

É possível viver de choro? Uma etnografia dos desafios do choro

Avanço de investigação em curso

GT 32- Sociología del Arte y la Cultura

Carlos Frederico Pedrosa da Costa

Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (Mestrado)

Resumo

A presente comunicação tem como objeto o gênero musical choro na cidade de Fortaleza-Ce, buscando um recorte etnográfico acerca das dificuldades encontradas por músicos de choro para manter-se no mercado de trabalho. Para se pensar a constituição do choro em Fortaleza é preciso uma investigação inicial para compreender em que estrutura maior este gênero está incluído. Como uma expressão artística, o choro também é englobado por uma política cultural e econômica de incentivos que estimulam ou restringem suas práticas. No entanto, o choro constitui um quinhão de bem menor proporção do que outros gêneros musicais, como no caso do forró, gênero que “representa” a cidade pelo país e pelo mundo. Este trabalho procura relatar as formas utilizadas pelos próprios chorões para a criação de uma cultura de choro na cidade. Trata-se dos diferentes modos e seus obstáculos para formação de público, como a criação de rodas de choro pelos próprios chorões em novos bares e em dias da semana diferentes do habitual e a criação de grupos de estudos em choro. Além do mais, “para se sobreviver de música tem que saber de tudo”, ou seja, como o músico de choro supera a falta de público específico do choro mesclando seu repertório com gêneros mais populares, sobretudo o samba, estímulo que vem através dos pedidos da plateia e por vezes dos próprios músicos. Desta forma, é possível buscar uma compreensão de como o artista busca moldar o seu fazer artístico para sua própria sobrevivência no mundo da arte.

Palavras-chave: Choro, Reinvenção do músico, Profissão

Introdução

Esta pesquisa busca construir uma leitura socioantropológica acerca do choro na cidade de Fortaleza, realizando um trabalho de campo etnográfico com os praticantes deste gênero musical, enfatizando a problematização dos modos como os músicos aprendem, executam e repassam técnicas, repertórios, recursos, informações e, fundamentalmente, relações sociais. Ou seja, as questões que orientam o esforço desta pesquisa giram em torno dos tipos, formas e processos de conhecimento sociocultural mobilizados pelo universo destes praticantes, desde as concepções simbólicas sobre o que seja o choro, como suas vertentes interpretativas, por vezes, divergentes do lugar que ocupa a tradição do choro na música popular brasileira. Pretendo realizar esta pesquisa explorando as consequências de me situar diante deste universo simbólico dos praticantes de choro como um antropólogo nativo, uma vez sendo músico de formação. Assim, a pesquisa etnográfica se centrará na observação e interlocução com meus pares, com o universo do qual também sou praticante.

Como fenômeno sociocultural e histórico, o choro situa-se na vida brasileira a partir do fim do século XIX, no Rio de Janeiro. Inicialmente, não tinha a pretensão de se tornar um gênero musical, era apenas uma forma de tocar as músicas vindas da Europa ligadas a dança de salão, a exemplo da polca¹.

¹Estilo musical rítmico, dançante e de compasso binário. Originado na Áustria no início do século XIX, a polca foi gradativamente difundida nos demais salões de dança europeus e em partes da América. (CAZES, 2010).

Tais interpretações musicais, fundidas ao lundu, ritmo de sotaque africano à base de percussões, deram ao choro um tempero abrasileirado, servindo de trilha musical para desde os cortiços das camadas pobres, passando pelos bailes de camadas médias, chegando até os salões da corte de D. Pedro II. (DINIZ, 2008).

Joaquim Antônio da Silva Callado, levando sua flauta ao encontro dos violões e cavaquinhos, foi considerado o pai dos chorões², organizando o grupo de músicos populares mais famoso da época, o Choro Carioca ou Choro do Callado. Grupos como este eram conhecidos como “pau e corda”, pela junção da flauta de ébano com os instrumentos de corda, formados por chorões pertencentes à classe média baixa da sociedade carioca, em sua maioria, funcionários de repartições públicas. (TINHORÃO, 1991).

