DOI 10.20504/opus2023.29.26

Aspectos da trajetória do choro em Goiânia-GO: diálogos com a tradição musical goiana e com o trânsito de pessoas na cidade fundada no século XX

Mariana Marques Ferreira
https://orcid.org/0000-0001-9846-3641
(Universidade Federal de Goiás, UFG /Escola de Música e Artes Cênicas, EMAC/UFG, Goiânia-GO, Brasil)

Magda de Miranda Clímaco
https://orcid.org/0000-0001-8690-3945
(Universidade Federal de Goiás, UFG /Escola de Música e Artes Cênicas, EMAC/UFG, Goiânia-GO, Brasil)

Resumo: Esta pesquisa teve como objetivo investigar o papel da forte tradição musical da antiga capital goiana – Vila Boa – e do trânsito de pessoas de outras regiões do país na trajetória do gênero musical choro em uma cidade moderna, projetada, que, buscando processos identitários, emergiu na terceira década do século XX: Goiânia-GO. A investigação, de caráter qualitativo – composta por uma pesquisa bibliográfica, uma pesquisa documental, e, sobretudo, por relatos orais –, possibilitou observar que a trajetória do choro em Goiânia aconteceu desde os primórdios da cidade, teve influência dos músicos e das práticas musicais da antiga capital e de outras cidades do ciclo do ouro em Goiás, assim como de pessoas que buscaram se estabelecer ali. Circunstâncias estas que oportunizaram a prática do choro em residências, bares, programas de rádio e casas de instrumentos e a criação de uma escola e de um Clube do Choro, projetos culturais que legaram frutos aos dias atuais e a caracterização de um gênero mais tradicional, que tem se espalhado cada vez mais por diferentes locais da cidade e, bem mais recentemente, começado a sofrer influência de um estilo mais moderno, através do contato de alguns chorões goianienses com chorões brasilienses.

Palavras-chave: Gênero choro. Goiânia. Cidade moderna. Tradição e trânsito de pessoas.

Aspects of the trajectory of choro music in Goiânia-GO: dialogues with the Goiana musical tradition and the movement of people in the city founded in the 20th century.

Abstract. This research aimed to investigate the role of the strong musical tradition of the old capital of Goiás - Vila Boa - and the movement of people from other regions of the country in the trajectory of the musical genre "choro" in a modern, planned city, Goiânia, Goiás. The emergence of Goiânia in the third decade of the 20th century, seeking identity processes, plays a significant role in this investigation. The qualitative investigation – consisting of bibliographic research, documentary research, and, above all, oral accounts – made it possible to observe that the trajectory of "choro" in Goiânia started from the early days of the city. It was influenced by the musicians and musical practices from of the old capital and other cities in the gold cycle in Goiás, as well as people who brought the genre from various regions of Brazil that sought to establish themselves there. These circumstances provided opportunities for the practice of "choro" in homes, bars, radio programs, music instrument stores, leading to the establishment of a music school and a Choro Club, cultural projects have left a lasting impact to this day and the characterization of a more traditional genre that has spread throughout different locations in the city. More recently, it has also begun to be influenced by a more modern style, through the contact of some choro musicians from Goiânia with choro musicians from Brasilia.

Keywords. Genre choro. Goiânia. Modern city. Tradition and movement of people.

FERREIRA, Mariana Marques; CLÍMACO, Magda de Miranda. Aspectos da trajetória do choro em Goiânia-GO: diálogos com a tradição musical goiana e com o trânsito de pessoas na cidade fundada no século XX. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 29, p. 1-19, 2023. http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.26

Recebido em 13/2/2022, aprovado em 9/7/2023, publicado em 2/1/2024

O choro consiste em uma música instrumental, cuja formação remete a violões, cavaquinho, flauta ou bandolim, no que se aproxima da instrumentação das serestas, muito cultivadas pelos goianos da antiga capital de Goiás, Vila Boa, depois cidade de Goiás, que desenvolveu uma atividade musical significativa no final do século XIX e início do século XX (MENDONÇA, 1981. CLÍMACO; GUILARDI, 2018). Esse gênero musical, que é o cerne das rodas de choro – caracterizadas por uma ambiência de afeto e descontração, regadas a música, comida e bebida –, floresceu no Rio de Janeiro nesse mesmo período e está na base da estruturação da música popular urbana brasileira. Historicamente incorporando a força da influência da então Capital do país, onde surgiu, se desenvolveu e teve muita aceitação (TINHORÃO, 2010, 2013), tem circulado por várias cidades brasileiras, propiciando a criação de um Clube do Choro, uma instituição que, além de reunir chorões para fazer música, propõe iniciativas relacionadas à interação, divulgação e difusão do gênero pela cidade que o sedia (CLÍMACO, 2008).

Tendo em vista a circunstância de grande interesse pelo gênero musical choro por parte da pesquisadora, uma flautista goianiense, assim como a sua intenção de constatar como iniciou seu desenvolvimento na cidade de Goiânia – cidade moderna, projetada, fundada na década de 1930 em pleno Brasil Central (CHAUL, 1997), que recebeu músicos transferidos da antiga capital goiana (MENDONÇA, 1981. CLÍMACO; GUILARDI, 2018), além de músicos de vários outros estados do país interessados nas oportunidades oferecidas pela cidade que emergia –, esta pesquisa teve como objetivo investigar o papel da tradição musical goiana e do trânsito de pessoas de outras regiões do país na trajetória do choro em Goiânia, buscando processos identitários.

A investigação, de caráter qualitativo, por investir numa relação intrincada entre homem, música e sociedade, levou avante uma pesquisa bibliográfica, uma pesquisa documental e, sobretudo, relatos orais[1]. Referente à pesquisa bibliográfica, além de autores e obras acadêmicas que têm discorrido sobre circunstâncias relacionadas ao contexto sócio-histórico-cultural goiano/goianiense, sobre a música no cenário goiano/goianiense e sobre o histórico e estrutura do gênero choro, foram levantadas obras de autores que contribuíram teoricamente com este trabalho, como Chartier (2002), Hall (2006) e Silva (2014). O primeiro, ao colocar o foco numa forma de conhecimento coletivo implicada ao simbólico, que se evidencia nas práticas e obras de um grupo social, as representações sociais, revelando valorações, categorizações, classificações, "práticas que visam [a] fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição" (CHARTIER, 2002: 23). O segundo e o terceiro, ao permitirem a abordagem dos processos identitários relacionados ao representacional. Silva (2014: 91) observa: "é por meio da representação que, por assim dizer, a identidade e a diferença passam a existir". A pesquisa documental, por sua vez, remeteu a diferentes fontes: arquivos de jornais, tal qual o jornal *O Popular*, de maior circulação na cidade, por exemplo, e acervos pessoais de antigos chorões atuantes em Goiânia, de seus familiares, de descendentes de antigos músicos da antiga capital, buscando fotos, recortes de jornais, material musical diverso, visando à evidência de representações relacionadas ao ambiente musical e à atuação desses músicos; fontes midiáticas, propiciadoras de informações sobre a prática do choro na cidade e a criação de um Clube do Choro de Goiânia; e fontes

[1] Os relatos orais foram de grande importância nesta pesquisa, já que a bibliografia sobre o choro em Goiânia é praticamente inexistente.

orais, com relatos colhidos através de entrevistas semiestruturadas[2]. Foram realizadas nove entrevistas com diversas pessoas ligadas direta ou indiretamente ao choro e às histórias do gênero em Goiânia, que permitiram relatos de músicos e/ou seus descendentes que participaram da trajetória histórica do choro na cidade; músicos que participaram da criação e/ou atuaram de alguma forma no Clube do Choro; e músicos atuais que conhecem bem essa história e ainda convivem e fazem música com seus protagonistas.

Os dados colhidos através dessa fonte oral (o projeto ao qual se subordina este trabalho foi submetido ao Comitê de Ética da Universidade Federal de Goiás – UFG)[3] e das demais fontes citadas, na falta de uma historiografia musical que aborde o gênero em Goiás/Goiânia, foram de vital importância para se compreender o desenvolvimento de aspectos importantes da prática do choro na cidade. Ademais, as relações estabelecidas com a sua prática na antiga capital goiana e os mecanismos que levaram à criação e atuação do Clube, foram de vital importância para se chegar aos principais músicos que participaram dessa trajetória histórica.

