Jazz.

Para uma melhor compreensão sobre esse assunto do universo de sua musicalidade, inicialmente esboçaremos de forma sucinta nosso entendimento pelo campo e estrutura musical – teoria vista de forma simples, sobretudo para podermos direcionar com mais clareza as distinções do estilo em questão.

A música conforme a concebemos no Ocidente precisa possuir para sua execução basicamente três elementos fundamentais: *ritmo*, o tempo de duração de cada batida de um instrumento qualquer, se for simplesmente um 4/4 que lembra um dos andamentos musicais que nos leva a lembrar do próprio ritmo do som do coração: e mais rico ainda com a presença da *harmonia* que é um conjunto de notas casadas executadas ao mesmo instante.

A *harmonia*, entendida de forma mais simples, além de ser o brilho da música serve de elo entre melodia e ritmo. Podemos ter a experiência em uma cidade movimentada com sons distintos sobre um determinado ritmo, altos e baixos, mais rápidos ou lentos; caso tenha paciência de ouvir todos os sons e tentar casá-los simultaneamente, como encontramos numa apresentação de orquestra sinfônica; e por fim, a *melodia*, que são sequencias de tons ou notas musicais produzidas por instrumentos, ou seja, a maneira como se desenrola os sons musicais.

Comentamos sobre essas características musicais básicas para registrar a especificidade da cultura musical brasileira como uma das mais ricas do mundo. Cabe salientar como ponto de reflexão que determinada estrutura rítmica tem sido crucial para se interpretar a construção da identidade⁸ musical de determinados grupos. Como

⁸ À interpretação deste conceito traremos nosso entendimento mais apurado a seguir em Hall (2001), Sobretudo considerado na reflexão do autor, ao dizer que o processo de construção e significado da “identidade” basicamente se constrói entre e no encontro de culturas. O choro é um estilo que nasce do encontro, Segundo Tinhorão esta música sofreu influencias de outras musicalidades pré-existentes.

refletimos o “ritmo tal qual se concebe de forma bem simples parece ser sagrado universal e intrínseco a natureza das coisas... do ser humano que se encontra num tempo das coisas, de ser e sentir”. Em outras palavras, cada um tem seu tempo rítmico. “Ritmo é a organização do tempo do som, aliás uma *forma temporal* sintética, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas (SODRÉ, 1998:19)”.

O país registrou transformações e criações de novos gêneros musicais que presenciamos em variados “ritmos” na passagem do século XIX chegando ao início do século XX. Configuram-se uma riqueza de formas, timbres e tons identitários na musicalidade brasileira. Desta forma, compreendemos que ritmos-musicais compõem as características cruciais para entender a composição musical em questão.

Além do mais, vemos que a música produz sensações de pertencimento, de sentimentos diversos, de vivências de uma região, de um país, de um tempo. Ela mexe com a subjetividade humana; permite comunicações, ativa a memória⁹ dos indivíduos, os sons e letras são compreendidos como linguagens¹⁰ que passam imagem, faz com que pensamos em algo já vivido, ativa emoções como sentir alegria, tristeza, indignação muitas vezes encoraja e mais interessante ainda; ela representa comportamentos que de certa forma, indicam traços culturais cristalizados de um grupo social.

Quando se diz que ouvimos uma música, estamos nos referindo às composições instrumentais, ou seja, à própria composição musical, o casamento de sons que formam uma estrutura sonora. Já a voz pode ser independente, existir sem a própria música, mas casado a ela se chama estilo canção.

Compreendemos o choro como uma musicalidade autêntica compreendida na habilidade performática e na singularidade das formas de sons que emitem, por assimilar as sonoridades produzidas genuinamente brasileira, a partir destas ressignificações sonoras adquiriu características próprias e, de certo modo, inigualável, algo que durante determinado período existia apenas no Brasil. É na sua autenticidade,

Muitos dos choros que conhecemos se perpetuam em estilos que o influenciaram para sua composição e já não são tão representativos a exemplo do próprio Lundun e Polca (DINIZ, 2008).

⁹ Nossa compreensão da memória em sua complexidade que pode ser entendida de várias formas. Dentre outros autores que discutiremos; a ênfase especificamente com a abordagem da memória oral, (BOSI, 2003), traz as contradições da memória coletiva, e individual. “A memória oral é um instrumento preciso se desejamos constituir a crônica do cotidiano (BOSI, 2003: 15)”.

¹⁰ Ressalta-se do campo linguístico ou das linguagens o poder em ampliar o próprio entendimento de como a música choro enuncia sua estética. Sobretudo quando se entende o sentido das Linguagens (BAHRKITTIN, 2010).

junto ao seu poder simbólico, identitário e seus códigos musicais que pretendemos dialogar tais discussões junto ao conceito de linguagens; portanto nesse sentido as linguagens podem nos ajudar melhorando a compreensão deste estilo.

Em um levantamento rápido para mensurar tais alcances, comprovamos em algumas historiografias nacional que existem muitos trabalhos de várias ordens sobre este gênero musical aqui estudado. Uma das principais referências de renome do estilo é o Jornalista Tinhorão (1997) em especial um livro que segundo ele documenta a passagem dos antigos chorões na virada do século XIX abrindo este caminho para o presente século aos rumos de choros-chorões, chamado “O Choro – Reminiscências dos chorões antigos”.

Compreendido como uma música popular brasileira de caráter urbano, José Ramos Tinhorão (1997) apontado neste caso como uma das obras mais antiga dentre das principais referências de estudos sobre esta música, o autor descreve a década de 1870 como um marco de transição entre os antigos e as novas gerações do choro carioca a partir de sua análise do livro; “*O choro: reminiscência dos chorões antigos, e seu autor assinalava-se* Alexandre Gonçalves Pinto (TINHORÃO, 1997:107)”. Um livro autobiografado pelo próprio chorão funcionário público dos correios deste período que tinha o apelido de o “Animal”.

Outros trabalhos de referências que utilizaremos como rumos às trajetórias nacionais desta musicalidade compreendem-se em (CAZES: 1998); este autor estende um pouco mais sobre esta historiografia, dos primórdios passando pelos grandes artistas de renomes e suas transformações até o tempo contemporâneo sobre o gênero pesquisado. O autor Sodré (1998) mapeia a condição sócio histórica das manifestações culturais musicais negras no Brasil no século XIX, bem como os elementos rítmicos de suas musicalidades. Na sua obra “Samba o dono do corpo” (SODRÉ, 1998:11) discute o significado da “Síncope”, “sabe-se que a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que repercute noutro mais forte também é executada no próprio lundu”. Essa característica é esclarecida pelo autor quando diz: “O lundu, como o batuque ou samba também incluía em sua coreografia uma roda de espectadores par solista, balanço violento dos quadris e umbigada como o acompanhamento de violas (p.30)”. O entendimento destes elementos nos ajudará a compreender sobre a estrutura musical chorona.

Uma vez tendo esta música como objeto histórico; intencionamos apresentar depois destes novos olhares, questões como: lugares de suas manifestações e tal como onde vigoram este movimento atualmente; por que fazem o choro? Como fazem? Qual o perfil dos seguidores e por que suas manifestações em Goiânia? Apontar quais são as pretensões gerais, por quais motivos se dão seus interesses; enfim, trazer à tona se há produção de choros registrados pelos artistas locais.

Os primeiros movimentos culturais ligados ao choro tornaram cada vez mais visíveis no Rio de Janeiro no final do século XIX. Cada vez mais compreendido como manifestações socioculturais desenvolvidas pelas camadas denominadas médias-baixa da cidade carioca. Acreditamos que para os adeptos e estudiosos contemporâneos, o próprio desenvolvimento artístico e social que envolve as transformações chorísticas, remonta a própria transformação da música popular brasileira. Especialmente porque neste gênero musical guardam em si vários elementos sonoros e rítmicos cristalizados no choro.

Este quadro de interesse tendo a música como objeto de estudos tem crescido muito nos últimos anos e os motivos são vários. A música chorona como pensamos, guardam em si uma originalidade singularizada no poder de invenção, de invencibilidade que se afirma ao longo dos anos. Veremos tais percepções ao acompanhar estas trajetórias, sobretudo, de vida dos chorões goianienses.

Trajetórias choronas, um breve panorama

Ao interpretarmos a historiografia do choro desde o Rio de Janeiro, buscamos para além de outras reflexões e a sua posição de chegada em solo goiano, percebidas pelos fatos, descrições como: quais foram os meios que lhes asseguram sua chegada, ou seja, quais os indícios que nos surgem como hipóteses - o rádio e a migração. Goiânia depois de fundada construiu um projeto que fomentou a migração para a capital. (CARVALHO: 2016), constatando-se assim em seu processo de crescimento como uma cidade de migrantes.

É óbvio a presença rítmica entre outros estilos que o influenciou, mas que não são representados como antigamente na contemporaneidade, a não ser pelo próprio choro quando interpretam estes ritmos diversos antigos; da polca, do maxixe, das valsas de tangos, do lundun entre outros. O mais curioso percebermos como o movimento

chorístico tem-se adaptado por muitos anos, será que ele tem sido os mesmos choros de sempre, será que tem mantido seus elementos estéticos originais?

A cultura chorística propõe-nos contextualizar; quais foram seus principais ritmos influenciadores, seus diálogos musicais, de que maneira houveram diálogos entre esses sons, até mesmo ser identificado enquanto tal enquanto uma musicalidade distinta de grupos socialmente específicos.

Como pode um estilo musical perdurar um século e décadas depois de existência, imerso a múltiplas transformações na antiga capital imperial e no país? Acreditamos que essa força e longevidade do gênero, estão intrinsecamente ligadas esteticamente a sua matriz musical, ou seja, estruturada em seu ritmo e assimilação de seu desempenho que este faz com outros, mas, sobretudo a importância de seus adeptos mais antigos passarem aos seus discípulos seguidores apaixonados, que veem no choro uma riqueza ímpar.

Os lugares, os grupos sociais, os hábitos e as imagens que compuseram o surgimento dessa música já não são tão representados ou não são os mesmos desde o antigo desenvolvimento urbano carioca. À medida que foi mudando, transformou inclusive seu pertencimento, ressignificando em outras sonoridades e performances, mas que de alguma forma cremos ter conservado algo que o sustente do ponto de vista sócio histórico e, sobretudo em sua base musical, principalmente em solo goianiense.

A reflexão levanta questões como: quais os elementos característicos presentes neste estilo que tem feito permanecer todos esses anos como se fosse atual, há esta impressão dos ritmos. Sua musicalidade de fato parece sempre está atual, desde o período onde os costumes, hábitos eram diferentes.

O choro nasce antes do gênero musical samba, embora seja genuinamente instrumental (RANGEL: 2014), ele quando passou a ser cantado fez de renomados sambas versões virtuosíssimas, ou seja, escutar um choro-samba é combinar dois estilos altamente genuínos. É só escutarmos o primeiro disco¹¹ do Sambista Cartola, (Gravado

¹¹ http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI00732

Aqui nós podemos confirmar na ficha técnica: parte dos músicos que participaram da gravação do disco de Cartola em 1976, era a maioria do Conjunto Época de Ouro são Dino 7 cordas, Canhoto cavaquinho, Elton Medeiros Ganzá, Gilson de Freitas no Surdo, Guinga: Violão.

por exímios chorões). Não é qualquer sambista que toca bem as músicas deste disco, a não ser um sambista com o filem chorístico.

Talvez as perguntas iniciais sejam maiores que as afirmações; no entanto pressupomos que ao desenvolver em forma de narrativa, as traduções das entrevistas como uma das principais fontes é na trama social desta música local e sua relação cidade choro e chorões que podemos evidenciar certas identidades, em especial, a do gênero em questão.

O que o torna tão especial para seus seguidores “Chorões da Velha Guarda¹²”, são os músicos mais antigos em atividade e lembrados por esse termo, seus potenciais estariam em sua matriz musical rítmica, em seus poderes de improvisos, suas melodias e harmonias¹³ sofisticadas em forma de instrumental; ou o conjunto disso, somado às representações históricas intrínsecas como de se identificar ao estilo.

Para uma noção interpretativa e de compreensão sobre o sentido estético do qual faz parte a música chorona, procuremos enquadrá-la numa matriz musical que seria sua base, ou seja, como ele é representado a partir da apreensão melódica, rítmica e harmônica.

Antes de identificarmos o que seria sua base rítmica teoricamente de forma simples, o autor (GUEST, 1987) esclarece primeiramente o formato básico da música Ocidental: ela é compreendida sobre o modelo Tonal, ou seja, dividiram-se em “tons musicais” os quais são representados foneticamente sons-códigos (dó=C, ré=D, mi=E, fá=F, sol=G, lá=Lá e si=B). Essas representações são também conhecidas como acordes. Na execução simultâneas nos principais instrumentos, há possibilidade do brilho da harmonia, a melodia seria o conjunto de acordes executados num ritmo para depois surgir à própria harmonia. Como mencionamos anteriormente, ao compreender estas notas (acordes musicais), o choro em seus atos performáticos, como regras, promovem as interpretações musicais da seguinte maneira: quase sempre em uma

¹² É compreendido como chorões os músicos mais velhos que fizeram parte das trajetórias deste movimento tanto no Rio de Janeiro, como inclusive os que viveram as transformações da cidade de Goiânia.

¹³ Em Harmonia (método prático) sobre este campo musical (GUEST, 1987:33), o autor considera a “música uma nova língua a aprender”, portanto, cremos que o universo das formas e alcances musicais é mais que virtuoso e complexo, a ponto de podermos mergulhar e se perder e se encontrar dentro do universo que é a música. Mas para o autor a “Harmonia é o acompanhamento da melodia feito por um encandeamento de acordes. Tonalidade ou tom é um conjunto de sete notas indicada pela armadura de clave. de (apud, 33)”.

sequência de melodias e acordes que se desenvolvem em ciclos; a primeira parte da melodia começa “A” “C” “F” e depois “D” no meio da música inverte a sequência de melodias e acordes [“F” “F” “C” “D” e “A”] e depois voltar como iniciou.

Um dos fatos marcantes a considerar especialmente no estudo específico sobre este gênero é imaginar e perceber como pode uma música em sua desenvoltura juntar em si o poder inventivo-melódico e harmônico em ritmos tão diversos. As impressões dos efeitos sonoros são muito particulares e o mais curioso é como este gênero tem construído seus espaços e pertencimento numa cidade de discursos a representar uma capital tradicional à cultura raiz ligado ao meio rural e ao mesmo tempo com imagens modernas.

Este momento tem por intenção esclarecer o tratamento de como a música Ocidental em sua forma básica se estrutura e se organiza para podermos conduzir as dimensões da musicalidade chorística, julgamos necessário simplificar seu contexto histórico e teórico. Para uma melhor compreensão da dimensão do campo música em questão, sobretudo as que estão ao nosso alcance, buscamos entender em sua forma mais limitada os aspectos estéticos sonoros, na sua representação social, como têm compreendidos este movimento local chorístico.

O autor (GUEST, 1987:33) ainda exemplifica apresentando dentre os principais gêneros da música popular brasileira e internacional teoricamente como são contempladas musicalmente: ele analisa os campos da *música modal x tonal* dessa forma, vejamos os seus significados em:

A *música modal* é milenar, tem a história da humanidade e expressa sua emoção. É base nos rituais de vitória, derrota e prece. É contagiante e estimula à participação. É intermitente, sem momento de partida e de término. É feita de ritmos sonoridades e climas. A melodia é simples, curta e repetitiva. A harmonia se é que existe, é feita de um ou poucos acordes que quase sempre são tríades, por vezes não cifráveis (não decifráveis). Num permanente crescendo, acompanha o entusiasmo tribal, ou lamenta e chora, conforme os caprichos do ânimo. Tudo nela é coletivo, e convida a entrar na roda, a participar. A tribo vem até os nossos dias (GUEST, 1987:33).

Nesse sentido; podemos confirmar que o choro em seus primeiros passos de construção acompanha uma dessas características; da música modal, ele convoca quase sempre a participação coletiva. Vejamos o significado da música tonal em:

A música tonal, em contrapartida, vem dos últimos séculos e adota uma linguagem melódica e harmônica inventada e, por vezes, rebuscada. Sua harmonia é uma narrativa imprevisível; uma sucessão de preparação e resoluções, ou preparações não resolvidas ou, ainda, resolvidas inesperadamente, tal como um conto de aventuras. Trabalha com tétrades e é enriquecida com dissonância. Por sua sofisticação, prevê um público passivo e pagante, nos moldes do consumismo ocidental. Quem porventura participar deve conhecer a música ou recorrer à leitura (GUEST, 1987:33).

Para o autor, estes dois campos musicais estão em disputa na contemporaneidade; no qual o lado tonal cada vez mais perde espaço para a tendência da música modal. Segundo ele, o homem contemporâneo se depara cada vez mais necessitado de volta as origens. “Mistura Modal-Tonal, Blues sofisticado, Gilberto Gil, Dorival Caymmi, Toninho Horta, Baden Powell, George Gershwin, The Beatles (GUEST: 1987:37)”.

Exemplos de músicas tonal: predominantemente a MPB, bossa nova, choro, samba-de-breque, música de carnaval, cantigas de roda, o belcanto Italiano, o fado português, Ary Barroso, Noel Rosa, Pixinguinha, Cartola, Roberto Carlos, Charlie Parker, Duke Ellington, Cole Porter, Chopin, Beethoven, Bach (GUEST, 1987:37).

Como se vê, o choro embora traga em seus primórdios traços em sua estética da música modal, tornou-se por excelência um estilo de música tonal. Exemplo disso é a partitura, uma maneira de eternizar músicas em registros nas construções deste método teórico que se perpetuam com os símbolos que discutimos anteriormente – notas conhecidas como acordes e tons musicais; portanto teoricamente o gênero discutido se enquadra na modalidade tonal.

Evidente que se buscarmos teoricamente outros estilos e gêneros musicais com a mesma base musical rítmicas de melodia e harmonia teremos outros que se enquadram nas duas perspectivas. “Compositores em fases tonais-modais distintas: Tom Jobim, Chico Buarque, Djavan, Caetano Veloso, Edu Lobo, Villa Lobos (GUEST, 1987:37)”.

Exemplos de música Modal: cantoria nordestina, blues tradicional, o Rock, o soul, o pop, world music, dance music, flamenco, árabe, extremo Oriente, Milton Nascimento, Chic Korea, Pat Matheny, canto gregoriano, Debussy, Lenine, Chico César, Sivuca, Hermeto (GUEST, 1987:37).

Julgamos importante mensurar estes aspectos teóricos dos gêneros e estilos musicais como pretensão de percebermos quais os campos musicais que conhecemos e

que podem ser definidas teoricamente, sobretudo de âmbito culturais e da linguagem que nos ajudem situar o choro.

Pode-se confirmar que tais musicalidades inclusive a chorística; representam a cultura de um povo. Elas conduzem narrativas distintas. “A música é um tipo de oralidade¹⁴ Gilroy (2001)”, nesse sentido, compreendemos que o hábito e certas práticas musicais se transformam e legitimam-se histórias.

Para este autor, um dos aspectos de compreensão sobre o campo da oralidade, ao pensar a música transatlântica como uma atividade de resistência e ressignificação cultural da comunidade negra diaspórica, a música negra serviu como um tipo de tradição oral das populações escravizadas em outros territórios. “O poder e significado da música no âmbito do Atlântico negro tem crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua (GILROY, 2001: 160)”.

Tal reflexão coloca a música intrinsecamente ligada e compreendida ao campo das linguagens, sendo assim, cremos que para a interpretação da síncopa elemento rítmico encontrado nas musicalidades africanas. Este elemento está presente no choro e que sua compreensão cremos seja parte de um conjunto de sua estética. Interessante perceber o poder da música como um condutor da oralidade.

A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surge em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos. Esse conflito decididamente moderno foi resultado de circunstâncias em que a língua perdeu parte de seu referencial e de sua relação privilegiada com os conceitos (GILROY, 2001:160).

Essa discussão chama atenção por deixar explícito a condição da música como um vínculo cultural e que pode ser interpretada no campo da linguagem. Por outro lado, quanto a síncope em sua própria trajetória, promovendo a comunicação entre as comunidades africanas deslocadas de seus lugares de origem, colabora hipoteticamente afirmar que o lundun herdou na síncope sua identidade rítmica. E principalmente, por nos adiantar que um dos aspectos característicos da cultura transatlântica envolve o ritmo-musical, numa forte tradição oral.

¹⁴ Gilroy (2001) no cp. 3, (ATLÂNTICO NEGRO). Discute a música na diáspora: considerando que as culturas transatlânticas negras africanas herdaram como legado principalmente as suas mais variadas formas de cultura Oral; a música segundo ele, durante e no processo pós-escravidão em outros territórios conduziram às comunidades negras a substituírem inclusive as línguas faladas colocando em evidencia o poder de comunicação da música, em outras palavras, a oralidade faz parte da tradição entre os povos africanos.

O que compõe sua matriz musical, o que a sincopa representa para sua musicalidade em sua base rítmica, subentendemos ser moldada nos próprios ritmos que interpretam, como valsa, maxixe, polca, lundun dentre outros. Os choros atuais têm os mesmos elementos sonoros identificadores dos antigamente ou maioria são os mesmos. Houve mudança nas performances chorísticas e outras reflexões que nos acompanharão.

As novas composições chorísticas ainda interpretam os estilos musicais antigos, podemos pensar que se guarda e se anuncia ainda muitos ritmos da época. Ou, do contrário os choros contemporâneos rompem com essa lógica. Aliás, como podemos configurar existem sambas-choros, choros cantados, com a presença de instrumentos diferentes, do formato original “Violão, cavaco e flauta”.

Ao descrever a trajetória histórica desta música desde o Rio de Janeiro e hipoteticamente de sua chegada à capital goianiense, podemos afirmar seus estágios, evidenciar seu contexto histórico a um grupo social específico, suas diferenças, de como tem sido concebido e identificado na jovem cidade Goiânia.

A trajetória do choro e suas características

O choro já foi de início instrumentalizado, dançado. Depois cantado, identificando ambientes populares e espaços das camadas baixas; também compôs lugares compreendidos como sofisticados do período, como deve ter representado o passado. O que nos diz seus estágios como de socializar e de pertencer de lugares arrojados no centro urbano carioca, como em outros ambientes.

De festas sacras populares, das ruas e becos da cidade carioca, passou também a ser manifestados em festejos particular em casas, em rodas de amigos, de bailes a bordeis, de bares a salões de festas da Corte imperial, e algo mais singular neste processo foi que suas musicalidades interpretaram e registraram ritmos diversos, significou-se como uma de suas características o dom do improviso, inclusive de artistas autodidatas: os famosos músicos de “Orelha”. (TINHORÃO, 1998:121). Também permeou o universo teórico, como as formas dos símbolos de partituras musicais.

De fato, eternizou-se em registros de partituras inúmeros choros, sobretudo a contribuição do advento dos discos, pela memória, na Oralidade¹⁵ de geniais músicos que deixaram suas trajetórias artísticas, passando da primeira geração – compondo - a segunda geração de audaciosos artistas que influenciaram os adeptos e apaixonados contemporâneos da música popular brasileira.

Consideramos curiosa a forma como a música apresenta traços de atividades orais; a capacidade de produzir memórias, sobretudo sonoras e principalmente aos músicos de não formação em conservatório, ou seja, para usar o termo de Tinhorão (1998) “músicos de orelha” com capacidade auditiva de memorização sonora.

Por mencionar o campo da Oralidade, agregamos o devido valor nessa metodologia principalmente pela a capacidade de ação que ela tem em ativar as memórias de quem está vivo. Nesse sentido vale dizer, a título de explicação no uso para com tal movimento, encontramos novas perspectivas de uso e suas dimensões enquanto “campo-conhecimento” de possibilidades no aguçamento Histórico em (MEIHY, 2006) reconsiderar um novo lugar da “História Oral” no qual se criaram novas atenções direcionadas a partir de 1980, faz uma crítica desde essa década, aos fins últimos pelo qual este campo foi somente reposicionado, a condicionaram, com ênfase nos setores da sociedade exclusivamente acadêmica. No entanto vem-se provando novos rumos a capacidade da Oralidade vencer certos muros. A muito do que se escutar, estudar os efeitos que este campo pode proporcionar as novas visões de passados.

Por outro lado, ele justifica também o patamar da História Oral como algo que vai mais além do que se espera da mesma, até mesmo do ponto de vista conceitual, do qual se tanto procura.

Dela, aliás, já se afirmou ser uma “terra de ninguém” e por isto “lugar de vale tudo”. Como “ferramenta”, “técnica”, “metodologia”, ou meramente “saber”, nossa história oral é sempre um apoio, jamais uma matéria independente. Assim questões como memória, identidade, fundamentos dos estudos com Base na história oral, passam a ser sempre apêndices de outros recursos disciplinares e jamais ganham autonomia essência do “tempo presente” (MEIHY, 2006: 193-194).

¹⁵ MEIHY, José Carlo Sebe / **Revista de História** 155 (2º - 2006) 191-203: o caráter reflexivo de avaliação, como pressupõe a História Oral compreendida em Meihy, segundo ele, em 1980 tanto no Brasil como na América Latina, estende-se a aceitação maior pelos estudos que envolvia a Oralidade, principalmente depois que os principais países sofreram um processo de reabertura política nacional fins de Setenta. É justamente um período em que o choro reacende suas trajetórias enquanto movimento tendo a formação de vários grupos de choros um dos mais notáveis, o “Época de Ouro é um deles”.

O autor ao dar importância e potencial da oralidade coloca o estatuto de independência da Oralidade aos tempos presentes, ele realmente dá sua consideração e valor a este campo; principalmente o de “sentido de conhecimento social”.

Para tal, organizamos um quadro de perguntas previamente elaboradas na intenção de manter-se o máximo de imparcialidade, mas ao mesmo tempo, tendo nas interrogações a percepção de juntar a relação dos acontecimentos com a vida e da obra destes artistas, como a constatação da idade, da naturalidade, de suas profissões, seus endereços.

A fim de deixar os entrevistados à vontade ao evocar as suas memórias¹⁶ nas lembranças de suas atuações musicais. A cada pergunta específica, deixamos os mesmos ao serem filmados e gravados para falarem até se sentir pronto para as próximas interrogações. “Convém salientar a análise dos testemunhos orais dialogam com os documentos escritos” (SILVA, 2015:07).

Ou seja, em relação aos desconfortos que o entendimento de certas memórias pode nos dá mesmo que em seu pódio se criam situações de garantia à prevalência da memória dos vencidos, o estado legitimador do vencedor, a interrogação à experiência vivida neste caso dão novos sentidos de memória, e é nos conflitos que nascem novas possibilidades de veracidade e contentamentos dum determinado passado (MEIHY, 2006:194)..

Uma vez que atribuímos o seu valor metodológico teórico a este trabalho; no que tange análise das fontes (entrevistas), sintetizamos como o autor apresenta suas definições. Nesse sentido veremos em que posição, faremos o melhor uso dela.

Sociabilidades e localização do chorístico

Tinhorão (1998) ao confirmar o encontro de dois estilos musicais na época como o lundu e a modinha, estabeleceram os espaços pertencentes de tais grupos ligados a estas musicalidades que inclusive mais tarde serão propiciadores do gênero em questão. O lundum, segundo o autor, fez parte das festas rítmicas religiosas africanas compreendidas como diabólico e exótico como algo diretamente ligado ao ritmo-dança.

¹⁶ (BOSI, 2003) Significados da memória coletiva e individual. A autora contribui para uma discussão ampla sobre o entendimento deste artefato humano chamado de memória.

Já modinha alimentavam as festas de salões do meio urbano carioca, pertencentes à alta sociedade que compunha os traços culturais da Corte Imperial.

Dessa maneira, acreditamos que para sua perpetuação a cada época em lugares diferentes desde o centro urbano carioca em 1870 o estilo aderiu novas performances, incorporou novos elementos de instrumentos, a exemplo do pandeiro que no início não fazia parte da formação chorística que era composto do Violão, da flauta e do cavaquinho.

Suas interpretações musicais, ao sabor da cultura afro-carioca, eram o tempero para as audições nos “arranca-rabos” e cortiços das camadas populares, nos bailes da classe média – batizados, aniversários, casamentos – ou mesmo nos salões da elite de D. Pedro II. (DINIZ:14).

Como a atividade de recriações de espaços diversos, adaptações e transformações que de alguma forma os fizeram ser cada vez mais compreendidos em sua originalidade ao longo dos anos – como instrumentalizando ritmos diversos, sempre convocando à reunião de vários adeptos que veem no choro uma escola num ritual que herdaram dos mais velhos artistas passando as novas gerações.

Ainda, como veremos a seguir, a cultura ligada ao choro veja como aponta “Tinhorão (2001:19) quando percebida no início fazia parte de festejos diversos” interpretando músicas populares como; a habanera, o Shothits, da polca, do lundum do maxixe entre outros em alta na corte do Segundo Império brasileiro.

Portanto, a importância sobre a diversidade musical nos momentos e lugares que o choro esteve inserido na corte do Império possam guardar aspectos de transformações identitárias reveladoras a questionar inclusive o gênero em questão, sobretudo de sua passagem na nova capital goianiense estabelecendo vínculo duradouro.

Para Tinhorão (1997) quando analisa uma dos mais antigos registros biográfica em forma de livro chamado o “Choro, reminiscências dos chorões antigos” – de Alexandre Gonsalves Pinto, traz detalhes do cenário descrito do livro e nos faz pensar o imaginário socioeconômico e da cultura que se faziam naquela época.

Assim acreditamos que quando o choro ia se definindo como tal no período do Segundo Império em meados de 1870, se destacava mais como um movimento cultural

musical de caráter urbano compondo parte de festejos que se consumavam influências e interpretações de outros estilos musicais já existentes.

No auge do surgimento desta musicalidade era notável o sucesso da modinha, do maxixe, dos fados, das chulas, dos sambas, da mazurca, da polca, das valsas, do lundu, dentre outros como alguns supracitados, tais músicas identificadas como estilos, se apresentavam como musicalidades distintas, notadamente inclusive pela diferença rítmica, por tanto, compreendemos que alguns serviram como influência direta na composição do gênero.

No país são registradas na memória, as transformações de músicas desde o tempo da Colônia como aponta Tinhorão (1998). As músicas nativas indígenas, as músicas religiosas africanas trazidas pelos jesuítas e, sobretudo a contemplação das musicalidades afro-diaspóricas. Embora o autor não mencione em seus estudos, acreditamos que estes elementos rítmicos distintos, incluindo musicalidades rurais fizeram parte da construção do choro.

Os espaços urbanos e rurais cariocas na época compunham um “caldeirão” de ritmos diversos que se transformaram ao longo das décadas, compondo um quadro social pertencente de seguidores, ou seja, de grupos localizando determinados espaços, certos seguimentos de músicas marginalizadas a exemplo o próprio choro. A condição sociocultural no qual ele surge na antiga capital carioca compõe e possibilita um elemento de crítica da sociedade daquele período e contemporânea.

Em meio a um contexto de intensas transformações sociais nos ambientes da cidade é que se anunciam o choro como música de caráter urbano que ocupará o cenário da música dos grupos das camadas baixas e médias cariocas (TINHORÃO, 1997:21).

Nesse sentido, acreditamos que esta música ocupou os salões e os novos espaços despertando interesse da alta sociedade carioca uma vez que assumiram como uma música cada vez mais sofisticada, compreendida no seu conjunto de performances musicais o efeito de suas sonoridades somado ao poder de inventividade e ousadia de assimilação de novos estilos musicais. Antes disso, como aponta Tinhorão (1997) se configurava como movimento cultural musical marginalizado de grupos musicais negros “Música de barbeiros”, bem como dentre alguns, os próprios estilos sonoros que

a influenciaram; por exemplo, o lundum no início uma dança, manifestação religiosa ou de lazer dos escravos. “Depois passou a ser considerado um estilo musical”.

Somada a estas discussões e outras, localizaremos este movimento musical em Goiânia. “A cidade tem como marco de fundação os anos de 1933, registrado no Batismo cultural de Goiânia por Galli (2007:11)”. A nova capital que teve como discussões de transferência sob o projeto de modernização do Estado. O Estado de Goiás, anteriormente às décadas que antecede os anos de 1930, foi inserido no projeto desenvolvimentista e integracionista contemplado no regime do governo de Getúlio Vargas, o Estado Novo (1937-1945). Não menos importante que o Estado é a capital de Goiânia, a cidade que terá a responsabilidade de compor o projeto de modernização e progresso, se destacando na “Marcha para Oeste”, intermediada pelo interventor Pedro Ludovico (MARQUES, 2014:6). Dentro desses interesses e transformações veremos o lugar do choro inserido nesta cidade.

