



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

JOÃO EDUARDO MOREIRA GUIMARÃES

O grupo de choro do Sesc Santo Amaro (Recife-PE) e a institucionalização do ensino do choro

RECIFE

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
LICENCIATURA EM MÚSICA

JOÃO EDUARDO MOREIRA GUIMARÃES

O grupo de choro do Sesc Santo Amaro (Recife-PE) e a institucionalização do choro

TCC apresentado ao Curso de Licenciatura em música da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Música.

Orientador(a): CARLOS SANDRONI

RECIFE

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Guimarães, João Eduardo Moreira.

O grupo de choro do Sesc Santo Amaro (Recife-PE) e a institucionalização do ensino do choro / João Eduardo Moreira Guimarães. - Recife, 2024.

46

Orientador(a): Carlos Sandroni

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Música - Licenciatura, 2024.

Inclui referências.

1. choro (gênero musical) em pernambuco. 2. Educação musical em Pernambuco. 3. SESC - Atuação cultural em pernambuco. I. Sandroni, Carlos. (Orientação). II. Título.

780 CDD (22.ed.)

JOÃO EDUARDO MOREIRA GUIMARÃES

**O GRUPO DE CHORO DO SESC SANTO AMARO E A INSTITUCIONALIZAÇÃO
DO CHORO**

TCC apresentado ao Curso de Licenciatura em música da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Música.

Aprovado em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Profº. Dr. Carlos Sandroni (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profº. Dr. Eduardo Visconti (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profº. Dr. Lúcia Pompeu de Freitas Campos (Examinador Externo)
Universidade do Estado de Minas Gerais

RESUMO

Este trabalho visa entender quais os contextos permeiam o grupo de choro do Sesc Santo Amaro, em Recife, com foco nas atividades realizadas sob a regência do professor Maurício Cézar, sucedido por Alex Sobreira. Para isso, foi necessário estudar a história do Sesc, e qual seu contexto sócio-estrutural; além da história do choro e seus paradigmas educacionais; tendo assim um fio condutor que dará base para a análise dos objetivos propostos (e os alcançados) pelo grupo. Identificamos valores educacionais na Roda de choro (fundamento no aprendizado deste gênero) a partir do autor Brito (2020), comparando a conceitos trazidos por Green (2002), e por fim inferidos como utilizados no grupo a partir de fontes cedidas por alunos e material encontrado online. Fica evidente que o choro caminhou para a formalização, aqui encontrando parceria com uma instituição nacional que busca multiplicar a arte, cultura e o lazer; assim dando estrutura para um projeto de grande relevância e impacto na sociedade e na vida pessoal de seus integrantes.

Palavras-chave: Choro (Gênero musical) em pernambuco; Educação musical em Pernambuco; SESC - Atuação cultural em pernambuco

ABSTRACT

This work aims to understand the contexts behind the social project in Sesc Santo Amaro's *Choro* group in Recife (Brazil), focusing in the first years led by the teachers Maurício Cézar and Alex Sobreira. For this, it was necessary to research Sesc's history and its socio-structural context; as well as the choro history and its educational paradigm, looking for a path to analyze the proposed objectives and milestones of the group. We also identified educational values of the *Roda de Choro* (Choro jam, place for musicking choro) as wrote by Brito (2020), comparing it to values exposed by Green (2002), and deducing the process the group took based in materials given by ex-students and found online. It became evident that the Choro walked to formalization in the end of the XX century, finding collaboration in a national institution that works in sharing arts, culture and leisure; structuring a project with great impact both in the society as in its participants' lives.

Keywords: Choro; Education, Social-project.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 O grupo de choro do Sesc Santo Amaro (Recife-PE) e a institucionalização do ensino do choro	8
2.1 O SESC	
<i>2.2 O Choro</i>	<i>12</i>
2.3 O Grupo de Choro do Sesc Santo Amaro	25
3 CONCLUSÃO	42
4 ANEXOS	44
Referências Bibliográficas	45

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho visa compreender como o grupo de choro do Sesc Santo Amaro (da cidade do Recife) se insere num contexto mais amplo sobre o ensino do choro. Investiga-se também as metodologias, objetivos e marcos alcançados pelo grupo, assim como seu impacto na cena do choro da cidade.

O sesc surge a partir de um momento histórico de tensões de classe, e após diversas greves e negociações é institucionalizado como estrutura de auxílio aos trabalhadores da indústria. Com o tempo, se transforma de um lugar de auxílio básico de saúde e mercadorias, para um ambiente que visa ocupar o tempo livre do credenciado, contando com atividades de cultura e lazer.

O choro, feito no Brasil desde meados do século XIX pela classe média, inicialmente como mistura das músicas européias e afro-brasileiras, passa por muitas transformações em estética, consumo e prática. Ao final do século XX, o paradigma que o rege é o da institucionalização, havendo diversas entidades como o Clube do Choro de Brasília que sedia a Escola de Choro Raphael Rabello e a Escola portátil de música, sediada pela Casa do Choro, além de muitas outras. A aceitação desta música também a torna cada vez mais presente nos currículos de conservatórios e departamentos universitários de música.

Sendo assim, estas duas realidades demonstram uma compatibilidade que se observa na cidade do Recife a partir da Unidade Santo Amaro. Com a estrutura do Sesc e a carga cultural-histórica do choro, aproveitando professores formados em rodas de choro e em universidades, o grupo de choro do Sesc Santo Amaro trabalhou com crianças e jovens, partindo do repertório e prática deste gênero musical. O projeto contou com diversas apresentações, palestras, e até gravação de um disco nunca lançado. Atualmente alguns destes alunos são músicos profissionais e apontam suas experiências no grupo como marcos em suas formações.

Como veremos no trabalho, escolhi o recorte da atuação dos professores Maurício César e Alex Sobreira, que juntamente com os esforços dos alunos e apoio do Sesc, movimentaram este gênero no estado de Pernambuco, com diversas viagens para outros municípios, e instruindo uma geração que hoje atua ativamente na preservação e difusão do gênero. Também é importante ressaltar que o grupo teve uma excelente montagem sob a direção de Laís de Assis, trazendo outro repertório, ensinando novos estudantes, e promovendo diferentes apresentações com maior apelo performativo. Eu tive o privilégio de ser inserido no meio do choro a partir de aulas com esta professora, em formato online devido a pandemia do Covid-19, no ano de 2020, mas com não menos qualidade.

A literatura sobre o ensino do choro se deu a partir da dissertação de mestrado de Marco César de Brito (2020), este com uma longa carreira dedicada ao choro, usou de sua vasta experiência para traçar valores comuns à prática e formação musical no choro. Corroborando com ele, temos o livro da influente pesquisadora Lucy Green (2002) *How popular Musicians Learn: A way ahead for musical education*. O contexto é muito diferente: ela investiga os valores musicais relacionados a músicos de Rock da Inglaterra (também a partir de entrevistas). Ambos os pesquisadores analisam como músicos populares aprendem e interagem, possibilitando então observar um paralelo claro com as duas práticas musicais.

Este arcabouço teórico é comparado às fontes do grupo, cedidas por ex-alunos e também disponíveis na internet. Muitas questões são confirmadas ou

inferidas, como o valor da escuta ativa, e a *percepção aural*, ou seja, “tirar de ouvido”.

O sesc se mostrou uma experiência de sucesso, formando diversos músicos profissionais, além de apresentar o choro para muitos jovens. Alguns dos pontos observados foram a prática musical, o trabalho em grupo, apresentações em palcos como o *Teatro Santa Isabel*, o *Teatro Marco Camarotti*, entre outros.

2 Desenvolvimento

2.1 O Sesc

Antes de falarmos sobre o grupo de choro do SESC Santo Amaro, precisamos contextualizar de onde ele surge, quais estruturas o sustentam e seu objetivo. O Sistema S é um coletivo de 9 instituições, sendo essas: ‘Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial’ (SENAI) e ‘Serviço nacional de aprendizagem Comercial (SENAC), voltadas à educação industrial; o ‘Serviço Social do Comércio’ (SESC) e ‘Serviço Social da Indústria’ (SESI), voltados a serviços de bem estar social; e posteriormente complementados pelo ‘Serviço Nacional de Aprendizagem Rural’ (SENAR), ‘Serviço para Cooperativas’ (SESCOOP), ‘Serviço Social do Transporte e Serviço nacional de Aprendizagem do Transporte’ (SEST-SENAT), e ‘Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas’ (SEBRAE), que desempenham diferentes funções. Essas instituições recolhem parte do lucro de empresas inscritas e o reverterem em serviços voltados para a sociedade (especialmente a sua própria comunidade), de maneira organizada, estruturada e coletiva.

