

# O disco “Choro Frevado” de Antônio da Silva Torres:

um lugar de memória para o choro pernambucano

MAÍRA MACEDO MOREIRA\*

**RESUMO:** *Esse artigo visa apresentar um estudo sobre o cavaquinista e compositor pernambucano Antônio da Silva Torres (1929-2005), que marcou presença regular na Rádio Clube de Pernambuco entre 1957 e 1964 em Recife. Graças à gravação do disco “Choro Frevado” pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) em 1985, o cavaquinista ganhou visibilidade exterior e consolidou um lugar na memória para o choro no Brasil. Desta forma, proponho uma reflexão sobre o modo como a memória local de um músico pode ser construída a partir de um disco que assume o papel de único testemunho material de sua obra. Recorro à etnografia histórica como método privilegiado uma vez que posso aceder a depoimentos na primeira pessoa, contando com a colaboração de vários músicos e outros protagonistas que conviveram com o cavaquinista. Teoricamente inspiro-me no trabalho de Pierre Nora (1984) e no seu conceito de “Lieux de Memoire” que, neste caso, será aplicado ao disco e ao saber de experiência revelado e guardado pelos músicos que conviveram com Antônio da Silva Torres.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *choro pernambucano; cavaquinho; disco; memória; documento-monumento.*

## The Album “Choro Frevado” by Antônio da Silva Torres: a place of memory for the choro from Pernambuco

**ABSTRACT:** *This article aims to present a study about the cavaquinista and composer from Pernambuco Antônio da Silva Torres (1929-2005) who worked at the Rádio Clube de Pernambuco between 1957 and 1964 in Recife. Thanks to the recording of the album “Choro Frevado” by the National Foundation of Arts (FUNARTE) in 1985, the cavaquinista gained external visibility and consolidated a place in memory for choro in Brazil. In this way, I propose a reflection about the way in which the local memory of a musician can be constructed from a recording that assumes the paper of unique material testimony of its work. I turn to historical ethnography as a privileged method since I can access testimonies in the first person,*

---

\* **Maíra Macedo Moreira** é professora de cavaquinho do Conservatório Pernambucano de Música no Brasil desde 2010 e do Centro de Educação Musical de Olinda (CEMO) desde 2007. Licenciou-se em Música pela Universidade Federal de Pernambuco-UFPE em 2005 e possui pós-graduação em História das Artes e das Religiões pela Universidade Federal Rural de Pernambuco-UFRPE (2006). Concluiu no ano de 2017 o Mestrado em Música na Universidade de Aveiro-DECA tendo como universo de estudo o cavaquinista Pernambucano Silva Torres (Jacaré). Apresentou a comunicação “ Jacaré e o Choro no Recife: itinerários de um cavaquinista oculto” no XIV Congresso de laSociedad de Etnomusicologia-SIBE e no VII Encontro Nacional de Investigação em Música-ENIM em 2017 com o tema “O disco “Choro Frevado” de Antônio da Silva Torres: um lugar de memória para o choro pernambucano. Participou na X Jornadas de Jóvenes Musicólogos em abril de 2017 com a comunicação “O Choro Frevado de Silva Torres: a transformação do disco em documento monumento”. **E-mail:** maira.bandola@gmail.com

*counting on the collaboration of several musicians and other protagonists who lived with the cavaquinista. Theoretically I am inspired by the work of Pierre Nora (1984) and his concept of "Lieux de Memoire", which in this case will be applied to the record and the experience knowledge revealed and kept by the musicians who lived with Antônio da Silva Torres.*

**KEYWORDS:** *choro pernambucano; cavaquinho; disk; memory; document-monument.*

---

## O choro

O choro é um gênero musical associado a vários contextos brasileiros que tem sido alvo de diferentes pesquisas. Aqui se incluem os trabalhos de Pinto (1978), Aragão (2013), Cazes (1998) e Diniz (2003), que refletem sobre a história, a origem, o significado e principais personagens no cenário musical associado ao choro.