1. Um pouco mais sobre o choro e o cenário goiano/goianiense

O choro floresceu como um modo de tocar as danças europeias, sobretudo a partir da interação da polca[4] com o lundu (gênero afro-brasileiro), estando a sua formação instrumental básica relacionada à atuação de um grande flautista e nome importante da história desse gênero: Joaquim Antônio Callado (TINHORÃO, 2010, 2013). Com ele, surgiu o "quarteto ideal", o Choro do Callado, composto por dois violões, um cavaquinho e uma flauta solista. Outros instrumentos também integraram diversas formações desse conjunto no final do século XIX, sobretudo instrumentos de banda, o piano e o bandolim.

Após a morte de Callado, Viriato Ferreira da Silva e Alfredo da Rocha Vianna Filho – o Pixinguinha – mostraram que o "modo de tocar" malicioso e choroso estava começando a ser estruturado de forma peculiar, o que já apontava para o estabelecimento, no início do século XX, de um gênero musical, ou seja, de uma composição com características próprias (CAZES, 1999). A partir de 1880, houve a proliferação desses grupos de choro, que também se tornavam acompanhadores de modinhas[5], tocadores de polca-serenata na noite pelas ruas e em orquestras de pobres dos subúrbios cariocas (TINHORÃO, 2010). Circunstância que também remete à realidade musical goiana, aos saraus e serestas que aconteciam cotidianamente na cidade de Goiás, a antiga capital do estado com o mesmo nome, eventos que cultivaram com intensidade o gênero modinha. Ao que tudo indica, conforme será comentado adiante, os seresteiros

[2] Como aparecem muitos recortes de relatos no corpo do texto, as características de cada entrevistado no referente à sua atuação junto ao choro no contexto goianiense serão mencionadas na primeira vez em que forem citados. Serão identificados também na relação das entrevistas situada após as referências.

[3] O projeto ao qual se subordina este trabalho, "Gênero musical choro no cenário goianiense: um enfoque de sua trajetória histórica e processos identitários", foi submetido à *Plataforma Brasil* - Comitê de Ética da UFG: Certificado de Apresentação de Apreciação Ética (CAAE) nº 81201317.0.0000.5083.

[4] A polca é uma dança de salão de origem europeia que chegou ao Rio de Janeiro com as companhias de dança portuguesas e francesas por volta de 1845 (TINHORÃO, 2010).

[5] A modinha é considerada pela historiografia musical um dos primeiros gêneros da música popular urbana brasileira, que se desenvolveu ao lado do gênero lundu (temas picantes, maliciosos e críticos, ritmo bem sincopado), diferenciando-se dele pelo tema amoroso, pelo caráter de canção mais lânguida e sentimental, menos sincopada (TINHORÃO, 2010. SANDRONI, 2001). Esses dois gêneros ganharam muito espaço e transformações no Rio de Janeiro no transcorrer do século XIX. A modinha ganhou um espaço especial no cenário musical goiano, sendo muito cultivada, sobretudo na cidade de Goiás, no final do século XIX e início do século XX (RODRIGUES, 1982).

goianos tiveram contato também com o choro, embora Rodrigues (1982), ao se referir ao cultivo desse gênero musical na cidade de Goiás no final do século XIX e início do século XX, tenha afirmado: "no nosso sertão houve a predominância do bandolim[,] e o cavaquinho dominou no litoral com o chorinho, que, na época, não se dirigiu ao centro" (RODRIGUES, 1982: 113).

Será necessário, agora, abordar alguns elementos do cenário goiano/goianiense, para que se possa discorrer com mais pertinência sobre a presença e o desenvolvimento desse gênero musical nesse cenário, assim como destacar alguns aspectos de uma possível herança musical que chegou à nova capital, Goiânia, através de músicos goianos que ali foram residir (PINA FILHO, 2002).

A história da cidade de Goiás inicia nas primeiras décadas do século XVIII, período do ciclo do ouro no Brasil, quando era conhecida como Arraial de Sant'Anna, que, em 1739, passou a se chamar Vila Boa e, só no século XIX, cidade de Goiás. Rodrigues (1982) afirma que, em 1778, se esgotaram os veios auríferos em Goiás, o que levou ao investimento na pecuária e a uma condição melhor de vida para algumas famílias, que se tornaram fortes oligarquias, com grande poder político e econômico na região, cultoras da tradição. Como consequência dessa circunstância, já no século XIX, houve um despertar na sociedade não só pela política e economia, mas pelo conhecimento intelectual. Nas casas, eram cultivados com intensidade e cotidianidade saraus líteromusicais e serestas (RODRIGUES, 1982). Goiás seguia o que acontecia na Capital do país, portanto. Outro ponto importante que merece ser relatado é o fato de diversas famílias não terem poupado recursos para enviarem seus filhos para estudarem em outros estados, em faculdades do Rio de Janeiro e de São Paulo, por exemplo. Se o surgimento do choro se deu no estado do Rio de Janeiro, na década de 1870, e diversos goianos foram estudar nessa cidade, já se pode presumir que alguns tiveram contato com essa manifestação musical (CLÍMACO; GUILARDI, 2018).

No início do século XX, no entanto, a falta de infraestrutura (esgoto, saneamento básico) da cidade cercada por morros, a forte tradição cultivada pelas oligarquias goianas e as mudanças econômicas e políticas no cenário nacional exigiram a criação de uma nova capital para o estado de Goiás. Pedro Ludovico Teixeira, o fundador da cidade de Goiânia, justificou a sua iniciativa: "como poderia acionar o desenvolvimento do colossal território goiano, uma cidade isolada, trancada pela tradição e pelas próprias condições topográficas ao progresso?" (CHAUL, 1997: 206). Nesse novo contexto, o projeto de Goiânia simbolizava o avesso do atraso e a sua construção poderia retirar o estado da decadência, sendo edificada sob o prisma da "modernidade". Segundo Chaul (1997: 236), em nome do progresso, propôs-se uma nova capital para o estado, "arquitetada e projetada nos moldes da modernidade da época, [...] Goiânia resumiria a convivência do atraso com a modernidade, nos conturbados anos [19]30". No entanto, muito mais do que isso, "por intermédio de Goiânia, a região se integrou à nação. O desenvolvimento econômico dos anos 1930 deu suporte ao projeto de 'Marcha para o Oeste', idealizado pelos adeptos de Vargas" (CHAUL, 1997: 236). Nesse momento,

> tendo como ponto culminante o Estado, as representações de decadência e atraso foram definitivamente substituídas pela da modernidade, trazendo embutida a idéia de que o almejado progresso de Goiás tinha sido atingido. Na realidade, o estado como um todo continuava longe da representação alardeada. Os contrastes permaneciam – Goiânia sustentava a imagem de modernidade (CHAUL, 1997: 236).

Foi para essa cidade moderna, projetada em nome do progresso e da modernidade, que muitos cidadãos da antiga capital se mudaram na primeira metade do século XX, trazendo, na bagagem, a rica vivência cultural goiana (PINA FILHO, 2002): a vivência de saraus literomusicais e serestas, embora se

tenha constatado que o gênero musical choro realmente não fora muito cultivado em Goiás (CLÍMACO; GUILARDI, 2018). Por outro lado, se são poucas as notícias sobre o cultivo do gênero nas primeiras décadas de fundação da nova capital, há indícios, através dos relatos colhidos, os quais serão citados adiante, que apontam para a existência de rodas de choro em Goiânia nas décadas de 1940 a 1960; para a criação, pelo músico e chorão Oscar Wilde Ayres da Silva, de uma escola de música muito voltada para a prática do choro; e para a fundação de um Clube do Choro na década de 1980; assim como se tem notícias e pode ser vivenciado um investimento atual em rodas de choro na cidade. Todo esse contexto levou a alguns questionamentos, que serão respondidos nos próximos itens: a herança da prática musical da antiga capital teria contribuído de algum modo para a prática do choro no início da cidade de Goiânia? Como tem sido delineada a sua trajetória histórica na cidade e que contexto levou à criação de um Clube do Choro? Que músicos estariam envolvidos com essa história? Por fim, que representações se evidenciam na relação choro-cidade de Goiânia? Acredita-se que há possibilidades de o choro ter sido praticado na cidade de Goiás, em outros momentos que não fossem as reuniões de elite ou as comportadas serestas (CLÍMACO; GUILARDI, 2018) e de ter sido levado para Goiânia pelos músicos locais que se mudaram para a nova capital, juntando-se ao choro de outras regiões do país.