As instituições são administradas de maneira independente do governo, embora funcionem a partir de contribuições coletivas específicas, oferecidas por indústrias de diferentes setores da Economia (com exceção do SEBRAE, que é vinculado ao governo federal). O Sistema teve início com a fundação do SENAI em 1942, quando o então Ditador Getúlio Vargas lidava com o processo de industrialização do país. Neste momento o país estava em “Estado de Guerra”, dificultando a importação, o que trouxe a indústria para trabalhar em serviços essenciais em um ritmo acelerado. Esse status de guerra foi excelente para os donos da indústria, visto que comumente justificava burlar o direito a férias, não pagamento das horas extras de trabalho, prorrogação da jornada semanal; entre outros fatores, como descontos compulsórios de guerra e considerar faltas e greve como deserção. Isso aumentou drasticamente os lucros, mas criou uma instabilidade

nas relações de trabalho, levando a greves e outras respostas dos trabalhadores. (FIGUEIREDO, 1991)

Tudo isso (com ênfase nas greves e insatisfação popular) levou a uma série de encontros de empresários, sendo um deles o “Conferência das classes produtoras do Brasil” em 1945, onde foi escrita a ‘Carta econômica de Teresópolis’, e um ano depois, outro grupo de empresários, inspirados pelo encontro, publicaram a ‘Carta da Paz Social’. Estas duas publicações tem como objetivo apaziguar os conflitos e diferenças das classes, tornando suas relações mais harmoniosas. Após a publicação, foram fundados o SESC, o SENAC e o SESI, com a assinatura do então presidente Eurico Gaspar Dutra, tendo objetivo de criar um bem estar social e melhorar as condições de trabalho. (RUMMERT e RIBEIRO, 2016, p104)

FIGURA 1: Carta da paz social



Fonte: wikipedia

A primeira linha institucional do SESC, assinada em 1946, contava com objetivos como a saúde física, emocional e doméstica do comerciário, alimentação e higiene; assim como questões como defesa da condição de transporte, produção de produtos de baixo custo similares aos consumidos pelos beneficiários, regularização

de documentos e treinamento / instrução adequada para desempenhar suas funções. O SESC funcionou nessa linha nos primeiros anos, porém houve baixa adesão, logo havendo mudança no direcionamento institucional.

Em 1951 houve uma convenção de técnicos em Bertioga - São Paulo, onde os objetivos institucionais foram alterados, alinhados com o ideal do projeto Dopolavoro italiano. O projeto visa ocupar o tempo livre do comerciário, em detrimento de ações relacionadas à saúde, promovendo principalmente atividades de lazer e cultura enquanto reduzia a assistência médica. A instituição já começa a seguir este modelo, sendo em 1953 publicado o “*II Plano de ação geral do SESC*”, onde fica oficializada a mudança. Uma questão de grande impacto foi a mudança de um serviço totalmente gratuito, para um serviço barato mas pago, sendo proporcional a renda do associado. Assim, muda a mentalidade de serviço gratuito de má qualidade, para se dar o valor devido ao pagamento. (Idem, p110-113)

Houve diversas mudanças nas diretrizes ao longo do tempo, sendo uma delas a partir do *IV Convenção de Técnicos* no ano de 1969, onde colocou como os campos de atuação prioritários Alimentação, Lazer e Educação.

O texto de Rummert e Ribeiro (2016) termina com uma consideração sobre as mudanças que trouxeram o SESC de um movimento popular conquistado pela luta em greves e necessidades do trabalhador, para um dos maquinários utilizados para conformar a população, tornando-a submissa.

(...)Optou-se, então por contemplar o campo do lazer, no âmbito da educação informal, que visavam a deslocar o eixo dos conflitos entre capital e trabalho das relações de produção de caráter de sobre-apropriação e sobre-expropriação capitalistas (FERNANDES, op. cit.), para o âmbito das condições de vida da classe trabalhadora, abstraídas de sua gênese, centrada no antagonismo de classes e na exploração do trabalho pelo capital. Assim, o êxodo rural, os baixíssimos níveis de escolaridade, a remuneração insuficiente para suprir as necessidades básicas, tornaram-se causas das precárias condições de existência e não consequências do modelo de acumulação capitalista, com suas particularidades no país. Emerge, portanto, da análise documental, a clara intencionalidade de controle social empreendido, aqui, sobretudo, a partir de iniciativas que objetivavam disciplinar os trabalhadores pelo lazer controlado e programado para inculcar a disciplina e a submissão, ou seja, nas palavras de Gramsci, o consentimento ativo dos governados (GRAMSCI, 1978). Pretendeu-se criar, assim, por parte das forças dominantes, um elo de reforço da submissão da classe trabalhadora atrelando o mundo do lazer às demandas de caráter conformador do mundo do trabalho alienado. (RUMMERT e RIBEIRO, 2016, p 196)

Sendo assim, o SESC segue com diversas atividades de Lazer e cultura, que apesar das críticas, são de muita importância para os credenciados, que tem acesso a produções de diversos tamanhos, mas com uma seleção criteriosa, sempre de qualidade. Também é importante para a economia da cultura, visto que o circuito de palcos do SESC abrange uma diversidade de ramos das artes, contemplando artistas de vários tamanhos e propostas. É um dos mais importantes do país na área da música, tendo ações como o Sonora Brasil e Instrumental SESC, que fazem uma produção de altíssima qualidade.

Podemos constatar que o grupo de choro está alinhado ao SESC e o seu objetivo institucional, sendo uma atividade que trabalha no bem estar, desenvolvimento pessoal e ação formativa por meio da educação artística. Na página do website da instituição, encontramos a seguinte descrição:

“Qualidade de vida e bem-estar são focos do trabalho do Sesc. Por meio de uma ampla gama de atividades, ele proporciona ao público oportunidades para o desenvolvimento pleno de seu potencial. São importantes aspectos da instituição a diversidade, a presença nacional e a ação formativa, base de todos os projetos e serviços oferecidos nas áreas de saúde, lazer, cultura, educação, esporte, turismo e sustentabilidade.”

<https://www.sesc.com.br/institucional/o-sesc/>

Em Pernambuco, o SESC atua desde 1947, e hoje conta com 23 unidades, sendo a Unidade Santo Amaro (responsável pelo grupo que estaremos estudando) fundada em 1969, a mais antiga da capital do estado.

<https://www.sescpe.org.br/unidades/sesc-santo-amaro/>

<https://www.sescpe.org.br/sobre-o-sesc/>

A unidade Santo Amaro conta com diversas atividades e estruturas voltadas para a sociedade, como almoço de qualidade a preço acessíveis, o Teatro Marco Camarotti (que foi um palco importante para o grupo), sala de música (onde acontecem a maioria dos encontros), academia de ginástica, agência de turismo, biblioteca, consultório médico, galeria de arte, ginásio esportivo e um salão de eventos. Conta também com serviços como encontro de idosos, encontro de jovens, ensino fundamental e EJA, futsal, ginástica, judo, musculação, colônia de férias,

aulas de teatro em diversos níveis, aulas de violão, canto, e por fim, o grupo de Choro. A integração entre as unidades do SESC também é importante, contando com a gravação de um disco nunca lançado, gravado no estúdio da unidade Casa Amarela, além de diversas viagens para hotéis e unidades do Sesc pelo Brasil.

2.2 O Choro

O ensino do choro hoje existe em diversas modalidades, inclusive formais e estruturadas, como em workshops, cursos livres, escolas especializadas e até na academia. Porém nem sempre foi assim, e para entendermos estes processos de aprendizado, precisamos entender o choro como um fenômeno histórico e cultural, que se modificou diversas vezes ao longo do tempo. Para esta exposição me baseio no livro “Choro - do quintal ao municipal”, de Henrique Cazes (1998) ; e depois analiso as formas de aprendizados a partir do estudo de Brito (2020) sobre o aprendizado na roda de choro, o estudo de caso de ensino de choro na escola de Choro Raphael Rabello (a primeira desta especialidade) de Teixeira (2008) e Pereira (2004), além das reflexões trazidas pela autora Lucy Green no livro *How popular musicians learn: a way ahead for music education* (2002).

