



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA
PÓS-GRADUAÇÃO LATO SENSU / ESPECIALIZAÇÃO EM
HISTORIOGRAFIA E ENSINO DE HISTÓRIA
Orientador Prof. Dr. Antonio Clarindo Barbosa de Souza**

**Sentimentos, nostalgias e sociabilidades:
A invenção das rodas de choro e outras melodias em
Campina Grande-PB (1940-2004)**

Giovana Batista Tejo

**Campina Grande,
Setembro 2006.**

GIOVANA BATISTA TEJO

**SENTIMENTOS, NOSTALGIAS E SOCIABILIDADES:
A INVENÇÃO DAS RODAS DE CHORO E OUTRAS MELODIAS
EM CAMPINA GRANDE-PB (1940-2004)**



**Monografia de Especialização em
Historiografia e Ensino de História defendida
na Unidade Acadêmica de História e Geografia
como requisito para obtenção do título de
especialista.**

ANTONIO CLARINDO BARBOSA SE SOUZA

Orientador

CAMPINA GRANDE PB

2006

Sentimentos, nostalgias e sociabilidades: A invenção das rodas de choro e outras melodias em Campina Grande-PB (1940-2004)

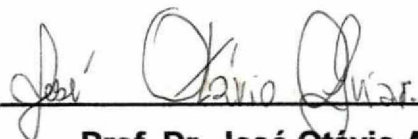
APROVADO EM / /

NOTA 8,5

COMISSÃO EXAMINADORA:


Prof. Dr. Antonio Clarindo Barbosa de Souza
Orientador

Prof. Dr. Gervácio Batista Aranha



Prof. Dr. José Otávio Aguiar
Examinador

SETEMBRO - 2006



**"Ai, quem me dera
O meu chorinho
Tanto tempo abandonado**

**E a melancolia que eu sentia
Quando ouvia
Ele fazer tanto chorar
Ai, nem me lembro
Há tanto, tanto
Todo o encanto
De um passado
Que era lindo
Era triste, era bom
Iguazinho a um choro
Chamado Odeon**

**Terçando flauta e cavaquinho
Meu chorinho se desata
Tira da canção do violão
Esse bordão
Que me dá vida
Que me mata
É só carinho
O meu chorinho
Quando pega e chega
Assim devagarzinho
Meia-luz, meia-voz, meio tom
Meu chorinho chamado Odeon**

**...Chorinho antigo, chorinho amigo
Eu até hoje ainda percebo essa ilusão
Essa saudade que vai comigo
E até parece aquela prece
Que sai só do coração
Se eu pudesse recordar
E ser criança
Se eu pudesse renovar
Minha esperança
Se eu pudesse me lembrar
Como se dança
Esse chorinho
Que hoje em Ninguém sabe mais..."**

(Chiquinha Gonzaga)

AGRADECIMENTO

A Deus todo poderoso que me concedeu a sabedoria necessária para vencer os obstáculos ocorridos durante esta jornada;

Ao meu orientador Antonio Clarindo Barbosa pela paciência e dedicação no percurso deste trabalho;

Aos professores Gervácio Batista e José Otávio que também acompanharam cada etapa desta monografia;

Em fim, agradeço aos meus pais, amigos e todos aqueles que colaboraram através de entrevistas e outras informações cabíveis no processo de construção deste trabalho acadêmico.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I	
1.1. O Brasil e suas rodas de choro: uma análise historiográfica à luz das sensibilidades e sociabilidades populares.....	6
1.2. O cotidiano do choro em Campina Grande. Como e quando os campinenses se apropriaram desse gênero?.....	20
1.1. Campina Grande: sensibilidades e sociabilidades nas rodas de choro.....	26
CAPÍTULO II	
2.1. O Choro campinense: entre a memória e a história.....	45
2.2. O papel dos grupos de choro na construção das identidades campinenses.....	49
2.3. A simbologia da mesa farta e posta nos saraus campinenses.....	54
2.3. O chorinho e o seu caráter de mobilidade musical.....	57
CAPÍTULO III	
3.1. A invenção das Rodas de choro e outras melodias em Campina Grande.....	60
3.2. As imagens do chorinho: sociabilidades e Sensibilidades.....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS.....	73

RESUMO

Percebe-se que na concepção de alguns musicólogos brasileiros, o chorinho é originário da mistura musical africana e europeia em especial da música portuguesa a exemplo da polca, do minuetto e outros estilos musicais que compunham as danças de salões europeias. Mas foi a partir do séc. XIX no Rio de Janeiro, que os suburbanos ou classe popular brasileira constituída por operários, mecânicos, negros entre outros, começaram a adotar nas suas horas de lazer um pouco desse estilo musical trazido da Europa, e foi absorvendo elementos variados que atribuiu ao gênero o seu padrão original. Quanto à origem do termo choro, este já foi explicado de várias formas por músicos e estudiosos, a exemplo de José Ramos Tinhorão que colocou o termo como: *“sensação melancólica provocada pelas baixarias emitidas do violão”*. Em Campina Grande o processo de apropriação e reconfiguração do choro ocorre em meados do século XIX. Assim, esta “maneira campinense” de tocar as danças de salão europeias só veio a ser legitimada como choro a partir de 1920 com o surgimento das casas de diversão High-life, da pensão Guarany, do Rói Couro e mais tarde, em 1937, com a inauguração do Cassino El Dourado que incentivou um público bastante eclético formado por: dançarinos, músicos seresteiros, boêmios e violeiros que varavam as noitadas da cidade num clima de luxúria e prazer proporcionado pelos bordéis, cassinos e clubes da consagrada Rainha da Borborema. Contudo os regionais de choro de Campina Grande começam a ganhar visibilidade a partir da década de 1940, com o surgimento dos programas de auditório da rádio Borborema, então é a partir desse período que a presente monografia procura recuperar traços do cotidiano de vivências e sociabilidades compartilhadas pelos amantes do chorinho prolongando-se até o ano de 2004. Destaco ainda as particularidades das interpretações do choro e outras melodias e como estas são reinventadas e vividas no contexto das rodas de choro, em nível local. Acompanhando a trajetória dos chamados “chorões”, procuro estabelecer umnexo aos fragmentos empíricos surgidos a partir da pesquisa, bem como aos depoimentos coletados e submetidos à metodologia da História Oral com base em E.P.Thompson, Ecléa Bosi e Lucília de A. Neves. Partindo-se desse princípio no capítulo I, analisarei “O Brasil e suas rodas de Choro a partir de uma análise historiográfica à luz das sensibilidades e sociabilidades populares” será conduzida uma discussão conceitual e teórica sobre o termo choro e suas relações com a MPB, a partir da análise historiográfica de alguns historiadores e musicólogos que discorrem sobre o choro nacional. Já no capítulo II, intitulado “O choro: entre a memória e a história campinense” tem-se uma historicização desta musicalidade, inserida num contexto político-cultural em Campina Grande. Em seguida, mostro quais são os elementos e processos que fazem do choro um construtor de identidades dos vários integrantes dos saraus. Em fim no capítulo III analiso “A invenção das rodas de choro e outras melodias em Campina Grande”, enfatizando como o choro inventa outras melodias e outros ritmos assim como, enuncia os lugares sociais e culturais dos personagens inscritos nas composições expressas durante os saraus.

Palavras-chave: Rodas de choro, Identidades e sociabilidades.

INTRUDUÇÃO

A pesquisa que deu origem a esta monografia, tem como tema a música popular brasileira e como principal objeto de estudo o gênero musical choro. Como recorte espacial, escolhi a cidade de Campina Grande e o temporal o período compreendido entre 1940 e 2004.

A música popular brasileira pode ser pensada como sendo uma representação de dilemas nacionais, de anseios e sonhos sociais compartilhados por certas camadas da sociedade. Por outro lado, ela tem o papel de mediação, fusão e encontro de etnias, classes, regiões, grupos e até mesmo, de profissionais ou grupos de ofício, como pretendo demonstrar.

Nascidos da junção de mais de uma etnia: o índio, o branco e o negro, esses estilos musicais surgiram primordialmente nos principais centros urbanos, margeando o final do século XVIII e o decorrer do século XIX, embalados, sobretudo, pelo som do violão, um instrumento inicialmente ostracizado por ser considerado apanágio das classes subalternas.

Os chorões, denominação que é dada aos músicos que tocam o choro, surgiram na sociedade carioca em um período que se convencionou localizar por volta da década de 1870. O termo designava o conjunto musical e ou as festas nas quais o estilo musical era executado. Data de 1910 a primeira referência na qual o choro veio a ser considerado um gênero. Hoje, a palavra tanto pode ser usada nessa acepção, quanto para designar um repertório de músicas que inclui vários ritmos. Assim, nos dias atuais, uma gama variada de formas de se tocar pode ser incluída nessa denominação.

No início do século XX, ocorreram grandes mudanças no espaço urbano da então capital do Brasil, a Cidade do Rio de Janeiro. Uma reforma urbana,

movida pelo então prefeito Pereira Passos derrubou os tradicionais cortiços, estruturas arquitetônicas construídas sem planejamento, que remontavam ao período colonial e abrigavam a população mais pobre.

Como o demonstraram autores como Aloísio Azevedo e Lima Barreto estes espaços de becos e vielas tortuosas, marcados pela sobreposição de sobrados antigos abandonados e casas simples em cuja fachada se amontoavam varais, eram redutos de reunião dos primeiros compositores populares cariocas de que se tem notícia. ¹

Com a excludente, autoritária e preconceituosa reforma urbana seguida da transposição das classes populares para os morros da cidade, novas formas de lazer e sociabilidade foram sendo construídas, e os grupos de choro, tais como algumas bandas de música e seresteiros, por algum tempo, foram perdendo sua visibilidade.

Entretanto, e, simultaneamente, estes grupos foram resistindo através da apropriação e criação de novos espaços de manifestação da sua musicalidade que, em seguida, teve considerável influência nas composições de futuros instrumentistas da chamada MPB. Entre os grandes compositores nacionais do século XX, é difícil encontrar algum que não tenha composto na vida pelo menos um choro.

A partir da década de 1930, notou-se maior interesse por parte da indústria fonográfica, em investir significativamente no choro e este estilo musical caminhou para tornar-se um sucesso mercadológico. Nesse momento, uma nova geração surgia, e a música passava a ter uma introdução de percussão, influenciando nas composições clássicas que deram margem ao surgimento de renomados intérpretes.

¹ Cf. BARRETO, Lima. **O triste fim de Policarpo Quaresma**. Belo Horizonte: Contexto, 2001. AZEVEDO, Aloísio. **O Cortiço**. Belo Horizonte: Contexto, 1999.

Incorporando a cultura afro aos costumes cariocas e assimilando os gêneros europeus juntamente com os instrumentos de base do choro tais como o cavaquinho, o violão e a flauta, deram-se os primeiros passos na formação da nossa musicalidade. Sendo o gênero bastante flexível, seus interpretes se apresentavam desde as casas mais populares até os saraus da elite. Com isso, tornaram-se os maiores divulgadores da música popular brasileira até o século XX.

Como toda história, como nos lembra marca Bloch, deve partir de questões-problema, diante do exposto, a problemática consiste em definir se: seria possível perceber e compreender a invenção do choro na cidade de Campina Grande a partir de uma pesquisa que recuperasse sua genealogia? Como perceber as implicações políticas, sociais e culturais e suas conexões com o contexto das relações de sociabilidade no processo de sua construção?

Pretendemos trabalhar esta pesquisa a partir da escrita sobre o choro, até porque, como nos inspira para Certeau, toda escrita é localizável e temporal. Toda letra de música, também, é um discurso partido de um "lugar".

As rodas de choro acabam burlando o cotidiano do controle social desejado pelo Estado na primeira República, suas letras eram, por vezes, antidisciplinares, contrariando o discurso convencional e disciplinador da "moral" e dos "bons costumes" das elites tradicionais.

A representação do cotidiano das rodas de choro em dadas sociedades encontra-se perpassada por múltiplos significados que acabam por delimitar historicamente lugares sócio-culturais para os indivíduos.

Pretende-se mostrar as maneiras como a sociedade campinense a partir da década de 1940 a 2004, experienciava as rodas de choro e criava identidades relativas a estes ambientes de saraus, analisando suas várias

representações simbólicas. Também levarei a cabo um diálogo entre o tradicional e o moderno para perceber mudanças de valores, costumes e comportamento dos chorões e seu público através da História. Além disso, analiso através das letras dos choros, como os discursos definem ou definiram os modos de ser e viver dos ouvintes e dos próprios chorões.

Através da consulta bibliográfica sobre o tema em estudo e à luz das contribuições teóricas de Michel de Certeau, será conduzida uma análise cujo objetivo é perceber como foi inventado o cotidiano dos chorões e de seu público na Cidade.

O procedimento metodológico para a realização da pesquisa tem como base o uso de documentos jornalísticos, entrevistas de história oral estruturadas e depoimentos. A metodologia de história oral permite-nos cruzar os dados inéditos obtidos através das entrevistas, sempre marcadas pela interferência da subjetividade e os documentos escritos, também marcados de historicidade e intencionalidade. Pretendo, com isso, contribuir para a recuperação histórica da identidade musical local, trazendo à luz, também, algo da memória oral dos músicos e boêmios. Considerando ainda, a utilização de documentos iconográficos (fotos/gravuras) e áudio-visuais tais como: discos, CDs, relicário e Internet, considero variada a gama de documentos passíveis de leitura e análise.

Dito isso, cabe observar, para fins de orientação, que a presente monografia está dividida em três capítulos:

No primeiro capítulo, "O Brasil e suas rodas de Choro: uma análise historiográfica à luz das sensibilidades e sociabilidades populares" será conduzida uma discussão conceitual e teórica sobre o termo choro e suas relações com a MPB, a partir da análise historiográfica de alguns autores que,

por sua vez, discorrem sobre este gênero musical. Partindo de uma historicização do choro, desde a sua expressão na Europa, até a sua apropriação híbrida pela cultura brasileira.

Já no segundo capítulo, intitulado "O choro: entre a memória e a história campinense" tem-se uma historicização desta musicalidade, inserida num contexto político-cultural em Campina Grande. Depois, faço uma investigação do eixo principal que consiste nas relações de sensibilidades e sociabilidades.

Buscarei explicar a trama cotidiana das rodas de choro para poder perceber as relações de sensibilidades e sociabilidades, analisando ainda, como o choro e seus personagens são ditos e vistos no contexto das realizações dos saraus. Serão também objeto, aqui, as relações que os músicos estabeleciam com o seu público, bem como a forma pela qual as pessoas vivenciavam e vivenciam as rodas de música, a partir da perspectiva da história cultural.

Partindo para o terceiro e último capítulo, "A invenção das rodas de choro e outras melodias em Campina Grande", será mostrado como o choro inventa outras melodias e outros ritmos assim como, enuncia os lugares sociais e culturais dos personagens inscritos nas composições expressas durante os saraus. A análise será conduzida tomando como ponto de partida às letras das canções cruzadas, oportunamente, com os demais documentos.

CAPITULO I

1.1. O Brasil e suas Rodas de choro: uma análise historiográfica à luz das sensibilidades e sociabilidades populares

“Em setembro de 1963, eu achei que deveria, estando no Rio, visitar a Lapa como quem visita, acabando o espetáculo, um teatro vazio” Luiz Martins

O capítulo será iniciado com uma breve explanação teórica acerca da história contemporânea da música, partindo-se da análise do choro em um contexto nacional, chegando-se, enfim, até Campina Grande. Para a melhor compreensão do gênero em nível local, faz-se indispensável analisar como cada categoria social experienciava e representava as rodas de choro no Brasil durante o período histórico estudado.

É possível definir a história cultural como sendo uma tendência historiográfica contemporânea que propõe uma nova forma de interrogar a realidade. Para isso, lança mão de novos princípios de inteligibilidade, salientando o papel das representações na criação, manutenção e recriação do mundo social.

No entanto, é impossível continuar falando desta tendência historiográfica sem fazer menção ao modo como ela se constituiu. Assim, o conhecimento histórico tem experimentado uma intensa renovação nos últimos oitenta anos.² Já no final da década de 1920, fundada por Marc Bloch e Lucien Febvre, a Escola dos Annales propõe novas temáticas para a história, contrapondo-se à historiografia positivista. Papel semelhante exerceu a Nouvelle Histoire, investindo nas mentalidades e questionando o próprio lugar de onde o historiador escreve. Nos últimos anos, contudo, tais modelos

2 C.f. VAINFAS, Ronaldo; CARDOSO, Ciro Flamarion. Domínios da História. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

passaram por uma importante mudança de ênfase, a partir do interesse cada vez maior pela história cultural. As críticas movidas à disciplina (História) e ao próprio conceito de mentalidades contribuíram de fato para essa redefinição. A história cultural apresenta-se então como o grande refúgio epistemológico, que consiste em uma nova roupagem para a velha história das mentalidades. Desse modo, as representações sociais mostram-se multifacetadas, o que determina, de certa forma, o caráter plural da História Cultural.

Nesse contexto, as contribuições da Nova História para a historiografia contemporânea, vieram através da ampliação do “leque temático” _ instintos e sentimentos, medo e amor, odores e olfato, lágrimas e riso, clima e meio ambiente, culinária e sociabilidades da alimentação, etc _ e da ampliação da noção de documento para incorporar a velha pretensão de Marc Bloch e abranger a tudo quanto pode nos informar sobre “os homens no tempo”. A partir de então, incentivou-se o desenvolvimento de pesquisas no campo da história do cotidiano, da história vista de baixo, da micro-história, da história oral, da história das mulheres, da história da leitura, da história da infância, da história da música, dentre outras.

A música, mais particularmente, tornou-se uma temática recorrente em diversas áreas do conhecimento _ História, Sociologia, Antropologia, Teoria e Filosofia da Arte _ chamando a atenção de vários estudiosos que voltaram seus olhares para esta temática produzindo um conhecimento acadêmico sobre, por exemplo, a música popular. Para fazê-lo, estes estudiosos partiram de abordagens na maioria das vezes divergentes umas das outras³. Alguns desses estudos nos possibilitam gestar outras perguntas, lançar novos olhares,

3 Para um competente balanço historiográfico sobre o tema ver ALMEIDA, Jaime de. “Todas as festas, a festa?”. In: SWAIN, Tânia N. (org) *História no Plural*. Brasília-UNB, 1994.

traçar outras perspectivas, trilhar novos caminhos na tarefa de produzir uma história da música.

