

Retóricas identitárias no circuito do Choro de Aracaju^I

Daniela Moura Bezerra^{II} (UFS/ PPGS)

Resumo: O presente artigo representa parte do debate levantado em minha dissertação de mestrado, intitulada, *Rodas de choro” em Aracaju: uma discussão sobre o circuito do choro na capital sergipana*. Na ocasião, a proposta foi entender a relação entre música, estilos de vida e processos de construção identitária, em outras palavras, a música foi tomada como fator indispensável para o entendimento da formação e das estratégias de grupos. O trabalho pretende, nesse novo momento, discutir a construção das narrativas de erudição e nacionalidade do estilo musical denominado choro e como estas acabaram organizando hierarquias. O ponto de partida aqui foi perceber que a música é capaz de gerar ordens morais, produzir valores, criar conflitos e ser elemento fundamental para a identificação de um grupo, de modo que seu estudo é uma faceta metodológica que nos dá subsídios para compreensão das experiências e subjetividades encontradas no universo social.

Palavras- chave: Rodas de choro. Retóricas Identitárias. Relações de Poder.

Rhetorical identities in Aracaju's circuit of choro.

Abstract: This article represents part of the debate brought up in my master's dissertation named “Rodas de Choro” (choro gigs) in Aracaju: a discussion about choro's circuit in the capital of Sergipe. In that occasion, the objective was to understand the relation among music, life styles and the processes of construction of identity. In other words, the music was taken as an indispensable factor to the understanding of the formation and strategies of the groups. This research intends to discuss, in this moment, the construction of erudition narratives and nationality of the musical style denominated as choro. Further, how they end up organizing the hierarchies. The starting point was to realize that the music is capable of generating moral orders, producing values, creating conflicts and of being fundamental element to the identification of one group. It does it in such a way that this study is a metodological facet that gives subsidies to the comprehension of the experiences and subjectivities found in the social universe.

Key- words: choro gigs, rhetorical identity, relations of power.

Artigo recebido em 26/03/2014 e aceito em 30/03/2014.

Ao longo dos anos o gênero musical conhecido por choro, tem sido tomado como o representante legítimo do que seria uma música erudita, virtuosística e brasileira. Estas características além de atribuírem ao gênero um caráter de pureza incontestável têm servido como uma espécie de munição para as disputas e tensões que ocorrem no cenário sergipano do choro, na busca pela legitimação do espaço a ser ocupado no mesmo.

O presente trabalho se propõe a discutir como essas construções simbólicas têm servido como demarcadores do *circuito* do choro de Aracaju- SE. Interessou-nos especialmente, entender como tais imagens sobre o gênero musical em questão influenciam na organização e funcionamento desse *circuito*, formado pelos grupos: Cantinho da Boemia, Chorinho do Inácio, Recanto do Chorinho, Grupo Tabajara, Sarau da Família Argollo, Regional dos Médicos e Boêmios Nota 10.

Entendemos que o *circuito* do choro de Aracaju como local de produção de sonoridade, sonoridade esta que constrói um estilo de vida específico, percebido aqui como disposições, práticas culturais e formas de lazer que acabam demarcando as fronteiras entre grupos. Deste modo, a prática do choro (estilo de vida) em Aracaju tem possibilitado o estabelecimento de relações de poder, legitimadas nas suas trajetórias de vida e retóricas a respeito do ser chorão.

Acreditamos que tomar a música como objeto da pesquisa sociológica constitui uma faceta que permite- nos conhecer e entender as trajetórias e configurações sociais construídas no contexto das cidades. Permite-nos ainda, compreender, de maneira mais ampla, os estilos de vida e as formas de estrutura social, pois os ambientes sonoros podem promover sentimentos de unidade ou de cisão, de estranhamento ou de identificação.

1. “A alma do povo brasileiro”: as narrativas de erudição e nacionalidade no choro

As maneiras como o gênero musical conhecido como choro tem aparecido no decorrer dos anos nos meios de divulgação (rádios, televisão e jornais) e os relatos encontrados em literaturas referentes ao mesmo, tais como dicionários de música brasileira (Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira, Dicionário do samba/choro), almanaques (Almanaque do Choro), revistas especializadas (Revista Roda de Choro) e livros (Choro: do quintal ao Municipal, a História da música popular brasileira) revelam a existência de uma mesma narrativa a respeito da “origem”, características e condições que proporcionaram o seu surgimento. Tais narrativas tornaram comuns e naturalizadas as falas de seus admiradores e produtores, e, deste modo, têm sido reproduzidas ao longo dos anos como verdades incontestáveis.

O choro é apresentado, por diferentes autores, como um gênero musical que teria surgido no Rio de Janeiro no século XIX. Seus primeiros indícios remetem às bandas de fazenda, compostas em sua maioria por escravos e libertos, em que os instrumentistas costumavam se apresentar em festas de cunho religioso, tais como natal e festa de reis, além de casamentos e batizados. Esse contexto representaria um primeiro formato do gênero, em que o choro ainda não representaria um gênero musical propriamente dito, e sim um estilo musical, um modo “abrasileirado” de tocar as composições importadas^{III}.

No contexto urbano, já ao final do século XIX, o choro seria um dos resultados dos melhoramentos ocorridos na cidade do Rio de Janeiro, proporcionados pela riqueza do Vale do Paraíba, pelo fim do tratado de comércio com a Inglaterra e o aumento nas exportações de café. Tais acontecimentos levaram a mudanças de ordem estrutural, a exemplo da implantação dos telégrafos, as primeiras construções de linhas de ferro, a instauração do sistema de bondes, a canalização de esgotos, criação do sistema de iluminação a gás, entre outras^{IV}.

Todas essas novidades teriam influenciado diretamente as alterações ocorridas no quadro social da cidade, uma vez que para a execução e manutenção dos serviços listados

acima seria necessária a contratação de uma mão de obra que até então não existia. Nesse contexto surgiram funcionários do serviço público e operários, formando uma nova camada social. Em busca de entretenimento em uma cidade que começava a se urbanizar, o recente grupamento social promovia encontros em ambientes domésticos, os também chamados pagodes, em imitação aos saraus da elite do país, em que costumavam tocar a “pau e corda” – expressão que se refere a flauta e instrumentos de corda, respectivamente – as músicas estrangeiras.^V

Os compositores do choro do final do século XIX seriam funcionários públicos – empregados dos correios, de repartições federais e municipais e das estradas de ferro – e militares. A obra impressa mais antiga a respeito da origem do gênero, intitulada *O choro: reminiscência dos chorões antigos* apresenta-nos um levantamento de histórias de vida dos chorões do século XIX, baseadas nas memórias e vivências de seu autor. Ali, das 128 biografias em que foram identificadas as profissões, 122 eram de fato funcionários públicos, grande parte destes, dos correios e a segunda maior de militares. Tais profissões se mostrava compatíveis com o modo de vida adotado pelos tocadores, pois mesmo que passassem as noites de baile em baile, ainda poderiam ir trabalhar pela manhã e teriam algum tempo para praticar a música.