Segundo Diniz (2008), a aceitação do choro por músicos e admiradores tornou-se uma crescente no panorama nacional, conquistando músicos renomados como Chiquinha Gonzaga e Heitor Villa-Lobos, que acrescentaram ao seu repertório composições deste gênero. Ernesto Nazareth, Waldir Azevedo, Jacob do Bandolim, Zequinha de Abreu e Garoto são exemplos de grandes compositores brasileiros que se firmaram no contexto artístico nacional como chorões. Porém, “o maior chorão de todos os tempos”, considerado assim por unanimidade em todas as fontes, foi Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha. Compositor, maestro e orquestrador, seu nome é referência de excelência na música popular brasileira, aclamado como “gênio” e tendo suas músicas eternizadas. Com o passar dos anos, o choro cresceu, se desenvolveu e costurou seu estilo à trajetória musical brasileira, não apenas como uma forma de apropriação da música europeia, mas se constituindo como gênero musical brasileiro.

Embora tenha se instituído no âmbito nacional, o choro tem como grande polo social reconhecido a cidade do Rio de Janeiro, local onde se concentram os grandes nomes de referência do choro atual, admiradores do gênero e aspirantes a chorões, motivo pelo qual músicos de várias cidades do Brasil, incluindo Fortaleza, se deslocam para a chamada “capital do choro” em busca de novos conhecimentos e experiências.

Em Fortaleza, o choro ganhou um maior reconhecimento em meados da década de 1970, com a criação do *Clube do Chorinho*³. Na década de 1980, o choro inicia um processo de ascensão na cidade e no ano de 1985, nasce, na Praia de Iracema, o *Cais Bar*, lugar que acolheu por 10 anos o grupo de choro *Esperando a Feijoada* e se tornando referência local e nacional entre os apreciadores do gênero. Também na década de 1980 surge o programa da Rádio Universitária FM de Fortaleza *Brasileirinho*, projeto idealizado pelo jornalista Nelson Augusto e que chamou atenção pelo seu formato inovador, uma vez que a programação era constituída por grupos de choro que tocavam ao vivo. (LOPES, 2011).

Ao longo do tempo, foi possível notar uma maior presença do choro nas atividades culturais da cidade de Fortaleza. A realização de grandes festivais organizados (a exemplo do Festival “*Mel, Chorinho e Cachaça*”⁴ - que apesar de acontecer em Ibiapaba, mobiliza grande parte dos músicos

²De acordo com estudos preliminares, este termo designa aqueles que criam, executam, consomem e repassam o choro, fomentando a existência desta arte.

³O Clube do Chorinho surge em Fortaleza no ano de 1976. Inicialmente localizado para Av. Padre Valdevino, na casa de um admirador do estilo musical, O clube do Chorinho se estabeleceu e “fincou raízes” na casa Sr. Raimundo Dias Calado, na Rua Padre Mororó, local por onde permaneceu por 27 anos. Exclusivo para sócios, o clube selecionava seus integrantes de acordo com o interesse e apreciação musical de candidato para a MPB e impunha normas como o uso vestimentas sociais e proibição de bebidas alcoólicas. (LOPES, 2011). Apesar de ser mencionado como referência “chorística” na cidade de Fortaleza, poucas são as informações acerca da história deste grupo, bem como da própria história chorística fortalezense em sua plenitude.

⁴Promovido pelo Sebrae/CE e pela Prefeitura de Viçosa, com o apoio do SESC. Segundo seus organizadores, o Festival “*Mel, Chorinho e Cachaça*” é realizado desde 2004 e ganhou destaque ao longo dos anos. Atualmente chega a atrair mais de seis mil expectadores de diversos locais do Brasil e do Estado do Ceará, tornando-se, aos poucos, uma referência no circuito do choro nacional.

chorões fortalezenses desde 2007), a apresentação de grupos de choro na agenda dos bares da cidade (como os conhecidos *Boteco do Arlindo*, *O Boteco*, *LasLenãs*), perpassando pelos centros culturais de programação fixa (podendo citar o *Mercado dos Pinhões*, o *Projeto Sol Maior no Passeio Público*, o *Centro Cultural Banco do Nordeste*, através do projeto *Choro no Centro*, dentre outros), são alguns dos indicativos de que o choro vem ganhando força e cativando adeptos de diferentes gerações. (LOPES, 2011).