2. O choro em Goiânia: a herança goiana

Rodrigues (1982), apontando os principais instrumentos que circulavam nas serestas goianas – na sua maioria, os instrumentos do conjunto clássico do choro, um dado importante para estas reflexões –, afirma que o choro não teve espaço em Goiás, a antiga capital goiana:

> O violão [...] foi o instrumento ideal para acompanhar a modinha em Goiás, o violão plangente harmonizou-se plenamente com o espírito vilaboense, aliando-se ao sonoro bandolim que vai tecendo filigranas melódicas em torno do canto. (Interessante notar que no nosso sertão houve a predominância do bandolim e o cavaquinho dominou no litoral com o chorinho que na época não se dirigiu ao centro). A popularidade da flauta, tanto ao gosto português como indígena, veio coroar magnificamente, compondo o trio instrumental modinheiro vilaboense (RODRIGUES, 1982: 113).

No entanto, dados colhidos nos relatos dos entrevistados Euler de Amorim Júnior (bandolinista, filho de seresteiro goiano), Oscar Wilde Ayres da Silva (bandolinista, antigo chorão goiano, fundador e presidente do Clube do Choro), Enéias Áquila Fernandes (integrante de antigas rodas de choro), Fernando Cupertino Ramos de Barros (músico, sobrinho de uma regente de orquestra de cinema mudo goiano) e José Reis De Geus (estudioso do choro e chorão muito atuante em Goiânia, com grande convívio com antigos chorões), todos com ligação com pessoas que atuaram na cidade de Goiás e no início da cidade de Goiânia, permitiram supor uma possível prática do choro pelos seresteiros goianos, embora muito moderada, além de constatar que houve uma possível influência de músicos goianos que vieram para a nova capital nas suas primeiras décadas, assim como houve uma influência do repertório das bandas de música goianas na música praticada por esses músicos em reuniões familiares, em momentos de descontração. Esses dados permitiram também conhecer um repertório goiano integrado pela música popular brasileira que atuava no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX, por gêneros que tinham relação direta com o choro, como a polca-lundu, o maxixe e os tangos brasileiros. Todos esses

entrevistados concordam, em parte, com Rodrigues, quando essa autora afirma que o choro teve pouco espaço na cidade de Goiás, mas discordam da negativa. Euler de Amorim Júnior (2019) observou que "[...] o Choro teve um pequeno espaço na cidade de Goiás, embora, não tenha sido o foco principal como as serestas e as modinhas, por exemplo". Já Silva (2019), ressaltou características da sociedade que impediram o seu intenso cultivo: "o choro era uma música mais [...] dos funcionários, das pessoas mais simples. Então, custava mexer com esses, nesses lugares, quando a elite mandava no gosto musical".

Em contrapartida, Barros (2019) levanta a possibilidade de uma maior influência da música popular carioca ter sido divulgada entre os músicos goianos por bandas que tinham o seu repertório integrado por polcas, maxixes e tangos brasileiros, gêneros que interagiam profundamente com os choros e os chorões no Rio de Janeiro, mas não caracterizavam rodas de choro. Mesmo confirmando a inevitabilidade do contato dos goianos que iam estudar no Rio com a prática do choro, atribui a falta de investimento nesse gênero ao gosto do povo goiano pelo "caráter lânguido e sentimental da modinha". No final de contas, os relatos colhidos deixam claro que as rodas de choro foram muito pouco praticadas na antiga capital, a cidade de Goiás, mas deixam claro também o contato grande que o povo goiano teve com gêneros afins e contemporâneos ao choro, os quais circulavam no Rio de Janeiro. Uma circunstância que nos deixa insistir na suposição de que, embora fosse pouco praticado e não tenha sido muito executado e eleito como um dos gêneros favoritos, o choro esteve presente também no espaço musical goiano, de forma peculiar, inclusive, através da adoção de outros gêneros que lhe eram afins. Barros (2019), comentando sobre a sua convivência com os músicos goianos, observou:

> [E]u convivi com muitos desses músicos e eles não falavam em choro, eles falavam em tango brasileiro, em maxixe […] A cidade de Goiás é muito forte em matéria de música brasileira; lá eles sempre tocavam diretamente ou indiretamente o choro, tocavam [...] as polcas, os maxixes, os lundus – todos esses gêneros que formaram a identidade do choro, eles tocavam; as valsas, todos esses estilos são muito tocados em Goiás e em Pirenópolis, também, é muito forte (BARROS, 2019).

Por outro lado, essa citação abre as portas para se observar que o choro chegou a Goiânia através também de outras cidades do ciclo do ouro, além de Goiás, cidades que tiveram uma vivência musical significativa, como foi o caso de Pirenópolis, por ele citada, das cidades de Jaraguá, Corumbá de Goiás, entre outras. De Geus (2019) comenta também essa influência de outras cidades goianas no início da nova capital:

> Você tem aí muitas pessoas vindas de fora [...] a gente não pode deixar de mencionar que esse movimento também já existia em outras cidades como Goiás Velho, Pirenópolis, Corumbá [de Goiás], que foram cidades do ciclo do ouro, que foram berções culturais do estado, né? Então, na verdade, as pessoas que vieram pra, digamos assim, pra compor Goiânia, tanto do estado como de fora, já tinham essa questão cultural latente [...] mas existiram compositores [...] que vieram de fora, através da própria migração para o estado [...] todas essas cidades do ciclo do ouro foram importantes [...] Pirenópolis, Corumbá [de Goiás], Jaraguá, Goiás Velho (DE GEUS, 2019).

Voltando à relação das práticas e instrumentação dos seresteiros goianos com o choro, importante colocar que, se gostavam de tocar nas ruas sob a luz do luar, cantar modinhas nas janelas das moças e amigos, tocar em festas, também se reuniam em casa depois dessas serestas simplesmente para tocar, quando, conforme insinua Barros (2019), tinham oportunidade de praticar o choro. Ao comentar sobre isso, afirmou: "Sim, nas casas, nos saraus, nos encontros familiares, nas reuniões de amigos […]

tocavam: valsas, tangos […]". Acrescentou: "paralelamente havia os seresteiros com as modinhas, **com os choros depois,** e que tocavam: violão, flauta, clarineta, bandolim" (BARROS, 2019, grifo nosso).

Os depoimentos trouxeram à tona também práticas musicais dos instrumentistas goianos em sessões de cinema mudo. Amorim Júnior (2019) observou que "às vezes, tocava-se o tango brasileiro nesses cinemas mudos". Sobre a grande incidência de menção ao tango nos relatos colhidos, foi observado por Barros (2019): "Na verdade não existia com esse nome [choro], né? [...] se falava muito em 'tango brasileiro', eu via muitas partituras de tango brasileiro". Mas, apesar das afinidades e contemporaneidade, choro, maxixe e tango brasileiro são reconhecidos como gêneros diferentes; as representações que se evidenciam nesse contexto das afirmações de Amorim Júnior e Barros, mais uma vez, denotam que a prática do choro na antiga capital de Goiás foi muito moderada, em relação, principalmente, à prática intensa de outros gêneros.