Com relação ao repertório, a *Enciclopédia de Música Popular Brasileira* afirma que os primeiros choros eram na verdade polcas, tangos e valsas, contudo, tais composições eram executadas de maneira peculiar, em tom choroso, sendo então um recurso usado pelos músicos populares para tocar esse tipo de música. O verbete choro desse compêndio apresenta a seguinte descrição:

A música gerada sob impulso criador e improvisatório dos chorões logo perdeu as características de seu país de origem, adquirindo feição e caráter perfeitamente brasileiro, a ponto de se tornar impossível confundir uma polka da boêmia, um *schottische* teuto - escocês ou uma walsa alemã ou francesa, com o seu respectivo similar brasileiro^{VI}.

Cazes^{VII} descreve o choro em uma perspectiva semelhante. Segundo ele este gênero seria uma mistura de “estilos e sotaques”, em outras palavras, era a música do colonizador executada de maneira diferente, sob a influência dos ritmos africanos e brasileiros, posição também defendida por Diniz (2003)^{VIII}. Este autor defende que o choro surgiu como um modo “brasileiro” de executar ritmos europeus, que com o passar do tempo tomou alguns elementos do lundu, incorporando às rodas^{IX} os instrumentos de percussão africanos. Em suma, o choro aparece no cenário da música popular brasileira como um gênero musical nascido no Rio de Janeiro, a partir da segunda metade do século XIX, executado por funcionários do serviço público, que abrasileiravam a música estrangeira em bailes promovidos por uma nova camada que surgia em meio a mudanças de ordem social e econômica da cidade em questão.

Apesar de estas informações parecerem coerentes e precisas, a verdade é que no século XIX – o provável período de seu surgimento – ainda era confuso o entendimento que se tinha a respeito do mesmo. Esta expressão poderia ser usada para definir uma maneira de tocar, designava festas, encontros, reuniões, agrupamentos musicais, como também o próprio executante de músicas populares. Ou seja, Tango brasileiro, polcas, valsas, lundu, marchas, qualquer um desses estilos poderiam ser rotulados por choro. Apenas no século XX essa confusão de referências passa a ser amenizada. Conforme afirma Fernandes^X, entre 1920-1950 as vastas denominações que eram usadas como sinônimas de choro sumiram para dar lugar somente a este, um gênero musical legitimado, agora com formato, linguagem e significado específico.

Ainda de acordo com Fernandes^X, o caráter de erudição atribuído ao gênero se deve em parte à institucionalização do ensino da música no Rio de Janeiro. A academia de música ligada ao Museu de Belas Artes abrigou alguns dos que têm sido considerados “pais

fundadores” do choro. Estes tiveram contato ao mesmo tempo com a música clássica e a popular, a exemplo do flautista Joaquim Calado. Por circularem entre a elite do país esses músicos passaram a adquirir prestígio, de modo que desde este período a formação erudita passou a ser uma característica valorizada nos encontros promovidos pelas camadas baixa e média urbana.

É nesse contexto que o virtuosismo, o domínio do saber técnico e as improvisações tornaram-se componentes indispensáveis a um grupo de choro. O gênero adquiriu uma importância tamanha que várias composições registradas durante o período de sua indefinição tornaram a ser gravadas sob a sua nomenclatura, a exemplo do talvez mais conhecido choro, Carinhoso de Pixinguinha, composto entre 1916 e 1917, que foi originalmente registrado como polca-lenta.

Aos poucos a expressão pagode, que denominava as festas em ambientes familiares, deixou de pertencer ao universo do choro e foi cada vez mais atrelada à ideia de samba. O interessante é que esses gêneros compartilharam vários elementos históricos, tais como contexto e local de origem, formação grupal, instrumentos e até mesmo composições em comum. Contudo, o choro seria aquele que estaria ligado às características de nobre e evoluído. Enquanto que a originalidade do samba recaía na ideia de que este saiu dos morros, das casas das tias baianas chegando ao gosto popular, a do choro estaria baseada na sua dupla evolução: primeiramente de modo de tocar músicas importadas para gênero musical com composições e formas de execução próprias e, em um segundo momento, de música ouvida em bailes modestos a música instrumental brasileira, apreciada e requisitada pela elite do país.^x

Apesar de ter a sua legitimidade calcada na erudição, o choro não chegou a ser avaliado como música erudita, e sim como música popular com elementos de erudição. A questão que traz essa diferenciação tem a ver com as condições técnicas, com a sua estrutura harmônica, que impediam modificações. Este seria um dos motivos que colocariam o choro como preferência entre os virtuosos, pois o tornava um gênero de difícil execução, sendo, desta forma, uma música executada por músicos considerados especialistas^x.

Não se pode deixar de lado a responsabilidade sobre estas representações, como atribuições daqueles que se propuseram a escrever sobre o choro e o colocaram na condição popular/erudito. Segundo Ortiz 1985^{XI} os intelectuais servem como mediadores simbólicos que ajudam na transformação da realidade. O exemplo seria a apropriação das práticas populares como demonstrativas da cultura de um povo. A obra do carteiro e músico Alexandre Gonçalves Pinto^{XII} sem dúvida foi de extrema importância neste processo. Boa parte dos livros de cunho histórico tem se utilizado dessa publicação para falar a respeito do gênero e deste modo acabaram reproduzindo o imaginário sobre o choro descrito por este autor.

Como revela o próprio Pinto^{XII} nas primeiras páginas de O choro: reminiscência dos chorões antigos, a intenção de escrever o livro era a de falar de forma despretensiosa a respeito de um período que viveu e de alguns personagens que conheceu: os chorões do século XIX. É nesta obra que se encontram registradas as primeiras indicações de como deveria ser ou não o choro, quando este autor narra a saudade das épocas passadas, dos chorões que tocavam por prazer. Neste mesmo livro, contudo, é possível perceber que a expressão era usada em diferentes aplicações (conjunto musical, bailes, o músico).

Os choros seriam execuções improvisadas de oficlide, trombone, flauta, violão e cavaquinho, em ambiente doméstico e de forma “descompromissada”^{XII}. Em seu relato encontramos várias referências à formação erudita dos chorões que ele considerava de grande importância na criação e desenvolvimento do estilo musical em questão. Sendo tomada como verdade incontestável, a sua obra contribuiria para a legitimação do choro no contexto da música popular brasileira.

Pinto^{XII} e os que vieram depois dele^{XIII} contribuíram, ainda que indiretamente, na

formalização do que se entende por choro. Tal fato, a institucionalização do gênero, trouxe algumas consequências significativas: delimitação o repertório, diminuição da liberdade de escolha sobre como executá-lo (os instrumentos que seriam usados e como seria o uso) e sua separação dos outros estilos musicais considerados populares e seleção de seus executores, pois estes deveriam agora possuir um maior conhecimento a respeito do mesmo, e, conseqüentemente, um maior grau de instrução.

