
CHORO





MINISTÉRIO DA
CULTURA



INSTRUÇÃO TÉCNICA DO PROCESSO DE REGISTRO DO CHORO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL

Termo de Colaboração 889692/2019 – Acamufec/Iphan

RIO DE JANEIRO
FEVEREIRO DE 2023

PRESIDENTE DA REPÚBLICA DO BRASIL

Luiz Inácio Lula da Silva

MINISTRA DE ESTADO DA CULTURA

Margareth Menezes da Purificação Costa

**PRESIDENTE DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E
ARTÍSTICO NACIONAL**

Leandro Antônio Grass Peixoto

**DIRETOR SUBSTITUTO DO DEPARTAMENTO DE
PLANEJAMENTO E ADMINISTRAÇÃO**

Paulo Fabrício Dorneles de Oliveira

**DIRETOR SUBSTITUTO DO DEPARTAMENTO DO
PATRIMÔNIO IMATERIAL**

Deyvesson Israel Alves Gusmão

**DIRETOR SUBSTITUTO DO DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO
MATERIAL E FISCALIZAÇÃO**

Andrey Rosenthal Schlee

**DIRETORA SUBSTITUTA DO DEPARTAMENTO DE
COOPERAÇÃO E FOMENTO**

Desirée Ramos Tozi

DIRETOR SUBSTITUTO DO DEPARTAMENTO DE PROJETOS ESPECIAIS

Ricardo Fiuza Lima

**DIRETORA SUBSTITUTA DO CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE
E CULTURA POPULAR**

Raquel Dias Teixeira

**INSTRUÇÃO TÉCNICA DO PROCESSO DE REGISTRO
DO CHORO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL**

COORDENAÇÃO-GERAL

Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (Acamufec)

COORDENAÇÃO TÉCNICA

Elizabete Vicari

SUPERVISÃO TÉCNICA

Maria Elizabeth Andrade Costa

EDIÇÃO DO DOSSIÊ INTERPRETATIVO

COORDENAÇÃO DE PESQUISA E TEXTOS

Lúcia Pompeu de Freitas Campos
Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Pedro de Moura Aragão
Universidade de Aveiro (UA)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)

Rafael Henrique Soares Velloso
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

PESQUISADORES

Alice Emanuele Alves - PE
Anna Paes - RJ
Guilherme Vieira Sperb - RS
Joana Corrêa - MG
Lucas de Campos - DF
Luciana Fernandes Rosa - SP
Osmário Estevam Júnior - PR
Rodrigo Heringer - BA

CONSULTORES

Adamor do Bandolim - PA

Izaías de Almeida - SP

Luciana Rabello - RJ

Luiz Machado - RS

Marco César - PE

Reco do Bandolim - DF

CONSULTORIA JURÍDICA

Diana Gebrim

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DE ARQUIVOS

Ana Carolina Antunes

REVISÃO DE TEXTOS E PADRONIZAÇÃO

Marco Lourenço Nepomuceno

Natália Barcelos Natalino

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Victória Sacagami

APOIO INSTITUCIONAL

Instituto Moreira Salles (IMS)

Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ)

CAPA

ilustração de Victória Sacagami

PÁGINA 9

montagem a partir dos registros das entrevistas concedidas no âmbito do processo registro deste Dossiê

PÁGINA 18

Grupo de músicos de choro, 1927, autoria desconhecida. Acervo Instituto Moreira Salles. Ao fundo, da esquerda para a direita: Raul Palmieri (o primeiro, com a flauta), Patrício Teixeira (o segundo, ao lado de Raul), Pixinguinha (o sexto, com o saxofone), Caninha (o sétimo) e Porto (o nono, com o clarinete). Na fila do meio, da esquerda para a direita: Henrique (o primeiro, com o violão), Alfredinho Flautim (o segundo, segurando o flautim), Honório (o terceiro, de gravata borboleta, com o cavaquinho no colo) e China (o quinto, com o violão). Na fila da frente, da esquerda para a direita: Bernardo (o segundo), Mamede (o terceiro, com o reco-reco), Lourenço Lamartine (o quarto, com o banjo) e Jacó Palmieri (o quinto, com o pandeiro)

PÁGINA 91

Roda comandada por Zé da Velha no bar Santa Terezinha, no bairro Penha Circular, 1970, autoria desconhecida. Arquivo pessoal de Zé da Velha e Silvério Pontes

PÁGINAS 141, 176 E 195

ilustrações de Victória Sacagami

PÁGINA 182

capa do livro *O Choro: reminiscências dos chorões antigos* (1936), de Alexandre Gonçalves Pinto. Acervo Funarte

PÁGINA 189

montagem feita a partir de partituras

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
Das rodas às redes: desafios da patrimonialização	11
Mobilização das redes do choro	12
O documentário	14
Um inventário público e colaborativo	15
1. HISTÓRICO, DESENVOLVIMENTO E FUNÇÃO SOCIAL	18
Vários choros e várias histórias	19
O século XIX: antecedentes históricos	20
Lundus, fados e modinhas: corredores musicais afro-luso-brasileiros no espaço Atlântico	21
Polcas, quadrilhas, schottisches e valsas: a circulação das danças de salão europeias	26
O corredor afro-americano: habaneras e tangos	37
O choro como cultura popular no Rio de Janeiro	40
O início da fonografia no Brasil e o choro gravado	49
Pixinguinha e sua múltipla atuação no desenvolvimento do choro	55
Os Oito Batutas	58
A gravação elétrica e a função do arranjador	61
O regional como núcleo de criação do choro na era da radiodifusão	65
Os novos caminhos do choro: a suíte <i>Retratos</i> , de Radamés Gnattali, e o grupo Camerata Carioca	84
2. AS RODAS E AS REDES DE SOCIABILIDADE DO CHORO: NAS ESPIRAIS ENTRE A PRÁTICA, A ESCUTA E A ESCRITA	91
A roda de choro	93
Rodas e lugares de performance do choro pelo Brasil	103
A circulação e as escutas do choro através do rádio e do disco	109
A função dos instrumentos: dos regionais à roda	117
Partituras, cadernos e outros registros do choro	136
3. INVENTÁRIO NACIONAL DO CHORO	141
Os acervos de choro	143
Clubes de choro, coletivos e movimentos	154
Ações educativas relacionadas ao choro	163
À guisa de conclusão	172
4. RECOMENDAÇÕES DE SALVAGUARDA	176
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	182
NOTAS	189
ANEXOS	195



INTRODUÇÃO

Podemos compreender o choro, ao mesmo tempo, como um conjunto de práticas musicais, como um gênero musical guarda-chuva que as caracteriza e como a rede de sociabilidade que as engendra, formada principalmente por instrumentistas, instrumentos, repertórios, partituras, gravações, em rodas, bailes, bandas, rádios, bares, praças, salas de aula, salas de concerto... O choro é uma prática cultural complexa, diversa e perene por sua existência no tempo e no espaço, presente em todas as regiões do Brasil e disseminada em outros países. Nesse sentido, um dos primeiros desafios do processo de registro do choro está ligado ao reconhecimento do seu caráter plural, às diferenças estéticas associadas aos seus contextos performativos, aos diferentes “sotaques” regionais, às cosmologias e aos cânones atribuídos por diferentes comunidades de chorões e choronas em diversas regiões do Brasil e aos diferentes mitos de origem e continuidades históricas ligadas ao choro em cada contexto.

O choro vem sendo construído, desde o século XIX, a partir de um intenso fluxo de trocas musicais transatlânticas, que aponta por um lado para uma histórica relação com danças de salão europeias (TINHORÃO, 1998) advindas da circulação internacional de partituras para piano promovida por editoras musicais nas principais capitais do país (LEME, 2006) e, por outro, por uma intensa proliferação de musicalidades da diáspora negra, cujo potencial de pesquisa coaduna com a necessidade de reverter esquecimentos e silenciamentos relacionados às populações negras (ABREU *et al.*, 2018). Tal processo envolvia negociações, confrontos e resistência face à colonização europeia, conforme relata o pesquisador Muniz Sodré sobre o Rio de Janeiro: “Observadores da vida carioca no século XIX falam dos escravos que tocavam pela cidade instrumentos europeus e africanos, fazendo confrontarem-se diferentes tradições musicais. O choro carioca é um gênero resultante dessa confluência de habilidades instrumentais...” (SODRÉ, 2019, p. 135). Atravessado pelas dinâmicas de circulação musical e pelas transformações dos suportes de registro, de gravação e de escuta durante o século XX e início do século XXI, o choro permanece cultivado e recriado nas rodas como lugar de encontro de instrumentistas.

No Processo de Registro do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o poder público se configura como mais uma entidade que se insere nessa rede de mediações. A rede de mediações envolvida no processo de patrimonialização abrange as comunidades de praticantes e os diferentes públicos do choro, sendo formada por instituições de ensino, acervos, associações, clubes, movimentos criados por chorões e choronas, até chegar ao Iphan, passando por pesquisadores e técnicos, entre vários outros mediadores.

