

O choro na goianidade: um olhar histórico e etnográfico¹.

WILTON JONH DOS SANTOS SILVA²

Mestrando pela (PPGH-UFG)

Resumo: O Choro é um gênero musical que surgiu por volta de 1870 na cidade do Rio de Janeiro e foi se transformando ao longo do século XX (TINHORÃO, 1997). Identificamos esse movimento artístico na capital goianiense a partir da década de 1970 até os dias atuais. Este ensaio tem como objetivo trabalhar a história e a etnografia sobre o movimento do gênero musical choro em Goiânia. Nossa proposta permeia-se em apresentar um breve levantamento historiográfico acerca do gênero na capital carioca, e localizar seu possível surgimento em Goiânia. Para tal, apresentaremos nossa análise e compreensões preliminares dos aspectos estéticos desta musicalidade, os principais sujeitos sociais e o que compreendemos sobre a formação da identidade relacionada à referida musicalidade; um movimento de afirmação de pertencimento de determinados grupos anônimo em meio à predominância de outros grupos dominantes ligados à música sertaneja local. O trabalho também permeia estudo de História oral, a partir das entrevistas de tais artistas iremos contextualizar suas memórias acerca deste movimento musical na cidade. Ao que tudo indica, o movimento da música chorona em Goiânia se propagou através do rádio, tendo expressivamente a contribuição dos músicos, que acompanhavam, bem como tocavam esse gênero e ganharam vários adeptos, músicos que introduziram e protagonizavam o movimento do choro no cenário musical local. Nesse sentido, o desafio desta pesquisa é mostrar de que forma o choro se apresenta como uma realidade histórica pertinente para se compreender o advento do processo de implicação e reorganização da cultura goianiense. O exercício que temos pela frente é de identificar, em meio a transformações sociais e históricas e históricos que identificam a história do choro na memória estimulada pela oralidade dos chorões na capital Goiânia, bem como discutir as questões propriamente ditas que envolvem tal musicalidade. A audiência dessa música em Goiânia, provavelmente, foi mais intensa a partir da década de 1970, quando o samba já se ouvia na primeira rádio da cidade, fundada em 1942, na capital goianiense, a chamada Rádio Clube (GALLI, 2007, p.39).

¹ Trabalho apresentado para a disciplina, Leitura Etnográficas, ministrada pelo professor Roberto Lima, no Programa de Pós Graduação em Antropologia da UFG.

² Mestrando no Programa de Pós- Graduação em História da Universidade Federal de Goiás (PPGH-UFG) Bolsista CAPES.

São citadas personalidades bastante enunciadas nas narrativas que compõem a memória coletiva dos grupos atualmente ligados a essa manifestação e que também experimentaram na prática essa história.

Palavras chave: História, Choro, Etnografia.

Apresentação:

O Brasil em tempos memoráveis já acompanhava as transformações de musicalidades desde o tempo da colônia Tinhorão (1998). O período em que se destacam as definições e do surgimento do choro na década de 1870, o Rio de Janeiro presenciavam-se inúmeros estilos-musicais, o espaço urbano e rural compunham um caldeirão de ritmos diversos que se transformavam ao longo das décadas.

O gênero musical o qual estamos estudando surge na capital do ainda império brasileiro, Rio de Janeiro. Em meio a um contexto de intensas transformações sociais no cenário da capital federal que surge o choro como música de característica urbana que ocupará o cenário da música dos grupos das camadas médias cariocas (TINHORÃO, 1997, p. 21).

A cidade de Goiânia é fundada em 1933, sendo parte de um projeto de modernização do Estado. A partir daí, a nova capital do estado de Goiás vai se expandindo, de modo que na década de 1970, músicos, majoritariamente, pertencentes às novas camadas médias locais que começam a se reunir promovendo encontros em que o choro será o gênero aparentemente predominante nas rodas.