Artistas de renome do choro

Existem figuras que eternizaram estágios do movimento choro na história. Uma gama deles deixaram sua marca - primeira geração - incorporando e deixando sua autenticidade cada vez mais apurada, assim influenciando os novos adeptos contemporâneos da segunda fase chorística.

A título de homenagens; embora pequemos em não trazer o registro de todos(as) que compôs tais trajetórias desta música ao passar do anos, elegemos os principais considerados entre essas gerações, a partir deles passamos a imaginar e perceber tais mudanças, inúmeros que são consolidados neste gênero da música popular brasileira.

Dentro das narrativas e trajetórias da cultura do choro no Brasil, a título de homenagem é mais que significativo pensar o movimento chorístico do início do presente século e a figura emblemática da Maestrina “Chiquinha Gonzaga”. Para os padrões de comportamento da época, essa artista rompe com sua atitude dentro de uma cultura considerada patriarcal. Visto que, veio de uma camada social média, filha de “senhor”, de casamentos arranjados entre castas e famílias da alta sociedade carioca; Chiquinha Gonzaga era da boemia. Com isso, revoluciona a posição social neste período, uma vez que a posição feminina era muito restrita; quando não era associada à

dona do lar era prostituta. Diniz (2003) lembra que naquele período ela já era amiga de Antônio Callado que era considerado o pai dos chorões. Ajudou a divulgar o choro e os gêneros da época, quem não conhece o “Corta Jaca” e a “Abre Alas” canções famosas da época de sua autoria. Chiquinha Gonzaga gravou inúmeros choros no piano.

Outro artista que na visão de Diniz (2003) trouxe o novo patamar do choro no início do século XX, contemporâneo da própria Chiquinha Gonzaga, foi Ernesto Nazaré. O mestre do piano que se consagrou tanto em peças eruditas, mas, com ênfase no choro. Compositor de primeira linha, suas obras mais reconhecidas são “Apanhei-te, Cavaquinho!” “e “Brejeiro” são exemplos das características que iriam ser cristalizadas no choro (DINIZ: 2003:20)”.

Nazaré tinha a admiração do modernista Mário de Andrade e do político Rui Barbosa, que corria das tribunas do parlamento federal para ouvi-lo tocar na ante-sala, do Cine Odeon. O Cine foi homenageado pelo o compositor no tango “Odeon”, e Villa Lobos fez parte, com seu violoncelo, da orquestra formada por Nazaré em 1910 e 1913 (DINIZ:2003:20).

Esta citação do autor confirmar as mudanças sociais e de adaptações que o gênero também enquanto movimento foi assumindo. Se antes ele era manifestado por Excelência ao ar livre, e em lugares luxos como eram referidos os lugares depreciativos como bordeis e cortiços ele com presença significativa do piano, passou a ocupar as salas de cinemas, e salões da alta sociedade deste período. Muito raro nos dias de hoje em boas rodas de choro faltar este clássico chamado “Odeon” de Ernest Nazareth.

Nesta obra ao escutar as duas músicas mencionadas anteriormente, o gênero popularizou a música clássica da época; em outras palavras queremos dizer que se o erudito era tocado somente em teatros e salas de concerto os choros valsas passaram também a ocupar a boemia daquele período. Do contrário, os próprios ritmos afros diabólicos também passaram a ser curtidos e prestigiados nestes lugares requintados de rincões.

Deixando de maneira mais livre para se pensar as trajetórias históricas, do uso dessa primeira imagem e das outras que serão apresentadas, um dos objetivos é levantar o poder de reflexão pela observação que nos propõe o poder imagético, de construção do imaginário social percebido ao longo do tempo pelo o fenômeno da cultura choro. Mas consideramos importante o uso de imagens também porque contribui para

elencamos o raciocínio tanto do ponto de vista material, do ponto de vista simbólico e cultural.

Figura 1: Sala de espera do cinema Odeon



Aspecto da sala de espera do Cinema Odeon, frequentado pela mais fina sociedade carioca.

EN

ernestonazareth150anos.com.br

Fonte: Acervo do arquivo de José Ramos Tinhorão¹⁷

Ao percebermos como se constroem os significados acerca desse estudo e as manifestações sociais musicais, esse conjunto de fatores evidenciam determinados seguimentos em torno da música.

Em outras palavras, podemos configurar os artifícios encontrados no choro como um objeto atemporal, por identificar e ser identificado socialmente em determinadas épocas, à música, como antes lembrado, ao ditar comportamentos nas performances musicais e de seguimento, em suas representações e símbolos podemos notar também que são como reveladoras históricas de um tempo¹⁸ de específicos grupos sociais.

¹⁷ Disponível em: <https://www.ernestonazareth150anos.com.br/images/view/37>

¹⁸ KOSSELECK (2006), Ideia de tempo, passado presente e futuro.

¹⁸ Resta assinalar que a concepção do tempo é de grande importância para história. O cristianismo marcou uma viragem na história e na maneira de escrever história, porque combinou pelo menos três tempos: o tempo circular da liturgia, ligado às estações e recuperando o calendário pagão; o tempo cronológico linear, homogêneo e neutro, medido pelo relógio; e o tempo linear teleológico, o tempo escatológico (LE GOFF, 1990. P.57).

Pensar que o choro reuniu um público seletivo ao decorrer das décadas, se identificam a cada época com as suas performances que parecem crer anunciar nesta música como algo sofisticado. Nesse sentido, pode ser que o tempo e as obras artísticas contribuíram junto às pessoas para configurá-lo como uma música identitária dos chorões.

Ao passar dos anos, acreditamos que ao dá crédito à sua excelência pelos artistas, esta concepção tem contribuído para que o estilo fosse aceito como único original brasileiro. Compreendendo a música chorona como um veículo de identidade cultural musical, ela passa a fazer parte da ideia de cultura musical brasileira, o choro continuaria mesmo décadas posteriores sendo entendido como um elemento autêntico de brasilidade. Arriscamos dizer que as performances encontradas na harmonia, melodia e no ritmo – nos provoca tal sensação, discutiremos tais conceitos adiante.

Identificamos pela historiografia do choro, que existem outros estilos musicais que o influenciaram e já foram esquecidos no tempo, e que já não são mais tão evidentes em nossa contemporaneidade como foram no período época. Exemplos: das polcas, da habanera, das valsas, do shotsches, do maxixe, e lunduns (TINHORÃO: 1998).

Identidade e Linguagem: os encontros culturais.

A interpretação do termo “identidade”, concebemos seu entendimento em Hall (2001), ao refletir que este conceito surge das mudanças culturais a cada tempo e época; que o termo vai se construindo ao longo de cada temporalidade e que se sustentado nas transformações culturais de cada período são significadas na modernidade, para o autor as sociedades mantinham suas identidades culturais fixas¹⁹.

É importante a noção do conceito de identidade para elaborarmos a própria concepção identitária do gênero musical choro tendo em nossa concepção uma de suas marcas o ritmo. Nesse sentido, buscamos essa identificação a partir dos ritmos que o mesmo a interpretam, os símbolos que a apreendem e definem esta arte musical.

¹⁹ Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado (HALL, 2006:07).

Deste modo, a concepção de “identidade” formulada por Hall (2006:), verificamos que seu significado é pensado como um conceito complexo. De modo geral, indica-nos que está intrinsecamente ligado ao pertencimento simbólico²⁰ produzido das culturas em sociedades. O autor “desenvolve esse argumento com relação a *identidades-culturais* – aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso “pertencimento” a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo nacionais” (HALL, 2006:8.) [Grifos do Autor.]. Portanto, podemos afirmar que o choro além de ter construído sua identidade, conduziu também o pertencimento de indivíduos ou grupos sociais distintos.

Na perspectiva de (HALL, 2006:11) observamos que os significados do conceito mudaram com o passar dos tempos, apresenta-se três concepções de identidade: “a) sujeito do Iluminismo, b) sujeito sociológico e c) sujeito pós-moderno (2006:10)”. Nesse caso, o autor nos dá o exemplo como nesse período essas três concepções de identidade passaram a impressão de serem fixas. Ressalta também que a construção da identidade dos sujeitos essencialmente acontece do “encontro” com os outros indivíduos, ou seja, o eu interior e o exterior. Podemos pensar neste contexto que a música, como o choro, exerce as subjetividades humana.

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava (HALL, 2006:11).

Nesse sentido, compreendemos que houve uma identidade fixa dos sujeitos constituída pela cultura a qual os indivíduos (res)significavam o seu “eu” interior com o mundo externo assumindo subjetividades simbólicas e de pertencimento. Mas devido às “mudanças estruturais e institucionais” (HALL, 2006:12) tais acontecimentos contribuíram para o descentramento do sujeito, como o autor designa, “A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1987:13). Concebendo essa ideia, a musicalidade do choro na medida

²⁰ Quanto à compreensão do simbólico, que se relaciona a nosso trabalho sobre música, nos respaldamos em Bourdieu (1989), quando o autor se refere às comunidades distintas representam suas formas de vê e entender o mundo. (BOURDIEU, 1989:6).

em que interpretava os sons e ritmos distintos foi construindo a sua própria estética. E talvez o condutor primordial para isso fosse sua matriz musical – ou seja, seus ritmos.

Mas também Hall (1995) além de refletir essa complexidade, conduz o entendimento do conceito diretamente pelo viés cultural, considerando que as identidades principalmente no mundo contemporâneo que representa o mundo de onde o sujeito se torna descentrado, fragmentado e as identidades são transitórias e cambiantes estão sempre em transformações de acordo com o tempo e lugar assim sendo produzidas: “Todos nós escrevemos e falamos *desde* um lugar e um tempo particulares, *desde* uma história e uma cultura que nos são específicas”. O que dizemos está sempre “em contexto posicionado” (HALL, 2006:68 – grifos do autor). Contudo, é importante ressaltar que parte dos esboços e apontamentos sobre as representações da música em questão nos conduz a própria ideia da cultura local Goianiense.

A partir dessa última reflexão, feito por Hall (2006) os sentidos das identidades favorecem para algumas afirmações, como a perspectiva quanto ao lugar de fala, de expor opiniões, dos apontamentos que faremos sobre a referida música local. No entanto, essa reflexão é oportuna o peso das críticas. Ademais, o que venha falar e afirmar pode ser revisto.

O entendimento sobre a ideia de identidade neste caso permite-nos afirmar que o choro é uma música que nasce do encontro entre ritmos diversos, na medida que se deparou com a riqueza destes ritmos cada vez mais construiu a sua própria estética sonora musical. Por assim ser, tornou-se atraente e seguido por grupos sociais ao longo dos anos.

Conduzidos pela concepção de Hall (2006) concluímos que a identidade é construída, (res)significada por representações e pertencimento em determinado espaço de tempo e época. Pensando como esses significados são apropriados na referida prática dos Chorões da nova capital Goiânia, podemos dizer, por exemplo, que os artistas atuais têm como referência musical e simbólica nas representações do passado traduzida na prática de hoje. Por tanto, podemos afirmar também que a construção da identidade dos chorões goianiense ao classificarem-se Chorões automaticamente está afirmando não ser de outro gênero musical predominante.

Acreditamos que a musicalidade distinta discutida tem guardado consigo uma matriz musical, compreendido na síncopa, que percebemos nos ritmos do choro (SODRÉ: 1988:), ou elementos sonoros identitários como também tem identificado grupos sociais em espaços culturais.

Tais identificações traz a importância da configuração enquanto música específica; ou seja, ela sendo significada por determinados grupos sociais distintos registrou seus pertencimentos. Nesse sentido, podemos dizer esteticamente que o choro é diferente do estilo musical Sertanejo. Há uma maneira de se tocar, a performance é distinta, os instrumentos principais do choro segundo Tinhorão (1998) em sua origem compõe o cavaquinho, a flauta e o violão, porém com o tempo foram incorporados outros instrumentos.

É muito difícil precisar quem nasceu primeiro o som da voz ou o som do instrumento, a verdade é que a própria voz é um instrumento musical que emite tonalidades distintas sons agudos, médio e grave, tons musicais são as notas repercutidas numa frequência, numa altura, num andamento rítmico, de harmonia e melodia, ou seja, a diversidade de sons que encontramos nas músicas que chegam aos nossos ouvidos pode ser interpretada como um conjunto de Tons. Mas tentar abarcar todas as fronteiras da música é tão complexo e audacioso quanto entender de uma só vez e relacionar todas as formas de Linguagens, registrar todos os gêneros do discurso, decodificar todos os signos e formas de enunciação numa determinada língua Bakhtin (2010). Diga-se de passagem, que o universo da estética da música Oriental em relação a música Ocidental é muito mais difícil perceber suas fronteiras.

Comentamos sobre essas características musicais para registrar a especificidade da cultura musical brasileira como uma das mais ricas do mundo. Vale ressaltar que determinada estrutura rítmica tem sido crucial para se interpretar a construção da identidade musical de um povo.

O Brasil registrou transformações e criações de novos gêneros musicais que presenciamos em variados “ritmos” na passagem do século XIX. Configuraram-se uma riqueza de formas, timbres e tons identitários na musicalidade brasileira. Desta forma compreendemos que os ritmos-musicais, seguido deles vêm à harmonia e melodia que compõem as características cruciais para entender a composição musical.

A música como o cinema produz sensações, de pertencimento, de sentimentos diversos, apontam vivências de uma região, de um país, de um tempo. Ela mexe com a subjetividade humana; permite comunicações, ativa a memória dos indivíduos, os sons e letras são linguagens que passam imagem, faz com que pensamos em algo já vivido, ativa emoções como sentir alegria, tristeza, indignação muitas vezes encoraja. Ela representa comportamentos e de certa forma, indica traços culturais de um grupo social.

Quando se diz que ouvimos uma música, estamos nos referindo às composições instrumentais, ou seja, à própria composição musical, o casamento de sons que formam uma estrutura sonora. Já a voz pode ser independente, existir sem a própria música, mas casado a ela se chama estilo canção.

Compreendemos o choro como uma musicalidade autêntica, por si mesma, a partir de ressignificações sonoras adquiriu características próprias e, de certo modo, inigualável, algo que durante determinado período existia apenas no Brasil. É na sua autenticidade junto ao seu poder simbólico, identitário, e seus códigos musicais que pretendemos dialogar tais discussões junto ao conceito de linguagens.

Estamos falando de um movimento musical que se transforma, perdendo e ao mesmo tempo adquirindo elementos que o define; o choro se constitui em meio às inúmeras e intermináveis rodas (encontros) de chorões.

Para tal análise, acerca das trajetórias do gênero em questão inicialmente esboçado, contextualizaremos os caminhos e negociações musicais na intenção de sintetizar o que a define enquanto movimento cultural e quais características sonora e estética lhes apresentam como uma música de Diáspora – para Gilroy, (2001), a diáspora negra são todas as representações e ressignificações simbólico-culturais transatlânticas trazidas pelas comunidades africanas para o resto do mundo.

Considerando a apreensão das questões identitárias, conduziremos nossos apontamentos entorno da ideia de encontro: entre culturas abrem-se as possibilidades de pertencimento e o significado do diferente, assim sendo, com essas experiências podem constar o que consideramos como autêntico.

O choro assumiu um caráter de identificação desde o seu surgimento, Rio de Janeiro, quando adquire um papel de difusão de música popular principalmente através do rádio, incorporou elementos distintos que veio da música negra, ressignificada no país e se torna uma música popular. Acerca deste estudo, percebemos a discussão historiográfica sobre a interculturalidade que evidenciam as discussões sobre identidade, estética musical e de linguagens musicais. Os encontros culturais nos referidos períodos traduzem a ideia de pertencimento e de trocas musicais.

Em contra partida a interculturalidade remete à confrontação e ao entrelaçamento, àquilo que sucede quando grupos entram em relações e trocas. Ambos os termos implicam dois modos de produção social: *Multiculturalidade* supõe aceitação do heterogêneo; *interculturalidade* implica que os diferentes são que são, em relações de negociações, conflito e empréstimos recíprocos (CANCLINI, 2005:17).

A partir da reflexão acima comentada pelo autor, podemos pensar que a identidade musical do choro foi composta a partir do encontro entrelaçamento com outros estilos e gêneros musicais. Tinhorão, (1991) alega sobre suas influências musicais como os estilos supracitados. Diante disso, podemos afirmar que a existência do gênero ocorreu com a ideia de encontro entre estilos diversos, embora ele não mencionou, cremos que os ritmos dos sambas tenham também contribuído para tal.

O objetivo de discutir estes elementos específicos culturais e estéticos encontrados na musicalidade de matriz negra, como a síncopa, efeito rítmico sonoro característico da música negra atlântica, é certo que este elemento é um dos caminhos para identificação na formação da música chorona por ela constatado. A música, especial o choro, se configura como um campo das linguagens diversas.

Portanto, abram-se, as hipóteses em relação a tais definições. Acreditamos que o cursor identitário elementar para se configurar o choro, é o ritmo. Ou melhor, as formas rítmicas interpretadas no mesmo. A posição da síncopa é um dos caminhos. É neste contexto social-cultural que se destacará a síncopa na cultura musical brasileira: um elemento rítmico distinto da música diáspórica (SODRÉ, 1998). Neste caso podemos adiantar que as formas rítmicas é uma das principais características chorona.

O choro, desde suas primeiras definições quanto às normas e técnicas, foi transformando sons distintos aos de sua época, apresentava suas linguagens sonoras – rítmicas a cada ressignificação um elemento rítmico característico de sua estética, é no – Contraponto – isso ocorre quando dentro da música é possível ouvir duas harmonias tocadas simultâneas; isto é, a própria transformação desta musicalidade pode ser entendida como a própria construção da “Língua”, para Bakhtin (2010) a língua, ou melhor, o sistema linguístico – “que se exprime efetivamente em coisas materiais, e em signos (BAKHTIN, 2010: 93)”, meio pelo qual se dá a comunicação humana em constante transformação.

De um ponto de vista realmente objetivo, percebendo a língua de um modo completamente diferente daquele como ela apareceria para um certo indivíduo, num dado momento do tempo, a língua apresenta-se como uma corrente evolutiva ininterrupta (BAKHTIN, 2010, p.93).

A língua é código/signos linguísticos, a linguagem é verbal e/ou não verbal, seja, a verbal consiste apenas na fala e escrita, ao passo que a não verbal manifesta-se de desenhos cores, sons, gestos etc. Kleiman, (1995). Nesse sentido, a música está no campo das linguagens não verbal e verbal, como os registros em partituras,

interpretações vocais e sonoras, versificações e outros recursos. “Em código (codificação) e a remete para o outro através de um canal (ondas sonoras ou luminosas). O outro recebe os sinais codificados e as transforma de novo em mensagem (informações). É a decodificação (FUZA, APUD, TRAVAGLIA, 1996, p. 22-23)”.

Tal reflexão propõe pensar que o choro efetivamente traduz sua linguagem através dos sons distintos por ser uma música originalmente instrumental, uma vez que, uma de suas características fundamentais são os solos improvisados. Os solos são cada corda ou nota tocada no conjunto de instrumentos, com isso emite uma sonorização diferente uma da outra conhecido como tons musicais. Talvez o locutor (músico) não perceba o poder de informação comunicativa que esta passa ao interlocutor (receptor). No entanto essa ideia sobre o poder de comunicações musicais podem ser entendida como toda espécie de som que vem à tona, sejam formas de linguagens – sinais - ou seja, sons da natureza, dos animais, da cidade ou outros fenômenos.

Podemos considerar as definições da própria musicalidade “chorona” como uma “Vanguarda” algo novo, pois no contexto em que esta surgiu deve ter apresentado novas formas de linguagens musicais; a exemplo do poder de improvisar e de certa forma assimilar e trazer em sua estética um pouco de cada estilo, dos ritmos das performances da época, a partir disso foi se configurando como um estilo único, passando de interpretações elaboradas esteticamente como uma música diferenciada.

De acordo com Bakhtin (2003) compreendemos os gêneros do discurso como a diversidade do poder de persuasão entre emissor/receptor. Dessa forma, podemos afirmar que a música especialmente o choro, está na diversidade multiforme ((Bakhtin, 2003, p.262). Tem-se, o discurso que ele é uma música popular brasileira Tinhorão, (2001), isso porque sua estética como tratamos antes apresentam em sua formação e técnicas traços e tons de “brasilidade”. Existe a possibilidade da discussão da nacionalidade nela representada.

A questão nacional pode ser pensada a partir das identidades musicais no choro. Há um debate sobre a construção de Cultura Popular e de Identidade no país (ORTIZ, 1985). Todavia, esses argumentos não se esgotam como discussão totalitária, relacionadas ao contexto explicitado. “(...) convém esclarecer, sem nenhum interesse além da verdade histórica que essas síncopas interativas, que representam um dos mais sugestivos traços do nosso nacionalismo musical, imperativos idiomáticos”, (SODRÉ, 1998). Entende-se por - imperativo idiomático o poder da língua como forma de aconselhamento, ordem e pedido dentro de um gênero discursivo.

O argumento de Mário de Andrade já é problemático diante da mera verificação de que a síncopa também aciona o jazz, sem que haja grandes afinidades prosódicas entre o português e o inglês. Além disso, as estruturas linguísticas e as musicais pertencem a níveis diferentes de sentido, não se podendo admitir entre elas essa suposta relação de causalidade analógica (seria o mesmo supor, por exemplo, que uma determinada forma narrativa pudesse ser deduzida das características fonéticas de uma língua natural). Existem, é certo, traços linguísticos próprios às letras de canções. Mas são particularidades geradas principalmente no interior do processo musical, sem saltar diretamente da língua para o som. E no caso da música popular brasileira, esses traços singulares apontam mais para substratos linguísticos indígenas e africanos do que para as raízes portuguesas (SODRÉ, 1998. 33- 34).

A partir do trânsito da música diáspórica como compreende Gilroy (2001), podemos pensar que a música negra das comunidades atlânticas desenvolveu-se como um desdobramento da Oralidade, uma vez que é transmissora de memórias e produtora de narrativas históricas contra hegemônicas, isto é, supera o poder das palavras escritas e/ou faladas, uma vez que, a linguagem é manifestada de forma não verbal, ou seja, por meio do ritmo. Nesse sentido, entendemos que a síncopa constitui o idioma dessa linguagem distinta diáspórica, que é a música atlântica. Entretanto, essa reflexão se fez presente nas trajetórias do choro.

As representações dessas culturas do atlântico foram fortemente marcadas por traços simbólicos, por códigos gestuais Gilroy (2001). Em contrapartida, a percepção fundamental da linguagem em Bakhtin se dá primordialmente pela via das enunciações; compreende-se enunciação como a verbalização do pensamento – a constituição da palavra. Bakhtin, (2010).

Diga-se de passagem, podemos ter a cronologia do contato da música luso portuguesa, e Holandesa com as danças e sonoridades africanas no Brasil Colonial em (TINHORÃO: 2000) o tratamento minucioso que autor dá na obra “As Festas no Brasil Colonial”, nos possibilitam de forma rica e descritiva os acontecimento desses encontros; entre culturas sonoras musicais – ele pontua a forma linear de domínio trazidas da cultura cristã provendo e promovendo as festividades do interior dos templos para rua, desde o período de chegada dos jesuítas, foi consolidando um traço tradicional de cultura de rua, o choro no futuro se consagrou como também um movimento praticado a céu aberto.

As décadas que antecedem a chegada do estilo neste mesmo século, vemos como apontam Tinhorão (2000), nestes cenários imaginados no passado, houve uma presença

muito forte de Sincretismo religioso comprovando uma espécie de segunda Dominação para além da Escravidão pelo lado religioso, condicionada as culturas da população africana.

Interessante é que a construção que hoje vemos sobre cultura musical brasileira além de apresentar esse traço de diálogos e encontros musicais – tais musicalidades herdadas pelas culturas negras nunca estiveram tão vivas, basta percebermos a identificação dos frevos, dos maracatus e forrós que tem como referência legados ao Nordeste; dos sambas e choros entre Rio de Janeiro e São Paulo. Por assim dizer, quando o tratamento é sobre música é inegável todo este legado cultural transcendental de nosso país.

A concessão aos negros escravos de oportunidades para exercício de atividades lúdicas (que muitas vezes usavam para prática disfarçada de seus rituais religiosos) era comum por parte dos senhores não apenas nas cidades, mas em áreas rurais, como para o caso da Bahia ficaria documentado em versos pelos os meados dos Seiscentos pelo o escritor, soldado e diplomata português d. Francisco Manuel de Medo (TINHORÃO: 2000: 89).

Esse cenário refletido e registrado pelo autor contribui para repensarmos novamente a ideia de encontros e manifestações culturais desenvolvidas ao ar livre. Mas o que fica evidente é que a cultura negra, sobretudo as danças e sonoridades eram em certas medidas repudiadas, mas mesmo assim resistiram a tais condições.

Os sons do batuque noturno ouvidos pelo o escritor e diplomata português talvez viessem mais de uma cerimônia negro-religiosa de terreiro do que de algum baile envolvendo movimentos lascivos, mas que festas desse tipo também eram comum naquela segunda metade do século XVIII são próprios representantes do poder político- religioso que o comprovam, através de sua preocupação com a boa ordem social e moral do tempo. (TINHORÃO: 2000:90).

Ao comentarmos sobre esses antecedentes, buscamos também localizar quais as características máximas que delimitaram o terreno para chegada do choro, pois, é interessante imaginar o contexto sociocultural daquela época para tal. No entanto fica claro que o século anterior que se anunciava, já havia se estabelecido nas principais cidades da Colônia, os eventos (público-religiosos) e os pagãos tradicionais de rua, motivados crucialmente pelas festas que se alimentavam como símbolo de poder. Assim:

O encerramento do período colonial no século XIX, estava destinado a marcar também o fim das duas tendências responsáveis, durante mais de três séculos, pelo caráter oficial das grandes festas públicas no Brasil: a medieval, dos torneios e jogos cavaleirescos, e a barroca, das grandes montagens cênicas dos símbolos de poder (TINHORÃO: 2000:133).

Sendo assim, o autor ainda nos deixa claro de que o legado herdado por estas tradições tomaram novas formas e concepções compreendendo a chegada do processo de urbanização, sobretudo motivados pela Revolução Industrial Tinhorão (2000: 133) algo que marcaram as transformações nos grandes centros. E para registrar essas novas transformações e tendências, ele descreve como, por exemplo, a capital do Segundo Império Rio de Janeiro. A construção das ferrovias, a chegada das imigrações diversas tanto de dentro do país como internacional, as criações das primeiras fabricas conduzindo a arquitetura nova urbana anunciando o século XX.

“O choro é um filho inquestionável nascido no Rio de Janeiro” como aponta Diniz (2003). Impressionante como ele tem se mantido e construído sua originalidade desde lá, passando de tempos em tempos as gerações futuras, assumindo seguidores e adeptos que de alguma forma o consideram como algo virtuoso com os jeitos que dão o tom e marcando a cara do Brasil.

Outra parte interessante de se pensar é como ele foi assumindo outras condições de pertencimentos, ou seja, se lá em seus primeiros passos ele atendiam e eram representativos das camadas baixas, no tempo contemporâneo assumem quase sumariamente seguidores da classe média. Dessa forma, é nitidamente perceptível como um movimento desde então pertencia às camadas pobres e baixas daquele período e com o passar do tempo assume novas ideias, afãs e fantasias.

Para acompanharmos o surgimento e transformações do choro e chorões, vamos apresentar um passado de fatos históricos construído pelo qual ocorreram significativas transformações da cidade Corte do Segundo Império. O que o centro urbano carioca anunciava a várias camadas sociais majoritariamente compostas pela população de escravos ainda em condição de cativo e prestes a serem libertos.

Nestas projeções tentaremos enquadrar o movimento ligado a esta música considerando o primeiro estágio (geração) compreendido como seu aparecimento em 1870. Seu segundo estágio, seria as primeiras décadas do início do presente XX, já incorporando o choro como gênero musical (RANGEL, 2014); esse estilo ao longo

desse século já veio apresentando mudanças que associamos ao próprio advento do aparecimento e da influencia das novas tecnologias, como: do rádio, do cinema, do disco e em particular dos projetos político Cultural promovidos da radiodifusão na antiga capital Nacional.

Seu terceiro momento, destaque para época dos festivais da MPB; marcando suas trajetórias e seguidores que até hoje são cultuados como artistas deste gênero para além da figura emblemática tido por muitos como o gênio do gênero, Alfredo da Rocha Viana “Pixinguinha”.

A trajetória histórica social chorística, indicam em qual cenário se encontrava o Rio de Janeiro. Com isso na tentativa em descrever essas mudanças e adaptações em meio ao desenvolvimento urbano social, almejamos chegar às singularidades deste conjunto de ideias e afirmações como propostas de percursos através dessa linha do tempo. Por outro lado, podem ser redutíveis de nossa parte, a ignorância às vezes direcionar apenas os fatos mais comuns deste legado histórico. Atento que assumiremos os fatores no correr dos percursos a merecer o risco de pecarmos, negligenciarmos todas as críticas dignas por se fazer! Para com este movimento musical. Mas nossa ideia é não deixar de fazê-las, já que existem inúmeros exemplos de excelentes trabalhos nacionais, acima de tudo históricos sobre a cultura do choro.

À medida que esboçarmos as representações e pertencimento dos estágios do choro deste período supracitado, tentaremos situar sua passagem às novas décadas, de como este, passou a significar a identificação de novas camadas sociais, principalmente quando seguir a concepção dos artistas locais. Mas vale ressaltar que o nosso interesse, especificamente neste capítulo é de alguma forma somar e a partir destes títulos e afirmações tornar mais receptíveis, com possíveis novos entendimentos a vida chorona goianiense; entre estas possibilidades indicar as nuances ao mencionarmos o não dito, o que se tem feito, falado e esquecido digno de notas.

O choro é uma música popular brasileira conforme aponta Tinhorão (1998), que se torna cada vez mais identificada a grupos marginalizados, pertencente a camadas dos subúrbios carioca. Segundo o autor, no final do século XIX as manifestações em torno da identificação chorona destacavam-se nos primeiros momentos como conjuntos instrumentais dentro da cidade, uma tradição que já vinham sendo seguida das bandas de escravos do período Colonial, mas também foi conhecida como música de Barbeiros,

Tinhorão (1997). Os últimos anos deste século, junto às mudanças sociais se apresentavam um cenário de músicas rurais e urbanas, muitas delas constituídas de ressignificações da musicalidade afrodescendente. Mas é fato que o choro assumiu os estilos que lhes deram um caráter de cultura urbanizada. (TINHORÃO:2000) já compunham estilos ou ritmos que deram a influência para o gênero, a polca e o lundun. “Teatro imperial de São Pedro, onde em 1845 se dançou a polca pela primeira vez no Rio de Janeiro. A polca irá se transformar em estrutura musical dos ritmos urbanos – grifos do autor (DINIZ:2003:13)”.

Tais afirmações contribuem para pensar que a musicalidade chorística se construiu como parte de manifestações culturais de diálogo entre estilos e ritmos que se transformaram nesse contexto. Inegável a associação da cultura europeia, mas deixando claro o autor, como o choro foi se tornando no cerne deste período uma música de mestiços e negros.

Estamos falando de um movimento musical que se transforma, perdendo e ao mesmo tempo adquirindo elementos que o definem; tal música, portanto se transformou em meio às inúmeras e intermináveis rodas (encontros) de chorões sendo assim uma de suas características. Como já comentamos, o choro possibilita através das rodas a comunhão de músicos que pensam na mesma sintonia musical dos pretenciosos instrumentais.

Até o tempo contemporâneo, nos encontros chorísticos, podemos notar que há harmonia na sintonia nas rodas entre os chorões e o mais curioso sempre há espaço para todos de maneira sonora se destacar em meio às performances.

Essas identificações do choro ocorreram mais visíveis já num momento em que o país aspirava ao governo Republicano, 1870. Grandes acontecimentos na corte foram registrados, mudança nos aspectos culturais sociopolíticos. Mesmo com o fim do Sistema Colonial, suas marcas ainda muito latentes deixadas como legado a uma parcela pobre da população menos favorecida de escravos libertos. Challoub (1996) isso tudo acompanhado pelo o projeto modernizador de higienização e urbanização do Centro urbano do Rio de Janeiro. Promoveram, no entanto, os meios de socialização para cultura chorística.