Em relação ao aparecimento deste gênero musical sabemos que ele estará relacionado com a dinâmica que veio a ser gerada no Brasil pela deslocação da corte portuguesa para o RJ, em 1808. Procurando salvaguardar a soberania nacional durante o período das Invasões Francesas, a Família Real Portuguesa e cerca de quase 15.000 nobres, deslocaram a corte para o Brasil e aportaram na cidade do Rio de Janeiro no dia 8 de março, mudando para sempre o perfil da cidade no que diz respeito à política e à cultura. Trazendo na bagagem partituras e instrumentos musicais valiosos, entre eles o piano, a música popular se desenvolveu no Brasil a partir de modelos herdados neste processo de deslocação que deu origem, igualmente, à disseminação de alguns instrumentos musicais como foi o caso do cavaquinho e dos violões. Um surto de modernização se inicia na cidade a partir de investimentos nos serviços públicos essenciais como correios e as redes de comunicação ferroviárias. A classe média urbana começou então a crescer, formada por funcionários públicos e pequenos comerciantes que na sua maioria eram afro-brasileiros, o que iria fornecer além da mão de obra do choro, o público consumidor da música popular (CAZES, 1998, p 17-18).

Nascido da confluência de danças de salão europeias e ritmos de matriz africana, o choro teria adquirido, na visão de muitos estudiosos (TINHORÃO, 1998;

VASCONCELOS,1977; CAZES,1998), o status de ‘música nacional’ ao ganhar grande popularidade entre as camadas médias urbanas no Rio de Janeiro no início do século XX. De uma forma geral, a bibliografia (TINHORÃO,1998; PINTO,1978; CAZES,1998; DINIZ, 2003), salienta algumas divergências no significado da palavra “choro”. Em alguns casos a palavra designa um agrupamento instrumental formado por instrumentos populares que acompanhavam danças de salão como valsas, polcas, quadrilhas, etc; noutros casos refere-se a uma maneira de tocar; noutros é um sinônimo de festas ou lugar físico e noutros ainda designa um gênero musical definido. Segundo Aragão (2013, p 86-87), as “rodas de choro”, designativo que nos dias atuais está associado ao momento de encontro dos instrumentistas de choro para tocar, se tornaram o principal meio de aprendizagem e transmissão do choro no fim do século XIX e nas primeiras décadas do século XX complementados, porém, pela rádio e o disco que vieram a assumir um importante papel na divulgação e consolidação do choro. Se, por um lado, os grupos de choro se transformaram na principal mão de obra das rádios, o disco, transformou-se numa importante referência para os músicos, que através da imitação conseguem traduzir a performance gravada, antes feita a partir do registro escrito (partitura) e das performances ao vivo (PESSOA; FREIRE, 2013, p. 42).

## **Os Chorões e o protagonismo do choro carioca**

Ao longo da história do choro, alguns músicos se tornaram principais personagens na consolidação do gênero, desenvolvendo características próprias de composição e interpretação. Podemos destacar dentre estes o flautista Joaquim Callado (1848-1880), a pianista e compositora Chiquinha Gonzaga (1847-1935) primeira chorona e primeira pianista no gênero -, o maestro, compositor e professor Anacleto de Medeiros (1866-1907) responsável por fazer das bandas musicais outro principal veículo de divulgação da música popular, Ernesto Nazareth (1863-1934) pianista e compositor que mais ajudou a consolidar o piano popular e Pixinguinha (1897-1973), que ocupa um lugar de destaque na historiografia do choro no Brasil e que é invocado, por muitos críticos, como “o maior chorão de todos os tempos.”

Estes músicos fizeram parte de uma geração que criou uma espécie de paradigma para a composição e a performance do choro que foi posteriormente adotado por outros compositores e intérpretes. O fato de aquela geração de músicos ter atuado fundamentalmente no Rio de Janeiro, conferiu ao tipo de choro por eles representado um lugar central no contexto brasileiro atribuindo àquela cidade o estatuto de capital do choro no país. Todavia, o choro encontra-se representado noutros lugares onde, inclusivamente, adquiriu modelos composicionais e performativos diferenciados. Centro-me agora no contexto que me interessa: o choro pernambucano, que se desenvolveu no estado brasileiro de Pernambuco.

## O contexto Pernambucano

Segundo Cazes (1998, p 65-70), o processo de desenvolvimento do choro no Nordeste seguiu o mesmo roteiro das capitais do país e a rádio se tornou o principal veículo de divulgação e emprego para os músicos do Brasil. Para cada estação de rádio era indispensável um “regional” designativo que se originou em grupos musicais como os Turunas Pernambucanos, Voz do Sertão e Os Oito Batutas, que na década de 1920 associavam a instrumentação de violões, cavaquinhos e algum solista a um caráter de música regional utilizando trajes típicos de regiões brasileiras como, por exemplo, a do Nordeste. Estes agrupamentos nunca recorriam à música escrita.