O processo de registro teve início em 2015, após a análise e a emissão de uma nota técnica referente à proposta apresentada em 2012 pelo Clube do Choro de Brasília,

amplamente documentada e acompanhada por um abaixo-assinado de diversos músicos do país. A nota indicou em seu parecer a dimensão nacional do bem e incluiu no pedido a adesão de outros núcleos importantes do choro – como a Casa do Choro do Rio de Janeiro, o Conservatório de Música de Recife, o Clube do Choro de Santos e a Escola de Choro de Porto Alegre, que foram posteriormente anexados ao processo. Após a análise da nota técnica, o Conselho Consultivo do Iphan aprovou em 2015 a instauração do processo administrativo que dá início formal ao procedimento para o Registro. Em 2019 foi publicado o edital de chamamento público para a Instrução Técnica do Processo de Registro: neste edital, a proposta apresentada pela Associação Cultural dos Amigos do Museu do Folclore Edison Carneiro (Acamufec) foi aprovada com o início previsto para março de 2020, no entanto, esse início precisou ser adiado devido à pandemia de Covid-19, conforme detalharemos a seguir.

DAS RODAS ÀS REDES: DESAFIOS DA PATRIMONIALIZAÇÃO

O processo técnico de instrução para o registro do choro como patrimônio cultural imaterial teve início no segundo semestre de 2020. Além dos desafios já citados – do choro ser uma prática musical diversa e abrangente e de sua longa história de registros estar atrelada ao início da fonografia no Brasil –, deparamo-nos com outro desafio imprevisível: a irradiação da pandemia de Covid-19. Logo no início dos trabalhos, previstos para serem realizados presencialmente, foi necessário repensar o cronograma e toda a metodologia para adequar as etapas da pesquisa ao modo remoto. Assim como a história do choro está intrinsecamente relacionada ao desenvolvimento tecnológico da fonografia do Brasil, podemos afirmar que a sua patrimonialização no âmbito do registro pelo Iphan foi marcada pela invenção de novas metodologias de pesquisa e de inventário, estando também atrelada a desenvolvimentos tecnológicos.

Apesar de todas as aparentes limitações impostas pela impossibilidade da pesquisa de campo e demais encontros presenciais, procuramos desde o início arquitetar novas possibilidades. Uma primeira saída naquele momento, que acabou por fundamentar todo o processo, foi a decisão de promover não apenas encontros regionais, como inicialmente previsto, mas também encontros nacionais. Era uma possibilidade evidente que os encontros via plataformas *on-line* nos abriam. Outra saída foi a realização do filme documentário de forma remota, o que também expandiu as possibilidades de convidar representantes do choro de todo o país. Por fim, a condição do trabalho remoto inspirou a criação de uma plataforma *on-line* para tornar acessível toda a pesquisa, como um inventário publicizado.

Durante a primeira etapa, de mobilização, além dos encontros e seminários, que detalharemos a seguir, também disponibilizamos um formulário para todas as pessoas que quisessem se inscrever no processo, a fim de divulgarmos diretamente as ações de patrimonialização. Ao final de 2020, somamos em torno de 140 inscrições, de todo o país, número que dobrou com as inscrições para a seleção de assistentes de pesquisa realizada no início de 2021. Não podemos deixar de mencionar características particulares deste processo, como a realização de reuniões semanais (via plataforma *on-line*) com a equipe de coordenação e, entre março e agosto de 2021, com a equipe de pesquisadores e pesquisadoras, o que tornou a pesquisa particularmente dinâmica e colaborativa. Pretendemos detalhar as etapas nos tópicos seguintes, tomando como base os pontos anteriormente levantados.

Uma das primeiras etapas do trabalho foi a realização de um mapeamento extensivo, em plataformas *on-line* e em bibliotecas digitais de universidades públicas e privadas de todo o país, o que permitiu mapear 221 documentos – entre livros, artigos, dissertações e teses.^[1] É interessante notar como o choro perpassa diversas áreas e subáreas de conhecimento, havendo pesquisas no âmbito de disciplinas como História, Sociologia, Antropologia, Letras e, evidentemente, Música. No âmbito da pesquisa em Música, o choro evidencia possibilidades de diálogos entre Etnomusicologia, Musicologia Histórica, Performance e Educação Musical, subáreas que convergem em torno desse objeto em comum, explorando abordagens diversas que ora focalizam um instrumento, um repertório, um compositor, uma cena, um modo de transmissão musical, uma discografia, dentre várias outras possibilidades de pesquisa. Fato é que esse primeiro levantamento evidenciou o que já suspeitávamos: a presença notável do choro nas universidades brasileiras, sobretudo no âmbito da pesquisa, além da amplitude e o aprofundamento da documentação de referência e a diversidade de abordagens de pesquisa sobre esse mundo da arte, direções que também buscamos seguir no processo de patrimonialização.

MOBILIZAÇÃO DAS REDES DO CHORO

Como participantes das comunidades do choro em diferentes estados e regiões, estávamos desde o início atentos a não sobrepor uma “rede” a outras já existentes, ou seja, sabíamos que não estávamos “inventando a roda”, mas que o nosso objetivo seria identificar e mobilizar as comunidades de choro e seus representantes. A etnomusicóloga Elizabeth Travassos discute o poder e o valor das listas no âmbito do patrimônio, relacionando-as às listas já existentes nos grupos sociais e na própria música. Ela propõe “que se pense no poder dessas listas” e constata “que múltiplas listagens emanam de lugares sociais variados. Seus produtores estão apoiados em quadros institucionais igualmente variados, que os investem do direito de apontar suas respectivas seleções de pessoas ou saberes” (TRAVASSOS, 2006, p. 8).

No caso do choro, essas listas emergem de diversas formas, seja a partir de associações existentes – como os clubes do choro, que elegem seus cânones e congregam seus associados –, seja a partir de relações entre instrumentistas que elegem suas referências, em rodas e lugares de performance, além da gravação e circulação de composições, seja ainda a partir de estudos e pesquisas, através da difusão de informações via programas de rádio e publicações e através da constituição de acervos que legitimam os cânones a serem reconhecidos.

Desse modo, procuramos partir, num primeiro momento, dos representantes do choro que deflagaram o processo de patrimonialização, na qualidade de proponentes do registro – o Clube do Choro de Brasília e a Casa do Choro do Rio de Janeiro –, associações reconhecidas em âmbito nacional pelo tempo de atuação e pelo estabelecimento de redes duradouras. A partir dos contatos estabelecidos por cada uma dessas associações, aos poucos ampliamos nossas redes de mobilização da “base social” do choro, ou seja, de músicos, musicistas e demais agentes das comunidades do choro em todo o Brasil. As primeiras reuniões foram encontros de âmbito nacional, que contaram com a participação de representantes do choro de todas as regiões, e as seguintes foram feitas em âmbito regional, circunscritas à região Sul, à região Nordeste e à região Norte.

Paralelamente aos encontros de mobilização, desenvolvemos também a proposta de realizar seminários semanais *on-line* que pudessem congregiar as comunidades do choro em torno de apresentações e discussões de temas de interesse comum, também como forma de promover encontros e trocas de experiências entre músicos, musicistas, pesquisadoras e pesquisadores de todo o país. O primeiro ciclo de seminários ocorreu em novembro de 2020, dedicado à temática “Acervos e ensino do choro”, e foi muito importante para a ampla divulgação do processo. Uma das prerrogativas de cada sessão do seminário foi a de “misturar” representantes de diferentes regiões do país, justamente para promover discussões a partir de pontos de vista diversos. No que tange à temática dos acervos do choro, houve ainda o cuidado de se convidar atores sociais que refletissem a diversidade de tipologias de acervos existentes: acervos particulares, acervos públicos e acervos privados, nos mais variados graus de institucionalização, de conservação e mesmo de materialização.^[2] Já nos encontros sobre o ensino do choro, foram apresentadas práticas de ensino em escolas, cursos livres, projetos e universidades. Dada a importância das ações de ensino, assim como das rodas e dos acervos de choro por todo o Brasil, esses são eixos que foram responsáveis por estruturar a pesquisa de campo, juntamente com as associações e demais lugares de performance, conforme detalharemos adiante.

Realizados às segundas-feiras à noite, os seminários *on-line* abordaram temáticas diversas e se tornaram um ponto de encontro semanal de chorões e choras de

todo o Brasil. O segundo e o terceiro ciclos de seminários foram realizados entre abril e maio de 2021, tendo respectivamente como temáticas “Memórias e cenas do choro” e “Movimentos e coletivos do choro”. Fechando o ciclo de quatro seminários, foi a vez da série “Instrumentistas”, realizada entre julho e agosto de 2021, com seções dedicadas a instrumentos específicos como Violão, Bandolim, Pandeiro, Flauta, Saxofone e Clarinete, Cavaquinho, Piano e Metais (Trombone, Trompete dentre outros instrumentos das bandas militares e civis), totalizando oito encontros que trouxeram as trajetórias de chorões e choronas de todo o país. Os seminários proporcionaram não só a apresentação de pesquisas e projetos importantes para o choro, como também fizeram emergir a diversidade de práticas e de concepções do choro, ou seja, suas “ressonâncias” que articulam os sentidos do patrimônio, de acordo com Gonçalves (2005). Além de proporcionar o diálogo entre as convidadas e os convidados presentes nas mesas, os seminários proporcionaram um espaço virtual de encontro para um público interessado que interagiu pelo bate-papo, revendo amigas e amigos e saudando chorões e choronas conhecidos(as).

