

UMA ETNOGRAFIA DO CHORO

Notas sobre música e sociabilidade na cidade de Aracaju - SE



Leonardo Leal Esteves

Universidade Federal de Sergipe

Introdução

Neste ensaio procuro trazer alguns apontamentos que emergiram como parte da pesquisa que tenho desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFS. Dentre outras questões, venho buscando compreender as relações estabelecidas entre diferentes atores sociais que concorrem para a promoção de diversas rodas de choro e a renovação permanente de “chorões” (músicos e admiradores) nesta cidade.

Em Sergipe, há décadas existe um circuito de choro, constituído por grupos de diferentes municípios do estado (Bezerra 2011). Semanalmente, há programas em rádios locais dedicados exclusivamente a execução deste gênero musical. Nos últimos anos, foi criado o “Movimento do Choro Sergipano” que passou a organizar rodas de choros mensais na área externa do café do Museu da Gente Sergipana. Percebe-se, além disto, a realização de rodas de choro em diversos bares e residências dos próprios músicos e apreciadores do gênero.

Vale ressaltar, no entanto, que, diferentemente de locais como o Rio de Janeiro e Brasília – onde há uma escolarização especificamente direcionada à formação de músicos de choro¹ e

* Bolsista PNPd-CAPES.

¹ No Rio de Janeiro há a Escola Portátil de Música (EPM), ligada ao Instituto Casa do Choro, e, em Brasília há a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello (ICEM) voltadas especificamente à formação de músicos neste gênero. Além das atividades de formação, estas instituições promovem frequentemente rodas de choro nas cidades do Rio e em

um intenso circuito turístico em torno deste gênero musical – em Aracaju, parece haver uma participação expressiva de músicos autodidatas, amadores e admiradores do gênero e uma relação menos comercial nestas atividades. Além disto, apesar de um relativo apoio do poder público ao longo da história (Bezerra 2011), percebe-se um protagonismo dos próprios “chorões” nos processos de permanência e na renovação do choro na cidade. Neste contexto, o próprio sentido em torno do “choro” parece ser distinto.

Pelo que pude compreender, em Aracaju o choro é “festa”. Mais do que apenas um gênero musical, o choro é considerado um ritual fundamentalmente de encontro e sociabilidade. Seja em ambientes domésticos, seja nas chamadas “rodas-apresentações” em locais públicos, o choro tem reunido um expressivo número de indivíduos e grupos de “chorões”, criando espaços de trocas artísticas, interações sociais e fluxos territoriais, que contribuem para a manutenção do próprio gênero na localidade.

Música e sociabilidade na cidade de Aracaju

Buscando compreender um pouco mais as raízes e a trajetória do choro e tentando estabelecer um contraponto ao contexto aracajuano, decidi iniciar a minha inserção neste universo pela cidade onde este gênero musical surgiu: o Rio de Janeiro. Com isto, passei a realizar visitas de campo à Escola Portátil de Música – EPM². Além disto, visitei acervos particulares e frequentei tradicionais rodas de choro na cidade, como as que são realizadas na Praça São Salvador e na Rua General Glicério, no bairro das Laranjeiras³.

Brasília, respectivamente, e organizam festivais voltados ao gênero ao longo do ano.

² A Escola Portátil de Música é uma instituição fundada em 2000 ligada ao Instituto Casa do Choro, com unidades no centro e no bairro da Urca no Rio de Janeiro, voltada à formação musical que promove semanalmente rodas de choro na cidade e festivais voltados ao gênero ao longo do ano.

³ Estas são importantes rodas de choro promovidas na cidade. Em 2018, por exemplo, a roda de choro “Arruma o Coreto” realizada na Praça São Salvador recebeu o título de Patrimônio Imaterial da cidade do Rio de Janeiro pela Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro – ALERJ. A roda de choro da Rua General Glicério ocorre em uma praça no Bairro das Laranjeiras que foi batizada na cidade como “Praça do Choro”. Desde que iniciei a pesquisa tenho voltado anualmente ao Rio de Janeiro para acompanhar estas e outras atividades ligadas ao choro na cidade de modo

Sem querer cair em uma visão essencialista e reconhecendo que há inúmeras variações e particularidades do choro enquanto expressão artística e cultural naquela cidade, pode-se dizer que no Rio de Janeiro há uma tendência de compreender o choro, fundamentalmente, enquanto um gênero musical. Este gênero, costuma ter um determinado padrão estético, formação instrumental e dinâmica próprias. Há uma certa preocupação na manutenção de um estilo específico de choro, em que o virtuosismo dos músicos tende a caminhar de mãos dadas à capacidade de improviso. Sua execução está predominantemente voltada à música instrumental (apesar de haver também sua forma cantada), claramente influenciada pelos gêneros musicais que o originaram. Além disto, há um repertório clássico consagrado no imaginário social que, quase sempre, é executado nas apresentações dos regionais e nas rodas de choro da cidade.