Fixou-se como base do grupo de choro o quarteto composto por dois violões, flauta e cavaquinho. Formação esta que a partir da década de 1930 seria indispensável às rádios, pois seria a organização de um conjunto regional ou grupo de choro. Este tipo de grupo, em decorrência das exigências que permeavam o universo do choro em formação, tais como a obrigatoriedade do saber técnico e do virtuosismo, não necessitaria de arranjos escritos e teria a agilidade para substituir os discos, além da capacidade de improvisação^{VII}. Nos anos que se seguiriam participar de um regional de rádio denotaria prestígio, já que seria uma espécie de atestado de sua competência.

Ser um gênero da música popular e ainda assim flertar com a erudição, ou seja, ser capaz de ser assimilada pelas diferentes camadas da população, colocou o choro em posição de tornar-se um dos representantes ou símbolo da música brasileira. O que efetivamente foi realizado com o plano cultural de valorização das potencialidades brasileiras proposto por Getúlio Vargas.

Dentro e fora do país o choro só terá o seu apogeu durante o período do governo de Getúlio Vargas, pois este usa as manifestações culturais como ponto de apoio para a construção de uma identidade nacional. Foi nessa época que a Rádio Nacional passou a ser de propriedade do Estado, tornando-se um veículo de propaganda governamental. O que se entendia por música popular brasileira dominava a programação. Deste modo, o choro e também o samba se tornaram núcleos narrativos da identidade nacional brasileira, lançados como representantes do novo folclore. Ainda nesse período tais formas de expressão cultural são tomadas como puras e tradicionais. Além das programações do rádio, em que predominavam músicas dos artistas nacionais, o choro esteve entre os gêneros musicais que dominaram o mercado fonográfico brasileiro. E juntamente com o samba representou, fora do país, a arte originária do Brasil.

O aproveitamento das potencialidades brasileiras nesse período lançaria a música (com inspirações folclóricas) de Villa-Lobos, a literatura regionalista (sobretudo as que apresentavam a figura do nordestino) e a música popular de aceitação nacional (samba-choro)^{IV}.

O programa A hora do Brasil na era Vargas intercalava informativos oficiais com números musicais que apresentavam os artistas mais populares da época. A música urbana, de caráter popular, transformava-se em artigo para consumo nacional, sustentada pela rádio e vendida em forma de discos. Nas rádios o samba e choro eram colocadas como exemplos de originalidade e tradição do povo brasileiro.

De acordo com Ortiz^{XI} a formação dos estados nacionais e a busca por uma identidade nacional, o resgate de “tradições”, são um processo quase que obrigatório. Neste contexto, as canções populares ou até mesmo os modos de fazer de um povo, são tomados como símbolos usados no desenvolvimento e manutenção de um senso comum de pertença. O popular é, deste modo, um elemento essencial para a formação da unidade nacional, pois é deste que serão tiradas memórias em comum e simbologias que darão sustento a suposta coesão social.

No Brasil, os primeiros indícios de uma preocupação com as representações do povo brasileiro ocorrem no século XIX e início do século XX. Os intelectuais brasileiros envolvidos com as formulações necessárias à consolidação da unidade nacional desenvolveram estudos relacionados, sobretudo, à raça, ao folclore e à música popular. O próprio pensamento social brasileiro vem a se desenvolver sobre tais perspectivas, em que

lidavam com temáticas que fixaram uma imagem do que compreendiam como próprio do brasileiro e que posteriormente seriam apropriadas pelo discurso político na divulgação e formação de símbolos de identificação nacional.

Ortiz^{XI} afirma ainda que a identidade nacional está intimamente relacionada às interpretações que os grupos sociais fazem do que é considerado popular. Tais construções simbólicas ajudava na própria construção do Estado. Trata-se de seleções, de definições do que é ou não autêntico, e deste modo, legítimo, que podem ser tomados como símbolos que venham a suscitar um sentimento comum de identificação. Como comunidade simbólica, a nação é resultado da união de dimensões objetivas (tais como território, população, idioma, religião e costumes) a dimensões subjetivas, que englobam um conjunto de percepções, questões compartilhadas entre membros de um mesmo espaço geográfico.

Em nome da coesão do Estado, os que estiveram à frente das formas de reprodução dos discursos selecionaram tradições, modos de vida, leis, linguagem. A subordinação incondicional do indivíduo a tais procedimentos se deve ao sentimento gerado pela identificação nacional. Diferente de outras identidades, a identidade nacional não permite competidores ou opositores, apenas tolera as outras formas de identidade que não venham a pôr em cheque a lealdade para com a nação^{XIV}. Segundo argumenta Schneider^{XV}, a nação é também uma criação dos discursos de caráter nacionalista, pois a língua e a fala, além de garantir a comunicação entre gerações também são capazes de incorporar as mudanças históricas e sociais. Além disso, linguagem e sistema cognitivo possuem uma relação íntima. Desta forma o que é pronunciado como real adquire um certificado de realidade.

Os discursos carregam consigo traços das condições culturais e sociais nos quais aqueles que os proferem estão inseridos, adquirindo, portanto, poder, eficácia e função a partir desse contexto:

De maneira geral, é importante destacar que, primeiro, as narrativas sobre a “cultura nacional” dão ênfase a singularidade, à ancestralidade e à continuidade das comunidades, sejam imaginadas como puras ou como misturas, e segundo, que tais narrativas contam, recontam e atualizam incessantemente os significados sobre nação e identidade nacional. O aspecto central destas observações é a ênfase de que as identidades nacionais só existem enquanto narradas, e, principalmente, que através da narração elas afirmam a sua originalidade e sua preexistência em relação às próprias narrativas que as constituem, como se a identidade fosse algo à espera de ser resgatado^{XVI}.

O sentimento de pertença a uma nação deve-se, pois, ao sentimento de compartilhamento de referências comuns. A memória e a identidade nacional aparecem como indissociáveis. Halbwachs^{XVII} nos alerta para o fato de a memória possuir um caráter social, sendo então mais do que uma recordação de um passado. Seria ela a reconstrução e representação do mesmo. Consistiria a memória em um conjunto de práticas e conhecimentos adquiridos no interior de um grupo.

A memória de uma nação é uma construção narrativa que leva em consideração os fatos considerados mais relevantes a seu respeito. Possui esta, portanto, dimensões discursivas que tratam tanto das experiências vivenciadas em um dado território, como de produções intencionais que ocultam, camuflam ou enaltecem um acontecimento específico. A perpetuação de uma identidade nacional depende de instituições como Estado, escola, meios de propaganda. Suas narrativas históricas a respeito do país estabelecem uma ligação entre o passado distante e o presente, criando laços de ancestralidade^{XVIII}.

As identidades e memórias nacionais são reproduzidas no cotidiano e ajudam a moldar o entendimento sobre o presente. A assimilação do choro enquanto gênero musical autêntico do Brasil ditou a construção do quadro simbólico que o envolve enquanto música nacional. Tal afirmativa pode ser notada também nas entrevistas com os chorões e apreciadores do

gênero da cidade de Aracaju-SE. Ao serem indagados a respeito da escolha pelo choro, por exemplo, todos afirmaram que estavam contribuindo para a divulgação e valorização do produto nacional. Neste sentido, os discursos de afirmação nacional têm como tendência transformar o que é dito em formas de realidade.