Diante do exposto esse trabalho além de fazer um breve histórico sobre o possível surgimento do gênero na cidade do Rio de Janeiro tem o objetivo de apresentar informações obtidas a partir de observações participantes preliminares feitas em campo. Contudo, mostraremos desde análises sobre a estética musical do choro, as características estudadas dos sujeitos envolvidos no movimento, até nossa compreensão do movimento sobre identidade e alteridade que envolve esse movimento.

História do Choro na capital carioca

No auge do surgimento da musicalidade choro, final do século XIX, era notável o sucesso da modinha, do maxixe, dos sambas, da modinha, da mazurca, da valsa, da polca, do lundu³, dentre outros. Todos estes ritmos se apresentavam como musicalidades que iam, redefinindo seu público na época, e de certa forma alguns serviram como influência direta na composição do gênero musical em questão, sobretudo da (música de matriz africana). É que dentro da musicalidade choro esteticamente, em seu ritmo quando executado traz tradicionalmente a sincopa “É neste contexto social-cultural que se destacará a sincopa na cultura musical brasileira: um elemento rítmico distinto da música diáspórica⁴ (SODRÉ, 1998)”.

Comentamos sobre o elemento rítmico acima, porque acreditamos ser crucial para identificar os gêneros musicais citados, inclusive à definição da música chorona. O ritmo está presente e todas as formas musicais, caracteriza o andamento, ou seja, a duração de tempo dentro da música, isso ocorre, quando ela pode ser executada numa velocidade mais rápida, média ou, mais lenta. Os ritmos estão presentes na natureza. O exemplo mais simples deles são as batidas do coração que quer dizer “teoricamente” um 4/4 de tempo.

A música como conhecemos basicamente precisa do ritmo, da harmonia, que significa um conjunto de notas casadas executados ao mesmo instante. As notas musicais emitem sons distintos, ou seja, cada uma tem um som diferente, mais grave, médio e agudo, isso se chama sonorização. E a melodia que são sequencias de tons ou notas produzidas pelos instrumentos, como, a maneira que se desenrola os sons das notas musicais. “Se ouvirmos com calma notaremos uma das características fundamentais na música chorística, que são os “solos” a execução de notas casadas simultaneamente conduzindo melodias harmônicas distintas entre os instrumentos”.

³ Segundo Sodré (1998, p. 30) “O lundu, 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”.

⁴ Entende-se, por diáspórico ou, diáspora, o conceito estudado por Gilroy (2001), para explicar o transito das culturas negras no mundo. A diáspora negra são todas as representações e ressignificações simbólico-culturais transatlânticas trazidas pelas comunidades africanas para o resto do mundo.

Importante dizer, que na década de 1870, Tinhorão (1997), faz reflexão sobre o estudo feito, a um dos documentos que ele considerou de suma importância sobre o período em que o choro, mais significava como encontros festivos no qual, iam tomando suas definições estéticas pelos os chorões antigos dentre um conjunto de festas diversas, no Rio de Janeiro; onde também ocorriam em casas particulares, na memória transcrita em livro, de título chamado; “O choro: reminiscências dos chorões antigos, e seu autor assinava-se Alexandre Gonçalves Pinto”. (TINHORÃO, 1997 p.107). O autor, se referindo a tal período, destaca o surgimento do choro, assim faz apontamentos sobre a transformação da referida música, a colocando-o dentre um conjunto de transformações culturais pela qual passava a capital do Império no final do século XIX.

Acreditamos que o choro, surgiu e se transformou a partir dos diálogos musicais, de modo, cada interpretação foi criando sua própria estética e identificações musicais.

Sobre essa ideia dos encontros culturais musicais, onde o choro é cada vez mais notado como estilo único, percebemos a discussão historiográfica sobre a interculturalidade que evidencia a discussão sobre identidade, estética musical e de linguagens 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. P. 17).

Portanto, podemos pensar que a identidade musical do choro foi composta a partir dos encontros com outros estilos e gênero musicais, nesse movimento de negociações e conflitos entre musicalidades diversas em meio ao contexto de intensas transformações pelas quais passavam o Rio de Janeiro no mencionado período.