No Rio de Janeiro, ainda que as rodas de choro sejam também um espaço de aprendizado e de encontro, percebe-se uma abertura relativa à participação de neófitos e de amadores, porque como ouvi muitas vezes entre os músicos, “não é todo mundo que se arrisca tocar choro!”. Com isto, seja nos contextos mais formais de ensino e nas apresentações artísticas, seja nos encontros informais das rodas de choro em praças públicas, elementos como a capacidade de apreciação e de performance relativos ao que possivelmente seria um “bom choro” são expressas de modo recorrente entre os participantes (Lara Filho, Siva, Freire 2011). As apresentações de choro, por isso, são muitas vezes permeadas por processos de trocas, disputas, classificação, julgamento, legitimação e consagração simbólicas, tais como atividades de produção e apreciação artística discutidos por Bourdieu (2009, 2013), que aparentemente contribuem para a dinâmica de manutenção do próprio choro enquanto gênero musical na localidade.

Estas questões parecem também estar presentes por vezes no universo do choro em Aracaju. Mas há outros elementos que ganham maior destaque quando falamos de “choro” nesta localidade. Como estratégia de pesquisa para compreender estes

a compreender um pouco mais questões relativas à dinâmica de criação e manutenção das rodas de choro na cidade. Além disto, para tentar ampliar ainda mais minha compreensão acerca deste campo, procurei participar de apresentações e rodas de choro na cidade do Recife, no estado Pernambuco, que é também considerado um dos mais importantes polos de formação de músicos de choro no país.

aspectos, busquei então me inserir naquilo que Magnani (2002) chamaria de “pedaços⁴” do choro da cidade. Dentre estes pedaços, estavam as rodas de choro que são realizadas há anos, em locais como o “Bar Recanto do Chorinho”, localizado no Parque da Cidade, o “Bar do Inácio”, situado no bairro América, e no “Museu da Gente Sergipana”, onde são realizadas as atividades do chamado “Movimento do Choro Sergipano”. Nestes locais, busquei acompanhar as rodas de choro e conversar com alguns participantes de modo a compreender as dinâmicas em torno desta expressão artística e cultural na cidade.

Inicialmente, no entanto, tive um certo estranhamento ao participar das rodas de choro na cidade. Em Aracaju, o choro, enquanto gênero musical, é apenas parte de um repertório muito variado do que localmente é chamado de “rodas de choro”. Nestas rodas, há uma predominância de diversos outros gêneros musicais. O “choro cantado” parece ocorrer também de modo muito mais frequente nestes encontros. Percebe-se uma maior abertura para participação de músicos autodidatas e de amadores nestas rodas. A audiência, inclusive, participa de modo bastante efetivo, solicitando que os músicos executem algumas composições e, por vezes, integrando efetivamente as rodas. Os processos de disputas, classificação, julgamento, legitimação e consagração simbólicas, no que se refere à performance dos músicos parece, com isto, estar menos presente em Aracaju.

Antes de discutir mais diretamente sobre os sentidos que estão por trás das particularidades do choro nesta cidade, penso que é importante fazer uma breve digressão para reiterar algumas questões epistemológicas consideradas essenciais em torno da etnografia. Como se sabe, a etnografia surgiu e se desenvolveu enquanto estratégia teórico-metodológica-discursiva a partir do século XX para compreensão da alteridade, como contraposição à chamada “antropologia de gabinete” dos evolucionistas. Inicialmente, a estratégia tinha a “observação participante” como expressão máxima e consistia, de um modo geral, em se deslocar para a sociedade estudada,

⁴ Conforme Magnani (2002) o “pedaço” é uma espécie de categoria analítica utilizada para identificar possíveis “totalidades” no contexto urbano, em que as pessoas compartilham práticas, símbolos e, se não se conhecem completamente, ao menos se reconhecem como pertencentes de uma coletividade. O pedaço segundo Magnani (2002: 21) designa “[...] aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade”.

conviver por longos períodos na localidade, apreender a língua nativa e tentar observar e experienciar ao máximo a cultura do “outro” para poder descrevê-la.