O que foi escrito ou divulgado a respeito do choro, no que consideramos como representações “oficiais”, atribuíram ao gênero as características de originalidade, brasilidade, tradicionalidade, virtuosidade e erudição. Tais peculiaridades têm moldado até os dias atuais a sua forma e têm servido, desta maneira, como critérios para escolha e execução do choro, bem como seleção de seus executores. Remetem estas afirmativas a um passado de glórias que sempre será buscado e a uma valorização do nacional, em que podem, essas construções da realidade, funcionar como estratégia de sustentação, manutenção e legitimação de sua prática.

2. A Rádio Aperipê e o estabelecimento de hierarquias no contexto do choro em Sergipe

A relação rádio e choro advém do início do desenvolvimento do gênero musical no Brasil. Como exposto anteriormente, as rádios, nas primeiras décadas de sua formação, precisavam de grupos fixos de instrumentistas que passaram a ser conhecidos como conjuntos regionais. Pesquisadores da área^{XIX} acreditam que o marco do desenvolvimento e institucionalização dos conjuntos regionais foi a transmissão da apresentação do grupo Oito Batutas, no dia 07 de setembro de 1922, em comemoração ao centenário da independência do Brasil. O grupo composto por Pixinguinha (flauta), Raul Palmieri (violão), Jacó Palmieri (pandeiro), Nelson Alves (cavaquinho), China (piano), José Alves (bandolim), Luis Oliveira (bandola e reco-reco) e Donga (violão), reunia nomes importantes da divulgação do samba e choro.

Ao final dos anos 20 a modernização das rádios acarretou a instituição de programas que tratavam, em geral, de competições de calouros, e havia um aumento considerável no número de gravações eletrônicas. O espaço dos regionais no mercado fonográfico começaria a crescer. Já nos anos 1930, sob o poder absoluto do governo, em virtude do reconhecimento de seu potencial econômico e, principalmente, político, inicia-se a chamada Era do Rádio, que veio a perdurar até os anos 1950, o que abriria maiores oportunidades para arranjadores, compositores, cantores e instrumentistas. Um veículo de tamanha repercussão teria não somente a capacidade de vender produtos e ditar modismos, como também divulgar o governo e o imaginário de uma nação, funcionando, portanto, como um meio de mobilização das massas^{XX}

Peters^{XIX} afirma que a própria formação instrumental de um conjunto regional está diretamente relacionada à questão econômica do país. Os instrumentos de sopro não eram de fabricação nacional e eram caros, enquanto que os violões, cavaquinho, bandolim e pandeiro eram feitos no Brasil. O violão 7 cordas – segundo a fala de alguns dos entrevistados e também de autores que estudaram o gênero, a exemplo de Cazes^{VII} – seria um instrumento originado no país e surge devido à necessidade dos grupos de choro. Violões, cavaquinho, pandeiro, bandolim e em alguns casos a flauta constituíam a formação básica do conjunto regional.

A rádio emissora de maior influência na chamada “Era do Rádio” foi a Rádio Nacional. Na sua formação esta pertencia a particulares, mas na década de 1940 passaria ao controle do Estado Novo de Getúlio Vargas. Esse período marcaria o amadurecimento do rádio e a divulgação dos grupos de chorões que sustentavam a programação. É interessante mencionar que os nomes de destaque do choro participaram de regionais (Pixinguinha, Lacerda, Canhoto, Jacob do Bandolim), o que parece ter influenciado na concepção de que os

regionais seriam sinônimos de qualidade musical.

A popularidade conquistada nas apresentações da rádio foi tamanha que teve como resultado a transmissão de programas ao vivo, diretamente de teatros, a fim de que pudesse receber um maior público. Nessas ocasiões os programas eram shows musicais, espetáculos de variedades, apresentação teatral, que chegavam a durar mais de quatro horas, daí a necessidade de o grupo regional ser capaz de fazer improvisos, pois esgotando o repertório programado os instrumentistas teriam de continuar tocando e também precisariam acompanhar as exigências do público^{XIX}. Nesse ínterim, a rádio dependia dos regionais, tanto quanto os regionais precisavam da rádio para ter destaque no cenário do choro e continuarem ativos profissionalmente:

A ênfase dada nos regionais que compunham o quadro de profissionais do rádio é devido à forma instrumental, os tipos de instrumentos, a interpretação e os arranjos realizados pelos regionais conterem indicações para compreender a sua prática em si e as relações com as experiências sociais e culturais de seu tempo, além de suas características físicas e das primeiras escolhas culturais e históricas, os sons que se enraízam na sociedade na forma de música também supõe e impõem relações entre a criação, a reprodução, as formas de difusão e, finalmente, a recepção, todas elas construídas pelas experiências humanas^{XXI}.

Os grupos regionais levavam aos auditórios das rádios a logística das rodas de choro, em que aparentemente sem regras, testavam suas capacidades de interpretação da música. Aparentemente, por mais que modificassem o cumprimento das notas, ainda assim deveriam apresentar o tom chorado do gênero, que implica uma certa velocidade em desenvolver as notas musicais. Este é o fator que o coloca, inclusive, como estilo de música brasileira de mais difícil execução.

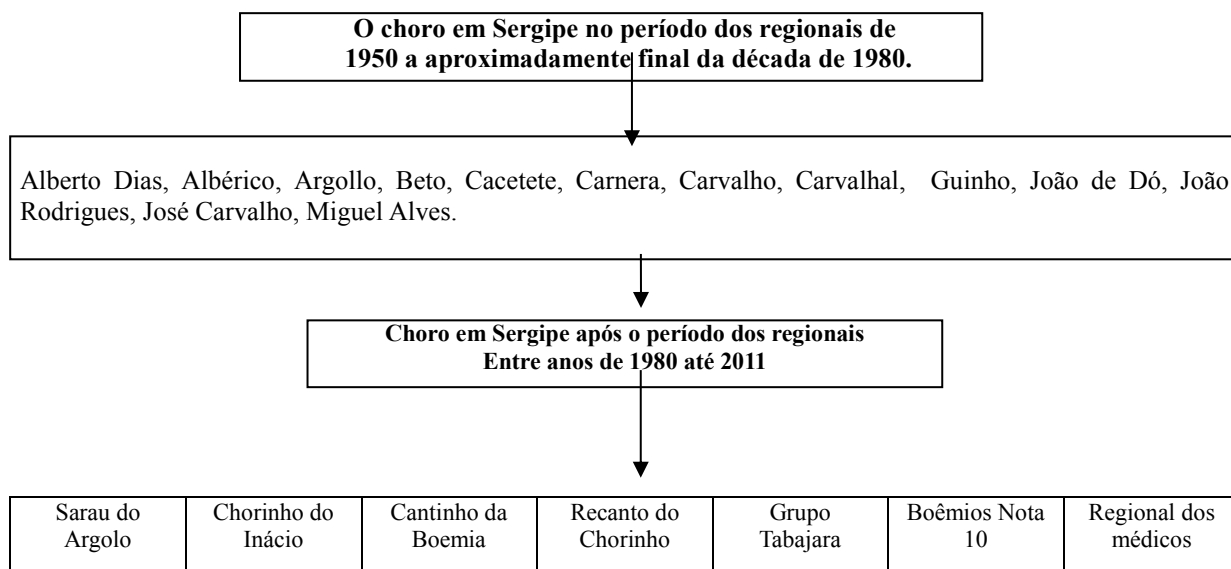
Nas grandes capitais o advento da televisão diminuiria a necessidade de grupos de choro nas rádios, uma vez que o público destes havia diminuído consideravelmente e o próprio gosto dos ouvintes/consumidores estava se modificando^X. Enquanto as rádios do Sul do país apresentavam mostras de menor popularidade nos programas de auditório, em Sergipe esse fenômeno estava apenas em sua fase inicial.