No entanto, conforme o historiador José Geraldo Vinci, para se produzir uma história da música, ultrapassa-se, de certa forma, a concepção de história da música, tentando, porém, refletir e organizar alguns elementos para melhor compreender as múltiplas relações entre a canção e o conhecimento histórico. Logo, acredita-se na possibilidade e viabilidade de tratar a música e a canção popular, ou seja, o próprio choro, como fonte documental importante para mapear e desvendar zonas obscuras da história.⁴

Assim, tomaremos como base alguns conceitos da história cultural⁵ que, a partir de então, irão nortear os estudos relativos a algumas das idéias que considero relevantes na composição das abordagens propostas por determinados musicólogos e historiadores da MPB, a exemplo de Henrique Cazes, José Ramos Tinhorão, Ary Vasconcelos, Luiz da Câmara Cascudo, Alexandre Gonçalves Pinto, Mário de Andrade dentre outros pesquisadores brasileiros, clássicos e atuais que costumam descrever com riqueza de detalhes os modos de viver e sentir dos músicos, boêmios e apreciadores, que tecem a trama cotidiana das rodas de choro no Brasil.

São justamente essas relações de sensibilidades e sociabilidades sobre as quais me empenharei em discorrer e cujo diferencial é salientar os comportamentos e os tipos de relações características das rodas de choro, que serão analisadas a partir do diálogo entre teoria e fontes, possibilitado pela contribuição da história cultural.

4 MORAIS, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. In: Revista Brasileira de história. São Paulo, v. 20, n.º 39, p. 203-221. 2000.

5 Ver discussão conceitual sobre a história cultural em: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2004.

Apesar da trama cotidiana dos chorões e apreciadores ter sido o foco principal discutido nos livros e artigos de vários pesquisadores brasileiros, quase sempre suas reflexões normalmente vêm desprovidas de uma base metodológica teórico-científica, sendo os fatos históricos relatados a partir de uma narrativa pura e simples.

Como exemplo, podemos citar literaturas como as de José Ramos Tinhorão e Ary Vasconcelos, marcadas por um discurso folclorista a respeito da música, bem como por uma postura etnocêntrica, especialmente quando se trata da dicotomia popular *versus* erudito, que, como tem sido largamente discutido pelos historiadores culturais, implica em uma visão tradicional que acaba enveredando pelos meandros de uma história historicizante e linear, insensível às permeabilidades, hibridismos, circularidades e trocas nos domínios da cultura. A análise dos documentos, de outro lado, nos remete a um cotidiano frequentemente perpassado de relações, ora conflituosas, ora harmoniosas, cheio de imprevisibilidades, indeterminações, rupturas e continuidades sempre vivenciadas pelos protagonistas das rodas de choro.

A realidade é sempre bem mais ampla que os conceitos e os efeitos de real produzidos pelos historiadores para serem apresentados ao crivo da crítica de seus pares compartilham do conceito de verossimilhança, permeável ao espaço eterno da incompletude. O trabalho com as fontes nos permite encontrar, a todo momento, o inesperado e o imprevisível, construindo o caminho do texto ao longo da própria caminhada e tentando estabelecer, como nos propõe E. P. Thompson, um diálogo entre “teoria e empiria.”⁶

Neste sentido, para me situar nos meandros da leitura das fontes ligadas às cultura popular, dialogo, aqui, com Carlo Guinzburg e compartilho de sua

6 THOMPSON, E.P. A formação da classe Operária Inglesa. São Paulo: Paz e terra, 1999.

opção de abandonar o conceito de mentalidades pelo de cultura, definindo-a como “O conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamento próprios das classes subalternas em um certo período histórico”⁷. Decorre desta definição ser possível, agora, recuperar o suposto conflito de classes em uma dimensão sociocultural, deixando-se entrever no campo das discussões teóricas aquilo que o historiador italiano nomeou de circularidade cultural, conceito que se opõe ao velho paradigma cultura popular X cultura erudita.

Por outro lado, trago, também, para tecer a minha trama as palavras de Lucien Febvre, sobretudo, quando ele afirma que: “a verdade é que pretender reconstruir a vida afetiva de uma dada época é uma tarefa ao mesmo tempo extremamente atraente e terrivelmente difícil”⁸. Porém, apesar dessa empreitada ser tão atraente quanto complexa, tentarei mostrar, no presente trabalho, os significados que os tocadores de choro da época estudada davam às suas idéias, bem como as suas relações de sociabilidade vivenciadas durante os saraus, festas familiares e rodas de choro em geral.

Partindo dos pressupostos teóricos já enunciados, as rodas de choro passam a ser analisadas, para perceber os hábitos e costumes dos chorões a partir do século XX.

Para o escritor Henrique Cazes, esses músicos se reuniam em casas que oferecessem mesa e bebida farta, pois como eles tocavam sem nenhuma remuneração, os donos da casa, no mínimo deveriam servir-lhes bem, caso contrário os chorões não freqüentariam mais aquela casa. Este era um dos hábitos dos músicos experientes ao participarem de uma roda de choro, é o confirmam, também, as palavras do músico Alexandre Gonçalves Pinto, o popular Animal, relata em seu livro “O Choro” que:

⁷ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo, SP: Cia. das Letras 1986, p.16
⁸ FEBVRE, Lucien. *Combates pela História*. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 224.

"Salvador Marins era carteiro de primeira classe, infelizmente também já dorme o sono dos justos, Apesar de não ser um grande flautista, tocava seu pedaço com correção, não se negando a convites, mas perguntava logo se tinha "pirão", nome que se dava nos "pagodes", quando tinha boa mesa e bebidas com fartura. Quando ia tocar num baile, vendo tudo triste sem aquele alento dos grandes "pagodes" chamava um colega e dizia: Está me parecendo que aqui o gato está dormindo no fogão. E depois arranjava um motivo, procurava o dono da casa e pedia para ir ao quintal a fim de passar pela cozinha e ver a fartura ou a miséria em que se achava o dono da festa, vendo fartura vinha para a sala todo satisfeito, em caso contrário dizia: O gato está no fogão rapaziada, vamos saindo de barriga. Não viemos aqui para passar "ginga" (que quer dizer fome)".⁹

Estes fragmentos de cotidiano, perceptíveis para aqueles que investigam os documentos orais, ajudam-nos a perceber que, um pesquisador _ bem como o leitor do resultado de suas investigações transformado em discurso historiográfico _ é sempre estrangeiro em relação a um passado e aos homens e vozes desse passado. Aproximarmo-nos deles, é sempre um esforço de entrecruzamento entre as noções de história e memória. A memória é eivada de subjetividade e marcada pelos enlaces da emoção, mas, a história pretende, reconhecendo os traços de parcialismo e o lugar de onde parte seu discurso, ser marcada por um método que, como querem alguns, deve ser chamado de científico, porque rigoroso.

Para Lucília de Almeida Neves Delgado, nos trabalhos que envolvem história oral, um projeto previamente elaborado pelos historiadores conduz o processo de rememorar os sujeitos históricos, bem como, em relação a eles, as experiências de história vivida.¹⁰ É nesse espaço, que percebemos a interessante dialética entre criação histórica indeterminada e contingência, sendo, aí, marcada a capacidade humana de refazer seus possíveis

9 PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro : Glória: 1936, p.17.

10 DELGADO, Lucília de Almeida Neves. Memória, História e Sujeito: substratos da identidade. IN. *Revista da Associação Brasileira de história Oral*, n° 3/ Jun. 2000, São Paulo. P. 109-115.

escolhendo e inventando o que é importante e digno de ser lembrado. Essa operação de seleção que a memória produz é também acompanhada pelo historiador que, sintetizando o resultado de suas pesquisas, reúne fragmentos e escolhe aquilo que pretende privilegiar, possibilitando o afloramento de múltiplas versões da história, contribuindo para a construção de uma consciência histórica individual e coletiva .

Atualmente percebe-se com nitidez a grande fragilidade das explicações ambíguas a respeito das lutas de classes de viés marxista, pois nas obras de alguns historiadores e musicólogos ainda encontramos esses modelos explicativos da história que silenciam outros fazeres cotidianos. A partir do momento em que observamos a experiência sócio-histórica desses músicos e suas relações com os diversos tipos de saraus, vemos que o grande sentido destes momentos era apenas o fato dos músicos saberem executar os choros, seja de forma profissional ou simplesmente, amadorística. O que ocorria, porém, entre o convívio dos chorões, eram algumas divergências se por acaso alguém ousasse quebrar a harmonia e o encantamento típicos das rodas de choro. Assim, nos mostra *Henrique Cases em seu livro – Choro: do quintal ao municipal:*

“Uma roda de verdade é aquela que mistura profissionais e amadores, gente que toca melhor e pior, sem nenhum problema. Dos tipos desagregadores, o mais perigoso é o “fominha”, que chega na roda carregando três instrumentos e quando começa a solar não para mais. Esse tipo gosta de direcionar o repertório e sempre tira o encanto da festa”.¹¹

As rodas de choro em determinados lugares e momentos adquiriam um caráter profissional e de seriedade. Já em outros momentos ganhavam ares de descontração e comédia. Essa ambigüidade pode ser percebida durante os

11 CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 111.

anos 50 e 60 quando se faz uma comparação entre os saraus organizados com profissionalismo, pelo bandolinista Jacob, no bairro de Jacarepaguá, Rio de Janeiro, e os encontros da turma da Penha, onde bebida, comida e brincadeira era prioridade. O clima de molecagem era tão intenso que normalmente em meio a tantas brincadeiras surgiam nomes de bares e apelidos exóticos, como por exemplo: o bar Sovaco de Cobra, Zé Bode, Bico Doce e tantos outros apelidos que eram atribuídos de acordo com a ocupação de cada músico.

Outra característica marcante das rodas de choro entre os anos 50 e 70 era a presença maciça da figura masculina como típicos integrantes destes encontros musicais. Neste sentido, o músico e escritor Henrique Cazes classifica as rodas de choro de Clube do bolinha, pois no período acima citado, a presença feminina era rara e as mulheres participavam destes eventos familiares apenas no preparo das comidas. No contexto atual, com a inserção da mulher no mercado de trabalho, a sua presença nas rodas de choro tem se ampliado devido as oportunidades surgidas no campo das artes e da música.

Porém, ao falar da participação feminina nas rodas de choro, Henrique Cazes estabelece uma hierarquia entre homens e mulheres, exercendo a prática de subjetivação da figura feminina que segundo Marisa Vorraber, se torna capturada por um tipo de “funcionalidade social do estereótipo” cuja finalidade é de controle social, onde a imagem da mulher permanece cristalizada nos moldes de submissão, sensibilidade, maternidade, fragilidade dentre outros estereótipos consolidados pela lógica de uma sociedade patriarcal.¹²

Na verdade, Cazes ao falar da mulher, utiliza frequentemente em seu discurso à articulação de uma política identitária relativa a gênero. Isto é

12 VORRABER, Marisa Costa. *Mídia, Magistério e política Cultural*. In: *Estudos Culturais em Educação: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema*. Porto Alegre: Editora UFRGS: 2000, p.84.

percebido quando ele classifica os encontros chorísticos de clube do bolinha elegendos os homens como personagens dominantes da festa. Em contrapartida, as mulheres são subjetivadas por um tipo de identidade ligada aos serviços domésticos, pois para o escritor as esposas dos músicos eram desinformadas, servindo apenas para coordenar as funções domésticas. A citação a seguir nos mostrará com clareza a problemática da subjetivação feminina no discurso de Cazes:

“...Nestas festas cotidianas, aparecia grande quantidade do belo sexo. Cada uma destas componentes tinha sua missão. Uma matava e depenava as galinhas, outra temperava, outra fazia os doces e finalmente todas trabalhavam com o maior gosto. (...). Um tipo mais moderno é o da mulher participante, que observa a roda atentamente e torce por bons desempenhos do marido. Esse tipo gosta de emitir opiniões que, mais cedo ou mais tarde, vão deixar claro o seu mais profundo desconhecimento da matéria. (...). Com o crescimento do interesse acadêmico pelo choro, (...), as rodas de choro começam a ser freqüentadas por estudantes de música. Essas jovens ficam olhando aqueles homens de meia-idade, pensando ter encontrado ali uma mistura de pai, professor e iniciador no mercado de trabalho. As uniões dessa categoria, geradas a partir das rodas, deixam ao final um saldo negativo, com uma mulher que seguramente nunca mais vai ouvir choro em sua vida. Ultimamente, com o aumento de musicistas no meio chorístico, as rodas vêm perdendo pouco a pouco a fama de “Clube do Bolinha”.¹³

No decorrer da presente pesquisa constatou-se que o universo das rodas de choro é formado por um público bem eclético como: comerciantes, servidores públicos municipais, retalhistas, músicos das bandas militares, carteiros, mecânicos, médicos, professores, entre outras categorias sociais que para alguns historiadores tradicionais da música procuram subdividir em grupos sociais numa hierarquia de classes que vai do popular ao erudito. Dessa forma, o choro extrairia os melhores instrumentistas destas categorias sociais que receberiam o batismo expressivo de chorões.

Nas diversas fontes pesquisadas acerca do choro percebemos que além da diversidade étnico cultural e profissional, há uma variedade enorme de

13 CAZES: Op. Cit. P. 1998, p. 114-115.

lugares freqüentados pelos chorões e seu público. Tais ambientes consistiam em reuniões nas casas de amigos e parentes, nos clubes de elite, quintais modestos das pessoas comuns, nos cabarés, nos botecos, teatros, circos, piqueniques, etc. Esses tocadores, de modo geral, tinham hábitos e costumes similares entre si, pois normalmente, eles desenvolviam cotidianamente novas técnicas de improvisar e lidar com seus instrumentos. É o que alegam alguns escritores, como por exemplo, Henrique Cazes.

Na realidade, a música, de forma geral, é um produto cultural apropriado e ressignificado frequentemente por essa diversidade étnico-cultural que a constitui. É por isso, que a música, em especial, o choro possui um caráter intercultural responsável pela confluência entre várias etnias que se tornam um dos compartimentos deste vasto mosaico conhecido por Música Popular Brasileira ou MPB.

Percebe-se, ainda, que o conceito de sincretismo é outro detalhe existente em várias obras, mas que aponta para uma necessidade de ser revisto para que possamos afastar do nosso saber o famoso e velho conceito de folclorização atribuído a nossa cultura musical brasileira, que por enquanto vem sendo discutida muito discretamente no contexto nacional.

Desse modo, a idéia de sincretismo na música tem urgência de ser convertido e analisado a partir de um contexto de circularidades e inter-relações culturais. Pois reduzir ou dicotomizar as contribuições do índio, africano, dentre outras etnias é, simplesmente, empobrecer a história da nossa musicalidade, sobretudo quando se fala a respeito do choro.

Assim, nos limites deste texto cabe apontar de maneira abreviada algumas das idéias que consideramos relevantes na composição da abordagem proposta por Chartier. Dentro de sua proposição, alguns pares de

oposição (Criação X Consumo, Produção X Recepção), são problematizados de maneira a dar visibilidade às imbricações, às circularidades, aos intercâmbios e aos influxos recíprocos entre estes campos tradicionalmente apresentados como dicotômicos.

É possível afirmar que esse modo de perceber os contrastes culturais elimina a noção de superioridade de uma determinada modalidade cultural sobre a outra. Isto porque o tensionamento das diferentes formas culturais revela que elas são constituídas de maneira imbricada, através de um jogo sutil de apropriações, de reempregos, de desvios a partir dos quais se agrupam elementos de origens bastante diversas.

Saber se pode chamar-se popular ao que é criado pelo povo ou àquilo que lhe é destinado é, pois, um falso problema. Importa antes de mais identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais¹⁴

Em última instância, o livro de Cazes pontua, também, a questão financeira como fator primordial na promoção dos saraus, pois segundo ele o fator financeiro era, sem dúvida, o agente dinamizador destas festas, tornando-as mais frequentadas e alegres. Em contrapartida, as dificuldades financeiras, bem como a falta de tempo das novas gerações de músicos devido à competitividade do mercado de trabalho, têm dificultado a prática assídua destes saraus familiares na atualidade.

Entretanto, fazendo-se uma retrospectiva da música no Brasil, é possível detectar as várias camadas históricas da mesma, pois para Mário de Andrade: "a música erudita no Brasil foi um fenómeno de transplantação. Pó isso, até na primeira década do século XX, ela mostrou-se, sobretudo um espírito

14 CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre Práticas e Representações*. Lisboa: DIFEL, 1990. p.56

subserviente de colônia”. E mesmo assim, o som foi sempre considerado elemento de edificação religiosa, e aqui nasceu misturado com religião.

Por outro lado, o historiador Cláudio Galvão, nos mostra que a modinha remete-se a segunda metade do século XIX, tendo Lourival Açucena o mais antigo autor potiguar, e a maioria das suas poesias estão cheias de elementos próprios do Arcadismo, remanescentes dos setecentos e começo dos oitocentos.¹⁵ E, em relação ao poema, a modinha Norterio-grandense possui características bem próximas às congêneres nacionais, qualquer que seja a sua época.

Enfatizando sempre o tema do amor e de um amor muito triste, evidenciando-se um amor impossível, inalcançável. Sua autoria geralmente masculina, e o ser feminino o alvo constante, destacando, os cabelos, os olhos, o rosto, as mãos, a boca, o nome, o perfume e seus símbolos, tais como: a donzela, a virgem e a meiguice.

Além de temas sentimentais, há de se perceber os lugares físicos nos quais se desenrola a ação poética que por sua vez são: a noite de lua, a rua deserta, a praia, o jardim, o crepúsculo, também há de se encontrar na obra de Cláudio Galvão, poemas cujas inspirações, excepcionalmente, contemplam elementos físicos-geográficos e não apenas o amor ou o ser feminino. Sendo assim, foram, igualmente encontradas letras como: Caminho do Sertão, De volta a Touros, Fado Potengi, Luar de Touros, Macau, dentre outras letras que expressavam muito bem essas características.