Segundo Aragão (2013, p 161-167), entre os chorões da segunda metade do século XX o choro se caracterizava por ser uma prática que se aprendia prioritariamente através da tradição oral e da observação direta. Desta forma os “regionais” eram inseridos na programação de rádio para resolver qualquer tipo de problema das programações habituais uma vez que necessitavam de muito poucos meios: apenas os músicos que improvisavam repertório em função das necessidades. Muitos músicos eram atraídos para esse ambiente pela maior oferta de trabalho e, dessa forma, garantir a sobrevivência no meio musical. É nesse contexto que podemos destacar a importância de Recife no cenário do choro, pois muitos artistas como Rossini Ferreira, Canhoto da Paraíba e Henrique Annes incrementaram as suas

carreiras através da divulgação dos seus trabalhos na rádio, dando origem a um tipo específico de choro Pernambucano. Em que se distingue este tipo de choro de, por exemplo, o choro carioca?

O estado brasileiro de Pernambuco tem vindo a usar um conjunto de elementos icônicos da cultura para se diferenciar no quadro do Brasil. De entre eles destacam-se alguns gêneros musicais como o frevo, o maracatu, o caboclinho, o baião, entre outros. Ora, a análise do choro pernambucano permite perceber que algumas características destes outros gêneros são incorporadas no choro o que lhe confere uma espécie de sotaque muito particular. Maurício Carrilho, violonista, produtor musical e diretor artístico do disco “Choro Frevado” do Cavaquinista pernambucano Antônio da Silva Torres, conhecido no meio musical como Jacaré, central no meu trabalho - e que colaborou na minha pesquisa, refere-se inclusivamente à existência de “escolas de choro”. Em entrevista realizada em setembro de 2016 ele explica:

Eu tive a felicidade de conhecer Recife quando eu estava no início da minha carreira profissional tocando com os Carioquinhas. Conheci grandes músicos pernambucanos como Rossini Ferreira, Henrique Annes.... Na minha opinião sincera eu acho que eu reconheço duas grandes escolas do choro; a escola do Rio e a escola de Recife. Lá tem uma cara diferente o choro, e eu sou fascinado por essa linguagem nordestina (Maurício Carrilho, entrevista à autora, 07 de setembro de 2016).

De acordo com Maurício Carrilho, Jacaré teria sido o cavaquinista pernambucano mais conhecido em Pernambuco e no Brasil, após a gravação de seu disco como solista de cavaquinho no ano de 1985. Segundo o violonista:

Esse disco de Jacaré, foi o primeiro disco de um solista de cavaquinho que eu ouvi que não fosse o Waldir Azevedo. Eu não conhecia discos de outros cavaquinistas, de um trabalho inteiro. (Maurício Carrilho, entrevista à autora, 07 de setembro de 2016).

## O caso de Jacaré

Antônio da Silva Torres nasceu no Bairro do Cordeiro na cidade de Recife no dia 12 de junho de 1929, filho de Josias Olímpio Torres, barbeiro e violonista, e de Dona Severina que cantava em corais na cidade<sup>1</sup>. Seu pai costumava trazer amigos

<sup>1</sup> Os dados biográficos relativos ao cavaquinista Antônio da Silva Torres (Jacaré) foram reunidos a

para o ambiente doméstico para fazer rodas de choro e Jacaré desde cedo acompanhava esses encontros. Aos nove anos começou a aprender a tocar cavaquinho tendo desde logo merecido a atenção de outros músicos que o reconheciam como um “menino prodígio” no instrumento. Sem o acesso ao ensino formal da música, segue tocando nas reuniões musicais de amigos e parentes onde foi desenvolvendo a sua destreza na prática do instrumento. Sendo proveniente de uma família com poucos recursos econômicos, Jacaré iniciou a sua vida profissional como ajudante de alfaiate para poder sobreviver, mas continuou paralelamente a tocar o instrumento. Recebeu de Arlindo Mello, cantor e amigo da família, para quem trabalhava como auxiliar de alfaiate, o apelido que o acompanhou durante toda a vida: “Jacaré”.

Após a morte dos pais Jacaré foi trabalhar num circo na cidade de Campina Grande- Paraíba, tendo voltado ao Recife com o sonho de trabalhar numa rádio, conforme está expresso na entrevista que deu ao Jornal do Comércio em Recife no dia 6 de setembro de 2001 referindo-se a esse desejo como “Aqueles sonhos bestas que a gente tem”. O músico recebeu então o convite da Rádio Difusora local da cidade de Limoeiro, interior do estado de PE, onde passou quatro anos trabalhando nos “regionais de choro”. Em seguida, marcou presença na Rádio Clube de Pernambuco que ficou conhecida por ser a primeira rádio do Brasil a transmitir um programa ao vivo diretamente do estúdio.