Argumenta-se, assim, que houve influência das atividades musicais de antigas cidades do estado no início da nova capital, sobretudo da antiga capital, conforme também observado por Barros (2019): "houve uma influência do meio musical e, como eu lhe disse, muitos músicos que vieram [da cidade] de Goiás pra cá, trouxeram consigo essa vivência". Tendo em vista esse e outros relatos semelhantes já mencionados, além dos comentários sobre as práticas dos seresteiros goianos realizados por Rodrigues (1982) e Mendonça (1981) e das constatações de que seus instrumentos eram semelhantes àqueles do conjunto básico do choro e de que se reuniam sempre para tocar juntos, há grande probabilidade de que os músicos goianos executassem o choro em momentos mais reservados de sua convivência (CLÍMACO; GUILARDI, 2018) e de forma muito menos intensa do que a com que praticavam outros gêneros, o que reforça o comentário de Amorim Júnior (2019) quando observa: "[...] o choro era praticado na cidade de Goiás Velho, mas de forma muito sucinta". Verificada essa realidade, o que se tem a dizer sobre a trajetória do choro no início da nova capital?

3. Primeiros desenvolvimentos do choro em Goiânia

Neste momento, depoimentos como aqueles cedidos por Eurípedes Fontenelle (2019), violonista, um dos primeiros professores de violão da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG, filho de um violonista que participou de rodas de choro no início de Goiânia, tornam-se importantes. O entrevistado assegura que havia choro em Goiânia na década de 1940 (nas residências, em reuniões informais, em uma loja de instrumentos). Cita e mostra uma foto (Figura 1) evidenciando um grupo de músicos portando os instrumentos do choro, um deles o seu pai, que tocava o bandolim, um instrumento muito cultivado pela antiga sociedade goiana. Afirma que:

> [T]em o documento do meu pai aqui, tocando bandolim [...] Então, com meu pai naturalmente tocando bandolim, ele só podia tocar choro, não tinha outra música pra ele tocar [...] não pode dizer que seja um grupo de choro, mas como ele estava no bandolim e tocava choro, provavelmente (FONTENELLE, 2019).



Fig. 1: José Fontenelle em uma provável Roda de Choro em Goiânia por volta da década de 1940.
Fonte: Acervo pessoal de Eurípedes B. Fontenelle.

A prática do choro, que teve um estímulo da herança goiana, como observado anteriormente, foi-se desenvolvendo também a partir da chegada de pessoas de outros pontos do país à nova capital, uma circunstância característica de uma cidade moderna, projetada, cheia de perspectivas, como era o caso de Goiânia, e conforme afirmado pelos entrevistados. De Geus (2019) afirmou que esse desenvolvimento estava relacionado também à prática musical "de pessoas que vieram de fora, através da própria migração para o estado"; e Silva (2019) relembra sempre a abertura da nova e projetada capital para pessoas de outras regiões do país e, entre elas, músicos ligados ao gênero choro. Traçando o perfil dessas pessoas e já evidenciando representações sobre a prática do choro, observou:

> [O]s chorões, que também vinham de outros estados no início da capital, [...] faziam trabalhos isolados, encontravam-se de forma, assim, bem para terapia musical, todos tinham suas atividades, geralmente eram funcionários públicos, todos tinham as atividades e nos finais de semana se encontravam para aquele momento de convivência com o musical. [...] foram se encontrando aqui (SILVA, 2019).

Mais especificamente, Fontenelle (2019) lembra que, nas décadas de 1940 e 1950, existiram músicos chorões em Goiânia (Figura 2) – pessoas vindas de fora, portanto.

> Você conheceu o Zé Eurípedes e o Roberto? Professores de violão? São outros violonistas da década de 40. [...] Tinha outro grande violonista que morou em Goiânia, também radicou aqui um tempo: Geraldo Vespar [...] Tinha o Juvenal Bragança, que era um violonista que veio de São Paulo [...] Eu cito o meu pai, o meu tio, o meu irmão [...] Meu pai: José Perez Fontenelle dos Santos [...] então, meu pai fazia choro na década de 50 (FONTENELLE, 2019).

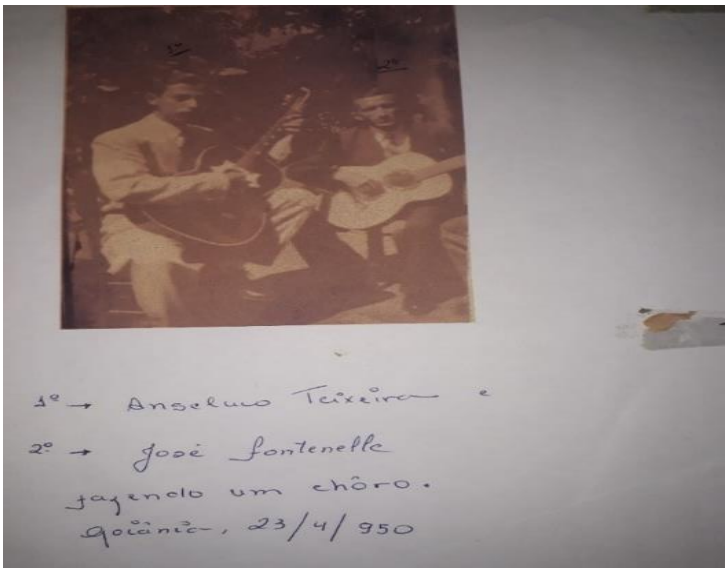


Fig. 2: José Perez Fontenelle e Anselmo Teixeira ao violão. Referência ao choro datada de abril de 1950.
Fonte: Acervo pessoal de Eurípedes B. Fontenelle.

Mostrou o documento que aparece na Figura 2, evidenciando a prática do choro nos anos 1950; uma foto do seu pai onde, logo abaixo, se vê a referência à prática do choro e a data: "José Fontenelle fazendo um chôro. Goiânia, 23/4/[1]950". Seu depoimento é detalhado, evidenciando também que havia o tradicional trânsito entre músicos de banda e as rodas de choro:

> [M]uito Choro que eu conheci, que é tocado até hoje, foi através do meu tio [...] Antônio Fontenelle [...] ele era sargento, músico da banda da PM [Polícia Militar], era irmão do meu pai [...] ele chegava empunhando um cavaquinho e tocava chorinhos no cavaquinho, isso, possivelmente, década de 50 pra 60. (FONTENELLE, 2019).

Percebe-se, através desses relatos e documentos, que, nas décadas de 1940, 1950 e 1960, já existia a prática do choro na cidade de Goiânia (ainda que de forma tímida). Fontenelle (2019) afirma que, nesse período inicial da cidade, o gênero musical era praticado, sobretudo, em "fundo de quintais", no que se alinha com o depoimento de Silva (2019), embora afirme também que acontecia muito em bares e em uma das primeiras casas de venda de instrumentos da cidade, a **Casa do Povo**: "Da década de 50 pra 60 é um momento bonito aqui: tinha a Casa do Povo, do seu Ney de Castro, que vendia instrumentos [...] Nessa loja... era um encontro dos violonistas [...] era um encontro dos músicos" (FONTENELLE, 2019). Acrescenta, lembrando bares onde a música também acontecia: "[...] eu lembro quando eu era rapazinho novo ainda, com meu irmão Marcos, a gente ia nesses bares de periferia só pra tocar no fundo de quintal" (FONTENELLE, 2019).

Os relatos apontados confirmam que existiram alguns nomes de músicos na cidade que vieram de outros estados do país, que podem ser considerados importantes para a presença do gênero e seu desenvolvimento em Goiânia. Dentre eles, têm sobressaído os violonistas Geraldo Amaral (que influenciou diversos chorões da atualidade) e Marcos Borges. Segundo relato de Fontenelle (2019), mencionando a presença de dois músicos mineiros, no início da cidade,

> [Q]uem veio foi o Geraldo Amaral, mineiro também, e radicou aqui até falecer [...] Nesse período que você está procurando choro você vai encontrar um [outro] rapaz aqui que tocava choro, além de outros gêneros [...] Marcos Borges era conhecido por Marquinho [...] ele me parece era de Araguari, também de Minas, Minas Gerais, radicado aqui até falecer [...] mas era chorão também (FONTENELLE, 2019).