A radiodifusão foi instalada no Estado em 1939 com a Rádio Difusora AM, fundada por Eronildes de Carvalho, através do Decreto-Lei nº 171^{XXII}. A Rádio Aperipê fazia parte, portanto, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), controlada pelo Partido Social Democrático (PSD). Em 1944, sob a intervenção de Augusto Maynard, a emissora teve suas instalações ampliadas, tornando-se emissora de rádio apenas anos mais tarde. Somente em 1972, sob o governo de Paulo Barreto Menezes, é criada a Fundação Aperipê. O desenvolvimento tardio da rádio Aperipê possibilitou que os conjuntos regionais perdurassem mais tempo em Sergipe^{XXIII}.

O regional mais conhecido no Estado foi o Regional do Carnera, composto por Carnera (violão), João de Dó (violão), José Carvalho (cavaquinho), Miguel Alves (clarinete) e Cacete (pandeiro). Naquele momento, como única emissora de rádio de Sergipe, a Aperipê concentrava os chorões, pois era a maior contratante desse tipo de mão de obra^{XXIV}. Servia como um ponto de encontro dos músicos, pois, segundo entrevistas, apesar de haver uma formação fixa, os considerados legítimos eram chamados em substituição a algum músico faltoso.

Dois nomes se destacam nesse regional. Carnera, o líder do grupo como já sugere o próprio nome, e Miguel Alves, por serem esses músicos constantemente mencionados como sinal de prestígio ou legitimidade em se afirmar enquanto chorão. São afirmações como “conheci e toquei com Miguel Alves” ou “substituí o Carnera várias vezes na rádio” ou ainda “particpei de um festival de música com Miguel”.

Os personagens da música sergipana reuniam características valorizadas no meio artístico musical do Estado. Nesse contexto, pertencer a um regional da Rádio Aperipê funcionava como uma espécie de atestado de bom músico. Deste modo, a rádio, juntamente com o Regional do Carnera e aqueles que participavam desse grupo, mesmo que ocasionalmente, representaram um cenário do choro em Sergipe, nas décadas em que a execução do gênero estava muito associada à profissão. A afirmativa de que em Sergipe em um período de tempo houve apenas um cenário do choro tem por base as informações obtidas nas entrevistas realizadas com os músicos mais antigos encontrados em Aracaju. O agrupamento desses dados permite perceber tanto a referência constante à Rádio Aperipê, como a alguns nomes, que aparecem como representantes do choro, associados a uma ideia de boemia aracajuana. Com a extinção de regionais e o falecimento dos principais nomes, o quadro vem a ser modificado. O que antes poderia ser considerado único e coeso grupo passaria a ser, na atualidade, vários e antagônicos grupos, como mostra o quadro analítico abaixo:



Quadro 1: O choro em Sergipe

Podemos afirmar que o atual circuito do choro de Aracaju é organizado em uma relação de estabelecidos e outsiders^{xxv}. Foram chamados de estabelecidos os que atuam há mais tempo no circuito e que reúnem a maior quantidade de membros ligados ao saber formal da música (os grupos do Sarau do Maestro Argollo e Cantinho da Boemia ilustrados no esquema analítico acima). Esses conjuntos por terem os participantes mais antigos do circuito, tiveram contato direto com os regionais de rádio, alguns dos músicos dos regionais participaram, inclusive, do sarau do maestro. Além dessas características existe o fato de alguns dos chorões que frequentam (ou frequentaram) o Sarau tocarem com músicos renomados no cenário nacional, foram professores no Conservatório de Música de Sergipe ou em filarmônicas, participaram dos antigos festivais de música promovidos pela prefeitura da cidade e porventura venceram tais eventos.

Os outsiders representam os grupos que possuem um menor tempo de atuação no circuito, de modo que não são ligados a uma ideia de tradição, são também os que concentram

um menor número de chorões que possuem o saber institucionalizado da música. A categoria outsiders refere-se aos grupos Renovação do Choro, Recanto do Chorinho, Bondenós e Boêmios Nota10.

A legitimidade de alguns grupos em detrimento da estigmatização de outros se deve a princípios ou critérios que irão estruturar um determinado universo social. Em relação ao gênero estudado, formam o quadro geral do que se entende por choro as ideias de que este representa um tipo de música genuinamente brasileira, essencialmente instrumental, de difícil execução, conhecida pela capacidade de improviso e virtuosidade de seus músicos. Em suma, ser um músico de capacidade excepcional, ter erudição – o que pode ser demonstrado pelo fato de ter o conhecimento formal ou na escolha do repertório.

Ser ou não um outsider constitui, portanto, o resultado de processos políticos, em que alguns conseguem impor os seus posicionamentos como legítimos, enquanto outros não terão o mesmo sucesso. Implica disputas de poder entre grupos. “Estar de fora da boa sociedade” não depende de critérios fixos, ou seja, pode existir ou não um consenso nessa classificação. Será o resultado das condições sociais que influenciam a imposição do rótulo, no caso desse estudo, as redes de solidariedade nas quais os indivíduos se inserem e as maneiras pelas quais demonstram que são músicos de choro, por meio das práticas cotidianas, comportamentos e valores próprios desse universo social.

Se existe a diferença é porque existe poder. O poder em “incluir/excluir (estes pertencentes e aqueles não), demarcar fronteiras (nós e eles); classificar (bons e maus; puro e impuros; desenvolvidos e primitivos); normalizar (nós somos normais eles são anormais)”^{XXVI}. Isto significa dizer que ao mesmo tempo em que nos diferenciamos, fixamos uma identidade, pois declaramos o que somos e o que não somos. Silva afirma ainda que dividir e classificar representa hierarquizar. Deste modo os diferentes agrupamentos sociais serão valorizados diferentemente. A eleição de parâmetros que venham a classificar um grupo representa a maneira mais sutil de estabelecimento de hierarquias:

Aquilo que é deixado de fora é sempre parte da definição e da constituição do dentro. A definição daquilo que é considerado aceitável, desejável, natural é inteiramente dependente daquilo que é considerado objeto, rejeitável, antinatural. A identidade homogênea é permanentemente assombrada pelo Outro, sem cuja existência não faria sentido^{XXVII}.