Entre 1957 e 1964 passa a integrar, já com carteira profissional, a programação da Rádio Clube de Pernambuco, de âmbito estadual, onde integrou o regional da rádio ao lado de músicos como Nelson Miranda, Martins da Sanfona, China, Otacílio Feitosa. Com o advento da televisão, os Regionais foram perdendo espaço e Jacaré participou de alguns programas de TV do Recife. Com uma projeção um pouco maior por conta da imagem fornecida pela televisão, o músico foi contratado para tocar em hotéis e bares da cidade de Recife como os Hotéis São Domingos e Casa Grande e Senzala e os bares Bar do Bispo – estabelecimento

---

partir do livro *Dedilhando Pernambuco Resgate musical- compositores pernambucanos*; de matéria do Jornal do Comércio em 6 de setembro de 2001; do encarte do disco “Choro Frevado” do cavaquinista Silva Torres e das entrevistas realizadas no período de julho à setembro de 2016 em Recife e no Rio de Janeiro.



frequentado por intelectuais -, Chalé, Canavial Drinks entre outros, num período que durou uma década, entre 1974 e 1984.

No ano de 1984, Jacaré participou de dois projetos importantes para sua carreira artística; “Recife e Seus Artistas Populares”, promovido pela Fundação de Cultura Cidade do Recife no Teatro do Parque em outubro e também o “Pixingão” (desdobramento do Projeto Pixinguinha) na Sala Funarte do Rio de Janeiro em novembro do mesmo ano.

Em 1962, Silva Torres gravou o seu primeiro disco pelo selo Pernambucano *Mocambo*, distribuído pela antiga fábrica de discos pernambucana *Rozemblit*. Trata-se de um disco de 78rpm de número 15.447 que inclui duas composições suas: no lado A o baião Jogadinho e no lado B, o choro Vai e Vem. Este disco acabou ficando esquecido uma vez que a tecnologia que permitia ouvi-lo foi descontinuada por volta da década de 1950, quando o disco de vinil veio substituir os discos de goma-laca de 78rpm. Nesse sentido o impacto que teve em termos de divulgação da obra do cavaquinista foi muito reduzido. No entanto, em 1984, Jacaré conheceu o músico, violonista e produtor musical Maurício Carrilho e o poeta, escritor e então diretor de música popular da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), Hermínio Belo de Carvalho. Os dois procuraram Jacaré no Bar do Bispo onde tocava no bairro de Santo Amaro em Recife, para o conhecerem pessoalmente. A partir desse encontro desenvolveu-se a ideia de gravar um disco vinil, que veio a conferir ao músico visibilidade nacional.

### **“Choro Frevado”: um pouco do disco**

Foi, portanto, no ano de 1985 aos 56 anos, que Jacaré gravou seu primeiro e único Long Play intitulado “Choro Frevado” que contou com o apoio da FUNARTE. Este disco foi inserido no projeto Nelson Ferreira que tinha como objetivo o registro exaustivo dos músicos de música popular da região nordestina do Brasil, objetivando a preservação de sua memória através da edição de discos. A partir deste disco, Jacaré deixou de estar circunscrito ao âmbito regional e passou a ocupar um lugar no cenário do choro nacional transformando uma parcela da sua obra em documento de

memória social de um tipo particular de choro que hoje designamos por choro pernambucano.

Em cada região do Brasil, o choro se apresenta com características diferentes com um sotaque particular resultando numa forma específica de compor e tocar esse gênero musical. Segundo Padilha (2014, p. 46-47), a palavra sotaque é definida pelo linguista Laver (1994) como um “modo de pronunciar” distinguindo e identificando indivíduos pela maneira como falam a mesma língua. Em muitos contextos da música no Brasil, esta palavra é usada para distinguir diferentes tipos de interpretar e compor versões de um mesmo gênero musical. Antônio Padilha (2014, p. 46-47) explica este processo em relação ao Bumba meu Boi do Maranhão - manifestação cultural que tem o boi como personagem principal do universo místico religioso reunindo uma variedade de bens culturais associadas com performances musicais, teatrais e coreográficas. Adotar esse conceito no contexto da música ilustra a transferência do sentido linguístico para o da performance musical. Ex.1- Foto da contracapa do Disco “Choro Frevado”, do cavaquinista Jacaré.