Primeiramente, mesmo hoje em dia havendo diversos grupos como o do Sesc, escolas especializadas em choro, e também a inserção quase onipresente nos currículos de conservatórios pelo país, a principal fonte de aprendizado ainda é oral, não-estruturado e informal, acontecendo principalmente na roda de choro e transcrevendo gravações (ou “tirando de ouvido”). Este fenômeno de aprendizado aural é um dos pilares do gênero, e uma constante na história deste, sendo datada desde os primórdios com Joaquim Callado (considerado o pai do choro) e a primeira geração de artistas que fizeram esta música, visto que os acompanhadores (e às vezes os solistas) muitas vezes sequer sabiam ler partitura. A roda é onde os músicos que se conhecem ou não, se encontram e interpretam as músicas do gênero de maneira espontânea e lúdica. Vale ressaltar que existe um repertório “canonizado”, sendo de domínio comum entre todos que tocam o choro em todo o mundo, como as músicas mais famosas dos compositores consagrados, por

exemplo "Doce de coco" de Jacob do Bandolim, "Cochichando" de Pixinguinha, "Pedacinhos do céu" de Waldir Azevedo e "Corta Jaca" de Chiquinha Gonzaga, para citar alguns temas tocados mundo afora. Estas músicas são nomeadas de diferentes formas ao redor do Brasil, como "Varandagem", pois seriam tocadas em varandas, de maneira lúdica e informal ou também "medalhões" devido a sua riqueza e cobiça por todos que a tocam. O domínio desse repertório é a base da prática.

Figura 2: Manuscrito de Pixinguinha da peça Lundu Característico, de Joaquim Callado. 1950.



Fonte: MARTINS (2021)

O choro passou por muitas transformações, transitando entre o popular e o erudito. Sua origem vem de danças e músicas europeias, com a interpretação dos mestiços brasileiros, principalmente a “classe média”, representada por ex-escravos, funcionários públicos e outros grupos populares do século XIX. A colonização portuguesa nos dá um norte claro sobre as influências do continente Europeu: as modas italianas e francesas, junto a tradição erudita anglo-saxã, no caldeirão cultural que é a península ibérica, muito influenciada também pelo mundo

árabe. As importações culturais chegam ao Brasil e logo são executadas por mãos mestiças, que muito diferem das brancas do velho continente. O gênero então surge a partir de ritmos como a Polca, o Scottish, as mazurkas e o lundu africano, logo gerando ritmos como o dobrado e o maxixe. Estes eram dançados de forma relativamente libidinosa, sendo muito criticados pela ala conservadora da sociedade da época. Considerado “baixo”, ou uma corruptela da “civilização”, chegou até a ser questão de polícia, como por exemplo, em 1908 o pioneiro do samba João da Baiana, que estava a caminho de tocar para o senador Pinheiros Machado foi abordado pela polícia e levaram seu pandeiro (CAZES, 1998, .p 77). Temos então o choro em sua gênese como “abrasileiramento” de músicas e gêneros estrangeiros, depois havendo a produção autoral e informada no país.

A influência africana é evidente, porém faltam fontes para ser preciso em suas raízes, o que pode mudar visto o atual interesse na pesquisa de ritmos, gênero e história cultural no continente Africano. O apagamento cultural durante e após a escravidão no nosso país também dificulta este trabalho, sendo essa raiz intencionalmente apagada e desvalorizada até hoje.

“O tango brasileiro é, assim como o maxixe, resultado da fusão de melodias de polca com acompanhamentos de habanera estilizada, via lundu.” (CAZES, 1998, p.34)

Joaquim Callado, aluno de Henrique Alves de Mesquita, ambos homens negros e compositores do século XIX, foram nomes de gigante contribuição para o gênero, sendo o primeiro considerado o “pai” do choro devido a vasta produção e ser o primeiro a assumir novas perspectivas em sua composições. Era muito comum na época assinar por exemplo como “Tango Brasileiro”, para evadir o fato do ritmo da composição ser um Maxixe.

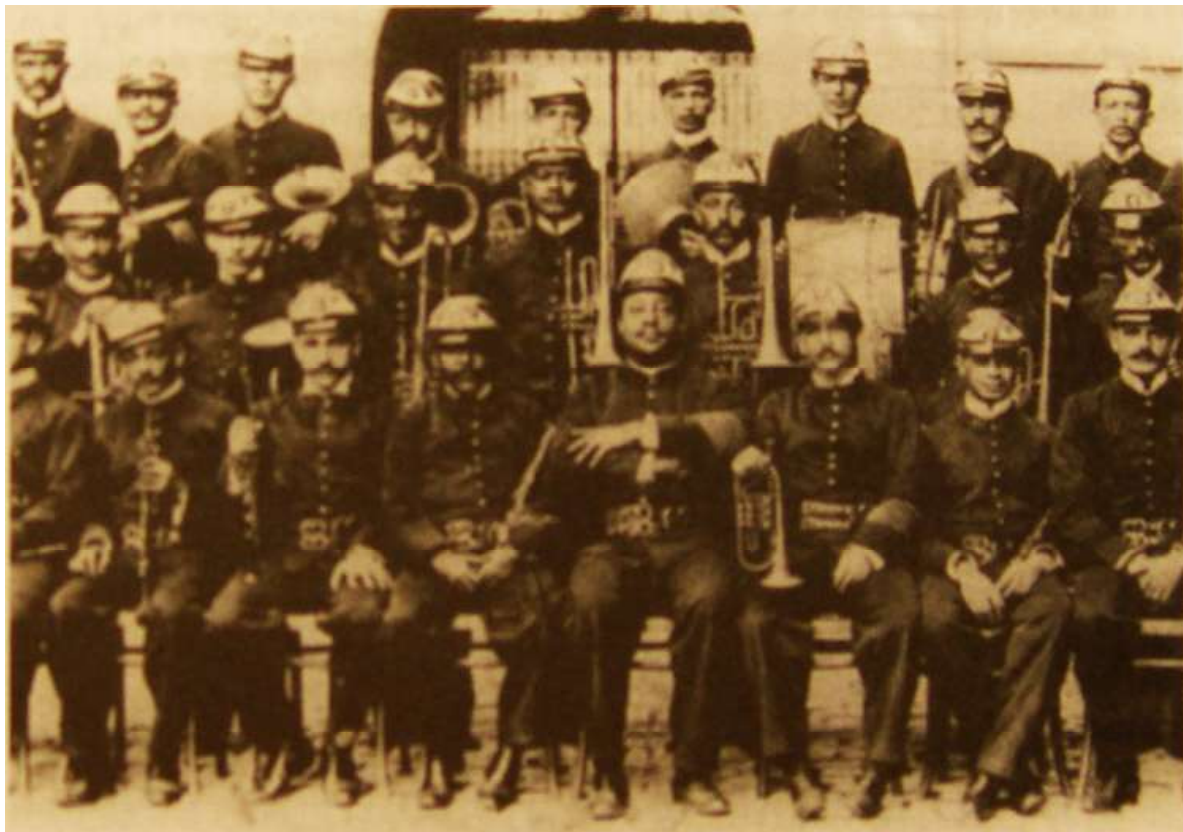
Do trabalho de Callado como compositor, deve-se destacar o “Lundu Característico”, de 1873. Essa peça de maiores pretensões traz em seis partes um resumo das tendências de época, já apontando para o abrasileiramento da polca e o surgimento do maxixe como acento musical (CAZES, 1998, p. 23)

Neste momento inicial, o choro era composto por músicos que andavam junto às elites, mas não necessariamente o faziam para elas. A escrita, o concerto,

os instrumentos, tudo que viria a formar o choro era a partir da estrutura da música erudita, porém no tempo livre o gênero do choro se formava em bares, cafés e na casa das pessoas, como um divertimento popular urbano. A influência direta da Europa também vinha em forma de estudos em conservatórios, ou grandes músicos que eram trazidos para serem professores ou intérpretes, como o influente flautista importado da Bélgica Mathieu-André Reichert. Este com a proximidade do choro, também fez o movimento de abasileirar o europeu. Também foi um momento de modernização nos instrumentos, sendo introduzido a família do Saxofone (inventado em 1840 mas chegando no país ao final do século), a flauta metálica e de sistema Boehms, possibilitando novos timbres, afinação com temperamento igual e volume.