Por outro lado, podemos imaginar que os primeiros anos da República, a cidade carioca compunha o celeiro da diversidade de encontros musicais. A cena cultural em torno da música foi identificada por grupos das camadas baixas, média e alta da nova sociedade como notamos em Tinhorão (1998). O autor em referir as mudanças no cenário

da urbanidade estavam aos serviços da alfadegarias, crescimentos das linhas de ferro, o crescimento dos transportes de locomotivas e telégrafos – não é a toa que ele, menciona um dos chorões da última remessa deste século, o famoso Alexandre Pinto Gonçalves de apelido o “Animal”, Músico e Carteiro daquela época (TINHORÃO: 1997).

Com isso, podemos confirmar que o choro e as musicalidades foram identificadores destas camadas, uma parte significativa das religiões de matriz africana e cristã compunha este cenário, imaginamos até que ponto era aceita ou elas redefiniam espaços de cada cultura nesta sociedade bem como o movimento de tais estilos musicais. A outra parte seria as influências da cultura da música europeia que já vinha completando este cenário, trazidas e revigoradas pela família Real desde 1808. (CAZES: 1998).

Pressupomos que por estes fatores, o choro passou destas camadas ao público da alta sociedade. Desde então à medida que as novas camadas médias e altas compreendiam sua sofisticação (música bem elaborada) e talvez os momentos em que o próprio Dom Pedro II, simbolizava; representando a corte e alta sociedade carioca, havia cada vez mais a necessidade de se convocar músicos europeus e brasileiros que praticavam este estilo e com isso abrindo espaços à admiração do inexplicável gênero choro em formação, cada vez mais a ocupar os desejos dessas camadas e salões imersos as transformações urbanas.

Nesse sentido, uma vez que, estas mudanças sociais associadas à readaptação do Centro velho ainda de traços e hábitos coloniais sendo direcionada para um novo crescimento dos novos prédios, nova arquitetura transformando-se a Capital do Império uma nova “Corte portuguesa” mudando a paisagem urbana, outros elementos deveriam ser incorporados para somar-se a estes acontecimentos, e talvez o choro como nestes momentos apresentavam-se como algo novo, tais camadas o assumiria como tal. Ou seja, de alguma forma o movimento chorístico representava essas mudanças anseios e desejos.

Para o Joaquim Antônio Callado “O Primeiro líder dos chorões (CAZES: 1998)”, Callado como um dos precursores, compreendeu muito bem a virtuosidade da música que fez do gênero, compor as festividades dos salões da Corte Imperial bares, cafés e teatros com sua divina flauta (p.25). Em contrapartida, a influência maior que acreditamos foram às atividades em que o movimento chorão em suas musicalidades

traziam; apresentando poderes de destrezas, de adaptações e de estilos²¹ da época. Por exemplo: as valsas, operetas, polca quadrilhas dentre outras.

Em 1871, tornou-se, professor de flauta do Conservatório de Música e passou a ser reconhecido como o flautista mais importante de seu tempo. De seu grupo fizeram parte, entre outros, o violonista Sartunino, Baziza Cavaquinho e a pianista Chiquinha Gonzaga, além de seu grande amigo flautista saxofonista Viriato Figueira da Silva (CAZES, 1998:24).

Podemos perceber a partir da trajetória do chorão Antônio Callado, o que compõe o formato original dos conjuntos antigamente; em sua origem, para o encontro de chorões eram formados por instrumentos básicos como o violão, o cavaquinho e a flauta, mas ao passar dos anos novos instrumentos foram assumindo o estilo, por exemplo, o piano, o pandeiro, a sanfona o afoxé dentre outros. Com o olhar nas mudanças e permanências do choro ou de seu conjunto vemos que estes novos instrumentos foram sendo adequados ao longo de décadas. O choro no futuro passou inclusive a ser cantado.

Do trabalho de Callado como compositor, deve-se destacar o “Lundu Característico”, de 1873. Essa peça de maiores pretensões traz em seis partes um resumo das tendências de época, já apontando para o abasileiramento da polca e o surgimento do maxixe como acento musical (CAZES, 1998:24-25).

Podemos afirmar que ainda na trajetória de Callado, principalmente como um músico de tendências ao erudito, como músico de Conservatório tanto quanto outros contribuíram para a secularização eternizando grandes obras chorísticas inclusive suas.

Isso por causa, num primeiro momento como acreditamos por meio das partituras que de forma teórica guardaram choros que até o tempo contemporâneo passaram a ser registrar em discos, Cd's. Do contrario imagina só o tanto de obras de chorões que se perderam no tempo, ficando no passado, simplesmente por falta de registros e que de alguma forma o trabalho da Oralidade sonora não conseguiu fazer.

²¹ Para uma dimensão de como o choro ia sendo concebido no final do século XIX, Escutar as obras de “Joaquim Antônio Callado” interpretado por Sebastião Vianna CD – Joaquim Callado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=whnu7ngP0xc>
E “Chiquinha Gonzaga” interpretada por, Maria Tereza madeira – CD Chiquinha Gonzaga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GDfyFrtI7mM>

O que seria das obras clássicas do “Pixinguinha” Anacleto de Medeiros e do piano de Eherneto Nazareh, e das obras da própria Maestrina Chiquinha Gonzaga. Constatar no Rio de Janeiro início do século XX quem tinha piano é perceber quais grupos representavam esta sociedade da época, ou seja, bastava vê quem possuía este instrumento de origem da música clássica vindo da Europa, que também passou a interpretar choro, saberia dizer a que classe social estes pertencia.

Discípulo de Callado Junior o mestre do gênero no quesito flauta o chorão quando morreu herdou para Patápio Silva, a virtuosidade de se fazer choro também na astuta flauta. “Ainda em 1901, Patápio assinou contrato para gravações na Casa Edison e se tornou o primeiro solista de flauta a gravar no Brasil (CAZES, 1998:26)”. Como lembra o autor este chorão do início do século é lembrado pelo choro “Primeiro amor”.

Já podemos acompanhar as mudanças de estágios choronas inclusive nas instalações de casas de edição de partituras, ou seja, a modalidade teórica de se fazer ou guardar músicas irão crescer no início do século XX, na cidade. Colocando dessa maneira o movimento choro em outros patamares, com as casas de Edição, as primeiras vendas de radiolas e o sucesso do disco a propagação do rádio, da imprensa sustentaram a segunda geração de choros e chorões. Considerar estes apontamentos na obra de Tinhorão (2014) *Música popular: do Gramofone ao Rádio*.

Para tal, também contextualizaremos os caminhos e negociações musicais na intenção de sintetizar o que o defino enquanto movimento cultural, e quais características sonora e estética lhes apresentam como uma música de Diáspora – para Gilroy (2001) a diáspora negra são todas as representações e ressignificações simbólico- culturais transatlânticas trazidas pelas comunidades africanas para o resto do mundo. A síncopa neste caso é um elemento rítmico encontrado no choro herdado pelos ritmos da África.

Ao assumir um caráter de identificação desde o seu surgimento no Rio de Janeiro, sua musicalidade quando adquire um papel de difusão de música popular principalmente através do rádio no presente século, incorporou elementos distintos que veio da música negra a síncopa é fortemente notada na cultura negra afro-diáspórica, ressignificada no país. Parte dessa cultura sonora podemos perceber nos diversos sambas rurais, na música de ponto das inúmeras casas de Terreiro do Candomblé resistentes pelo país afora.

Acerca deste estudo, percebemos a discussão historiográfica sobre a interculturalidade que evidenciam a discussão sobre identidade, estética musical e do campo das linguagens que favorecem os entendimentos musicais. Os encontros culturais nos referidos períodos traduzem a ideia de pertencimento e de trocas musicais.

A reflexão que traz a ideia de encontro acima comentada pelo autor, nesse sentido contribui para pensar que a identidade musical do choro foi composta a partir dos encontros e assimilação com outros estilos musicais. Uma vez que, podemos ainda notar antigos ritmos presentes em choros contemporâneos.

A ponto de percebemos que dentre alguns desses estilos construídos na época são identificados nos ritmos dançantes que depois passaram a defini-lo como tal, eram danças como a polca, o lundum, o maxixe, valsas entre outros.

Nesse sentido acreditamos que quando foi cada vez mais notável a identificação chorística, compreendidos nesses ritmos dançantes. Além de servirem como influência na composição do estilo musical em questão, ao mesmo tempo passou a ter os mesmos nomes das danças referidas.

Portanto aos discutirmos os elementos culturais e estéticos encontrados na musicalidade de matriz negra, como a síncopa, efeito rítmico sonoro característico da música negra transatlântica, encontrada na formação estrutural da música “chorona” pode diferencia-la ou configurar algo intrinsecamente compreendido como sua própria Matriz musical. Ou seja, os ritmos.

Contudo, tais aspectos da música em especial a chorística podem ser entendidas através das múltiplas “Linguagens”, sonoras. Quanto à ideia do significado do conceito de Linguagem vemos em Bakhtin (2010), que de alguma forma contribuem para mensurar o campo musical. A perspectiva de entendimento sobre a apreensão da diversidade linguística pode elucidar, de que maneira o choro apresentam seus códigos, como de partituras, das notas dos ritmos de harmonia e melodias podem identificar e constatar a sua própria estética.

Ao seguir como uma musicalidade que viria se tornar um gênero musical a partir do século XX como lembra Rangel (2014), em que os artistas desde a virada deste século, em sua maioria se depararam cada vez mais com uma música característica de elementos sonoros, rítmicos e harmônicos específicos, de formas distintas, pertencentes e definidoras da sua própria estética, o que no leva a crer, foi sendo interpretado por este caminho – de um movimento popular que passo a passo assumiria feições, imagens e

gostos de brasilidade. E tais percursos foram reforçados mais ainda pelo papel das mídias. Rádio, TV e Jornais.

Em suma, estamos constatando através destes estágios, com os autores que os encontros de músicas diversas presentes desde o primeiro “Império” no período, compreendido como danças, como já indicado, o maxixe, a modinha, a polca, o ludun²², a valsa dentre outras, é interessante perceber que passaram de danças a denominar ritmos musicais – possibilitaram o surgimento de novos estilos, nome de ritmos, que permearam e influenciaram a sonoridade chorona até mesmo sua base musical, sobretudo advinda da (música de matriz africana).

E vindo e traçando este percurso consigamos perceber o contexto sociocultural meados de 1870, este momento como aponta Tinhorão (2001) é um Rio de Janeiro que ainda vivia as mazelas e resquícios do processo escravocrata, período em que se anunciavam a ideia de urbanização, separação populacional, destruição dos famosos Cortiços Chalhoub (1996), mas com um cenário musical dos mais ricos que se possa imaginar.

O lundu (ou ludun), no começo uma dança “licenciosa e indecente” trazida pelos escravos bantos, acabou sendo apropriado pelas camadas médias da corte, transformando-se numa forma-canção e numa dança de salão geralmente tinha um andamento mais rápido que a modinha e uma marca rítmica mais acentuada e sensual, sendo uma das primeiras formas culturais afro-brasileiras reconhecidas como tal (NAPOLITANO, 2002:28).

É importante ressaltar que esse movimento musical da virada do século XIX, foi potencializado pela profissionalização da música ligado aos meios de comunicação, sobretudo o rádio, tanto para viver dela, quanto de saber (re)criar. Nesse processo de redefinição do choro, alguns começaram a se destacar profissionalmente, enquanto outros permaneciam na informalidade desses encontros de “chorões”, característicos de seu surgimento.

Napolitano (2014) afirma que a profissionalização da música nos períodos anteriores à própria formação do choro, esteve sempre a cargo dos músicos negros e mestiços. As incumbências eram variadas, essas execuções musicais se passavam pela

²² Segundo Sodré (1998. p. 30) “O lundum, como o batuque ou o samba, também incluía em sua coreografia uma roda de espectadores, par solista, balanço violento dos quadris e umbigada, acompanhamento de violas”.

reprodução da música sacra às músicas de salões de festejos, como a polca, a valsa, o samba e mais tarde o maxixe até as primeiras definições da música em questão.

Antigamente segundo Tinhorão (1991), existia as músicas de barbeiros, negros que além do ofício da barbearia participavam de conjuntos de música instrumental, “A atividade musical profissional ainda vista, em meados do século XIX, como uma forma de trabalho artesanal, logo, “coisa de escravos” (NAPOLITANO, 2014:29)”. No caso do lundum e da polca, para além do choro, “foram basicamente esses gêneros que serviram como estrutura rítmica da música urbana carioca (DINIZ, 2008:13)”. O pesquisador Diniz (2003) ainda relata quanto ao termo e essa nova fase do choro:

Assim

A Corte do império no referido período, já era considerada um celeiro cultural da música em transformação, um caldeirão de ritmos dos mais diversos compunham este movimento, e algo importante na permanência e do surgimento de novos gêneros musicais no país é o elemento sincopado presentes em alguns gêneros. É neste contexto social-cultural que se destacará a síncopa na cultura musical brasileira: um elemento rítmico distinto da música diáspórica (SODRÉ, 1998).

Conforme Tinhorão (1991) afirma, que esta música surge meados da década de 1870 está registrado na obra de nome “Reminiscências dos Chorões Antigos – No livro, O Choro”, um dos chorões antigos ainda no século XIX, registra uma pequena biografia dos últimos chorões antigos.

No entanto, quando tal expressão cultural não era ainda considerada um gênero musical, mas sim uma manifestação constituída por conjuntos de violonistas acompanhados pelo cavaquinho, do violão e quase sempre instrumentos de sopro, neste caso flauta ou clarinete. (SILVA, 2015. P.2).

Conhecidos como “Chorões”, tais conjuntos eram compostos majoritariamente por músicos negros e mestiços, eram funcionários públicos que residiam numa parte da classe média baixa e em bairros populares na Corte do império.

De todos estes encontros culturais e da mistura musical resultante, surgirão os gêneros modernos de música brasileira: a polca-lundu, o tango brasileiro, o choro e o maxixe, base da vida musical popular do século XX (NAPOLITANO, 2014, p.30).

A música “chorona” antes de adquirir uma identidade musical própria, já adaptava para o estilo de seu modo de tocar, suas próprias versões “choradas”²³ ao interpretar músicas populares, a polca e do lundu, principalmente. De fato, as musicalidades e estilos existentes no Rio de Janeiro contribuíram para o futuro gênero choro a legitimar suas transformações e característica musical. “O espírito de confraternização desses músicos se revela através do choro, música que surgiu a partir da fusão do lundu ritmo de sotaque africano à base de percussão, com gêneros europeus” (DINIZ, 2008, p. 14).

O estilo musical choro segundo Tinhorão (2001), esteve inserido ao conjunto de transformações socioculturais no espaço urbano carioca como já comentado, em meados dos anos 1870, num primeiro momento, ele, considerou este estilo como manifestações de interpretações de músicas da época, a palavra choro significava mais encontros festejos de datas comemorativas, em parte do calendário religioso cristã na cidade carioca. “Vamos vendo que, com exceção do carnaval, todas as oportunidades para festas – primeiro com a presença de bandas de escravos e libertos, depois já os choros das cidades – eram todas fornecidas pelo calendário religioso (TINHORÃO, 2001. P. 114)”. Na perspectiva do autor esta música incorporou-se, como uma música de caráter urbana inserida na cultura popular brasileira.

Nesse sentido, compreendemos que o espaço aonde o choro ia tomando forma fizeram parte de camadas populares, denotando grupos sociais marginalizados, e à medida que criavam esses espaços na corte do Segundo império assumiam suas identificações, tanto com o próprio estilo, com uma população específica, quanto aos novos espaços.

No século XIX, Já se anunciavam no mundo as transformações da música e o surgimento de novas, a sincopa elemento característico da música diaspórica Gilroy (2001), cremos que já vinham influenciando a leva de estilos e gêneros musicais que marcariam épocas no Brasil, sobretudo no rio de Janeiro, assim tomando formas no início do século XX, “A sincopa, já dissemos, é uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte (SODRÉ, 1998, p.25)”. Compreendemos estruturalmente na música estudada que o ritmo é um dos elementos identificadores de sua estética.

²³ Versões choradas é um termo utilizado informalmente pelos chorões para denominar como o choro pode interpretar versões de musicas já existentes de formas soladas.

No Rio de Janeiro, foram registrados o surgimento e a comunicação da diversidade musical que se redefiniam na corte do segundo Império, parte dessas músicas eram consideradas trabalhos de ofício, “logo coisa de negros” como afirma Napolitano (2002). A música choro é uma delas, que se transformou e se ressignificou, ou seja, surgiu a partir de interpretações de músicas já existentes, também marcando suas identidades sonoras.

Vale ressaltar, não que seja importante detalhar o surgimento de cada um desses estilos musicais supracitados que influenciaram o choro, pois alguns deles vieram de outros países, dialogando-se com musicalidades que surgiram no Brasil. Músicas populares que se tornaria nas mudanças de setecentos para século XVIII. As duas principais “raízes” da música popular brasileira – o lundu e a modinha, Tinhorão (1998). Podemos entender do termo raiz – relacionado à música, como algo que traduz a própria matriz musical, que por sua vez, está relacionado à própria estrutura da música, como ela se configura “ritmo, melodia e harmonia” como sua identidade.

Os elementos que configuram o choro como um movimento estético distinto da cultura brasileira e que o coloca como um objeto de discussões sobre a História, temos como aporte para estas e outras interpretações, o entendimento dos seguintes autore(as); sobre Identidade Hall, (2001) – a partir do conceito de “Identidade” que segundo o autor surge do encontro entre culturas, a identidade sofre mudanças de acordo com o tempo e lugar, apreende-se, que a música conduz elementos distintos identificadores, que denotam, configuram, registram, legitimam traços culturais de determinadas “tradições” de uma sociedade, ou seja, a criação de músicas produz identidades, ela pode revelar elementos do contexto social cultural de determinada comunidade. No caso do choro, suas influências partem de tradições musicais locais e externas, seu tom de brasilidade talvez seja confirmado no espaço e período em que surgiu.

Nesse sentido, a referida música, desde suas primeiras definições quanto às normas e técnicas, foi transformando sons distintos aos de sua época, apresentava suas linguagens sonoras – rítmicas a cada ressignificação um elemento rítmico característico de sua estética, é o – Contraponto – isso ocorre quando dentro da música é possível ouvir duas harmonias tocadas simultâneas, isto é, a própria transformação desta musicalidade, pode ser entendida como a própria construção da “Língua” quer dizer, para Bakhtin (2010) a língua, ou melhor, o sistema linguístico – “que se exprime

efetivamente em coisas materiais, e em signos (BAKHTIN, 2010, p.93)”, meio pelo qual se dá a comunicação humana em constante transformação.

De um ponto de vista realmente objetivo, percebendo a língua de um modo completamente diferente daquele como ela apareceria para um certo indivíduo, num dado momento do tempo, a língua apresenta-se como uma corrente evolutiva ininterrupta (BAKHTIN, 2010, p.93).

Todavia, por limites de páginas composta nesse capítulo acreditamos que certas hipóteses levantadas e afirmações conceituais relacionadas ao campo da história não se esgotam por aqui e agora.

Ao estudar a história do choro e seu campo estético simbólico, constatamos que as discussões de entendimento sobre a língua são amplas e complexas, pois a própria linguística tende a mudar de acordo com o tempo e espaço, isto devido aos constantes transformações que a própria língua sofre. Neste caso, compreendemos o próprio choro como uma delas.

A musicalidade do choro, ainda segundo o autor, surge no contexto em que é herdado pela cultura negra brasileira, ou seja, criado no período do Segundo Império no país, o lundu foi configurado como manifestações religiosas de povos africanos – inicialmente era chamado de danças (TINHORÃO: 1998). O Brasil desde tempos imemoriais guarda uma matriz musical, que se estrutura através da síncopa, elemento rítmico distinto da música diaspórica Sodré (1998).

É no início do século XX, que compreendemos que o choro é registrado como gênero musical através da indústria fonográfica. Esse período é marcado por profundas mudanças sociais e estruturais no Rio de Janeiro ligado aos projetos de urbanização e “modernização” da então capital Federal. Dessa forma, o choro pode ser entendido como um gênero musical de caráter urbano ligado a grupos das camadas baixa e médias cariocas. E irá se popularizar pelo país sendo identificado mais tarde como música popular brasileira.

Portanto, no primeiro momento, reconsideraremos o contexto sociopolítico da configuração cultural da cidade de Goiânia no período em que esta apresentava discursos de afirmações modernizadoras, tendo como aporte os argumentos em (ELIÉZER, 1999. UFG).

Além disso, pretendemos contextualizar as performances, as transformações culturais, políticas, artísticas e sociais, como o choro se manteve na então capital goiana, bem como problematizar aspectos comportamentais locais, tendo em vista discussões da historiografia de Goiânia acerca das dicotomias: rural e urbano, modernidade e atraso.

A estética dessa musicalidade apresenta várias linguagens que constitui identidades da música urbana e rural, uma vez que, sua composição representa as inovações tecnológicas no que se refere aos recursos sonoros, enquanto o samba em ambientes rurais era produzido com percussões agogôs, atabaques, ganzás, o canto, etc, o choro passa a ser composto, além da percussão, por instrumentos de corda e de sopro: flauta, violão, pandeiro, e cavaquinho, representando assim uma sofisticação do ritmo nos ambientes urbanos da capital federal, Rio de Janeiro.

CAPITULO II

A TRAJETÓRIA DO CHORO PELO PAÍS

A fim de evidenciar em as trajetórias e as identidades musicais formadas em torno do choro, vemos na musicalidade chorística local a oportunidade de investigarmos suas trajetórias e elementos que propiciaram a identificação e a construção de pertencimentos entre os grupos que o adotaram. Sobre a ideia de goianidade, acreditamos que o estudo de certas identidades musicais pode apontar indicadores da formação de uma mentalidade específica que revelam características de mudanças de um tempo: significados de memórias, de construções de hábitos, de costumes, de registros, de vivências e de representação de imagens.

Todavia, vale revisitar esse passado, acreditamos que podemos despontar uma série de perspectivas sobre a ideia do movimento chorístico goianiense. O entendimento que se guarda de suas memórias, oportuniza analisar e descrever condições do meio social do período que este se iniciou e esteve em alta, sendo a memória almejada dos artistas e suas trajetórias um campo fértil, para traduções e interpretações de hábitos, de costumes, de identificação sociocultural e ao mesmo tempo, em contrapartida, os resultados disso podem revelar vestígios do que foi traçado como cultura goianiense os contra-discursos dos grupos que se opunham à ideia dominante das representações de goianidade. Para tal, afim de investigarmos os caminhos pelos quais o choro trilhou até chegar à espacialidade que constitui o recorte de nosso trabalho, nos recorreremos ao procedimento metodológico central de nossa pesquisa, os relatos, ou seja, a memória dos chorões da velha guarda goianiense.

A memória dos velhos pode ser trabalhada como um mediador entre nossa geração e as testemunhas do passado. Ela é o intermediário informal da cultura, visto que existem mediadores formalizados constituídos pelas instituições (a escola, a igreja, o partido político etc.) e que existe a transmissão de valores, de conteúdos, de atitudes, enfim, os constituintes da cultura (BOSSI, 2003:15).

Uma de nossas problemáticas foi, portanto, como o choro chegou ao solo goianiense e a ponto de se tornar um movimento da cena artística local? E de que forma esse estilo continuou assumindo novas performances, novas adaptações, públicos diferentes na cidade de Goiânia? Ou o que houveram foram apenas reproduções do

choro carioca e dos velhos choros da primeira geração? Em outras palavras, quem são estes sujeitos e de que forma estabeleceram contato com o choro carioca mesmo vivendo em uma capital goianiense.

O Choro e a Rádio

Acreditamos que o choro foi difundido em Goiânia por meio da Radio Nacional sediada na cidade do Rio de Janeiro cuja audiência que cobria todo território nacional provavelmente influenciou sujeitos que formaram os grupos de chorões de outras localidades fora da capital carioca. Todavia, é possível também, que a chegada dessa música em solo goianiense, ocorreu também por meio da chegada de imigrantes de outros Estados da federação à nova capital do estado de Goiás.

A grandiosidade dos efeitos causados pelo advento do rádio no mundo contemporâneo acima de tudo na sociedade brasileira desde o surgimento das primeiras emissoras, de fato marcaram uma série de transformações na vida sociocultural da população, causadas pelo potencial ampliado das comunicações. E de pensarmos que a comunicação de forma mais ampla entendida em sua complexidade, sendo uma das condições essenciais humanas os meios radiofônicos ampliaram essa reflexão.

Imaginar o Rio de Janeiro como cede a receber as primeiras rádios no início do século XX, podemos mensurar quais foram os efeitos e desconfianças que este mundo contemporâneo já anunciava através das chegadas dos processos reveladores da tecnologia somado pelos processos da industrialização, evidente que a palavra rádio no futuro significou-se em todo um Sistema complexo repleto de interesses múltiplos que o rodeiam. Ao mesmo tempo, que dá nome ao aparelho difusor virou um órgão de comunicação diversa entre os grupos da sociedade.

No Brasil, como nos Estados Unidos, grande parte dos homens de imprensa olhou com desconfiança a chegada do rádio. Para muitos este era um veículo imediatista e loquaz, sem nobreza e a perenidade da palavra imprensa (SAROLDI: 1984:15).

Esta nota sobre as projeções e proporções da Era do rádio (SAROLDI:1984), vale dizer que não pretendemos escrever a história das principais emissoras e todo legado da radiodifusão do Rio de Janeiro e nem de Goiânia, mas a intenção é de percebermos as influências das programações sediadas na capital carioca quando a

cidade de Goiânia estava em início de desenvolvimento. Relacionado a isso principalmente notar se a radiodifusão entre estas capitais promoveram a chegada do gênero choro ao território Goianiense.

Os indícios apontam que o choro foi difundido em Goiânia por meio da Radio Nacional da então capital do Império na época, e Goiânia nasce nos anos de 1933 (Galliano), e a Radio nacional surge por coincidência no mesmo ano, mas se oficializa em 1936 (SAROLDI: 1984:13), no referido recorte de tempo, cuja audiência que já cobria consideravelmente parte do território nacional brasileiro pode ter influenciado a formação de grupos de chorões locais somado ao fator da imigração de pessoas que já praticava e ouvia o choro em outros estados do país, a morar nesta capital do Cerrado.

A tentativa de fazer essa ligação dos fatos em que o papel da radiodifusão promoveu ainda quando Goiânia era bem jovem certas programações como as novelas e a propaganda política da Era Vargas, nos traz a ânsia de associarmos esta chegada do gênero choro. Sabemos em Galli (2003) que os interesses que levaram a construção de Goiânia para ser a Capital do Cerrado, tendo o interventor Pedro Ludovico – coligado a política Nacional de Getúlio Vargas, a Rádio Nacional no Estado Novo 1947, já tinha um considerável alcance em território brasileiro, vemos que o rádio cedia espaço para questões de interesses político e também de lazer e cultural.

Mas veja só como fica evidente o interesse de um dos diretores do (DIP) departamento de imprensa propaganda do governo de Getúlio Vargas: “Nessa ocasião, possivelmente pela primeira vez, o futuro diretor geral do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP – expressa suas preocupações com o rádio como um instrumento de ação político-social: (SAROLDI: 1984:13)”.

Dos países de grande extensão territorial, o Brasil é o único que não tem uma estação de rádio “oficial”. Todos os demais têm estações que cobrem todo o seu território. Essas estações atuam como elemento de unidade nacional. Uma estação de grande potencia torna o receptor barato e, portanto, o generaliza. (...) Não podemos desestimar a obra de propaganda e de cultura realizada pelo rádio e, principalmente, a sua ação extra-escolar; basta dizer que o rádio chega até onde não chegam a escola e a imprensa, insto é: aos pontos mais longínquos do país e, até à compreensão do analfabeto (SAROLDI: 1984:13)

Não poderíamos deixar de fazer esse registro do trabalho histórico a pensar sobre choro e o rádio, sem mencionar e trazer nossa restrita homenagem ao publicitário pioneiro do Rádio da capital Goiânia, uma personalidade significativamente lembrada

pelos chorões e músicos que entrevistamos. Estamos falando de “Silvio Medeiros” radialista um dos fundadores da “Rádio Clube” de Goiânia em 1943, Medeiros foi um importante protagonista de importantes reuniões e encontros artísticos em que o choro goianiense esteve presente.

Em busca de mais informações sobre a presença do movimento chorão goianiense nos registros dos meios midiáticos locais visitamos o Museu da “Imagem e do Som” desta capital, porém, constatamos que em seu acervo não havia nenhum material ou fontes registradas sobre a trajetória do choro local. Constatamos também que nem a Rádio Brasil Central - RBC uma das rádios antigas da cidade, uma das principais doadora do acervo do museu que contava com discos Lps, CDs, entre outros, não contemplou o repertório não contemplou em suas doações o repertório dos choros nacionais.

Falamos sobre isso, pois faz parte do ponto de vista histórico nosso interesse sobre de como podemos imaginar da chegada do gênero a Capital do Cerrado. Por outro lado, nosso comentário das duas perspectivas indicando que ele possivelmente desembarca pela Imigração, e sendo fomentado pelas vias do rádio, nesse sentido seja mais seguro de acreditar.

O autor (SAROLDI: 1984:15), em relação as trajetória de chegada e fundações das primeiras emissoras no Brasil ainda na primeira década do século XX, afirma ser o Rio de Janeiro quem mais recebeu a profusão e o desenvolvimento dos canais radiofônicos até a própria (PHILIPS) influencia nesta chegada das tecnologias como de promoção. Uma febre de rádios desperta o interesse do capital entre empresários e investidores que por algum motivo souberam que este Sistema vinha para ficar.

Veja enquanto tomava força à chegada dos primeiros canais, causando indiferença dentre a população intelectuais e outro setor social davam as boas vindas, dentre as primeiras e as principais emissoras vejam um pouco das programações:

Um preconceito não partilhado por Roquete não partilhado por Roquete Pinto Henrique Moritze, fundadores, em 1923, da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, PRA A. o prestígio intelectual e social de ambos iria estimular outras personalidades a investir no mercado radiofônico na década de 1930. Assis Chateaubriand seria o exemplo mais completo. A cadeia Diários Associados reuniam em seu apogeu nada menos de 34 jornais e 36 emissoras de rádio em todo país. A emissora líder da rede, inaugurada em setembro de 1935, era

apresentada como O Cacique do Ar. Por coincidência, uma mês antes da Tupi seria lançada no Rio de Janeiro outra emissora ligada a jornal: a PRF 4, Rádio Jornal do Brasil (SAROLDI: 1984:15).

Embora os focos das programações das emissoras veiculassem mais os Jornais de cunho político e posteriormente as novelas, crescia a cada ano o lado de propagação cultural. Apresentações ao vivo de calouros, poesias e principalmente a música, podemos até pensar que os formatos criados inclusive pela PRE 8, Radio Nacional – a modalidade de emissora com público acompanhando as gravações ao vivo, deram inspirações para a criação dos famosos Festivais da MPB anos depois da década de 1960.

E claro, podemos dizer que o movimento choro até a explosão da Revolução de 1930, sua musicalidade estabelecia suas conexões adaptando-se as transformações. Saroldi (1984), ao descrever sobre a instalação de outra concorrente, a famosa emissora radiofônica da época PRF 4, somando a febre de popularidade confirma também as novas programações. “A nascente emissora prometia uma postura cultural pouco comum. Entre outros sinais, a Rádio Jornal do Brasil exibia um órgão elétrico de dois teclados e 25 registros, um coral de trinta vozes e uma orquestra de salão (SAROLDI: 1984: 15)”. Como lembra Cazes (1998) em seu trabalho sobre o “Choro do Quintal ao Municipal” nos reafirmam os espaços galgados pelo movimento choro, ele ocupou as salas de concertos, cinemas, festivais na década 1970, e como acreditamos sobretudo os espaços do rádio.

Só pra termos uma ideia da força que o Sistema da radiodifusão construiu como Impérios do Capital em nosso país, em forma das novas redes de TV’s no Brasil, o próprio Irineu Marinho criador de o jornal *O Globo*, pai de Roberto Marinho dono das corporações “Rede Globo de televisão” no início entendeu muito bem esta força do rádio. Esses avanços tecnológicos de vera também influenciaram nas trajetórias da musicalidade choro.

De história bem mais recente do que a do *jornal do Brasil*, *A Noite* dominava em popularidade a então capital da República. O verpertino tinha sido fundado em 1911 por Irineu Marinho e Joaquim Marques da Silva, este entrando com o capital de 5 contos de réis, aquele com 40 contos. (SAROLDI: 1984:15).