O choro do passado e do presente

Ao analisarmos nos choros contemporâneos, estes apresentam elementos interpretativos comuns de músicas que existiram no referido período, uma vez, que

podemos notar estes ritmos sonoros característicos nos choros atuais, que se assemelham aos de antigamente, se atentarmos principalmente que tipo de ritmo eles desenvolvem. Ou seja, é visível apontar as nuances musical do lundun, o sotaque melódico dos estilos supracitados.

Apresenta Tinhorão (1997), os festejos tomavam as casas reuniões particulares, vilas, e províncias que viriam se transformar em cidades em toda corte Imperial. Ele destaca a condição social e os espaços que antecederam a profissionalização dos chorões daquela época antes da chegada dos meios tecnológicos como o rádio e o disco, que deram rumo à profissionalização desses músicos nas primeiras décadas do início do século XX, em sua maioria funcionários públicos: “soldados de polícia, carteiros, telégrafos, da alfandegarias (TINHORÃO, 1997. p.114)”. Nas afirmações do autor podemos registrar a camada social que desenvolviam o choro, mapeando seu principal público até esta musica assumir seus novos espaços de encontros.

Portanto o surgimento e a comunicação da diversidade musical que se redefiniam nos espaços de sociabilidades culturais, como na parte rural e urbana carioca pôde ter contribuído a intensidade do “diálogo musical” entre os gêneros musicais. Parte dessas músicas era considerada trabalhos de ofício, “logo coisa de escravos” como afirma Napolitano (2002, p.29). Dessa forma, é dos sincopados ritmos africanos ressignificado dos batuques musicais negros.

A partir daí, esboçaremos, sobre as performances e estética da musicalidade choro. “Os choros – quem não conhece este nome? Só mesmo quem nunca deu naqueles tempos uma festa em casa” (TINHORÃO, 1997. p. 107). Aqui, nota-se que esta música acontecia em casas de famílias no espaço urbano-carioca. Outra característica do movimento naquele tempo é que a palavra “choro” significava festejos, encontros musicais, e que as profissões dos músicos em geral eram participação direta por funcionários públicos como já comentado, e que o termo da música chorona, foi entendido, como se dizia antigamente ir ao “pagode” esta palavra significava ir a uma festança.

E assim é que, pelo livro desprezioso de Alexandre Gonçalves Pinto, fica-se, sabendo, por exemplo, de uma vez por todas, que

originalmente o choro não constituía um gênero caracterizado de música popular, mas uma maneira de tocar, estendendo-se, o nome às festas em que se reuniam os pequenos conjuntos de flauta, violão e cavaquinho (TINHORÃO, 1997, p.111).

Ainda a partir desta citação, compreendemos que para o desenvolvimento, do conjunto ou formação do choro antigamente, precisava-se ter três ou quatro instrumentos fundamentais para desempenho: o violão, do cavaquinho, da flauta e/ou oficlíde. Esta afirmação nos gera outra questão; o choro estudado hoje no recorte espacial é diferente?

Como já mencionamos, “A síncopa, é uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte” (SODRÉ, 1998, p.25). Este elemento rítmico significa pensar no próprio ritmo do coração quando bate normal até antes de completar o quarto batimento tem que ter um batimento mais fraco antes de completar o 4/4 de tempo.

Portanto, levantar a história da música chorona e trilhar seus caminhos, e apontar a construção de suas identidades, configurada como parte de movimentos artístico-cultural, inserido nas representações simbólicas, nos apresenta o desafio de indicar o “estado da arte” suas transformações, e apontar indícios de sua chegada à nova capital Goiana.

É no início do século XX, 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, que mais tarde se popularizar pelo país sendo identificado mais tarde como música popular brasileira. Em Goiânia, o gênero também irá se popularizar entre sujeitos da classe média em meio a um contexto de urbanidade.

De acordo com nossas investigações preliminares, o choro popularizado na cidade do Rio de Janeiro entre o final do XIX e início do XX, chega à Goiânia por volta da década de 1950, quando a cidade encontrava-se em fase de expansão urbana. O gênero começa a ser praticado majoritariamente por sujeitos das camadas médias da cidade, que, de forma autônoma, começam a promover movimentos artísticos: rodas de choro em diversos locais da capital.