Sabemos hoje, depois de décadas de críticas, readequações e refinamentos destas estratégias metodológicas, que apesar de sua sofisticação, não temos condições de compreender a totalidade de outra cultura e que a nossa compreensão e descrição acerca da alteridade será sempre limitada e parcial (Clifford 1998; Geertz 1989, 2001; Strathern 2014; Wagner 2002). Isto ocorre, de acordo com Geertz (1989: 11) dentre outras razões, pelo fato de construirmos uma visão “de segunda ou terceira mão por sobre os ombros dos nativos” e por termos inevitavelmente uma posição de autoria nos textos etnográficos (Geertz 2001, 2017).

Contudo, isto não invalida a importância desta estratégia teórico-metodológica-discursiva. Penso que é justamente neste aspecto que reside parte da sua dimensão política. A representação do “outro” é possível, ainda que de forma subjetiva e limitada. No entanto, como afirmou Marcio Goldman (2018), é necessário “catar folha⁵”. Ou seja, por uma questão ética e metodológica, esta descrição não deixa de exigir um rigoroso esforço de observação, de experiência e de diálogo com a alteridade.

Isto é importante para que se possa deixar-se descentrar e para que a descrição etnográfica se descole de uma visão teórica apriorística acerca dos fenômenos sociais do campo. Como observa Mariza Peirano (2014: 383) “[...] a etnografia abala nossos estilos de vida e nossas ideias de existência, abala nossa crença moderna na referencialidade dos sentidos e impõe uma reflexão sobre a multiplicidade de modos de vida” (Peirano 2014: 383).

Estar atento a estas questões epistemológicas contribuiu para que eu pudesse recordar – depois de um certo embaraço inicial – de algo que deve ser essencial na pesquisa antropológica.

⁵ Márcio Goldman (2003) compara o trabalho de campo na antropologia com o que se chama de “catar folha” no candomblé. Nas palavras do autor: “Num registro menos acadêmico, sempre imaginei que as técnicas de trabalho de campo que utilizei em Ilhéus se assemelhava muito ao que se denomina, no candomblé, de “catar folha”: alguém que deseja aprender os meandros do culto deve logo perder as esperanças de receber ensinamentos prontos e acabados de algum mestre, ao contrário, deve ir reunindo (“catando”) pacientemente, ao longo de anos, os detalhes que recolhe aqui e ali (as “folhas”) com a esperança de que em algum momento, uma síntese plausível se realizará” (Goldman 2003:455).

Por mais que as leituras sobre a história do choro e as visitas de campo ao Rio de Janeiro tenham sido importantes para ampliar a minha compreensão acerca de meu objeto de pesquisa, era necessário me desvincular, na medida do possível, de uma visão apriorística em torno desta expressão artística e cultural que chamamos genericamente de “choro”. Em outras palavras, para entender aspectos fundamentais em torno da dinâmica de criação e manutenção de rodas de choro na cidade de Aracaju, foi necessário “catar folha” e deixar-me “afetar” verdadeiramente por tudo aquilo que pude observar, ouvir e experimentar no campo.

Com isto, passei a compreender o que chamamos de “choro” pode ter (e de fato tem) vários sentidos. Em Aracaju, as rodas de choro parecem se configurar como espaços privilegiados de sociabilidade de determinados grupos sociais da cidade. No contexto aracajuano, o choro é predominantemente um ritual de encontro e de celebração entre os participantes. A música e aquilo que em outros contextos poderia ser considerado o “bom choro” estão sem dúvida presentes em algumas rodas e, em determinados momentos das reuniões musicais⁶. Mas, para além de um gênero musical específico - com repertório mais ou menos consagrado, formatação instrumental e padrão estético - em Aracaju o choro é festa.

A possibilidade de experimentação de uma variedade de gêneros musicais e formatos menos canônicos do próprio choro, um ambiente que aparentemente favorece os processos de interação e de trocas mais horizontais, além de uma maior abertura para participação do público denotam - como nos estágios liminares dos rituais (Turner 2013) – que há uma espécie de *communitas* vivamente experimentada nas rodas de choro em Aracaju. Um espaço-tempo extraordinário, no qual ocorre uma suspensão das atividades diárias e pode-se experimentar provisoriamente a liberdade, exercer a criatividade e vivenciar a utopia típica dos estágios liminares (Turner 2013). Deste modo, os participantes tendem a reforçar os laços sociais entre si, afirmando coletivamente determinados gostos, orientações, valores, hábitos de consumo e modos de vida a partir da arte e

⁶ Há, inclusive, músicos sergipanos que conquistaram um relativo destaque em âmbito nacional e figuram no panteão sagrado destinado aos grandes mestres do choro do Brasil. Dentre os quais estão o compositor, clarinetista e saxofonista Luiz Americano (1900 – 1960) (Albin 2020a; Cazes 2010) e o trombonista Zé da Velha (1942 -) (Albin 2020b; Cazes 2010.).

da cultura. Nesta cidade, em outras palavras, o choro está relacionado predominantemente a um processo de sociabilidade por meio da música.