Por fim, entre novembro e dezembro de 2021, foram realizadas seis reuniões técnicas com a participação de chorões e choronas de cada região do país, com o objetivo de restituição da pesquisa e de discussão das recomendações para a salvaguarda do choro. Tais reuniões serão mencionadas ao final deste Dossiê, junto à carta de recomendações de salvaguarda referente aos quatro eixos da pesquisa, produzida pelos participantes ao longo dos seis encontros.

O DOCUMENTÁRIO

Diante de amplo quadro de referências, e da impossibilidade de encontros presenciais, um primeiro trabalho de campo da pesquisa se estruturou em função da realização do filme documentário. Após testes realizados em dezembro de 2020, definimos uma lista de entrevistas a serem realizadas à distância, via plataforma de videoconferência, em um cronograma intenso de duas entrevistas por semana, de até duas horas de duração cada, no decorrer de aproximadamente sete meses (de março a setembro de 2021).

Nosso recorte de pesquisa para o documentário – ou seja, a escolha das pessoas que seriam entrevistadas – buscou equilibrar as premissas de toda a pesquisa: a abrangência geográfica, com representantes de todas as regiões; a diversidade de gênero, com a participação significativa de mulheres instrumentistas; a diversidade étnica, que evidencia a presença notória de instrumentistas negros e negras no desenvolvimento do choro; e a participação de instrumentistas de diferentes faixas etárias, que contemplasse a diversidade de instrumentos do choro. Como premissa central, buscamos um olhar etnográfico que identificasse representantes legitimados(as) em cada estado e região, conforme a ideia das listas discutida por Travassos (2006).

A partir das premissas descritas, o roteiro de entrevistas foi estruturado de modo que cada entrevistado(a) pudesse se apresentar, responder a perguntas gerais sobre o choro e a perguntas particulares sobre sua trajetória e sobre o choro em sua região. Cada instrumentista também foi convidado(a) a tocar, quando possível, em função da qualidade da transmissão e de outros fatores contingentes. Somado a isso e com o objetivo de incluir a participação de mestres e mestras que em alguns casos não tinham acesso à internet, foi necessário recorrer a uma rede de colaboradores locais, bem como auxiliar na compra eventual de pacotes de dados. Graças a esse esforço de inclusão, visando uma maior diversidade na amostragem dos depoimentos, foi possível revelar a pluralidade de práticas e de histórias do choro de norte a sul do país.

UM INVENTÁRIO PÚBLICO E COLABORATIVO

A partir de março de 2021, paralelamente à realização das entrevistas semanais para o documentário, outra frente de trabalho de campo se abriu para a elaboração de um inventário do choro em cada região do país: a equipe de pesquisa se expandiu com a contratação de oito pesquisadores e pesquisadoras,^[3] a maioria participantes das redes do choro em suas respectivas cidades. Dessa forma, o trabalho de mapeamento se ramificou de forma colaborativa e foi norteador por quatro eixos de pesquisa: **(1) acervos; (2) ações de ensino; (3) associações e clubes; (4) rodas e lugares de performance**. O trabalho se estruturou em torno de fichas referentes a cada um desses eixos de pesquisa, a serem completadas pela equipe de pesquisadores a partir de contatos e levantamentos em cada localidade, tendo como referência também os mapeamentos preliminares realizados na etapa anterior.

Em um processo experimental, cada uma das fichas foi elaborada e, em seguida, apresentada e discutida com a equipe em reuniões semanais, até chegarmos ao modelo a ser adotado. O inventário começou com o mapeamento de acervos, seguido de ações de ensino, associações e, por último, de rodas e de lugares de performance. Nas fichas de acervo, por exemplo, os campos a serem preenchidos referem-se à descrição geral e ao histórico do acervo, à indicação – se se trata de um acervo institucional ou pessoal –, ao estado e acessibilidade da coleção e às indicações para o plano de salvaguarda, entre outras informações relevantes. Esse inventário detalhado teve início em março de 2021, com previsão de duração de seis meses, até agosto de 2021. Nessa etapa foram mapeados 165 acervos, 86 ações de ensino, 48 associações ou clubes de choro e 131 rodas ou lugares de performance em todas as regiões do Brasil.

As reuniões evidenciaram vários desafios na elaboração deste mapeamento: desde o início estávamos cientes de que, sendo um gênero plural e em constante transformação, o choro (como qualquer outro gênero musical) não se conformava facil-

mente a classificações e a reificações. Se por um lado o mapeamento de acervos relacionados ao choro – abundantes por todo o país, e formados por uma diversidade de suportes tais como partituras, gravações, fotografias, recortes de jornal – parecia se conformar melhor ao modelo das fichas pela própria condição “material” dos arquivos, outros itens, como a roda de choro, de caráter performativo e de certa forma “imaterial”, eram certamente mais complexos de serem “fichados”.

Uma das maiores preocupações desde o início do processo era a de tornar público este amplo mapeamento de pesquisa realizado ao longo de vários meses por pesquisadores e pesquisadoras locais, de forma a alinhar a pesquisa aos eixos das políticas públicas de patrimônio, que dizem respeito à produção de documentação como forma de salvaguarda das expressões culturais que constituem o patrimônio das comunidades, o que já se configura portanto como uma forma de salvaguarda do bem cultural. Ainda que soubéssemos que os resultados da pesquisa forçosamente não poderiam ser exaustivos (como identificar, por exemplo, as centenas de rodas organizadas de maneira tão dinâmica e fluida por todo o país?), a ideia de apresentar um retorno dos resultados de pesquisa para as centenas de comunidades de choro em todo o Brasil nos pareceu alinhada às perspectivas de retorno e responsabilidade social inerentes às práticas etnomusicológicas atuais (LÜHNING & TUGNY, 2016). Da mesma maneira, esse “retorno” da pesquisa às comunidades estudadas pretende ser o pontapé inicial para um banco de dados que possa ser continuamente alimentado e corrigido pelos próprios chorões e choronas de diferentes regiões do país. Nesse sentido, foram realizadas reuniões com a equipe técnica do Iphan e com os desenvolvedores de um *plugin* denominado Tainacan, criado pela equipe de pesquisadores coordenada pelo Prof. Dr. Dalton Lopes Martins, da Universidade de Brasília (UnB), que atua junto à plataforma *Wordpress* para a criação de repositórios digitais, e que vem sendo utilizado com sucesso pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Nosso intuito é que o Banco de Dados sobre o processo de patrimonialização do choro se torne um grande acervo digital que possa ser “continuado” e alimentado por detentores, associações e clubes de choro.

Nesse processo de registro do choro como patrimônio cultural imaterial pelo Iphan, as três principais frentes de pesquisa – seminários temáticos, depoimentos para o documentário, mapeamento e inventário para o banco de dados – conseguiram fazer emergir vozes diversas de norte a sul do país sobre essa prática musical ao mesmo tempo dinâmica e perene.

Foram meses de escuta de diversas vozes sobre o choro. Não se almeja um consenso sobre sua unicidade nacional, sobre como é o choro ou sobre como ele deve ser. Sua ressonância latente aponta para a necessidade de cada vez mais investigar suas histórias silenciadas, assumir sua diversidade étnica e de gênero, valorizar seus mestres e suas particularidades regionais, ampliar as possibilidades de en-

contro, de diálogo, de aprendizagem, de prática, de invenção. O presente processo de patrimonialização busca estabelecer pontes sustentáveis em diálogo com redes do choro organizadas, cada qual à sua maneira, tendo em vista o protagonismo de seus artífices, suas múltiplas demandas e as legítimas reivindicações de reconhecimento e de salvaguarda.

Este Dossiê está estruturado em três partes. Na primeira, apresentamos um amplo histórico relacionado ao choro desde o século XIX, passando pelos diversos processos de apropriação e de transformação de musicalidades transnacionais que o caracterizam a partir da circulação musical no espaço Atlântico, pela contextualização do choro diante do desenvolvimento da indústria fonográfica e da radiofonia no Brasil, e de suas transformações e inovações ao longo do século XX. Na segunda parte, vamos nos ater à descrição da roda como espaço ritual do choro, como lugar de sociabilidade e de aprendizagem, atravessada por práticas, escutas e repertórios diversos, para em seguida apresentar um mapeamento de rodas em cada região do Brasil, a partir do inventário realizado, e a descrição das funções dos instrumentos que caracterizam a prática do choro. Na terceira parte, detalhamos a apresentação do inventário realizado demonstrando a proliferação de acervos, pessoais e institucionais, de clubes do choro, coletivos e movimentos que organizam suas redes associativas, e de ações educativas relacionadas ao choro em todo o Brasil. Por fim, apresentamos as recomendações de salvaguarda do choro, desenvolvidas em torno de três vertentes – memória, educação e produção –, elaboradas juntamente com a comunidade de chorões e choras nos encontros regionais realizados ao final desta pesquisa.



1

**HISTÓRICO,
DESENVOLVIMENTO
E FUNÇÃO SOCIAL**

VÁRIOS CHOROS E VÁRIAS HISTÓRIAS

A categorização de um gênero musical é, por natureza, algo que engloba diferentes histórias e definições, a depender do tempo cronológico e da posição geográfica em que é estudado. O choro – ou “os choros”, para usar um termo proposto por Villa-Lobos – não foge a esta regra: ele é essencialmente um gênero musical “guarda-chuva” que abrange dentro de si várias práticas musicais distintas. Qualquer chorão ou chorona do Brasil sabe que em uma “roda” podem-se ouvir polcas, valsas, schottiches, “choros-sambados” entre outros subgêneros reconhecidos pelos músicos como parte deste universo. O choro assume, para além disso, uma diversidade de sotaques e características regionais por todo o país que apontam para distintas “histórias” do choro. A série de entrevistas com quarenta e oito chorões e choronas de todas as regiões do Brasil, feitas no âmbito deste processo de registro, demonstra esta diversidade de histórias locais – ainda que a grande maioria dos entrevistados tenha citado o Rio de Janeiro como referência de origem do surgimento do termo e dos músicos e musicistas “fundadores”.