As bandas civis também se afluaram nesse momento, havendo mais de 3 mil em todo o país (Cazes, 1998. p.28). A amplificação elétrica não havia sido inventada, então qualquer evento que exigisse maior volume necessitaria de um conjunto grande e com instrumentos desse naipe dinâmico. Anacleto de Medeiros foi responsável pela Banda do Bombeiros do Rio de Janeiro, expoente nacional, posteriormente sendo pioneira nas gravações dos fonogramas em solo brasileiro. As bandas serviam (e ainda servem) como escola, onde os mais experientes ensinavam os novatos, mas sendo os professores os primeiros chorões, foi normal esta comunidade se desenvolver ao redor desta cultura. Pode-se afirmar que as primeiras “escolas” de choro foram as bandas. Como dito, o maxixe foi um dos primeiros ritmos brasileiros, e com sua origem na mão de negros e mestiços funcionários da elite, logo foi proibida de ser executada pelas bandas pelo então ministro da Guerra Hermes de Fonseca.

Figura 3: Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Ao centro, de braços cruzados, Anacleto de Medeiros.



Fonte:

<http://www.pensario.uff.br/audio/1896-foi-criada-banda-corpo-de-bombeiros-rio-de-janeiro-pe-lo-maestro-anacleto-de-medeiros>

Vale ressaltar que esse fenômeno acontece ao redor de todo o Brasil, despontando em outros focos de choro, mas também de outras músicas. Um processo parecido de comunidade musical dentro de uma instituição (no caso bandas militares) acontece no nordeste, formando a identidade do gênero do Frevo.

O piano também foi relevante para o choro nesse primeiro momento (metade para o final do século XIX), havendo nomes como Francisca Edwiges Neves Gonzaga (Chiquinha Gonzaga) e Ernesto Nazareth; que dominavam a linguagem erudita, mas misturaram com a intenção do batuque, lundu e maxixe, criando ritmos como o “Tango-Brasileiro”. Estes não eram considerados pianistas, mas sim “planeiros”, ou seja, para a época, não tinham o prestígio de um concertista

atrelado a tradição européia. Porém tocavam profissionalmente, inclusive publicando partituras, gravando, fazendo pequenas apresentações e no caso da Chiquinha, regendo orquestra.

A contribuição da música vinda da África é indiscutível para a formação do gênero, porém ainda não existe bibliografia com grau de detalhamento como há para a parte europeia. Enquanto citamos facilmente nomes de artistas e dezenas de ritmos e gêneros europeus, nos limitamos a 2 ou 3 ritmos africanos ou afro-brasileiros.

Entrando no século XX, com a disseminação das gravações mecânicas, até meados da década de 20, a música instrumental tinha vasto espaço. Principalmente pela necessidade de pressão sonora que seria melhor atingida por bandas ou conjuntos grandes, em contraposição à voz. A casa Edison, pioneira na importação e produção de materiais fonográficos, trabalhou com a supracitada banda do *Corpo de Bombeiros do Rio De Janeiro*, comandada por Anacleto de Medeiros. Também participaram diversos grupos, chamados de ternos, onde se havia um solista (geralmente Flauta, mas alguns clarinetes e bandolins, entre outros), mais um violão e um cavaquinho acompanhadores. A percussão viria a ser acrescentada mais à frente. Também houveram gravações *chorísticas* com caráter mais concertista, como as de Patápio Silva, que escolheu ser acompanhado por piano.

Figura 4: Conjunto Diabos do Céu, relevante nas rádios da década de 30.



Fonte: <https://pixinguinha.com.br/perfil/diabos-do-ceu/>

Nas rádios, principalmente no auge desse meio de comunicação a partir dos anos 30, se fazia indispensável um conjunto de músicos conhecido como *Orquestra Regional*. A formação básica desses grupos são instrumentos de cordas (Geralmente 2 violões e 1 cavaquinho), percussão (geralmente Pandeiro) e um solista (flauta, bandolim etc.). A formação popular prévia dos músicos, como a prática de acompanhamento e inventividade de criar melodias espontaneamente eram fundamentais para “tapar buracos” na rádio, onde rapidamente precisaria de uma música; ou para acompanhar um cantor nos famosos programas de calouros, sem a necessidade de arranjo ou ensaio. Também eram consideravelmente menores, portanto mais baratos e acessíveis. Os *Regionais* serviram de escola para muitos músicos, e até hoje reflete na maneira de aprendizado e do que se espera de quem executa o gênero. Como veremos, a rádio foi o lugar onde o choro mais se propagou, deixando uma marca na identidade da música brasileira. Apenas nos anos 50 essa formação começa a trabalhar com arranjos escritos, sendo o conjunto

Regional do Canhoto o pioneiro, como apurado por Cazes e Horondino José da Silva (Dino 7 cordas) (CAZES, 1998, p 89).

Nos anos 60, com a popularização da televisão, a rádio foi ficando mais fraca, e a estética dos regionais perdendo força. Outras vertentes musicais como A Bossa Nova, a Tropicália e a Jovem Guarda se tornaram a frente popular, reduzindo drasticamente a relevância do choro no mercado musical. Porém nos anos 70, com grupos como os Novos Baianos, o conjunto *Época de Ouro*, e o show *Sarau* de Paulo César Batista Faria Filho (Paulinho da Viola), o choro se revitalizou. Não chegou ao Status de massa, mas foi reintroduzido no imaginário popular, agora não como novidade ou modismo ultrapassado, mas como uma tradição.

Figura 5: Tradicional Roda de Choro no Antigo Bar do Bacalhau, hoje denominada 'Roda João Macacão', em homenagem ao falecido músico, identificado na foto como o homem com violão e óculos a direita.



Fonte: Folha, uol.

<https://www1.folha.uol.com.br/sobretudo/morar/2017/04/1873749-rodas-de-chorinho-em-perdizes-alegram-bares-da-vizinhanca.shtml>

Fora os profissionais músicos da indústria fonográfica (e até alguns destes), a maioria dos chorões não se sustentavam dessa música. E como dito, muitos eram funcionários públicos. Sendo assim, nos anos 60, houve uma grande migração nacional para a nova capital, Brasília, em busca de oportunidades profissionais. A exemplo de Waldir Azevedo, um dos artistas mais influentes do século XX, que segue para lá. Estas agitações e encontros de praticantes, criaram um senso de comunidade que culminou no surgimento do Clube do Choro em 1977. O clube do choro porém iria despontar apenas no final dos anos 90, com a reestruturação da sede, parte por apoio do poder público, parte por força de ação da comunidade, posteriormente se somando a Escola de Choro Raphael Rabello.

O clube do choro terá relevância como instituição de fomento a partir dos anos 90, após Henrique Lima Santos Filho (Reco do Bandolim) assumir a presidência do clube em 1993. Buscou sanar questões burocráticas sobre o uso do espaço, resolvidas em 1995, e então promoveu uma série de eventos e shows beneficentes em prol da melhoria e reforma do espaço, que foi terminada em 1997 (PEREIRA, 2004).

Após a reestruturação e revitalização, com a utilização da lei do Mecenato, Reco propôs um ciclo anual de eventos temáticos, onde conseguiu apoio de instituições como o Banco do Brasil e a Petrobrás. O apoio garante apresentações recorrentes com grandes nomes nacionais, além de contratação de profissionais locais. (PEREIRA, 2004. p 27)

Em 1998, *Reco do Bandolim* funda a *Escola de Choro Raphael Rabello*, primeira instituição de ensino focada no gênero (e que será melhor discutida mais à frente). Esta trabalha em conjunto (mas independente) com o *Clube do Choro*, sendo estas duas instituições irmãs, com uma parceria estratégica.

Em resumo, o choro surge com a classe média em paralelo à elite e aos conservatórios, acontecendo em festas informais dos trabalhadores (A roda, que será uma constante até hoje e durante toda a história do gênero), passa por bandas de música, vai às rádios e gravadoras, e por fim, aparece em festivais e clubes

especializados. Por meio destes últimos, volta para a academia (conservatórios e universidades) como disciplina.

Lucy Green (2002) traz em seu texto uma análise sobre o aprendizado na música popular a partir de entrevistas conduzidas na Inglaterra, investigando as metodologias de aprendizado, processos e valores relacionados, além de como o currículo escolar influenciou estes fatores após a implementação do ensino de música popular em escolas regulares. Para isso, entrevistou músicos relacionados ao gênero do Rock na Inglaterra de diversas idades, entre adolescentes e idosos, de variados graus técnicos e profissionais, avaliando as mudanças e permanências ao longo dos últimos 30 anos.

No texto, fica evidente valores comuns aos músicos ingleses e ao choro, e que contrastam com o ensino da música erudita, como por exemplo “tirar músicas de ouvido” e não pela partitura (também cunhado como percepção aural, ou em Britto (2020, p. 33) como Percepção instrumental), a capacidade de transposição, improvisação e arranjo espontâneo e coletivo. No texto de Sandroni (2000) “Uma Roda de Choro Concentrada” o autor expõe uma aula do professor violonista Jayme Thomas Florence (Meira), que seria como tocar pra valer: o aluno tocava junto ao professor e aprenderia vendo-o tocar, com pausa para diálogos e correções.