Outra análise básica que nos permite pensar o choro em suas interfaces, ou seja, o choro em sua multiplicidade, assim como pensa o historiador José Ramos Tinhorão _ que a partir de uma visão mais sociológica e estrutural

15 GALVÃO, Cláudio. *A Modinha Norte-Rio-Grandense*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Masagana/UFRN, 2000.

explícita em seu livro *Música Popular um Tema em Debate* _ corroborando a tese de que o choro é um ritmo genuinamente brasileiro.¹⁶ Em contrapartida, ele critica a influência da música norte americana, como o jazz e a bossa nova entre os fins da década de 60.

Tinhorão introduz, ainda, em seus estudos uma visão antropológica, política e sociológica que envolve necessariamente a produção e a difusão de qualquer atividade artística. Analisa, também, o surgimento do samba e das escolas de samba, a história dos barbeiros e das paradas militares. Além disso, ele trabalha as várias vertentes da música expressa pelos chorões, e, faz uma varredura para perceber as suas singularidades, bem como, as suas semelhanças.

Ele ainda desenvolve o conceito de canção popular como o da música vocal, acompanhada por instrumento harmônico, individualista, desfolclorizada, que nasce como contraposição à música monódica da Antiguidade e polifônica da Idade Medieval, ambas carregadas de coletivismo. Para ele, o “negócio novo” “chamado de música popular” se consolidou em Portugal no final do século XVII, com a introdução na Corte da modinha e do lundu, pelo cantor e compositor brasileiro Domingos Caldas Barbosa.¹⁷

Portanto, surgem dois gêneros da Música Popular Brasileira praticada na Bahia e no Rio de Janeiro, que por sua vez, inauguraram, segundo ele, a música de mercado no mundo, precedendo em meio século a cançoneta de cabaré parisiense e a cançoneta napolitana. Enquanto a música de cabaré saiu de moda para dar lugar ao Tango argentino, ao ragtime e ao one-step, só resistiram a cançoneta napolitana, a modinha e o lundu.¹⁸

16 TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate* São Paulo: Ed. 34, 1997. p.103

17 Site:

18 Site,Op.cit.

Quanto à “origem” do termo choro Tinhorão¹⁹ alega que este surgiu a partir dos sentimentos melancólicos causados pelas baixarias do violão. Já o Folclorista Câmara Cascudo²⁰ apresenta em seu dicionário o termo como sendo “xolo”, pois para ele o significado implicava num tipo de baile cultuado pelos escravos das fazendas que por confusão com a parônima portuguesa, passou a dizer-se xoro, ao chegar à cidade, o termo “choro” passou a ser grafado com “ch”.

Vasconcelos²¹ defende ainda, que o termo está relacionado à corporação musical dos choromeleiros, bastante evidente no período colonial. Para o povo qualquer conjunto instrumental deveria ser sempre os choromeleiros, expressão que acabou sendo reduzida para os choros. Por último, o escritor e músico Henrique Cazes, autor do livro *choro: do quintal ao municipal*, defende a tese de que: “o termo decorre desse jeito marcadamente sentimental de abrazeirar as danças de salão européias.”²²

Tinhorão afirmou que: “o *choro* é um ritmo genuinamente brasileiro”, assim como os demais pesquisadores acima citados. Porém, é justamente esta autenticidade que Luis Felipe põe em cheque durante a sua tese de doutorado em comunicação social, pois para ele, as origens não passam de um mito que deve ser frequentemente questionado e revisto com um olhar cuidadoso e diferenciado dos pesquisadores tradicionalistas.²³ Pois, sabemos que atualmente, antropólogos, arqueólogos, biólogos e outros cientistas sociais defendem cada vez mais a idéia de “origens” diferentes para a humanidade, em momentos e lugares distintos.

19 TINHORÃO, José Ramos. Op. Cit.1986, p. 103

20 CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Itatiaia,1962, p. 275

21 VASCONCELOS, Ary. *Música Popular Brasileira* Porto Alegre: Globo, 1950, p.13-14

22 CAZES. Op. Cit.1998, p. 19.

23Cf: LIMA, Luiz Felipe de. *Choro: Música em preto e branco*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. (Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura)

Desse modo, não existe mais uma obsessão pela procura de uma origem comum do homem ou de qualquer outra manifestação cultural, o que era corrente no século XIX. Pois, sabe-se hoje que nunca existiu um “uma língua-mãe”, “uma cultura-mãe”, depois de várias pesquisas nesse sentido. Da mesma forma, não dá pra pensar numa “música das origens”.

Recuperei até aqui, através de uma análise historiográfica alguns traços da musicalidade chorística em nível nacional, tentando mostrar as várias maneiras e significados que musicólogos e historiadores da MPB atribuem aos seus escritos sobre a música, em especial sobre o choro. Entretanto, vale salientar que dentre todos os autores analisados neste relato historiográfico, faço uma alusão especial e concordo plenamente com a obra de Luiz Felipe, pois este assumiu uma metodologia apropriada e crítica em relação aos demais autores, já que o mesmo se propôs a questionar a idéia de origem como um mito.

1.2. O cotidiano do choro em Campina Grande.

Como e quando os campinenses se apropriaram desse gênero?

Analisando autores como: Epaminondas Câmara, Eliete Gurjão, Ronaldo Dinoá, além de outros documentos jornalísticos, a exemplo do Diário da Borborema e do Livro do Município de Campina Grande, consegui reunir alguns traços da cultura local e detectar alguns vestígios que nos permitem compreender melhor como e quando o gênero chorinho foi apropriado e ressignificado pela cultura campinense. Percebi que o gênero não tem uma data precisa para o seu surgimento em Campina Grande.²⁴

24 CÂMARA, E. *Os alicerces de Campina Grande: esboço histórico-social do povoado e da vila (1864 a 1967)*. PMCG/SE/Núcleo Cultural Português. Campina Grande: Ed. Caravela, 1999 p.94.

Dessa forma, fica claro, que qualquer tipo de manifestação cultural, de fato, não possui uma “origem ou autenticidade”. Pois, a cultura popular em geral e, em específico, a música são, frequentemente, reinventados através do processo da bricolagem que consiste no entrecruzamento de vestígios entre culturas, ritmos, línguas, etc. de grupos distintos entre si, resultando assim, na fabricação de uma nova manifestação cultural de caráter híbrido e mutante.

Tais documentos pesquisados não falam diretamente sobre o chorinho em nível local, mas sim, de algumas manifestações folclóricas e rítmicas que acabaram se entrecruzando às danças de salão européias que também chegaram a Campina Grande e, aos poucos, foram reinventando ao que chamamos de choro, pois conforme Luiz Felipe, o chorinho acaba sendo “*uma maneira*” brasileira de tocar um repertório de músicas ligeiras” antes de constituir um gênero musical em si²⁵.

Para Luiz Felipe o choro como maneira de tocar consiste em uma idéia-chave a partir da qual é possível investigar o processo que conferiu ao gênero sua identidade, suas peculiaridades e conteúdos simbólicos ao longo da história – tendo-se sempre em vista a hipótese de que o choro se mantém vivo e permanentemente renovado, entre outros determinantes, por seu caráter

23 DINOÁ, R. *Memórias de Campina Grande*. Campina Grande: Ed. Eletrônica, 1993. P: 539-547.

GURJÃO, E. Q. *Imagens multifacetadas da história de Campina Grande*. Campina Grande: PMCG/SE, 2000.

Diário da Borborema/ *Suplemento Tudo*. Campina Grande, 13 de Setembro de 1992. Pág. 2 e 3. Domingo. Homenagem a Luís Capemba. Entrevista c/ Ronaldo Dinoá. Editora Cultural: Lauricéia Barros.

Livro do Município de Campina Grande. João Pessoa, UNIGRAF – União Artes Gráficas Ltda., 1984. p: 77 (*Coleção Livros do Município [002/171] – Projeto Gincana*).

25 LIMA, Luiz Felipe de. *O Choro: música em Preto e Branco*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. (Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura). p.2

mestiço, portador de heranças européias e africanas amalgamadas há quase um século e meio ²⁶.

Então segundo Luiz Felipe a matéria-prima do choro apareceria no Brasil no início da década de 1850, com a chegada das orquestras estrangeiras, partituras importadas e companhias de teatro portuguesas. Assim, os músicos cariocas ao interpretarem de maneira própria todo este repertório de músicas ligeiras conhecidas como as danças de salão européias, tais como: Valsa, Mazurca, Scholtisch e a polca, criaram o gênero choro, por volta de 1870 ²⁷.

Em Campina Grande o processo de apropriação e reconfiguração do choro, também ocorre de forma semelhante ao parágrafo acima citado. Pois, segundo o historiador Epaminondas Câmara, desde 1864, Campina Grande já apresentava uma cultura heterogênea. Assim, a dança e os brinquedos de prenda passaram a desempenhar um papel relevante nessa cultura. Apesar de ambos serem formas de expressões corporais, a dança na sociedade campinense do século XIX não gozava do mesmo prestígio do brinquedo de prendas (a berlinda, o siriri, o anel, o passo da hora, entre outros). Eram muito comuns as declarações ocorridas durante esses eventos, nas quais rapazolas demonstravam interesses por determinada dama. ²⁸

A estratificação da sociedade, escravocrata e polarizada, era sentida até mesmo nos recreios da população; existiam o baile e o samba ou forró. O primeiro dizia respeito às comemorações senhoriais e o último aos divertimentos do povão. Se bem que o repertório não divergia muito, a grande diferença era sentida na orquestração. Os instrumentos prediletos consistiam em pistão, baixo, rulo, carrilhão, pífano, zabumba e pandeiro.

26 LIMA, Luiz Felipe de. Op.cit. p.3

27 LIMA, Luiz Felipe de. Op.cit. p.

28 CÂMARA, E. *Os alicerces de Campina Grande: esboço histórico-social do povoado e da vila (1864 a 1967)*. PMCG/SE/Núcleo Cultural Português. Campina Grande: Ed. Caravela, 1999 p.94-96.

A chamada trinca, composição de três instrumentos era indispensável nos eventos nordestinos, e por ensejo, nos campinenses. Estavam presentes nas novenas rurais, reisadas, cambidas, cavalhadas, pastoris, entrudos, derrubadas de bois, apartações, procissões do mato etc. Esta mistura representava, e ainda representa nossa maior identidade de cunho indígena e afro, uma miscigenação comportada por três grandes grupos étnicos: branco, indígena e negro.

As principais danças locais representavam-se pela quadrilha, polca, mulatinha e baião, que podiam executar-se de modo figurado, marcado, arrastado e sapateado. Faz-se necessário lembrar que a vida era muita insípida na Campina do século XIX, as epidemias, a seca e outros flagelos reais sucumbiam o espírito do povo, sem contar, com os fantasmas míticos, estereotipados nas almas penadas e demônios circundantes dos sítios.

Ritmos não faltam, na história músico-cultural de Campina Grande, dentre outros podemos citar, Coco de roda, coco-de-embolada, ciranda, cavalo marinho e banda de pífanos. O coco e a ciranda são danças grupais de movimentos cíclicos, o cavalo marinho liga-se a interpretações de cunho teatrais, tal como o Bumba-meu-boi, e a banda de pífanos, representa um dos expoentes dos folguedos locais, sendo o pífano instrumento de sopro produzido artesanalmente cuja função é animar muitas festas, conservando boa parte de sua importância folclórica.

Todavia essa diversidade de Cânticos acima citada, vem se fortalecendo em Campina Grande, desde o final do século XIX. Porém, o choro só começa a fazer sucesso na fase áurea da economia algodoeira, momento marcado pelas políticas de modernização dos espaços urbanos da Cidade, época de reconfiguração desses lugares, sobretudo a partir da década de 1920. Assim, o

choro era tocado de forma concomitante a outros gêneros musicais formadores da MPB nesse período. Como exemplo, poderíamos citar a valsa tocada em bailes de gala, o tango nos cabarés e cassino tal como *El dourado*, etc. Tem-se, até hoje, em Campina, o choro como herança de culturas afro-européias que chegaram aqui tocado nas cordas dos cavaquinhos dos forasteiros.

Esse conjunto de ritmos e cânticos chamado de moda, modinha ou choro também é discutido pelo historiador Epaminondas Câmara, em seu livro – *Os alicerces de Campina Grande* – vejamos:

Os diversos cânticos agrupavam-se sob denominações genéricas: o bendito, a moda, o desafio. Bendito era o que se relacionava com o catolicismo, como valsa com letra sacra, o hino, o cantochão, o ofício, as “excelências”. Chamavam moda a qualquer canção popular chula, modinha, lundu, fado, décima, toada, côco etc. Desafio o que fosse interpretado pelos cantadores repentistas, como o galope, a embolada, o repente, o mourão, o martelo, a carretia.²⁹

Já o músico Adeildo Pereira, do grupo *Receita de Choro*, nos garantiu, em seu depoimento, que desde o início do século XX os chorões campinenses sempre seguiram as normas do choro tradicional, sendo que o choro do Sudeste é mais sincopado que o do Nordeste, pois segundo Adeildo, os músicos paraibanos e nordestinos possuem um sotaque mais rastado. Assim, fica compreendido que os cidadãos campinenses se apropriaram do choro dando-o uma nova configuração. Da mesma forma, ocorreu com os músicos do rio de Janeiro no século XIX, quando eles emprestaram o sotaque carioca ao repertório das danças européias e assim, constituíram o choro como uma “maneira brasileira de tocar”.

Portanto, esta “maneira campinense” de tocar as danças de salão européias surgiu, também, em Campina Grande em meados do século XIX, mas só veio a ser legitimada como choro a partir de 1920 com o surgimento

29 CÂMARA, Epaminondas. Op. Cit. p. 95

das casas de diversão High-life, da pensão Guarany, do Rói Couro e mais tarde, em 1937, com a inauguração do Cassino El Dourado que incentivou um público bastante eclético formado por: dançarinos, músicos seresteiros, boêmios e violeiros que varavam as noitadas da cidade num clima de luxúria e prazer proporcionado pelos bordéis, cassinos e clubes da consagrada Rainha da Borborema.

Até então, procurei recuperar, entre os séculos XIX e XX, alguns traços das manifestações culturais que deram sua contribuição junto ao processo de apropriação e reconfiguração do choro campinense. Tarefa já iniciada em monografia de bacharelado defendida em 2004.³⁰

Até agora, nessa monografia reuniram-se os primeiros resultados de um trabalho de pesquisa inédito e pioneiro. Nos próximos capítulos, partiremos para a análise das entrevistas orais coletadas em campo e cruzadas com dados empíricos os mais diversos.

30 Cf: TEJO, Giovana Batista. *A história da musicalidade chorística e de suas celebridades em Campina Grande: da origem aos dias atuais*. Campina Grande: UEPB, 2004. (Monografia de Bacharelado)

1.3. Campina Grande: sensibilidades e sociabilidades nas rodas de choro

A partir do século XX, com a implantação da energia elétrica e a chegada da ferrovia, por causa, do ciclo algodoeiro, Campina Grande hegemonizou o compartimento da Borborema e, desde esta época, manteve a condição de cidade polarizadora do comércio paraibano.³¹

Como todo centro financeiro importante, Campina Grande estabeleceu-se como centro irradiador de cultura envolvendo música, dança, peças teatrais, e toda sorte de apresentação artística da Paraíba, que passava obrigatoriamente, aqui, pela cidade. Assim, este momento implicará na segunda fase da cultura musical local.³²

Agora, o presente trabalho irá ressaltar boa parte da trajetória musical campinense através da memória oral de alguns boêmios, colecionadores e dos próprios chorões, somados também à contribuição do radialista José Lira, responsável pela apresentação do programa Caleidoscópio, todos os Domingos pela manhã na Rádio 93.1 Campina FM.