Em uma perspectiva mais ampla, é possível identificar o choro como uma das muitas práticas musicais e culturais que nascem a partir do intenso fluxo de trocas culturais transatlânticas que se consolidam ao longo do século XIX entre as Américas, a Europa e a África. Tal fluxo tem início ainda no século XVI, com o estabelecimento de um sistema mercantil e escravocrata entre esses três continentes, que fez com que cerca de 12 milhões de pessoas fossem brutalmente transportadas da África para as Américas entre os anos de 1500 e fins do século XIX (BLACKBURN, 2003). As formas culturais estereofônicas resultantes destas diásporas negras nas Américas – baseadas em “estruturas de sentimento, produção, comunicação e memórias” que definiram o Atlântico Negro, no dizer de Paul Gilroy (2001, p. 35) – marcaram indelevelmente as músicas populares urbanas americanas. A essas diásporas negras se somaria, ao longo do século XIX, um grande fluxo transnacional de músicos, partituras e gêneros musicais relacionados com danças populares de salão europeias – polcas, valsas, schottiches, quadrilhas – que, aliadas ao desenvolvimento das casas editoras de partituras, conformariam um primeiro processo de globalização musical.

Desse modo, mesmo antes do aparecimento do termo “choro” em fins do século XIX, é possível identificar em todo o Brasil processos de apropriação e transformação das musicalidades transnacionais citadas com práticas musicais locais. Tais processos são extremamente complexos porque comportam etnias, culturas musicais e movimentos migratórios distintos, bem como distintas gerações e regiões do Brasil. Ao contrário do que a historiografia da música popular brasileira da primeira metade do século XX frequentemente propôs, esses processos não são redutíveis à questão das “origens”, expresso no chamado “mito das três raças”. Nessa visão, o

elemento “europeu” seria responsável pelos aspectos mais importantes da música brasileira – tonalidade e instrumentação –, o elemento “africano” seria reduzido à influência rítmica – condensadas em “batuques” e instrumentos de percussão – e, finalmente, o elemento “indígena” seria responsável por alguns poucos instrumentos como o chocalho e por uma vaga “tristeza” e “melancolia” inerentes à música brasileira. O poema “Música brasileira”, publicado em 1919 por Olavo Bilac, parece ilustrar muito bem essa visão mítica: “selvagens, cativos e marujos” compartilhariam “bárbara poracé, banzo africano e soluços da trova portuguesa” para formar a música brasileira que dá título ao poema, “flor amorosa de três raças tristes”.

A menção à polca “Flor amorosa”, de Joaquim Callado, publicada em 1880, certamente não é fortuita e mostra como essa visão sempre esteve muito presente não apenas no imaginário do senso comum como também na historiografia do choro da primeira metade do século XX. Perspectivas acadêmicas mais recentes, bem como os próprios depoimentos dos(as) detentores no âmbito deste processo de registro, apontam, entretanto, para uma série de críticas sobre essa abordagem, dentre as quais: a visão simplista de se tomar três continentes (África, Américas e Europa) como culturas únicas e estanques, ignorando as profundas variedades étnicas e culturais no interior de cada um deles e as extensas trocas culturais internas; o reducionismo etnocêntrico implícito na ideia de que as culturas musicais africanas se resumiriam ao elemento percussivo, ignorando-se, por exemplo, a diversidade de instrumentos cordofones e aerofones neste continente; além do evidente racismo presente na hierarquização dos parâmetros musicais e na ideia subjacente de branqueamento a partir da mestiçagem.

Compreender a dimensão histórica do choro é, portanto, superar essas generalizações temporais e geográficas e buscar um olhar sensível para as “micro-histórias” do desenvolvimento do gênero em cada região do país, além de desvelar as trajetórias silenciadas de musicistas que construíram esse patrimônio desde o século XIX.

O SÉCULO XIX: ANTECEDENTES HISTÓRICOS

O século XIX marca a inserção do Brasil em um grande sistema internacional ligado ao entretenimento: as companhias teatrais, operísticas e de *zarzuelas* colocam as principais capitais portuárias brasileiras em seus roteiros pela América do Sul, trazendo regularmente ao país um fluxo de instrumentistas, cantores e novos gêneros musicais. A partir da década de 1830, iniciam-se também as primeiras atividades de impressão musical no país: conforme afirma Leme (2006), ainda que as primeiras notícias sobre partituras impressas no Brasil datem da década de 1820, será apenas a partir de 1830 que esse movimento tomará fôlego, através da importação de técnicas de litografia vindas da Europa.

As primeiras casas de impressão de partituras, ainda no dizer de Leme (2006), começam a editar, a partir de 1840, os chamados “ramalhetes”, coleções para piano contendo músicas de salão de grande popularidade na época, tais como valsas, polcas, modinhas e lundus. A centralidade do piano na vida urbana das capitais brasileiras estava ligada à busca de um *status* social associado a uma burguesia nacional que procurava cultivar hábitos europeus e se diferenciar das camadas populares, o que levou vários escritores do século XIX, como Araújo Porto Alegre, a denominar o Rio de Janeiro, então capital do império, como “a cidade dos pianos”.

Tal proliferação de pianos foi acompanhada por um amplo comércio de partituras disseminador das novidades musicais europeias e das músicas que passaram a circular no espaço Atlântico – músicas essencialmente destinadas à dança e ao ambiente de sarau familiar. Este vasto repertório pode ser, *grosso modo*, dividido em três grandes categorias: os gêneros diretamente ligados às diásporas africanas no corredor Brasil-Portugal, como fados, lundus e modinhas; os gêneros diretamente ligados às danças de salão europeias, como polcas, valsas, schottisches, quadrilhas; e finalmente os gêneros ligados às diásporas africanas no corredor entre a América Espanhola e a Europa, como a habanera, o tango e a contradança.

Dessa forma, pode-se dizer que o choro é um resultado da incorporação, da apropriação, de transformações e de criações a partir desses três grandes grupos de repertório pelas classes populares urbanas de fins do século XIX. Tal processo de incorporação passava essencialmente pelo uso de instrumentos de tradição portuguesa, como o cavaquinho e o violão – próprios dessas camadas populares – e pela criação de fórmulas de acompanhamento que gradualmente se diferenciavam das fórmulas advindas do estrangeiro e imprimiam características peculiares e diferenciadoras a esses gêneros, como veremos adiante. Antes, porém, de nos determos nesse processo de incorporação, vale a pena focarmos na análise dos três grandes grupos de repertório.

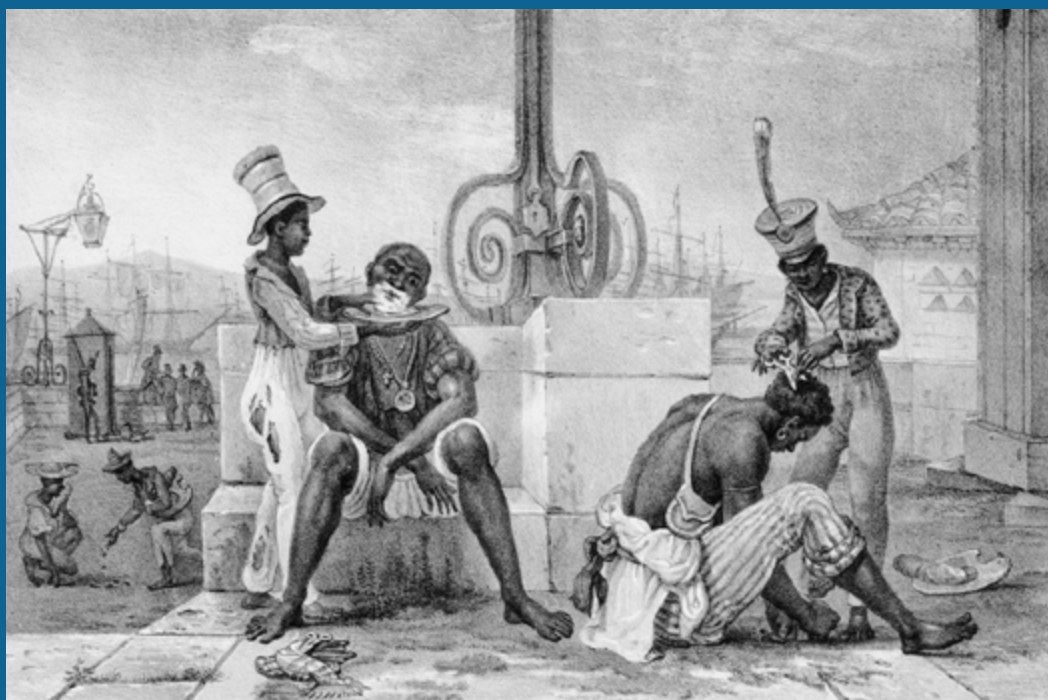
LUNDUS, FADOS E MODINHAS: CORREDORES MUSICAIS AFRO-LUSO-BRASILEIROS NO ESPAÇO ATLÂNTICO

As músicas de tradição afro-diaspórica no Brasil são, em grande parte, as mais difíceis de serem estudadas com profundidade sob o ponto de vista da historiografia dos séculos XVII ao XIX: ligadas essencialmente ao âmbito das religiões afro-brasileiras, elas foram comumente descritas por viajantes e cronistas brancos a partir de uma perspectiva eurocêntrica e, na maior parte das vezes, racista. Os termos usualmente utilizados por essas fontes europeias para designar tais práticas musicais de tradição oral – batuques, lundus, jongs, fados – são indiciários do desconhecimento que aquelas fontes detinham sobre tais práticas.