Ora, o disco “Choro Frevado”, reúne um vasto catálogo de gêneros musicais desde o choro, a valsa, o baião e o frevo, estes dois últimos associados à região nordestina. Esse coletivo de gêneros musicais oferece elementos estilísticos para a construção do que conhecemos como “choro pernambucano”. Ele implica a incorporação de formulas rítmicas associadas a gêneros como o frevo, o caboclinho, o baião, o maracatu entre outros, e é a articulação entre estes diferentes suportes rítmicos que confere ao choro pernambucano um sotaque muito particular.

O disco “Choro Frevado” reúne um coletivo de treze músicas, todas compostas pelo cavaquinista que não se limitou apenas ao gênero choro. Desta forma, Jacaré apresenta sua versatilidade musical distribuída num vasto catálogo de gêneros e ritmos musicais desde o choro, a valsa, o baião e o frevo. Com a assinatura de Maurício Carrilho como diretor artístico do disco, o violonista carioca também assume a maior parte dos arranjos, apresentando em algumas faixas do LP parcerias com Jacaré e o violonista e compositor alagoano João Lyra.

A abertura do disco “Choro Frevado” é feita pelo baião *Galho Seco*, música que iria se tornar a mais conhecida do cavaquinista. Esta música é construída e



desenvolvida sob a forma de arpejos, exceto pela introdução que é feita em tutti pela Orquestra de Cordas Dedilhadas. Os choros de Jacaré são escritos normalmente em duas partes, algumas com introdução e outras não. Maurício Carrilho no processo de arranjo das músicas do “Choro Frevado”, optou em respeitar sempre as ideias do cavaquinista, ou seja, as ideias que lhe foram expostas, pedindo para observar que todos os finais das músicas eram sempre do compositor. Dois frevos compõem o disco: *Jacaré de Saiote* e *Jacaré Voador*. No primeiro, as cordas da orquestra substituem os *riffs* de sopros e metais muito comuns nas orquestras de frevo de Pernambuco. Já o segundo, o tarol e o zabumba reproduzem o chamado “toque da pitombeira – grupo de frevo da cidade de Olinda. Essas duas composições, traduzem as influências musicais que fizeram parte do contexto sócio musical vivido por Jacaré em sua trajetória e como as utilizava em suas composições.

As duas Valsas do disco são dedicadas as suas duas filhas; Jaciara e Silvana. Nestas valsas, há um diálogo entre o clarinete de Ivanildo Maciel e o cavaquinho de Jacaré. Apesar de não saber ler nem escrever música, Jacaré era um exímio solista maturando seu repertório em ensaios, não comprometendo a gravação de seu disco. A sonoridade, interpretação e composições sempre foram características marcantes de Jacaré, aspecto que se destaca entre músicos renomados do cenário local e nacional do choro.

*Saudoso Cavaquinho* - música que encerra o disco -, traz uma proposta diferente num arranjo um pouco no estilo bossa-nova onde o arranjador quis acentuar a beleza da melodia. Maurício Carrilho, no processo de gravação do disco fez uma observação muito importante: a beleza do fraseio do compositor-intérprete, a sutileza de suas dinâmicas e a multiplicidade dos sons que extrai do seu instrumento. Por fim Jacarezinho, choro que mescla um pouco do samba na sua rítmica, é recheado de breques realizado pelo pandeiro e contrabaixo.

## **“Choro Frevado”: um lugar de memória**

Antônio da Silva Torres, o Jacaré, contribuiu de forma significativa para a consolidação de um sotaque pernambucano para o choro, oferecendo-lhe um

estatuto de pernambucanidade.

Segundo depoimento do músico pernambucano Cussy de Almeida, contido no encarte do disco “Choro Frevado”, Jacaré deixou uma impressão no poeta e músico Hermínio Bello de Carvalho que o fizeram proclamar as seguintes palavras: “sua palheta faz tirar do cavaquinho um som que é um pouco do Waldir Azevedo com Jacob do Bandolim”, dois músicos que marcaram de forma indelével o cenário do choro no Brasil embora não associados ao choro pernambucano. Trata-se de indivíduos reconhecidos como músicos de excelência pelos públicos brasileiros quer como chorões quer como instrumentistas. Comparar Jacaré com eles significa reconhecer-lhe um mérito igualmente de excelência.

No entanto, apesar do músico ter construído uma vasta obra performativa, o que ficou registrado como testemunho do seu trabalho foram as treze faixas de seu disco “Choro Frevado”. Essa perspectiva é delineada pelo artista pernambucano Walmir Chagas:

Você imagina as coisas que ele fez e que ninguém registrou, devia ter coisas que ele não conseguiu passar para ninguém escrever... esse disco dele a gente tem que agradecer, foi uma sorte, a gente tem que botar as mãos para o céu por ele ter deixado esse material registrado (Chagas, entrevista à autora, 11 de agosto de 2016).