1. Choro, forró e seus espaços na cidade

Para se pensar a constituição do choro em Fortaleza é preciso uma investigação inicial para compreender em que estrutura maior este gênero está incluído. Como uma expressão artística, o choro também é englobado por uma política cultural e econômica de incentivos que estimulam ou restringem suas práticas. No entanto, o choro constitui um quinhão de bem menor proporção do que outros gêneros musicais, como no caso do forró⁵, gênero que “representa” a cidade pelo país e pelo mundo.

O domínio do forró consiste, sobretudo, no domínio dos diversos aparatos da indústria cultural da cidade. A existência de inúmeras casas de forró espalhadas pela cidade, programas de televisão e emissoras de rádio exclusivas deste gênero, incontáveis números de bandas de forró que surgem toda semana mostram, entre outras coisas, a soberania deste estilo na cidade (BRAGA, 2011).

Fortaleza é hoje apresentada como “capital do forró” pela indústria do forró eletrônico local. A construção deste imaginário acerca da cidade é um fator decisivo para a expansão da indústria fonográfica, que introduz elementos industriais e das vivências urbanas, além de remeter a um regionalismo que alegam estar na história deste gênero. Das áreas nobres às periferias, esse produto circula pela capital cearense em grandes proporções, uma vez que sua indústria adota estratégias de divulgação em massa, com forte apelo popular.

O Estado também se apropria desta relação como meio de atração do turismo interessado, mostrando a cidade como a capital do forró, que possui atividades ligadas a ele durante todos os dias da semana, além de um grande investimento em eventos de grande e médio porte para reafirmar este posto de referência.

Os investimentos do Estado não são exclusivos para o forró, mas são decisivos para a manutenção de sua indústria fonográfica e para a expansão do turismo com este fim. O depoimento de um dos meus interlocutores demonstra bem a importância de um investimento no choro, que segundo ele “está crescendo. Agora, assim, com esse apoio que teve a cultura da prefeitura da gestão passada. Não sei como vai ser agora. Mas cresceu sim.”. Sua análise sobre o crescimento dos adeptos ao choro mostra a importância que os recursos empregados pelo Estado fez nesta esfera musical e sua preocupação com o futuro do choro com a mudança de governo.

Um autor que nos auxilia numa reflexão sobre este panorama é Foucault (2001). Ele observa que as medidas de acesso à música desembocam num processo de familiarização, que tem por consequência um depauperamento nas relações que se tem com a ela. Assim, o autor demonstra que o acesso à determinada possibilidade musical favorece sua aceitação. Em suas palavras:

Tenho a impressão de que muitos dos elementos destinados a dar acesso à música acabam empobrecendo a relação que se tem com ela. Há um mecanismo quantitativo em jogo. Uma certa eventualidade na relação com a música poderia preservar uma disponibilidade de escuta, e uma flexibilidade da audição. Mas, quanto mais essa relação é frequente (rádio, discos, cassetes), mais familiaridades se criam; hábitos se cristalizam; o mais frequente se torna o mais aceitável, e rapidamente o único admissível. Produz-se uma "facilitação", como diriam os neurologistas.

⁵ Gênero musical amplamente difundido na cidade, consiste na abreviatura de forrobodó, que designava desde o século XIX o local de festas populares.

É necessário perceber, segundo Foucault, que existe um aparato que responde à demanda e que é constituído por ela, ou seja, cria-se um cerco da indústria cultural que funciona como modelador e reafirmador de um gosto.