Considerando essas mudanças como de passagem do tempo muito significativas, interessante que quando o homem norte americano pousa a lua, na mesa década de cinquenta surge outra criação que veio para ficar influenciar as massas no mundo e, sobretudo no Brasil a TV. “Dezoito de setembro de 1950: inauguração da primeira emissora de televisão brasileira, PRF 3, TV Difusora de São Paulo Canal 3, por iniciativa dos Diários Associados de Assis Chateaubriand (SAROLDI:1984:81)”. Comentamos sobre essas transformações sociais no sentido de irmos seguindo quais os caminhos dentro dessas mudanças o choro ia se redefinindo. Embora o gênero em foco não participar nos primeiros passos da TV brasileira²⁴, temos A Era dos Festivais - Festivais da Record em 1967, Rede Globo dentre outros canais, umas das apresentações raras do conjunto choro Época de Ouro, em 1970.

Uma observação plausível de se imaginar é que quando a programação criada em 1930 a “Hora do Brasil” (SAROLDI: 1984:24), que o teor ocupava o cunho maciço do poder político da época, os programas de rádios contemporâneos medeiam muito à limitação das programações reduzindo muito a hegemonia de apenas um seguimento, do contrario os ouvintes quando não se depara a diversidade, abandonam sem atenção.

Sem delongarmos sobre a importância do rádio nesse processo de reação direta com a música, a forma como se relacionou com a cultura musical, de fato as novidades que este evento assumiria nas obras de grandes artistas até hoje são inquestionáveis. Em outras palavras o ingresso e sucesso que os estúdios das emissoras provocariam numa “Revolução” um contato maior entre artistas e ouvintes, enriquecendo muita gente daquela época, tornando outras famosas. Os conjuntos musicais de instrumentais e instrumentistas os famosos regionais de choro dentre outros, de sambas foram cada vez mais convocados a participarem das famosas programações radiofônicas.

Em 14 de fevereiro de 1932, iria ao ar pela primeira vez o programa que tornaria o nome de seu corretor, diretor artístico, redator e até contra-regra, antes que uma longa lista de rapazes (alguns até mesmo em uniformes colegiais) entrasse em cena, comandando os bastidores do estúdio da rua Sacadura Cabral.

Moços que se tornaria famosos em diferentes áreas, numa constelação de iniciados no rádio pelas portas do *Programa Casé* – Nássara, Erathostenes, Frazão, Cristovão de Alencar (Armando Reis), Sadi

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=kB5XJR6w2C4>
<https://www.youtube.com/watch?v=X5FrC3YQOII&t=182s>

Cabral, Evaldo Rui, Noel Rosa, Paulo Roberto, Henrique Pogetti, Haroldo Barbosa e Almirante, entre outros (SAROLDI: 1984:17).

A consagração e “evolução” dos processos radiofônicos e de estabelecimento das rádios são vistas no potencial que a Rádio Nacional desempenhou, como vemos no comentário deste autor. Criou-se à medida que crescia os sucessos das emissoras, uma nova profissionalização da música, e de artistas ligados inclusive à música popular brasileira, bem como de cantores que saem na época dos salões e de lugares diversos para ocupar os estúdios radiofônicos.

Só pra mensurar, o prédio da Rádio Nacional na época era tido como um dos maiores da América Latina (SAROLDI: 1984:16). É interessante lembrar que uma leva de cantores(as) fez seu nome nas inúmeras participações de programas de rádio, principalmente do gênero musical samba e dos famosos Regionais – conjuntos de instrumentais a exemplo o próprio choro como lembrado anteriormente.

Apenas a metade do naipe de cantores do primitivo elenco da Nacional era constituída de intérpretes da nossa música. O repertório ‘Ide fora’ ficava por conta de Rose Le, Bem Whight e Bob lazy, na música americana; os tangos contavam com Mauro de Oliveira e Amália Díaz; o fado se fazia representar por Antônio Pimentel; Roxane cuidava das canções francesas.

A defesa dos gêneros nativos recaía sobre os ombros de Sonia Carvalho, Elisinha Coelho, Silvinha Melo os cantores Orlando Silva e Nuno Roland, as “cantoras de samba” Marília Batista e Araci de Almeida (SAROLDI: 1984:16).

Impressionante como a Era rádio em especial no Brasil, deram novos rumos e sentidos de destaques, visto na profissionalização da música em dimensões espetaculares. O gênero choro soube muito bem conceber tais transformações tendo o marco à década de trinta até os anos de 1950 foi junto ao processo dos Discos de 78 rotações que grandes artistas deste cenário conseguiram de alguma forma se destacarem na História da música brasileira. Veja parte dessa reflexão: “Já então, a influencia da Rádio Nacional na música brasileira não se limitava ao que era produzido em seus estúdios ou no palco-auditório” (SAROLDI: 1984:70), de fato o gigantesco prédio chamado de A Noite na praça Mauá no rio de Janeiro, no estava instalado a PRE 8, tinha inclusive alcance de audiência em outros continentes como lembram o autor. “Tambem ali estava o celeiro de novas ideias e sons, de talentos capazes de fornecer alimento à fome de sucesso da indústria do disco, ou à crescente demanda de um

mercado interno para o filme nacional, ainda dependente das chanchadas da Atlântida (SAROLDI: 1984:70).

Voltemos ao momento de reconsiderar os encontros choro cidade de Goiânia; mas ante disso deixemos esta lista de time dos mais representantes Cantores(as) como símbolo deste processo pelo qual julgamos importante relação história do rádio e música:

Uma constelação em que brilhavam várias rainhas do rádio. O reinado de Marlene duraria dois anos, cedendo o posto a Dalva de Oliveira; em 1952 o cetro e a coroa iriam para uma revelação de cantora de Rádio Clube do Brasil, Mary Gonçalves 1953 marcaria – afinal! A eleição, por mais de 1 milhão de votos, de Emilinha Borba, que por sua vez passaria a faixa no ano seguinte a outra cantora de origem modesta mas de igual carisma popular: Ângela Maria.

Nessa altura, o *cast* da Nacional podia resistir até mesmo à perda do Rei da Voz, tragicamente desaparecido em desastre rodoviário em 1952. O patrocinador e a emissora se incumbiriam de manter viva a memória de Francisco Alves através da manutenção de seu programa, além de lançarem João Dias como cultor e discípulo de Chico.

Mas ali estavam outros cantores igualmente importantes como Orlando Silva, Atulfo Alves, Carlos Galhardo, Linda Batista, Luiz Gonzaga, Carmem Costa, ou Nelson Gonçalves, aos quais se somavam a competência e o talento de Nuno Roland, Paulo Tapajós, Albertinho Fortuna, Camélia Alves, Luiz Vieira (Príncipe do Baião), Zezé Gonzaga, Gilberto Milfont, Heleninha Costa, Adelaide Chiozzo, Jorge Fernandes, Dolores Duram ou Lenita Bruno, num painel sonoro capaz de abranger todos os segmentos da música brasileira (SAROLDI: 1984:70).

Ao descrevermos as projeções e transformações deste meio midiático principalmente da PRE 8, Rádio Nacional, nos condicionam pensar hipoteticamente ao momento em que podemos relacionar as vias que promoveram a espaço de chegada a Goiânia. Portanto, comprovamos que quando a cidade capital do Cerrado surge desde 1933 Galli, a emissora por coincidência surge também ano mesmo ano, oficialmente 1936 (quase contemporaneamente ao crescimento da capital do Cerrado).

Este momento, lembremos um dos radialistas mais antigo que logo vamos falar sobre, quando ainda jovem considerado um pioneiro nesta questão, ao ser um dos fundadores da Rádio Club de Goiânia em 1943, comenta em uma de suas entrevistas raras “Nós da rádio Clube recebíamos os rolos de fitas gravadas de Novelas todo mês que vinha do Rio de Janeiro”. Foi um sucesso que segundo ele passaram desenvolver tão bem a programação das novelas quanto às do Rio de Janeiro.

Para além do clube do choro que teve como um dos fundadores e gerente o chorão de carteirinha Oscar Wild, que este espaço foi um marco de reduto de encontros dos artistas do estilo na capital, o Silvio Medeiros, tanto quanto importante vale lembrar, tinha um bar no setor Universitário conhecido como um (Pátio-Verde) assim ficou marcado pelo ambiente cheio de plantas e arvores este lugar que também registramos como um dos pontos de encontros considerável da segunda geração de chorões, era chamado de Convivart – Clube da boa convivência dos veteranos – assim confirmava o Radialista, localizava-se enfrente a praça abaixo da antiga cede da Policia Federal, fundo do Hospital Araújo Jorge. Vale lembrar, que sua trajetória daria um livro.

Importante mencionar sobre este lugar de reduto dos chorões na década de 1980, pois ali, segundo Zé-Mauro entrevistado ali era um ponto de encontro entre chorões e sambistas da capital, vários rodas de choro passaram por lá. (Zé-Mauro, entrevistado em 2018).

Mas existe a reflexão de uma possível vinda efetiva do movimento choro do Rio de Janeiro a Brasília como ponto de efervescência e depois desembocando as trajetórias na Capital Goiânia... Os Músicos goianienses tiveram como marcador importante a década de 1970, podemos confirmar isso especialmente nos depoimentos de alguns destes entrevistados; que alimentaram este contato com os chorões brasilienses como comenta o chorão Zé Mauro.

Portanto, quem foi Silvio Medeiros, e o que ele significou para a música em Goiânia e principalmente para o movimento do choro naquela época: comentário do Zé-Mauro, ele era um apaixonado pela música e poesia, se casou com a Darcy, cantora antiga do Rádio goiano comentários.

Como se apresenta nas falas dos chorões o movimento não era muito bem recebido noutros pontos da cidade, o público era específico que acompanhava o movimento chorístico, então o bar no Pátio verde Convivart do Silvio Medeiros de certa forma garantiu a perpetuação do movimento, daquela período desde os anos de 1980, João Garoto músico sambista e chorão da capital, até em depoimento nos diz, “eu morei ali num prédio bem no fundo do bar dele quando eu me casei, o Silvio Medeiros Foi uma cara que criou o rádio em Goiânia, criou os festivais, foi justamente quando comecei a frequentar este lugar estava começando aprender a tocar violão e ainda tinha

muita coisa pra aprender depoimento (04/04/20)”, João garoto comenta que descia para o bar pra fazer umas rodas de samba, mas também de choro.

Então a gente descia lá e juntava a turma e fazia uns sambas lá, e fazia rodas de choro também entendeu! Pátio verde foi um centro cultural improvisado muito interessante né, pro choro também, apesar dele fazer as serestas, ele era um seresteiro uma voz muito bonita, um cara de cultura realmente bem avançada Silvio Medeiros e se você não sabe a ultima homenagem feita para ele eu que gravei com ele, uma gravação que tem com ele cantando inclusive composição dele fui eu quem gravou (Depoimento de João Garoto, 04/04/20).

Importante lembrar que a imagem a seguir mostra o início da trajetória de Silvio Medeiros, como pioneiro no rádio na cidade de Goiânia, também parece que contribui com sua paixão na (RBC), Rádio Brasil Central. Veja também uma das entrevistas²⁵ raras do radialista.

Figura 2: Radialista Silvio Medeiros



Fonte: foto tirada de uma entrevista rara do Youtube, à direita segurando o microfone, o radialista mais antigo da Capital de Goiânia um dos fundadores da Rádio Club em 1943, nome de batismo – Silvio de Macedo Medeiros, e seu nome de guerra Silvio Medeiros.

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=CfDrNz4RZU8>

Divulgadores do choro Goianiense

Sílvio Medeiros faleceu em 2006 como mostra o documento em forma de entrevista gravado e filmado²⁶. Sua trajetória como radialista e poeta, contribui para hipoteticamente dizer o que se ouvia em Goiânia ainda quando a cidade tinha apenas poucas décadas de idade, comprávamos que ele foi um dos fundadores da Rádio Clube de Goiânia.

É importante imaginar que em Goiânia quando a rádio surge em 1943, é justamente o final do Estado Novo de Vargas, mas a cidade guardava em si naquele período hábitos provincianos (Eliezer: 1999) e provavelmente já também cobria a “A Voz do Brasil” programação do governo, pensando assim, a quem era direcionado essas novelas. E passam pela nossa imaginação quais foram às programações de rádio naquele período.

Em entrevista, ele confirma que o desempenho da programação da Rádio clube na época de sua fundação era sediar as Novelas que vinha do Rio de Janeiro, a emissora, segundo ele recebia aqueles rolos que chegava a cada mês. É interessante pontuar nossa análise com essas afirmações a dimensão desse imaginário, em que a capital tinha como atração tais Novelas, pois isso nos possibilita mensurar que naquela época nem existia a TV, ela chega somente na década de 1950, pois sendo o rádio uma das atrações culturais daquele período – pode nos assegurar que um dos propagadores do choro carioca que já se ouvia e se fazia ao vivo na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, como vemos nas reflexões em (SALDOI: 1986).

É claro que o choro se fazia presente em Goiás como aponta em entrevista um dos chorões setentista de Goiânia Oscar Wild (ele alega que em Pirenópolis já fazia e ouvia choro em tempos remotos). Mas o importante aqui para nós é perceber quais foram os veículos quem deram condições de chegada do choro a nova Capital do Cerrado.

Talvez fosse cedo afirmar que o rádio propusera isso, mas as indicações se afunilam com precisão. No entanto deixemos as vozes chorísticas apontarem, e que outros documentos venham nos reforçar essas hipóteses.

²⁶ Neste link: temos uma entrevista rara, o radialista traz um pouco de sua trajetória como morador da capital, e mais interessante ainda é sua confirmação como um dos pioneiros radialistas fundador da primeira rádio de Goiânia – Rádio Clube. <https://www.youtube.com/watch?v=CfDrNz4RZU8>

Neste momento, ao discutir a presença e representação do rádio, no interesse de esboçar os indícios de chegada do choro, embora não ser este apenas um dos caminhos que temos como objetivo mostrar existe também as trajetórias de migração e dos adventos do disco, Goiás Goiânia fomenta a vida de imigrantes diversos ao decorrer dos anos de sua formação.

Contudo, cabe salientar que essas intenções são para situarmos melhor a presença da música chorona em terras goianas. Mesmo sabendo que sua efervescência seria na década de 1980.

Como vale lembrar também, a capital Goiânia por ter sido incorporada como o cursor da Modernização do Estado, seria a sede e privilegiada em receber as instituições como também departamentos de promoção da modernidade, neste caso o rádio. Ao que tudo indica a rádio clube é uma das primeiras senão a primeira Emissora do Estado de Goiás instalada na capital a promover essas ações.

Podemos dizer, previamente que tal qual como em Brasília, o movimento identitário em Goiânia ligado a esta música apresentam dilemas de conflitos e negociações do tipo: pensar o choro na/entre a cidade como processo reconstruções de imagens e identidades. À medida que fomos deparando com a tese de Clímaco (2008), podemos identificar que os percursos que influenciaram os caminhos do choro a chegar nos Sertões goianos devam ter sido motivados por estes ideais de progresso. O Rio de Janeiro na visão dela adotou no processo de construção, imagens e discursos modernistas inspiradas da França. Tal qual a própria capital Brasília seguiu nessas ideias o projeto estrutural do Plano Piloto quanto ao termo modernista, segundo autora. Neste caso, compreende-se, o choro um movimento de cultura a ressaltar a modernidade.

A partir dessa reflexão, buscamos apresentar com mais segurança os processos que veicularam a vinda e o estabelecimento do movimento chorão Goianiense. Outra hipótese é a proporção radiofônica da Rádio Nacional (SALDORI: 1986), o rádio como acreditamos até de forma involuntária fomentou a ideia de progresso, ou seja, podemos imaginar que todas as cidades projetadas, pensada e planejadas na metade do século XX, souberam incorporar os efeitos influenciadores da radiodifusão e outras tecnologias. Veremos adiante um registro documento, efeitos dos processos

tecnológicos que possibilitou a registrar em LP, o Batismo Cultural de Goiânia (GALLI: 2007).

Estas discussões não se encerram em poucas linhas, mas a Clímaco (2008) que reforça o que imaginamos do cenário sobre a trajetória do choro brasileiro e a construção da cidade capital Federal direcionamos os olhares sobre isso, mas sobretudo com o advento do rádio, bem como a influência do processo da Imigração, o gênero musical deva ter se estabelecido com isso fortes vínculos primeiramente em Brasília, compondo uma espécie de percurso triangular vindo do Rio de Janeiro, sentido depois a Capital Federal e em seguida para Goiânia. É o que sugere alguns depoimentos, de estadia de alguns imigrantes chorões que vem para a Goiânia, despontam e começam a praticar o choro em meados de 1970 na capital Sertaneja.

Em outras palavras, a autora ao pensar a relação choro e/em Brasília dentro do que ela reflete do termo *cidade/país/ideal* assumidas pela capital Federal tudo isso reforçados pelas ideias do progresso, o próprio estilo musical foi e continua sendo um advento da cultura de promoção dos processos de construção de identidade brasileira brasileira (CLÍMACO: 2008: 22). Portanto veremos tal qual ela faz, uma espécie de entrecruzamento choro e cidade, no nosso caso a capital goianiense.

As entrevistas foram organizadas e agendadas previamente com os músicos que atuam no cenário chorístico goianiense. À medida que os artistas iam sendo interrogados, analisamos cada narrativa que se formava de cada um em grau de comparação, identificando as similaridades e as particularidades de cada uma. Diante das entrevistas tivemos a preocupação de estabelecer as relações entre as informações, como no caso além dos resultados da Oralidade o uso das imagens²⁷.

Quanto a referencia de imagens que utilizamos como (fotos) doadas pelos próprios artistas, a seguir compreendemos a importância da perspectiva imagética em (MENESES, 2003:03), o autor contextualiza a relevância do uso da imagem como fator histórico: ao reconstruir o pertencimento. E neste trabalho, ele contempla o surgimento e especificidade que a iconografia representa como “prática científica” favorecendo as áreas do conhecimento de estudos contemporâneo entre as ciências. Ele divide os usos

²⁷ (MENESES, 2003) REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA – São Paulo, v. 23, nº 45, pp.11-36. Neste material encontramos as discussões e apreensões acerca do uso das imagens como fontes históricas: portanto, pretendemos significar qual a importância das imagens em fotografias cedidas pelos chorões de suas trajetórias enquanto artistas.

imagéticos pela humanidade durante séculos; em percepção afetiva, e a partir do século XIX, passam-se, a usar a imagem como concepção cognitiva. (MENESES, 2003:12). A título de justificarmos o uso de fotos a seguir como documentos, de análises históricas; uma breve e simples pontuação de como o autor percebe o potencial das imagens, a partir da compreensão do autor, subentendemos o seguinte:

Afetiva: podemos postular da seguinte maneira segundo nosso entendimento; podemos imaginar que a população desta capital foi convidada a imaginar a várias representações de Goiânia, por exemplo, construção de imagens de cidade das flores, e não uma concepção de cidade que vive em transtornos.

Cognitiva: por outro lado, outra parte da população que a concebe essas mesmas imagens, na cognição, interpretam a construção das imagens no seu cunho político e de crítica, se pauta a decodificar sua própria desconstrução, ou seja, Goiânia formulada como discursos nas imagens de uma bela capital que agrega os imigrantes. E não de uma de uma cidade que vive várias mazelas.

Em tese, concebemos o poder que a fotografia tem ao registrar no tempo presente instantes, que ficariam na memória, evidenciando como seria uma época, pelos traços culturais vistos de maneira crítica na imagem, e da própria representação de seus participantes.

É somente no séc. XIX, entretanto e começos do XX, que a História da Arte, em várias frentes começa a encaminhar-se para aceitação dos direitos da cidadania da fonte iconográfica, sobretudo mais tarde nos domínios da História Cultural (MENESES, 2003:03).

O autor ao reafirma de que maneira desde a Antiguidade Clássica, como os usos de imagens foram sendo utilizadas como meios de dominação, de crença, de cunho ideológico e poder político, mas, sobretudo resguardando o caráter afetivo humano.

Com as definições do autor, abrem-se as intenções também de como dá o tratamento as imagens no tempo contemporâneo, nesse sentido pela ótica da iconografia ao decodificar os materiais presentes há relacioná-los em suas temporalidades.

A imagem nesse sentido liga a outro campo de nosso trabalho que é a memória²⁸, é através da imagem como um dos recursos, que acessamos as lembranças e

²⁸ Lee Goff (1990) História e Memória.

consequentemente a própria memória – e esta por consequente remeta ao passado. Más, “Cabe nos interpretar tanto a lembrança quanto o esquecimento” (BOSI, 2003:18).

Ou seja, ao utilizarmos a fotografia como um documento histórico; que em nossa opinião possibilitam pensar como elemento identificável, ao questionar e for extraindo seus indícios como perguntar, que lugar foi batido à fotografia, como as pessoas estão vestindo, quais os instrumentos vistos, em que espaço da cidade, quais são as indumentárias roupas das pessoas, apetrechos, imagens de fundo, etc.

Convém salientar, que aqui esboçamos apenas uma pequena explicação sobre o uso de imagens, para podermos dentre outras leituras – colocá-las como possibilidade de uma “relação visual com o passado”.

Ao mesmo tempo, ao reconsiderar suas memórias, elencamos a própria ideia de pertencimento de suas atuações de acordo com suas referencias, para significar o modo como se identificaram e projetaram as aspirações atuais em torno desta musicalidade.

Na audição e interpretação das primeiras descrições e falas já podemos adiantar que uma das características de envolvimento entre esta arte e os próprios artistas ao longo dos anos é que este movimento musical na época e ao decorrer dos anos surtiu como uma atividade entre sambistas e chorões, criando um elo entre música e encontros de pessoas, mas sempre tentando priorizar a arte do choro.

Com tal reflexão extraída, da perspectiva dos chorões compreendemos que “O samba de certa forma mais aceito que o choro” fora sempre este elo de possibilidade ou de intermediação entre o choro e os espaços. Veja fragmento da fala da (Entrevista, Goiânia, Oscar Wild, 19/02/19) “todo bom sambista passou pela escola do choro”.

Os relatos desses chorões que entrevistamos que configuramos como da segunda geração na cidade, os mesmos remontam o convívio entre os principais músicos e artistas que inclusive muitos já morreram. Vale ressaltar que dentre estes músicos contemplados o mais novo tem 65 anos. João Motoca, um dos que de que faremos parte dessa História.

Nas análises das primeiras leituras considerando a Oralidade destes artistas, subentendemos que quem esteve mais diretamente relacionado a esta cultura musical foram os próprios chorões. Constata-se que ela foi construída ou sendo percebida na

história da cidade goianiense majoritariamente por pessoas que tinha ou mantinham relações próximas à música de um modo geral.

Compuseram dez entrevistas no qual consideramos ser estes artistas os que serviram de elo entre os grupos e que viveram as práticas da musicalidade chorona antiga da primeira geração, de passagem a segunda geração.

Tais vivências remontam as peças como se fosse um quebra-cabeça, nesse sentido acreditamos que à medida que as indicações foram surgindo, elencamos o teor da tessitura, para se construir o enredo, e assim encontrar a linha que nos dê um caminho de costura destas trajetórias mais seguro para mais afirmações e tal.

1. Importante mencionar que a figura crucial e que consideramos o ponto de partida deste movimento cultural ligado ao choro e que faz lembrar a trajetória do samba concomitante ao desenvolvimento da cidade, é lembrada emblematicamente nas memórias destes chorões entrevistados, foi o personagem, conhecido Waldomiro de Souza Lima, o famoso “Quietinho”, suas trajetórias enquanto artista e de vida por si só conduziram todo o enredo desta música local. Vejamos adiante.

Depois de consumado as entrevistas se mantem a amizade entre estes artistas, os que não cederam o material fonográfico, quando encontramos vamos coletando dados e informações de maneira informal, e interrogamos se poderia contribuir com fontes como os materiais de arquivos particulares como fotos, discos *C´ds* e matérias de Jornais ou outros artefatos.

Diga-se, de passagem que vistamos no segundo semestre pela segunda vez em 2019, o “Museu da imagem e do som” da capital, para averiguar outras fontes como, por exemplo, se havia gravação de choro em disco, ou outros recursos produzidos localmente, como imagens e filmagens sobre tais trajetórias. Do contrário não encontramos nenhum vestígio sequer sobre esta História.

Embora seja curta essa pequena nota; apenas a titulo de homenagem, encontramos um único disco de choro e valsas e outros estilos de nome: a Benção Tia Amélia, da autora Amélia Brandão Mary no “Museu da Imagem e do Som” desta capital, mas produzido fora da cidade que leva o nome de Tia Amélia Brandão, esta musicista natural de Pernambuco que faleceu aos oitenta e poucos anos na década de 1980 aqui na capital goianiense.

Segundo o chorão Oscar Wild, depois da Chiquinha Gonzaga a segunda mulher emancipacionista a fazer coisa que só homens atem então fazia o choro e música popular, aqui em Goiás, no Brasil foi a Tia Amélia. Nesta afirmação do músico, notamos que esta música é majoritariamente desenvolvida por homens ao longo da História.

“Ela como Chiquinha Gonzaga, foi uma das primeiras a arregaçar as mangas, e tocar choro coisa que na época ainda mais se fosse o popular, coisa que pra mulher era muito mal visto, ela foi uma que abraçou a causa dos chorões” (Entrevista, Goiânia. Oscar Wild, 19.02.19).

Portanto, quando chegarmos a traduzir e interpretar as respectivas memórias destes Chorões locais, que assim, possamos encontrar um terreno mais seguro no sentido de relacionar documentos fatos e trajetos, que se dialogam nos traços das vivencias destas pessoas, obra, discursos material e ideias.

E já deixamos aqui a responsabilidade de que os pontos de vistas, argumentações e afirmações será dado exclusivamente a perspectiva destas vivencia, da forma como estes artistas músicos conceberam e ainda veem a referida música.

CAPÍTULO III

GOIÂNIA TAMBÉM CHORA (1970-1990)

É significativo e relevante termos esboçado a apresentação e as discussões sobre a construção do imaginário político-cultural goianiense e suas mudanças antes mesmo da fundação da capital. Para situarmos no tempo e espaço dentre as transformações que ocorreram logo depois, e assim compreendermos como o choro e suas representações foram concebidos a identidade local.

É oportuno dizer ainda, que existe uma gama de inúmeros trabalhos bastante elaborados sobre os estágios da capital, causas e principais motivos que acentuam e de certa forma aceleraram esse projeto de rumos ao Progresso, que se tem ainda muito por dizer e falar, mas tentaremos de maneira singular entender entre estes dilemas como o choro goianiense foi visto e compreendido na época, até o esforço de situar seus momentos de destaques.

Identificamos como ponto crucial, um dos marcos histórico que a cidade guarda, é registrado nos interesses político simbólico que se guardaram no “Batismo Cultural de Goiânia” Galli (2007:11), para o autor o simbolismo, histórico e político de tal evento ocorrido em 1942, são lembrados e responsabilizados, tendo a figura máxima o interventor Pedro Ludovico Teixeira, interventor da capital, e Joaquim Câmara Filho responsável pelo Marketing, como propiciadores no desdobramento de tal façanha. Fizeram deste evento, um marco de instalações de monumentos e comemorações de um estágio vivido por Goiânia.

Esta referencia que vemos em Galli (2007) abre espaço para ampliar as discussões; mas no atemos as descrições, como parte das reflexões, as questões das datas que foram lembradas no Batismo Cultural, guardam sua importância: com isso registrou a relevância das cerimoniais empregadas, das datas nesse mesmo dia, interessante que a diversidade musical foi muito rica até música folclórica além do choro foi registrado.

O 24 de outubro corresponde ao lançamento da pedra fundamental, promovido em 1933, e simboliza o empenho da mudança. O 5 de julho, data

oficial da inauguração de Goiânia, traduz a sua consolidação, nove anos depois lembrava-se o construtor da cidade (GALLI, 2007:11).

Acreditamos que a datas carregam todo um peso de simbolismo e interesses que vão para além de legitimar e situar marcos histórico, carregam em sim acima de tudo interesses múltiplos sobre a instalação de qualquer monumento. O curioso é que na perspectiva de Galli, a década de 1940, ainda também com fervor se aspiravam anseios de projeção nacional na jovem cidade. Imaginemos então, a desenvoltura chorona ainda neste período de encontro a música caipira. Ele como se entende se assegurou nas projeções da urbanidade na identificação dos sujeitos que ainda se encontravam no anonimato, mesmo que de maneira indireta. Mas vamos de alguma forma nos ater aos cuidados de perceber estas tramas e dilemas que envolvem estilo musical chorão goianiense.

À medida que formos indicando, mostrando nestas pretensões, as representações “cidade/choro”, há de evidenciarmos sobre a própria projeção sociocultural goianiense. Em contrapartida vemos que a construção identitária local pressupõe localizar o pertencimento chorístico dos adeptos “Chorões”. Nesse sentido, também se faz necessário dizer que as tensões vividas, como notamos entre cidade e choro, são o ponto nodal, destas trajetórias. Sendo assim, se esta arte tem se deflagrado como uma resistência há conflitos. Se há embate, é o que se pretendemos pontuar.

Considerando a ênfase neste capítulo, mas já refletindo sobre outros pontos históricos; a título de nota, refletiremos sobre a projeção de alguns discursos identitário ‘social estabelecido sobre a cultura de Goiás-Goiânia. Podemos certificar no trabalho de (GARCIA: 2007) que parte dessa sociedade construíram ou foram identificados pelo olhar estrangeiro eurocêntrico sobre o imaginário da população local como eram vistos e associados a vários aspectos.

Importante dizer que uma de nossas intenções devem assegurar criticamente as contradições que de alguma forma foram se estabelecendo ao longo de décadas dentro da cultura goianiese. A fim de percebermos o que de fato é mais confiável, afirmar sobre o que é ser goiano e por que o choro tem construído seu espaço nestas condições tão distintas de sua terra natal, o Rio de Janeiro. Fazemos, portanto, o esforço de avaliar estas perspectivas culturais principalmente às respectivas relações;

cidade/chorões/choro goianiense. Antes de aprofundarmos é justamente a ideia de estabelecer um terreno seguro como mostram e comprovam estes antecedentes.

Por outro lado, a intenção de brevemente trazer essa nota da condição sociocultural goiana do século XIX, para além de avaliar os aspectos identitários, buscamos ilustrar como foi construído a ideia do lugar que mais tarde futuramente receberia o movimento chorão. Este autor registra um balanço panorâmico da composição étnico-racial social deste período (GARCIA: 2007: 34). Nesse sentido imaginemos o Goiás antes de transferir a patente da cidade Goiânia como capital que foi fundada em meados de 1933 (GALLI: 2007). Essas dimensões têm como intenção também nos ajudar a pensar como organizaram a própria identidade chorona local.

Para Palacín a falta de solidariedade, a não integração de “homens de cor” na sociedade colonial goiana, impossibilitou a construção de um verdadeiro povo nas terras de Goiás (1995). A “desobediência civil” caracteriza pelo contrabando de ouro, concubinato e ócio demonstravam a manifestação de “resistência”. De afirmação dos direitos contidos, acabavam por atestar uma cidadania, possibilitando o desenvolvimento de uma identidade goiana longe das amarras dos padrões de vida europeus (CHAULL: 1998 Apud GARCIA: 2007:36).

Ao focalizar o olhar historiográfico nas questões da identidade do povo goiano, lembramos que tais reflexões serão mais detalhadas posteriormente, nas suas transformações, nos discursos estabelecidos sobre a cidade e o choro de Goiânia, nos artistas que se convergiram ou se diferem quando examinados. Portanto, ao diagnosticar a existente realidade social passada esperamos trazer a tessitura dos acontecimentos. Como também, tendemos apresentar criticamente a capital goianiense no dado período como “moderna”.

Uma vez compreendida parte do imaginário, da mentalidade, das representações culturais e as décadas que antecedem o período histórico estudado, nesta ação vale ressaltar, que tais reflexões julgamos como importante ao propor um terreno seguro e o respaldo crítico; contextualizando a condição histórica da cidade. Noutro sentido, como se fazia e se apresentava Goiânia ainda nos primeiros passos (FILHO: 2007:68-69) para podermos somar as relações de vivências com os fatos e a validade das fontes (entrevistas) intencionalmente destaques do movimento choro local.