Geraldo Amaral atuava na Rádio Brasil Central na década de 1950, assim como o Eurípedes Fontenelle e seu pai, o que permite observar que essa rádio também esteve envolvida com a prática do choro na cidade. Segundo o entrevistado, "meu pai às vezes tocava na rádio Brasil Central, tocava Choro, tocava lá, entendeu? [...] E eu também tocava porque na década de 50 [...] Silvio Medeiros [...] foi o radialista que me lançou no rádio, em 1955 [...] Então eu já tocava" (FONTENELLE, 2019). Essa declaração anuncia a presença do choro nas rádios de Goiânia já na década de 1950. Silva (2019) também reforçou a força dessa mídia no contexto do desenvolvimento do choro e se colocou como mais um chorão que veio de fora para Goiânia, na década de 1970:

> [I]nclusive eu que vim de Porto Nacional, que era Goiás e hoje é Tocantins [...] eu vim de lá com essa força de viver e ouvir as músicas pelas rádios, rádios de fora, né? [...] quando eu vim pra cá eu trouxe uma bagagem musical que eu encontrei e já aglutinei os meus conhecimentos com a turma daqui [...] (SILVA, 2019).

Nas décadas de 1960 e 1970, o choro continuava chegando na cidade através do rádio, "[...] então, você aprendia assim: a música chegava em Goiás através do rádio, porque não tinha televisão [...] através de algum músico que aparecia [...] Aí, a coisa veio chegando depois mais acelerado, talvez na década posterior" (FONTENELLE, 2019). Nesse mesmo relato, Fontenelle afirma que, no final da década de 1970, ajudou a criar um conjunto de choro, integrado também por Oscar Wilde Ayres da Silva, um dos fundadores do Clube do Choro de Goiânia, que será abordado mais adiante e por outros músicos atuantes na cidade nesse período:

> [N]a década de 70 pra 80, eu ajudei a formar o […] Conjunto de Choro Coronel Ademar, clarinetista e saxofonista, estava lá tocando. Levei o Oscar pro grupo, depois nós levamos o João Viola e, enfim, nesse grupo, apareceu um violonista que era amigo do coronel [...] um grande violonista acompanhador de choro, Lirinho (FONTENELLE, 2019).

A Figura 3 mostra músicos numa roda de choro familiar e de amigos na cidade de Goiânia em 1978: Euler de Amorim (bandolim), Euler de Amorim Júnior (bandolim), Orion (violão), Marta, Argemiro, Márcia e Carmo Henrique (violão). Interessante lembrar que Euler de Amorim foi um integrante importante das serestas goianas na antiga capital Goiás e que, junto a seu filho Euler de Amorim Júnior, continuou essa atividade em Goiânia.



Fig. 3: Músicos goianos tocando numa roda de choro familiar e de amigos em Goiânia – 1978. Euler de Amorim, ao centro, com o bandolim e Euler de Amorim Júnior, também com o bandolim, segundo da direita para a esquerda. Fonte: Acervo pessoal de Euler de Amorim Júnior (1978 – Goiânia).

Amorim Júnior (2019) confirma a prática do choro, sobretudo em residências, nas décadas de 1960 e 1970, antes da criação do Clube do Choro, que passou a oferecer um local específico para essa prática, como será observado adiante. Músicos e atuações relacionadas ao choro que se constituirão em importante lastro para a fundação desse Clube.

> [A]ntes do Clube do Choro já existia reuniões com alguns chorões em Goiânia, certo? [...] Eu diria que o Choro começou em Goiânia nas reuniões de casas de amigos, né? Ah, como eu disse: eu ia na casa de um, na casa de outro, as reuniões não tinham locais comerciais. As reuniões eram: vamos fazer uma feijoada ali, vamos fazer choro [...] E o choro rolava ali, um almoço, uma galinhada na casa de fulano e eu já tive oportunidades de fazer choros na casa do professor Chiquinho [...] e na casa do Quetinho (AMORIM JÚNIOR, 2019).

O bandolinista cita dois nomes importantes do desenvolvimento do choro nesse período que adentrou a década de 1980: Prof. Chiquinho, o Chiquinho do Acordeon, e Quetinho, citados também pela maioria dos demais entrevistados. Deixa constatar que Geraldo Amaral ainda continuava no circuito nesse período, juntamente com o violonista Eurípedes Fontenelle e Evaldo da Flauta. Importante citar, aqui, o depoimento dos entrevistados de que o choro acontecia também em barzinhos na cidade e as representações que esses relatos evidenciam, revelando a ambiência de afeto, a convivência descontraída e tranquila que implicava. Fernandes (2019) afirmou que "pra tocar choro, por exemplo, a gente se encontrava nos barzinhos, a gente não esperava assim: ah não, nós vamos nos encontrar de quinze em quinze dias não, a gente ia pra boteco e vamo', 'bora tocar hoje". Silva (2019) lembrou que se pegava "os locais que tinham os barzinhos próximos a uma árvore [...] ali, ficávamos tocando em reuniões com os amigos, com as famílias; sempre assim, reuniões bem tranquilas".

Em contrapartida, o choro em Goiânia continuou sofrendo influências de pessoas que vieram de fora da cidade e, nesse momento, importante citar a interação com chorões da cidade de Brasília,

sobretudo nas décadas de 1970 e 1980, conforme relato do mesmo Silva (2019), que evidencia também uma interação indireta com o choro carioca:

> [A] gente tocava e ia músicos de Brasília, na época vinha o Fernando Machado e outros colegas de Brasília, que eram de Jaraguá, que estavam em Brasília, né? [...] com a capital federal em Brasília, muitos chorões do Rio foram para lá, porque grande parte dos chorões eram funcionários públicos. [...] [Os chorões brasilienses] bebiam um pouco da fonte dos profissionais do Rio que estavam lá e juntavam com o que estava sendo feito em Goiás, aqui na capital, e então foi criando um caldeirão cultural que começou a crescer pela convivência de todos juntos (SILVA, 2019).

Assim, pode ser dito que, no decorrer da história do choro em Goiânia, aproximadamente entre a década de 1950 e a década de 1980, estiveram presentes diversos músicos que foram de extrema importância para o desenvolvimento desse gênero na cidade, atuando, sobretudo, em residências e em barzinhos. Importante lembrar novamente a presença do choro em programas de rádio nesse período, a já mencionada Rádio Brasil Central e a Rádio Universitária. Chagas (2019), um dos criadores do programa "Flauta e Bandolim" na Rádio Universitária, comentou:

> [A] minha vivência maior com o choro foi através do rádio, que assim que eu vim pra Rádio [...] e chegando aqui eu comecei a futricar na antiga discoteca de LP e fui amontoando disco de choro e seresta [...] aí, criei o espaço, aliás o programa começou assim tipo uma vinheta: a gente fazia um comentário pequeno e fazia uma música [...] depois é que, aí, a Rádio achou interessante [...] e montamos um horário fixo que está até hoje [...] o programa continua no ar [...] quinta-feira às 21:00 (CHAGAS, 2019).

De Geus (2019) lembrou: "Eu toquei muito nesse programa quando existia o Clube do Choro [...] e com outros grupos que eu fiz parte e a gente tocava ao vivo. Era um programa muito descontraído e foi muito importante, também, para a minha formação".

Ademais, importante lembrar o papel da escola **Studio Centro de Música,** na década de 1980, que não somente interagiu com a atuação de um Clube do Choro, mas também antecedeu e preparou a sua criação. Para Fernandes (2019), os professores de música/choro possuem um papel fundamental no desenvolvimento do choro em Goiânia: "A persistência de professores como o próprio Oscar Ayres, o Paulo Amazonas, que era um violonista famoso, o Quetinho, que era um violonista de sete cordas, esse pessoal não deixou morrer e trouxe, de fora, pra cá, o estilo choro". O Studio Centro de Música foi montado por um dos chorões mais citados neste estudo, o tocantinense Oscar Wilde Ayres da Silva, cuja atuação merece um destaque, já que é considerado diretamente ligado à criação do Clube do Choro de Goiânia, que teve essa escola como importante ponto de partida. Segundo suas palavras, "[D]e 1981 em diante, eu dava aula na minha escola, eu montei uma escola, [...] foram quase 15 anos em atividade" (SILVA, 2019).