Evidentemente, as leis do mercado acabam por se aplicar facilmente a esse mecanismo simples. O que se põe à disposição do público é o que ele escuta. E o que de fato ele acaba escutando, porque é o que lhe é proposto, reforça um certo gosto, estabelece os limites de uma capacidade bem-definida de audição, delimita cada vez mais um esquema de escuta. Será necessário satisfazer essa expectativa etc. Assim, a produção comercial, a crítica, os concertos, tudo o que aumenta o contato do público com a música tende a tornar mais difícil a percepção do novo.

A reflexão de Foucault pode ser trazida para o contexto cultural de Fortaleza se associada ao panorama do gosto pelo forró pela cidade. As atividades relativas a esta cena tem como objetivo saciar uma procura por um estilo já solidificado e tomado como um eixo forte da própria cultura fortalezense. Em contrapartida, esta produção que enquadra uma lógica que envolve o público se torna a maior influenciadora na constituição do gosto deste mesmo público.

Apropriando-me do conceito iniciado por Foucault, proponho outra dimensão para a ideia de familiaridade. Parte dos chorões com que pude conversar mantém um longo relacionamento com o choro, sendo este constituído numa base fundamentada numa tradição familiar, tendo pais, avós ou tios chorões, que fazia do choro uma realidade cotidiana. Assim, as relações de acesso não estariam fundadas na indústria cultural, mas por uma realidade específica daquele núcleo de parentesco.

Este raciocínio pode ser exemplificado através do caso de uma interlocutora que, tendo sido criada em meio a uma esfera doméstica permeada por músicos de choro, se apropriou deste gênero como um estilo de vida. Em suas palavras:

Meu pai é chorão, né, então desde pequena eu venho escutando choro e indo pra rodas e vendo ele tocar então daí que me veio a vontade de tocar e tocar choro.(...)eu comecei aos 13 anos, aí fui pegando umas harmonias, umas coisas, daí fui participando de umas rodas e tocando umas coisas poucas, uns solinhos e tal, até que fui estudando e meu repertório foi crescendo. (Trecho de entrevista, Dezembro de 2012)

Acho que é cultural, de não gostarem muito de curtir um show de choro. Uma vez eu fui para o Festival Choro & Jazz em Fortaleza e fui chamar amiga minha pra ir e ela “ah, mas é só choro? Eu não gosto de ficar ouvindo uma hora de choro, tem uma hora que cansa”. É, então tá, tudo bem... Eu acho que as pessoas perguntam mais por esse fato de realmente não terem o costume, mas eu acho que é tudo uma questão de costume. Eu, por exemplo, posso escutar, sei lá, um show de 3 horas ou dois shows seguidos de choro, como é aqui no festival, 3 horas direto e escuto de boa sem cansar. É costume, né... (Trecho de entrevista, Dezembro de 2012)

Percebe-se assim que a formação de uma preferência pelo forró na cidade é fruto de uma multiplicidade em suas formas de acesso. É preciso, assim, buscar uma reflexão sobre a seguinte questão: como se constitui um cenário de choro numa cidade onde a preferência da maioria dos habitantes é de um gênero que possui seu próprio habitat, com práticas próprias e maneiras de vivenciá-lo que se diferem? Ou seja, como é que pessoas procuram o choro quando ele não é uma grande força no mercado cultural?

Através de minha inserção no mundo do choro de Fortaleza, foi possível perceber que dentro de um contexto que não favorece o estímulo ao choro como gênero musical apreciado, surge a necessidade dos próprios chorões traçarem estratégias para atrair público para suas apresentações.

2. Choro como profissão

Para fazer e viver de choro em Fortaleza é necessário mais do que a motivação pela apreciação da música. Para se perpetuar como fonte de renda, o choro está atrelado a outras questões, como a localização de espaços propícios para sua prática, que possuam estrutura adequada para uma boa execução e que gerem público. Desta forma, além de lutar por seu espaço enquanto gosto musical com outros gêneros, como o forró, os músicos enfrentam dificuldades inerentes ao seu próprio habitat.