Podemos dizer então que o disco “Choro Frevado” assume uma relevância na consagração e perpetuação da obra do cavaquinista em relação aos outros arquivos sonoros - aqui no caso o 78 rpm - fato que faz com que esse disco (“Choro Frevado”), especificamente adquira um significado de “único” disco do músico para o público. Esse depoimento é delineado pelo violonista Bozó:

Este disco de Jacaré, ele tem uma coisa muito particular. Ele não é só o disco, ele virou o disco, o livro, o tudo de Jacaré. Porque esse disco, ele é como se fosse o primeiro disco de Jacaré, porque o outro você sabe, nem se encontra. É um disco raríssimo que nem eu mesmo nunca escutei. Mas aquele disco, talvez nem ele soubesse disso, tem uma importância muito grande não só para o choro, mas para o próprio Jacaré, porque foi aquele disco que foi responsável pela catalogação digamos assim, da obra dele, porque se não tivesse o ponta pé daquele disco, o Jacaré teria com certeza morrido no anonimato e sem nada registrado, porque foi a partir daquele disco que o Maurício Carrilho escreveu as músicas do Jacaré e as pessoas conheceram e conhecem Jacaré através desse disco. (entrevista à autora, 08 de agosto de 2016).

Desta forma, podemos dizer que o disco – um disco, neste caso –, assume uma relevância como testemunho material da obra de Jacaré se transformando num “lugar de memória”. Em seu trabalho *Lieux de Mémoire* (NORA, 1993, p. 7-28), o historiador francês Pierre Nora verificando o desaparecimento no período de pós-guerra da memória nacional, desenvolveu um projeto de reescrever a história cultural francesa a partir do estudo dos lugares de memória social, ou seja, fazê-lo através de alguns objetos materiais ou imateriais como os edifícios, símbolos nacionais, comemorações, autobiografias entre outros, nos quais se houvesse cristalizado algo da memória nacional francesa. Essa expressão é definida pelo autor como: “toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade qualquer” (NORA, 1993, p 20).

Essa expressão *Lieux de Mémoire* adquire, na perspectiva do autor, a associação de uma ideia a um lugar, transformando-o em um símbolo. Pode referir-se a um monumento, a um personagem, a uma obra artística, museu, arquivos públicos, isto é, lugares em todos os sentidos do termo, desde um objeto material e concreto ao mais abstrato e simbólico. Segundo o autor:

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a esse momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. Há locais de memória porque não há mais meios de memória (NORA, 1993 p. 7).

Tomo, portanto, de empréstimo esta proposta de Nora e tento aplicá-la ao disco de Jacaré. Na ausência de outros registros, o disco “Choro Frevado” adquire esse estatuto de lugar de memória, pois é através dele que é possível lembrar o que já não existe, ou mesmo reproduzir.

Em seu trabalho *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*, o autor faz uma análise das mudanças sofridas pelas sociedades modernas fruto do fenômeno de massificação, democratização, mediatização e mundialização. Os grupos que eram responsáveis pela conservação e transmissão dos valores como o estado, a igreja, a escola e a família que ele designa por sociedades memórias,

estavam fadadas ao fim, dando lugar a uma memória reconstruída pelas sociedades condenadas ao esquecimento de seu passado. Segundo Nora, esse fenômeno de mudança aprofundou a distância entre a memória e a história, sendo esta última responsável por obrigar cada grupo a redefinir sua identidade e fazer nascer de novo sua própria história. Desta forma, passamos de uma memória verdadeira, intocada, social, a uma memória sem passado que reconduz à herança, a uma memória que só é história, vestígio e trilha. Nasce uma memória vivida como um dever e não mais espontânea, uma memória arquivista que tem como obsessão o acúmulo de arquivos; a sociedade passa a necessitar de referências palpáveis para assegurar algo de memória. Tudo isso causado pela sensação de desaparecimento rápido e permanente, unido ao receio de um significado real do presente e de um futuro incerto dando ao máximo de dignidade virtual do memorável ao mais simples testemunho e vestígio possível. (NORA, 1993 p.8-14).