Estas características estão presentes na própria gênese do choro desde o final do Século XIX (Bezerra 2011; Cazes 2010; Fernandes 2010; Frydberg 2011, Sandroni 2012; Tinhorão 2010; Vianna, 2004) e, sem dúvida, fazem parte também da dinâmica das rodas de choro no Rio de Janeiro. Mas perceber a relevância dos processos de sociabilidade no universo do choro em Aracaju é interessante para compreender o protagonismo dos próprios atores sociais na promoção de diversas rodas de choro e a renovação permanente de “chorões” (músicos e admiradores) há décadas nesta cidade.

Considerações finais

O choro é uma expressão artística e cultural surgida no século XIX, cuja trajetória está relacionada à própria gênese de formação da música popular brasileira. Sua origem está associada à fusão da música europeia com gêneros afro-brasileiros, em encontros que contavam com a participação de diferentes segmentos sociais. Desde o seu surgimento, o choro tem se mantido como um gênero musical capaz de reunir músicos e apreciadores de diferentes gerações em encontros realizados semanalmente em instituições, bares, praças, casas e outros ambientes em diversas cidades do país.

Neste trabalho, procurei discutir aspectos em torno da dinâmica de criação e manutenção das rodas de choro na cidade de Aracaju, no estado de Sergipe. Estando atento a questões epistemológicas essenciais em torno da etnografia, tentei me desvincular na medida do possível de visões apriorísticas em torno desta expressão artística e cultural e deixar “me afetar” verdadeiramente pelo campo.

Pelo que pude compreender, nesta cidade o choro é “festa”. Mais do que apenas um gênero musical, o choro é considerado um ritual fundamentalmente de encontro e sociabilidade, por meio do qual seus participantes afirmam coletivamente determinados gostos, orientações, valores, hábitos de consumo e modos de vida. Perceber estas questões é fundamental para entender a importância que esta expressão artística e cultural ocupa na vida cotidiana destas pessoas, bem como para pensar em aspectos em torno da salvaguarda deste patrimônio cultural brasileiro.

Referências bibliográficas

- ALBIN, Cravo. 2020. “Luiz Americano”. In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cravo Albin, Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/luiz-americano>> Acesso em 15 de mar. 2020a.
- _____. 2020. “Zé da Velha”. In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cravo Albin. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/ze-da-velha>> Acesso em 15 de mar. 2020b.
- BEZERRA, Daniela Moura. 2011. *Puxo o cavaquinho para cantar de galo: conflito e solidariedade no circuito do choro em Aracaju*. 2011. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais da Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão.
- BOURDIEU, Pierre. 2009. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 2013. *A Distinção: crítica social do julgamento*. 2ed. Porto Alegre: Zouk.
- CAZES, Henrique. 2010. *Choro: do quintal ao Municipal*. 4ª. ed., São Paulo. Ed. 34.
- CLIFFORD, James. 1998. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- GEERTZ, Clifford. 1989. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- _____. 2001. *O Saber Local: Novos ensaios em antropologia interpretativa*. 4. ed. Petrópolis: Vozes.
- _____. 2017. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ.
- GOLDMAN, Márcio. 2003. “Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 46(2):445-476.
- FERNANDES, Dmitri Cerbocini. 2010. *A inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

- FRYDBERG, Marina Bay. 2011. “*Eu canto samba*” ou “*tudo isso é fado*”: uma etnografia multissituada da recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- LARA FILHO, Ivaldo. G.; SILVA, Gabriela. T. da; FREIRE, Ricardo. D. 2011. “Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking”. *Per Musi*, Belo Horizonte, 23: 148-161.
- LIMA, Augusto. 2013. “Samba, História e a Questão Racial e Social”. In: Marcelo Braz (Org.). *Samba, cultura e sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular. pp. 95-121.
- MAGNANI, José Guilherme C. 2002. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. 17(49): 11 – 29.
- PEIRANO, Mariza. 2014. “Etnografia não é método”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, 20(42): 377-39.
- STRATHERN, Ann Marilyn. 2014. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify.
- SANDRONI, Carlos. 2012. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- TINHORÃO, José Ramos. 2010. *História Social da Música Popular Brasileira*. 2. Ed. São Paulo, Ed. 34.
- TURNER, Victor. 2013. *O Processo Ritual*. 2 ed. Petrópolis: Vozes.
- VIANNA, Hermano. 2004. *O Mistério do Samba*. 5ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ UFRJ.
- WAGNER, Roy. 2002. *A Invenção da Cultura*: Roy Wagner. São Paulo: Cosac Naify.