Sendo assim, de acordo com o boêmio Nathanael Bello, conhecido como Natal, Campina Grande conheceu um tempo áureo nos idos de 20, tempos das casas de diversão *Higth-life*, da pensão guarani e do Rói Couro, verdadeiros antros de Baco (deus romano do vinho), com direito a muito vinho e mulher. Contudo, o que mais chamou sua atenção foi à inauguração do

31 TEJO, William Ramos. Campina antiga – o dia em que o trem chegou. *Anuário de Campina Grande (1980-1982)*. p. 54.

32 TEJO, Willian. Op. Cit, p. 55.

Cassino Eldorado, evento ocorrido no dia 16 de Julho de 1937. Na apresentação inaugural estavam presentes os bailarinos russos Trostski e Teda Diamante, ambos vindo do Cassino da Urca. Assim, ele afirma em entrevista concedida ao livro "Memórias de Campina Grande", obra de Dinoá que:

Em 1925 comecei a participar da boemia campinense e um dos maiores dançarinos de maxixe daquela época era o José casado que serviu de dançarino modelo para os demais boêmios da cidade, inclusive para mim quando comecei a freqüentar os cabarés daquele tempo, para aprender a dançar e tornar-me um boêmio como eles. Então as noitadas mais alegres de Campina, eram nas casas High-Life, na pensão Guarany, que ficava na esquina da 13 de maio com a Irineu Joffly e, por fim, o Rói Couro, que ficava na rua 4 de outubro. Agora, na rua Peregrino de Carvalho, existiam várias pensões de mulheres de segunda classe³³

Outro boêmio bastante conhecido aqui em Campina foi o Moacir Tié, que ganhou o apelido de o "Príncipe do Tango". Na verdade ele era um autentico boêmio que não perdia uma noitada de festa, tornando-se famoso devido à habilidade no acompanhamento do compasso do Tango. Moacir foi um dos últimos boêmios da fase de ouro de Campina Grande, e em seu depoimento ele fala sobre as músicas, músicos e dançarinos de destaque na boemia campinense. Assim, o mesmo alega, também no livro de Dinoá, que:

Na década de 40 as minhas músicas preferidas eram samba, choro, rumba, boleros, etc. Agora, o meu estilo preferido era o Tango. Quanto aos músicos destacavam-se o violonista Abílio, Tota do Sax, Luiz Piston, Zé Buchechinha, Jaime Seixas, Zé Baterista, Paulo Muriçoca ou Paulo do pandeiro, dentre outros que não me lembro no momento. Já os dançarinos melhores, modéstia à parte, era eu e Balalaica, Zito Napy e Almerinda. O resto era só para olhar e aprender.³⁴

Dando continuidade à fase da boemia campinense, constataram-se, ainda, no Diário da Borborema, alguns depoimentos prestados por ilustres músicos dos anos áureos aqui da cidade. Um deles foi o renomado músico Luiz

33 DINOÁ, Ronaldo. *Memórias de Campina Grande*. Campina Grande: Ed. Eletrônica, 1993, p: 539-541.

34 DINOÁ, Ronaldo. Op. Cit, p: 543-547

Capemba que alegou ter participado de várias noites seresteiras em Campina Grande, tocando um repertório variado, composto por músicas clássicas e populares, como por exemplo, chorinhos de Jacob do Bandolim, bem como de Dilermano Reis que segundo Luiz, eram músicos excelentes.³⁵

Mas, além de Capemba, existiam outros grandes seresteiros Campinenses como Antonio Gusmão, Ronaldo Soares, o Violonista Dione, Ornilo Farias da Manola, José Maria, os falecidos Arnóbio Araújo e Antônio Emiliano, o violonista Lourival, Sílvio Nóbrega e Waldir, ambos funcionários do INPS; além de Duduta habilidoso no cavaquinho e muitos outros que se foram ou estão vivos por aí.³⁶

Conforme o colecionador e dono de um relicário, José Barreto, os lugares mais freqüentados pelos músicos acima citados durante as décadas de 1930 a 1940 eram as rodas de violonistas que iam desde o âmbito familiar até os cabarés, salões e biroscas da cidade, porém os regionais de choro segundo Duduta e outros chorões tiveram sua oficialidade reconhecida a partir dos anos de 1940 quando começaram se organizar na cidade alguns regionais.³⁷

Outro importante ambiente de cultivo da musicalidade local da época eram as feiras livres onde os emboladores de coco, violeiros e tocadores em geral, faziam desta, o seu palco favorito, além de tocarem a preço de duzentos réis.

Barreto afirma ainda que a partir de 1937, ganha destaque na cidade o famoso Cassino El dourado e outros lugares mais sofisticados, a exemplo do Cine Capitólio, Cine Babilônia, Clube 31, Campinense Clube e alguns famosos cabarés da cidade que constituíam o palco principal de cantores renomados

35 Diário da Borborema. *Revista Tudo*. Campina Grande, Domingo, 01 de dezembro de 1991. Gilgonçalves e a época de "ouro" do rádio. Entrevista: Ronaldo Dinoá. p. 2.

36 Diário da Borborema Op. Cit, p. 3.

37 BARRETO, José. Entrevista, 2005

como Vicente Celestino, Carlos Galhardo, Orlando Silva, Francisco Alves, Augusto Calheiros, Aracy de Almeida entre outros cantores e artistas que vinham do sul do país.³⁸

Por outro lado os artistas campinenses só vieram a se destacar, de fato, a partir dos anos 1950 com a fundação da Rádio Borborema. Dessa forma, confirma o colecionador José Barreto no depoimento abaixo:

Mas, a “Prata da Casa” só veio a se destacar durante a era de ouro das rádios campinense, sobretudo a rádio Borborema que passou a rivalizar seus fabulosos programas de auditório com os bons programas das famosas emissoras do Sul. Lembro que antes da inauguração da rádio Borborema, seu diretor musical convidou para participar do Regional um dos melhores pistonistas do estado cujo nome era José Francisco Mariano, também conhecido com o apelido de “Zé Belém” que foi um dos colaboradores da história artística e cultural da nossa Rainha da Borborema.³⁹

Conforme a entrevista acima citada pelo colecionador Barreto que coincide com os textos publicados no *Diário da Borborema*, “Zé Belém”, além de integrar o Regional da rádio, marcou presença na Orquestra do Campinense Clube, na Orquestra Filarmônica Epitácio Pessoa e foi músico no cabaré de Carminha Vilar.⁴⁰

A rádio Borborema tinha dois programas musicais, a Orquestra e o Regional. A primeira era composta pelo maestro Nilo Lima, Neno, de Geraldo baterista, entre outros. Já o Regional tinha como integrantes o finado Arnóbio Araújo, Zé Maria, Arlindo (Piston), Neno, Orgírio Cavalcante, Gabimar Cavalcante dentre outros músicos campinenses de renome.⁴¹

38 BARRETO, José. Entrevista, 2005.

39 BARRETO, José. Entrevista, 2005.

40 *Diário da Borborema. Revista Tudo. Campina Grande, Domingo, 14 de junho de 1992. 'Zé Belém', o Harry James de Campina. Entrevista: Ronaldo Dinoá. Pág. 2 e 3.*

41 *Diário da Borborema. Revista Tudo. Campina Grande, Domingo, 01 de dezembro de 1991. Gilgonçaves e a época de “ouro” do rádio. Entrevista: Ronaldo Dinoá. Pág. 2.*

Já o historiador e radialista José Araújo Lira, que também viveu aquela época de ouro da rádio, garante que por volta de 1937, ainda não existia rádios na cidade, na verdade o que existia eram serviços de alto-falante que ofereciam programações bem variadas como peças teatrais, poemas literários e até mesmo uma programação com músicas árabes.

Na era das comunicações, o entretenimento campinense entra em uma fase próspera de talentos e público cativo. A primeira rádio da cidade foi a Cariri, fundada em 13 de maio de 1949, por José Jataí, Hilton Motta e Gil Gonçalves no bairro de Bodocongó. Mas, Assis Chateaubriand inaugura a rádio Borborema no dia 8 de Dezembro de 1949, depois compra e incorpora a Rádio Cariri aos Diários Associados. Por último, em 1951, com o apoio da BAYTON, empresa de aparelhos eletrônicos, foi lançada a Rádio Caturité, que se tornou uma forte concorrente das rádios Cariri e Borborema. Com isso, abre-se uma perspectiva já que seu perímetro de radiodifusão é maior do que as demais.⁴²

No entanto, a rádio Borborema para enfrentar as duas concorrentes, a Cariri e a Caturité, procurou melhorar a sua programação investindo na qualidade do material técnico e humano. Assim, confere o depoimento de José Lira:

O grupo associado montou uma emissora possante, inclusive com ondas curtas, sendo registrada a sintonia no exterior. De Fortaleza, veio o teatrólogo e radialista Fernando Silveira que foi a espinha dorsal responsável pelo setor artístico, que compreendia o radioteatro e a área de música, com a orquestra, o conjunto regional e cantores diversos.⁴³

Quanto aos regionais de choro, Lira garantiu que, em meados de 1940, estes grupos já abrilhantavam as noites seresteiras da cidade, até porque já

42 *Diário da Borborema*. Op. Cit. p.3.

43 LIRA, José Araújo de. Entrevista. 2005.

existiam clubes campinenses, o Clube 31, e o famoso Cassino El Dourado, localizado na feira central de Campina Grande. Mas, segundo ele, estes regionais ganharam uma carreira mais profissional, com o surgimento das rádios que além de ter lançado o regional da rádio Borborema, contratavam outros grupos como Duduta e seu Regional e os regionais de Porfírio Costa e Arnóbio Araújo para executarem, tangos, valsas, choros, boleros, entre outros gêneros da época.

Dessa forma, para complementar as informações acima descritas, o radialista José Lira, expõe sua vivência como radialista:

Antigamente o caráter geral da cultura musical campinense, era voltada para a realidade da Terra, pois os programas das rádios tinham um caráter meramente cultural ligada às raízes do povo campinense advindas do folclore e das tradições orais e mesmo históricas, que enriqueciam programas como: aquarela do sertão, festa da roça, retalhos do sertão e outros. Mas, atualmente dirijo um programa chamado caleidoscópio e sua majestade Luiz Gonzaga, na rádio Campina FM, e através desse programa abordo várias vertentes musicais como o Samba, o choro, a MPB e especialmente Luiz Gonzaga, que constituiu o foco Central da Cultura Nordestina, enfim sou um estudioso e pesquisador das memórias de Dominginhos, Oswaldinho, Sivuca e vários outros personagens que expressam em suas músicas temáticas regionais, pois meu programa possui um viés educativo voltado para a formação da identidade cultural dos cidadãos campinenses.⁴⁴

Mas, no que se refere ao choro campinense, José Lira alega que chegou a conhecer o instrumentalista Porfírio Costa que, em 1946, gravou sua primeira composição, o choro “Açude Velho”, juntamente com a orquestra tabajara de João Pessoa. Porfírio, segundo o radialista Lira, tocava Piston, mas em 1948, ele saiu da Orquestra Tabajara, passando a atuar na orquestra Carioca do Rio de Janeiro, e a última notícia dele foi em 1952, quando estava em São Paulo, apresentando-se na orquestra de Osmar Milani. Desse modo, o radialista Lira finaliza seu depoimento dizendo:

44 Op. Cit. LIRA, José Araújo de. Entrevista. 2005

Atualmente, considero que os principais templos do choro campinense São Duduta e o Receita, pois aqui esse gênero ainda é visto como uma ilha musical restrita apenas a esses chorões, visto que a música de boa qualidade é pouco explorada aqui na região, nem todo mundo sabe que Luiz Gonzaga, foi um dos primeiros forrozeiros a tocar choro na sanfona. Isso ocorre devido à falta de informação e de cultura que não está disponível ao nosso povo, pois *os políticos não incentivam uma cultura voltada para educação e sim para a alienação*, cuja mídia local tem valorizado cantores do nível de Edmar Miguel que andou Lançando um CD, intitulado de o kit da rapariga que leva a nossa juventude a vivenciar um verdadeiro desfalque de valores culturais causado por esse forró apelativo, fruto de um São João pautado em fins lucrativos que fugiu de sua tradição e passou a desempenhar uma função meramente comercial, deixando de lado as suas tradições e seu caráter popular⁴⁵

Agora, tomarei como foco central desta pesquisa os grupos Duduta e seu Regional, Receita de Choro e o grupo Choro Novo, de modo a fazer, um paralelo antropológico e sociológico da vida dos chorões, apreciadores e boêmios em Campina Grande-PB. Considerando o recorte temporal que vai desde 1940 até o ano de 2004.

Neste contexto Duduta manteve seus contatos com outros grupos e ritmos musicais. Sendo assim, ele alega: “Por volta dos anos 1950 ocorriam os meus primeiros contatos para a minha iniciação musical. Na verdade, existiram outros grupos que me antecederam como, por exemplo, o Regional de Porfírio Costa e o Regional de Arnóbio Araújo, porém o que me motivou a adotar esse nome “Duduta e seu Regional” foram às influências do Regional de Canhoto, Carioca e Waldir Azevedo”.⁴⁶

Após ter contatado com esses regionais de choro percebemos que muitos dos chorões mais antigos de campina Grande tiveram sua iniciação musical apenas como uma forma de lazer em suas horas ociosas. Mas no caso específico de Duduta, considerado um dos pioneiros do choro local, ao iniciar

45 Op. Cit. LIRA, José Araújo de. Entrevista. 2005

46 Duduta. Entrevista. 2005.

sua carreira como músico, tanto seus familiares como seu grupo social o motivaram a escolher e a persistir como músico instrumentista.

Hoje, a arte da música é mais uma profissão, somada à de mecânico, que reforça a sua renda familiar. Conforme o músico instrumentista Wagner, filho de Duduta, há mais de 20 anos o conjunto *Duduta e seu Regional* não apenas promove as suas festas de lazer no âmbito familiar, como também toca profissionalmente em casas noturnas, bares, aniversários, teatros municipais e outros eventos.

Alem disso, Duduta obtém lucro com a oficina de confecção instrumental, cuja madeira, muito cara, é importada da Europa, fazendo com que um instrumento depois de pronto custe em torno de uns mil e duzentos reais. Outra fonte de renda desse regional é o trabalho educativo exercido por Wagner e Duduta quando jovens e adultos vão até a sua residência para obter aulas de violão, cavaquinho, e outros instrumentos musicais.

Fazendo uma analogia com o choro local e o nacional, tomarei como base a obra do musicólogo Henrique Cazes⁴⁷ Músico e escritor, Cazes faz uma observação bem pertinente em seu livro, onde mapeia toda a trajetória do choro ao longo do tempo, de modo a relatar que o gênero migrou do quintal para o Municipal (teatro) e adquiriu um caráter mais voltado para o público erudito.

47 CAZES, Op. Cit, 2001.



Figura 17- Duduta e seu Regional.
Fonte: CD de Duduta, ANO: 2000.

Então, verificando as idéias de Cazes, notamos que essa problemática levantada pelo autor, na prática, não funciona bem nessa linha de análise por ele proposta. Trazendo esta situação para o contexto campinense percebemos que tal problemática, sob um novo prisma, se desdobra em movimentos constantes de idas e vindas, de permanências e rupturas, não consistindo apenas em uma superação do popular pelo erudito ou vice-versa, mais sim, num contexto em que ambas as categorias sociais vivenciam juntas tanto no quintal como no Municipal a musicalidade chorística.

Essa dinâmica é notável no caso específico, do regional de Duduta, já que o quarto reservado em seu quintal, por exemplo, nunca deixou de existir e ser um lugar especial para o cultivo dos eventos chorísticos de cunho familiar onde freqüentam pessoas de diversa extração social. O quarto no quintal, assim, se afirma como espaço marcado por uma gama de simbolizações que vão desde as assinaturas cunhadas nas paredes, com pregos, até uma considerável coleção de discos de cera e vinil que perpassa desde a década de 1930 até o final dos anos 1970.

É neste quarto no fundo do seu quintal, freqüentado por *nobres* e *plebeus*, categorias sociais distintas, que são deixadas de lado às rivalidades e padrões de comportamento que, em sociedade, se confrontam constantemente. Lá, todos entram de espírito desarmado e objetivo em comum: confraternizam-se ao som do cavaquinho, do pandeiro, dos violões e de outros instrumentos que enriquecem as rodas de choro campinense.

Percebemos, então, que a musicalidade chorística rompe com vários tipos de preconceito e convenções sociais e isto é, mais uma vez, comprovado nas paredes deste quarto, marcadas pelas assinaturas tanto dos nobres quanto dos populares, cunhadas a prego. Ainda no sentido de rupturas, de preconceitos e regras sociais, o choro é um gênero agregador de um público eclético, pois envolve crianças, jovens, mulheres, idosos, pedreiros, médicos, professores, políticos, mecânicos, militares, artistas, entre outras categorias sociais, num clima de harmonia, solidariedade e confraternização.

Dessa forma, a construção ou a reinvenção de um espaço para as reuniões dos chorões que são realizadas semanalmente caracterizam-se como a reinvenção de um espaço considerado sagrado para o chorão que tem representatividade social. Assim, a representação social é uma forma de conhecimento prático, de senso comum, que circula na sociedade. Esse conhecimento é constituído de conceitos e imagens sobre pessoas, papéis e fazeres do cotidiano.

Até aqui, o texto discorreu sobre lugares de cultivo do gênero que são considerados pelos chorões como espaços sagrados, enfatizou também, a questão das distinções e convivências entre os populares e letrados, além de alguns rituais simbólicos como marco que reúne e propicia as relações sociais entre pessoas de categorias sociais as mais diversas. Agora, o texto irá

abordar com maior ênfase as relações de sensibilidades e sociabilidades percebidas nos depoimentos de dos chorões: Duduta, Zezé, Adeildo e Marcelo no decorrer das décadas pretendidas por esta pesquisa.