O antropólogo José Jorge de Carvalho aponta para a existência de “dois modelos bem distintos de tradições religiosas afro-brasileiras que refletiram duas organizações musicais diferentes” (CARVALHO, 2000, p. 4). A primeira estaria ligada à influência de povos associados ao tronco linguístico iorubá, oriundos da costa ocidental da África, mais especificamente do Golfo do Benim, e que no Brasil estaria essencialmente ligada ao candomblé da Bahia, aos xangôs do Recife e ao tambor de mina no Maranhão. Segundo Carvalho, o repertório associado à tradição iorubá teria se mantido “extraordinariamente coeso e fechado a influências externas”, confinado a seus espaços rituais devido, principalmente, às perseguições impostas pelas elites brancas. Musicalmente, seus cânticos implicariam o uso de padrões rítmicos aditivos, geralmente em ciclos de 12 semicolcheias, organizadas nas fórmulas 7 + 5 ou 5 + 7, bem como uso da polirritmia (CARVALHO, 2000).

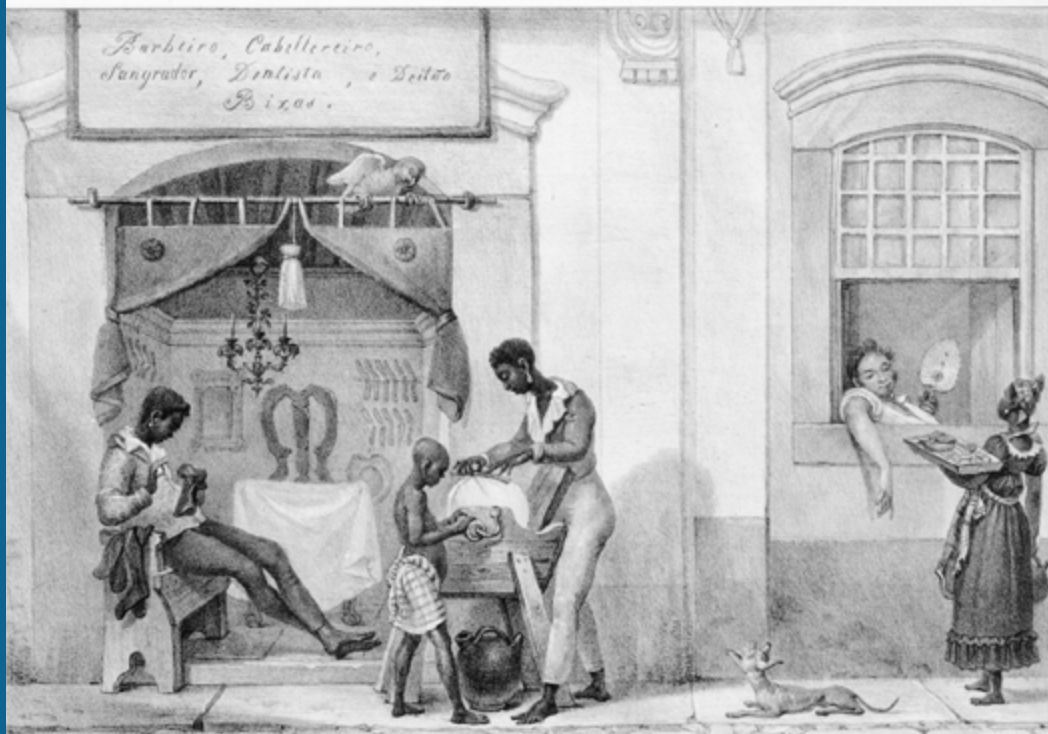
A segunda organização musical, também apontada por Mukuna (2000), estaria ligada à influência dos povos de tronco linguístico bantu, provenientes sobretudo de Angola e de Moçambique. Tanto Carvalho (2000) quanto Mukuna (2000) apontam para o fato de que a influência bantu estaria na base “dos principais gêneros tradicionais da música popular brasileira: o jongo, a capoeira, o samba de roda baiano, o samba carioca” (CARVALHO, 2003, p. 9). Mukuna identifica padrões rítmicos recorrentes nas culturas bantus que estariam presentes nos gêneros citados acima, e que também serão encontrados nas obras de compositores associados ao choro tanto no século XIX quanto na primeira metade do século XX. O primeiro padrão seria representado pelo ciclo de 8 semicolcheias divididas na fórmula 3 + 3 + 2, encontrado tanto nos lundus impressos em partituras no século XIX quanto em outros gêneros que se consolidam posteriormente, tais como o maxixe (e por conseguinte o próprio choro), o samba de roda, o partido-alto, entre outros. O segundo padrão estaria associado a ciclos de 16 semicolcheias divididas em padrões 9 + 7 ou 7 + 9, encontrados, segundo Mukuna (2000, p. 103-108), nas batidas do tamborim do samba e que serão incorporados – no dizer de vários autores (ARAGÃO, 2013; SEVE, 2016) – ao ambiente do choro a partir da década de 1930, como será visto adiante.

Ainda que alguns desses padrões rítmicos associados às diásporas africanas no Brasil tenham sido identificados por etnomusicólogos importantes da atualidade (Mukuna, Carvalho, Araújo, Sandroni), é importante ressaltar que a violência e o rigor punitivo derivados do sistema escravagista no país foi responsável pelo silenciamento forçado que resulta no enorme desconhecimento ainda hoje existente do cotidiano das práticas musicais afro-brasileiras no ambiente rural no século XIX. Essencialmente calcadas na oralidade, elas não receberam nenhuma atenção sistemática por parte de intelectuais da época, sendo alvo apenas de descrições em geral superficiais de viajantes e cronistas brancos e de pintores europeus como Jean-Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas, Firmin Didot Frères, Abraham-Louis Buvelot, entre outros.



LES BARBIERS AMBULANTS.

PL. 12



Boutique de barbiers (1835), de Firmin Didot Frères

FONTE Fundação Biblioteca Nacional - BNDigital



Fundos da igreja (1845), de Abraham-Louis Buvelot

FONTE Fundação Biblioteca Nacional - BNDigital

Genericamente descritos como *lundus* ou *fados*, estas descrições prendem-se muito mais à dança do que à música, realçando aspectos que eram considerados indecentes, como o movimento de requebro de quadris e a chamada *umbigada* – um gesto coreográfico que consistia no choque de ventres ou umbigos. No corredor Atlântico formado por África, Brasil e Portugal, a nomenclatura *lundu* e *fado* será utilizada de forma muitas vezes indistinta para nomear essas formas de dança e música negras. O musicólogo português Rui Vieira Neri, em seu livro *Para uma história do fado*, dedica todo um capítulo para “o fado como dança no Brasil”. Nele, Neri apresenta vários relatos de viajantes que associam o fado a uma dança essencialmente negra: o oficial alemão Carl Schlichthorst, por exemplo, que esteve no Rio de Janeiro entre 1825 e 1826, registra a seguinte anotação em seu diário: “A dança favorita dos pretos chama-se Fado. Consiste num movimento que faz ondular suavemente e tremer o corpo, e que exprime os sentimentos mais voluptuosos da pessoa de uma maneira tão natural como indecente” (SCHLICHTHORST, 1829 *apud* NERY, 2012, p. 34).

As descrições do *lundu* seguem basicamente a mesma linha, apontando a partir de uma visão essencialmente europeia e branca para os movimentos considerados “lascivos” de corpos negros, ainda que boa parte da historiografia musical brasileira – como Andrade (1944) e Tinhorão (1998) – indique a presença de influências ibéricas na dança, tais como o “alçamento de braços e estalar dos dedos semelhante ao uso de castanholas” (ANDRADE, 1999, p. 291) associado à umbigada. Nenhuma descrição pormenorizada, entretanto, das músicas que acompanhavam essas danças, chegou até os dias de hoje.

Como afirma Sandroni (2001), apenas a partir da década de 1830 que a palavra “lundu” será utilizada para designar um gênero de canção de salão disseminada em partituras para piano nos grandes centros urbanos. Para Mário de Andrade, esse lundu urbano – ou “lundu burguês”, como ele o chama – seria “a primeira forma musical afronegra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música ‘nacional’” (ANDRADE, 1944, p. 37). Esse processo de transformação dos lundus praticados nas senzalas para o ambiente urbano, entretanto, passaria necessariamente pelo uso de uma série de “filtros” ou “estrategemas” sociais: entre eles, estavam o uso da comicidade e da sátira ao universo afro-brasileiro, bem como a constante sexualização de corpos femininos negros nas letras desses lundus. Essencialmente compostos por compositores brancos ou mulatos dos grandes centros urbanos, o lundu-canção usava, nas palavras de Andrade (1944, p. 37), a “comicidade, a caçoadas, o sorriso” como “disfarce psicossocial que permitia a difusão [do lundu] nas classes dominantes”. Em outras palavras, em um período em que existia uma enorme impermeabilidade entre práticas musicais “brancas” e “negras”, o lundu-canção surgido a partir de 1830 seria uma espécie de “fresta” ou “ponte” entre dois universos (SANDRONI, 2001, p. 56).