4. Do Studio Centro de Música à criação do Clube do Choro de Goiânia

Mostrando a relação direta da escola Studio Centro de Música com a criação do Clube do Choro de Goiânia, Silva observou:

> Fui eu que fundei o Clube do Choro [...] eu já dava muita aula pra muitos alunos; tinha muitos alunos e foi crescendo, crescendo e eu montei uma pequena escola, dei aula em várias escolas em Goiânia [...] **e depois eu montei a minha escola e aí comecei [...] esse é o início do clube do choro, com a minha mão**. Então na escola [...] os alunos que estavam nas escolas me seguiram e eu fazia no fundo do quintal a escola [...] e aí, cresceu demais esse projeto (SILVA, 2019, grifo nosso).

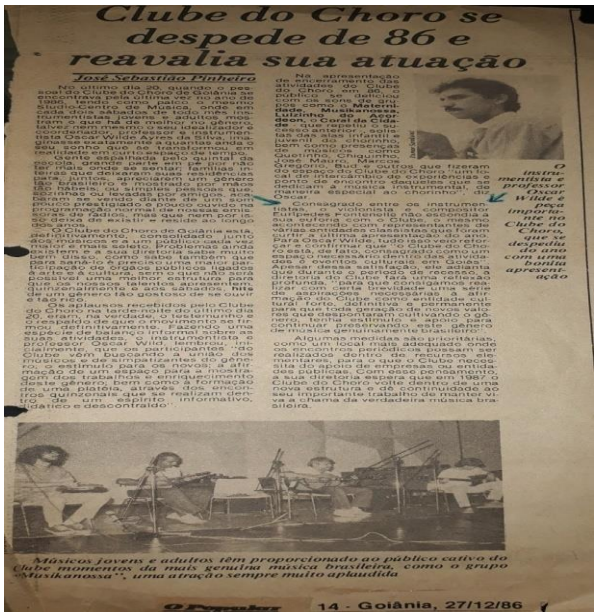
Enéas Áquila Fernandes (2019), considerado também um dos fundadores do Clube por vários entrevistados, esclarece a importância de Oscar Ayres na criação do Clube do Choro de Goiânia e a sua própria posição de fomentador e de integrante do processo:

> [E]u fui um dos fundadores do Clube do Choro, né? Na verdade, quem fundou o Clube do Choro aqui foi o professor Oscar Wilde [...] e na época, eu sou um dos fundadores, né? Eu, o Toninho, o Oscar. Então a gente começou esse processo numa escola de música que ele tinha, que chamava Studio Centro de Música; lá ele resolveu fazer o Clube do Choro, tínhamos encontros de quinze em quinze dias, no fundo da escola dele [...] eu fiz parte do início do Clube do Choro de Goiânia (FERNANDES, 2019).

De Geus (2019) confirma Oscar Wilde como o fundador do Clube, afirmando que "o Clube do Choro, até onde eu tenho notícia, ele foi fundado em 1985, dentro da Escola do Oscar Wilde", no que se alinha com Furtado (2016), que, além de concordar com esta afirmação, reconhece também o ano de 1985 como o da fundação do Clube. Fontenelle (2019) também confirma a atuação decisiva de Silva nesse processo e a sua relação com a Escola Studio, ao dizer que "começar o movimento, o movimento propriamente dito assim (organizado) foi o Oscar Wilde [...] quando fez o Studio, chamava-se 'Studio', o Clube do Choro)". Silva Neto (2019), violonista de sete cordas, estudioso do choro e muito envolvido com a sua prática em Goiânia atualmente, foi bem taxativo ao afirmar que "o Oscar é um cara fundamental na história do choro aqui, reconhecido como o fundador do Clube do Choro". Oscar Wilde Ayres Silva comentou sobre a transição do Studio Escola de Música para o Clube do Choro:

> [N]a minha escola já fazia os encontros e foi crescendo, crescendo, crescendo os alunos, foi crescendo a roda de choro que fazia dentro da escola, simples, né? Assim, eu dava aula durante a semana e um dia da semana, nas quintas-feiras, eu fazia a roda de choro com os alunos e convidava sempre um de fora pra reforçar [...] E fazia sempre no fundo da escola, um quintal amplo, com mesas e tudo [...] E foram crescendo, e a coisa cresceu demais [...] a imprensa ficou sabendo e foi fazer cobertura, e aí nasceu o clube do choro [...] Aí, foi crescendo, passou para um prédio maior, e, aí, nesses prédios já tinham 45 alunos, crianças. [...] Eu montava a escola com professores e uma média de 40 a 50 alunos, crianças de no máximo 12 anos [...] todos solavam, todos tocavam. [...] Aí comecei a fazer os recitais abertos ao público, inicialmente de 15 em 15 dias [...], isso foi a célula base para o choro criar força interior. Então, eu criava o movimento, inicialmente sábado sim, sábado não, começando às cinco da tarde, com todos os alunos tocando [...], depois entrava a segunda parte, todos os chorões, todos os veteranos, todas as pessoas que faziam choro em Goiânia tocavam. [...] Os grupos que estavam tocando antes começaram a treinar mais, ensaiar mais para tocar [...] Tinha o grupo do Geraldo Amaral, grupo do Mário Morete, grupo do Evaldo e todos os grupos dos grandes músicos que faziam o clube e todos os artistas que já estavam, que já tinham tido aulas comigo: [...] o Enéias, o Nonato, que foram brilhantes músicos [...] Então, foi um caldeirão musical que fazia toda semana (SILVA, 2019).

Conforme os relatos colhidos, alguns nomes foram básicos para a existência e consolidação do Clube junto ao de Oscar Wilde Ayres da Silva; músicos que tiveram uma atuação decisiva junto ao choro nas décadas anteriores, tais como: Enéias Áquila Fernandes, Quetinho, Paulo Amazonas, Chico Duarte, Capitão Oscarlino, Nonato Mendes, Geraldo Amaral, Eurípedes Fontenelle, Evaldo da Flauta, Toninho Roldão (que foi presidente do Clube), Gasparzinho, José Mauro, Moretti (do grupo Aruanda, considerado um dos maiores bandolinistas que já passaram por Goiânia, segundo Amorim Júnior), dentre muitos outros, que foram chamados de "Grupo da Velha Guarda" por João Rodrigues Filho – o João Garoto (RODRIGUES FILHO, 2019). Violonista ainda muito atuante na cidade hoje, cultor ferrenho dessa tradição do choro na cidade, João Garoto relatou ter sido frequentador do Clube, apesar de estar iniciando no gênero naquele momento. Um recorte do jornal *O Popular* de 27 de dezembro de 1986 (Figura 4) comenta uma apresentação de final de ano do Clube ainda sediado no Studio Centro de Música, fazendo considerações sobre um Clube do Choro consolidado que precisava de auxílio de órgãos públicos ligados à arte e à cultura, assim como precisava de auxílio de empresas da cidade para que, em 1987, voltasse com nova estrutura e continuasse o seu trabalho.



Clube do Choro se despede de 86 e reavalia sua atuação

José Sebastião Pinheiro

Músicos jovens e adultos têm proporcionado ao público cativo do Clube momentos da mais genuína música brasileira, como o grupo "Muskenossa", uma atração sempre muito aplaudida

14 - Goiânia, 27/12/86

Fig. 4: Recorte do jornal *O Popular* (27 de dezembro de 1986) mencionando a apresentação do Clube do Choro e comentando sua atuação e necessidade de consolidação. Fonte: Acervo pessoal de Eurípedes Fontenelle.