Durante uma entrevista com o chorão Duduta, percebi que para ele o mais importante é o clima de confraternização e solidariedade mediante as limitações dos companheiros de música, pois apesar de seu amigo não ter muitas habilidades ao empunhar as cordas de seu bandolim, Duduta e Waldir foram humildes o suficiente para se igualarem às condições do amigo Ednou e decidirem tocar durante toda a festa de aniversário, mesmo na base do improvisado. Vejamos:

“Ednou Macedo, era um grande amigo meu, um chorão de João Pessoa, que um certo dia, no ano de 1965, o convidei para tocarmos na festa de aniversário de um outro grande amigo e companheiro de farras o Waldir do violão. Ednou, coitado, era um bandolinista *autodidata*, mas muito fraquinho, na época. Porém, era um sujeito simpático, atraente, de maneiras francas e positivas, por isso, tomava-se comunicativo. Era também, muito apaixonado pelo choro, pois quando empunhava seu bandolim, entre seus acompanhadores, o entusiasmo lhe superava e ele se esquecia de tudo, até de sua família de quem era extremamente dedicado. Agora vou narrar um fato que deu-se comigo e o Ednou no aniversário do Waldir. Quando lá chegamos, o Waldir foi logo cochichando em meu ouvido e disse: “Oh Duduta, que decepção! Logo o Ednou. Duduta ele é muito fraquinho, seus acordes são poucos e ele não vai saber nos acompanhar direito. Aí falei calma Waldir agente dá um jeito...então eu e Waldir bastante temerosos falamos para o Ednou, vamos apenas cantar algumas modinhas, dentro dos tons que nós conhecemos e não vai ser necessário o acompanhamento do bandolim, pois falta-nos a prática. Ednou dando uma gostosa gargalhada, abraçou-me e disse: “rapazes, não tenham medo, do pouco que vocês tocam, pois eu tocarei tudo dentro das notas que vocês conhecem”. E assim dizendo, pegou-me pela mão e a do Waldir, e disse: “vamos lá dentro tomar uma cervejinha gelada”. Nós que também gostávamos, o acompanhamos com grande prazer e ao chegarmos a sala de jantar, encontramos uma bela mesa, cheia de assados, buchada e as deliciosas garrafadas de vinhos e cervejas...desde, então a dona da casa esposa do Waldir sempre que o Ednou pedia, nem suspirava, trazia logo sem pestanejar outra cervejinha gelada. Fim da festa ao romper da manhã, despedimo-nos dos donos da casa, seus familiares e demais convidados, que ficaram muito gratos, pela maneira alegre e descontraída que reinou até o fim da mesma. Ednou tornou-se íntimo da família e lá pelas tantas da madrugada depois de muitos choros tocar, puzemos a cantar choros, modinhas e outras serenatas pelas ruas do bairro da Prata e assim, eu, o Waldir e Ednou, ao som das melodias rumamos em direção ao açude velho e sentados naquela plataforma dos Tropeiros comentamos bastante sobre os tempos de solteiro, dos passeios e das farras que fazíamos e por fim depois de muito comentarmos

sobre o aniversário do Waldir, despedimo-nos com bastante pesar, pela boa camaradagem que reinou apesar das nossas limitações como músicos”.⁴⁸

Durante a entrevista com o grupo Receita de choro percebemos que Duduta foi citado pelos demais chorões como o grande referencial e difusor do gênero em nível local, pois as relações de sociabilidades, costumes e outros sentimentos são notadas na convivência entre um regional e outro, numa relação de amizade, solidariedade e troca de experiências . Esse fator é claramente demonstrado no depoimento do bandolinista Zezé Duarte a seguir:

“Os grandes motivadores do grupo Receita foram os nossos amigos instrumentistas: Lourival da Tipografia Ariús, Waldir do violão de sete cordas e Duduta que veio a motivar ainda mais a nossa carreira, depois de nos presentear com o primeiro violão de sete cordas por ele fabricado. Além disso, o conhecimento a respeito do choro veio a partir dos discos de Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim, outra grande inspiração do nosso regional. Assim, à iniciação do Regional Receita de Choro, deu-se no ano de 1993 que foi o marco da trajetória musical do grupo que, mesmo no anonimato, começou a imprimir aos poucos sua história no âmbito acadêmico da atual UFCG, na época intitulada de UFPB. A partir de então, o Receita de Choro passa a adotar um repertório musical bem definido, pois o nosso regional encontra-se recém-nascido na história do modesto chorinho campinense. Desse modo, o fortalecimento do grupo se deu através dos encontros informais no ano de 1993, sendo composto, a princípio por músicos como Adeildo Pereira (bandolim), Zezé Duarte (violão), José Rocha (cavaquinho) e Deusimar Barros (flauta). Assim, toda Sexta-feira à tarde passamos a efetivar os nossos ensaios no LIA (Laboratório de Informática Aplicado às Artes) e no dia 10 de outubro daquele mesmo ano, nos dirigimos ao Tribunal Regional do Trabalho onde estreamos a nossa primeira apresentação oficial depois, passamos a tocar nos barzinhos da noite campinense e no meio acadêmico mais a título de lazer e entretenimento. Outro local que costumamos nos encontrar para os ensaios de final de semana, é na casa do nosso amigo Duduta, lugar conhecido como o templo do choro campinense. Lá nós desfrutamos de uma boa aguardente ou cervejinha gelada e o bate-papo, se mistura à execução de muito samba e choro, entre outros gêneros. Tais encontros são espontâneos – em circunstâncias, aliás, semelhantes às que, desde o século XIX, fizeram surgir tantos agrupamentos de chorões –, [...]. Na verdade nós chorões de Campina somos uma grande família, pois mesmo fazendo parte de regionais diferentes nos damos muito bem em todos os sentidos e Somos tão ligados ao chorinho, que para nós ele é como o ar que respiramos, a água que bebemos e o alimento que comemos, sem ele não podemos sobreviver”.⁴⁹

48 DUDUTA. Entrevista, 2005

49 Zezé, Entrevista. 2005



Figura 17- Regional Receita de Choro.
Fonte: Receita de Choro, ANO: 2000.

Durante a presente pesquisa encontramos, ainda, pontos divergentes entre os saraus familiares e os saraus de rua. Neles as sociabilidades ocorrem das formas mais variadas possíveis. Assim afirma o depoimento de Adeildo Pereira integrante do Grupo Receita de choro:

“Nos saraus familiares percebo um clima de harmonia mais intenso entre as pessoas, pois todos estão unidos em volta de uma mesa cheia de comes e bebes ao som do nosso chorinho. Já nos saraus de rua a vivencia dessa harmonia se torna mais rara devido o aglomerado de pessoas e ao consumo mais intenso de bebidas alcoólicas, digo isso, porque um certo dia, creio eu que no final dos anos 90, fomos convidados para tocarmos informalmente num boteco da zona rural, nas imediações de Queimadas. Era uma manhã de Domingo, quando dois cidadãos, cujos nomes nem me recordo mais, já alterados pela cachaça que haviam consumido, iniciaram uma discussão cujo motivo banal foi a pedida de músicas diferentes, pois um deles queria um choro mais alegre e o outro um choro mais meloso. Aí foi quando ambos começaram a se esbofetear estragando todo o clima de confraternização da domingueira”.⁵⁰

No depoimento acima citado percebe-se dois grandes pontos de contrastes no que diz respeito às regras de sensibilidades e sociabilidades vividas no lar e na rua, pois o lar para a maioria dos chorões representa a

⁵⁰ ADEILDO. Entrevista, 2005.

afetividade, a solidariedade e harmonia, enquanto que a rua consiste em um lugar de estranhamento e de conflitos sociais. Nesse sentido o choro é um gênero que sofre com frequência um processo de reapropriação e ressignificação de seu sentido, pois ao passo que a elite tenta ordenar e moralizar os eventos chorísticos para os espaços ditos como “privado e civilizados”, a exemplo do teatro Municipal, os populares, também criam seus espaços que burlam essa ordem e subvertem essas regras sociais impostas pelas autoridades políticas e a elite endinheirada.

Na década de 1950, a celebração do chorinho percorria os vários cantos da cidade, sendo tocado nos cabarés, cassino, clubes, bares, teatro, casas de famílias e até mesmo nos freqüentados forrós do centro da cidade e feira central, além da recém nascida Rádio Borborema com os seu famosos programas de auditório.

Assim, os bairros de Campina passam a ser espaços sagrados de subversão da regras, discursos e condutas que as elites locais tentavam impor a sociedade da época. Dessa forma, bairros como o Tambor, Liberdade, Palmeira, dentre outros eram vistos como palco alternativo, porém necessário para o divertimento dos populares que buscavam sempre uma forma de romper com as regras e condicionamentos da elite endinheirada.

Então chega-se a um consenso de que existem vários motivos promotores de conflitos, sobretudo nas celebrações chorísticas das ruas. Estes conflitos decorrem de disputas por mulheres, pela embriagues, na pedida de músicas diferentes entre os apreciadores que na disputa pela música predileta acaba desencadeando em brigas. Tais conflitos, também ocorrem entre os próprios chorões que na maioria das vezes, entram num clima de disputa e

competição, pois eles com suas manias de improvisar solos diferentes para se sobressair mais do que o outro, acabam se digladiando entre si.

Por outro lado, Antonio Clarindo aponta em sua tese de doutorado, bem como no livro: *A Paraíba no império e na república*, outras razões bem diferentes dos motivos mencionados no parágrafo anterior, razões estas, que contribuíram para os conflitos das festas. Clarindo nos mostra que nem sempre as causas das brigas e mortes durante alguns bailes ou festas, são necessariamente, devido aos fatores acima citados. Pois, para ele esse tipo de análise parece um tanto quanto preconceituosa. Assim confere o mesmo:

“Este tipo de leitura ou interpretação das práticas diversionais dos campinenses pobres nos parece extremamente preconceituosa, pois não leva em consideração que as pessoas envolvidas naqueles eventos podiam não considerar suas vidas como algo passivo e sem sentido. Se as brigas, desavenças e crimes ocorriam por motivos aparentemente fúteis para aquelas pessoas às questões não eram tão simples assim. As tensões diárias que marcavam suas existências e que se exteriorizavam na forma de conflitos nas horas de diversão tinham fundamentos mais profundos do que a simples “passividade”, embriagues ou “falta de educação” dos moradores dos bairros mais afastados do centro. Estas tensões podiam ser fruto do mau atendimento das expectativas dos moradores dos bairros em relação aos equipamentos urbanos modernos e, conseqüentemente, aos espaços de recreação. Em várias áreas da cidade, como liberdade, tambor, Bodocongó..., até 1964, não havia transportes coletivo regular, nem água encanada, nem iluminação elétrica suficientemente forte e ao alcance de toda a população. Além disto, não havia locais específicos de lazer para as crianças e adultos. Uma das alternativas encontradas por estas pessoas poderia ser se reunir na casa de alguém para dançar, cantar tocar sanfona e violão, ouvir os discos de 78 rotações em alguma vitrola particular ou ainda na difusora do Bairro”.⁵¹

Desde 1940 até o finalzinho dos anos 70 o choro era consumido e representado em suas variadas interfaces como, por exemplo, estava presente nas festas de reisado, aniversário, casamentos, carnavais e até mesmo em ocasiões folclóricas como o bumba-meu-boi, e quanto mais o choro se misturava a outros tipos de festas, como por exemplo o carnaval, mais

51 SOUZA, Antônio Clarindo Barbosa de. *A Paraíba no Império e na República: estudos de história social e cultural*. João Pessoa: Idéia, 2003.p.195-196.

variedades de relações sociais ele apresentava. Assim, confere o depoimento do Sr. Barreto, boêmio e colecionador:

“Lembro-me de várias festas do bumba-meu-boi as quais participei, uma delas foi em meados dos anos 30 quando entrei todo satisfeitíssimo na fantasia de boi, juntamente com alguns amigos chorões que munidos de seus instrumentos musicais tocavam suas marchinhas e dançavam em meio aos foliões. Nesse tempo saíamos pelas ruas de José Pinheiro, Bela Vista, liberdade, palmeira e outros bairros da cidade até chegarmos ao centro de Campina. Eu, vivia realmente aquele personagem e saía convencido mesmo que era um boi bravo, pulando e dando marradas a torto e a direita em todas as pessoas que passavam e nas que faziam parte da comitiva de foliões. Estas festas carnavalescas atravessaram décadas, prolongando-se até o início dos anos 80, promovendo o encantamento dos bairros campinense, elas ainda hoje, estão na lembrança das antigas famílias e dos grandes chorões da velha guarda campinense. Lembrando-me destes bons tempos, e logo as lágrimas me vêm aos olhos e as saudades invadem meu coração por estas tradições que os anos não trazem mais. Lembro-me, ainda, das festas que frequentei no beco 31, nos bailes e nos clubes como o Campestre, onde os meus amigos chorões estavam sempre presentes e munidos de seus cavaquinhos, violões e flautas, fazendo todos se deliciarem ao som das valsas, boleros, tangos, frevos, forrós e o chorinho que criou e consolidou entre as pessoas vínculos afetivos de amor, amizade, solidariedade e saudades e ao mesmo tempo, fazendo ou desfazendo por inúmeros motivos, muitas relações de namoro e até mesmo de casamento”.⁵²

Atualmente o grupo mais recente em Campina Grande é conhecido como *Choro Novo*. Oficializado em junho de 2003, este regional se reúne as quartas à noite e sábados à tarde, logo, pode-se notar que tais reuniões possibilitam ao fazer cotidiano do grupo marcado pelas reuniões semanais que propiciam descontração e lazer, compartilhando de uma sociabilidade perpassada por sentimentos de gratidão, amizade e outras sensibilidades. É o que afirma Marcelo:

“Oficializamos o Choro Novo em junho de 2003, agora estamos aí, com sangue novo, composto por jovens, a exemplo de Breno Tavares (violão de 7 cordas) e Hallysson André (cavaquinho) que nos ajuda a criar novos arranjos e repertório para o nosso regional. Aliás, foi a própria idéia de inovação que nos inspirou a batizar o regional com o nome de Choro Novo (...) Procuramos sempre inovar através da harmonia que transmite felicidade e dá sentido lógico e coerente às nossas próprias composições. Somos bastante ecléticos com relação à música, pois apesar de sermos especialistas em chorinho, tocamos também outros estilos como o frevo, o baião, o forró, a MPB,

sertanejo e outros mais. Porque é este acervo musical que nos confere a criatividade necessária para inovar o choro campinense colocando sempre uma pitada paraibana, bem como criando um repertório autêntico e mais atualizado, além da presença jovem e feminina que contribuiu com novos valores consolidando o nosso trabalho. Assim, para nós essas reuniões de ensaios são bem relaxantes e gratificantes, pois além de fortalecer os laços de amizade entre nós, conseguimos ampliar o quadro de amigos que apreciam o gênero e nos procura para compartilharmos esse momento sublime, assim a música nos sensibiliza e nos faz evoluir como seres espirituais e intelectuais”.⁵³



Figura 18- Regional Choro Novo.
Fonte: Choro Novo, ANO: 2004

Outra questão discutida pelos integrantes do conjunto foi à importância do choro nas relações sociais e emocionais, destacando, ainda a contribuição pedagógica do choro na formação da identidade e cidadania do indivíduo campinense. Nesse aspecto, o chorão Givanildo Gonçalves ressalta:

“O choro é bastante frutífero para a formação de um jovem consciente, equilibrado emocionalmente e acima de tudo cidadão, porque ele sensibiliza o ser humano a ponto de afastá-lo da alienação e da delinquência social. Por isso, eu acho que o chorinho é responsável pela formação da cidadania local e nacional como um todo. Por outro lado, nas festas que tocamos desde 2000 até hoje, percebemos uma variedade de comportamento entre o nosso público, até porque as faixas etárias são também, bem diversas. Então, por exemplo, o nosso público noturno dos bares como: Picanha200, Big Mix e outros, são casais, que em sua maioria, freqüentam estes lugares com o intuito de namorar e conversar com os amigos ao som de músicas do tipo: MPB, Forró, Baião, Choro e outras melodias. Já no Teatro Municipal e em festas de aniversário percebemos uma gama de relações ainda mais diversas, pois nos deparamos com os amigos de infância que também vêm as nossas apresentações

53 LEITE, Marcelo Meira. Entrevista, 2005

acompanhados de outros amigos, também encontramos casais de namorados jovens e até mesmo crianças que vão com seus pais ou familiares para se divertirem, principalmente, quanto se trata das festas de aniversário, nas quais somos convidados para tocar”.⁵⁴

Nessas linhas, o Chorão Marcelo do Grupo Choro Novo enfatiza o alcance coletiva de uma festa de casamento voltada para o exercício da sociabilidade. Nesse sentido, a festa abrilhantada pelo choro e outras melodias, passa a ser compreendida como um espaço de expressão de sentimentos, conformando afetos e identidades entre as pessoas que dançavam naquela noite. Veja no depoimento a seguir:

“Em agosto do ano 2002 o grupo Choro Novo foi convidado para tocar em uma festa de casamento na casa de noivos amigos nossos. Chegando lá fomos muito bem recepcionados, e em seguida tocamos tudo que o público tinha direito inclusive chorinho. Durante as canções os casais se dirigiam ao salão de festa da casa em logo começavam a dançar, dançar e dançar até o dia raiar. E assim, ao som das mais variadas melodias românticas vi florescer muitos namoros que acabaram resultando em casamento”.⁵⁵

Então percebemos que o cidadão campinense vem mantendo viva e constantemente renovada a cultura chorística local até os dias atuais. Ficando constatado, que o choro tem vida longa no curso da história de Campina Grande, pois o mesmo sempre demonstra várias interfaces distintas para a mesma expressão musical, ou seja, o choro constitui um gênero próprio, porém sempre mutante e apto a incorporar as influências mais diversas, sobretudo quando o músico Marcelo fala sobre a valorização da criatividade e inovação na composição do choro baião. Vejamos a seguir:

“Vi, neste ano de 2004, a comunidade campinense sendo contemplada com dois grandes eventos chorísticos apresentados no Teatro Municipal Severino Cabral. O primeiro ocorreu no dia 22 de julho, deste ano e teve a participação do nosso grupo musical Choro

54 GONÇALVES, Givanildo. Entrevista. 2005.

55 LEITE, Marcelo Meira. Entrevista, 2005.

Novo, pois buscamos ressaltar interpretações e composições inéditas e de criatividade nossa, com isso de forma tímida mostramos o nosso trabalho ainda em fase de conclusão, que constará no primeiro CD do Choro Novo, que será lançado no dia 12 de novembro deste mesmo ano, em Campina Grande no Teatro Municipal Severino Cabral. Em síntese, nos do Choro Novo fazemos um trabalho inovador cujo objetivo é divulgar o gênero e levá-lo ao conhecimento do público jovem. Além disso, utilizamos ritmos regionais para melhor caracterizar o choro paraibano, assim, compusemos o choro baião que busca valorizar a criatividade e a cultura paraibana. Já o segundo evento ligado ao gênero, também, ocorreu neste mesmo ano no Teatro Municipal Severino Cabral. Trata-se do Projeto Pixinguinha nascido em 1977 e suspenso em 1997, tendo seu retorno no dia 14 de setembro de 2004, aos palcos de Campina Grande, onde o conjunto carioca Época de Ouro, cujos integrantes se dividem entre a velha e a nova geração, abrilhantaram com choros belíssimos a noite da cidade. Este Projeto é patrocinado pela Petrobrás e coordenado pela FUNARTE – Fundação Nacional de Arte –, cujo objetivo é oferecer música de boa qualidade a todas as classes sociais, além de destacar artistas consagrados, bem como os novos talentos que surgem a cada ano no nosso cenário musical”.⁵⁶

Percebemos, até aqui, que as rodas de choro passam a compor um par indissociável com os fenômenos da sensibilidade e sociabilidade em Campina Grande, pois estabelecem redes de influências, inventam lugares de convivência, laços de resistência e amizades, ampliando oportunidades de encontros e de *interações sociais*.⁵⁷

Enfim, todos os depoimentos acima descritos, enfatizam, nas rodas de choro, fenômenos sociais como: amizade, alegria, conflitos sociais, saudosismos, amores, solidariedade, gratidão dentre outros sentimentos e valores que se constroem entre as pessoas e praticantes destes saraus. Isso porque, dentre outras razões, esses valores se tratam de relações de sensibilidade e sociabilidade, analisadas, na presente pesquisa, como possibilidade fecunda que tem, a partir de então, o seu lugar de destaque entre as mais diversas pesquisas de cunho historiográfico no campo da História Cultural.