Musicalmente, como já visto, esses lundus urbanos se caracterizavam pelo uso de fórmulas rítmicas de acompanhamento baseados na figura rítmica 3 3 2 e sua variante, a chamada síncope característica. Esses dois padrões serão a base musical desse lundu-canção que se torna “nacional” durante o século XIX, padrão que será diretamente apropriado pelo choro algumas décadas mais tarde.

Diretamente ligada ao lundu está a modinha, outro gênero que nasce a partir do sistema de trocas musicais atlânticas no século XIX. Como afirma Sandroni (2001, p. 43), frequentemente os termos “lundu” e “modinha” aparecem usados indistintamente em fontes escritas da época, tanto no Brasil quanto em Portugal, o que se explica em parte pelo fato de que a palavra “moda” (ou o diminutivo “modinha”) era utilizada em geral como sinônimo de canção popular. O principal personagem histórico associado à modinha é o padre Domingos Caldas Barbosa, usualmente apontado pela bibliografia como o introdutor da modinha brasileira em Lisboa no ano de 1770. Não há espaço neste Dossiê para uma descrição pormenorizada da

modinha entre Brasil e Portugal – feito já realizado, aliás, por Sandroni (2001). Sumariamente, pode-se apontar para a existência de modinhas “brasileiras” que se caracterizam pelo uso da síncope – tal como comprova o manuscrito intitulado *Modinhas brasileiras*, que remonta a finais do século XVIII, encontrado pelo musicólogo Gerard Behague na Biblioteca da Ajuda em Lisboa – e por eventuais menções ao universo afro-brasileiro nas letras utilizadas, ainda que em grande parte elas refletissem o universo árcade dos poetas brasileiros do século XVIII. Essa estreita associação com o lundu será desfeita ao longo do século XIX, quando a modinha será cada vez mais associada a uma canção lânguida e sentimental, sem o uso de síncope, enquanto o lundu se consolidará como uma canção urbana, com acompanhamento calcado na síncope e com letras de cunho satírico, sexual ou cômico.

Ao longo das últimas décadas do século XIX, a modinha se integrará ao repertório das camadas populares urbanas, sendo cantada em festas e saraus, ligada à música noturna e às serenatas. A enorme popularidade de edições de livros voltados para a disseminação das letras dessas modinhas lançados pelo editor carioca Pedro Quaresma a partir de 1880 – em títulos como *Trovador da malandragem*, *Lyra dos salões*, *Lyra brasileira* –, com repertório de cançonetistas e poetas populares como Catulo da Paixão Cearense, Geraldo Magalhães e Eduardo das Neves, atesta a grande influência que a modinha terá nos ambiente popular que também estará presente nas origens do choro. Alexandre Gonçalves Pinto, em seu livro *O choro: reminiscências do chorões antigos*, uma das obras de referência para o estudo das origens do choro no Rio de Janeiro em fins do século XIX, reforça tal influência, mostrando como a modinha era muito apreciada pelos chorões, sendo parte do repertório comum das rodas. O caráter vocal, plangente e saudoso da modinha influenciará musicalmente a forma de tocar dos instrumentistas de violão e cavaquinho e será um dos elementos básicos do processo de assimilação de gêneros europeus como a polca, a valsa e o schottisch, conforme veremos a seguir.

POLCAS, QUADRILHAS, SCHOTTISCHES E VALSAS: A CIRCULAÇÃO DAS DANÇAS DE SALÃO EUROPEIAS

Um segundo grupo de repertório que dará gênese ao choro será o de danças de salão europeias que chegam ao Brasil a partir da década de 1840. Longe de ser uma influência restrita ao Brasil, a enorme disseminação de polcas, schottisches, quadrilhas e valsas por todo o mundo pode ser entendida como um primeiro fenômeno de globalização musical ainda no século XIX. Editoras de partituras na Europa, nos Estados Unidos e mesmo na Ásia passarão a divulgar o repertório associado às danças de salão europeias, que serão apropriadas e assimiladas por diversas culturas populares urbanas. Particularmente nas Américas, a polca será a base para a criação de gêneros como o ragtime norte-americano, a contradança cubana, e

variações locais como a polca venezuelana ou a polca paraguaia. O schottisch europeu estará na base de gêneros como o reggae jamaicano e o xote nordestino no Brasil, e a métrica ternária da valsa estará na base dos joropos venezuelanos e dos pasillos colombianos.

No Brasil, o repertório de salão europeu dominará a princípio os salões da aristocracia e das classes mais abastadas. A partir da segunda metade do século XIX, tais danças começam a ser apropriadas pelas classes populares, transpostas do piano para os instrumentos de maior alcance popular como o violão e o cavaquinho. Se o lundu dará ao choro a contribuição rítmica da síncope e se a modinha será a responsável pelo caráter lânguido e sentimental (e “chorado”) muitas vezes associados ao gênero, as danças europeias darão ao choro sua forma estrutural – três partes (ABC) com 16 compassos cada uma, organizadas na forma AABBACCA – e sua linguagem harmônica, conforme será detalhado no item “Descrição musical” deste Dossiê.

A valsa será a dança que primeiro chegará ao Brasil, via comércio de partituras, ainda na década de 1820. Em 1825 o jornal carioca *Diário de Notícias* já anunciava a venda de “uma coleção de valsas (sic)”, que incluía a “valsa favorita da Rainha da Prússia”; nas décadas seguintes é possível constatar um enorme aumento dos anúncios de vendas de partitura de valsas, o que atesta sua crescente popularidade no período. Gênero com compasso ternário, a valsa logo se aclimatará ao Brasil, a princípio através da importação de partituras com peças de compositores estrangeiros e, posteriormente, sendo profusamente produzida por compositores nacionais ligados ao ambiente da música popular urbana. Uma análise dessas valsas publicadas no período aponta também para um grande número de subgêneros que nascem da adjetivação deste gênero musical: valsa-brilhante, valsa-concerto, valsa-espanhola, valsa-sentimental, valsa-triste. Esses adjetivos conferiam invariavelmente uma mudança no caráter da interpretação de cada subtipo de valsa, ainda que não alterassem a métrica ternária da mesma. Para além disso, como afirma Ulhôa (2020), a valsa será rapidamente incorporada ao repertório de instrumentistas populares das camadas urbanas e mesclada especialmente ao universo da modinha e da seresta. Compositores(as) que tiveram atuação e reconhecimento na segunda metade do século XIX – como Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga, Joaquim Callado e Anacleto de Medeiros – serão responsáveis por uma significativa produção de valsas. Em muitos casos, essas valsas serão compostas originalmente em versões instrumentais e posteriormente ganharão letra, sendo então incorporadas ao repertório dos cantores de modinha e de seresta. O poeta maranhense Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) será um dos principais atores nesse processo de transposição da valsa instrumental para o repertório “modinheiro”, escrevendo dezenas de letras para valsas compostas por músicos e musicistas de choro. Ao longo do século XX a valsa se consolidará definitivamente como um dos gêneros mais praticados por

chorões e choronas em rodas por todo o país, sendo incorporada à indústria fonográfica e ao ambiente do rádio. Tal como na produção associada ao século XIX, a valsa no ambiente do choro também comportará um grande número de estilos e maneiras de se tocar: *valsas-espanholadas*, com uso de hemíolas e figurações binárias por cima de métricas ternárias – como “Mar de Espanha”, de Bonfiglio de Oliveira, e o clássico “Santa morena”, de Jacob do Bandolim –; *valsas-virtuosísticas*, executadas em andamento rápido e que em geral demandam grande habilidade de seus intérpretes – como “Desvairada”, de Garoto, e “O voo da mosca”, de Jacob do Bandolim –; *valsas-sentimentais* – como “Confidências”, de Ernesto Nazareth; e finalmente *valsas-canções* – como a célebre “Rosa”, de Pixinguinha, lançada originalmente em 1917 em versão instrumental pelo próprio autor e que ganharia letra na década de 1930, tornando-se um dos maiores sucessos do Brasil na voz de Orlando Silva.