Etnografia: os chorões goianienses

De acordo com Restrepo (2016), as possibilidades de estudos científicos e culturais ampliaram-se significativamente para a antropologia e outras ciências tendo o desenvolvimento da técnica metodológica da Etnografia, para o autor trata-se de uma ciência, que tem no ofício do etnógrafo (pesquisador) a importância do estudo na experiência vivida em campo. Desse modo, compreendemos por campo o lugar no qual se desenvolve a pesquisa, onde o “problema” pode tomar forma e conteúdo, para observar e acompanhar o objeto de forma participativa. Isto é, significa que a oportunidade de determinadas comunidades em ter suas vivências etnografadas pode dizer muito a respeito de seus aspectos simbólicos⁵ culturais.

No trabalho de campo, o antropólogo coleta detalhes de comportamento culturalmente padronizado. Grande parte desse material toma a forma de afirmações nativas sobre o comportamento. Tais afirmações, em si, podem ser vistas como de comportamento; ou, mais cautelosamente, podemos encará-las como verdadeiras e como suplementares a descrição do antropólogo o comportamento que ele testemunhou (BATESON, 2006. P.88). [grifos do autor]

Nesse sentido, a partir da familiaridade construída pelo o pesquisador em sua relação direta com o “objeto” estudado, pode desvelar o não dito dentro da própria pesquisa, podemos revelar através do comportamento subjetivo dos indivíduos,

⁵ 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, p.6).

atividades que somente presencialmente em vivência direta em campo, se revelaria. Em outras palavras, o acompanhamento do objeto em seu espaço, pode gerar os questionamentos que o envolvem, traduções⁶ mais completas; se o estudo for direcionado a um grupo de pessoas, por exemplo, a pergunta que move o “problema” 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 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.

Ritual/comportamento Bateson (2006), na obra deste autor conhecido como o (Naven), encontramos a importância das discussões em torno do poder etnográfico. Como uma pesquisa etnografada pode ir além da expectativa. Quando as análises de determinados ritos, a maneira de se comportar, de se vestir, de pensar e significar as coisas a partir da própria vivência, e do poder de crença, podem traduzir reflexões como, o que completa a representação dos hábitos coletivos; a ponto de dar significado e significante das vivências da comunidade dos “Iatmul” na Austronésia. O autor ao estudar a cultura deste povo, possibilita com detalhes a “descrição densa”. A partir do trabalho etnográfico podemos perceber a representação cultural, dos costumes, símbolos, códigos e linguagens distintas de uma comunidade, quanto ao conceito, das formas de linguagens, “Língua” quer dizer, para Bakhtin (2010) a língua, ou melhor, o sistema linguístico – “que se exprime efetivamente em coisas materiais, e em signos

⁶ “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. p.1). Este assunto à oralidade é uma das possibilidades de aprimoramento da respectiva pesquisa entre (1970-1990).

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

A música de um modo geral representa linguagens distintas, pensando dessa maneira, colocamos o gênero musical choro, como umas das formas de linguagens que tem construído suas identidades sonoras ao longo de décadas na sociedade brasileira, pelo poder de comunicação, entre o locutor/interlocutor, os sons passam imagens, que são representadas pelos sons. Vale ressaltar que o estudo sobre a música como a conhecemos, apresenta um desafio complexo, caso queiramos abarcar todas suas fronteiras; diga-se de passagem, que o universo da estética da música Oriental é muito mais difícil perceber suas fronteiras. Portanto também, tal qual se torna 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).

Dentro de certo purismo científico encontram tradições e percepções variadas, que antecipam interdisciplinaridades posteriores. Dentro do campo da antropologia (suas vertentes social, e cultural), não fala só de relações e das instituições sociais, mas também de processos psíquicos e cognitivos em curso, querendo vislumbrar um objeto menos realista e empírico, o da cultura, descrito e inscrito em abstrações lógicas em modo de sentir (BATESON, 2006. p. 25).