Um caso que ilustra alguns destes desafios é o de Paulinho e Son, dois jovens chorões da cidade. Ao conhecê-los fui convidado a assistir suas apresentações em um restaurante. O lugar tinha em sua estrutura um ar carioca, aparentava os bares mais tradicionais da Lapa, com uma decoração que claramente tinha a intenção de transportar-nos para um passado não muito distante, onde a boemia era sinônimo de bebidas, tira-gostos e muita música. Pareceu-me um local adequado a prática do choro, que foi elaborado para isso. Ao vê-los tocando, percebi uma estrutura de som simples (apenas com uma caixa de som, etc.), mas que não deixava a desejar. Na visão de um expectador, as condições expostas ali faziam parecer que aquele ambiente tinha sido construído para receber músicos de choro. Entretanto, o relato de Son sobre o modo como eles conseguiram a oportunidade de tocar naquele lugar destruía a imagem ingênua passada ao expectador, incluindo ao pesquisador. Son esclareceu que a dona do estabelecimento não se atraía pelo choro, por isso não tinha planos de selecionar um grupo deste gênero para fazer parte das atrações musicais do local. Somente após longa conversa com os músicos, ela foi persuadida a fazer pelo menos uma tentativa, numa situação em que até mesmo o material de som seria concedido por Son e Paulinho. Segundo Son,

Aqui (no restaurante) foi assim, a gente veio atrás de tocar a primeira vez e teve um comentário da dona do bar que disse que não gostava de choro, não se interessava por choro, mas achou que pudesse acontecer. (Trecho de entrevista, Outubro de 2012)

Este relato demonstra a dificuldade dos estabelecimentos de perceberem o choro como uma forma musical que, além de agradável, traga lucro ao mesmo tempo em que expõe a necessidade dos músicos agirem como agenciadores/defensores do gênero, onde precisam dominar as dificuldades e conseguir superá-las. Por exemplo, para burlar as complicações do lugar, os músicos levavam todo o equipamento de som que precisavam, ainda que lucrassem em nada com isso. Esta situação se repetiu até chegar a um ponto em que estava sendo muito desgastante e não-lucrativo para os músicos, tornando o bar responsável pelo som. No entanto, o aluguel semanal do equipamento começa a ser descontado dos cachês do grupo, promovendo uma discussão e o grupo deixando de tocar no estabelecimento. Semanas depois, Paulinho e Son vão para uma apresentação de amigos no mesmo lugar e encontram com a dona, que pede pela volta do grupo, afirmando que estava sendo muito lucrativo para a casa.

A partir dos dados preliminares da pesquisa é possível perceber que as dificuldades encontradas nesta realidade explicitada acima fazem parte de uma esfera ainda maior de obstáculos a serem superados pelos músicos e pelo gênero. Diante deste contexto, pude perceber que os músicos de choro foram desenvolvendo estratégias a fim de quebrar as barreiras impostas pelo domínio de outros gêneros musicais na cidade. O surgimento de parcerias entre músicos de choro é o maior exemplo de elaboração de ações capazes de incentivar o cenário do choro dentro da cidade de Fortaleza, sendo comum um músico participar de diferentes grupos.

O fazer choro é permeado por diferentes esferas de atividades que envolvem processos de associações entre seus músicos. Em tais processos, que perpassam as diferentes etapas da produção de choro, ocorrem formações de relações interpessoais de caráter afetivo e profissional.

As conexões entre músicos de choro existem em dimensões que formam laços. Podem ser pensadas a partir de práticas que perpassam os processos de aprendizagem, de formação de grupos, de

formas de inserção no mercado, assim como nos processos de distinção e legitimação de um músico de choro.

É possível pensar estas conexões como interações que ultrapassam o caráter momentâneo, produtora de ligações afetivas nesta rede de cooperação entre os sujeitos músicos. Ou seja, trata-se do contexto musical como formador de relações interpessoais (SCHULTZ, 1977). Uma musicalidade social ou uma socialidade musical.

A partir desta construção conjunta de iniciação ao mundo do choro, diversos grupos nascem. Algumas vezes também denominados de “regionais”⁶, os grupos geralmente nascem pelo compartilhamento de experiências na construção de um *ethos* chorão formado conjuntamente, seja por frequentarem os mesmos ambientes musicais ou por estarem constantemente fazendo música junto.