⁵⁶ LEITE, Marcelo Meira. Entrevista, 2005

⁵⁷ Vicent-Buffault, Anne. A amizade: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX. Rio de Janeiro: Zahar, 1996 p.9.

CAPITULO II

2.1. O Choro campinense: entre a memória e a história

“Por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador e das camadas do passado a que ele tem acesso pode reter objetos que são para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum” Eclea Bosi.

O lugar da memória pode ser também, o não lugar. Quando capturada em texto, ela deixa o lugar da própria memória e se monumentaliza em papéis, pedras, datas... como afirma Pierre Nora, se insistirmos sobre o aspecto material dos lugares, eles próprios se dispõem num vasto degradê pois, o lugar da memória, por excelência, é sempre o da sua reinvenção, reelaboração, rememoração:

lugares portanto, mas lugares mistos, híbridos e mutantes, intimamente enlaçados de morte e vida, de tempo e eternidade; numa espiral do coletivo e do individual, do prosaico e do sagrado, do imóvel e do móvel.⁵⁸

Desta forma, os lugares da memória são sempre metamorfoseados pelo exercício de lembrar. Durante a nossa pesquisa verificou-se no processo de análise crítica do choro em Campina Grande a existência de indivíduos com papel relevante para a história da musicalidade local, constatou-se também, que o choro não possui uma data precisa de sua “origem”. No entanto, baseando-se na vivência de cada chorão em Campina Grande, boa parte desses músicos considerados os pioneiros do choro chegam aqui na cidade,

58 NORA, Pierre. Entre a Memória e a História. A Problemática dos Lugares. In: Projeto História –(10), 1993, São Paulo: Puc, p.26.

por volta de 1930, juntamente com os forasteiros que, com o decorrer das décadas, foram se firmando na cidade.

Observe-se uma cidade no semi-árido nordestino – Campina Grande -, nela há um movimento rotineiro, de casa para o trabalho, do trabalho para os bares, cabarés, clubes e outros saraus. É dessa forma, que a casa de um chorão e a rua interagem e se complementam num ciclo que é cumprido diariamente por homens e mulheres, pessoas da melhor idade e crianças. Sendo que uns faziam o percurso da casa-rua-rodas, entre as décadas de 40 a 60, a pé e outros seguiam de bicicleta, muitos de trens e até em lombo de burros ou mulas e alguns poucos privilegiados na segunda metade do século XX, nos primeiros automóveis que surgiam nas ruas de Campina.

Segundo Roberto Damatta esse era o esqueleto da nossa rotina diária. Há uma divisão clara entre dois espaços sociais fundamentais que dividem a vida social brasileira: o mundo da casa e o mundo da rua.

As rodas de choro nas casas de seus chorões, familiares e amigos são espaços de sociabilidade, onde esses dois mundos se interagem e se confundem. A roda de choro tem uma dimensão da vida social e cultural permeada de valores e de múltiplas realidades. Coisas que vêm do passado e objetos que estão no presente, pessoas que estão saindo deste mundo e pessoas que a ele estão chegando, gente que está relacionada ao lar desde muito tempo e gente que se conhece de agora.

Duduta parece lembrar quando vivenciava uma roda de choro em seu quintal. Lembra com um sorriso largo e alegre de quantos namoros foram iniciados nas rodas de choro, de quantas vezes viu uma criança ir apenas dá uma olhadinha descomprometida e hoje é um músico, pai de família graças a sociabilidade reelaborado e rememorado.

Os ambientes de saraus não se tratam de um lugar, físico, mas de um lugar moral, social e temporal; um círculo onde nos realizamos. Assim, na casa, no sítio ou em qualquer outro lugar em que se ocorre uma roda de choro, cada pessoa é única e muitas vezes insubstituível. Vejamos:

“Outro grande episódio inesquecível, ocorreu no ano de 1984, quando seu pai, Tejo, nos convidou para passarmos umas férias de 15 dias em Taquaritinga do Norte-PE. Curtimos bastante as festas de fim de ano que se estenderam até o dia 15 de janeiro do mesmo ano, com a festa de Santo Amaro o padroeiro da cidade. Lembro-me com clareza daqueles velhos tempos que não voltam mais... você, Giovana, devia ter uns 10 anos de idade quando saíamos a turma toda no meu Jeap e você, ainda muito garotinha, ficava disputando a direção do carro com o meu filho Wagner, Ah...eu achava tudo aquilo muito divertido...Isso acontecia todas as vezes que nós íamos para o sítio de seu avô fazermos almoços e piqueniques ao som do chorinho. As comidas eram preparadas em panelas de barro e as carnes eram assadas na brasa da fogueira, tomávamos banho de cachoeira e depois dos comes e bebes formávamos nossa roda de choro em baixo da sombra de um frondoso pé de jaca. À noite vínhamos para as ruas assistir a procissão de Santo Amaro e depois íamos beber e cantarolar a noite inteira no coreto da cidade onde lá se reuniam os casais de namorados e as famílias taquaritinguenses para festejarem, também a chegada do ano novo desejosos de prosperidade e esperanças”.⁵⁹

Temos um lugar singular numa rede de relações marcadas por muitas dimensões culturais e sociais. Vejamos a fala de Duduta com relação a seu sentimento sobre os saraus realizados em sua residência:

...quando eu abro as minhas portas para os apreciadores do choro, sinto um amor filial e familiar que se estende aos compadres e aos amigos, para quem as portas de nossas casas estão sempre abertas e nossa mesa está sempre farta e bem posta.⁶⁰

A casa de Duduta é um espaço, especial e diferenciado da construção de identidade da cultura chorística em Campina Grande. Ela se exprime numa complexa rede de símbolos que são parte da cosmologia brasileira e paraibana.

59 DUDUTA, Entrevista, 2005

60 DUDUTA, Entrevista, 2006.

2.2. O papel dos Grupos de Choro na construção das identidades campinenses

A partir de agora, vale destacar a construção das várias identidades que perpassam as rodas de choro e suas representatividades socioculturais. As pessoas constroem suas representações nos seus grupos sociais, através das conversas, dos comportamentos, das visões de mundo, dos acontecimentos e das crenças que veiculam.

Exemplificando a identidade dos chorões como metamorfose, ao nos referirmos à identidade individual, consideramos que cada um dos chorões entrevistados na cidade, têm características que permitem diferencia-los dos demais grupos de choro, no caso particular de *Duduta e seu Regional* e do grupo *Choro Novo*, e outras que mostram as diferenças que podem ser adquiridas ao longo do tempo, com a contribuição das metamorfoses que vivem, que, neste caso, podem aproximá-los ou afastá-los de seus pares.

Durante nossa pesquisa, detectamos um fato novo na história do grupo Duduta e seu regional, estes chorões foram convidados para participarem do *Projeto Seis e Meia*, no *Teatro Municipal* na noite do dia 11/05/2006, na condição de abrirem, segundo a linguagem dos músicos, o show do *Trio Iraquitam*. Vejamos a seguir a fala de um dos componentes do grupo Duduta: "...Estamos muito felizes, é uma honra para nós do grupo tocarmos junto a um trio tão famoso e conhecido em toda América Latina...provoca até uma pontinha de ciúme nos outros músicos da cidade".⁶¹

Assim, com relação à identidade coletiva dos chorões, entendemos que o processo é o mesmo: O conjunto de chorões em um determinado tempo

61 DUDUTA. Entrevista, 2006.

histórico, poderá apresentar características que o marquem como idêntico a si mesmo e o diferenciem dos outros grupos de choro ou clubes de choro de Campina Grande ou até mesmo da Paraíba. Ao longo do tempo aparecerão características que os diferenciam entre si. Assim, dentro do próprio conjunto dos chorões vamos encontrando peculiaridades que os separam em sub-grupos.

Consideramos identidade individual, a construção permanente do “ser” ao longo de sua vida. Abro aqui um parêntese para destacar outro fato presenciado durante a pesquisa; em uma manhã de segunda-feira, um pouco fria, na Rainha da Borborema, fui até a residência de Duduta e ali encontrei um garoto sentado na poltrona da sala esperando ansioso sua aula de cavaquinho que seria ministrada pelo músico Wagner, filho de Duduta. Percebi, então, que este garoto tinha um brilho no olhar que me motivou a continuar a pesquisa.

Perguntei ao menino porque ele estava tão cedo da manhã na casa do Duduta, e ele me respondeu: “É para aprender a tocar chorinho; e logo depois retirou de sua mochila e em seguida começou a tocar timidamente alguns solos das músicas ‘carinhoso’ e ‘brasileirinho’, e foi observando esta linda cena do cotidiano chorístico que consegui detectar a presença do jovem e do idoso como sendo duas identidades opostas na musicalidade chorística local.

Com isso, entendi que esta construção identitária se dá através da relação dialética de todos os fatores envolvidos, são eles: afetivos, biológicos, psíquicos, culturais e sociais.

Ao estudar a identidade individual de um chorão buscarei mais um recorte, para representar à identidade de um grupo e ou clube de choro “faceta da identidade pessoal, composta pelo conjunto de papéis profissionais e sociais que assume no decorrer de sua vida ativa”.

Apesar de mais de 40 anos de carreira como chorão, ele nunca participou de nenhum festival de música, a não ser do *Festival de Inverno* de Campina Grande. Por outro lado, de acordo com seus conhecimentos históricos sobre o choro, ele alega que o gênero enfrentou em algumas décadas da história campinense suas crises de altos e baixos, pois segundo ele foi a partir de 90 que a música ganhou um novo impulso e vem se destacando em nível de Paraíba, especialmente em Campina Grande.

Diferentemente dos anos 1970 e 1980, período de ocaso do choro que foi ofuscado pela onda do pagode, dos anos 90 para cá, o gênero, a partir de então, vem à tona com todo o seu potencial sendo, pois, resgatado, reinventado, sobretudo, por duas novas categorias de músicos que são os jovens e mulheres que se tornaram sujeitos constantes nas rodas de choro em nível local e nacional.

O choro, portanto, é um gênero imortal, mas que se redefine na história, pois esse fenômeno deve-se ao seu caráter “mutante, inovador e de improvisação” sendo esta musicalidade sempre contemporânea pelo fato de estar sempre incorporando outros gêneros que vão surgindo ao longo da história da MPB.

Para o antropólogo e sociólogo Roberto Damatta as festas permitem descobrir oscilações entre uma visão alegre e uma leitura soturna do cotidiano. Permitem, igualmente, inventar temporalidades diferenciadas, pois, promovem uma duração muito rápida, contudo, podendo acontecer no momento da festa, como é o caso das rodas de choro – ou muito lenta e pesada, como acontece com quase todos os rituais da ordem, ou formalidade.⁶²

62 DAMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979. p.81.

Aqui destacamos e utilizamos a identidade como metamorfose, elaborada originalmente por Ciampa.⁶³ Neste caso o significado de identidade é construído pela relação de processos de igualdade e de diferenças a partir dos pontos de contato que Duduta estabeleceu com seus precursores e grupos concorrentes da sociedade campinense. A memória da própria História é a condição para a apreensão desse elemento de igualdade da identidade, que constitui o eixo da biografia pessoal de Duduta e seu regional.

Identidade, portanto, referir-se-á sempre a uma totalidade em permanente transformação. A complexidade desse processo envolve ainda a questão de os indivíduos e as sociedades em estado de interação, através de composições e oposições, o que confere o caráter de semelhança e diferença tanto em relação a si mesmo, como na relação de cada um com outros que guardam pequenas ou grandes semelhanças ou diferenças entre si. As músicas, por exemplo, podem representar um indivíduo, um grupo de pessoas um, conjunto de idéias, etc.⁶⁴

Deslocando o nosso olhar para os conceitos de Batista e Ciampa acima referidos concordamos com os mesmos no que se refere ao objeto desta pesquisa, já que Duduta sendo um autodidata ao longo de sua história pessoal dá seus primeiros passos rumo à construção histórica, sociológica e antropológica do choro campinense.

Todas as rodas de choro ou ocasiões extraordinárias recriam e resgatam o tempo, a saudade, o geográfico, as relações sociais e culturais. É na roda de choro que nos sensibilizamos de coisas gratificantes e dolorosas como: pertencemos a categorias sociais distintas entre si, somos bons dançarinos de chorinho, maxixe, forró entre outros, pois dançamos com graça e leveza. Como

63 CIAMPA, A. C. A estória do Severino e a História da Severina. São Paulo: Brasiliense, 1990.

64 BATISTA, M.T.D.S. *Reflexões sobre identidade Institucional. Interações, Estudos e pesquisas em Psicologia*. São Paulo: Cia das Letras, 1996. p. 7-14.

se observa, são inúmeras as situações em que a roda de choro promove a descoberta da beleza, da alegria, das diferenças culturais, como também de aspectos incomuns entre as várias identidades que experienciam as rodas de choro.

No caso de Campina Grande, as rodas de choro permitem ligar a casa, a rua e outro mundo, o político. Temos um número bem considerável de políticos e ex-políticos que apreciam o chorinho, dentre eles, podemos destacar: Paulinho da Caranguejo, o advogado e ex-prefeito de Campina Félix Araújo, Evandro Sabino e outros. Dessa forma, o choro tem uma participação política relevante em nossa comunidade e isso é percebido quando Félix Araújo concedeu o título de cidadão campinense ao chorão Duduta.

Um outro momento histórico que liga o chorinho a política, foi o apoio do governador Cássio Cunha Lima que juntamente com a Fundação de Cultura e esportes de Campina Grande, custeou a gravação e divulgação do CD intitulado "Duduta e seu Regional" e a partir de então, foi prensado mil cópias do CD, passando a ser um marco na história do choro campinense.

Na socialização e difusão do gênero "outros significativos se ampliam: podendo ser outros indivíduos, grupos de choro, organizações e instituições". Para Habermas ⁶⁵ uma instancia extremamente importante neste momento é a "identidade coletiva" – que dá sentido de continuidade para os indivíduos, por adotarem papéis, normas e valores válidos para todos os componentes do grupo, o que reafirma constantemente uma realidade objetiva e subjetiva. Uma relação positiva entre o sucesso de uma socialização da cultura chorística.

No que diz respeito à criação de projetos que visem incentivar os jovens a desenvolverem habilidades nesse estilo musical, podemos afirmar que esse

65 HABERMAS, Jürgen. Para a Reconstrução do materialismo histórico. São Paulo: Brasiliense, 1990.

tipo de trabalho já está em andamento de forma simbólica e funciona no antigo centro cultural da Campina Grande que é o Teatro Rosil Cavalcante.

Com relação à continuidade do chorinho local ao longo da história, Duduta mostrou-se um relevante incentivador do gênero chorinho para as gerações futuras, pois segundo ele, a sua contribuição social, filantrópica e cultural, principalmente, se faz através das aulas que ele e seu filho Wagner ministram em sua própria residência ou muitas vezes, indo até a casa dos alunos.

Duduta ressalta que é importante essa “injeção de sangue novo no choro” e também para a construção da cidadania, no sentido de afastar os jovens das drogas, da violência urbana que provoca a exclusão social dos indivíduos. Assim ele diz: “O chorinho é um grande instrumento lúdico de inclusão social e resgate da cidadania jovem”.⁶⁶

2.3. A simbologia da mesa farta e posta nos saraus campinenses

O alimento é como uma grande moldura, mas a comida é o quadro, aquilo que é valorizado e escolhido dentre os alimentos; aquilo que deve ser visto e saboreado com os olhos e depois com a boca, o nariz, as boas companhias em meio a um sarau, finalmente, a barriga.

Para a sociologia e a antropologia social e cultural o alimento é algo universal. Algo que diz respeito a todos os seres humanos, amigos e inimigos, gente de longe e de perto, de casa ou de fora. Mas a comida é algo que define um domínio e põe as coisas em foco. “...Por outro lado, comida se refere a algo

⁶⁶ DUDUTA, Entrevista, 2005

costumeiro e sadio, alguma coisa que ajuda a estabelecer uma identidade cultural e social, definindo, por isso mesmo, um grupo, classe, pessoa".⁶⁷

Quando um chorão convida ou é convidado para uma roda de choro, vem logo na cabeça toda uma carga simbólica que vincula a roda de choro a fartura e alegria, já que é proibida qualquer forma de regime alimentar, porque é possível se comer e beber de tudo em clima de sociabilidades de músicos, ritmo, sabores e aromas.

Temos então nas rodas de choro comidas, bebidas, conversas, risadas, sentimentos e outras emoções que o chorinho nos permite viver e sentir. Mas, os comes e bebes não são apenas o combustível que nos dá energia para vivermos, mas é também um modo ou estilo de vida.

De fato, nada mais rico e complexo, na nossa língua portuguesa, que os vários significados do verbo comer em suas conotações. Existem várias metáforas onde se usa a palavra comer ou comida e onde o ato de alimentar-se tem significados precisos⁶⁸. Assim, quando falamos que fulano é pão-duro referimo-nos a quem é avarento. Usamos a simbologia de pão, queijo para separar as coisas, acontecimentos e pessoas, falamos também que alguém *pode comer gato por lebre quando há uma confusão e se deu mal, confundiu um nome de uma pessoa, coisas e eventos*. Quando somos vitoriosos, nos damos bem, dançamos bem, estamos bem com a faca e o queijo na mão. Assim afirma Damatta:

"Podemos ser convidados para comes e bebes e, sempre que falamos alguma coisa que não deve ser levada a sério, falamos da boca para fora".⁶⁹

67 DAMATTA, Roberto. O que faz o Brasil, Brasil?. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984. p. 55.

68 DAMATTA, Roberto. Op.cit, p.56

69 DAMATTA, Roberto. O que faz o Brasil, Brasil?. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984. p. 58.

O relevante é que o comer, a comida forma um código complexo, que nos permite compreender como é que a sociedade brasileira e mais especificamente a sociedade campinense se fundem enquanto taís.

Nas mesas das rodas de choro existem inúmeros pratos, petiscos e iguarias que propiciam as relações de sociabilização cultural e social; a primeira pergunta que surge na cabeça de um chorão, quando você o convida para um sarau é se lá tem comida e bebida, uma espécie de cachê social.