Essa discussão relacionada aos processos de entendimento psíquicos e cognitivos já adiantam a percepção de como o objeto estudado, o movimento do choro em Goiânia pode ser etnografado. E como a música chorona pode significar os traços simbólicos representados nas rodas de choro analisadas em nosso estudo. Os lugares de observações, identificamos na cidade de Goiânia até o momento são: Esporte bar, localizado na avenida Paranaíba no Centro, onde a atividade musical acontece há pelo menos três anos no mesmo bar/restaurante, é organizada por chorões da velha guarda, ou seja, músicos que fazem parte da história em que se localiza nosso recorte de tempo: 1970 a 1990, grupo o nome artístico é, “Roendo Pequii”. Outro espaço visitado fica na Vila Cultural localizada entre a rua Tocantins e rua três, Centro da cidade da cidade

Goiana, acontece uma roda organizada as terças feiras a noite por um grupo de músicos jovens, e também conta com a participação dos senhores da velha guarda.

Dessa forma, valendo-nos da compreensão sobre a pesquisa etnográfica, damos início ao estudo etnográfico sobre o movimento musical choro em Goiânia, tendo como primeiro passo, as visitas nos lugares indicados, onde os grupos que tocam choro marcam presença toda a semana, considerado um novo espaço de performances desta música na capital. E com as questões futuras levantadas pela história oral, Ferreira (2006,14), pretendemos significar as memórias de alguns dos chorões desta cidade. Embora frisemos sobre este ponto: “a história do tempo presente, perspectiva temporal por excelência da história oral, é legitimada como objeto da pesquisa e da reflexão históricas” (FERREIRA, 2006. p. 15) nossa pesquisa sobre oralidade, tenciona todas as perspectivas indicada pela autora, sobre as ideias do autor Mikka (FERREIRA, 2006, p.14/15).

Nos primeiros encontros em que fomos numa das rodas de choro deste ano, descobrimos que o grupo de artistas observados é indicado por eles mesmos como músicos da “Velha Guarda” na cidade de Goiânia onde se encontram no bar, e na Vila os quais nos referimos para tal, nos utilizamos da “observação participante” Restrepo (20016), na intenção de desenvolver o estudo e fazer o levantamento etnográfico e histórico de tal musicalidade local, uma vez que, ainda se encontram como sujeitos anônimos.

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, p. 15).

Em outras palavras, 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. O primeiro encontro ocorreu à noite. Observamos apenas como os músicos se organizam. Percebemos que eles vão cumprimentando uns aos outros, no qual foi participado somente por homens, e o assunto gira em torno da música, enquanto isso ia 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, percebemos 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 a 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, notamos que o local fica em frente a um bar que se chama “Casa Blanka” onde habitualmente se encontram músicos da MPB da capital Goiana, os quais 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 a 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 fazíamos anotações em meu caderno de campo descrevendo a ocasião. Mas, no segundo momento da roda, nossa 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.

Ao praticar o acompanhamento dos choros com o rimo na percussão, eu percebemos 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. Pudemos perceber que as 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 silêncio de quem está prestigiando, pois é uma musicalidade muito harmoniosa e convoca essa atitude silenciosa dos ouvintes.

Durante os dias de observação percebemos que os choros para além de ser construído como músicas predominantemente instrumentais no caso dos mais antigos, eles 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 aos ao longo das décadas até os dias de hoje. De modo que foi se estabelecendo às novas linguagens, nos propõe a reflexão de que este estilo soube negociar musicalmente com outros gêneros musicais da época, além disso, acreditamos que o choro pode ter influenciado a criação de novos gêneros ou estilos musicais.

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, em 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 e velhos choros, e presenciamos também de imediato há um formato de círculo, ou seja, uma roda: e o conjunto de músicos anciãos completado somente por homens brancos.

Nas primeiras músicas que foram tocadas, observamos que num intervalo um dos músicos tocadores da noite fala no microfone apresentando o grupo de música “Roendo pequi”, em nosso caderno de campo 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 pararam de tocar. Os instrumentos são praticamente os mesmos do outros espaços da Vila Cultural: 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 corística 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 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. Essa provavelmente se trata de uma característica de sua estética sonora. As letras querem 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 sequencias de notas musicais mudam de sequencias.