Filho (2007) ao mesmo tempo em que registra desde a origem da nova capital goianiense “Formas e tempos da Cidade” relacionada aos interesses políticos,

identificando o médico político Pedro Ludovico como um dos principais gerenciadores e causadores desta tamanha façanha de transferência da Capital para Goiânia, deixam-nos algumas fontes para se pensar, para além dos interesses políticos, que almejavam e anunciava a realidade concreta desta jovem capital, a parte intelectual e da arte fizeram parte, a Imprensa, por exemplo; ao significar a projeção da “Revista Oeste” que de início o interesse para além de trazer informações mais restritas foi apropriada pelo Interventor P. Ludovico no (DIP) de 1942-43, “Oeste é assim veículo oficial do pensamento moço de Goiaz. [...] Mensagem de contemporâneos a outra posteridade mental, equivale à fixação de nosso estado social-político-intelectual (FILHO: 2007:68)”.

Interpretamos, portanto, que o movimento chorístico goianiense se somou aos projetos modernizadores, entrando no pacote de interesse político, compostos nos ideais da “Marcha para o Oeste (BOTELHO: 2002)”. O choro desde seu surgimento e desenvolvimento na antiga capital federal, Rio de Janeiro, já passava a compor elementos simbólicos de representações de urbanidade, é um estilo que construiu seus espaços na cidade como reafirma (TINHORÃO: 2001). A vizinha da capital goianiense, Brasília segunda Clímaco (2008) trouxe junto com o choro da antiga capital federal esses ideais de urbanidade, modernista (CLÍMACO: 2008:18). Esta implicação nos ajuda a pensar nos símbolos do choro goianiense e os ideais que este trazia como discurso de goianidade.

Portanto, temos como hipóteses de que este movimento artístico cultural na cidade tem se estabelecido como atos de resistência ou de contestação ao que era imposto ou melhor aceito cultura tradicional local. Em outro sentido, seria uma tendência supervalorizar e por em destaque a cultura musical sertaneja, esta se sobressai entre outros gêneros musicais principalmente por representar a identidade goiana e goianiense, principalmente nas representações hegemônicas da indústria. Isso porque é notável um imaginário construído ao longo das décadas posto a cidade Goiânia como a terra do sertanejo. A cidade caipira da música sertaneja. Garcia (2007) afirma o embate da diversidade musical em Goiânia. Os motivos são vários, que levam esta trama, de conflitos e de sobreposição.

Outra questão relevante ao vermos projetadas em tais trajetórias político-econômicas e culturais, é quais foram os aspectos que envolveram a magnitude de

transformar o os Sertões do centro Oeste do país tendo um pacto à construção da mais nova Capital Goiânia, nos interesses que passaram pelo o governo do Estado Novo 1947, da Era Vargas. “Botelho (2002), este autor esclarece minuciosamente a quem este projeto trouxe fundamentações muito complexas; no qual se discute; dentro deste emaranhado de transformações, interesses e os dilemas para compor estas mudanças, eram ligados às ideias de nacionalidade, de modernidade, e progresso – tudo compreendidos na Marcha para o Oeste”.

Por tanto, falar de Goiânia nos remete também, pensar das bases e ideias de sua construção, Dessa forma, Botelho (2000) traz com detalhes o pacote que se somou a esta engenhosa construção; um ponto significativo dizer é que ela foi uma cidade pensada, planejada desde que saiu do papel para ser concretizada. Depois de iniciada e construída imaginamos segundo a reflexão que fizemos do (BOTELHO: 2000), suas principais casas e prédios órgãos, tal projeto deveria enfatizar quem era e o que deveria ser Goiânia, ele comenta que um dos principais propagadores de divulgação e fomento de uma cidade que já vinham trazendo traços da Modernidade foi a “Revista Oeste” veículo de manuseio pelos intelectuais da época, que teve apoio exclusivo do (DIP) departamento de imprensa e propaganda do governo Vargas.

Ao comentar sobre isso, queremos já trazer as indicações de como o choro veio se estabelecendo a cidade de Goiânia. Talvez seja cedo afirmar; mas acreditamos que o movimento do choro ou sua própria divulgação no nascimento da cidade se completaria ao projeto modernizador, pois o estilo naquele momento, desde o surgimento junto ao desenvolvimento das ideias de gestação da capital, representaria a urbanidade, a modernidade.

Agora é claro que o encontro sobreposto às tradições locais na própria ideia de modernização encontrada no choro, este por ser de caráter urbano, sofisticado diferente na maneira de se tocar, acreditamos que seja um dos pontos de partida dele não ser bem vindo até hoje, contudo, passou a sofrer indiferença em suas estadias desde sempre, como veremos, são subentendidas nos depoimentos.

Portanto, queremos dizer que o projeto de nação reconsiderado e estimulado ao máximo no Estado Novo; como aponta este autor, mostrou ser incapaz de conceber as diferenças locais regionais (identidade caipira). Como vemos em Hall (2001) a identidade nasce do encontro por assim o ser também se apresentam os conflitos e

negociações, nos inevitáveis encontros culturais. E Botelho (2002), ainda ao discutir a ideologia da nação direcionada aos rumos goianos; nos ajuda entender este conflito de chegada do choro as regiões sertanejas:

A existência real da identidade supõe a possibilidade real, juridicamente e politicamente garantida, de afirmar oficialmente a diferença – qualquer unificação, que “assimile” aquilo que é diferente, encerra o princípio da dominação de uma identidade sobre outra, da negação de uma identidade por outra. (Bourdieu, 1989, p. 129 apud BOTELHO: 2002:15).

A condição identitária dos atores daquela época nos interessam pois devem mostrar como o choro foi concebido nestes ambientes da cidade: “No plano interno, a identidade dos goianos se definia entre mudancistas e antimudancistas, rótulos classificatórios significando, respectivamente, progressistas e retrógrados (BOTELHO: 2002:75)”. Só pra registrar nas imagens de alguns grupos mais antigos todos estão vestindo ternos, ou seja, um traço que compunha a modernidade.

Veja, nas citações sobre a identificação e indiferenças, quer nos mostrar que não só a questão da identidade chorona, mas, sobretudo o próprio projeto de nação modernizadora nos progressos, não foi aceitos de uma hora para outra pelos regionalismos e tradições locais, vistos aí nas lutas de convencimentos de transferências e da própria construção da cidade. Imaginemos quais foram os impactos imagéticos e de diferença, e de aceitações entre os grupos de pessoas a presenciar as primeiras obras da arquitetura de modelo francês *Art Déco* nos Sertões do Cerrado (FILHO: 2007). Ao pensar choro e/na cidade abra-se outras reflexões. Portanto, os incites e reflexões sobre as ideias de pertencimento identitários nos levam a crê que existem vários Brasis neste território continental se levarmos em conta multiplicidade de identidades.

Há de considerarmos o processo da gestação das duas cidades Brasília e Goiânia como propiciadoras também da vinda como também do estabelecimento do gênero para o centro Oeste, embora Goiânia tenha nascido antes da atual “capital Federal nos anos de 1960 (CLÍMACO: 2008)”, comprovamos em depoimentos e narrativas dos chorões que traremos adiante, que existiu no início dos anos setenta um contato entre os chorões da velha guarda do choro brasiliense com os músicos de Goiânia.

Eu ia, teve uma época que ia em Brasília, eu, o Zé-Mauro, Carlos e o João Garoto, na época em que eu tinha mais coragem. Rrsrs...A gente ia muito lá, sentava nas rodas, só vinha embora no Domingo a noite rrsrs..., porque tinha que tabalhar na Segunda feira, Brasília para

mim hoje é a capital do choro (João Motoca, entrevistado em 03/03/19).

Nesse sentido, sobre os caminhos que indicam da chegada desta musicalidade a jovem capital discutida, podemos imaginar como uma espécie de fomento do movimento chorístico, que foi eventualmente circulado, numa passagem triangular, primeiro, nasce no Rio de Janeiro, segundo cresce seu movimento em Brasília, e em terceiro, depois influencia os adeptos chorões goianienses a chegar ao seu auge entre 1970-80.

Nem todos sabem, entretanto, que a presença de insígnies chorões e a prática do gênero em Brasília remontam, aos anos da construção da cidade, antes, portanto, de sua inauguração, em 21 de abril de 1960. E já são significativas nas duas primeiras décadas da cidade. É uma parte dessa história que este livro apresenta. Seu marco inicial é a chegada de Pernambuco do Pandeiro, em 1959. Há evidências de ter sido ele o primeiro chorão de expressão nacional, então líder de regional com carreira consolidada no Rio de Janeiro, a se estabelecer em Brasília (LION: 2012: 07).

Veja, podemos confirmar que Brasília, tal qual como Goiânia (CARVALHO: 2016), receberam muitos Imigrantes. A capital do Cerrado é formada por Imigrantes, portanto por isso ela se apresenta atualmente tão diversa:

Brasília recebe logo na sua construção migrantes de vários estados. Com a inauguração da cidade, chegam os funcionários públicos transferidos – alguns estimulados, outros sem alternativa – e também os representantes do corpo diplomático. A experiência da diversidade, dos vários Brasís no Brasil é típica de seus primeiros anos.

Os pioneiros João Vieira e Miudinho – João Batista de Lima Filho – vieram para atuar na Rádio Nacional. João Vieira, posteriormente batizado de Tio João pela turma mais jovem quando da criação do Club do Choro, trombonista e ex-integrante da orquestra do Maestro Fon-Fon. Em Brasília tocou na orquestra da Rádio Nacional e da TV Nacional de Brasília (LION: 2012: 11).

Com estas afirmações acima descritas podemos dizer que Brasília influenciou em muito as trajetórias chorônicas em Goiânia. Pelo time de artistas consagrados da geração dos anos cinquenta, que a cidade brasiliense recebeu por ser essa ponte de grandes nomes do gênero, em nível nacional.

Importante reafirmar que não é pretensão nossa provocar afirmações de mito de origem deste movimento na capital Goiânia, mas até agora o que fica claro para nós é que os choros na figura dos imigrantes já aspiravam e fomentavam o gênero pré-existência ao nascimento das capitais. Mas como já dissemos, quais caminhos podemos tomar como propiciadores de sua vinda, aproveitando para completar este raciocínio, foram dois principais eventos: o advento do rádio (Rádio Nacional) e da própria Migração como maiores especulações. E de fato comprávamos esta condição de Goiânia tal qual Brasília serem formadas por imigrantes; no trabalho de (CARVALHO: 2016) em especial reafirma a capital goianiense em seu pleno desenvolvimento.

A cidade de Goiânia por ser considerada a capital do Estado de Goiás, desde quando fundada em fundada em 1933, Ubirajara (2007), desde sempre ao anunciar as tradições locais, no entanto, ela herdou uma arquitetura dos prédios em *Art Déco*, no qual traduziu a ideia modernizante (OLIVEIRA, 1999). Mas uma cidade não é somente formada por prédios, avenidas e ruas com nomes históricos, são representadas, sobretudo por pessoas que guardam seus costumes culturais suas identidades.

São doze capítulos que restituem os rastros da memória intrageracional de uma cidade em seus estilos, seus atos, seus personagens, seus testemunhos, suas trajetórias, seus conflitos, sua arte, seus mapas, enfim, suas lembranças e seus conceitos sobre o seu passado e o seu presente, argumentando um trajeto humano e consolidado uma imagem e uma memória de si mesmos (FILHO, 2007: 11).

Entender e perceber a cidade como o autor acima menciona principalmente pela construção identitária, na relação construída do passado evidenciado no presente, propõe por todas estas características marcantes que legitimam sua própria imagem acabam nos direcionando aos multe-olhares sobre o movimento chorão.

Agora como o autor de um dos capítulos, Manuel Ferreira Lima Filho a associa a emergência de uma cidade modelada por um novo discurso cívico da conquista do sertão à criação de *persona política*: Goiânia é fundada sobe os auspícios de uma lógica política de uma lógica política que queria, na superação do tradicional, consolidar convenções de arquiteturas mais modernas como uma eficácia simbólica da conquista do Centro-Oeste brasileiro (OLIVEIRA, 2007.12).

A construção da cidade de Goiânia entrou nas projeções políticas discursivas nacionais, a Marcha para o Oeste Chaul (2001). Projetá-la, como a nova capital, conduziu a legitimação de discursos em torno da insuficiência econômica e estrutural

que se anunciavam na antiga capital do Estado no final do século XVIII, constatou-se, o desejo da Mudança principalmente a partir da decadência provocada pelo fim do período aurífero Palacin (1978). Segundo autor, o contato entre os estrangeiros com o povo, desse período estabeleceu-se pelas rotas de comércio principalmente pela corrida do ouro, entre uma capitania e outra, com o fim do recurso mineral, a região da antiga capital, entraram em desprezo, largadas ao isolamento, portanto os discursos de atraso, sobretudo dessa ordem, também contribuíram para o desejo antigo que se tinha de transferência do governo a qualquer interior ou município.

A decadência da mineração pôs em evidência o que a riqueza do ouro mantivera encoberto até então: o povoamento de Goiás tinha-se antecipado século e meio ou dois séculos ao processo natural de penetração para o interior (PALACIN, 1976. P.178).

Essas afirmações nos indicam que num primeiro momento a ideia de representação goiana sucedeu em torno da economia local, e de contato externo, interesses mantidos pelas condições dos recursos extraídos da terra. Nesse sentido, com a concepção de Hall, (2001), sobre a identidade que se constrói do encontro, a do povo goiano é vista pelo olhar estrangeiro.

Não menos importante que propor todas essas trajetórias que levaram Goiânia a responsabilidade de assumir a patente de órgão federativo, perceber a posição política do choro principalmente enquanto esta cidade se dizia moderna Oliveira (1999), podemos afirmar que a prática dessa música ao longo das décadas, reafirmou os discursos em torno dessa projeção modernizadora, a cidade como o lugar do urbano no qual a modernidade está intrinsecamente ligada, ou seja, o choro enquanto sofisticação, da representação modernizante configurada na urbanidade Goianiense.

As identificações culturais locais para considerar o choro inserido na mesma, acreditamos ser reveladoras desse estágio. Mas para adiantarmos já o cominho desta música na época em que pensamos, seguimos nessa ideia de posição dos discursos.

Embora os ideais de transferência da capital, como os aspiradores (Mudancistas) como vemos em Oliveira (1999), acreditamos, que os acontecimentos que influenciados conduzidos pelo fator interno somado às questões de nível nacional causada pela a Revolução de 1930, Palacin, (1976), quando a capital ainda era em Goiás, os ideias revolucionários a colocava como o centro das velhas oligarquias, que esta capital já a tempos sustentava um passado, vistos nos ideias revolucionários, a mesma cidade

apresentavam pouca estrutura, para os desfechos político cultural, e que ainda ia de encontro ao progresso, um das causas norteadoras da política getulista.

Goiás, a velha capital, passou a significar na mente dos revolucionários a inércia, o atraso secular confrontado com o ímpeto criador da revolução. Significava a politicagem das oligarquias depostas frente à limpidez transparente dos verdadeiros democratas. Significava, sobretudo, os homens da “república velha” com seus densos sistemas de relações pessoais geográfico-econômicas da mudança, antigas, a partir de 30 há que acrescentar a compulsão psicológica da mudança nos homens da Revolução. A mudança como libertação do passado e como criação de um mundo novo. (PALACIN, 1976. P.22-23).

Neste caso, a ideia de progresso tendo Goiânia sua projeção, constata-se, que ela surge como elemento discursivo bem antes de sua fundação. Mas o que nos interessa principalmente é saber, as contradições, como o choro é percebido concebido onde podemos reconsidera-lo em sua perspectiva. Neste caso, compreendemos que a música do choro antes mesmo da cidade ser pensada, projetada e construída ele já chega como moderno ou mesmo com a modernidade.

Nesse sentido, podemos dizer que tais projeções política talvez não pudessem ter mensurado décadas posteriores que Goiânia, revelasse, se traduzisse em sua totalidade a representações de uma permanência da goianidade. Ou seja, nem mesmo *Art Déco*, que reflete a modernidade, que representou o progresso, conseguisse nos momentos posteriores de sua fundação contrapor a ideia de ser goiano, se este povo local assumisse sumariamente o choro.

Portanto, a música chorona esteve inserida ao projeto modernizador composto num quadro de afirmações junto à cidade. E podemos dizer que ela tem estabelecido contato com a comunidade goiana bem antes até mesmo de tê-la surgido. Tinhorão, (1988) afirma que parte dos protagonistas da construção desta música no Rio de Janeiro em 1870, seus praticantes para além de serem funcionários públicos eram chefe de polícia, soldados dentre outros. Ou seja, a revolução de 1930, considerava permanentemente a ideia de progresso. “A revolução de 30 (como as evoluções nascidas de um afã moralizador) tinha a ilusão, ou a ambição, de ser uma ruptura total com o passado. Um começo radical (PALACIN, 1976. P. 21)”. No entanto, vemos que a cidade antiga de Goiás enquanto era capital, compondo a população, ao traduzir na época a sensação de um estagio posta ou estagnada no passado, alimentara os respectivos ideais, logo coisa de atraso.

A época de 1930, no Rio de Janeiro o choro já estava em sua segunda fase de desenvolvimento, ou seja, quando estava prestes se tornar real a transferência tendo Goiânia sede da nova capital, a música chorona para além de ocupar novos espaços, ser atuada no meio urbano carioca da época, também já era gravada em discos e posteriormente compunha a programação das Rádios.

Um clima de gênese varria o país inteiro. Em Goiás, onde o atraso era tanto mais palpável e a mesquinhez do meio tornava mais pungentes os aspectos pessoais, a revolução foi sentida como uma autêntica libertação, quase como um novo nascimento (PALACIN, 1976: 21).

Contudo perceber os discursos projetados sobre progresso e modernidade inserida na nova capital pode elucidar a posição identitária da música choro, pertencida na concepção dos chorões locais, como também quais discursos de pertencimento ela propõe.

Como já comentado, o choro assumia no Rio de Janeiro em sua segunda fase de desenvolvimento, elementos modernizantes, se colocar a ideia revolucionária de Vargas, traduzida no progresso, Tinhorão, afirma (2001) que antes do início do século XX, o estagio do choro se configurava como uma música marginalizada, à medida que assumem a mesma a espaços da alta sociedade carioca, foi cada vez mais considerada uma música sofisticada.

Em Oliveira (1999), constatamos as tradições, e costumes identificadores do Goianiense, depois de fundada a capital, uma vez que tudo se tornou mais concreto, como as ações de logística e de manutenção para o andamento da fundação da nova cidade através de Campininha das flores.

Campinas foi considerado um entreposto comercial e cultural, teve intermediação direta para a fundação da cidade de Goiânia, povoado centenário localizado em (Campinas), (OLIVEIRA, 1999, 29). Goiânia está localizada no Centro- oeste do país. É considerada nas mídias e por alguns moradores como a capital do Sertanejo. Mas por quê? O choro como outros gêneros musicais estão à margem, apesar de fazer parte do cenário Goianiense desde sempre.

Antes de conduzir nossas interpretações sobre a história da nova capital, vemos em (OLIVEIRA, 1999, 29), de que forma a cidade foi projetada identidade do povo goiano, sofreu influencia dos provincianos em campinas, logo o autor considera no processo das transformações de Goiânia, entendia num primeiro momento caracterizada

como estilo provinciana e posteriormente como moderna, representada na Art, *Déco*, além disso, refere-se, que (Campinas), é mais antiga foi base e suporte para a fundação da nova capital do Cerrado, a quê esteve ligado a sua imagem enquanto cidade.

Para isso, levaram em conta os seguintes fatores: o fato de a cidade ser planejada segundo critérios urbanísticos modernos, de estar vinculada à expansão capitalista para o interior do país, de sua construção possibilitar relações sociais novas (capital e trabalho) e de ter uma arquitetura (*Art Déco*) moderna (OLIVEIRA, 1999, 29).

O autor afirma que quando a cidade de Goiânia, ainda no início de sua fundação apresentou uma arquitetura diferente do estilo colonial e dos ranchos em “Campininha das Flores” como era chamada na época, na nova capital a arquitetura Goianiense representam discursos modernizantes. Essa discussão entre os aspectos identitário reforçado pela legitimação de cidade moderna gera outro questionamento; mas para além do material e (estruturais), o que mais a identifica-a como tal.

A partir dessa a proximidade entre o que era considera provinciano traduzido nas casas e costumes do povoado de Campinas, em relação à nova projeção de algo como novo moderno sendo Goiânia essa representação configurada principalmente no aspecto estrutural e ideológico, se tornou aí mais evidente a identidade goiana. “Goiânia foi considerada uma cidade provinciana”. Portanto, essa afirmação propõe entender tanto quanto; quem foi os - Campineiros e Goianiense. Em relação ao provinciano, “Esse termo está intimamente ligado aos conceitos como tradição, comunidade, cidade pequena que servem para dar uma caracterização teórica (OLIVEIRA, 1999, 29)”. Ou seja, a relação entre uma que já existia a primeira (Campinas) e a outra (Goiânia) que veio depois, acabou confirmando o provinciano goiano já na capital. Mas, o que definia a identidade dos goianos enquanto a cidade já se anunciava como moderna?

Essa reflexão nos permite compreender Campinas como ponto de partida para identificar os traços culturais sobre como foi e é Goiânia. Contudo, quais são os valores inclusos nos discursos. Para além dos traços estruturais no formato da moderna cidade, como se legitimava a subjetividade do goiano em meio a esta fase.

Nesse sentido, podemos afirmar que a construção identitária do Goianiense, até agora não se restringe apenas alguns traços da própria cidade. Principalmente se considerarmos nos aspectos valorativos da cultura local.

Contudo, pensar os valores em relação à cultura do povoado de Campinas que foram considerados provincianos, e acabou influenciando a própria identificação goianiense, lança-nos o questionamento o goiano acompanhou consigo os hábitos de ser provincianos ao longo das décadas.

Tal distinção, ao afirmar, “Como a maioria dos núcleos urbanos do século XIX em Goiás, estado agrário, a maioria de sua população se dedicava a atividades rurais, a arraial de Campinas não era diferente (OLIVEIRA, 1999, 31)”. Com isso, podemos pensar que a dedicação ligada à produtividade econômica pôde também indicar traços identitários dessa população goiana.

Vemos em Chaull (2001), que a construção da ideia modernizadora ou de “modernidade” surge ainda quando a capital era antiga cidade Vila Boense, que depois passa a se chamar, com o termo “Goiás Velho” relacionada ao “atraso”, e mais tarde Cidade de Goiás capital do Estado, no século XIX, o autor confirma que essa ideia de representação do povo goiano, foi registrada a partir da mentalidade construída pelos viajantes europeus. O encontro reforçado na crença de um povo atrasado vistos pelo comportamento, do isolamento e pobreza pós o período aurífero dedicou-se a forjar o imaginário sobre o goiano, do olhar estrangeiro.

O autor analisa esse processo durante e após a mineração, em volta da futura cidade capital do Estado antiga Vila Boense, que os viajantes europeus trouxeram consigo o papel civilizador – fundamentados pelas ideias científicas e positivistas trazidas da Europa, uma vez que ao fazerem seus relatos construindo suas narrativas dessa comunidade goiana, sobretudo da vida da mulher principalmente, construíram olhares etnocêntricos dos modos de vida da sociedade local daquela época, a ideia do atraso sobre a cultural, e da imagem deste povo; por estes viajantes, reforçaram o etnocentrismo ao comparar-se em relação como a população goiana, a sua própria cultura europeia.

O imaginário construído deste atraso também foi reforçado ainda segundo o autor, em comparação ao comportamento de suas mulheres europeias as goianas, bem como a sua sociedade europeizada tida como referência, assim contrastava e afirmava o modo bárbaro de vida goiano.

Em segundo lugar, se para os viajantes imperava a barbárie, os costumes manifestavam-se nos traços mais elementares da vida cotidiana do povo

goiano: no vestuário, na culinária, no mobiliário, nas festas. Mas, nas formas como apresentam as relações sociais de gênero, encontramos os mais fortes sintomas do seu desprezo ao comportamento das pessoas que vivem em Goiás, sobretudo às mulheres. Elas são, aos olhos do viajante, ao mesmo tempo resultado e expressão da barbárie. O contraposto à cultura Ocidental europeizada, o retrato cruel da pobreza e do isolamento (CHAULL, 2001: 29).

Os elementos discursivos do atraso/modernidade construídos ao longo das décadas desde a antiga província do estado deve ter influenciado na própria trajetória de transferência para Goiânia à responsabilidade o título como a nova capital de Goiás.

Seguindo a definição de Oliveira (1999), conduzimos essa ideia do encontro entre Campinas e as transformações da nova capital Goiana. O isolamento entre a população goiana se estende até aos costumes do Arraial de Campinas, ainda segundo o autor, a população tinha costumes tradicionais no que diz respeito, a sempre manter restrições com a visita (presença) de estrangeiros. “Nesses pequenos núcleos populacionais, os contatos com os estranhos eram esporádicos (OLIVEIRA, 1999, 29)”. Nesse sentido a imagem construída sobre o goiano veio do encontro.

Nesses locais, a regra social básica de relacionamento era dominada pela oposição *os de dentro e os de fora*. Enquanto para os primeiros, os relacionamentos sociais eram movidos por um alto grau de intimidade e conhecimento mútuo, para os segundos, eram movidos por relações sociais formalizadas e frias: um aviso claro manter distancia. (OLIVEIRA: 1999: 31).

Campininha deixou como rastros arquitetônicos, uma leva de casas ao modelo colonial. Do contrario, depois de fundada, Goiânia anuncia a cada década anos pós anos, a quadratura dos novos prédios que se misturam com o modelo encoberto pelas marquises e outdoor os traços de *Art Déco*. Essa reflexão gera mais um questionamento e a população, os costumes Goianiense acompanharam todas essas ideias modernas.

A afirmação de algo que entendemos ter-se apresentado como novo registrado na época, em relação ao atraso, pode ser vista atualmente no formato das casas e prédios em Goiânia, reforçados com a ideia de progresso pelo qual a cidade passaria assumir por está geograficamente no Centro-Oeste. Quer dizer, ao depararmos com o formato das casas em estilo colonial em meio as de estilos *Art Déco*, traduz uma transferência de intenções vistas no centro urbano.

Não são uma discussão nova os motivos da transferência da capital; o fato é que os discursos levantados em torno da projeção atrasado/moderno que assumiria o respaldo a importância sobre a nova capital sendo a cidade Goiânia, acreditamos que tais projeções discursivas pôde ter alimentado as contradições de sua própria identidade, incluso aí, o que representaria ser a capital goiana.

Ao andarmos nas ruas do centro da cidade de Goiânia, repletas de prédios de alturas desiguais, avenidas estreitas e algumas de sentido contrario, e mal combinadas dentro da engenharia de transito embora no início o projeto de fundação garanti-la ser palmejada, ao andar pelo centro, sem um olhar atento quase não percebemos as faixadas de prédios e casas de modelo *Art Déco*, encobertas pelas várias publicidades e propagandas e de Outdoor em plena década de 2019.

É visível o contraste do que na época representava como sinônimo de modernidade pela arquitetura. A cidade talvez não tenha atendido essa representação no crescimento cultural, uma vez que o choro se estabeleceu em ambientes específicos localizados. Ou seja, pra quem era o do choro em Goiânia na época pensada, é provável que em relação a identidade local Goianiense, podemos afirmar que o choro é uma das afirmações de urbanidade nos discursos da cidade, ou seja, alinha com a ideia de modernidade.

Essa reflexão nos permitir pensar a projeção da cidade noutros aspectos não explorados, o da cultura. Uma das questões não menos importante que outras, e que objetivamos elucidar, é apontar nossos entendimentos acerca da ideia de Identidade do Choro, desde onde esta música surge no final do século XIX no Rio de Janeiro, e a partir de suas definições identificar como esta musicalidade fora compreendida em novo espaço goiano, tendo como aporte teórico direcionador as discussões que permeiam os significados e como os chorões Goianiense o incorporaram a nova capital do cerrado.

Outra questão importante que observamos com esta pesquisa é esclarecer como a cidade de Goiânia apresentava-se, culturalmente; se os discursos (forjaram) legitimaram a identidade local, como a ideia de ser goiano(a), nos momentos em que o choro se torna um movimento musical de afirmação mais evidente a partir dos anos de 1970, seja ele incluso, ou de certa forma contrários aos discursos legitimados.

O choro em Goiânia, que posição ele adquirira, que grupo social esta música pertenceu? Uma vez que notamos seu movimento cultural contemporâneo ao desenvolvimento e de expansão da capital. Essas ideias e questionamentos propõe pensar, as trajetórias dos músicos chorões suas memórias e como compreenderam o choro, bem como a própria configuração da cidade.

Talvez os hábitos da população urbana de Goiânia tenham negado ou acompanhado os processos de desenvolvimento da nova capital. E em que medida a cidade foi pensada e para quem? Qual a sua principal identidade cultural. Essa pergunta não se responde em poucas linhas. Mas Goiânia foi uma cidade que cresceu como as outras no Brasil, de forma ordenada e muitas vezes desordenada.

Essa pergunta suscita outra, o gênero musical choro tocado, e ouvido, que hora, e onde, uma vez que este gênero se perpetua até os dias de hoje. Podemos afirmar que o esta musicalidade é um delas, mas por quê? Talvez por sua sofisticação, ou porque ele seja uma matriz musical brasileira tão forte quanto o samba, ou porque ele teve que se estabelecer negociar de alguma forma. Mas que cidade é essa em que o choro pode existir.

Por isso, torna-se importante apresentar, registrar como esta musicalidade foi reconstruindo seu próprio pertencimento, inserida na nova capital: primeiro, porque ao estabelecer os estágios da cultura goianiense, acredita-se encontrar as atuações dessa música imersa a um campo político, estético simbólico e cultural identitário.

Não menos importante que o registro histórico sobre a cultura do choro na cidade, quão significativo é perceber as situações destes pertencimentos e os discursos que compuseram seus estágios bem lembrados anteriormente. Esta música desde os primeiros passos de urbanização desta capital parece compor uma contradição aos hábitos locais, mas ele se apropria a algo muito maior, ou seja, a modernização da cidade, e principalmente a identificação saudosista, e apaixonante de seus chorões locais.

Dessa forma, avaliamos como este estilo musical foi incorporado às transformações urbanas, como de crescimento populacional, de mudanças da paisagem urbanística, do interesse sociopolítico e cultural envolventes, destes indícios de sua

chegada já em especulação, colocadas a um cenário de tradições enraizadas ligadas ao campo, e rural subverte e tencionam estes dilemas.

Incluso a essas discussões e outras representações, almejamos compor quais foram também os discursos ideológicos projetados entre o cotidiano da música, sobretudo a do choro, a que grupos ele pertenceu e por que, que tipo de sociabilidades, quais foram os lugares que se estabeleceram tais acontecimentos chorísticos dentre outros.

A Velha Guarda que ainda atua no canário

Como forma de ampliação ao entendimento do campo da Oralidade e registro histórico, os apontamentos que serão descritos, acreditamos dá a possibilidade de se estabelecer as relações dos estágios do choro goianiense, como de suas mudanças, e continuidades.

Para nossa compreensão do trabalho Etnográfico; entendemos um pouco mais em (RESTREPO, 2016), as dimensões do Campo da Etnografia, como uma das principais regras nós que vamos pesquisar mais ouvimos do que falamos! Nesta lógica descobrimos que o silêncio responde mais do que certas fontes ou perguntas, quando estamos diante do que se estuda estando principalmente no seu próprio ambiente, entretanto o problema se transforma, pois participar é revelador. O silêncio proponha- nos enxergar certas identificações ocultas nas entrelinhas do que se quer alcançar.

Para além de entrevistas começamos a Etnografia de alguns encontros – rodas de choro desde o ano de 2019, principalmente no interesse em apresentar informações obtidas a partir de observações participantes²⁹ preliminares feitos em Campo.

Com isso, deve ficar claro, que uma das intenções para com este movimento musical Etnografado será aprimorar a apreensão dos acontecimentos históricos a cerca do choro local, por outro lado, concatenando as ideias e a própria relação deste estilo manifestado atualmente com o desenvolvido no passado.

²⁹ De acordo com Restrepo (2016), a Etnografia é uma metodologia em que o pesquisador tem um envolvimento direto e presencial com o objeto de Estudo. A “observação participante” é um termo, segundo ele, é utilizado como uma das práticas Etnográficas, ao acompanhar em campo certos estudos, em que se criam novas possibilidades de ampliar as repostas diante do objeto estudado. Uma vez que estando direto em vivência com o objeto podemos elucidar novas reflexões lançadas ao problema.