Já não lamentamos o bastante em nossos predecessores a destruição ou o desaparecimento daquilo que nos permita saber, para não cair na mesma recriminação por parte por parte de nossos predecessores (sinal de interrogação) A lembrança é passado completo em sua reconstituição a mais minuciosa. É uma memória registradora, que delega ao arquivo o cuidado de se lembrar por ela e desacelera os sinais onde ela se deposita. Colecionadores, eruditos e beneditinos consagravam-se antigamente à acumulação documentária, como marginais de uma sociedade que avança sem eles e de uma história que era escrita sem eles. Pois a história memória havia colocado esse tesouro no centro de seu trabalho erudito para difundir o resultado pelas mil etapas sociais de sua penetração. Hoje onde os historiadores se desprenderam do culto documental, toda a sociedade vive na religião conservadora e no produtivismo arquivístico. O que nós chamamos de memória é, de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter a necessidade de nos lembrar (NORA, 1993 p. 14-15).

Portanto o disco “Choro Frevado” é o resultado da intenção de se manter vivo algo que não mais existe, e a partir do registro de suas músicas pelo disco, Jacaré é imortalizado em toda a sua dimensão, não só musical, mas pessoal e social. O incentivo de se gravar um disco patrocinado pela Funarte foi motivado por uma preocupação de que a memória do músico se perderia definitivamente, ou seja, ficaria no esquecimento. Se vivêssemos realmente a lembrança de Jacaré não consagraríamos ao disco “Choro Frevado” um lugar de memória. Se esta memória não estivesse ameaçada, não teríamos a necessidade de construí-la. Todo esse aspecto

reforça o pensamento de Nora no qual atribuímos à história a responsabilidade cada vez mais de transportar a memória por não vivermos mais as nossas lembranças, por sentirmos uma necessidade de identificação.

A atividade humana pode também adquirir esse estatuto, é neste sentido que o saber de experiência revelado e guardado pelos músicos que conheceram Jacaré também assume um estatuto de lugar de memória. Jacaré ocupa um lugar de destaque porque existe ainda essa memória de experiência embora ela tenha um valor exclusivo de oralidade e, portanto, esteja sujeita às erosões do tempo. Esta perspectiva é delineada pelo violonista pernambucano Henrique Annes:

Eu conheci Jacaré em 1960, eu tinha 14 anos nessa época e tocava na Rádio Jornal do Comércio e Jacaré na Rádio Clube no Regional de Nelson Miranda. Esse pessoal todo que eu conheci todos já foram embora, já morreram, então eu sou a pessoa mais capaz de falar sobre esse assunto. Dos violonistas e instrumentistas daquela época, eu sou o único sobrevivente, porque todos já eram velhos, já tinham a minha idade de hoje (entrevista à autora, 05 de agosto de 2016).

Podemos dizer que neste caso, a memória de experiência, composta pelas pessoas que tocaram, conviveram e conheceram Jacaré, fazem parte de um grupo social que unidos direta ou indiretamente em suas experiências e pensamentos comuns, reconstroem um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo. Os músicos da Orquestra de Cordas Dedilhadas<sup>2</sup> que fizeram parte de todo processo de gravação e ensaios do disco “Choro Frevado” do cavaquinista Jacaré, faziam parte de um ambiente social comum que era o Conservatório Pernambucano de Música no qual alguns deles eram e ainda são professores e desta forma, conviviam juntos num mesmo ambiente físico e social. Desta forma, podemos dizer que esse grupo composto de músicos, professores e produtores do cenário local e nacional do choro pertencia a um mesmo contexto de convivialidade que os transformou em agentes de construção da memória do cavaquinista Jacaré.

Portanto, dentre uma vasta extensão de atuação do músico, resta para a memória presente um disco e a vivência das pessoas que com ele partilharam a

---

<sup>2</sup> Grupo formado pelo maestro e violinista Cussy de Almeida no Conservatório Pernambucano de Música (CPM), na década de 1980 com a finalidade de apresentar a música tradicional Pernambucana como o frevo, o maracatu entre outras manifestações musicais, nos moldes camerísticos e voltados para o ambiente de apreciação estética da música erudita.

performance. Ou seja, se quisermos documentar o modo como Jacaré contribuiu enquanto cavaquinista para o desenho do que hoje designamos por choro pernambucano, estes são os únicos testemunhos que nos podem ajudar a recordar e a reativar a memória. Um claramente cristalizado pela tecnologia da gravação - o disco - e outro claramente modificado pelo modo como se processa o ato de recordar que é sempre um ato de recriação e esquecimento: a experiência. Nesse sentido, o disco “Choro Frevado” adquire um lugar simbólico de enorme valor porque é o único documento a partir do qual a performance de Jacaré se encontra explicitamente presente podendo, desta forma, imortalizá-lo. Segundo Maurício Carrilho, sobre a importância do disco “Choro Frevado” comenta:

Eu acho que esse disco do Jacaré abre um horizonte totalmente novo para o cavaquinho. A partir desse disco, outros foram gravados, ele foi um divisor de águas. O disco é muito rico, você pode viajar por vários lugares, a música dele permite isso. Jacaré abre outra porta, outra luz para o cavaquinho (entrevista à autora, 07 de setembro de 2016).