A cultura chorística campinense em construção é caracterizada por ter em suas casas uma grande fartura, um espaçoso quintal, muitas panelas e caldeirões, para o preparo das feijoadas, dos pirões, das buchadas e dos churrascos, regados à cachaça ou cerveja gelada. Essas representam liberdade, respeito, satisfação tornando-se um momento legítimo que parece orquestrar as diferenças étnicas, políticas e sociais onde os conflitos, muitas vezes, parecem não existir.

Segundo Wagner, filho de Duduta é na mesa aos domingos pela manhã nas chamadas domingueiras chorísticas que comungamos uns com os outros num ato festivo e afetivo... certamente sagrado. Para Wagner o chorão não tem partido político, já que o chorinho é nosso partido, nossa alma e religião.⁷⁰

Do mesmo modo que na vida e na sociedade, somos obcecados pelo certo e seguro, no caso do choro quando precisamos um do outro, precisamos de amparo, um chorão sempre ajuda seu irmão, jamais nos decepciona... "é raro a gente encontrar um chorão cuspiendo no prato que comeu, mas vez em quando encontramos".⁷¹

70 WAGNER. Entrevista, 2006.

71 DUDUTA. Entrevista, 2006

2.4. O chorinho e o seu caráter de mobilidade musical.

Em seu livro intitulado *carnavais, malandros e heróis*, o antropólogo e sociólogo Roberto Damatta nos leva a pensar a construção da identidade brasileira a partir dos aspectos mais populares e conhecidos do cotidiano da nossa sociedade como: a casa, a comida, as mulheres, a rua, as relações raciais, sociais, a malandragem, a religião. Valendo incluir a música, sobretudo o choro.

Suas concepções são polêmicas. Quer dizer que sua função não é de nos convencer, mas a de nos provocar. Em seus textos, em alguns pontos, diremos para dentro de nós mesmos: sim, é assim mesmo. Em outros pontos, lembraremos de alguns episódios de nossas vidas.

Se um pesquisador descobrir como as pessoas se posicionam em razão de uma lista de coisas, objetos, artefatos culturais ele poderá fazer um inventário de identidades sócio-culturais que lhe permitam descobrir o “jeito” e o estilo de cada um, como se diz em linguagem antropológica, a cultura daquela pessoa e do grupo com a qual ela se identifica.

Todas as sociedades alternam suas vidas entre rotinas e ritos, trabalho, períodos ordinários e festas. Nas festas, comemos, rimos, vivemos o mito da ausência de hierarquia, dinheiro, esforço físico e poder. Nelas, todos parecem se harmonizar. No nosso caso, estamos tratando do choro que parece se harmonizar e ser homogêneo, no entanto, o choro perpassa uma infinidade de outros gêneros musicais, tais como: samba, frevo, valsa, forró dentre outros.

No livro *carnavais, malandros e heróis*, Damatta demonstra que o dilema brasileiro reside na oscilação entre um esqueleto feito de leis cujo sujeito era o indivíduo e algumas situações em que cada qual se salvava ou tenta se salvar como pode, utilizando estratégias de seu sistema de relações pessoais. Existe

um dilema em leis que deveriam valer para todos e as relações sócio-culturais, obviamente exclusivas que levariam a neutralizar essas normas.

Entre esse dilema, balançam os nossos afetos, e nessa gangorra, no espaço entre as leis impostas e os amigos e apadrinhados surgem o "jeitinho" e a malandragem.

No percurso desta pesquisa percebeu-se o uso do "jeitinho campinense", nesse caso, alguns músicos instrumentistas ficam a navegar entre um regional de choro e outro, então, estes músicos são um misto de "um homem ordinário" na concepção de Certeau e "um pedro malasartes" segundo Roberto Damatta, que foi capaz de realizar uma série de transformações em seu cotidiano que são impossíveis ao homem comum de sua época, bem como, são capazes de escrever de outra forma a música.

Assim, os músicos aqui abordados, em alguns eventos mais tradicionais e de cunho familiar tocam com o regional de Duduta e em outros eventos de público cativo em lugares como bares e restaurantes os mesmos passam a tocar com o grupo Choro Novo.

Na ótica do músico, nada mais natural, do que a prática da navegação musical, transitando entre uma melodia e outra, possibilitando a invenção de outros gêneros musicais a partir do chorinho. Então entre o "pode" e o "não pode", as normas clássicas pelas quais as composições deveriam ser regidas, a partir da Europa, passaram a ser burladas artisticamente, quando as modinhas de origem européia aportaram no Brasil, surgindo, com isso, um outro gênero, denominado de choro ou chorinho.

O "jeito" para Damatta é um modo pacífico e socialmente legítimo de resolver tais problemas, provocando uma junção casuística da norma com a pessoa. Para tal compreensão, tomamos como exemplo, a Ave Maria de

Shubert, apropriada para o chorinho que nos dá a sensação de uma Ave Maria genuinamente brasileira.⁷²

72 DAMATA, Roberto. Op. Cit. p. 40.

CAPITULO III

3.1. A invenção das rodas de choro e outras melodias em Campina Grande

Considerando o choro como sendo um dado cultural, por sua vez, enuncia lugares sociais, lugares culturais e, acima de tudo, legitima identidades ou as deslegitima, que seja na composição de sua letra, quer na sonorização melódica da música em si.

Proceder a uma pesquisa a respeito da musicalidade chorística, não é apenas construir uma história da música ou de seu surgimento, mas, evidenciar uma investigação sobre o modo como as composições são elaboradas, bem como sobre a maneira de se expressar sobre os sujeitos e suas identidades. Essas identidades estão, permanentemente, perpassadas por relações de saber e de poder.

Tomando o *Choro Novo* como meu referencial de análise, temos que entender, inicialmente, que, este regional se apropria de uma formação típica de grupos de choro, sobretudo os de âmbito nacional, para fazer uma nova leitura de vários estilos musicais, tais como: samba, valsa, bossa, frevo, xote, baião, e, até mesmo, do próprio gênero choro. Logo, valoriza as interpretações de peças inéditas.

O regional Choro Novo versa sobre "O Amanhecer" traduzindo um sentimento de paz interior, funcionando como um dispositivo acionador de tal sensibilidade ao ouvinte. Retrata também a cotidianidade das pessoas dia após a noite, dia após as sombras, a paz depois da ambigüidade de sentimentos que

se dá a partir de uma navegação de lugares em que o sujeito, o tempo todo, está mergulhado numa ambigüidade sem fim.

O grupo "Choro Novo" legitima e reproduz sensibilidades e enuncia lugares sociais e culturais presentes nas suas composições, embora, dêem visibilidade e disibilidade a vários ritmos, assim, mergulhando no "tempo da saudade." Seu discurso é permeado de uma melodia que se alonga na estrada remota da melancolia.

Tomei para minha análise uma das composições do CD "Choro Novo" intitulada: "Doce Ternura". Vejamos: trata-se de uma composição em nível de melodia, que enaltece a ternura, pois é construída com a utilização de instrumentos musicais tais como: pandeiro, violão de 7 cordas, violão de 6 cordas, cavaquinho e bandolins. Mesmo fazendo-se uma apologia a ternura, essa ternura é enunciada como se fosse uma pessoa, como se fosse algo que pudéssemos apagar, ela tem até sabor, ou seja, a ternura é doce, e isso não está desvinculado do subjetivo de quem a escuta, ou de quem a compôs. A composição é construída sobre uma melodia que nos dá uma sensação de saudade, de melancolia, tem-se um "passado adocicado", um presente amaciado pelo som dos bandolins.

Outro chorinho regravado pelo regional choro novo é "Urubu malandro" que é uma composição clássica das mais antigas, cuja autoria é de Louro e João de Barro _ chorões da velha guarda _ que apresenta a seguinte letra:

*" Urubu veio de ima com fama de dançador"
Urubu chegou na sala, tirou dama e não dançou.
Ora dança Urub, eu não senhor, tire a dama, Urubu.
Eu sou Doutor..."⁷³*

73 Letra incluída no encarte do CD "O amanhecer". Urubu Malandro. Regravada pelo grupo regional *Choro Novo*, 2004.

Então, percebemos toda uma metáfora comparativa do negro ao Urubu, que veio de cima, ou seja, que veio do alto do morro, que se atreveu em dançar com a dama, e assim, não dançou, porém, o Doutor, o obrigou a dançar, e, com isso, percebemos a relação de poder da categoria social do Doutor sobre o malandro do morro, obrigando a dançar com a dama.

O Choro pode ser percebido como sendo uma "melodia da saudade". O próprio termo choro remete a uma leitura de um momento que está ausente, momento tal de experiências de satisfações, de alegria, ou, até mesmo, de tristezas, que não voltam mais. Logo, evocam-se pessoas, lugares, odores, e sabores que passam a fazer falta, como se pode perceber na composição "Coração de Luto" de Teixeira quando ele evoca a figura da mãe e assim lamenta:

*"O maior golpe do mundo
Que eu tive na minha vida
Foi quando com nove anos
Perdi minha mãe querida
Morreu queimada no fogo
Morte triste e dolorida
Que fez a minha mãezinha
Dar o adeus da despedida..."* ⁷⁴

Esse choro, o tempo todo, legitima e autoriza o lugar que a mãe ocupa na tradição, ou seja, o de santa, pura e protetora dos filhos e da família. Tem-se um relembrar de uma pessoa ímpar na vida de quem a evoca, sendo autorizado um lugar de poder e de saber ocupado pelo sujeito discursivo da mãe. É uma legitimação que autoriza a memória da ente querida que não voltará mais, e a melodia nos desperta essa sensação da perda; faz com que assimilamos, para nós mesmos, essa triste experiência vivida por Teixeira. Projetamos a mãe de Teixeira para o lugar da nossa e sofremos, inconscientemente, com ele.

74 Site: www.kleitonkls.com.br/estrela/coracao_de_luto.html

saudades de Campina Grande...” e “fui feliz lá no meu Bodocongó, no meu barquinho de um remo só...”. Percebe-se aí que há uma expressão de saudades de lugares que outrora foram lugares de vivências do autor da música, são lugares que se tornaram identitários para o chorão por excelência, que é Jackson do Pandeiro.

Além da falta de seu habitat, ele também teve saudades de Carminha Vilar e de Zefa Tirbutino, com as quais, quem sabe, ele teve alguns chamegos. Elas que eram a própria liberdade do prazer, com elas, nada era por demais maravilhoso, só não poderia ser com compromisso para toda a vida.

Não apenas saudades e sensualidades estão presentes nas composições chorísticas e outras melodias, mas, os ritmos também têm lugares para serem manifestados, os ritmos dão todo o movimento do corpo, e o corpo obedece ao ritmado, tendo o forró como grande mestre de todo esse espetáculo bailado. É através dele que os corpos ficam coladinhos.

É também o forró quem convida “Sebastiana para dançar chachado lá na Paraíba”, é ele quem acompanha o maxixe, o baião e até mesmo o choro. Portanto, o choro tem uma íntima ligação com o forró, o baião, o maxixe e outras canções, pois ele constitui a melodia dos ritmos.

3.2. As imagens do chorinho: sociabilidades e sensibilidades

Tomar conhecimento das letras dos choros é tomá-los como sendo produções dos homens no tempo. Partindo do pressuposto de que os discursos são enunciadores de imagens, de identidades e códigos sócio-culturais.

A música é esse dispositivo discursivo na construção de determinadas formas de ver e dizer os sujeitos sociais que por sua vez são legitimados,

saudades de Campina Grande...” e “fui feliz lá no meu Bodocongó, no meu barquinho de um remo só...”. Percebe-se aí que há uma expressão de saudades de lugares que outrora foram lugares de vivências do autor da música, são lugares que se tornaram identitários para o chorão por excelência, que é Jackson do Pandeiro.

Além da falta de seu habitat, ele também teve saudades de Carminha Vilar e de Zefa Tirbutino, com as quais, quem sabe, ele teve alguns chamegos. Elas que eram a própria liberdade do prazer, com elas, nada era por demais maravilhoso, só não poderia ser com compromisso para toda a vida.

Não apenas saudades e sensualidades estão presentes nas composições chorísticas e outras melodias, mas, os ritmos também têm lugares para serem manifestados, os ritmos dão todo o movimento do corpo, e o corpo obedece ao ritmado, tendo o forró como grande mestre de todo esse espetáculo bailado. É através dele que os corpos ficam coladinhos.

É também o forró quem convida “Sebastiana para dançar chachado lá na Paraíba”, é ele quem acompanha o maxixe, o baião e até mesmo o choro. Portanto, o choro tem uma íntima ligação com o forró, o baião, o maxixe e outras canções, pois ele constitui a melodia dos ritmos.

3.2. As imagens do chorinho: sociabilidades e sensibilidades

Tomar conhecimento das letras dos choros é tomá-los como sendo produções dos homens no tempo. Partindo do pressuposto de que os discursos são enunciadores de imagens, de identidades e códigos sócio-culturais.

A música é esse dispositivo discursivo na construção de determinadas formas de ver e dizer os sujeitos sociais que por sua vez são legitimados,

ressignificados e reproduzidos nas rodas de choro. E as letras dos chorinhos são formas de linguagens, que nos dão variadas sensações de saudosismo, de pertencimento, bem como de tristezas e alegrias, tais letras expressam também, momentos afetivos, principalmente amorosos.

No entanto, para que as músicas do gênero em estudo, tenham dizibilidade é necessário que aconteçam as “rodas de choro”, manifestações que possibilitam ao choro ter voz, e essa voz diga respeito de vários sentimentos, para compreensão da nossa análise vejamos um dos trechos de uma canção chorística:

*“Um dia como ave atingida, em plena subida cai a rolar, e tanto sai pela vida, com a alma perdida mas pensando em voltar. No peito trago revolta, creio na volta e me sinto feliz, depois porque do passado, só tenho lembrado do bem que em te fiz, eu sonho Campina de novo, viver com meu povo e canto assim, meu povo com sinceridade, por nossa cidade sempre por mim”.*⁷⁷

Então, o autor dos versos anteriores se apropria de uma metáfora para expressar a sua subjetividade e remonta a um passado de glórias quando a boemia tinha realmente vida nas rodas de choro, e tenta nos transmitir uma *sensibilidade de muitas saudades*. Ele parece se transportar no tempo para percorrer Campina de novo, e, assim, tentar trazer para o presente os momentos de outrora e se transportar para o passado nas carruagens da nostalgia e da saudade. No entanto, o sentimento de nostalgia presentes nas composições do choro daqueles que saem de sua “terra natal”, bem como de seus baianos para lugares distantes em busca de uma vida melhor. São versos que dizem sobre um sentimento de tristeza dos imigrantes que por se sentirem presos nas grandes metrópoles e ao trabalho, sentem-se angustiados.

⁷⁷ Letra incluída no encarte do CD “Campina Canta”. Canção da volta: *Ronaldo Cunha Lima*, 2004.

Para Certeau, quando alguém escreve algo, a escrita parte de lugares, quer sejam sociais, culturais, institucionais. E levando em consideração que a música é também uma escrita, a mesma enuncia lugares, sujeitos e valores. Essa música torna-se um discurso, que por sua vez está permeado de relações de sentimentos.

Prática de perda de inúmeras palavras, a escritura (composição de um choro) só tem sentido fora de si mesma, num outro lugar, o do leitor, que produz como sua própria necessidade indo ela mesma parar em direção a uma palavra que não lhe será jamais dada e que, por isso mesmo, constrói o movimento de ser indefinidamente ligada a uma resposta solta, absoluta, a do outro. Segundo Certeau,... dessa perda se forma a escrita. É um gesto de moribundo, uma defecção do ter, percorrendo o campo de um saber, modesta aprendizagem do "fazer sinal".⁷⁸

Vejamos a composição a seguir:

"É bem melhor a gente não se ver, a distância elimina cicatrizes, do amor que morre, mas que tem raízes, que com o tempo também irão morrer, o melhor que se fazer é entender, que distantes seremos mais felizes, e o que eu digo jamais irás saber, bem mais tarde quem sabe eu já velhinho, a gente ainda se encontra no caminho, coberto de lembranças que guardei, e tu possas sem mágoas, sem desgosto, presentear-me com um beijo no meu rosto, dizendo baixinho, "já te ame".⁷⁹

As relações amorosas são bastante enunciadas nas rodas de choro, e, na produção musical do chorinho o amor é simbolizado e a ele é atribuído o título: "Um ritmo musical casamenteiro". Com essa visão, os compositores

78 CERTEAU, Michel de. A invenção do Cotidiano: as artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.p.299.

79 Letra incluída no encarte do CD "Campina Canta". *É bem melhor a gente não se ver: Ronaldo Cunha Lima*, 2004.

chorões se apropriam das rodas de choro, como momentos de manifestações, de encontros e desencontros amorosos.

*“O que será que ele vai fazer, quando for preciso dizer, realmente porque me traiu / já estou sabendo a verdade / sei que toda essa maldade foi dela de onde partiu / meu homem sempre foi decente, mas não tem cristão que agüente / ser assediado demais / não sei do seu arrependimento / por causa de um momento / que o fez animal esse moído de amor dessa mulher da vida / não vai fazer nossa intriga / por que o amo demais / no meu tribunal já foi julgado / e já encontre liberado / pela juíza da paixão”.*⁸⁰

Então, percebemos a angústia da mulher, enquanto gênero que sofre pela traição do seu marido que por sua vez “pertence” a mesma mulher pelo sentimento de posse, então, o citado chorinho discursa melodiosamente sobre essa paixão, esse encanto e desencanto de um amor conflituoso.