De acordo com Restrepo (2016), podemos confrontar novas perspectivas nas possibilidades de estudos científicos e culturais com o desenvolvimento das técnicas metodológica da Etnografia. Pelo fato possibilitar uma avaliação mais detalhada sobre o esclarecimento do objeto. Para o autor trata-se do ofício do etnógrafo (pesquisador) a importância do estudo na experiência vivida em campo. Nesse sentido, acompanharam-se alguns destas rodas de choro atual.

A produção etnográfica, ainda segundo Restrepo (2016), tem como ferramenta metodológica uma das ações importantes, a observação participante como antes mencionada, exigindo de quem a faz, ter a sensibilidade, a habilidade e limitações em um campo de pesquisa de determinado movimento ou manifestações culturais. “Um trabalho etnográfico enfoca a importância do campo, observação participante, o diário de campo, o informante, a entrevista e a história de vida” (RESTREPO, 2016: 15).

Em outras palavras subentendemos que, o labor etnográfico etimologicamente, etnografia significa uma “redação ou descrição” de povos ou pessoas. Dessa forma, nos utilizando do caderno de campo, e observação participativa, fomos ao campo. Nesse sentido, a partir da familiaridade construída pelo o pesquisador em sua relação direta com o “objeto” estudado, pode desvelar o não dito! E dentro da própria pesquisa, podemos revelar através do comportamento subjetivo dos indivíduos, atividades que somente presencialmente em vivência direta em campo, se revelaria.

Contudo, o acompanhamento do objeto em seu espaço de atuação, pode gerar os questionamentos que o envolvem, traduções³⁰ mais completas; se o estudo for direcionado a um grupo de pessoas, por exemplo, a pergunta que move o “problema” que neste caso, consideramos inicialmente, ao identificarmos possíveis meios de veiculação responsáveis para que o ritmo que se popularizou a priori no Rio de Janeiro, chegasse até os habitantes no resto do país, Goiânia, o trabalho de Tinhorão (1981) traz informações que podem servir como possibilidade de resposta para entendermos os meios dos quais ocorreram esse processo, o autor evidencia o processo do disco como um dos maiores propagadores da música popular, principalmente, possibilitando a divulgação através da radiodifusão, “depois que o rádio passou a difundir os sucessos”

³⁰ “A tradução é a principal forma de efetuar trocas internacionais no mercado das ideias: no campo das ciências sociais, importar é traduzir”, lembrou L. Boltanski. (FERREIRA, 2006:01). Este assunto à oralidade é uma das possibilidades de aprimoramento da respectiva pesquisa entre (1970-1990).

estabelecidos nos grandes centros, onde situavam as emissoras mais importantes”. (TINHORÃO: 109-110).

No entanto a presença direta em Campo pode gerar reflexões de indícios ou “reveladoras” a ponto de evidenciar-lo cada vez mais preciso a questão, como a própria ideia de compreensão e tradução do mesmo, como, os estudos feitos no caso de culturas em comunidades complexas. “O trabalho de campo, como já indicamos, refere à fase de pesquisa orientada predominantemente para obtenção de dados” (RESREPO, 2016: 35).

Podemos dizer que os dados indicados pelo o autor envolvem dois níveis ou perspectivas: pode ser interpretado como, a “emic” que significa o olhar de dentro, ou seja, ao olhar temos sobre aspectos da (vida) sua própria vida social. E a “étic” apesar de utilizar o olhar interno, o etnógrafo que elabora suas próprias interpretações a luz dos modelos teóricos com que opera e orienta sua observação.

Neste caso já adiantamos que esta música ocorre em interesses comuns, sendo o choro um elo para os encontros coletivos de chorões que compõe um grupo social específico configurando assim que fazer choro para além do lazer é ter atitudes política. Configurando os encontros como de pertencimento, de trocas e conhecimentos musicais do choro na capital, compreendemos este como manifestação social cultural que desafia as interpretações levantadas também pela a História e memórias destes atores.

Nessa ordem, o interesse de tais visitas e observações possa colaborar e compor este quadro de análise de complementação das fontes acompanharam-se algumas vezes os lugares para etnografia algumas das rodas de choro desenvolvidas pela Velha Guarda o grupo de choro que se chama “Roendo Pequi”. Ao saber deste nome, aqui já vemos um tipo de afirmação - existe no ditado popular que Goiânia além de ser a capital Sertaneja é também a terra do pequi.

Figura 3: Grupo de choro Goianiense chamado Roendo Pequi



É formado por Oscar Wild o primeiro à direita (Bandolim - Cavaquinho), à esquerda o primeiro Roberto (Flauta transversal), depois o Coronel Ademar, o segundo da esquerda (Sax e Clarinete) e Zé-Mauro (Violão), No qual dentre alguns destes artistas passaram por nossa entrevista, imagem tirada em 2019. Fonte: Tirada em campo em 2019 (produzida pelo próprio autor).

Um dos primeiros questionamentos em campo que fizemos foi pensar porque este lugar, e há quanto tempo se desenvolve as rodas de choro, que segundo eles não recebem cachê, ou seja, tocam por prazer devoção ao choro. Soubemos pelo proprietário do bar, que estes encontros que acontecem há quase cinco anos no mesmo lugar, o mesmo afirma que os chorões não cobram para se apresentar.

Quando perguntamos a um deles sobre o porquê do nome, eles riram. Interessante, pois um Grupo chamado “Roendo Pequi” parece sugerir que na terra do Sertanejo é também do Pequi! imaginário construído sobre a identidade local, reafirmam que aqui também tem choro e dos bons. Vale a ressalva em mostrar o choro contemporâneo para mensurar suas características e semelhanças com os movimentos mais antigos. Do ponto de vista social, observamos que estas rodas quando acompanhadas percebemos quem prestigiam as sagradas rodas de sexta feiras tanto os chorões como os ouvintes, são de classe média um publico de mais idade, em sua maioria aposentados, no qual comprava que os principais seguidores envelheceram.

Começamos as observações, como parte do processo de registros, percebemos que este lugar está situado no Centro da cidade, significando que é um tipo de cultura centralizada pelo menos aqui na Capital Goiânia, outro ponto importante é o publico

frequentador em sua maioria de pessoas de idades próximas e como costumam serem chamados por eles os veteranos. O grupo começa a se reunir antes das oito horas da noite e pontualmente às vinte horas desenvolve a tocar primeiramente umas duas horas de choro, ou seja, até por volta das vinte e duas horas, depois em seguida abre o espaço para as músicas do samba até zero hora, formalmente todas as sextas feiras isso acontece na av. Paranaíba no Sport-Bar, no setor central há cerca de X anos.

Interessante registrar que quando as rodas são regadas a choros-sambas e sambas da Velha Guarda clássicos da música popular brasileira, ao abrir a oportunidade para as canjas, cantores(as) também dão o tom envolvente destas noites singularmente proposta pelo o movimento choro. Nesse sentido, podemos até pensar que o samba em certa medida teve mais aceitação do que o próprio choro ao longo dos anos nesta cidade servindo até muitas vezes como porta de entrada do estilo chorão.

Figura 4: Em destaque, o boêmio chorão-sambista, Barbosinha, interpretando Juízo Final de Nelson Cavaquinho depois do choro.



Fonte: produzida pelo próprio autor da pesquisa em campo Sambista chorão ao microfone Barbosinha, rodas de samba depois das atuações dos choros no Sport- Bar Restaurante: em 2019.

Acreditamos que este reduto etnografado pode ser um exemplo de espaço de reconstrução para atuações mais fixas logo depois que os Chorões da Velha Guarda perderam autonomia de representação no chorinho da Av. Goiás. No qual antigamente o projeto “Grande Hotel Revive o Choro” criado pela Secretária de Cultura Municipal de

Goiânia no ano de 2008 dirigido pelo ativista cantor compositor e publicitário da Cultural local, Carlos Brandão, foi feito para apresentações oficiais dos remanescentes chorões como proposta, mas depois o ambiente chamado de Chorinho do Grande Hotel de certa forma ampliou-se para apresentações diversas da musica popular brasileira sambas e (MPB's).

Interessante ouvirmos do Carlos Brandão em entrevista sobre o auge deste movimento em Goiânia compreendido na criação do Clube do Choro em Oitenta, quando perguntamos sobre o perfil do publico do choro quem era? “Cara acho que era o mesmo publico que prestigiava o choro. O mesmo publico que frequentava o choro que o Oscar fazia era o mesmo publico de MPB, quem tem bom gosto para Bossa Nova, MPB de qualidade vai gostar de Chorinho! Olha o choro o samba não desassocia da MPB, Chorinho é MPB (Entrevista, Carlos Brandão Ano 2019)”.

Olha como eu não sou referencia em choro aqui, mas na década de Oitenta que existia de mais forte era a MPB! Sem dúvida. Muito festival da Record dos anos de 1960, então você vê, nos anos setenta e oitenta, a músicas de Chico Buarque e de Milton Nascimento são tidos hoje como compositores difíceis, é que o ouvido das pessoas no Brasil empobreceu. Então naquela época o Chico lançava um CD, e as pessoas sabiam as canções, você ia aos shows e tal as pessoas sabiam as musicas, pessoas normais na rua no dia a dia, de dentro do ônibus sabiam assoviar, porque as rádios tocava isso. Depois que vieram outros gêneros isso foi deixado de escanteio, mas eu acho o seguinte, as pessoas cantam a música Sertaneja, porque a grande mídia massifica isso. Se você colocar na rádio pra tocar dez vezes por dia na rádio as pessoas vão aprender assoviar aquela música, é nos anos oitenta tinha esse publico mesmo só pra você vê lotava o Teatro Goiânia! hoje você não lota mais (Entrevista, Carlos Brandão ano 2019).

Talvez esse tenha sido um condicional pelo o qual torna evidente de que o movimento chorão goianiense num quadro de resistências entrava em disputas pelo espaço dentre outros gêneros que foram surgindo, somado a isso, hipoteticamente pensamos o choro enquanto manifestações que não despertaram muito interesse, desde seus primeiros passos na terra do pequi, a não ser pelos próprios músicos adeptos ao estilo chamados chorões da Velha Guarda.

Outro ponto importante de se pensar já que segundo a fala de Carlos Brandão convicto de que choro também é MPB, nos dá sentido de que o próprio gênero musical Sertanejo também música popular brasileira, embora muitos não enxergar dessa forma.

Assim, nos gera uma controversa, até o exato momento imaginávamos que o próprio estilo Sertanejo em contrapartida por ter se destacado mais do que choro o colocaria num posicionamento de resistência, mas não. Segundo a reflexão o Carlos Brandão quem possibilita notoriedade pra se destacar de um gênero em relação ao outro entre outros universos musicais é a massificação provocada pelas mídias. Nesse sentido, percebemos o infortúnio do choro como gênero da música popular brasileira a sortes da Indústria musical cultural.

Dentre esses e outros fatores nos indicam que estes artistas chorões foram migrando para outros lugares dentro da cidade. Talvez um dos motivos que possam responder essa indiferença, tenha sido o fato de se ter universalizado para outras musicalidades da música popular, assim o tal projeto Revivendo o Choro no Grande, ao compor outros estilos musicais que passaram a prevalecer como a MPB, pop Rock e Sambas dentre outros, deixando claro que os encontros de choro neste evento criado para sua exclusividade seria apenas mais um nas disputas almejadas, cada vez menos se apresentavam pra não dizer extinto neste espaço às apresentações choronas foram deixadas de lado, principalmente depois de 2014-15.

Estas questões de pertencimento e lugar do choro local, em que avaliamos podem conduzir a afirmamos que esta música se encontra a cada ano em constante resistência. Criando mecanismos para se fixarem, ao se estabelecer em novos espaços. São esses conflitos que de alguma forma se anunciam até agora.

Um das primeiras vezes, em que estivemos em campo no Sport-Bar início do segundo semestre de 2019, neste espaço notamos o poder de descrição em análises, para além dos insights que surgiram, fomos elaborando mais questionamentos. Por exemplo, o que tem tornado este movimento tão específico de um público como já mencionado da sociedade goianiense.

Vale lembrar que tais visitas nos deram à experiência de envolver-se, nas tramas e conflitos que este estilo musical vem passando, por outro lado tentamos entender porque um gênero que no Rio de Janeiro surgiu nas camadas baixas populares, e hoje é acompanhada e desenvolvida na capital por funcionários aposentados de classe média ambiente também dessa forma anuncia a parte nobre da cidade.

É certo que o choro feito por estes artistas tenha sempre se deparado com esses dilemas ao longo dos anos na capital, para além das rodas choronas que aconteciam em casa dos amigos e interessados por esta arte – sua aceitação de forma mais profissional pela comunidade externa deixam a desejar a ser mais fácil se fazer choro na cidade.

O primeiro: no primeiro encontro que ocorreu a noite às vinte horas, no estacionamento da Vila Cultural fundo do Teatro Goiânia no setor central. Apenas observamos como os músicos se organizam, eles vão cumprimentando uns aos outros, completo somente por homens, e o assunto gira em torno da música, enquanto isso ia cada um deles afinando os instrumentos, nossa presença inicialmente se limita a apenas observar e ouvi-los.

Logo depois de afinarem todos os instrumentos, começaram a tocar em harmonia qualquer melodia conhecida, percebemos nesse dia que os músicos eram divididos em faixa etária de idade diferente, são músicos predominantemente jovens, entre vinte cinco a trinta anos, que se juntam aos músicos mais velhos, com idade entre sessenta e cinco e acima de oitenta anos.

No referido espaço, os músicos se organizavam em forma de círculo, antes de começarem a interpretar as primeiras músicas de choros antigos, geralmente interpretações de canções da década de setenta, noto que o local fica em frente a um bar que se chama “Casa Blanka” onde habitualmente se encontram músicos da MPB da capital Goiana, no qual costumam se reunir a mais de doze anos neste mesmo bar, o espaço onde a roda de choro é feita é a céu aberto, o lugar lembra uma pracinha com bancos de assento para qualquer transeunte se acomodar.

Os instrumentos utilizados nesse dia foram: o violão seis cordas, responsável pela melodia, o cavaquinho que faz a marcação de tempo rítmico, o pandeiro mediador do ritmo junto com o cavaquinho, o bandolim que junto ao saxofone e clarinete fazem a harmonia. Durante o trabalho observamos que alguns músicos tocavam as músicas de ouvido, ou seja, acompanhavam a roda sem a leitura de partituras, já outros produziam os sons com o acompanhamento das mesmas.

Aos poucos foram chegando pessoas que foram se aglutinando junto aos músicos com o intuito de ouvir os chorinhos mais de perto, foi possível ver que também alguns outros músicos foram chegando aos poucos posteriormente ao início da

apresentação, enquanto uns tocavam os instrumentos, os outros acompanhavam de pé junto à plateia que no dia chegou a ter por volta de trinta pessoas. Os músicos fizeram uma pausa de cinco minutos, durante esse intervalo, se cumprimentaram, conversaram até começar a tocar novamente, dessa vez, junto aos outros músicos que chegaram posteriormente.

Inicialmente estivemos junto à plateia apenas observando todo o movimento musical, às vezes fazia anotações em meu caderno de campo descrevendo a ocasião. Mas, no segundo momento da roda, minha observação se tornou efetivamente participante, um dos músicos me convidou para participar da roda acompanhando tocando um pandeiro que o mesmo que entregou.

A condição de músico (cantor, violonista e compositor) de MPB, conhecido previamente por outros músicos permitiu uma facilitação de nossa interação com o grupo, além de minha leitura sobre a musicalidade praticada ali, fiquei imaginando que esta roda em praça pública era uma das formas mais antigas de se apresentar os choros.

Ao praticar o acompanhamento dos choros com o ritmo na percussão, eu percebi que naquela roda de choro todos têm a oportunidade de aparecer com o som de seu instrumento, ou seja, nesse momento nós constatamos uma das características da estética desta musicalidade, é um estilo sonoro musical que permitem todos ouvirem o conjunto de sons simultaneamente. E talvez seja essa característica que mais envolve os chorões tudo mundo aparece em forma de som, nenhum instrumento aparece mais que outro! Todos são apreciados igualmente.

Pudemos perceber que as poucas pessoas prestigiavam com palmas, que também é outro elemento estético, marcado pelo o ritmo e o som, assim configurando a síncopa, e que ainda no ato de interpretações dos choros conseguimos o perceber o silêncio de quem está prestigiando, pois é uma musicalidade muito harmoniosa e convoca essa atitude silenciosa dos ouvintes.

Durante os dias de observação pudemos perceber, ou melhor, confirmar, que os choros para além de ser construído como músicas predominantemente instrumentais no caso dos mais antigos ele têm características de interpretar canções que ficaram famosas no período da virada do século XIX, para o XX. Acreditamos inicialmente que este elemento identificado tenha sido uma das formas pelas quais esta musicalidade tenha se

ressignificado e se adaptado ao longo das décadas até os dias de hoje. Vale registrar que este espaço não durou muito, dentre as três vezes que fomos eram as últimas rodas, depois parou de acontecer.

O outro espaço, de encontro para a etnografia local sobre o choro em Goiânia, foi no “Sport-bar”. Este lugar foi mais visitado por nós. Podemos afirmar de imediato que com primeiro encontro, notamos que existe um pertencimento desta musicalidade a um grupo específico, são pessoas mais velhas, cuja faixa etária é entre de sessenta e cinco a oitentas anos de idade, provavelmente sua maioria nascidos em Goiânia ou oriundos do interior do estado. O ponto de encontro fica em frente a uma praça com bancos, repletas de flores e árvores também localizadas no centro da nova capital.

Ao percebermos a organização do grupo no bar, anotamos no caderno de campo a organização dos músicos, tal como ia à interação do público que também em sua maioria apresentavam-se ser da mesma faixa etária dos músicos, e entre os músicos, a conversa quando iam afinando os instrumentos também se deram em torno da nostalgia de velhas canções de situações engraçadas entre eles e de velhos choros, e presenciamos também de imediato que há um formato de círculo, ou seja, uma roda: e o conjunto de músicos anciãos formados somente por homens brancos todos usando chapéu de sambista.

Nas primeiras músicas que foram tocadas, observamos que num intervalo um dos músicos tocadores da noite fala no microfone apresentando-se o grupo chamado “Roendo pequi”, em nosso caderno, consta-se que se trata de um sugestivo nome.

E notamos que a conversa nos intervalos se dá em torno da representação de músicas de gravações mais antigas, e de alguns chorões que já pararam de tocar. Os instrumentos são praticamente os mesmos dos outros espaços da Vila Cultural mais o acréscimo dos sopros: violão seis cordas, cavaquinho, saxofone, bandolim, pandeiro, ganzá e flauta transversal. A apresentação durou entre as dezenove e meia até meia noite, havendo intervalos.

A referida apresentação começou com músicas apenas instrumentais no primeiro momento. Após intervalo de dez minutos o som recomeçou com instrumentos e a participação de vozes de cantores(as) que se alternava, cada um fazia de três a quatro canções junto ao grupo, canções que lembram as antigas serestas, interpretações com a

sonorização chorística de sambas antigos aos mais novos, entre cantores mais velhos e mais jovens, nessa ocasião percebemos a participação de vozes femininas, nesse movimento artístico dominado majoritariamente por homens.

Em cada intervalo entre uma música e outra, identificamos ao ouvir cada choro, que os mesmos variam em ritmos diferentes e que estes têm um padrão de notas e andamentos a serem executadas como, se o primeiro momento começa com A, B e C, no segundo momento inverte, continuando a música em C, A, e B, e depois retorna para sequência original de quando começou. (Entrevista de Oscar Wild, 19/02/19).

Essa provavelmente se trata de uma característica de sua estética sonora. As letras quer explicar que o A, significa a nota lá, B, a nota si, e o C, é como a nota dó. Na participação observamos que as sequências de notas musicais mudam de sequência.

O fato de se recriar a cada momento novos espaços mas sempre muito bem localizados, para tais atuações musicais choronas, encontros “rodas de choro” temos poucos grupos para não dizer o único em que notamos na atividade chamado de “Roendo Pequei” componente deste grupo, nele encontramos uma das figuras centrais deste movimento lembrado na retórica chorística local é o Oscar Wild, quem no cedeu entrevista.

Em torno deste movimento e suas representações, ficam cada vez mais evidentes que o choro goiansense se depara numa resistência; ao ser manifestado na cidade, podemos observar em primeiro lugar, que existe um público específico – as pessoas que acompanham tanto no passado e atualmente compõe as camadas médias, no geral funcionários públicos aposentados, do gênero masculino, majoritariamente homens brancos, e bem localizados em espaços no centro urbano.

Vale ressaltar que “O Chorinho da Avenida Goiás no Grande Hotel, começou a chamar atenção somente com o projeto tendo apresentações de choros e chorões da Velha Guarda em 2008. Valendo uma observação, anos depois universalizaram as propostas de apresentações culturais artísticas musicais passando primordialmente a tocar MPB e outros estilos de música pop, evidenciando cada vez menos o próprio chorinho, nesse sentido o estilo sofreu indiferenças por parte da organização, acabando que o movimento do choro foram procurar novos espaços de atuações”.

Outro ponto de cisão é que quando não muito, desenvolvida por eles, o movimento chorão goianiense parece não ter despertado muitos interesses pela população local ao longo destes anos, não é um movimento musical de sucesso entre as mídias como mencionamos, em tais acontecimentos valem ressaltar, que ele tem sido acompanhado em sua maioria pelos próprios músicos tais manifestações desde sempre, ou seja, as rodas de choro tem sido (re)significadas e desenvolvidas majoritariamente por eles, um público muito específico, acompanhado apenas de músicos.

Por tanto, registramos que o movimento ligado a esta música tem incorporado algo muito específico e seletivo num determinado grupo social local. Apresentando-se, dessa forma, podemos confirmar que no fato de não ter havido um envolvimento de seguidores significativo e de destaque musical, atenção expressiva de pessoas que o acompanhassem, isso indicam-nos características gerais de seu estabelecimento, constatando-se numa luta de resistência em manter-se por parte dos músicos da cidade.

Identificamos que entre os anos de 1970 e 1990, o movimento musical em torno desta música resiste através dos chorões, os mesmos parecem sempre buscar novos espaços. Mas o que podemos imaginar dos outros gêneros de música que disputavam este cenário? Depoimento de Carlos Brandão, diz que na década de 1980, o MPB, era forte na capital. Inclusive enchia de pessoas no Teatro Goiânia, hoje não mais.

A divulgação para com as trajetórias chorísticas anos depois, parece não despertar muito interesse dos meios de comunicação local como imaginado, de fato a capital tem mostrado décadas adiante depois de sua chegada, em seu desenvolvimento nos meios tecnológicos, dona de veículos de informações e divulgação como, por exemplo, de Jornais, e emissoras de rádio e TV, são evidente a escassez nos registros deste movimento.

Outro aspecto que nos lança os estágios de mudanças ocorridas nesta vida chorona, é o marco de efervescência compreendida na fundação do Clube do Choro em 1980, interessante este período, pois parece que em todo Brasil o choro entre essas décadas tem conflagrado sua época de Ouro no país.

Apesar do Clube do choro que é fundado no início de 1980, e de ele ter durado pouco, indo no máximo até a metade desta década, notamos este momento como de transição, para as velhas formas de atuações, sobretudo trazendo e influenciando uma

nova safra de novos chorões que podemos identifica-los como da terceira geração desta história, dentre eles temos o Rogério Caetano violão, Nonato Mendes cavaquinho e contrabaixo, o próprio João garoto violão, dentre outros. Se lá no Clube, tinha um espaço definido, depois de sua parada os chorões voltaram reconstruir novos ambientes para as rodas, os lugares foram diversos como os bares, e de maneira informal os encontros em casas de amigos.

A cidade capital tem sido polo de atuações do gênero musical mesmo que não havendo muita visibilidade.

Estágios do Choro goianiense

Acreditamos nos estágios de efervescência musicais relacionados ao choro mais formais, que foram contemporaneamente aos acontecimentos depois dos anos de 1950. Tais manifestações antes e depois, ligada a esta música trouxeram afirmações de que esta cidade também tinha choro no período e até hoje. Constatamos nas atuações da “Velha Guarda goianiense”³¹. Portanto, cristalizaram-se na realidade na atividade dos principais grupos e interpretes musical da cidade, em destaques a partir das décadas de 1970-1980, já nos anos noventa, o que nos mostram as fontes é que o movimento choro na capital teve uma baixa, ou seja, passou quase de forma imperceptível na cidade, depois veio anos 2000 no qual reacende colocando o movimento em destaques “Chorinho Grande Hotel” na Av. Goiás.

Em Goiânia, tais acontecimentos da música chorona e o seu crescimento na época, esteve relacionado também com a formação dos grupos que fomentavam e construíra tal pertencimento, algo curioso que presenciamos nos relatos é que a maioria dos Chorões também foi praticante do estilo musical samba.

Dessa forma, podemos até chamar muitos deles de “Chorão-sambistas”. Ou seja, ao que tudo dica, onde tinha choro quase sempre o samba estava presente. E quem de fato já ouviu um samba com a pegada de choro? Está se deparando com as perolas da história da música brasileira e se rendendo as virtuosidades dos dois estilos, talvez os

³¹ “Velha Guarda” este termo como antes utilizado pela autora Clímaco, aqui na capital, designa como compreendem os mais antigos músicos na prática do choro goianiense, tanto em Goiânia como no Rio de Janeiro.

músicos local se deparassem com os choros-sambas como estes³². E parece que o próprio movimento do samba seja mais aceitável do que a música em questão!

Foram vários grupos, um dos primeiros que remontam a memória dos chorões locais chamava-se, de os “Garotos do Samba”, que já tocavam desde a década de 1950, tendo a figura máxima, o Quietinho o – Waldomiro de Souza Lima – aclamado por vários músicos antigos e lembrado por seus discípulos, como o pai de todos os chorões e sambistas na cidade, compondo dessa maneira a primeira fase e chegando a segunda geração do choro local, ele participou da escola do Club do Choro em 1980 na capital, o chorão Oscar Wild nos cedeu uma foto em que aparece o Quietinho, apresentando no Teatro Goiânia, junto com a terceira geração de chorões.

Embora destaquemos dentre alguns principais grupos dessa época, esperamos que a interpretação da memória dos chorões entrevistados, possam significar estes estágios, todas as aspirações e detalhes de como foi visto e sentido esta música naquele tempo e período posteriores.

Portanto, segue uma das falas de um chorão (João Motoca) “conheci o Zé-Rosa da primeira geração, tocava em bares do setor Universitário no quebra Caixote etc. Existiu o grupo chamado “Cordas e Palhetas”, composto por, João viola (sete cordas), Lirinho, (seis cordas), Luciano carneiro (Cavaco), tinha o outro Luciano de (pandeiro) e Gumerindo de (Bandolim) tocava nos Jotas-bar. Outro grupo, que se chamava “Murmurando” era formado por, João Viola, (Sete corda) João Garoto, violão (seis cordas), Wiltinho (Pandeiro) filho do Quietinho, e o professor Eneias Zaquilas, que foi o professor no clube do choro, pensado e dirigido por Oscar Wilde (bandolim- cavaco solo), este espaço que foi um reduto de encontro entre os chorões mais antigos e da nova geração, situava-se, no setor sul na capital, este grupo tocava samba e choro. Outro grupo, da segunda geração, se chamava os “Amigos do Samba”, Juvenil (Sete cordas) Josérique (cavaco) Marciano do primeiro grupo – Garotos do Samba, de (Pandeiro) Dengo (Tantam) e Leo de (Afoxé) tocaram mais de trinta anos inclusive montaram um bar com o mesmo nome. Outro grupo se chamava “Lenha verde” tocava samba, e choro, o João Motoca (cavaco) Silas irmão do João Garoto (violão) Wiltinho no (pandeiro) isso em 1973-74”. Entrevista (03/03/19) com o João Motoca, até hoje toca.

A imagem a seguir foi cedida por um dos músicos presente na foto a seguir (Juvenil, 7 Cordas. em 05/05/15: SILVA, 2015:23). Chamam-se, os “Amigos do Samba”. Se em um Regional de choro que significa ter o básico como: Violão, Cavaco e flauta e um pandeiro formato original. No entanto, já podemos notar alguns

³² Nestes sambas de Ataulfo Alves num pot-pourri, na TV, Record 1967, podemos vê e ouvir o encontro dos dois estilos musicais: <https://www.youtube.com/watch?v=Zi3T9X9eEy8>
<https://www.youtube.com/watch?v=TCwuqG3e9N4>

instrumentos novos neste período, o (afoxé), o (tantan) o (cavaquinho) elétrico. Este grupo foi um dos principais que seguiram as trajetórias do samba, mas segundo algumas falas também faziam choro que adotaram um dos remanescentes o pandeirista cantor Marciano, do primeiro grupo dos “Garotos do Samba”.

O fato de pousarem para a foto, em um dos monumentos clássicos no centro de Goiânia, na praça cívica, concebida como ponto histórico e de fundação da capital, Galli (2007), em destaque o monumento das “Três Raças” parece que o grupo na época de maneira natural e indireta anunciava que esta música circulava os espaços do centro da cidade e ao mesmo tempo tivesse comunicando de que a terra do Centro-Oeste também tinha choro, completando a paisagem moderna em volta.

Destacamos que além dos músicos contemplados pelas entrevistas, contemporâneo a eles, considera-se importante homenagear os artistas principais que divulgaram e vivenciaram na época o choro na cidade como: Ramos (clarinetista), o Morete (bandolinista), o marquinho Fontenele (violonista), Eurípedes irmão de Fontenele (violonista), o Paulo Amazonas (violonista), (João garoto em depoimento, em 16/04/15), vivenciaram esta música também na capital os músicos como: “Oscar Wilde (bandolinista) Quietinho, (violonista), Eneias (cavaquinho), Lourenço (bandolinista), Castrilon (bandolinista e violino), Rui Jorge (saxofonista), Roberto (flautista), Eurípides (violonista), João garoto (violonista)” (Juvenil entrevista, 05/05/15). (SILVA, 2015, p. 24).

Figura 5: foto no monumento das Três Raças (Goiânia, Praça Cívica) e a primeira formação dos “Amigos do Samba”



Da esquerda para direita Eloizo - Loi (afoxé), Juvenil (violão 7, cordas), Sebastião Gomes - Dengo (Tantan), Josérique (cavaquinho), Idelgarde - Nena (pandeiro).

A partir destes grupos há de concluirmos que o ápice das manifestações deste estilo musical na cidade pode ser registrado na década de 1980, compondo dessa maneira uma leva de músicos da segunda geração do choro e samba como pretendemos perceber, se viram contemplados com a fundação do “Club do Choro” onde era localizado no setor sul na capital.

A figura artística que remete a criação desse espaço é lembrada por “Oscar Wild”. Ele é um dos chorões da época que compõe o grupo de chorões da velha guarda, Hoje faz parte do grupo “Roendo Pequi” em atividade até hoje, principalmente no Sport-Bar na Av. Paranaíba no Setor Central, fundo do Centro de convenções. Essa imagem a seguir compõe também músicos chorões da Segunda Geração: por ela, podemos notar que os músicos estão despojados, todos de calça jeans e camisetas, em comparação com as outras imagens que o figurino remete a década de cinquenta terno ou smoking.

Figura 6: Chorões da Segunda Geração



Da esquerda para direita, Roberto (Flauta), Oscar Wild (Bandolim) Gilson (Pandeiro), Coronel Ademar (Clarineteta e Sax), Zé-Mauro (Violão) Sargento Eurípides (Violão). Fonte: foto cedida por Oscar Wild, quando analisávamos as rodas de Choro do ano 2019.

O interessante é que na medida em que procuramos os músicos mais indicados, trouxemos a visibilidade chorona já esquecida no tempo, até mesmo porque muito já se foram dessa vida. Que ao menos percebamos este movimento por parte dos principais músicos ligado a esta música, artistas que concebemos em entrevistas os mesmos no ato quando foram entrevistados indicavam os principais chorões que remontam essa História.

Os espaços para executar essa música aqui na capital goianiense talvez tenha percebido que ao longo das trajetórias, a dificuldade de se estabelecer em lugares como fixo, segundo o pensamento afirmado por parte dos artistas desse estilo; só acompanha choros na sua maioria músicos Chorões, ou seja, o público que mais presencia os encontros chorísticos é acompanhado por eles mesmos, pois recriam sempre novos espaços para executarem tais rodas de choro. Aqui os nomes que fizeram parte também dessa segunda geração, professor Chiquinho Duarte (Acordeom) maestro, e o professor Castrilon.