Esta metodologia pode também ser vista em áudios gravados nas aulas particulares ministradas por Horondino José da Silva, o dino 7 cordas (nunca lançadas comercialmente, mas disponíveis em plataformas de difusão informal como youtube). Nestes áudios, o professor toca o acompanhamento (sendo este o objeto de aprendizado), enquanto assobia a melodia principal e toca junto ao aluno, além de alguns diálogos e correções. Este material também conta com transcrições escritas pelo violonista, trazendo uma dimensão mais tradicional, valorizando a escrita e leitura. Brito (2020) reafirma o valor desta metodologia entrevistando diversos pares de alto nível em sua dissertação, afirmando em consenso o valor desta forma de estudo.

Para Green (2002), em qualquer cultura existe *Enculturação musical*. Isso seria uma aquisição de habilidades musicais e conhecimentos, a partir da imersão

no cotidiano e prática musical de certo contexto musical (Green, 2002 p 22). Então isso se daria em 3 formas: Tocar, Compor e Ouvir. Estes três valores são evidentes no grupo e choro do Sesc Santo Amaro, onde temos a prática de repertório e apresentações, a escuta de mestres como convidados palestrantes e os professores, e o estímulo à composição e improvisação (estes últimos serão aprofundados mais a frente).

Marco Cézar de Brito, exímio bandolinista, compositor e arranjador, traz em sua dissertação de mestrado alguns valores relacionados ao aprendizado e prática do choro, tendo como centro, a Roda de Choro. Como vimos, a tradição da roda é recorrente, existindo desde o começo do gênero, sendo o espaço de execução e reprodução desta música, um fundamento para o gênero. No texto, ele entrevista músicos influentes desta música, fazendo perguntas sobre o processo de aprendizado e visões artísticas.

O autor então exemplifica, a partir das respostas dos entrevistados e de sua experiência, a importância do cunhado como “Percepção Instrumental”, que seria a percepção do instrumento no contexto musical. Para isso, ele diz:

É importante ressaltar que o trabalho de percepção instrumental enriquece o vocabulário de informações musicais como um todo e facilita a memorização do repertório, que de forma antagônica, não acontece com o músico que só estuda o instrumento para executar o choro com auxílio da partitura. A percepção instrumental contribui para identificar os detalhes da linguagem específica do instrumento, das ações exercidas por eles no contexto do arranjo e da Roda de Choro e a compreensão sobre o estilo de cada executante. (Britto, 2020, p33)

Sobre a transcrição, Brito apresenta detalhes muito importantes e às vezes contraditórios para quem não conhece essa prática. Primeiro, que a interpretação dificilmente será igual a como está escrito. A música interpretada é rica em ornamentos, dinâmicas, mudança no fraseado e outros detalhes inerentes a interpretação. A variação, acontecendo na repetição da mesma parte, se dá muitas vezes por improviso, ainda dentro do tema, mas com mudanças. Sendo assim, a escrita não tem valor de dizer “o que é” mas “por onde é”. Ele exemplifica trazendo

uma experiência ao tentar transcrever uma gravação de Jacob Pick Bittencourt (Jacob do Bandolim).

Imensuráveis problemas foram surgindo à medida que fui tentando transcrever o que Jacob do Bandolim tocava, até que resolvi parar a transcrição e analisar algumas de suas composições impressas, comparando-as às suas interações, e acabei percebendo o quanto de simplicidade existia no papel e o quanto de riqueza e complexidade havia na execução. Assim, compreendi que a transcrição pode representar a ideia principal do autor e que o intérprete a transforma ao seu estilo e modo de execução. (Brito, 2020, p 37)

Assim fica evidente que a interpretação do choro permeia diversas questões, sendo necessário ao intérprete o conhecimento adquirido ouvindo os mais experientes, seja em rodas ou em gravações.

Como citado em TEIXEIRA (2008), o funcionamento da *Escola de Choro Raphael Rabello* se dá da seguinte maneira: Existem cursos de diferentes instrumentos, sendo as aulas desses em turmas, com encontros semanais. O aluno que não tiver acesso ao instrumento da disciplina pode ficar com o da escola emprestado para estudo. Também há uma aula de teoria. Além disso, uma vez no mês é promovida uma roda de choro. Pode-se inferir, que o repertório praticado nas aulas de instrumento culminam na prática de conjunto das rodas.

A roda, como vimos, é um elemento fundamental no choro. E na escola, como aponta o autor, além das contribuições diversas já citadas, tem a função de promover o encontro dos alunos, que podem vir a formar seus grupos, assim ultrapassando os muros da escola.

Esse valor afetivo também é referência em Brito:

(...) ao tocar junto com outros companheiros nesses encontros musicais, oportuniza a convivência com personalidades que, em muitos casos, se tornam amigos pessoais, passando a fazer parte de uma grande família musical. (Brito, 2020, p42)

Estes conceitos serão comparados aos processos educacionais identificados no grupo de Choro do Sesc Santo Amaro; a partir de materiais cedidos por ex alunos, e uma entrevista onde o professor *Alex Sobreira* junto a alguns alunos realizaram para uma rádio.

O Grupo de Choro do Sesc Santo Amaro

Com este contexto, fica mais fácil entender de onde surge o grupo, e o que o norteia. Podemos ainda adicionar a informação encontrada no site do SESC sobre orquestras jovens, trazendo a prática de conjunto como algo recorrente no sistema:

Em vários estados do Brasil, o Sesc realiza projetos de formação musical que oferecem cursos de instrumentos e prática de conjuntos. Com foco na educação cidadã, incentiva a criação de grupos musicais como meio de transformação, unindo educação musical e inclusão social. Por meio de ações integradoras, esses projetos mantêm constante relação de intercâmbio, o que aprimora seus resultados, e são, hoje realizados em mais de 10 estados, envolvendo a participação de mais de 500 jovens.

O grupo em questão foi fundado em 2006, a pedido do então presidente da instituição no nordeste, Josias Albuquerque. Sob direção do professor Maurício Cézar, o grupo era voltado para jovens que queriam aprender ou se aperfeiçoar em música. Trazendo o repertório de clássicos do choro, mestres da atualidade e da região, incluindo composições dos próprios professores, o grupo tinha um viés muito prático. Com uma abordagem que visava integrar as crianças e jovens (entre 6 e 17 anos) com a tradição do gênero e suas nuances, o grupo foi berço para muitos músicos de destaque na cena do choro atual, reconhecido por mestres e pela sociedade, além de ter proporcionado o contato com diversos jovens com este gênero. E como vimos, o contato com a música em comunidade é uma maneira de aprender que com certeza impactou os membros que não seguiram carreira no ramo. Desempenhou também o papel de manutenção do gênero, pois os alunos estão mais aptos à apreciação musical após o contato; e por fim, devolveu à sociedade uma gama de apresentações.

Utilizando-se de toda a estrutura do Sesc, não só material e humana, mas também da conexão entre unidades, levou os alunos a se apresentar em diversos ambientes pela cidade a fora, o que contribuiu de maneira significativa para formação dos estudantes, que hoje são em parte integrante da cena do choro e música da cidade do Recife.

O grupo teve continuidade direta sob direção de *Alex Sobreira*, violonista e professor de música, com a maioria dos mesmos estudantes. Vale ressaltar que o

grupo funcionou ativamente até meados da pandemia, tendo passado por boas temporadas com a violeira e educadora *Lais de Assis*, já com outra geração de alunos. Após ela, o Violonista *Augusto Santos* também regeu aulas do grupo, com outra geração de estudantes, mas também com alguns alunos antigos e músicos profissionais que gostariam de se aprofundar na prática, agora já sem o caráter infanto-juvenil. Atualmente o grupo está desativado pela falta de incentivo e constante troca de professores, mas ainda permanece em hibernação, sendo necessário apenas incentivo do SESC e um professor com essa especialidade, pois toda a estrutura material (como instrumentos e a sala) ainda permanecem.

Vale ressaltar que o grupo existe como atividade oficial, mas o professor responsável não é de contrato específico, sendo um professor de música que a priori entra para ministrar aulas gerais de música e violão. Portanto, o encerramento de contrato e constante mudança de professores dificultou a continuidade do grupo ao longo do tempo.