Além de enunciados e sensibilidades amorosas, o choro perpassa outras melodias e outros ritmos, o choro “chora o próprio Nordeste”, vejamos na letra seguinte:

*“Sou vaqueiro tenho a mão calejada / a minha pele queimada / um cavalo, um gibão / um par de esporas com roseta enferrujada, cicatrizes desenhadas pelas matas do sertão / é a seca castigado e a água secando / atingindo nosso gado, queimando a plantação / cada vez mais eu me curvo de joelhos / e em busca de conselhos faço a minha oração / minha santinha, minha santa Aparecida / que protege a minha vida, ouça a minha oração / (...) me enverede pelos caminhos da verdade / através da sua bondade, santidade e compaixão / sou simples guerreiro que campeia o ano inteiro / sou simples guerreiro cumprindo minha missão...”.*⁸¹

A letra da música é um documento, e todo vestígio é elaborado historicamente, bem como é localizável, tal discurso enuncia uma região rica em seu folclore, mas mostra um lugar pobre e miserável em sua possibilidade

⁸⁰ Letra incluída no encarte do CD “Campina Canta”. *Juíza da paixão: Paulinho da Caranguejo*, 2004.

⁸¹ Letra incluída no encarte do CD “Campina Canta”. *Santa Aparecida – Paulinho da Caranguejo*, 2004.

de garantia das condições mínimas de sobrevivência para o seu morador que castigado pelas vicissitudes e caprichos da mãe natureza, não encontra alternativa senão a emigração para as regiões Sul e Sudeste do país. Tais discursos instituem e inventam a idéia de um Nordeste como espaço da miséria e da saudade. Logo, o seguinte choro descreve ambientes; bem como sensibilidades de uma fé inabalável na crença em Santa Aparecida; assim também discursa uma sociabilidade do desterro para o Sul e Sudeste, enfim com os seus dualismos e suas contradições, com o seu imaginário de bravura e resistência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“É do presente que parte o chamado ao qual a lembrança do passado responde” –

Bergson

“Se nos momentos de transformação radical os ser social-histórico mostra agudamente sua alteridade, nem por isso a sociedade que se estabiliza é fixa, mesmo quando, aparentemente, uma sociedade só faz conservar-se ela só é alterando-se sem cessar. Repetição e alteridade encontram-se, aqui, amalgamadas” Regina Horta Duarte

A música veio nas primeiras caravelas portuguesas e aportou nas terras brasílicas, ela veio sonorizada nos instrumentos de pinho e de carvalhais dos ibero-aventureiros, bem como nos tambores e atabaques dos afros, em porões dos grandes tumbeiros ao cortarem as bravias águas do gigante Atlântico. Ela veio também nos violinos espanhóis e franceses, pirateada na busca de um novo mundo e de novas coisas.

Mas a música, a sua melodia, o seu choro, não ficaram a disposição do ermo e da solidão, aqui chegando se deparam com a melodia nativa dos índios e o ecoar das flautas nativas se misturou no rito da primeira celebração eucarística em Porto Seguro. O pifano indígena de caniço, e o assovio agudo que saía dos lábios tupis-guaranis, expressavam um choro bucólico e aparentemente exótico para o Ibérico.

O choro além-mar também colonizou as melodias brasílicas, ou pode-se dizer também, que ele assimilou ou se amalgamou aos acordes indígenas e afros, porém o tempo se passou, e o Brasil tornou-se um “chorão espetacular” de grandes mestres do quilate de Villa Lobos, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Jacob do bandolim, Ernesto de Nazareth, Jackson do pandeiro, Carhoto da Paraíba, Luiz Gonzaga, entre outros.

No entanto, nos aliamos às vozes da natureza e colocamos a Arara e a Juriti, bem como a majestade, o sabiá da chorona Roberta Miranda, para chorarem o Brasil. Pois, é nesse universo de figuras coloridas de personagens audaciosos que faz com que o choro cante os corações e ritime os corpos. É o choro da saudade, é o choro da melodia, é, acima de tudo, o choro dos ritmos a colocar o Brasil na terra da saudade, nas passarelas do samba, do forró e de muitos outros gêneros que fazem do choro a base fundamental da MPB. Por isso, o choro e outras melodias não só encantam a alma do cidadão campinense, mas também do povo brasileiro.

José Otávio Aguiar me contou, em entrevista recente, que, quando professor de Cultura Brasileira do Curso de Publicidade e Propaganda da Sociedade de Ensino Superior Estácio de Sá de Belo Horizonte, freqüentemente, ao fim de um período letivo, conduzia os seus alunos a um bar tradicional de Belo Horizonte chamado pedacinhos do Céu. O boteco se situa à Rua Rosinha Sigaud, no coração de uma das regiões mais tradicionais da Cidade, o Bairro Caiçara, conta com conjunto musical próprio e com um ambiente agradável de convivência para aqueles que gostam de cultivar as raízes da cultura popular nacional. Lá, tinha oportunidade de ouvir alguns fragmentos das produções tradicionais de um estilo musical bem brasileiro, nascido de uma intersecção entre a européia polca e as brasileiras toadas populares de violão. Na intersecção entre o erudito e o popular, constituía-se um elemento típico nacional, símbolo privilegiado do que, posteriormente, tratando da cultura popular no século XVI europeu, um historiador italiano celebrado como Carlo Guizburg designaria como circularidade cultural.

Lembro-me agora de que, no livro emblemático do mulato carioca Lima Barreto, publicado sob o título de "O Triste fim de Policarpo Quaresma"⁸² consta uma personagem intrigante chamada Ricardo Coração dos Outros, um mestiço pobre, mas, simpático que toca violão e encanta o coração das moças da elite. Essa personagem funciona, na obra do autor, como uma metáfora para o que poderíamos entender como uma ascensão social do violão. Instrumento musical considerado popular e, portanto, ostracizado no Brasil do final do século XIX, ele ganha gradativamente espaço nos salões e reuniões da elite carioca entre os anos 1880 e 1950.

Ao final deste trabalho, faço lembrar a constante incompletude do ofício de historiador, constante no cotidiano sempre instigante dos que compartilham de nossa profissão. Ao longo do texto, os leitores puderam acompanhar uma recuperação histórica que agregou, em um relato analítico, aspectos da cultura da música em uma das cidades mais celebradas do interior do Nordeste Brasileiro, Campina Grande, cognominada, a *Rainha da Borborema*. Para a maioria dos leitores do Sudeste pareceria estranho, em primeira mão, que um estilo musical tão carioca como o chorinho, pudesse ter representantes bcompositores em uma cidade nordestina. Este trabalho quebra alguns lugares comuns, e, acredito, surpreenda a alguns, demonstrando o ecletismo musical numa região marcada pelo tradicionalismo do xote e do baião.

Demonstramos a particularidade da leitura musical aqui construída, bem como, recuperamos fragmentos que permitiram, oportunamente, elaborar um relato sobre sua história. Michel Foucault, reproduzindo e reinterpretando uma leitura nietzscheana, nos convida a pensar no fato de que o conhecimento historiográfico reintroduz o descontínuo dentro de nós. Ele nos faz pensar de

82 Cf. BARRETO, Lima. O triste fim de Policarpo Quaresma. Rio de Janeiro Jorge Zahar, 1988.

que forma os homens, em seu fazer cultural e cotidiano, são surpreendidos pelos imprevistos, pelas descontinuidades, pelas faltas de nexos que são frequentemente desmentidas pelas leituras teóricas lineares e evolucionistas. A história, assim, nos ensina a perceber as rupturas, quando elas, logicamente, se fazem presentes e a exorcizar o que Nietzsche chamava de "quimera da origem".⁸³ Foi inspirada no diálogo intelectual que mantive com as obras desses filósofos que pretendi remontar alguns aspectos do cotidiano da cidade de Campina Grande e, nesse sentido, meu trabalho se inscreve no campo dos estudos sobre cultura e cidades.

Esperamos, enfim, que esse esforço, limitado como se apresenta, se traduza, ao fim e ao cabo, em um incentivo para a continuidade dos estudos e pesquisas sobre o tema.

83 Veja, a respeito dessas reflexões: FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999. p. 15-37.

REFERÊNCIAS

I - Obras citadas e de referência:

ARIÉS, Philippe. A história das mentalidades. IN: **A história nova**. LE GOFF, J. 3ª ed. São Paulo. Martins Fontes. 1995.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Masangana, 2001.

AZEVEDO, Aloísio. **O cortiço**. São Paulo: Cortez, 1990.

BARRETO, Lima. **O triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: brasiliense, 1989.

BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo. Ed. UNESP, 1992.

BURKE, Peter (org.). **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: UNESP, 1992.

BOSI, Ecléa, **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1994, 484p.; 23 cm. p.66.

BAPTISTA, M. T. D. S. Reflexões sobre identidade institucional: interações, estudos e pesquisas em psicologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia Ltda./INL/MEC, 1962. 2 vol.

CIAMPA, A. C. **A Estória do Severino e a História da Severina**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CERTEAU, Michel. **A invenção do Cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis/ Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

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

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque**. Campinas/ São Paulo: Unicamp, 2001.

CHARTIER, Roger. **Introdução**. In: **A história cultural**. Lisboa, Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa. Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. **Textos, impressões, leituras**. IN: **A nova_História Cultural**. Hunt, Lynn. São Paulo. Martins Fontes, 1995.

- DA SILVA, Tadeu Tomas. **O que é, afinal, estudos culturais?**. (org). Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- DINOÁ, Ronaldo. **Memórias de Campina Grande**. Editoração eletrônica: Alberto José Ferreira de Lima, 1993. P: 539-547.
- DELEUSE, Gilles; FOUCAULT, Michel. **Ponto**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- ELIAS, Norbert. **O processo Civilizador: uma história dos Costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- FRANÇA, Junha Lesa. **Manual de Normalização**. Ed: UFMG. Minas Gerais, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **A vida dos homens infames**. In: **O que é o autor**. Lisboa: Vega: 1992.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1981.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mocambos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1977.
- FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, a genealogia e a história**. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Riode janeiro: Forense, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: o uso dos prazeres**. Rio de janeiro: Grahal, 1990.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo, SP: Cia. das Letras, 1986.
- HABERMAS, Junguen. **Para a Reconstrução do materialismo histórico**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- LEVI, Giovanni. **Sobre à micro-história**. In BURKE, Peter. **A escrita da história**. São Paulo, SP. Unesp, 1992.
- MATTA, Roberto da. **Carnaval, Malandros e Heróis**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- MATTA, Roberto da. **O que faz do Brasil, o Brasil?** Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.
- MAUSS, Marcel. **"A Expressão Obrigatória dos Sentimentos"**. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso. São Paulo: Ática, 1979.
- NORA, Pierre. **Entre a Memória e a História**. A Problemática dos Lugares. In: Projeto História –(10), 1993, São Paulo: Puc, p.26.

- ORTEGA, Francisco. **Genealogias da Amizade**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **Identidade, etnia e estrutura social**. Livraria Pioneira Editora, S.P., 1976, p.5.
- PERROT, Michelle. **Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2004.
- PINTO, A. G. **O choro: reminiscência dos chorões antigos**. TYP. Rio de Janeiro: Glória, 1936.
- RESENDE, Cláudia Barcellos. **Os significados da amizade, duas visões de pessoa e de sociedade**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002.
- SOUZA, Antônio Clarindo Barbosa de. **A Paraíba no Império e na República: estudos de história social e cultural**. João Pessoa: Idéia, 2003.
- SEIXAS, Jaci. **"Percurso da Memória em Terras da História: Problemáticas atuais."** In: BESCIANI, Maria Estela; MAXARA, Márcia. (Org.) **Memória e Ressentimento, Indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: UNICAMP, 2001.
- SOUZA, Tarik. **Brasil Musical**. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988.
- THOMPSON, E.P. **A formação da classe Operária Inglesa**. São Paulo: Paz e terra, 1999.
- THOMPSON, Paul. **A voz do passado.- história oral**. RJ, Paz e Terra, 1992, p.44
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo**. 5. ed. São Paulo: Art Editora, 1986.
- TINHORÃO, José Ramos.. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis-RJ: Editora Vozes Ltda., 1974.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. São Paulo, Ed. 34, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos.. **A música popular no romance brasileiro. Séculos XVIII e XIX**. São Paulo, Ed. 34, 2000. Vol. I.
- TINHORÃO, José Ramos.. **A música popular no romance brasileiro. Século XX (1. parte)**. São Paulo, Ed. 34, 2000. Vol. II.
- TINHORÃO, José Ramos.. **Cultura popular: temas e questões**. São Paulo, Ed. 34, 2001.

TINHORÃO, José Ramos.. **Música popular: os sons que vêm da rua.** São Paulo, Editora Abril, 1976.

TINHORÃO, José Ramos.. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **"Sensibilidades Modernas; as revistas literárias de humor no Rio da Primeira República"**. Rio de Janeiro: FCRB, 2003.

VICENT-BUFFAULT, Anne. **A Amizade: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX.** Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

VASCONCELOS, Ary. **Música popular brasileira.** Porto Alegre: Globo, 1950.

VORRABER, M.C. **Mídia, Magistério e política cultural.** In **Estudos culturais em educação: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema..**/ Org por Marisa V. Costa, - Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000. Pgs: 73 a 115.

VAINFAS, Ronaldo. **Os protagonistas anônimos da história.** São Paulo, SP: Campus, 2002.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do Feminino.** Rio de Janeiro: IMAGO, 1998.

II – Jornais e revistas

Jornal da Borborema. Revista Tudo. **'Zé Belém', o Harry James de Campina.** Entrevista: Ronaldo Dinoá. 1992. P: 2 e 3

Jornal da Borborema. Revista Tudo. **Homenagem a Luiz Capemba.** Entrevista: Ronaldo Dinoá. 1991. P: 2 e 3

Jornal da Borborema. Revista Tudo. **Gil Gonçalves e a Época de "Ouro" do Rádio.** Entrevista: Ronaldo Dinoá. 1991.P: 2 e 3

GURJÃO, E. Q. **Imagens multifacetadas da história de Campina Grande.** Campina Grande: PMCG/SE, 2000.

Jornal da Borborema. *Cultura.* Campina Grande, 21 de Julho 2004. Pág. 85. Quarta-feira. **Choro Novo busca a inovação c/ harmonia.** Editora Cultural: Lauricéia Barros.

Jornal da Borborema. *Cultura.* Campina Grande, 01 de Setembro 2004. Pág. 86. Quarta-feira. **Projeto Pixinguinha.** estréia em Campina. Editora Cultural: Lauricéia Barros.

Jornal da Borborema. *Suplemento Tudo*. Campina Grande, 13 de Setembro de 1992. Pág. 2 e 3. Domingo. **Homenagem a Luís Capemba**. Entrevista c/ Ronaldo Dinoá. Editora Cultural: Lauricéia Barros.

Jornal da Borborema. **A origem do choro cantado**. Discografia básica. **Cacique de Ramos: uma história que deu samba**. *Caderno Especial*, 1998.

Jornal da Borborema. *Revista Tudo*. Campina Grande, Domingo, 14 de junho de 1992. **'Zé Belém', o Harry James de Campina**. Entrevista: Ronaldo Dinoá. Pág. 2 e 3.

Jornal da Borborema. *Revista Tudo*. Campina Grande, Domingo, 01 de dezembro de 1991. **Gil Gonçalves e a época de "ouro" do rádio**. Entrevista: Ronaldo Dinoá. Pág. 2.

Livro do Município de Campina Grande. João Pessoa, UNIGRAF – União Artes Gráficas Ltda., 1984. 248 p. (*Coleção Livros do Município [002/171] – Projeto Gincana*).

III - Artigos e Teses de Apoio.

BARBOSA, Antônio Clarindo de Souza. **Lazeres Permitidos, prazeres proibidos: sociedade, cultura e lazer em Campina Grande (1945-1965)**. UFPE:Pós-Graduação, Julho 2002. (Tese de Doutorado)

NEVES, Lucila de Almeida. Memória, História e sujeito: substratos da identidade. **Revista da Associação Brasileira de História Oral**, n 3, jun 2000, São Paulo, 1999. p.109-115.

LIMA, Luiz Felipe de. **O Choro: música em Preto e Branco**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. (Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura).

MORAIS, José Geraldo Vinci de. História e Música: a canção popular e o conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v 20, n 39, ano 2000, p. 203-221.

NAPOLITANO, Marcos; WARSSEMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v 20, n 39, ano 2000, p. 167-189.

FICHER, Rosa Maria Bueno. **Adolescência em discurso: mídia e produção de subjetividades**. Porto Alegre: UFRGS, 1996. (Tese de Doutorado)

TEJO, Giovana Batista. **A História da Musicalidade Chorística e suas celebridades em Campina Grande: da origem aos dias atuais**. Graduação em história pela UEPB, Novembro de 2004. (monografia de Conclusão de Curso)

IV - Discografia básica

CD "Campina Canta". **Juíza da paixão**: Paulinho da caranguejo, 2004.

CD "Campina Canta". **Santa Aparecida** – Paulinho da Caranguejo, 2004.

CD "Campina Canta". **É bem melhor a gente não se ver**: Ronaldo Cunha Lima, 2004.

CD "Campina Canta". **Canção da volta**: Ronaldo Cunha Lima, 2004.

CD "O amanhecer". **Urubu Malandro**: Marcelo Meira. Reagravada pelo grupo regional *Choro Novo*, 2004.

CD "O amanhecer". **Doce ternura**: Marcelo Meira. Regional *Choro Novo*, 2004.

CD "Duduta e seu Regional". 2000

V – Endereços Eletrônicos

site:www.vagalume.uol.com.br/dorival_caymmi/dasrosas.html.

site:www.azlyrics.biz/artista_ffagner/borbulhas_de_amor.php

Site:www.kleitonkledir.com.br/letras/coracao_de_luto.ht

Site: www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=10

Jornal do Comércio (on line). **Onde o choro rola solto**. Marcus Toledo. Recife. Disponível em < www2.uol.com.br/JC/2000/1402/CC1402a.htm >. Acesso em: 14/02/2000, segunda-feira.

Jornal Folha de São Paulo. Banco de Dados Folha (acervo on line). **Ele nasceu há 100 anos**. Publicado na Folha de S. Paulo. Terça-feira, 29 de maio de 1973. Disponível em < www1.folha.uol.com.br/FOLHA/Almanaque/choro.texto.htm >.

Jornal Folha de São Paulo. Banco de Dados Folha (acervo de jornais). **Quem é quem na história do choro**. Publicado na Folha de S. Paulo. Sexta-feira. Disponível em < www1.folha.uol.com.br >.