No geral, estivemos a campo cinco vezes, duas vezes na Vila Cultural e três no bar e restaurante Sport Bar, nos quais observamos as performances musicais, fizemos anotações e tocamos a música choro e a partir desse conjunto de interações obtivemos importantes informações sobre esse movimento de musicalidade. Acreditamos que esta cultura musical do – choro – que no passado recente esteja se recriando novos espaços de atuações na atual capital, Goiânia. A partir de conversas iniciais que fizemos com alguns músicos, constatamos inicialmente que o choro trata-se de um movimento a música e sua representação, faz pensar em algo, ou seja, um tempo já vivido, provocam emoções sentimentos diversos, de tristeza, de alegria, de coragem, de esperança, ela representa comportamentos de uma época, contextualiza, indica traços culturais de determinado grupo social que tenta se afirmar em um novo espaço urbano que surgia na década de 1970 em meio a grupos de tradição agrária representados pela música sertaneja.

Desse modo, identificamos em nosso trabalho a questão da alteridade, que segundo Arruti, (2006), ao estudar o “Mocambo” e suas trajetórias de pertencimento e de afirmação identitárias entre os remanescentes quilombolas e indígenas, pôde constatar sobre a alteridade, e que a situação desta produziram as identidades locais dessa população, ele analisou questões políticas de pertencimento, e pôde construir a separação identitárias desses grupos étnicos, o autor considera que na luta por pertencimento consegue perceber a produção as diferenças dessas comunidades.

(...) a possibilidade de um esquema lógico-classificatório do outro, visando tanto uma “explicação” das diferenças quanto soluções práticas para as relações que teriam de ser travadas a partir a partir de tais diferenças (ARRUTI, 2006. p. 25).

Ainda sobre o choro e a questão da alteridade, consideramos que esse movimento musical na capital Goianiense, seja nas décadas passadas, seja no movimento atual, trata-se da possibilidade de se conhecer a partir do encontro com o outro. E a partir do contato, pode se vê as semelhanças e diferenças entre as respectivas culturas. “Podem-se se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro” (TODOROV, 1982. p. 4).

A fim de concentrarmos o estudo etnográfico desses sujeitos anônimos somado a isso, marcaremos entrevistas com alguns desses chorões que participam deste movimento cultural, no intuito de ampliar a pesquisa, a partir de suas memórias coletadas; envolvendo a abordagem da história oral.

Configurando os encontros como de pertencimento, de trocas e conhecimentos musicais do choro na capital, compreendemos este como um movimento social cultural que desafia as interpretações levantadas também pela a História e memórias destes atores.

Portanto, imaginar que a partir dos esboços etnografados, acreditamos que sobre o choro musical goiano, vemos como um gênero de resistência, que é mantido pela força da sua música e musicalidade que tem. Quer dizer, que a virtuosidade dessa música se completa com o gosto, e idade dos anciãos. E que nesta capital tão bonita como outras do país esta força musical chegaria de um jeito ou de outro, e não seria difícil o samba e principalmente o choro fazer moradia.

Considerações finais

Percebemos que ao estudar sobre a criação da trajetória do gênero musical choro desde as suas primeiras definições no Rio de Janeiro, constatamos que podemos nomear a música como objeto histórico. A música desde sempre tem se mostrado como um tipo de elevação e de pertencimento das pessoas, ela sempre indicou representações culturais

de um povo ou sociedade, por ela podemos apontar indicadores de mentalidade, de tempo, de memória, de costumes, e da construção de identidades.

Compreendemos que o poder da etnografia conduz ao aprimoramento de determinados estudos científicos. E que relacionar seus resultados a outras áreas do conhecimento determinam a novas perspectivas sobre fontes - documentais compreendidas em outros ângulos.

Constatamos que o movimento do choro local tem algumas características semelhantes com o choro do Rio de Janeiro, mas tem assumido suas identidades. Nos primeiros encontros, em campo para dá início etnógrafo, pudemos avaliar como os chorões locais significam seus espaços de trocas e d pertencimentos culturais musicais.