O grupo é gratuito, exigindo apenas o credenciamento pleno no SESC (seja comerciário ou não), sendo todas as apresentações e figurinos custeados pela instituição. Houve diversas viagens, onde o grupo contou com o apoio do transporte, hospedagem, alimentação, figurino, guia turístico, entre outros. Mais tarde, como veremos, o SESC contrata alguns dos alunos mais antigos para uma apresentação com cache, sob o nome de 'Receita de Choro', simbolizando a entrada destes no mercado de trabalho. Podemos rastrear esses alunos, assim como muitos outros, e veremos que hoje a maioria ainda está envolvida diretamente com música, sendo sua principal ocupação

Era obrigatório que todos comessem na percussão, mesmo os que já tocavam. Isso cria um ambiente de entrosamento, pois estes poderiam já participar das músicas enquanto se familiarizam com os arranjos, além de explorar o gênero e a música de maneira mais holística. As percussões como tamborim, pandeiro, surdo, ganzá, triângulo e agogô eram revezados, mas também havia revezamento entre por exemplo os violões, às vezes um aluno tocava o 7 cordas, às vezes o 6. Isso é evidenciado na apresentação do grupo no programa 'Sopa de Auditório', que ocorreu no dia 24/05/2009, onde temos uma distribuição dos instrumentos que

revezam entre os alunos. Podemos identificar 3 violões, 2 cavaquinhos (Mais o professor, Maurício César), Bandolim, Flauta, e um grupo de percussão, com 3 pandeiros, 1 surdo, 2 Tamborins e 6 ganzás.

Figura 6: 2009 Apresentação no Sopa de Auditório 24-05-2009



Fonte: Acervo Lucas Tiné

Ela contrasta com a formação vista na entrevista ao programa 'Esse tal Chorinho' (gravado na folha PE em 16/10/2010, sob a regência do professor Alex Sobreira) onde o mesmo aluno que estava com 6 cordas é visto com violão de 7 cordas.

*Figura 7: Programa 'Esse tal chorinho' na rádio Folha FM 96,7, com apoio da Fundarpe, gravado em **16/10/2010**. Nota-se que os instrumentos são revezados entre os alunos.*



Fonte: Acervo Choroteria.

<https://choroteriarecife.blogspot.com/2010/10/registros-fotograficos-com-o-grupo-de.html>)

Nessa mesma apresentação na rádio, vemos o pandeiro ser revezado por 3 dos 4 presentes. Primeiro o professor Alex toca o pandeiro, acompanhando os alunos ao Bandolim, cavaquinho e violão. Depois disso, o violão será revezado entre o aluno ao cavaquinho, e o aluno ao bandolim, tendo o professor assumindo o cavaquinho.

No grupo de choro do SESC Santo Amaro, a forma de aprendizado era mista, havendo arranjos escritos, mas havendo espaço para improviso, criação, e também o aprendizado oral. Este último se dando principalmente na articulação e interpretação. Reafirmo que todos os alunos começaram pela percussão, mesmo os que chegaram com experiência, sendo capazes de tocar a base rítmica em instrumentos como o ganzá e o pandeiro. Os que já tinham disposição em outro instrumento, ou estavam no grupo a algum tempo pegavam os outros instrumentos como violão, flauta, cavaquinho e bandolim. Porém fica evidente que a troca de instrumentos, provavelmente para estar ciente da função de cada um deles no conjunto, era muito estimulada. Por exemplo, o violão de 7 cordas é o baixo do gênero, servindo também como contracanto. Já o violão clássico de 6 cordas costuma fazer acompanhamentos rítmicos, harmonizar a baixaria do 7, ou então solar. Saber tocar nesses diferentes estilos complementa na formação, ajuda na

interpretação do seu par (o 6 e o 7, por exemplo). Isso corrobora com a ideia trazida por Brito (2020) sobre a *Percepção Instrumental*, já citada.

Na gravação do programa de auditório da soparia, vemos os violões de 6 e 7 sendo trocados pelos alunos, e na gravação do programa isso é choro, o violão, cavaquinho e o pandeiro circulam por todos os presentes. Essa formação múltipla cria uma consciência importante, e recorrente na música popular. Como citado por Lucy Green, é comum os músicos tocarem baixo e guitarra elétrica, devido a sua similaridade, mas suas diferentes funções se complementam. No ensino tradicional nos conservatórios, é comum ser desestimulado a praticar outro instrumento.

Também fica evidente, em gravações disponíveis no youtube e listadas ao final do trabalho, os esforços dos professores em reger os alunos. Nota-se que o Professor Alex utiliza um diagrama livre, marcando o pulso, para os alunos de percussão, mas também dá entradas, modela a melodia, e faz cortes e dinâmicas. O professor Maurício César, como visto em fotos na soparia, toca o cavaquinho junto ao grupo, fazendo expressões faciais e corporais indicando intenções da música (Figura 6). Aqui o professor fica entre a regência tradicional e a descrita por Britto. Também é evidente a regência neste modelo pelo professor Alex Sobreira, no programa Isto é Choro.

Brito (2020) descreve uma prática comum nas rodas de choro, onde o solista (ou outro músico) irá reger o grupo, demonstrando com o corpo e sua expressividade os caminhos emocionais que a música irá tomar. Um Breque, Rallentando ou dinâmica podem ser expressados com um simples olhar. “Esses gestos funcionam como orientação referente às dinâmicas, às mudanças de andamentos, aos breques e às respirações, entre tantas outras funções.” (Britto, 2020, p56)

Outro valor descrito por Brito, é o do *colaborador Solista*. Tradicionalmente, o Correpetidor é um acompanhador, dando contexto e apoio ritmo-harmônico para um solista ou conjunto, seja em ensaio ou apresentação. Porém, no aprendizado do choro, é comum a inversão, onde um músico mais experiente irá tocar a melodia da

música para um iniciante, ou que não conhece essa música, poder acompanhar. O autor descreve assim:

Essa atividade de correpetidor é utilizada por músicos e pedagogos do choro, e é notória a contribuição para o aprendizado harmônico e rítmico dos acompanhadores, para o desenvolver da prática em grupo, na técnica dos instrumentistas, para o estudo empírico da percepção e memorização, além de transformar a sala de aula em ambiente propício ao exercício do ouvido intuitivo, característico da roda. (Britto, 2020, p49)

Com certeza os professores desempenharam esse papel em aula, seja para os alunos acompanhadores, mas também para os que viriam a assumir o papel de solista, para estes terem um parâmetro de possibilidades interpretativas.

Porém, não só o professor serviu de Colaborador Solista. Ao longo do tempo, o SESC promoveu diversos eventos musicais, como (mais de uma vez) o Dia Nacional do Choro (data nacional, em homenagem ao aniversário de Pixinguinha), e diversos workshops, palestras, oficinas e apresentações com músicos convidados. Com ajuda de Lucas Tiné, ex-aluno do curso, que me proveu fotos de eventos, podemos ver que uma gama de músicos contribuíram nas atividades do grupo, em aulas e nos palcos.

Na imagem abaixo, vemos três músicos consagrados nacionalmente tocando junto ao grupo. O contato e a prática com estes, categoriza uma forma de *Colaborador Solista*, seja o solista utilizando o repertório usual do grupo ou novo, trazido pelo convidado.

Figura 8: Comemoração do dia do choro pelo sesc em 2008. Na foto, além do grupo, Marco César de Britto (Bandolim à esquerda), Adalberto Cavalcanti (Betto do bandolim, Bandolim, à direita), e Rogério Acioli (flauta à direita).



Fonte: Acervo Lucas Tiné.

Figura 9: *Comemoração do dia do choro em 2009 no Conservatório Pernambucano de Música. Na ocasião, Maestro Spok, Sidor Hulak (então diretor do conservatório) e o professor Maurício César.*



Fonte: Acervo Lucas Tiné

Figura 10: *Apresentação no Circuito frio em Triunfo, 2009.*



Fonte: *Acervo Lucas Tiné.*

Figura 11: Comemoração do dia do Choro 2010. Na foto, Adilson Bandeira no clarinete .



Fonte: Acervo Lucas Tiné

Outra contribuição do acervo do ex-aluno Lucas Tiné, foi esta foto da parte de flauta de um arranjo para o Choro chamado “Chorando Baixinho”. Aqui podemos inferir questões relevantes como, primeiro de tudo, a prática de leitura e organização em ter um arranjo escrito. Também, comparando com a melodia desta música disponível no livro de Almir Chediak, vemos que a flauta não está fazendo melodia, e sim complementos melódicos. Isso dialoga diretamente com a questão da “percepção instrumental”, mencionada na página 21 deste trabalho, sendo a consciência de onde se encaixa contextualmente cada instrumento. A flauta não faz sentido sozinha, precisa do contexto melódico e harmônico, sendo um complemento na música.