As parcerias impulsionaram o gênero na cidade de tal forma que as atividades do choro em Fortaleza podem ser vistas todos os dias da semana. Deste modo, apesar do gênero permanecer numa condição de coadjuvante na cidade, ele consegue transpor esta situação e se estabelecer como um circuito alternativo aos grandes sucessos das casas de forró e outros eventos.

3.O chorão que se reinventa

Estabelecer um circuito de choro dentro da cidade é apenas uma conquista inicial: é preciso um público que o consuma. Para que isso aconteça, outras estratégias são acionadas, onde a mais facilmente percebida é de músicos chorões se estabelecerem como plateia de choro. Trata-se do músico que produz e consome, que participa e divulga.

Um chorão que vai assistir uma apresentação de outro grupo não apenas prestigia outro colega, mas ele está tentando exercer uma atitude engajada, de impulsionar o movimento da cena. Este músico nunca está só, mas sempre em companhia de amigos e familiares em prol da difusão do gênero. Apesar desta tentativa de atrair familiares e amigos para apreciar sua arte, eles esbarram na ausência de uma cultura musical que na olhes permite apreciar o choro facilmente. Nota-se que o principal impasse se dá pelo fato do choro localizar-se no eixo da música instrumental. Tal situação é reconhecida pelos próprios músicos, que afirmam que as pessoas sentem falta da música cantada. Isto pode ser percebido na fala de Paulinho, quando diz:

Aqui em fortaleza o povo ainda não tem muito essa cultura de escutar música instrumental e entender que o solista ali é como se fosse o cantor, que ele está fazendo a melodia, então ele está cantando. O pessoal aqui não entende dessa forma, não tem essa cultura de música instrumental, aí geralmente boa parte das pessoas entendem música como uma coisa que tem que ter o cantor, alguém ali no microfone cantando. São poucos os espaços que tem por aí assim, só choro. (Trecho de entrevista, Outubro de 2012)

Diante desta situação, os músicos tentam atrair o público a partir de dois possíveis caminhos, que desembocam na introdução de um cantar, seja no próprio choro, seja incluindo em seu repertório o samba. Durante todo o período que trafeguei pelas rodas de choro da cidade, raros foram os momentos em que surgia um choro cantado, sendo “Carinhoso” e “Rosa”, de Pixinguinha, os mais executados, provavelmente por se tornarem clássicas, no sentido de que fazem parte do repertório pessoal de muitos brasileiros, o que gera uma empatia instantânea do público. Entretanto, esta saída é a menos cogitada pelos chorões, uma vez que há uma resistência por parte de muitos músicos em considerar legítimo o choro cantado. Segundo eles, esta forma de choro cantando não representa com fidelidade as composições em sua forma original, uma vez que as letras geralmente não são obras do próprio autor

⁶ O choro deve ser entendido como “uma maneira de tocar [as danças europeias] (...) à base do trio flauta, violão e cavaquinho” (TINHORÃO, p.197, 1998). Esta formação instrumental (ou variantes), com acréscimo de percussão, é denominada de conjunto regional.

da música, mas acréscimos realizados por outros artistas. Ademais, a maior parte dos chorões considera que a letra interfere no modo como pensam como a música deve ser sentida em sua abstração, tirando sua subjetividade.

Diante esta rixa no próprio choro, o samba surge como alternativa aceita pela maior parte dos chorões. O samba é uma medida intermediária, que agrada a plateia e que não afronta o fazer musical do chorão. Muitas vezes a necessidade da introdução de um samba numa roda de choro surge como ideia do próprio público, que visa um maior grau de interação com a música. Nas palavras de Son,

Com relação ao samba e ao choro eu acho interessante que se juntem, porque o choro é uma música muito de quem está tocando e poucas pessoas apreciam, porque é um pouco complexa. Às vezes você tem que entender um pouquinho pra poder apreciar. E o samba não, o samba é de todo mundo. Por isso que todo mundo chega pedindo pra tocar um sambinha, porque o pessoal quer participar e acho isso muito interessante. (Trecho de entrevista, Novembro de 2012)

Revela-se assim que o caráter introspectivo (do músico tocar para si mesmo) do choro é um atributo que compromete sua popularidade, sendo combatido pelos músicos com a possibilidade de complementar seu repertório com sambas, resgatando o desejo do público de interagir através das letras e da dança.