O nome do grupo etnografado “Roendo pequi” pareceu-nos afirmar que na nova capital goiana, este movimento musical sempre esteve como um ato de resistência, ressignificado pelas atuações dos chorões da velha guarda. Nesse sentido pudemos por meio da etnografia perceber essas nuances e características sobre o choro do passado e o do presente. Portanto, o estudo do choro local conduzido a perspectivas de ampliar as discussões etnográficas, compreendeu que a música estudada pode revelar ou apresentar a construção da identidade goiana. Como também, abrir as discussões do pertencimento cultural.

Referências bibliográficas:

ARRUTI, José Maurício. **Mocambo: antropologia e história do processo de formação quilombola.** – Bauru, SP : Edusc, 2006.

BAKHITIN, M. M. (Mikhail Mikhailovitch), 1895-1975. **Marxismo e filosofia da linguagem.** – 14. Ed. – são Paulo : HUCITEC, 2010.

BATESON, Gregory. **Naven: um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas da cultura de uma tribo da nova Guiné.** – 2. Ed. . – São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2006.

BOTELHO, Tarcísio Rodrigues. **Goiânia: cidade pensada.** – Goiânia: Ed. Da UFG, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** – Editora Bertrand Brasil. S. A. Rua Benjamim. B. Rio de Janeiro 1989.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia: rito nagô.** Ed. Companhia editora nacional: São Paulo. 1958.

CASTRO, Eduardo. **Batalha Viveiros de Araweté: os deuses canibais.** – Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 1986.

CHAUL, Nasr Fayad. **Goiás: identidade, paisagem e tradição.** – Goiânia : Ed. da UCG, 2001.

CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal.** – São Paulo: Ed. 34, 1998.

DINIZ, André. **Joaquim Callado: o pai do choro.** – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & abusos da história oral.** – 8. ed. – Rio de janeiro: Editora FGV, 2006.

GALLI, Ubirajara. **A História do Batismo Cultural de Goiânia.** – Goiânia:. Ed. Da Ucg 2007.

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

HALL, Stuart. **Identidade cultural e diáspora.** – REVISTA PATRIMONIO HISTÓRICO NACIONAL. Publicado em P. Williams e L. Chrisman (eds.) Colonial discourse and pos-colonial theory. New York: Columbia University press, 1994.

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

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

LENHADRDT, Mauricio. **Do kamo:** La persona y ele mito em el mundo melanésio. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1997.

MANGINI, Fernandes Nunes da Rosa. **A interdisciplinaridade na sua interface com o mundo do trabalho.** – Ver. Katál. Florianópolis v. 12 n. 2p. 207-215 jul./dez.2009.

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

PINTO, Alexandre Gonsalves. **O choro.** Rio de Janeiro FUNARTE. 1978. 220 p. (MPB rendições, 1). Edição fac-similar. O choro; reminiscências dos chorões antigos. Typ. Glória, 1936.

PORTELLI, Alessandro. **Ensaio de história oral.** – São Paulo: Letra e Voz, 2010.

RESTREPO, Eduardo. **Etnografia: alcances técnicas y éticas:** Envió editora, 2016.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno.** Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** 2. ed. – Rio de Janeiro: Manuad, 1998.

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.

_____. **Música Popular: um tem em debate.** 3ª Ed. – São Paulo, 1997.

_____. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada.** – 6. ed. rev. e um. – São Paulo: Art. Editora, 1991.

_____. **História social da música popular brasileira.** – São Paulo: Ed. 34, 1998.

TINHRÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros.** – São Paulo: Editora 34, 2013 (7º Edição).

_____. **História social da música popular brasileira.** – São Paulo: Ed. 34, 1998.

TODOROV, Tzevetan. **La conquêtê de l'amerique: la question de l'autre.** São Paulo: Martins Fontes, 1982.

VASCONCELOS, Ary. **Raízes da música popular brasileira: 1500-1889.** – São Paulo, Martins: Brasília, INL, 1977.