Figura 12: Foto da parte para flauta, do arranjo do choro “Chorando Baixinho”



Fonte: acervo Lucas Tiné

Figura 13: Chorando Baixinho, composição de Abel Ferreira.

Chorando baixinho

Abel Ferreira

Copyright ©1957 by Todamérica Edições Ltda (100%)
 Todos os direitos autorais reservados para todos os países.
 All Rights Reserved. International Copyright Secured.

53

Fonte: Choro vol 3 (CHEDIAK, p 52-53)

Para interpretar uma composição, seja de qualquer gênero musical, é necessário vocabulário. Esse vocabulário é desenvolvido a partir de experiências no ramo, principalmente a partir da escuta ativa de quem é mais experiente, que promovem os modelos a serem seguidos, ou possibilidades a se explorarem. Brito coloca assim: “De certo modo, concebe-se um estilo de tocar, a partir da observação ou da imitação dos modelos de *performance* registrados em gravações por parte de alguns músicos renomados.” (Brito 2020, p46)

Também vale reafirmar os valores expostos por Brito sobre a transcrição (escrito na página 23 deste trabalho), mesmo não sendo parte explícita da metodologia do grupo. O que está escrito não é o que será tocado, cabendo ao intérprete acrescentar e modificar o conteúdo. Isso é um objetivo alcançado, confirmado quando ouvimos a performance do grupo. No vídeo em anexo da

execução de 'Benzinho' , vemos diversos floreios rítmicos, melódicos e dinâmicos por parte do aluno bandolinista.

Um valor expressado brevemente no texto de Teixeira, fala sobre correlações sanguíneas. Isso se dá, provavelmente, pelo amor envolvido à prática, se tornando um costume replicado. No grupo de choro do SESC, identificamos que o professor Maurício César é tio do aluno Lucas César (bandolim). Teixeira discorre sobre o clube do choro de Brasília, e escola de choro Raphael Rabello assim:

Portela (2003, p. 64-65) identifica, na configuração do Clube do Choro de Brasília, linhagens consangüíneas de instrumentistas, entre as quais destacam-se a dos irmãos Hamilton de Holanda e Fernando César e a de Carlos e Augusto Contreiras, pai e filho, sendo o primeiro tio de Reco do Bandolim que, por sua vez, é pai de Henrique Neto, exímio instrumentista de violão de sete cordas. A autora identifica outro tipo de linhagem resultante da existência de professores que são instrutores de vários alunos ao mesmo tempo, tornando-se responsáveis pela formação de conseqüentes "linhagens de instrumentistas" (PORTELA, apud Teixeira 2008, p.38)

Com toda essa estrutura e prática cedida pelo SESC, houve ainda uma ação, muito ambiciosa mas nunca finalizada. Os alunos tiveram a oportunidade de gravar um álbum musical. As informações cedidas pelos ex-alunos e os professores Alex e Maurício são incompletas, e carecem de fontes. Porém as gravações foram um sucesso, faltando a pós produção e distribuição do disco.

Os alunos participaram na execução dos instrumentos, com auxílio técnico do estúdio musical da unidade SESC Casa Amarela. Os arranjos e direção musical, foram feitos pelo professor Alex Sobreira. Segue repertório:

Tabela 1: Faixas do Disco não lançado

-A pedra (Maurício César)	-Conclusão (Alex Sobreira)
-Adotivo (Ewerton Brandão Sarmento [Bozó])	-Julie (Caio Fernando)
-Baião Garoto (Marco Cezar)	-Lúdica (Rafael Marques)
-Cascadura (Bruno Cavalcante)	-Um choro pro Garoto (Marco Cezar)
-Chorando por Rossini (Alex Sobreira)	-Zé tá com a gota (Adalberto Cavalcanti [Betto do Bandolim])

Podemos observar que todos os compositores foram envolvidos no grupo e na cena pernambucana. Maurício César e Alex Sobreira foram professores, Marco César e Betto do Bandolim foram palestrantes, Caio Fernando é aluno. Rafael Marques, Bozó e Bruno Cavalcanti são músicos recifenses muito ativos na cena do choro.

Essa preocupação em renovar o repertório, trazendo composições de músicos de proximidade, em detrimento de gravar as músicas mais tradicionais, também mostra uma preocupação em estimular a criação e divulgação de novas produções. Para muitos (principalmente para os leigos) o choro já acabou, se resumindo nos clássicos do século XX, porém hoje existe muita gente produzindo, provavelmente até mais que em outrora.