Considerações finais

É preciso ressaltar inicialmente que se trata de um trabalho em desenvolvimento, e que, portanto, não possui uma conclusão. Reservo a este espaço a condição de elaborar algumas considerações sobre o que foi exposto ao longo do artigo.

Busquei expor o contexto do choro na cidade de Fortaleza-Ce, considerada a “capital do forró”, indicando as dificuldades que o gênero musical choro possui frente a massificação de outros gêneros, procurando compreender os processos de produção do gosto musical na cidade.

Em outro momento, considerei analisar um caso que exemplifica as ações dos músicos de choro para conseguir espaços para executar sua música, demonstrando as estratégias que os chorões se utilizam para conseguir estabelecer um circuito paralelo ao forró e demais gêneros instituídos.

Prossegui a análise de estratégias dos chorões enquanto sujeito que reinventa sua musicalidade em prol de atrair o dono dos estabelecimentos e ampliar seu público, utilizando-se principalmente do samba como complemento de um repertório que aproxime músico e plateia, rompendo os estereótipos de choro como música feita para músicos.

Em um contexto sociocultural que pouco estimula o choro como linguagem musical apreciada, o chorão sente a necessidade de reinventar-se e adaptar-se. Em busca não só de novos públicos e locais de apresentação, o músico de choro deseja fazer choro, viver dele. Seus esforços são para que sua condição financeira seja equivalente ao desejo de tocar choro. Para isso acontecer, é necessário que o choro ande de mãos dadas com outros ritmos, pois “para sobreviver de música, você precisa aprender a tocar de tudo”, como pode ser percebido na fala de uma interlocutora:

Você tem que ver que o músico tem que aprender a tocar de tudo. Não dá só pra tocar choro. Pra poder sobreviver de música você tem que aprender a tocar de tudo. Meu pai, por exemplo, ele é chorão mesmo, ele gosta de tocar choro, a música que tem mais prazer de tocar é choro, de tocar violão sete cordas, mas meu pai toca guitarra, toca contrabaixo, toca em baile, toca brega, toca samba, toca de tudo. Pra você sobreviver de música, é por isso que eu acho que você tem que aprender de tudo. (Trecho de entrevista, Dezembro de 2012)

BIBLIOGRAFIA

- BRAGA, Robson. Vivências e mediações nos consumos de forró eletrônico em Fortaleza.
- CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. 4. ed. São Paulo, SP: Ed. 34, 2010.
- CHEDIAK, Almir; SÈVE, Mário. **Choro**. nv. (Songbook). São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.
- DINIZ, André. **Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- FOUCAULT, Michel; BOULEZ, Pierre. **A música contemporânea e o público**. C.N.A.C. Magazine, França, N°15, maio-junho, p. 10-12, 1983.
- LOPES, Lidia Maria M. **Choro e a Cidade: tempos, espaços e sociabilidades**. Fortaleza, 2011. Monografia (Graduação) – Curso de Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2011.
- PINTO, A. G. “ANIMAL”. **O choro**. Rio de Janeiro, Edições Funarte, 1978.
- PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música. Questões de uma antropologia sonora**. Revista de Antropologia 44.1 (2001): 222-286.
- SCHUTZ, Alfred. **Making Music Together: A Study in Social Relationship**. In: Dolgin, J.L. Kemnitzer, D.S & Schneider, D.M. (eds), *Symbolic Anthropology - A Reader in the Study of Symbols and Meanings*. New York: Columbia University Press, 106-119, 1977.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- _____. **História Social da Música Popular Brasileira – 1a edição brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.