Figura 7: Chorões da segunda geração



Paulo Amazonas da esquerda para Direita, ao violão, na Sanfona Chiquinho Duarte, ao bandolim Mario Moreti, o Marquinhos Fontenele (violinista). Fonte: foto cedida pelo filho do Chiquinho Duarte em visita as rodas de choro da Paranaíba Centro 2019, fotografia do inicio da década de 1970.

Esta foto comprova o que vamos confirmando em relação às mudanças no formato, temos uma Timba, instrumento original dos sambas e axé, até Berimbau e ganzá, instrumentos usados na capoeira, reafirmando assim dessa maneira que o choro vem se adaptando aos novos gêneros musicais. Dessa maneira vamos percebendo as negociações. No entanto, resistindo o quadro da Modernidade em outras transformações. Vamos vê como ela foi vista nesses períodos em Oliveira (1999).

A cidade de Goiânia guardou hábitos de representação provinciana, de sua fundação até a década sessenta, num segundo momento, foi concebida como cidade moderna a partir de setenta em diante, Oliveira (1999:25-26). Ou seja, as atuações da música chorona pôde se enquadrar a discursos distintos de reafirmações locais, acreditamos que mais aos traços de progresso no segundo momento.

Isso propõe refletir e perceber os diálogos/representações que este movimento cultural fez para se permanecer nesta sociedade goiana tão diversa. Um deles seria a

própria negociação com o samba, as rodas de choro seriam regadas de sambistas e de outros possíveis gêneros musicais.

Por isso é inquietante, qual a posição que esta musicalidade chorona assumiu na época, e ao decorrer dos anos, em que a “cidade projetada Oliveira (1999:)” esteve em expansão, o que nos leva a crê que ele conduziu a própria ideia ou discurso somando-se, ao conjunto de ideias em reforçar a cidade como moderna, ou o contrario ou nenhuma. “Em contraste, a capital Goiânia engole o tempo em sua retórica contemporânea (FILHO, 2007:12)”. Esta especulação em afirmar se os discursos representados por esta arte musical – somaram-se – aos projetos modernizantes que compôs a capital como uma cidade que quis ser diferente e incorporada a Modernidade, talvez essa reflexão conduza um dos artifícios de afirmação do pertencer do choro local.

Portanto, julgamos relevantes suas representações enquanto tal, para diagnosticar a projeção dos discursos acerca dos estágios da cidade. Por outro lado, intencionamos evidenciá-la como esta música foi percebida. Ao fato de entender também as projeções identitária dos chorões locais, para isso, interpretaremos suas memórias³³. Ao ressignificar o que pensaram acerca do choro local, o que os principais instrumentistas e compositores desta música na capital têm a dizer.

Até o momento, afirma-se, pensar a capital numa ambiguidade; ou duas maneiras de imaginar a “cidade do inicio de estilo provinciano e depois, ela em se projetar como moderna” em contrapartida, onde o choro se afirma como tal, e o que fez para se manter, legitimar-se, no qual levantam todos estes dilemas da trama de pensar choro/cidade.

Talvez os questionamentos sejam maiores que as respostas. Mas acredita-se, que até onde esboçamos; o choro na cidade desde em suas primeiras visibilidades têm se configurado como um movimento mais político do que aceito culturalmente. É como vemos, são interpretadas nos registros de memórias dos músicos entrevistados.

As mídias podem, ter negligenciado seu auge e suas transformações, posicionando o choro local como uma música de poucos seguidores, estabelecendo um público restrito específico, de seguidores fiéis a este estilo.

³³ Para compreensão e interpretação, buscamos na memória coletiva dos músicos que viveram e ainda vivem as manifestações das rodas de choro na capital, como aporte sobre elas a compreensão em (LEE GOFF: 1990).

Neste caso, procurando entender mais sobre a goianidade, em contraste; revelar o choro goianiense. Essa ideia propõe pensar a própria posição política e cultural da música em questão. Ademais, o que pode revelar as memórias dos chorões nessa orbita.

Portanto, traçaremos esse jogo de apresentar choro e/na cidade. Enquanto um pertencente ao outro, uma vez que, podemos de antemão afirmar que uma das características essenciais espacial do choro se dá na cidade, ele é um artefato da cultura urbanizada sua atmosfera aspira a coletividade os ares e o convívio.

Portanto, refletimos que uma dessas realidades vividas e o que foi o jogo de interesses projetados na capital da época, imaginem à cidade pensada e construída em estilo “*art déco* Filho (2007)” é fato, que o formato e as imagens dos prédios do período traduziram e configuraram-se interesses de projeção a modernidade.

Será que apresentar este movimento musical inserido nela é apenas dentre um olhar que engloba os múltiplos olhares sobre ela. Contudo, ao pensar em outras projeções de vê e sentir a cultura local, qual seria a concepção de seus habitantes na época? “Goiânia traz em sua gênese essa ambiguidade (FILHO, 2007:17)” a trajetória do choro pode revelar ou contradizer essas identidades.

Memórias ancoradas nos espaços das ruas 20, e 24, córrego botafogo e outros lugares do Núcleo Histórico de Goiânia. São esses os primeiros espaços demarcados na nova capital de Goiás, que nasce nos anos trinta do século passado com a missão de ser moderna. Contudo, memórias guardadas nas malas e no inconsciente coletivo de seus primeiros habitantes vulcanizam categorias e visões de um mundo rural, ora bucólico ora inóspito. Aquilo que foi planejado e pensado pelos urbanistas ganha forma urbana de quem de fato passou a habitar a cidade (FILHO: 2007:17).

Segundo Palacín e Moraes (2006, p. 111), “a construção de Goiânia, uma das grandes obras do Brasil na época, devolveu aos goianos a confiança em si mesmos. Em vez de pensar-se na grandeza do passado, começou-se a pensar na grandeza do futuro”. A mudança da Capital contribuiu para divulgar o estado, e a abertura de estradas, que se intensificaria ainda mais com a construção de Brasília, facilitou as comunicações internas e com outros locais do país (FILHO: 2007:81).

Outra questão, ao constatarmos que têm sido poucos os seguidores dessa música desde quando surgem suas primeiras aparições em 1950 propagadas pelo grupo “Garotos do Samba”, numa das primeiras emissoras de TV, o grupo “Garotos do Samba” tocavam samba, mas anos depois foram se deparando ao choro, embora não ter destaque de um público expressivo que o acompanhassem, senão pelos próprios

ativistas, como tem sido visível nos dias atuais também. Vamos fazer as leituras analíticas.

A imagem a seguir corresponde algumas afirmações, por ela mesma descrita, podemos vê representados personagens da primeira geração do samba em Goiânia, traços culturais vistos nos músicos dessa época; a título de análise e de afirmações.

Figura 8: A primeira formação dos “Garotos do Samba” anos de 1950 em Goiânia-Go



Quietinho, da direita para esquerda, sentado segurando o Violão, o demais; no afoxé seu Pedro, Josérique ao violão sentado, quem é remanescente daí junto com o Marciano no Pandeiro em pé, migraram e fizeram “Amigos do Samba”, e o outro em pé, o Zé-Rosa, no ganzá. Fonte: cedida por João Garoto em (2015).

Em primeiro lugar, Goiânia da década de 1950, podemos imaginar um dos cenários que pairavam a cultura, através desta imagem a maneira dos hábitos musicais, mas ao olhar na vestimenta dos pioneiros do samba na cidade, certa imagem pode configurar o interesse urbanístico que se pensava no período, ao traduzir as intenções desta vestimenta por um dos grupos que é apontado como precursores. Ou seja, podemos pensar que este estilo de se vestir na época que se chamava Smoking, apresentava uma sofisticação, junto a isso o choro pôde ser interpretado como algo que

reforçasse imaginário de urbanidade, é uma vestimenta de classe dominante tanto para o período como em tempos atuais.

Os instrumentos e os músicos, da direita para esquerda, podemos confrontar a ideia de encontro cultural entre a urbanidade e o que era tido como rural. O que está em pé, segura um ganzá, instrumento de domínio das comunidades que viviam no meio rural, como indígenas e negros, esse instrumento era usado na capoeira, nas danças indígenas. O segundo músico sentado segurando um afoxé, instrumento também de origem indígenas. O terceiro músico, de pandeiro, instrumento de origem árabe mas que tomou forma e identidade no Brasil, e os outros dois músicos sentados cada um segurando um violão com traços de violão caipira, os desenhos em torno da boca do violão fora típicos de violões sertanejos caipira que marcaram os anos trintas.

Nesse sentido, podemos afirmar na imagem que houve um encontro, ou a assimilação de uma cultura identificada no meio rural, vistas nas roupas as intenções de urbanidade. Em outras palavras quer dizer que o choro nesse momento pode ter assumido a incorporação ou somado aos projetos modernizantes da cidade, diga-se, de passagem numa pesquisa rápida, o smoking – fumar, trajes sofisticados desde os anos trintas eram incorporados para fumar, mas que ao mesmo tempo foram usados nos prestigiados Bailes de Gala de toda uma geração passando pela “época de Ouro e tal (SAROLDI: 1986)”.

Contudo, evidenciar essas trajetórias de pertencimento, quem foram esses grupos, apresentar a condição social, de gênero, raça, o que pensaram acerca dessa música, pode indicar a cartografia deste movimento musical local inclusive atual. As interpretações de suas memórias são reveladoras de realidades vividas, de sentimentos diversos acerca de suas identidades.

As entrevistas e seus resultados como artifício para entender essas relações entre o passado³⁴ e o presente são latentes na memória³⁵ mas precisamos estabelecendo esses pontos de crítica e de leituras de tempo. Mas dentro dessa história tem relatos

³⁴ Rüsen, o presente sofre carência da coerência das leituras do passado. Em outras palavras quer dizer, cutucar a memória, evidencia-la, como algo que comprava verdades induzidas.

³⁵ Jaques Lee Goff (1990); reverencia como a memória se estrutura da seguinte forma; como a relação do passado/presente; a distinção entre o passado e presente é um elemento essencial da concepção do tempo. É, pois, uma operação fundamental da consciência e da ciência históricas. “A distinção passado/presente que aqui nos ocupa é a que existe na consciência coletiva, em especial na consciência social histórica (LEE GOFF, 1990. P.180)”.

inusitados, mas que também no humor destes relatos absorvemos fatos significativos para esta História. A Oralidade nos permite isso, saber de um Zé-Mauro da vida com seus 72 anos de pinga e de choro, nessa trilha temos o próprio Lourenço outro entrevistado com 82 anos de atividade a todo vapor no choro e nas dimensões que choro lhes dá, a proposito segundo ele, que começou a despertar interesse pelo gênero aos 60 anos de idade memória demais pra se convocar.

Esta imagem comentada antes, lembra um dos comentários de um dos entrevistados quando interrogávamos as várias situações, o João Motoca (apelido de seu mestre Chiquinho Duarte lhe deu, por andar na época com uma Vespa, gíria de moto antiga) nos deu o depoimento assim, veja em 1978-79 quando eu estava engatinhando já participava de grupos que tocava samba, mas também choro! Eu me lembro, quando enchíamos um fusca e saímos da Praça Tamandaré, porque quando parávamos lá em alguns bares, quando descíamos os instrumentos e aqueles músicos, os donos de bares já gritava aqui não! Não vão fazer batucadas não.

Com isto comprovamos que nem o samba também não era bem vindo assim. Mas tocava desde sempre. E pelos caminhos que estamos vendo parece o samba em alguns momentos dentre o crescimento do choro teve mais destaque o próprio.

O choro pode traduzir de fato a ideia e intenções de progresso de “modernidade”. Ou de oposição à tradição local tão legitimada, na identidade goiana. Podemos confirmar que ele enquanto uma música ao assumir-se, como sofisticada desde sua chegada, pôde apresentar esse posicionamento, principalmente se analisarmos a partir da expansão da jovem cidade somada aos projetos simbólicos desta.

Contudo, vão abrindo-se os questionamentos; se ao decorrer das transformações sociais, a atitude política e de negociação do choro na capital construiu sua própria identidade ressignificado no pertencimento dos músicos chorões locais, isso propõe saber em que aspectos se deram este cenário, de que maneira esta música resistente se inseriu e se afirmou como cultura distinta da local na época.

Nesse sentido, as projeções politico culturais da cidade se resguardaram em múltiplos artifícios, assegurar seus discursos dos processos arquitetônicos as manifestações da cultura. Mas para adiantarmos a tão proferidas falas sigamos.

Como um sistema de comunicação, suas convenções são identificáveis pela pretendida universalidade das formas políticas desenvolvimentistas e progressistas definidas no período do Estado que se queria Novo (FILHO, 2007:12).

Figura 9: Apresentando nos Jantares dançantes do Restaurante Riviera Anos 60, (Goiânia – Av. Goiás)



Dominguinhos Farias na Guitarra, Cléo de Minas-Cantor, na Bateria-Filhinho, no Sax-Mamão, no Acordoem-Chiquinho Duarte, e no Trompete-Belo. Fonte: foto cedida em entrevista pelo músico João Garoto (SILVA: 2015), que viveu a segunda fase do choro. Ao olhar a foto o chorão sambista, João Motoca (03-03-19), afirma ser o Regional do professor Amaral. Foto cedida por João garoto em (2015).

Goiânia também chora!

Perguntamos ao Zé-Mauro um dos chorões entrevistado, na época aqui em Goiânia, qual era o estímulo máximo, a força que animavam que fazia reunir as rodas desses músicos para tocar choro? “você quer saber no dito popular”? Era a cachaça mesmo! Para Paulo Amazonas não existem fronteiras para a música! Em pergunta a Lourenço, como ele contaria a História do choro? Ele respondeu sem pestanejar “Tocando”!.

Essa história do choro em seus pormenores nos mostra que não houve os limites de se estabelecer dentre a diversidade musical goiana, mas é fato que encontrou certas resistências locais. É curioso, pois, em quase todas as falas contextualizadas; de maneira diferente soaram uma indiferença significativa visível entendida em suas memórias, talvez seja pelo embate das tradições locais em oposição às coisas novas que se

anunciava principalmente quando este movimento se tornava cada vez mais concreto na cidade.

Neste caso, podemos dizer que o choro nos primeiros anos de desenvolvimento urbano de Goiânia se somou ao projeto modernizador da capital, uma por ser diferente aos hábitos e estilos sonoros locais, segundo, por ele carregar a característica em si de música urbana.

Mas por aqui ele foi furando os bloqueios; basta olhar para os remanescentes músicos que veem recebendo sua musicalidade cada vez mais como um estilo único identitário a grupos específicos. Como bem lembra o Paulo Amazonas também um de nossos entrevistados, “veja para a música não existem fronteiras”. Más:

Quando este chorão comenta sobre isso, também está se referindo ao mesmo tempo o fato de que quando começou neste estilo logo depois que chegou à capital início da década de setenta em seu depoimento diz que até hoje Goiânia ainda não o recebeu! Se referindo e relacionando com a indiferença como tem sido tratado ao assumir a o choro, e de se vê nesta cidade, sobretudo quando foi mostrando seus gostos musicais, de lá pra cá. “veja desde que comecei a tocar na noite, várias pessoas me perguntavam se eu era daqui, achavam ou entende até hoje que eu sou de São Paulo ou Rio de Janeiro, e tal” simplesmente por gostar de Bossa Nova, mas também do choro (Depoimento de Paulo Amazonas em 2019). Isso mostra que os cultivadores de choro não são identificado como pertencentes da cidade. Mas veremos mais de perto essas tramas e dilemas a seguir.

Ao continuar, a fala em entrevista suspirou e disse! Veja eu na verdade queria fazer uma troca com a cidade – falando pra se referir ao que podia doar de cultura para esta e de volta receber em troca uma boa recepção, e finaliza dizendo assim, eu,... até hoje não fui recebido aqui! Cheguei ao início de 1970, mas a sensação que tenho é que até hoje não recebido por Goiânia. Paulo Amazonas uma referência local Goianiense, magnifico músico de ouvido, fã de carteirinha da Bossa Nova, mas domina muito bem o choro, inclusive um expoente frequentadores do famoso clube do Choro na década de 1980 em Goiânia.

Alguns registros diversos e principalmente de imagens e áudios particulares destes artistas músicos chorões nos confirmam de que aqui a mais tempo do que se

possa imaginar havia a presença chorística. Também junto a isso vemos a representação histórica em suas memórias, uma vez que, eles as vivenciaram, ao imaginar esse mesmo passado; conduzidos por nossas indagações, se mostraram quando evocadas em seus sentimentos nas entrevistas. Acreditamos que os efeitos dessa Oralidade, possam nos direcionar nos acontecimentos juntos aos arquivos.

Como um dos documentos que consideramos significativo para essa presença antes mesmo do tempo que almejamos identifica-lo, ao escutar um LP, (Disco) na internet, que registra um marco histórico da diversidade cultural musical quando a cidade estava fazendo sua primeira inauguração no evento chamado Batismo Cultural³⁶. Em 1942, Comprovam-se tais encontros musicais e a manifestação do choro.

Figura 10: Trabalhos de gravação do LP Batismo Cultural de Goiânia



Fotografia, feita em Goiânia durante os trabalhos de gravação. Na primeira fila, começando a direita: Domingos Diniz (com a sanfona), Pedro Gomes, Dr. Renato Almeida, Adolfo Mariano (com a Viola), João da Veiga Jardim (com o violão), professor. Luiz Heitor, e dois componentes do grupo de Adolfo Mariano. LP Batismo Cultural de Goiânia (Gravação Original 1942).

³⁶ Importante ao ouvir o LP, raro gravado que compõe parte da cultura sonora musical daquela época: interessante que a primeira música é um samba, a quarta música um choro que em nossa opinião é um dos clássicos do início do século XX, chamado "Odeon" de Ernesto Nazareth. E as demais fazem parte da cultura musical caipira. <https://www.youtube.com/watch?v=5ixAZvYzB0Q&t=559s>

Interessante observar a cultura da vestimenta dos cidadãos Goianiense daquela época. Em Eliézer (1999) que nos confirmam uma Goiânia que em sua primeira fase nas imagens culturais alimentava uma atmosfera e ares de cidade Provinciana, as roupas vistas na imagem reforçam o que pensamos sobre o encontro entre o rural e urbano. No disco

É oportuno dizer que os aspectos socioculturais subentendidos nas memórias dos participantes não se tornam definitivas inquestionáveis a ponto de ser revistos. A ideia é que no questionamento das imagens crie substância de se pensar uma Goiânia do passado através dessas memórias, no entanto pela a música estudada. Há possibilidade de novas leituras, por outro lado, de forma leve descreveremos de maneira simples suas nuances e depoimentos de quem nos doaram a vozes arrancadas das memórias.

Assim sendo, um dos pontos de partida para este momento, deixo à disposição a contextualização dos principais lugares no qual foram espaços descritos para os encontros e manifestações chorísticas na capital reverberadas na voz dos artistas chorões entrevistados, pelo qual subentendemos que desde o início da década de 1970 no qual consideramos um ponto de partida do crescimento do movimento choro Goianiense, onde tomam formas os encontros.

Quando entrevistamos procurando a efervescência do choro na cidade foi-se deparando com a própria história do samba e sambistas, na verdade podemos dizer que estes dois estilos conviveram juntos desde sempre, pois todos entrevistados divagaram entre estes dois gêneros da música brasileira, em outras palavras onde tinha choro tinha sambas.

Figura 11: arquivo Joserique – apresentação particular em Goiânia.



O mais alto da turma, da esquerda para a direita, o Marciano, um dos único remanescente do grupo “Garotos do Samba - que já se apresentavam nos anos de 1950”, nesta imagem ele já compondendo uma segunda geração do samba com o grupo Amigos do Samba em meados de 1970. Fonte: Fotografia doada pelo Joserique ao centro usando óculos.

Segundo João Motoca entrevistado, comenta que os Amigos do Samba surgiram pela influência dos Garotos do Samba que eram mais antigos em Goiânia excelentes ao seguir e ser confundido com os Demônios da Garoa de São Paulo, ele imitava também que segundo o João Motoca poderia até substituir o grupo original, mas eles também faziam musicas dos “Quatro Ases e Um Coringa” como também Anjos do Inferno, Grupos de Sambas e instrumental famosos da era de Ouro dos Anos cinquenta no Brasil. Interessante notar também na vestimenta deste grupo, da época pois ela configura o imaginário da moda em que Goiânia segundo Eliézer (1999) a cidade de Goiânia se via e pensava-se na imagem não mais na primeira fase provinciana; mas sim um estágio de moderna.

A título de observação podemos mensurar todo um imaginário pelo qual se apresentava os traços culturais ligadas a urbanidade da população goianiense, que de alguma forma ia de encontro ao contraste a cultura caipira, ao percebermos de como

quem se portava na cidade com seus paletós ou ternos arrojados evidenciando o outro lado o do caipira a representar ainda imagens de uma cidade provinciana.

Por outro lado as formas que a cidade foi se apresentando tal qual o próprio movimento do choro Goianiense, sendo conduzidas as novas negociações de pertencer e pertencimento em meio aos processos modernizadores. Embora essas imagens remeter mais a própria trajetória do samba na capital, muito desses músicos fizeram parte da cena chorística tanto como frequentadores como também executores do gênero.

Foto cedida por Joserique em uma das rodas de samba em homenagem ao Zé-Quietinho violão 7 cordas sambista e referencia para os chorões do clube do Choro.

Figura 12: pose para fotografia dos “Amigos do Samba” antes da apresentação de samba em Goiânia.



Da esquerda para a direita, Joserique (cavaquinho), Leo (Afoxé) Marciano (Pandeiro), Sebasitão Gomes (Dengo) (Tantan), Juvenil (Violão) década de 1970. Juvenil depois adotou o violão 7 cordas no samba e no choro, influenciado pelo reverenciado Quietinho. Fonte: arquivo de Joserique cedida em 2019.

Todos estes músicos sambistas conheceram e circularam na pequena Goiânia dos anos setenta para oitenta e tinha o famoso Quietinho 7 cordas (Waldomiro de Souza Lima), nas palavras do João motoca que conhecia atuação dos chorões daquela época inclusive este grupo de samba remanescentes dos Garotos do Samba, alega que até mesmo o samba era compreendido de que seguia ou faziam as rodas de sambas não passavam de batucadas, ou seja os espaços eram também limitados para a turma do

samba quicar dos chorões do período. João Motoca em depoimento nos comenta um fato engraçado deste período de setenta quando jovem, mas já se enturmava, com um dos grupos que participou seu grupo de samba e choro que se chamava “Cordas e palhetas” saiam aos fins de semana procurando pelo o prazer e da farra botecos ou lugares para tocar mas quando a patota descia do fusca abarrotado de instrumentos e músicos, certos donos de estabelecimento ou bares exclamava batucada aqui não!.. no sentido irônico e pejorativo como dava o tratamento aos sambistas chorões. Estas memórias elucidam um movimento da música choro ainda um tanto nada aceito pela sociedade goianiense mas que ia assumindo novos espaços e ao mesmo tempo recriando outros.

Figura 13: Quietinho ao violão 7 cordas com o grupo Amigos do samba, ele frequentou assiduamente as rodas no Clube do Choro em 1982



Fonte: cedida em 2018 por Joserique ao cavaquinho, foi influenciado pelos Os “Garotos do Samba”. Depois seguiu com alguns veteranos remanescentes deste grupo formando os “Amigos do Samba” até hoje atuam.

É na década 1970, sem dúvida que confirmamos o ponto de efervescências deste movimento na capital do capital do Sertanejo, o início dos anos oitenta vem a nova fase do choro com a criação do próprio Clube do choro, que recebia aos sábados músicos sambistas também, os artistas já vinham anunciando que aqui também tem choro mesmo que ainda bem localizado, o João Motoca quando entrevistado alegou que a

mais Velha Guarda de Goiânia foi o grupo “Os Garotos do Samba” que tinha como figura principal o Quietinho, considerado um dos mestres além do professor Chiquinho Duarte, influenciadores dos principais músicos da primeira geração daquela época.

Segundo o João Motoca, este grupo não tinha diferença entre as performances quando cantavam os “Demônios da Garoa”. Tem até uma visita deste famoso grupo de samba da formação antiga de São Paulo, que vieram aqui em Goiânia, que se juntaram três dias festas com os seus sócias daqui, os “Garotos do Samba”. Quem facilitou este encontro na casa do Leo Gomes que está na foto segurando o afoxé, foi Jorjão da Cevel, que segundo alguns chorões ele foi adepto e apaixonado pelo choro e samba naquela época, que aparece de maneira significativa na memória do João Motoca, sim o empresário Jorjão da (CEVEL) homem boêmio de inúmeras rodas, de presença nos botecos e encontros marcados.

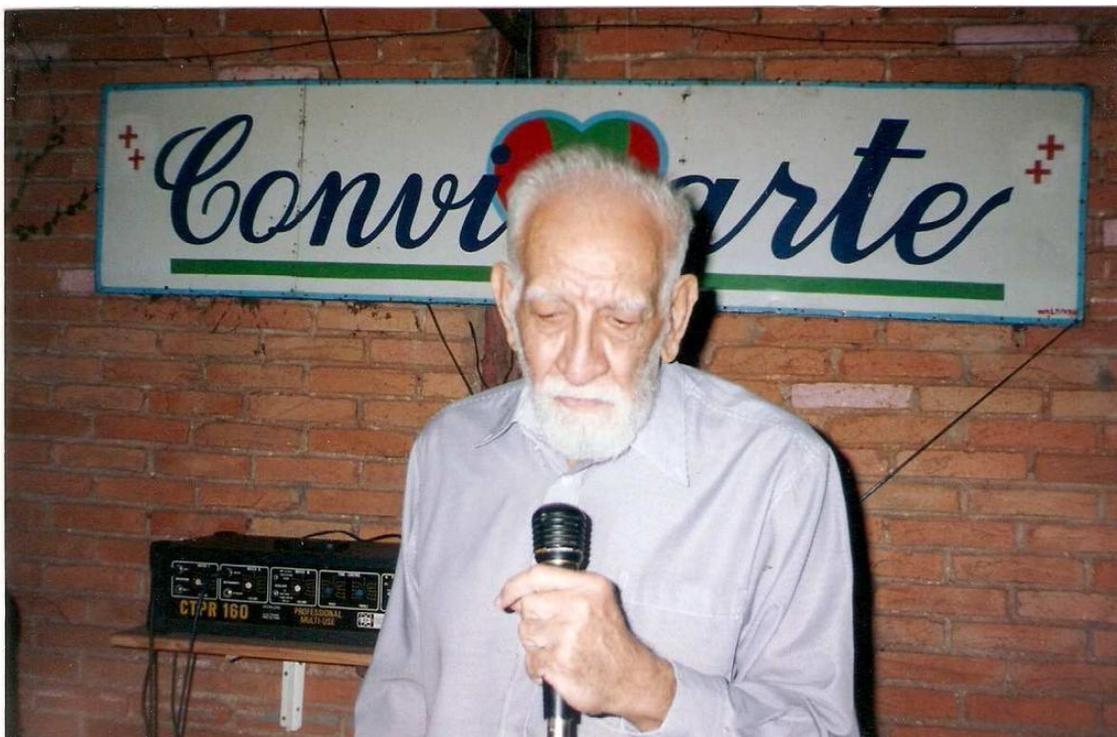
Interessante que algumas reflexões e depoimentos de João Garoto, músico de referencia entre estes dois estilos que até hoje atua, os “Garotos do Samba” como o nome sugere também prestigiavam o choro, o próprio Marciano que era da antiga formação migrou para este grupo chamado “Amigos do samba”. O Quietinho na cidade era tido como um dos primeiros violões 7, cordas da História da cidade, inclusive no quesito choro-samba. Segundo uma boa formação ou um Regional de qualidade como é define um grupo de choro, na compreensão dos chorões local, o violão com esta corda a mais é hoje para o choro um glamour nas rodas.

Cenário musical e artistas locais de 1980 a 1990

O Pátio Verde, lembrado anteriormente, na década de 1980-90 no setor Universitário, tendo como um dos grandes influenciadores comentados nas falas destes chorões goianinses, lugar onde também ocorriam as famosas rodas de sambas-choros, foi o Silvio Medeiros, proprietário deste ambiente que como organizador desses saraus de poesias, serestas, e de rodas de choros e sambas, sendo alguém que a vida toda esteve próximo incondicionalmente à música tendo como profissão de radialista, até depois de aposentado ele era cantor e um aspirante condicionador desses encontros, faleceu alguns anos depois do músico Quietinho em 2007, o Quietinho que por ser Mineiro tal qual como próprio Zé-Mauro, nos aponta um dos sinais de que a chegada do movimento em torno do samba, mas, sobretudo também sobre o choro, o mestre de outros muitos

chorões desta cidade chamado Chiquim Duarte do choro, era cearense, todos os três vindos de regiões distintas como imigrantes levantam a hipótese do reforço de chegada do choro também pela imigração.

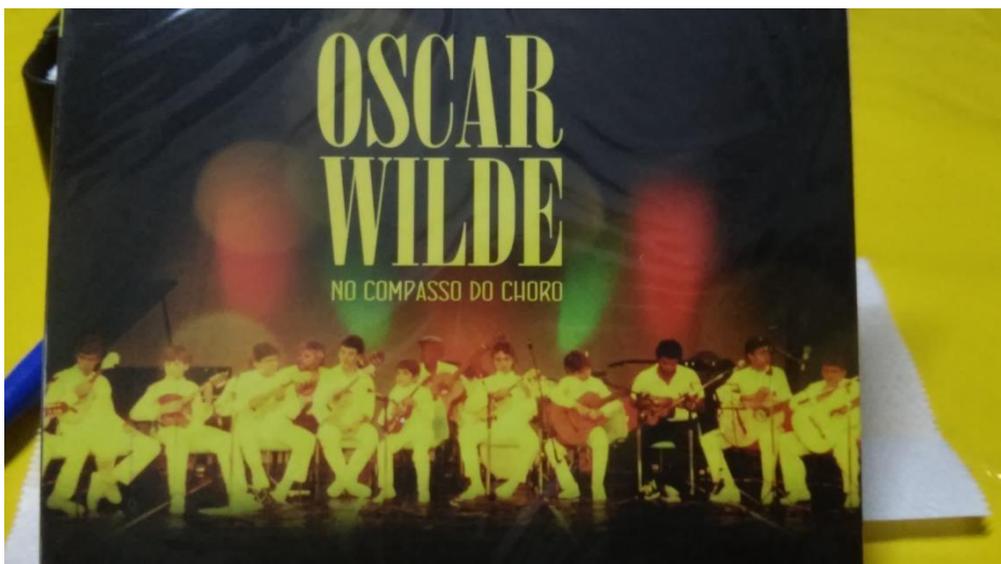
Figura 14: Silvio Medeiros e seu espaço cultural (Convivart)



Silvio Medeiros no Pátio Verde: na década de 2000, lugar onde aconteciam as rodas de choro e sambas no final da década de 1970, na capital Goiânia no Setor Universitário. Fonte: tirada do Youtube em uma de suas entrevistas raras.

Outro Espaço, considerados como um dos redutos destes chorões das antigas e das novas gerações foi o (Clube do Choro) início da década 1980, localizado no Setor Sul, que inclusive um dos organizadores e dirigentes é Oscar Wild, que até hoje atua em rodas e apresentações de choros na cidade, agora como membro do grupo de choro “Roendo Pequi” é mais que merecido sua trajetória e um pouco mais sobre essa passagem tão importante Para o destaque de grandes músicos do gênero hoje em dia.

Figura 15: Terceira geração de Chorões – alunos do clube do choro em Goiânia.



Esta apresentação no Teatro Goiânia (1982) segundo Oscar Wild um dos fundadores do Clube do Choro, que no cedeu esta foto, podemos registrar a terceira geração de Chorões da capital. Ao centro, o mestre 7 cordas Quietinho. Fonte: arquivo de Oscar Wild. Foto cedida em 2019. No Sport-Bar.

Outro espaço das antigas como bem lembra o João Motoca, quando era bem garoto lá era um reduto da mais velha guarda do choro-samba da cidade foi este Bar do Nenê, na Avenida 243, finais de 1968-69, Setor Universitário. Conferimos por meio da fala deste chorão que, este bar estava reunindo todas as sextas feiras começando a tarde e ia varando madrugada dentro, os chorões mais antigos da cidade preenchiam as calorosas rodas. Talvez um dos que sempre intimavam essas rodas de samba e choro em 1972-73 foi o Waldomiro de Souza Lima, mais simplesmente o famoso “Quietinho”. (depoimento de João Motoca).