Figura 14 e 15: programa do Receita de Choro

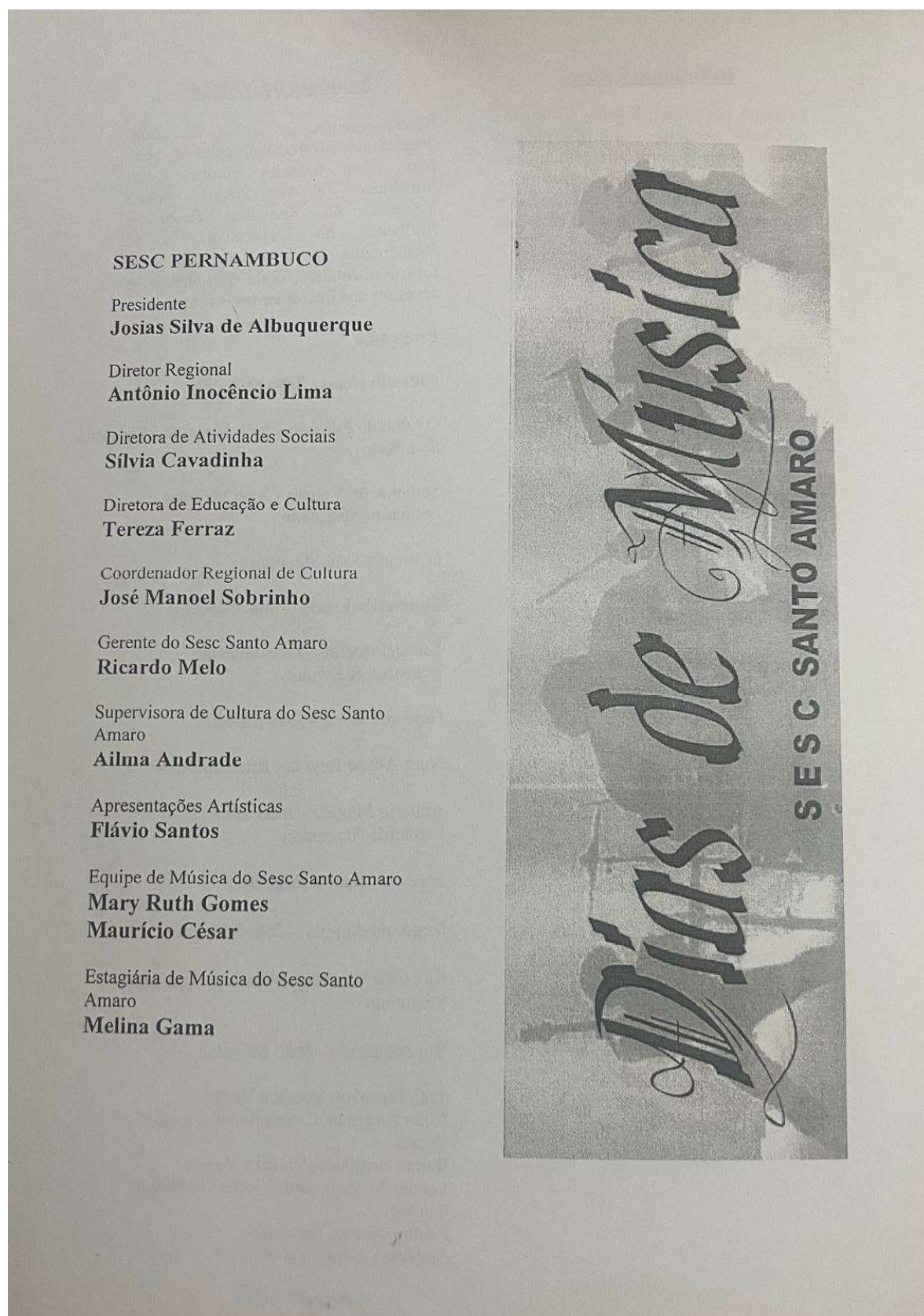


Figura 15

<u>Receita do Choro</u>	<u>Semente de Vulcão</u>
Formado por quatro jovens, o "Receita do Choro" encanta e comove o público tocando ritmos próprios da música brasileira: choro, baião, maxixe e samba, mesclando obras consagradas e desconhecidas, tradicionais e recentes.	Banda nascida no início de 2008, quando, seis jovens resolveram se juntar para tocar músicas autorais com influências de Ave Sangria, Alceu Valença, Zé Ramalho, Secos e Molhados, do Tropicalismo e da Beatlemania. O show é marcado pelo tom performático, onde os músicos se revezam nos instrumentos e vocais.
Programa	Programa
Brejeiro – Ernesto Nazareth	Faltando Notas - João Menelau
Sentido – Waldir Azevedo	O Olho do Furacão - João Menelau / Leonardo Stegmann
André de Sapato Novo – André Victor Corrêa	Semente de Vulcão - João Menelau / Leonardo Stegmann
Delicado – Waldir Azevedo	O Vício - João Menelau
Brasileirinho – Waldir Azevedo	Morena do Espaço - João Menelau
Lucas Tiné, flauta	Escapalofitante - João Menelau / Leonardo Stegmann
Matheus Oliveira, cavaquinho	Hoje eu Chorei - João Menelau
Luiz Veloso, violão de 7 cordas	Num Ato se Revela - Ruan Andrade
Marco Túlio, pandeiro	Aquário Mágico - João Menelau / Leonardo Stegmann
	Espécie - Raone Nogueira
	Negro de Angola - João Menelau
	Ray Charles - João Menelau / Leonardo Stegmann
	Boi encantado - João Menelau
	João Menelau, Vocais e Violão
	Ruan Andrade, Contra-Baixo, Violão e Vocais
	Raone Nogueira, Violão e Vocais
	Leonardo Stegmann, Violão, Craviola e Bandolim
	Rostan Júnior, Percussão
	Anderson Lopes, Percussão

Figura 16: Receita de Choro



Acervo Lucas Tiné

Como dito anteriormente, houve uma apresentação que contou com alguns dos primeiros ex-alunos. O SESC contratou o quarteto sob o nome de *Receita de Choro*. Não há evidência de continuidade no trabalho deste grupo, mas demonstra a autonomia e os objetivos alcançados pelos jovens, e a inserção destes no âmbito profissional. O repertório traz clássicos do choro, repertório provavelmente estudado nas aulas do grupo.

3 Conclusão

Vemos que o Sesc tem desde sua fundação a preocupação com o bem estar público, e com as reformas e o foco em cultura, o ensino musical tende a aflorar em suas unidades. Ao mesmo tempo, o choro passa no final do século XX por um processo de institucionalização e formalização do ensino. Sendo assim, é natural que o encontro destes formaria um grupo de educação musical aberto para a comunidade.

O Complexo Cultural do Choro, afinal, representa mais uma maneira da criatividade artística frutificar em Brasília com insofismável veemência, através do investimento consistente da formação em uma das áreas do seu campo artístico, em parte devido a um uso eficiente do tempo livre, exercitando formas extremas de experimentação do ócio criativo. (Teixeira, 2008, p41)

O terreno preparado encontrou um solo fértil, com jovens que embarcaram na jornada e professores preparados. Até hoje, vemos alguns desses alunos muito dedicados a música, como por exemplo Caio Fernando, violonista prestigiado nos meios artísticos, e o Bandolinista Lucas César, que foi homenageado na comemoração do primeiro dia municipal do choro Luperce Miranda, em Recife, como representante de sua geração; e muitos outros alunos que participaram do grupo nesta e em outras montagens, também foram destaque, sendo exaustivo a listagem.

A montagem do grupo sob direção de Laís de Assis também foi muito fértil e de grande atividade artística, interrompida por questões contratuais e a pandemia do COVID-19. Eu participei do grupo sob a direção de Laís em 2020, em formato online durante a pandemia, e foi algo fundamental para minha formação. Fizemos exercícios de composição, aprendemos repertório diversificado, tivemos aula de história do choro, entre outras atividades muito enriquecedoras.

A experiência do grupo se mostrou um sucesso, sendo muito proveitosa para a cidade e a cultura do choro, além de ter sido um excelente curso para leigos terem contato com uma música com grande carga cultural. A replicação deste, sendo no Sesc ou outra instituição se mostra necessária, e já é anunciada por grupos na

cidade do Recife como a *Escola de Choro de Pernambuco*, sediada no bairro do Recife, fundada em 2023 por Rafael Marques e um grupo de professores muito competentes. O *Conservatório Pernambucano de Música* dá continuidade às comemorações do dia nacional do choro (e outros eventos ao longo do ano), com oficinas e palestras, além da prática de Choro, com as professoras Maira e Moema Macêdo. Outra instituição, informal mas estruturada, é a *Roda Infinito*, que com pouco mais de uma década, promove rodas de choro semanalmente, e demonstra um apelo desta música em momento recreativo, trazendo o contato para muitos jovens, que têm a oportunidade de ouvir e executar.

Por fim, durante a escrita deste trabalho, no dia 29/02/2024, o IPHAN reconheceu o choro como Patrimônio Cultural Do Brasil. Com essa formalidade, é esperado do poder público e também da população através do segundo e terceiro setor, o apoio para atividades culturais e educacionais de manutenção, produção e difusão do choro. Já temos datas (no entorno do Recife) como o Dia nacional do choro (23/04, em homenagem a Alfredo da Rocha Vianna, o *Pixinguinha*), o Dia estadual do Choro João Pernambuco (16/10, estado de pernambuco, em Homenagem a João Teixeira Guimarães, o *João Pernambuco*), o Dia municipal do Choro *Luperce Miranda* (28/07, Em Recife, Homenagem ao bandolinista).

4 Anexos

- Choramando (nome paralelo do grupo), executando Benzinho, sob regência de *Alex Sobreira*:

https://youtu.be/zCS2_vgJSkE

- Corta-Jaca, de *Chiquinha Gonzaga*, sob regência de *Alex Sobreira*:

https://www.youtube.com/watch?v=IOj_VGMuae8

- Álbum dos alunos, inacabado e inédito. Cedido pelo meu amigo e ex-aluno do grupo Thiago Oliveira, com autorização de reprodução pelo produtor e arranjador *Alex Sobreira*:

<https://youtu.be/4niVTaEBxRQ>

Referências Bibliográficas

BRITO, Marco Cézar de Oliveira. **Contribuição da vivência na roda de choro para a formação do músico Instrumentista**. Dissertação (Mestrado), Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, programa de pós-graduação, 2020.

CAZES, Henrique. **Choro - do Quintal ao municipal**. Ed 34, 1998. 3ª edição

Chediak, Almir; Séve, Mario; Souza, Rogério; Dininho, V. Série. **Choro, vol 3**. São Paulo, Editora Irmãos Vitale, 2011.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. **“Do enquadramento da preguiça à produtividade do ócio: SESI e SESC”**. 1991. tese de mestrado UNICAMP.

GREEN, Lucy. **How popular musicians learn**. Londres, Ashgate Publishing Limited. 2002.

MARTINS, Paula. 2021. Gestos estilísticos e os parâmetros da performance practice em duas interpretações do Lundu Característico de Joaquim Callado. XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – João Pessoa.

PEREIRA, Erika Ruas. **A trajetória do Clube do Choro de Brasília**. Brasília UnB/CET, 2004. Monografia especialização em Turismo e Hospitalidade.

RUMMERT, Sonia Maria e RIBEIRO, Aline Amoêdo Corrêa. **TRABALHO E LAZER REGIDOS PELA MESMA LÓGICA DE CONFORMAÇÃO. O CASO DOS COMERCIÁRIOS NO SESC ENTRE AS DÉCADAS DE 1940 E 1970**. 2016, v. 29 n. 55 (2016): Capitalismo, trabalho e trabalhadores; disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/issue/view/1386>

Sandroni, Carlos. **“Uma roda de choro concentrada”**. Anais do IX Encontro Anual da ABEM, 2000, p. 19-26.

Teixeira, João Gabriel L. C.*. **A ESCOLA BRASILEIRA DE CHORO RAPHAEL RABELLO DE BRASÍLIA: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida**. Sociedade e Estado, Brasília, v. 23, n. 1, p. 15-50, jan./abr. 2008.

Acervo Lucas Tiné. Ex aluno cedeu fotos e materiais para pesquisa.