Segundo argumenta Woodward^{XXVIII}, a identificação e as diferenças são marcadas por representações simbólicas e discursivas que dão significados a estas. Os discursos e os sistemas de representações são os que constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos poderão se posicionar:

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-os como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido a nossa experiência e aquilo que somos^{XXVIII}.

A representação é, portanto, algo visível. Por meio desta as diferenças se tornam concretas e se ligam aos sistemas de poder, pois os que representam são os que possuem o poder de fazer isso, como também são os que definem uma identidade^{XXVIII}. Desta forma, aqueles grupos que se apresentam mais ligados à ideia sob a qual se constrói o gênero musical choro tem sido os que classificam quem pode ser considerado chorão e quem não pode; o que seria uma autêntica roda de choro e o que não seria.

Assim, os que possuem o poder de classificação utilizam como princípio de legitimação de seus grupos, a negação da existência de outros, o que ocorre baseado em um quadro simbólico, que apresenta os executores deste gênero musical como músicos de

erudição, detentores de um saber formalizado da música, que possuem capacidade de improvisação e virtuosidade. Os que não concentram tais critérios estariam do lado de fora dessa “boa sociedade”^{XXIX}.

Os de fora, os outsiders, por sua vez, também irão negar a existência de outros grupos de choro, contudo, a sua negação não aponta para elementos que venham a desclassificar os grupos que possuem o poder de classificar. A impressão que passa é que não reunir características suficientes para competir e afirmar que não conhecem outros conjuntos seria a alternativa mais sensata.

A negação tem funcionado, portanto, como um princípio legitimador dentro do circuito do choro de Aracaju. Mas não é suficiente para que haja um reconhecimento destes outsiders – os de fora – no referido circuito. Assim, os grupos de choro da cidade, que não estão ligados a uma ideia de tradição, no momento da divulgação de si enquanto conjuntos de choro elegem características que os torna únicos nesse circuito, que os diferencie e deste modo venham a conferir legitimidade a estes. A eleição de novos critérios tem sido uma das fontes de rivalidade entre os grupos, pois alteram a estrutura das velhas hierarquias. Os novos, no intuito de se inserirem no circuito, de serem reconhecidos neste, acabam criando “novas tradições”.

Os chamados outsiders usam como estratégia para o reconhecimento a valorização das diferenças que possuem. Ou seja, afirmam que são diferentes dos mais antigos e apresentam as características que os tornam particulares tais como ser o grupo mais atuante, ou ser estabelecimento comercial mais antigo e frequentado, ou ser o grupo tomado como o representante do Estado; ou ainda, ser o “melhor de cada grupo”, funciona como novos critérios legitimadores dentro deste circuito.

3. Ser chorão em Aracaju: retóricas de construção identitária

As representações do ser chorão em Aracaju se baseiam em discursos construídos a partir da exposição das distinções, proferidas logicamente no intuito de representá-las. Nas entrevistas os músicos deram indicações das características essenciais a serem apresentadas por aqueles que se apresentam. De modo geral, pode-se elencar as seguintes características: compreender as instâncias que o universo musical possui (compreender o vocabulário do universo musical, ler partituras, ter composições próprias), ser capaz de executar o mais complexo estilo de música brasileira e, principalmente, ter um comprometimento com o gênero, no sentido de tomá-lo como algo central em suas vidas, ser o que chamam de “um verdadeiro boêmio”. Este último elemento se fez presente na fala de todos os entrevistados, logo, o destacamos.

Ao apresentarem os atributos acima descritos como elementos essenciais para serem considerados chorões, os músicos automaticamente estão diferenciando quem é um verdadeiro músico de quem não é; o choro dos demais estilos de música brasileira; e quem é boêmio de quem não pode ser considerado como tal. Encontramos, portanto, três distinções essenciais que dão forma ao significado de ser chorão em Aracaju, que serão tratadas pontualmente.

A respeito da primeira característica apresentada, apesar de afirmarem que “nem todo músico pode ser considerado um chorão”, aqueles indivíduos que possuem uma certificação de que são músicos profissionais fazem uso deste “atestado” ao se apresentarem como chorões.

Um dos chorões entrevistados afirmou, por exemplo, que só poderia ser considerado um bom músico aquele que conseguisse escrever uma partitura, uma composição própria. E

mais, que a carteira profissional atestando a sua capacidade seria importante: “eu sou chorão sim porque tenho a carteira de música”. Segundo esse senhor quem é bom músico poderia viver e se aposentar por sua arte. À medida que esses músicos afirmam que uma determinada pessoa não pode ser chamada de chorão por não saber escrever uma partitura ou por não possuírem uma carteira atestando, estão ao mesmo tempo afirmando as suas identidades como tais.

Um outro chorão declarou:

Agora que já vou morrer, que nem toco mais nada, aparece essas coisas de pesquisa. (...) você quer saber o que é uma pessoa que toca violão? É um vagabundo. Tocar violão é coisa de vagabundo, de quem não quer trabalhar. É coisa de vagabundo sim. Porque eu estudei música, sei tocar violão, cavaquinho, bandolim, pandeiro, tudo isso que tem e ensinei mais de trinta anos o violão, o seis e sete cordas, e sou aposentado sabe como o que? Alfaiate, não posso me aposentar como músico. Eu nunca fiz música^{xxx}.

O seu lamento decorre do fato de não ter uma carteira atestando a profissão a que dedicou a sua vida, a de músico. Isso demonstra que esta é uma característica valorizada, embora seja considerado por seus companheiros de roda como um virtuoso, ou seja, como músico de capacidade excepcional (ao que parece sempre foi um músico respeitado no meio). Mesmo assim o senhor deixa clara a importância de ter isto institucionalizado. Na sequência da entrevista o músico declara:

Tem gente que eu vejo que diz que sabe tocar. Sabe como? Se nem sabe escrever duas notas?! Nem uma nota de brincadeira...Se nunca fez uma composição não é músico coisa nenhuma, como é músico se não tem uma música? Se não entende de música não é músico, não pode ser. Assim qualquer um é^{xxxi}.

As palavras desse senhor chamam atenção para a importância atribuída àqueles que possuem composições próprias, ou seja, que escrevem e leem partituras. Ele estava na verdade, provocando um outro músico, participante do mesmo grupo que o seu, que contudo não considerava como chorão. O provocado não retaliou, questionou ou negou as palavras que lhes foram direcionadas, mas aceitou a classificação imposta, ao dizer “o pior é que é”.