No seu relato, Silva Neto (2019) revela que o Clube do Choro mudou a sua sede para vários locais, na tentativa de acomodar o número crescente de pessoas que passaram a procurar o espaço tanto para participar das Rodas de Choro quanto para assistir. Com o tempo, suas atividades foram esmorecendo, a ponto de ter que ser reestruturado no início da década 2000. De Geus (2019) – o Zé do Choro – comenta sobre essa reestruturação, apresentando um recorte de jornal (Figura 5) no qual ele aponta que o Clube do Choro estava ocupando, em 2004, uma nova sede nas dependências do Clube das Associações e Sindicatos do Estado de Goiás (ASEG). Lembra que essa reestruturação foi um canal importante de transição do Clube para o projeto "Grande Hotel revive o choro", do Próprio Oscar Wilde Ayres da Silva, um projeto que teve início em 2003 e rendeu muitos frutos no cenário goianiense, repercutindo até os dias atuais. Importante lembrar que o Grande

Hotel é um prédio no estilo *Art Deco* (Figura 6), característico do início de Goiânia, e, por isso, tombado como patrimônio histórico da cidade. No dizer do De Geus (2019):

> Eles fizeram esse movimento na ASEG, que depois acabou [...] ele ficou algum tempo ali, atuando, mas depois ele se extinguiu [...] pegou-se o gancho pra fazer aquele movimento do "Grande Hotel revive o choro" e depois eles mudaram de nome para "Grande Hotel vive o choro" [...] mas depois eles começaram a desvirtuar porque eles traziam grupos de outros gêneros – grupos de samba, e tal, então, ele não ficou especificamente no choro (DE GEUS, 2019).



Diário da Manhã Goiânia, sábado, 4 de dezembro de 2004 3

Zé do Choro interpreta clássicos do gênero

Ivair Lima
Da editoria do DMRevista

O choro vai soar com tudo que tem direito, hoje, na Aseg. O clarinetista e saxofonista Zé do Choro é o convidado da primeira edição de uma série de recitais de jovens solistas programada pelo Clube do Choro de Goiânia.

Zé do Choro é um dos mais novos talentos do chorinho goianiense. A festa instrumental começa às 18 horas com uma roda da Oficina de Choro. Logo depois tem início uma roda com músicos mais experientes presentes no local. Às 19h40 Zé do Choro assume o palco para comandar o espetáculo.

Zé do Choro é um músico talentoso que se deixou seduzir pelo chorinho brasileiro logo na primeira experiência com o gênero. Tudo começou quando, estudante de Música na Universidade Federal de Goiás, conheceu o violonista Eurípedes Fontenelle, que o apresentou ao Clube do Choro de Goiânia. A entidade estava retomando suas atividades culturais. José Reis não demorou para se transformar em Zé do Choro.

Zé do Choro aprendeu com Oscar Wilde como tocar Pixinguinha

Com o nome de guerra, Zé ocupou o lugar de solista no grupo Alma Brasileira, liderado pelo professor Oscar Wilde. Hoje, ele participa ainda dos grupos Bem Brasil e Brasileirinho, todos de grande destaque no Clube do Choro de Goiânia, se transformando em presença cativa em todas as atividades culturais da entidade.

Zé começou pelo piano, e bem cedo. Aos cinco anos iniciou o estudo do instrumento na Academia de Música de Ponta Grossa, no Paraná. A clarineta, seu principal instrumento até hoje, entrou em sua vida musical quando tinha oito anos de idade. Em Goiânia desde 2001, o instrumentista integrou a Banda Sinfônica e o Coral do Cefet, a Banda Sinfônica da UFG e a Banda Pequi, da Escola de Música da UFG.

Nesse seu primeiro recital de choro como solista principal ele contará com o apoio de seu grupo, o Alma Brasileira, além de alguns convidados, entre eles o violonista Zé Mauro. No repertório, o melhor do gênero, com destaque para os compositores do choro tradicional. Zé do Choro interpreta Pixinguinha, Saraiva, Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim, entre outros.

RECITAIS ABERTOS – Os recitais semanais do Clube do Choro são realizados no Espaço Cultural da Aseg, Av. T-1, esquina com a T-8, no Setor Bueno, com ingressos a preço simbólico de R$ 5. A oficina de choro, sob comando de Leandro Venâncio, que acontece antes, começa às 16 horas, com entrada franqueada a todos interessados em tocar esse gênero musical brasileiro. Basta, para isso, levar o instrumento preferido, sendo que, para quem já tem repertório escolhido, a coordenação recomenda que leve também partituras e/ou cifras das músicas a serem trabalhadas, para facilitar o trabalho dos acompanhantes.

Anote
Evento: Recital do Clube Choro com o solista Zé do Choro
Local: Espaço Cultural da Aseg (Avenida T-1, esquina com a T-8, no Setor Bueno)
Hora: 18h
Ingresso: R$ 5

Fig. 5: Apresentação de José De Geus pelo Clube do Choro no Clube da ASEG em 2004.
Fonte: Acervo pessoal de José Reis De Geus.

De Geus (2019) observa, ainda, que o Clube do Choro teve como primeira sede, depois de reestruturado no início de 2000, as dependências do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Cita como locais de atuação: o Bar Glória, a Feira do Cerrado, a Rádio Universitária – programa "Flauta e Bandolim" –, teatros de unidades do Serviço Social do Comércio (SESC) e do Serviço Social da Indústria (SESI), espaços administrados pela UFG – Medicina em Concerto – e recitais na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC/UFG). Uma reportagem do jornal *O Popular*, do dia 23 de abril de 2006, mostra, ainda, o Clube do Choro atuando na cidade, embora comente que as suas atividades estavam suspensas em decorrência de uma reforma nas dependências do Clube da ASEG para melhor acomodar os músicos, anuncia uma apresentação em homenagem ao famoso chorão carioca Pixinguinha, em comemoração pelo dia nacional do choro.

O Clube não está mais em atuação, como já anunciado por De Geus (2019), mas, como pôde ser observado, as suas atividades influenciaram e influenciam ainda o cenário musical da cidade até os dias atuais, pois deixaram as suas marcas em projetos como "Grande Hotel revive o choro" (2003), iniciativa do próprio Oscar Wilde Ayres da Silva, e sua nova edição, "Grande Hotel vive o choro" (de 2012 a 2019) (Figura 6), além de em inúmeros grupos de choro que circulam, hoje, na cidade, em bares, nas escolas de

música e universidades, nos palcos de teatros, entre outros locais, conforme depoimento de De Geus (2019) e Silva Neto (2019).



Fig. 6: Projeto "Grande Hotel vive o choro". Grande Hotel em noite do projeto. Foto de Guilherme Narciso. Fonte: *Curta Mais* (2019).

Neste sentido, pôde ser constatado que todo esse caminho que o choro goianiense percorreu desde os seus primórdios até a atualidade contribuiu para a construção de seus "processos identitários". Estes revelam, segundo Silva Neto (2020), além das marcas das situações peculiares da formação de sua trajetória, o cultivo de um choro mais tradicional, ou seja, um choro que apresenta variações na linha melódica no momento das improvisações e uma volta mais constante à parte A, mais ligado harmonicamente à centralidade do tonal. Características fáceis de serem constatadas ao se presenciar grande parte das rodas de choro goianienses. No entanto, alguns chorões e rodas já têm evidenciado alguns momentos de interação desse choro tradicional com um choro considerado "mais moderno" (CLÍMACO, 2008), com improvisações que se afastam mais da melodia, com o cultivo de escalas alteradas, de uma harmonia mais carregada de notas de tensão, entre outras inovações. Circunstância resultante do contato de chorões goianienses com o choro de Brasília, de acordo com alguns dados colhidos nos relatos de Silva Neto (2020) e de De Geus (2019), e através do trabalho de Pimenta (2019)[6]. Silva Neto (2020), em relato a Barbosa (2021), referindo-se ao choro brasiliense, observou:

> O Choro de Brasília tem... inclusive esse pessoal de Brasília direto vem aí. [...] É muito diferente na questão da improvisação. [...] Então no primeiro momento a improvisação do choro é mais baseada em variações melódicas, pequenas variações da melodia principal. Então hoje, não, o cara pega uma seção e estuda detalhadamente uma harmonia... tipo toca uma seção, aí ele vai testar, vai aplicar uma frase com uma escala alterada, vai aplicar uma frase com uma escala diminuta. Entendeu? É algo diferente do que se fazia. Esse pessoal mais novo tá buscando isso (SILVA NETO, 2020 apud Barbosa, 2021:7).