Jaques Le Goff em seu trabalho *História e Memória* (1990) propõe uma análise do documento e do monumento enquanto materiais historiográficos que imortalizam a história. Para o autor,

O que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa os historiadores. (...) todo o documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente - determinada imagem de si próprias (LE GOFF, 1990 p. 461469).

Ora, se atentarmos ao fato de o disco de Jacaré - o seu único disco acessível - constituir um efetivo lugar de memória, percebemos também que ele foi como sugere Le Goff em relação ao documento e ao monumento, fruto da escolha, de uma intenção, do esforço por parte de um grupo que abarcava na época um coletivo de forças. Essas diferentes forças estavam concentradas entre os músicos do cenário do choro pernambucano, especificamente alguns músicos da Orquestra de Cordas Dedilhadas, um grupo criado na década de 1980 no Conservatório Pernambucano de Música que tinha como objetivo divulgar a música nordestina. Este grupo gravou o Vol. 1 do Projeto Nelson Ferreira e foi o corpo base do disco “Choro Frevado” do



cavaquinista Jacaré.

Expandindo a nossa análise para o cenário nacional do choro, percebemos que a ação do músico Maurício Carrilho, constitui uma peça fundamental neste puzzle sem o qual o disco não teria sido concretizado. Estimulado pela Orquestra de Cordas Dedilhadas a conhecer Jacaré, o músico incentivou o cavaquinista a gravar o Long Play tendo ele próprio assumido a direção artística. Finalmente, importa integrar a FUNARTE através da figura de Hermínio Belo de Carvalho - diretor na época do departamento de música popular -, que se responsabilizou pela direção executiva do disco, e a Prefeitura da cidade do Recife através da Fundação de Cultura, que o patrocinou.

Portanto, o disco “Choro Frevado”, resulta da articulação de um conjunto de relações individuais e políticas que conduziram a uma espécie de validação pública do músico Jacaré. O seu objetivo era o de imprimir para as sociedades futuras a memória do cavaquinista Antônio da Silva Torres legitimando modos de expressão pernambucana no choro assim fazendo congregar interesses regionais, interesses individuais e interesses nacionais.

A sua importância resulta sobretudo do valor simbólico que detém para as instâncias que o reclamam como seu: aquelas interessadas na existência de um choro pernambucano, com valor artístico e singular capaz de contribuir para uma história local e assim integrar, pela diferença, a história do choro nacional. O fato de o disco constituir um testemunho da existência de Jacaré e da sua performance, confere-lhe um valor especial - por ser único - mas que reitera e confirma a própria experiência de quem conviveu e tocou com Jacaré. Apesar de esta experiência ter um valor de memória supostamente mais rico do que o disco, este, porque incorpora a voz de Jacaré e porque permite ouvi-lo - embora parcialmente - adquire um efetivo valor superlativo sendo, portanto, um dispositivo poderoso para a reativação e confirmação da memória do músico. Nesse sentido, o disco “Choro Frevado” é ao mesmo tempo um documento - porque é objetificável -, um monumento - porque é único -, e um meio para a construção de um lugar de memória.

## Referências

ARAGÃO, Pedro. *O Baú Do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro*: 1. ed. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*: 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

DINIZ, André. *Almanaque do Choro: A história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*: 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LAVER, John. *Principles of Phonetics*. Cambridge: University Press, 1994.

LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: SP Editora da Unicamp, 1990.

NORA, Pierre. *Entre a História e a Memória: a problemática dos lugares*. Trad. Yara Aun Khoury. I La République, Paris, Galimard, 1993.

PADILHA, Antônio. *Construção Ilusória da Realidade, Ressignificação e Recontextualização do Bumba meu Boi do Maranhão a partir da Música*. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Deca – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2014.

PESSOA, Felipe; FREIRE, Ricardo Dourado. Fonogramas, performance e musicologia no universo do choro. *Música Popular em Revista*, Unicamp, v.1, p. 3460, jul-dez. 2013. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/71/178>>. Acesso em 12 de agosto de 2016.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*: 3. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na belle époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.