A implícita “exigência” de um saber formal decorre do próprio histórico sobre o qual se escreve a história do choro, que apresenta os seus “pais fundadores” como indivíduos, musicalmente escolarizados, a exemplo de Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga, entre outros. Também aqueles que deram destaque ao gênero em um cenário nacional possuíam esse tipo de saber institucionalizado, como Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Jacob do Bandolim, entre outros.

A importância de ter um conhecimento formal da música adquire uma importância tamanha no choro ainda em nossos dias. É possível observar tal discurso na fala até mesmo de chorões mais novos no circuito. Além disso, com a frequência aos locais onde encontramos o choro na cidade foi possível observar que existe um respeito maior para com aqueles indivíduos que possuem esta peculiaridade. São estes que podem repreender publicamente a falha de execução de algum companheiro de roda e são os que mais opinam em relação à escolha do repertório a ser executado naquele encontro específico.

A necessidade de um conhecimento técnico, formal, entra na questão da complexidade do choro. Todos os chorões entrevistados frsaram que este representa o tipo de música brasileira mais difícil, de modo que o fato de executá-la por si só já daria evidências de quão bom o músico é.

Como apresentado no tópico anterior, dedicar-se a tocar o choro acarreta prestígio, dá legitimidade à afirmação de que são músicos. Uma parte significativa dos chorões afirmaram

inclusive que escolheram o choro porque gostavam de desafios e este gênero exigiria deles total dedicação e capacidade. As falas abaixo ilustram isso:

Antes de começar com o choro eu tinha uma banda de forró...que também é autêntico do nosso estado. Só que sempre achei que o choro era bonito demais. Aí aqui na minha casa vinham os melhores músicos do estado, e assim se formou o grupo Renovação. O choro não é pra qualquer um não. É muito difícil. Só quem é um verdadeiro músico que consegue continuar com ele sem desistir. Tem de se dedicar^{XXXII}.

Ah...mas o choro é bonito demais. Eu sempre gostei só que não tinha tempo de me dedicar porque trabalhava como caminhoneiro. Mas eu sabia tocar já. Quando eu vim abrir meu negócio ficou melhor de estudar, de me dedicar...porque você sabe, né? Não é pra qualquer um. Hoje eu já tenho minhas próprias músicas, de minha autoria mesmo^{XXXIII}.

Nas suas expressões, além de afirmarem que o choro é uma atividade de poucos, os entrevistados dão indicações da necessidade de um comprometimento, de dedicação ao gênero. O comprometimento envolve mais do que estudar o choro. Tem a ver com dar a este um lugar central em suas vidas, ou seja, empenhar-se na sustentação e divulgação de sua prática na cidade. Fazem isso por promoverem eventos ligados ao gênero, por buscarem como locais de lazer os lugares em que possam encontrá-lo, por permitirem que este tipo de música perpassasse por todas as instâncias de suas vidas, ou seja, adotar a prática do choro como estilo de vida.

A legitimidade deste estilo de vida está ligada a possuir determinados comportamentos e valores importantes para este universo social. Implica manter uma frequência aos locais de sustentação do choro, inseri-lo em suas práticas cotidianas, por exemplo, priorizar o lazer em tais estabelecimentos ou comemorar alguma data importante tocando o choro com os companheiros. Em suma, ser o que nesse contexto social se entende por boêmio, um amante da arte (a música de choro) que vive através dela e para ela.

Há ainda um outro elemento presente nos discursos do “ser chorão”. É o sentimento de solidariedade e de reconhecimento nacional do choro. Todos os chorões entrevistados afirmam que se dedicam à perpetuação de uma arte nacional. Estes instrumentistas defendem a ideia de que executam o símbolo da música brasileira. Os membros de todos os grupos deixam claro que este tipo de música só pode ser encontrado no Brasil, e, como tal, deve ser valorizado: Uma cultura nacional é um discurso_ um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”^{XXXIV}. Uma primeira justificativa sobre a escolha do gênero perpassa, inclusive, por tal questão. Seus executores expõem o choro como produto nacional, na divulgação de seus grupos por meio de cartazes, sites de internet e utilizam da carga simbólica que isto possa trazer. O universo do choro não é visto apenas como arte nacional, mas também como uma tradição do Brasil e, por consequência, do Estado de Sergipe.

Justificam a afirmação de uma tradicionalidade no tempo de atuação e na regularidade dos seus encontros: os mais de 50 anos do Sarau do maestro, os mais de 50 anos de carreira do Grupo Tabajara, os 16 anos do Renovação do Choro, os 23 anos do Recanto do Chorinho, por exemplo.

A música de choro funciona, desta forma, como um símbolo, que serve – assim como ocorre com outras simbologias – para criar um elo de ligação, um sentimento comum de pertença entre as pessoas que compartilham um mesmo território. O vínculo gerado garante a fixação de identidades ao passo que cria uma rede de obrigação: tocar porque é uma música nacional; frequentar as rodas de choro em prova de uma valorização da música brasileira e até

mesmo dar subsídios de sustentação para esta música.

Justificar a escolha pelo choro embasado na ideia de que este representa um gênero de difícil execução confere legitimidade àquele que se declara como músico e de certa forma conserva hierarquias, pois reforça a ideia de que o choro estaria um patamar acima dos outros estilos de música brasileira, uma vez que exigiria capacidades outras para uma execução satisfatória.

Dedicar-se à divulgação e sustentação do choro, possuir carteira formal de músico e ter composições próprias têm funcionado como demarcadores de diferença no circuito do choro de Aracaju. Em um jogo de representações, as diferenças ditam quem são aqueles que podem ser reconhecidos como músicos de choro, de modo que “questionar a identidade e a diferença significa, nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação”^{xxxv}.

Considerações Finais

O intuito deste trabalho foi o de estudar as relações sociais que são estabelecidas a partir da prática musical. Por se tratar de uma experiência social, este tipo de prática é capaz de produzir ordens morais, tensões e valores. Ela pode motivar diferenças sócio-espaciais, culturais e ser um dos elementos constitutivos da identidade de um grupo. Deste modo, o seu estudo permite a compreensão de estratégias, subjetividade(s) e vivências que são observadas no interior das sociedades. Possibilita ainda o entendimento referente aos estilos de vida, entendidos como configuradores de práticas do cotidiano e/ou de formas de consumo elaboradas a partir de escolhas individuais.

A adoção de um estilo de vida ligado à prática do gênero musical choro, tem dado forma e sustento ao que foi chamado de circuito do choro de Aracaju. A regularidade e frequência aos locais onde é possível encontrar o choro demarcam e, conseqüentemente, dão visibilidade ao circuito, que é composto por três restaurantes (Família Santana, Bom Tempero e Recanto do Chorinho), uma residência (casa do Maestro Argollo) e dois bares (Cantinho da Boemia e Chorinho do Inácio).