De fato, como rememoram tais memórias, estas rodas e apresentações de choros e sambas para além da informalidade ao acontecer em bares e em casa de amigos, muito dos grupos que se formaram também atuavam de maneira profissional. Tocando em festas particulares, o curioso é que segundo Motoca e os outros chorões na época a mídia não dava muito atenção para estas rodas e o próprio movimento cultural ligado ao choro. Vale dizer também que os destaques nas nos meios de comunicação de massa como o rádio e TV, começam a despontar já depois dos anos de 2000.

Figura 16: João Motoca e João Garoto – se preparando para as rodas de samba e choro nos bares da cidade de Goiânia.

RODA DE SAMBA E CHORO

O samba no Bar Glória, no Setor Sul, começa sempre a partir das 14 horas, com João Motoca, João Garoto (João) e convidados. São Motoca, invenção por música desde jovem, ainda jovem acadêmico e músico consagrado como o professor Chiquim Duarte, mestre de grandes sambistas e chorões de Goiás. Ele adotou o apelido do primo Chiquinho e foi para a Europa para estudar com os principais mestres de música de Goiás. Com o samba dos violões Chiquinho, que o influenciou, e João Garoto, amigo e parcerio de longa data, Motoca se consolidou como artista. Para começar a roda de samba e choro do Glória estão convidados: Wilmar (parceiro), Medinho (pauzão), Marquinho (fuz-tar), além de outros músicos do samba. O repertório é composto por músicas de sambistas brasileiros e estrangeiros como: Paulinho da Viola, Carlinhos, Elton Medeiros, Roberto Ribeiro, Munizinho, Genival, Dona Ivone Lara, Nelson Carraginha, Garcia e outros.

Evento Samba e Choro, com João Motoca e convidados	Local Bar Glória, Rua 101, nº 93, Setor Sul	Horário 14-18 horas	Informações 3224-9013
--	---	-------------------------------	---------------------------------

Fonte: material cedido pelo João Motoca, junto com João garoto. Ambos os discípulos do Quietinho e do professor Chiquim Duarte. (Goiânia, sábado 28 de janeiro de 2006. O Jornal o Popular).

Interessante vermos nos anúncios de propaganda dos chorões da Segunda geração, ao mostrar que sempre mesclavam as apresentações inclusive nas mais formais a presença do Choro e Samba era garantido. O que nos leva a crer que um estilo em relação ao outros de certa maneira parecia que fosse como que um empurrasse a furar os bloqueios das indiferenças locais.

Na intenção de seguirmos uma linha de tempo e de raciocínio, iremos organizar tais acontecimentos definindo em três momentos. Cabe ressaltar que a pretensão não é apontar e nem configurar o mito de origem, mas sim de projetar de forma linear para melhor compreendermos o desenvolvimento de acontecimentos em torno das trajetórias choronas goianiense.

Como mencionamos na quarta figura, a trajetória dos “Os garotos do Samba” conduz nossa reflexão, do aparecimento deste movimento musical do choro em Goiânia. Sendo assim definiremos a partir deles como um dos primeiros grupos de samba e choro a se destacar quando a cidade ainda era bem jovem meados dos anos cinquenta.

O movimento do choro Goianiense começou por volta da década de 1950. Com Os “Garotos dos Samba”, este conjunto foi o pioneiro a se destacar, é o principal grupo

de choros e samba da época. Era formado pelos músicos, Quietinho no Violão sete cordas, Pedro Dorival no Afoxé, Zé-Rosa no Violão seis cordas, Nêna hidalgado no Ganzá, e Marciano no Pandeiro.

Por volta da década de 1970, este grupo se dissolveu pararam de tocar profissionalmente, em lugares como Tv, e Cine-Goiânia localizado na Rua 03. Dando origem nessa mesma década ao grupo “Amigos do Samba”, formado por Juvenil seis cordas, Zé-Henrique de cavaco, o Marciano remanescente dos Garotos do samba, no pandeiro, Dengo no Tantan, e Leo de Afoxé.

Quando eu conheci por volta de meia oito, meia nove eu conheci todos eles porém já não tocavam mais profissionalmente este grupo dos Garotos do Samba já tinha dissolvido, já tinha acabado. Aí tinha começado os Amigos do Samba, que tocaram mais de trinta anos, fizeram até um bar com o mesmo nome, com o juvenil e o Marciano, Remanescente dos Garotos do Samba. (Entrevista, João Motoca, 03-03-19).

De fato, não poderíamos deixar de mencionar rapidamente a primeira formação dos “Garotos do Samba”, este grupo é colocado pelos músicos em entrevista como um dos primeiros grupos de samba aqui de Goiás a se apresentar nas emissoras televisivas e rádios meados da década de 1950. O “Waldomiro de Souza Lima” o “Quietinho”. Segundo os artistas, além de apresentar o samba com violão sete cordas, Quietinho tocava choro também. Por tanto, a figura desse músico marcou uma das características da segunda formação do estilo contemplado que são os regionais - entrevista (16/04/15, João garoto) que: o Quietinho, já dominava o violão sete cordas, “Que usa uma corda a mais o baixo do MI (E) para regional. Regionais cariocas na época só tinha no Rio, e em São Paulo”. Os choros a partir desse momento muitos são cantados como o próprio samba, apesar de ser originalmente uma música instrumental. (SILVA, 2015, p. 20).

O João Motoca ao ser interrogado (03.03.19), com uma das primeiras perguntas: como você começou a gostar de choro? Ele respondeu; que desde muito cedo ainda na sua adolescência foi influenciado por sua mãe que já tocava (bandolim) que era aluna de outra mulher, em Correntina na Bahia.

Este chorão que primeiramente conheceu e se agarrou ao samba na década de setenta, no futuro se tornou um chorão e sambista de carteirinha. Vamos chama-lo assim, por seu apelido João Motoca, sua trajetória remonta um dos espaços na década de 1970 no qual ainda se encontravam a primeira geração de “chorões sambistas” da época, influenciando a segunda geração, no bairro do setor Universitário.

Tudo começou assim, quando eu era garotão ainda bem jovem, usava calças curtas rsrs..., morava ali perto do bar do Nênem. Isso bem no início da década de 1970, tinha esse bar na rua 243, pra quem descia sentido ao Cepal, era bem ali

Eu adolescente é... Eu desci um dia para ir buscar uma coisa pra ela no açougue rsrs...e vi uma turma tocando samba! E aquilo me..., sabe, eu já gostava de música! E quando eu vi samba eu gostei muito! Era um pessoal do Jorjão! Antigo, tinha na década de cinquenta um grupo aqui que se chamava “Os Garotos do Samba”! que era o Quietinho, o Zé Rosa, essa turma aí, quase todos já se foram né, já não está mais aqui, Jorjão que era o empresário que era o dono da Ceval e tal. E gostei muito daquilo! E numa dessas vezes, que ai eu passei a frequentar era toda sexta feira, num bar que se chamava “Bar do Nêê”, lá no setor Universitário, onde eu morava aí eu conheci um senhor e fiz amizade com ele, que se chamava “Quietinho”, primeiro 7 cordas daqui de Goiânia. Entrevista (03.03.19).

Aos primeiros relatos do Motoca, podemos afirmar que estes músicos tiveram um convívio próximo e que a música em especial o choro, foi o elo crucial para se chegar as primeiras gravações de CDs bem como a leva da segunda geração de músicos chorões inclusive ele fazendo parte, são materiais de áudios que registram composições de autorias e de interpretação dos clássicos da música chorona no Brasil. Outra característica do movimento desta musica na época é que eles no geral tocavam por robe e prazer, sem preocuparem em receber dinheiro.

São tantos fatos engraçados que o motoca faz questão de lembrar que ainda em 76/76 quando já conhecia o seu Castrilon, um dos Chorões amigos do professor Chiquim, ficou sabendo certa vez que seu Castrilon que hoje já é aposentado do banco do Brasil, gostava de reunir a turma numa chakra perto de Guapó juntamente com o Zé- Mauro, o Paulo Amazonas feras... e eventualmente eles iam pra lá, um certo Domingo, eles estavam lá, ali se reuniam pra tocar era uma alegria só, é o que eles gostavam de fazer.

O Motoca comenta que não tinha ido nenhum uma vez, mas sempre ouvia essa História, do Chiquim, aí eles estavam lá, tocando brasileiro, e tal outro choro e tal e choro vem e vai, e tinha Senhorzinho na Janela só observando, de chapeuzinho na janela, e eles na sala tocando e ele na janela por fora a observar e tocaram outro, depois outro e vai....aí, no intervalo de uma musica pra outra o cara! O senhor perguntou pro seu Castrilon, que era o patrão dele, o toque que ocês tocam é só esse rsrsrs.... aí o professor chiquim disse é,... rsrsrs. Aí o senhozinho da janela não falou nada! Só virou

as costas pôs a enxadinha nas costas e foi embora rrsrrs... ou seja, sabe cumá é, tocar num lugar que o povo não o que é choro.

É justamente essa confluência de simultaneidade e semelhanças entre as falas de João Motoca, com a do Zé-Mauro e este por sua vez lembram-se do Paulo Amazonas. Mostrando que o convívio entre estes músicos era movido pelo choro e o samba. João Motoca reflete muito bem quando estava começando a aprender com professor Duarte, quem acreditamos que foi o ponto de partida da segunda geração dos chorões. A imagem a seguir reflete também o que dissemos anteriormente sobre este convívio entre os artistas e entre os dois gêneros musicais por agora discutidos.

Figura 17: Cd gravado do grupo de Samba choro Regional Glória do Chorão Zé-Mauro.



Fonte: este Cd, foi cedido pelo chorão-sambista Zé-Mauro, em entrevistas em 2019. Nele confirmamos autorias de choros Goianiense: segundo ele, como o encarte confirma também depois de muito tempo sem grupo, montou o Regional Glória – para inaugurar uma das únicas casas da época fomentar os dois gêneros.

O seu nome é muito sugestivo ao se chamar Regional Glória com ênfase em estampar “Coisas Nossas”. Pelo encarte podemos confirmar o que ouvimos e registramos em entrevistas de alguns choros produzidos por músicos locais.

1. Vila operária (Renato Castelo e Antonio Siqueira). “samba”.
2. Choro quebrado (Francisco Duarte – vulgo prof. Chiquim)
3. Otimista (Carlos Elias e Daniel Junior)
4. Frustrações (Paulo Amazonas)
5. Tambores e Tamborins (Helena Pinheiro)
6. Tenebrozo (Ernesto Nazareht) interpretação.
7. Jura (Sinhô) interpretação
8. Arioso (Johann Sebastian Bach). Interpretação.
9. Lua Cheia (Rinaldo Barra e Marcelo Barra) interpretação.
10. Choro do Geraldo (Eurípides Fontinelli).

Como podemos vê, dentre algumas produções antigas locais que talvez nunca tenha sido passado nas rádios locais. Contudo, mostrando que dentre a seleção escolhida para gravação tem samba, seresta e a maioria choro.

Para consideramos esta ultima imagem e já anunciando sobre o fechamento de nossas ideias, apontamentos e reflexões acerca desta história, em nossa opinião que ainda tem muito por si falar dessa Velha Guarda e das próximas gerações de virtuosos chorões. Pois esta música ocupa até onde conseguimos vê em suas riquezas a pura devoção de quem realmente sabe que está diante de uma das mais virtuosas das artes da música, o choro brasileiro.

Acreditamos que todo este universo de representações apresentações da cultura goiana goianiense sendo vistas pelo olhar do movimento musical choro, possibilitaria muito mais ao desvelamento de várias lacunas, de estórias do povo antigo da cidade, de lembranças sonoras, de costumes enraizados e de tradições distintas que vieram de encontro às culturas locais, das disputas de memórias. O choro nos surpreende primeiro porque descobrimos como neste movimento de música secular, em seu desenvolvimento e astucias ao se adaptar as novas leituras e hábitos culturais a cada época, galgando espaços nunca permitidos, nunca saiu do gosto popular, tropeça, mas não cai, criou figuras artísticas que o tempo não apaga tão cedo... “Pixinguinha”, “Chiquinha Gonzaga”. Dentre outros que se eternizaram nesta música, dariam imensas biografias.

Em segundo lugar percebemos que sentir uma noite boêmia ao som de uma boa roda de choro é sentir realmente os ares do território brasileiro, uma nostalgia que arrepiava os corações mesmo sem ter vivido aspirar um tempo em que não vivemos. Ele tem esse poder, de aglutinar convocando a harmonização entre os corpos, ambiente e efeitos sonoros muitos particulares que adentram na alma de inquietos ouvintes. Nos impressiona também o poder de inventividade que a música choro assume, e ao mesmo tempo abre espaço para qualquer instrumento para além do formato original – Violão, flauta, cavaquinho.

Em suma, o choro como já mencionamos é um organismo vivo da arte musical que tem sustentado toda uma estrutura da música popular no Brasil, de que maneira, principalmente pelas inúmeras possibilidades sonoras rítmicas tão distintas encontradas em suas performances. Tornou-se ao nosso vê uma musicalidade quase universal de referência para maestros ou músicos de ouvido (orelha) ele tem sido falado nas várias bocas quem o procura como a velha escola de um bom músico que se preza.

Encerramos por aqui mesmo sabendo que teríamos mais por dizer sobre a vida do choro agoianado. Das muitas imagens, depoimentos, documentos e registros que deveríamos trazer a tona, deixam-se como fontes de análises no final desta pesquisa. Vale lembrar que fomos e somos vítimas do tempo. Por outro lado, deixo como homenagem e significado desta História, da Música dos Artistas Chorões da Velha Guarda Goianiense o depoimento do disco do Regional Gloria.

Era uma tarde, de um sábado de verão e Silva, se Preparava para pegar a namorada, Maria, e juntos, cumprirem o ritual sagrado de ir ao bar do Nego. Ele sabia que a cerveja já estaria no ponto e que a música era da boa. Nunca foi sambista mas apreciava o batuque. Não entendia bem, porém adorava o chorinho. Lembrava-se dos programas e auditório da Rádio Nacional do Rio de Janeiro em que, ainda na juventude, ouvia, Ataúlfo Alves, Elizete Cardoso ou Luiz Americano. Essas vozes e sons ficaram eternamente marcados em sua memória. Chegando ao bar, ia ao encontro dos amigos para o inevitável comentário dos acontecimentos da semana, aí incluído o futebol. O papo era descontraído e animado. O boteco era simples, mas ostentava um quê, especial de brasilidade. As paredes eram decoradas com fotos, ou cartazes de personalidades do mundo artístico e esportivo nacional. Era impossível não fixar os olhos num pôster do Adoniram Barbosa, de Noel Rosa, ou de Garrincha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho abordamos a trajetória do gênero musical choro. O surgimento dessa música no final do século XIX, na antiga capital do Segundo Império Rio de Janeiro, remontam toda uma dinâmica estrutural da música popular brasileira. Através do mesmo, podemos evidenciar outros estilos que de alguma forma se perderam no tempo, mas que se tornam presente em suas manifestações e performances compreendido em seus variados ritmos. Mas descobrimos que o choro é um movimento cultural de ressignificação da urbanidade, se em sua origem compunham grupos, populações marginalizadas da cidade. Atualmente ele ocupa um pedestal dentre o que compreendem como música popular brasileira das mais elogiadas por ser compreendida como autêntica brasileiríssimas.

A investigação sobre o choro a partir da historiografia produzida pelo mesmo nos mostrou que a capital do Império brasileiro era um caldeirão de culturas, o lundu, o clóti, o maxixe, a polca, a valsa e as modinhas se encontraram para formar o gênero que ficaria conhecido como choro que acompanhava os festejos religiosos, as festas de casa. O gênero foi identificado primeiramente nas camadas baixas para depois assumir espaços sofisticados como, teatros, salões imperiais, e espaços da alta sociedade do meio urbano carioca. Identificamos a relação do choro com outros gêneros atualmente populares, a MPB clássica, os boleros e em especial o samba, sobre este em especial, constamos uma relação muito próxima, tanto a partir da historiografia sobre o choro no Rio de Janeiro, mas também em nossa investigação sobre o mesmo em Goiânia.

Com a pesquisa procuramos entender sobre as transformações dessa musicalidade ao longo do tempo, considerando sua chegada e estadia na jovem capital de Goiás, Goiânia, fundada em 1933 e batizada em 1942. Para tal, procuramos saber sobre as implicações sociopolíticas que este movimento artístico representou no processo de formação identitária que se dava em meio a construção e transferência da nova capital do cerrado. Em certa medida descobrimos que ele fez parte de um conjunto de ações que se relacionada ao próprio desenvolvimento da cidade.

Procurando investigar e reconstruir a história do choro na capital goianiense, primeiramente, nos orientamos pela historiografia onde conseguimos avaliar seu

movimento na antiga capital, Rio de Janeiro. E também, na nova capital federal, Brasília. Entretanto, percebemos a ausência do tema em Goiânia, o que nos levou a se utilizar de entrevistas orais como forma de reconstruir a história do choro em Goiânia. Nos levou também ao trabalho de campo frequentando ambientes onde são organizadas as rodas de choro e mapeando os músicos integrantes do movimento que ainda existe na cidade, em especial, os que compõem a velha guarda do choro.

Para iniciarmos nossa pesquisa trabalhamos com a hipótese de que chegada e a identificação com o choro em território goianiense deveram-se às condições tanto de imigração, já que a jovem capital Goiânia é formada por migrantes, e a rádio por seu potencial de divulgação de culturas musicais para além das fronteiras geográficas, foi o caso da Rádio Nacional, fundada em 1930 na cidade do Rio de Janeiro, a influência da rádio foi narrada pelos músicos chorões que a apontaram como um dos principais meios os quais se conheciam as músicas produzidas em sua maioria na capital carioca.

Sobre as influências obtidas pelos chorões adeptos e apaixonados pelo estilo musical, identificamos através das narrativas obtidas que houve entre os chorões goianienses com o movimento do choro que acontecia em Brasília. Sobre o assunto identificamos o trabalho de Clímaco (2008), segundo a autora o choro na então recente capital federal, Brasília fundada em 1960, representou a urbanidade e o projeto modernizador que acompanha o imaginário de transferência da capital do Rio de Janeiro para o centro-oeste do país. O que serviu para fortalecer a hipótese de que a incorporação do gênero musical na capital goianiense também poderia ter sido parte do imaginário modernizador que acompanha também a história da construção e transferência da capital do estado goiano da cidade de Goiás para Goiânia.

As narrativas colhidas dos chorões através das entrevistas mostram certa aversão à música sertaneja, entendida como cultura dominante do estado de Goiás. Avaliamos, portanto, que, enquanto a música sertaneja representava uma cultura caipira, das fazendas, e mais tarde, do agronegócio. O choro representava o ideal de modernidade, em que o urbano passava a substituir o rural. De qualquer modo, compreendemos que o choro esteve reservado a um grupo não muito grande de indivíduos que buscavam se afirmar como urbanos, buscando se integrar ao projeto modernizador e integrador do país ao adotarem uma cultura musical que passa a representar a brasilidade.

Mostrando assim dessa maneira que mesmo existindo especulações maiores em relação a cultural musical Sertaneja ele conseguiu fazer-se entender e se mostrar ao longo dos anos neste território. Goiânia também chora. E isso tudo foi possível através da riqueza que Oralidade que nos proporcionou dá chances de evidencia e trazer do anonimato a voz e a memória dos vivos, Chorões da Velha Guarda Goianiense.

Em síntese, ao procurar os significados nestas trajetórias do choro a partir do Rio de Janeiro, vimos à possibilidade de evocar questões históricas sobre a construção de identidades, de pertencimento cultural musical, da elaboração de discursos que se justificam através da regionalização espacial econômica, do poder que o entendimento da memória pode evidenciar sobre o passado.

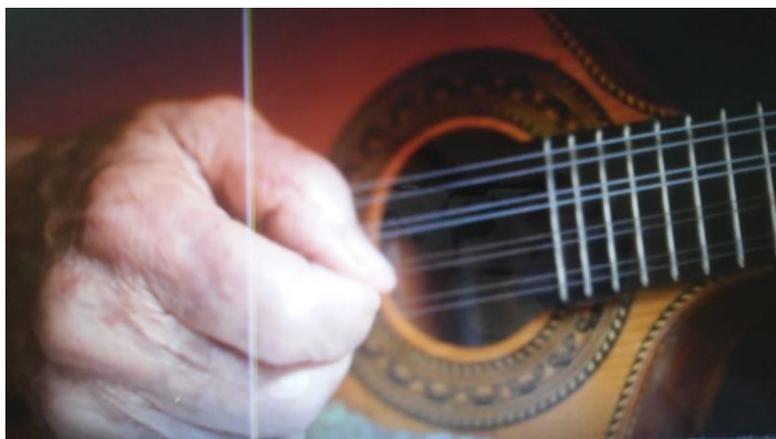
Descobrimos também que o estilo musical choro se transformou num espécie de organismo vivo da música popular brasileira, se estabelecendo como uma matriz musical que sustentou dentre alguns principais gêneros da música nacional e Goianiense. Por outro lado, se destaca até os dias de hoje como um movimento musical que não entrega os pontos tão cedo, isso faz crer que tal condição está ligada às formas como ele veio se transformando e continuou se adaptando a novos elementos e ritmos musicais pré-existentes aos novos.

Os meus sinceros agradecimentos aos Chorões da Velha Guarda Goianiense...
Fechamos com as imagens dos principais chorões entrevistados.



Oscar Wild - Foto cedida em entrevista 2019. E Coronel Ademar do grupo Roendo Pequi.

Lourenço Chorão de 82 anos entrevistado em 2019, Conhece o Choro em 1960. Ao seu lado o Antônio chorão da década de oitenta.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHITIN, M. M. (Mikhail Mikhailovitch), 1895-1975. **Marxismo e filosofia da linguagem**. – 14. Ed. – São Paulo: HUCITEC, 2010.
- _____. **Estética da criação verbal**. – 4ª ed. – São Paulo : Martins Fontes, 2003.
- BARROS, José D'Assunção. **História e Memória – uma relação na confluência entre tempo e espaço**. MOUSEION, vol. 3, n.5, Jan – Jul/2009.
- _____. **O campo da história: especialidades e abordagens**. – Petrópolis, RJ, 2004.
- BOSI, Ecléia. **O tempo vivo da Memória: Ensaio de psicologia Social**. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BOTELHO, Tarcísio Rodrigues. **Goiânia: cidade pensada**. – Goiânia: Ed. Da UFG, 2002.
- CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. – São Paulo: Ed. 34, 1998.
- CLÍMACO, Magda de Miranda. **ALEGRES DIAS CHORÕES o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília anos 1960 – Tempo presente**. – Tese (Doutorado) pela a Universidade de Brasília 2008.
- CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril: Cortiços e epidemias na Corte imperial**. – São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CHAUL, Nasr Fayad. **Goiás: identidade, paisagem e tradição**. – Goiânia: Ed. da UCG, 2001.
- D' ASSUNÇÃO, José Barros. **História e Memória. Uma relação na confluência entre o tempo e o espaço**. – PUC, Rio de Janeiro, 2009.
- DINIZ, André. 1969 – **Almanaque do Samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. 3º ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- DINIZ, André. **Joaquim Callado: o pai do choro**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- DREYFUS, Dominique. **“Raízes” musicais do Brasil**. Rio de Janeiro. SESC – RJ. 2005.
- FILHO, Manuel Ferreira Lima. **Formas e tempos da cidade**. – Goiânia: Cãnone Editorial , Ed. UCG, 2007.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A Inteligência da Música Popular A “Autenticidade” no samba e no choro**. São Paulo: 2010. (Tese de Doutorado).

GARCIA CANLNCINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**; tradução de Cid Kinipel Moreira. – São Paulo: Ed. 34, Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro – Asiáticos 2001.

HALL, Stuart. **A identidade na pós modernidade**. 11 Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Organização liv sovik; Belo Horizonte: editora UFMG, 2003.

_____. **Identidade Cultural e Diáspora**. – revista do Patrimônio e Artístico Nacional, 1995.

HOBSBAWM, Eric J., 1917 – **História social do jazz**; “tradução Angela Noronha”. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GUEST, Ian. **HARMONIA E MÉTODP PRÁTICO**. – Lumiar EDITORA, UFRJ, 2005.

JUNIOR, Jeder Janotti. **Mídia, Música Popular Massiva e Gêneros Musicais**. – Encontro da Compós, na Unesp, Bauru SP, em Junho de 2006.

JUNIOR, Roberto Abdala. **Brasil anos 1990: Teleficção e ditadura – entrte memórias e histórias**. – Dissertação, Universidade Federal de Minas Gerais, (UFMG), 2012.

LEGOFF, Jacques. **História e memória**. 5ªed. – Campinas, SP: Editorada Unicamp, 2003.

LION, Ana. **A Velha Guarda do choro no Planalto Central**. – Goiânia: FCS/UFG; FUNAPE, 2012.

KORTMAN, Clifford. **A importância de improvisação na história do Choro**. Encontrado IN: Anais do V Congresso Latinoamericano da associação Internacional para o Estudo da Música Popular.

MARQUES, Edmilson Ferreira. **História do Rádio em Goiás (1942-1947)**. Universidade Federal de Goiânia, 2009.

MARCONDES, Marcos. **Enciclopédia da música brasileira: samba e choro**. – São Paulo: Art. Editora: Publifolha 2000.

MATOS, Everton Luiz Loredó de. **A trajetória histórica da improvisação no choro: Um enfoque de configuração estilísticos e processos de hibridação cultural**. UFG. – 2012. (Dissertação de Mestrado).

MEYHY, José Carlos Sebe Bom. **OS NOVOS RUMOS DA HISTÓRIA ORAL: O CASO BRASILEIRO**. *Revista de História* 155(2ª- 2006), 191-203.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música no Brasil**, São Paulo: Alameda, 2010.

_____. **História e música: canção popular e conhecimento histórico**. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000. Universidade Estadual Paulista – UNESP.

MESES. Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, Propostas cautelares**. – Universidade de São Paulo: (MENESES, 2003) REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA – São Paulo, v. 23, nº 45, pp.11-36.

MUNIZ, Diego da Rocha Viana, **Gêneros Musicais: Em busca de uma construção sócio-sonora**. – Revista Zona de Impacto, 2014.

NEPUMUCENO, Maria de Araújo. **A REVISTA “OESTE”: SEUS INTELLECTUAIS E A ORGANIZAÇÃO DA CULTURA EM GOIÁS (1942-1944)** Universidade Católica de Goiás (UCG). 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. – Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NORA, Jaques Le Goff e Pierre. **HISTÓRIA: NOVOS OBJETOS**. – Editora Francisco Alves 1995.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. – São Paulo: Brasiliense, 2005.

OLIVEIRA, Eliézer Cardos. **Imagens e mudanças culturais em Goiânia**. – Goiânia, 1999. Dissertação de (Mestrado) – Universidade federal de Goiás.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. – brasiliense, 1985.

PALACUN, Luiz. **Fundação de Goiânia e desenvolvimento de Goiás**. Goiânia, Oriente, 1976.

_____. **Goiás 1722-1822** – 2ª Ed. Goiânia, Oriente, 1976.

PINSKY, Carla bassanezi. **Fontes históricas**. 2. ed. – São Paulo: Contexto, 2006.

PORTELLI, Alessandro. **Ensaio de história oral**. – São Paulo: Letra e Voz, 2010.

RANGEL, Lúcio. **Sambistas e chorões**. São Paulo: IMS, 2014.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. – São Paulo: Ed. 34, 2008.

PINTO, Alexandre Gonçalves, **O choro**. – Rio de Janeiro: FUNART, 2009.

_____. **O choro**. Rio de Janeiro FUNARTE. 1978. 220 p. (MPB rendições, 1). Edição fac-similar. O choro; reminiscências dos chorões antigos. Typ. Glória, 1936.

RANGEL, Lúcio. **Sambistas e chorões**. São Paulo: IMS, 2014.

- RESTREPO, Eduardo. **Etnografia: alcances técnicas y éticas:** Envió editora, 2016.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa.** – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- RÜSEN, Jörn. **TEORIA DA HISTÓRIA, Uma teoria da história como ciência.** – Curitiba: Editora UFP, 2015.
- SAUTCHUK, João Miguel. **A Poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino.** – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade.** – São Paulo: Ed. 34, 2008.
- SAROLDI, Luiz Carlos & Moreira, Sônia Virginia. **Rádio Nacional; o Brasil Em Sintonia.** – Rio de Janeiro: FUNART/ Instituto Nacional de Música /divisão de Música Popular 1984.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** 2. ed. – Rio de Janeiro: Manuad, 1998.
- SILVA, Ademir Luiz da. **Goiânia em Mosaico - visões sobre a capital do cerrado.** – Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2015.
- SQUEFF, Enio. **O nacional e o popular na cultura brasileira: música** – São Paulo: Brasiliense, 2004.
- TINHORÃO, José ramos. **As festas no Brasil Colonial.** – São Paulo: Ed. 34, 2000.
- _____. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV.** – São Paulo: Ática, 1981.
- _____. **História social da música popular brasileira.** – São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. **Música Popular: um tem em debate.** 3º Ed. – São Paulo, 1997.
- _____. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada.** – 6. ed. rev. e um. – São Paulo: Art. Editora, 1991.
- VASCONCELOS, Ary. **Raízes da música popular brasileira: 1500-1889.** – São Paulo, Martins: Brasília, INL, 1977.
- VIGOTSKY, Lev Semenovich. **A construção do pensamento e da linguagem.** - 2ª ed. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- WICKHAM, James Fentress Chris. **MEMÓRIA SOCIAL: Novas perspectivas sobre o passado.** – EDITORIAL TEOREMA, LDA. 1992.

ANEXOS

Materiais dos Chorões sambistas:



Conjunto Vocal
OS
AMIGOS
DO SAMBA



CONTRATOS
Joserique de Queiroz - (Zeriki)
Rua 233 n. 559 S. Universitário
FONE: 223-7474 GOIÂNIA GO.



Leo Camargo (Leo) — Jovani (Jovani) — Joviano (Zeriki) — Sebastião Gomes (Sebastião) — Marinho (Marinho)

•O SOM AO VIVO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA•

Show e Apresentação









Documentos:

**Cd regional Gloria
Cd's de Oscar Wild (Clube do Choro)**



Páginas na internet:

https://www.youtube.com/watch?v=ZXFginzWtFc&list=RDEMB0AL7f2X6tkAoTalxTFtg&start_radio=1

FORSTER, Marco. **Brasileirinho Best Mysic**. – Produtor executivo Brasil / FOGTMAN. Rio de Janeiro 2005. Documentário (site oficial). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wel6iKMxwcU> Acesso: 08 de abril de 2020.

ESPECIAL, **MPB. Conjunto Época de ouro**. – programa gravado em 1973. Entrevistador Paulinho da Viola (Ensaio TV Cultura) 1973. (site oficial). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X5FrC3YQOII> Acesso: 07 de abril 2020

RANGEL, Lucio. **Chorinhos e Chorões**. Documentário (site oficial). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iGU8XVzxaNY> Acesso: 05 de abril 2020. (Arquivo Jornal do Brasil).

24, OS CEARENSES. **Quatro ases e um coringa**. - Tv Brasil, Tv cultura, Tv o Povo. Prefeitura de Fortaleza. Governo do Estado do Ceará. 2016. Documentário (site oficial). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zomBY4Fjd2U&t=546s> Acesso em 02/05/2020 (Edição Ouro-2015)

CARNEIRO, Hamilton. **Conjunto de Choro Roendo Pequi (Choro Ora Veja: Tônico do Padre)**. – Programa de Tv - Frutos da Terra, Hamilton Carneiro, Goiânia-Go. 06 de Junho 2018. Apresentação, Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QBfZJRr3dt4> Acesso em 21/06/2020.

VANDRÉ, Goiânia. **Apresentação ao vivo em Goiânia 1968, no cine Teatro Goiânia**. Arquivo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zY0Kq-Kwg4A> Acesso em 21/06/2020.

REPORTAGEM, Caminhos da. **Rádio Nacional: 80 anos no ar**. – Arquivo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CU5_eIQi9y0&t=996s Acesso em 20/07/2020.

GOIÂNIA, LP. **Batismo Cultural de. (Gravação original 1942)**. – Arquivo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5ixAZvYzB0Q> Acesso em 21/07/20.

BRASIL, 60 anos do rádio. **Documentário (O Globo Repórter)**. – Arquivo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qJN5axMLku8> Acesso em 21/07/20