Um segundo estilo de dança europeia que terá grande popularidade entre os chorões será a quadrilha. Segundo José Ramos Tinhorão (1998), a dança e a música da quadrilha teriam feito sua entrada no Brasil no tempo da Regência (1830-1841), e seu nome derivaria do fato de que os elementos coreográficos da dança remetiam à formação militar de uma *squadra*, cujo diminutivo se “vulgarizaria acompanhando o espanhol *cuadrilla*”. Ao contrário de outras danças europeias do período, a quadrilha é formada não por três partes de 16 compassos, mas por cinco partes, havendo alternância de compassos entre elas: em geral, a primeira e a terceira partes em compasso seis por oito e a segunda, quarta e quinta partes em compasso dois por quatro. Via de regra, as quadrilhas eram interpretadas em andamento vivo, propício para dança, que em geral eram “coordenadas” por um marcador que dava instruções dos passos em francês. No desenvolvimento de seu livro *História da Música Popular Brasileira*, Tinhorão relata como o gênero caiu em desuso nos grandes centros urbanos, sendo, entretanto, absorvido pelas classes rurais, passando a receber diferentes nomes em todo o país – quadrilha caipira em São Paulo, mana-chica na região de Campos (RJ) etc. – e se tornando dança característica do período de festas juninas em todo o país. A quadrilha como gênero de dança de salão no Brasil também foi alvo de estudo de Rosa Maria Zamith (2007): partindo de um extensivo levantamento de fontes primárias e de uma pesquisa acurada de partituras de quadrilhas pertencentes aos principais acervos do Rio de Janeiro, Zamith nos mostra o alto grau de popularidade que esse gênero obteve a partir de meados do século XIX nos salões burgueses de todo o país. Embora não tenha estudado especificamente a conexão entre a quadrilha e o choro no início do século, a pesquisadora aponta para a incorporação do primeiro gênero pelas camadas populares do Rio de Janeiro no último quartel do século XIX, através da ação de compositores que mesclavam quadrilhas com outros gêneros tidos como “nacionais”, tais como a modinha e o lundu (ZAMITH, 2007, p. 122-123).

A influência da quadrilha no ambiente do choro é atestada por Alexandre Gonçalves Pinto em seu livro *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. O carteiro Alexandre Gonçalves, o “Animal”, nos mostra que a quadrilha foi incorporada ao ambiente das festas populares das camadas populares urbanas, ainda que com muitas adaptações e diferenças quando comparada às classes mais abastadas:

Havia uma grande diferença na quadrilha dançada num rico salão de Botafogo e Tijuca e da que era desengonçada na Cidade Nova e Jacarepaguá. Os ricos, metidos na sua casaca, sobrecasaca e fraque, e as damas de vestidos decotados observavam rigorosamente a pronúncia francesa e a orquestra só parava quando o “marcante” dava o sinal. Na roda do povo de “bongala-fumenga”, o pessoal se apresentava como podia e os que melhor trajavam ostentavam a calça boca de sino, ou a bombacha, e as damas que se apresentavam com os vestidos de merinó eram consideradas de “elite”, porque a maioria pegava mesmo o seu vestidinho de chita. A marcação era “gozada” porque sendo feita num francês macarrônico tinha uns enxertos conforme a festividade do marcante. (PINTO, 1978, p. 115)

Nos acervos de partituras de antigos chorões provenientes ainda do século XIX, como o trombonista Cândido Pereira da Silva e o flautista Quintiliano Pinto – ambos preservados na coleção Jacob do Bandolim, hoje pertencente ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) – é possível encontrar um grande número de quadrilhas manuscritas por compositores como Anacleto de Medeiros, Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga e Viriato Figueira da Silva. Ao contrário de outras danças europeias, entretanto, a quadrilha foi a única dança do século XIX que não se manteve no repertório do choro ao longo do século XX, sendo completamente abandonada pelos chorões ligados ao ambiente do rádio e do disco. Somente no início dos anos 2000, graças ao projeto de pesquisa intitulado *Inventário do Repertório do Choro*, desenvolvido pelos violonistas Maurício Carrilho e Anna Paes, através de bolsa concedida pela Fundação Rio-Arte, a quadrilha seria de alguma forma recuperada. A série *Princípios do choro*, coleção de quinze CDs lançada em 2001 pela Acari Records, seria a primeira a trazer regravações de antigas quadrilhas associadas ao universo do choro.

Ao contrário da quadrilha, a polca será um gênero musical com enorme perenidade e influência entre os chorões, permanecendo como um dos subgêneros presentes nas rodas de choro até os dias de hoje. A chegada da polca ao Brasil se dá ao longo da década de 1840: são diversos os anúncios sobre a importação da dança e de sua verdadeira “coqueluche” na Europa nos periódicos desse período. O jor-

nal *Diário do Rio de Janeiro*, em sua edição de 25 de novembro de 1844, descreve a polca como “uma dança polaca” que parecia ser “uma espécie de valsa” e que causava verdadeiro furor em Paris, não havendo “canto da cidade onde não se dançasse a polka (sic)”, o que teria obrigado o pároco da igreja de Madeleine a pregar contra a novidade e a declarar que “era dançando a maldita polca que se entrava para o inferno”.

“As polcas que vão para o inferno fazer dançar o diabo”: a frase do personagem Pestana, pianista e compositor que tinha aspirações ao universo erudito, mas que só era capaz de compor polcas no conto “Um homem célebre”, de Machado de Assis, comprova que a polca não quis ir ao inferno nem na França nem no Brasil. Ao contrário, ela se tornou uma dança cosmopolita de caráter transnacional de gigantesca popularidade em todos os centros urbanos das Américas em meados do século XIX. Musicalmente, a polca advinda da Europa era marcada por métrica binária, andamento vivo – convidativo à dança –, com melodia normalmente calcada em figuras de colcheia e semicolcheia e fórmula de acompanhamento baseada em contratempos. No Brasil, a novidade dominou os salões aristocráticos das grandes cidades, movimentando um mercado que envolvia professores da nova dança e o comércio de partituras importadas da Europa, fazendo com que a polca se tornasse constante nos espetáculos teatrais, nas sociedades musicais e dançantes, nas audições domésticas, e que fosse finalmente incorporada ao universo das bandas de música. Essa progressiva apropriação da polca em todo o país levou necessariamente a uma série de modificações e alterações em seu caráter e em sua estrutura musical. É também Machado de Assis, em um poema-crônica publicado em 20 de janeiro de 1887, que nos dá o testemunho de tais mudanças:

[...]

Mas a polca? A polca veio
De longes terras estranhas,
Galgando o que achou de permeio,
Mares, cidades, montanhas.

Aqui ficou, aqui mora;
Mas de feições tão mudadas,
Que até discute ou memora
Cousas velhas e intrincadas.

Pusemos-lhe a melhor graça,
No título, que é dengoso,
Já requebro, já chalaça,
Ou lépido ou langoroso.

Particularmente, a última quadra evidencia as mudanças sofridas pela polca em terras brasileiras, a começar pelos títulos, que parecem incorporar parte do caráter cômico das letras dos lundus, fosse pelo conteúdo sexual velado (“Não bulas comigo nhonhô” é o título que o editor sugere para uma das polcas do malogrado compositor Pestana, no conto de Machado de Assis), fosse pelo caráter cômico. Carlos Sandroni (2001, p. 72) chama a atenção para o uso de títulos como “Capenga não forma”, “Careca não vai à missa”, “Gago não faz discurso” e “Barrigudo não dança”, bem como para a grande popularidade de polcas que apresentavam perguntas no título (“Que é da chave?”) e que suscitavam respostas por outros compositores (“Não sei da chave”, “Achou-se a chave”).

Não será apenas no título que essas polcas se modificam, mas também em sua própria estrutura musical: o requebro e a chalaça, citados no poema-crônica de Machado de Assis, aparecem através da adoção da síncopa, tão utilizada nos lundus da época, como vimos. As diversas “polcas-lundu” que aparecem no referido período demonstram essa fusão entre o gênero vindo da Europa e o gênero já consolidado no Brasil. Um exemplo é a primeira composição publicada de Ernesto Nazareth, em 1877 (quando o compositor contava com apenas 14 anos de idade), a polca-lundu “Você bem sabe”. Como se observa no exemplo a seguir, a estrutura da melodia na mão direita se mantém nos padrões da polca, em colcheias e semicolcheias, enquanto o padrão do acompanhamento já articula acentua a quarta semicolcheia do primeiro tempo, um padrão comum aos lundus impressos da época (SANDRONI, 2001):



Excerto da polca “Você bem sabe” (1877), de Ernesto Nazareth

FONTE Instituto Moreira Salles / Acervo Ernesto Nazareth

Essa característica de sincopação se firmará cada vez mais na estrutura do acompanhamento – e, em muitos casos, para a própria estrutura melódica –, tanto no piano quanto nos grupos de flauta, violão e cavaquinho que darão início ao choro. É o caso de outra polca de Ernesto Nazareth, intitulada “A bela Melusina”, composta em 1888:

Pereira e Araújo
Rio de Janeiro

Oferecida a seu amigo o Professor HUKAU FLUMINENSE

Travessa de S. Francisco
de Paula 22 A.