As análises das relações construídas no circuito dão indicações da existência de um grupo de chorões estabelecidos (Sarau do Maestro Argollo e Cantinho da Boemia) e um outro de outsiders (grupos Renovação do Choro, Recanto do Chorinho, Bondenós e Boêmios Nota 10). Os primeiros são os que possuem maior tempo de atuação no cenário do choro, que reúnem a maior quantidade de músicos detentores do saber institucionalizado da música, que tocaram com nomes reconhecidos nacionalmente e principalmente, tiveram contato com os regionais de rádio, o que por si só, nesse universo social constitui um símbolo de prestígio, uma vez que existe um imaginário de que os músicos de rádio possuíam capacidade excepcional de execução. Os outsiders seriam aqueles que teriam um menor tempo de atuação no circuito e concentram um menor número de chorões que possuem o saber formal da música.

As representações sob as quais se constrói o gênero musical, calcado na ideia de nacionalidade, tradicionalidade e erudição, estão presentes nas retóricas identitárias a respeito do ser chorão em Aracaju. Estas giram em torno das sentenças de que o músico de choro é um perpetuador de uma arte tradicional do Brasil, que é alguém capaz de executar o mais complexo estilo de música brasileira e que representa a “verdadeira boemia”, pois colocam a prática deste tipo de música como algo central em suas vidas. Este jogo de representações serve, portanto, como estratégias elaboradas para classificar e selecionar quem pode ou não ser reconhecido como chorão e a posição que este terá em seu elaborado universo social.

RETÓRICAS IDENTITÁRIAS NO CIRCUITO DO
CHORO DE ARACAJU
DANIELA MOURA BEZERRA

Notas:

- ^I O artigo apresentado faz parte de uma pesquisa maior, da dissertação de mestrado intitulada "Rodas de choro" em Aracaju: uma discussão sobre o circuito do choro na capital sergipana, defendida em 2011, fomentada pela FAPITEC/SE
- ^{II} Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Sergipe, doutoranda em Sociologia pela mesma instituição, membro do grupo de pesquisa Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas, coordenado pelo professor Frank Marcon. ellabmoura@yahoo.com.br.
- ^{III} DINIZ, 2003; PINTO, 1936
- ^{IV} TINHORÃO, 2005
- ^V DINIZ, 2003; TINHORÃO, 2005
- ^{VI} MELLO, 2003.
- ^{VII} CAZES, 2005.
- ^{VIII} DINIZ, 2003.
- ^{IX} Rodas é um termo usado nesse universo para identificar as reuniões dos grupos de choro.
- ^X FERNANDES, 2010
- ^{XI} ORTIZ, 1985.
- ^{XII} PINTO, 1936
- ^{XIII} CAZES, 2005; TINHORÃO, 2005; DINIZ, 2003.
- ^{XIV} BAUMAN, 2005.
- ^{XV} SCHNEIDER, 2004
- ^{XVI} MARCON, 2005, p. 48.
- ^{XVII} HALBWACHS, 2006.
- ^{XVIII} SOBRAL, 2006
- ^{XIX} PETERS, 2004.
- ^{XX} FERNANDES, 2010; PETERS, 2004.
- ^{XXI} MORAES, s.d., p. 211.
- ^{XXII} Naquele momento o seu objetivo era ser a porta voz do governo. Sua programação era intercalada por notícias oficiais e programas culturais, em geral gravações de programas do Rio de Janeiro. Mais tarde a rádio Difusora daria lugar a rádio Aperipê, mas esta continuaria vinculada ao Estado, uma vez que este precisou intervir para quitar as dívidas referentes a instalação e manutenção dos equipamentos.
- ^{XXIII} Informações encontradas na Rádio Aperipê de Sergipe.
- ^{XXIV} MELLINS, 2007
- ^{XXV} ELIAS & SCOTSON, 2000
- ^{XXVI} SILVA, 2000, p. 81
- ^{XXVII} Iden, p. 84
- ^{XXVIII} WOODWARD, 2000, p. 17
- ^{XXIX} ELIAS; SCOTTON, 2000
- ^{XXX} Entrevista com um dos membros do Sarau do Argollo.
- ^{XXXI} Iden.
- ^{XXXII} Entrevista ao líder do Grupo Renovação do Choro (2010).
- ^{XXXIII} Entrevista com o líder do Recanto do Chorinho (2010).
- XXV SILVA, 2000.

Referências Bibliográficas

- ARGOLLO, Antônio Alvino. *Memória musical de Sergipe: pequenas biografias dos compositores*. Revista Candeeiro, v. 7 e 8. São Cristóvão/SE: ADUFS.
- BAUMAN, Zygmunt; VECCHI, Benedetto. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BECKER, Howard Saul. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BEZERRA, Daniela Moura. "Rodas de choro" em Aracaju: uma discussão sobre o circuito do choro na capital sergipana. Trabalho de conclusão de curso em Ciências Sociais Bacharelado. São Cristóvão/SE: UFS, 2008.

- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: 34, 2005.
- DÉLOYE, Yves. *Sociologia histórica do político*. Bauru: Universidade do Sagrado Coração, 1999.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- ELIAS, Norbert & ESCOTSON, John. *Os estabelecidos e outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FEATHERSTONE, MIKE. *Cultura de consumo e pós- modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A inteligência na música popular: a autenticidade no samba e no choro*. Tese de doutorado em Sociologia. São Paulo: USP, 2010.
- FRÚGOLI JR., Heitor. *Sociabilidade Urbana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e transformação*. In: Horizontes Antropológicos. Dez, v. 11, n.24. 2005. p. 155-184.
- LEITE, Rogério Proença (org.). *Cultura e vida urbana: ensaios sobre a cidade*. São Cristóvão/SE: EdUFS, 2008.
- MAGNANI, Jose Guilherme Cantor. *Mystica urbe: um estudo antropológico sobre o circuito neo-esotérico na cidade*. São Paulo: Estudo Nobel, 1999.
- MARCON, Frank Nilton. *Diálogos transatlânticos*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2005. 158p.
- MELINS, Murillo. *Aracaju romântica que vi e vivi*. Aracaju: UNIT, 2007.
- MELLO, Zuza Homem de. *Enciclopédia da música brasileira*. Samba e Choro. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000. 263p.
- MENDONÇA, Luciana. *Sons e ritmos da cidade: interrogações sobre a interculturalidade e o cotidiano urbano*. In: Revista Tomo. vol. 11. São Cristóvão/SE: Universidade Federal de Sergipe, 2008.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro - reminiscências dos chorões antigos*. Funarte. Rio de Janeiro, 1978. [Edição fac-similar de 1936].
- POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne; BARTH, Fredrik. *Teorias da etnicidade*. Seguindo de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. São Paulo: UNESP, 1997.
- ROESLER, Carlos Eduardo Noronha. *Nacionalismo, tradição e modernidade*. Dissertação de mestrado em Ciência Política. São Paulo: USP, 2008.
- SCHNEIDER, Jens. *Discursos simbólicos e símbolos discursivos: considerações sobre a etnografia da identidade nacional*. In: Mana. Abr 2004, vol.10, n.1. p.97-129.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000.
- SOBRAL, José Manuel. *Memória e Identidade Nacional: considerações de carácter geral e o caso português*. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa , 2006.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 2005.
- WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000.