[6] Ver mais sobre as interações dos chorões goianos e brasilienses em Pimenta (2019).

Essa abordagem, no entanto, necessitaria de um outro artigo para ser mais explorada, valendo, aqui, a constatação desse vetor identitário do choro goianiense que traçou a trajetória descrita, bem mais ligado ao tradicional, mas que começa a abrir os horizontes para inovações a partir das relações que estabelece com o choro brasiliense.

Considerações finais

Percebe-se que o choro esteve presente na cidade de Goiânia desde as primeiras décadas de sua fundação, acontecendo, sobretudo, em reuniões de famílias, fundo de quintais, bares e Rádio, sempre em um clima de muita descontração, confraternização, conforme as representações evidenciadas através das fontes pesquisadas. Era realizado, sobretudo, por pessoas vindas de cidades históricas de Goiás que tinham uma forte tradição musical seresteira, ou pessoas vindas de outros estados do país, em busca das perspectivas de trabalho oferecidas pela nova capital goiana, uma cidade moderna. Essas circunstâncias forjaram uma trajetória histórica e simbólica peculiar, que possibilitou a fundação da escola Studio Centro de Música por um dos pioneiros do choro na cidade, Oscar Wilde Ayres da Silva. Escola que, em interação profunda com a atividade da "velha guarda" do choro da cidade e suas representações relacionadas à prática desse gênero musical, consistiu no ponto de partida para a fundação do Clube do Choro de Goiânia na década de 1980. Esse clube, por sua vez, incorporando a mesma carga representacional/simbólica da escola, foi um elemento importante para a realização de projetos como o "Grande Hotel revive o choro", que incrementaram e têm incrementado o cultivo do gênero na cidade.

Assim, pode-se confirmar a suposição de que a força da herança cultural da tradição goiana, através da prática, descontração, representação e investimento musical dos seresteiros, junto à presença de músicos de outras regiões que praticavam o choro e foram habitar a "capital moderna", e junto, ainda, à sua atuação através do Clube do Choro – que, hoje, já não está mais em atividade –, a projetos culturais efetivados e à interação próxima com o choro brasiliense, que vem interferindo na prática tradicional em Goiânia, foram lastros importantes para que o choro se desenvolvesse e continuasse vivo na cidade, base importante para os processos identitários daí resultantes, sempre em construção.

Este artigo consiste em uma versão ampliada de exemplar previamente publicado nos *Anais do XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* (ANPPOM).

Referências

BARBOSA, Lauriane Campos; CLÍMACO, Magda de Miranda. As Rodas de Choro em Goiânia (GO): motivações, locais de atuação e relações com o mundo do trabalho. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXXI, 2021, João Pessoa. Anais... João Pessoa, 2021, p.1-12. Disponível em: https://anppom.org.br/congressos/anais/v31/ Acesso em: 12 Mai 2023.

CAZES, Henrique. *Choro:* do quintal ao Municipal. São Paulo: Editora 34, 1999.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

CHAUL, Nasr Fayad. *Caminhos de Goiás:* da construção da decadência aos limites da modernidade. Goiânia: Editora UFG, 1997.

CLÍMACO, Magda de Miranda. *Alegres dias chorões*: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília. 393 f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

CLÍMACO, Magda de Miranda; GUILARDI, Ludmylla Cristina. O lundu canção e o choro: implicações com a sociedade goiana que cultivou saraus e serestas. *Revista Hodie*, Goiânia, v. 18, série 2, pp. 213-228, 2018.

FURTADO, Fernanda Vasconcelos. *O violão na cidade de Goiânia*: trajetória história, principais personagens. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

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

MENDONÇA, Belkiss Spencière Carneiro. *A música em Goiás*. Goiânia: Editora UFG, 1981.

PIMENTA, Vida Altoé. *A trajetória inicial do gênero musical choro em Goiânia*: trânsito de chorões e peculiaridades das interações com o choro de Brasília. Relatório Final (Iniciação Científica). Programa Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC), Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

PINA FILHO, Braz Wilson Pompeo. *Memória musical de Goiânia.* Goiânia: Kelps, 2002.

RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma. *A modinha em Vila Boa de Goiás*. Goiânia: Editora UFG, 1982.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença:* a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2014. pp 73-102.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Editora 34, 2013.

Site

CURTA MAIS. Chorinho retorna à calçada do Grande Hotel em Goiânia com entrada gratuita. *Curta Mais.* 14 ago. 2019. Foto de Guilherme Narciso. Disponível em: <http://www.curtamais.com.br/goiania/chorinho-retorna-a-calcada-do-grande-hotel-em-goiania-com-entrada-gratuita> Acesso em: 17 abr. 2023.

Entrevistas

AMORIM JÚNIOR, Euler. Entrevista concedida a Mariana Marques Ferreira em 21 jan. 2019. Arquivo de áudio em formato mp3. 1h17min34s. Não publicada.

BARROS, Fernando Cupertino Ramos de. Entrevista concedida a Mariana Marques Ferreira em 1° fev. 2019. Arquivo de áudio em formato mp3. 1h4min30s. Não publicada.

CHAGAS, Pedro Paulo. Entrevista concedida a Mariana Marques em 5 fev. 2019. Arquivo de áudio em formato mp3. 1h4min30s. Não publicada.

DE GEUS, José Reis. Entrevista concedida a Mariana Marques Ferreira em 11 fev. 2019. Arquivo de áudio em formato mp3 54min44s. Não publicada.

FERNANDES, Enéias Áquila. Entrevista concedida a Mariana Marques Ferreira em 18 fev. 2019. Arquivo de áudio em formato mp3. 37min56s. Não publicada.

FONTENELLE, Eurípedes. Entrevista concedida a Mariana Marques Ferreira em 1° jun. 2019. Arquivo de áudio em formato mp3. 2h47min25s. Não publicada.

SILVA NETO, João Fernandes. Entrevista concedida a Mariana Marques Ferreira em 24 jan. 2019. Arquivo de áudio em formato mp3. 34min53s. Não publicada.

SILVA, Oscar Wilde Ayres. Entrevista concedida a Mariana Marques Ferreira em 6 fev. 2019. Arquivo de áudio em formato mp3. 1h6min10s. Não publicada.

RODRIGUES FILHO, João. Entrevista concedida a Mariana Marques Ferreira em 12 fev. 2019. Arquivo de áudio em formato mp3. 49min40s. Não publicada.

Mariana Marques Ferreira é licenciada em flauta transversal pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e técnica em instrumento musical (integrado ao ensino médio) no Instituto Federal de Goiás (IFG). Professora de musicalização, flauta transversal e flauta doce no Tutti Centro Integrado de Música, Educação e Saúde; e flautista na Orquestra Jovem Joaquim Jayme pela Prefeitura de Goiânia. Trabalhos apresentados em eventos científicos, como: *Encontro Regional da Associação Brasileira de Educação Musical* (ABEM), *Encontro de Licenciaturas de Educação Básica* (ELEB), *Simpósio Internacional de Musicologia da Escola de Música e Artes Cênicas* (EMAC/UFG) e *XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* (ANPPOM). Trabalho premiado na Sociedade Brasileira para o progresso da Ciência (SBPC - GO). meur7.97@gmail.com

Magda de Miranda Clímaco é doutora em história cultural pela Universidade de Brasília (UnB); mestre em música pela Universidade Federal de Goiás (UFG); bacharel em piano e licenciada em música pela mesma instituição. Professora associada e pesquisadora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG). Integra a coordenação do Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeo de Pina Filho, da EMAC/UFG, e o Núcleo Caravelas - Centro de Pesquisas em História da Música Luso Brasileira/CESEM/Universidade Nova de Lisboa. Uma das criadoras e coordenadoras do *Simpósio Internacional de Musicologia* promovido anualmente desde 2011 nas cidades de Pirenópolis-GO e Goiânia-GO pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG). magluiz@hotmail.com

A *Opus* está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição - NãoComercial 4.0 Internacional