A BELLA MELUSINA

POLKA

por E. J. DE NAZARETH



Excerto da polca “A bela Melusina” (1888), de Ernesto Nazareth

FONTE Instituto Moreira Salles / Acervo Ernesto Nazareth

Como demonstrado por Pedro Aragão (2013), a polca será o gênero mais cultivado pelos chorões do século XIX, com enorme influência nos músicos da primeira metade do século XX. O depoimento de Pixinguinha concedido ao Museu da Imagem e do Som (MIS) na década de 1970 corrobora essa afirmativa: “Naquele tempo, tudo era polca, qualquer que fosse o andamento. Tinha polca lenta, polca ligeira, etc.”. Esta diversidade de reinvenções da polca em ambiente brasileiro é também corroborada pelo carteiro Alexandre Gonçalves Pinto, em seu livro *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Pinto aponta para uma diversidade de práticas sonoras e sociais que se abrigavam sob a denominação “polca”. Enquanto prática sonora, havia polcas “buliçosas, convidativas aos repuxos do maxixe”, e polcas “chorosas”, “macias”, “cadenciadas” etc. (PINTO, 1978, p. 116). Para além da diversidade de andamentos e caráter sonoro, a polca era também um gênero com funções sociais bem delineadas: ela estava indubitavelmente ligada à dança e à aproximação entre casais – como afirma Pinto: “Quantas vezes dois entes que se querem, mas que se acham separados, aproveitam a cadência de uma polca para os segredinhos da pacificação” (PINTO, 1978, p. 114). Mais do que isso, o carteiro enxergava na polca a “verdadeira” música nacional, conforme se depreende do trecho a seguir:

A polca é como o samba – uma tradição brasileira. Só nós, o que Deus permitiu que nascessem debaixo da constelação do Cruzeiro do Sul, a sabemos dançar, a cultivamos com carinho e amor. A polca é a única dança que encerra os nossos costumes, a única que tem brasilidade. [...] Nós os brasileiros havemos de aguentar a polca, havemos de mantê-la através dos séculos, como tradição dos nossos costumes, como recordação dos nossos antepassados e como herança às gerações vindouras. (PINTO, 1978, p. 115)

“A polca é como o samba – uma tradição brasileira” é uma frase que demonstra a importância que os chorões desse período davam ao gênero, a ponto do termo “polca” se tornar – conforme o depoimento de Pixinguinha – quase sinônimo para o próprio termo “choro”. Ao longo das entrevistas realizadas para o presente processo de registro, vários e várias foram os chorões e as choronas que ressaltaram tanto a importância histórica da polca para o nascimento do choro quanto a permanência, até os dias atuais, das diversas formas de se tocar essa polca-abrasileirada. De forma geral, nota-se que a polca está longe de ser uma referência histórica distante; ela faz parte do cotidiano das rodas e também das narrativas de origem dos próprios chorões. O clarinetista Nailor Proveta, por exemplo, em depoimento ao processo de registro, explica de forma bem-humorada o processo de “abrasileiramento” das polcas:

A impressão que eu tenho é que os caras chegaram no Brasil e disseram “isso aqui é uma polca, certinha, arrumadinha, tudo no lugar”. Mas o país está com a estrada cheia de buraco (*risos*). É que nem você trazer uma Mercedes pra cá e não tem estrada. E aí? E aí vem as molas. As molas são as síncopes para segurar a onda do brasileiro (*risos*). (PROVETA, 2021)

A cavaquinista Luciana Rabello e o bandolinista Déo Rian, por sua vez, lembraram terem convivido com alguns desses chorões contemporâneos de Alexandre Gonçalves Pinto, que se reuniam na década de 1970 em um encontro de chorões em Jacarepaguá, denominado Retiro da Velha Guarda. Para esses chorões – alguns octogenários ou nonagenários no período –, o acompanhamento de polca continuava a ser o mais importante do universo do choro, a despeito das mudanças que a década de 1930 tinha trazido – em particular a influência do samba, no chamado “choro-sambado”, como será explicado à frente. Em que pesem tais mudanças, a polca continua a fazer parte essencial do universo do choro até a atualidade, seja em composições do século XIX que continuam populares, como o clássico “Flor amorosa”, de Joaquim Antônio Callado, seja como uma “levada” – termo utilizado pelos chorões para designar o acompanhamento rítmico-harmônico feito por violões, cavaquinhos e pandeiros –, incorporada ao grande rol de repertório de acompanhamentos praticados na roda de choro.

POLCA BRASILEIRA

RITMO BÁSICO



EXEMPLO 1 - A VIDA É UM BURACO (PIXINGUINHA)



EXEMPLO 2 - DANÇA DE URSO (CANDINHO)



EXEMPLO 3 - RATO, RATO (CASEMIRO ROCHA)



EXEMPLO 4 - CORALINA (ALBERTINO PIMENTEL)



Exemplos de “levadas” de polca para violão, por Maurício Carrilho

FONTE Instituto Casa do Choro

Finalmente, a última dança que faz parte desse grupo de repertório é o schottisch. Trata-se da única dança europeia incorporada ao universo do choro que possui compasso quaternário, sendo normalmente tocada nas rodas sem o acompanhamento rítmico do pandeiro. A primeira menção a esse gênero na imprensa brasileira aparece na década de 1850, em notícias que anunciavam a chegada de mais uma novidade europeia. Jules Toussaint, dançarino francês radicado no Rio de Janeiro, será o grande professor e disseminador da dança schottisch na então capital do Império, tendo destacada atividade nos palcos e salões da cidade. Ainda que não tenha tido a mesma popularidade do que a polca, o schottisch também terá grande penetração no Brasil, adquirindo fortes características regionais: particularmente no Nordeste, dará origem ao chamado “xote nordestino”, gênero que ganharia projeção nacional a partir da década de 1950 graças à atuação de Luiz Gonzaga. No ambiente do choro, o schottisch foi amplamente cultuado por compositores como Anacleto de Medeiros, Albertino Pimentel, Chiquinha Gonzaga, entre muitos outros. Musicalmente, o schottisch apresenta uma melodia normalmente escrita em colcheias, mas que na interpretação dos chorões soa como colcheia pontuada + semicolcheia, sendo muito recorrente a utilização de quiálteras, em uma espécie de fusão entre o quaternário simples e o quaternário composto. Sua estrutura de acompanhamento é normalmente baseada em figuras de tempo e contratempo, tal como a polca, ainda que “desdobrada” no compasso quaternário, tal como se observa no exemplo abaixo:



Schottisch “Não me olhes assim”, de Anacleto de Medeiros

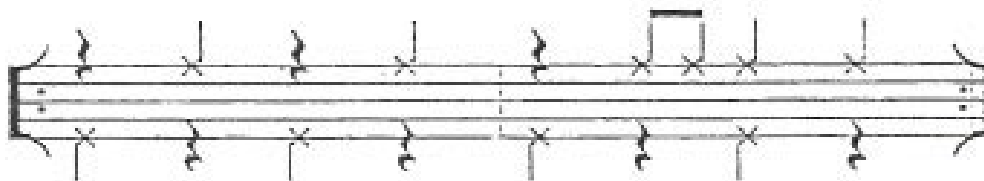
FONTE Escola Portátil de Música

Ainda que o schottisch tenha ocupado uma parte significativa da obra de compositores do século XIX, ao longo do século XX o gênero perdeu espaço no mercado fonográfico associado ao choro, mesmo que não tenha sido completamente esquecido. Grandes nomes do disco e do rádio, como Jacob do Bandolim e Pixinguinha, continuaram a gravar schottischs da autoria de compositores do passado, ainda

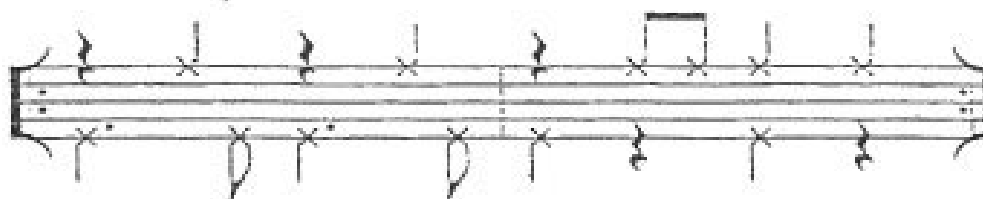
que eles mesmos raramente o tenham composto (existem apenas dois schottischs em toda obra de Pixinguinha e um único na obra de Jacob). Atualmente, o gênero permanece sendo tocado em rodas de choro de todo o país, ainda que em menor escala se comparado a outras modalidades como a polca e o choro-sambado.

SCHOTTISCH

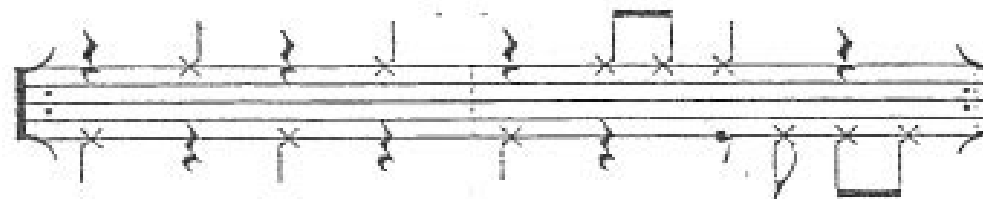
RITMO BÁSICO



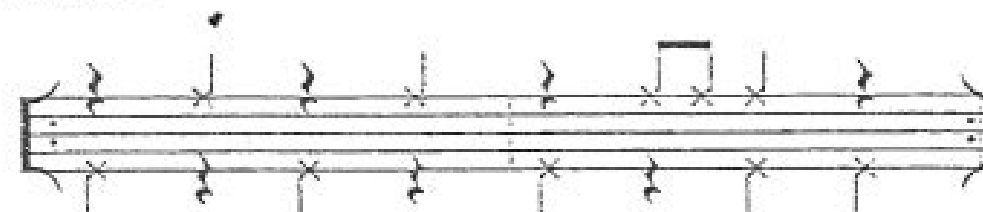
VARIAÇÃO 1



VARIAÇÃO 2



VARIAÇÃO 3



Exemplos de “levadas” de schottisch para violão, por Maurício Carrilho

FONTE Instituto Casa do Choro

O CORREDOR AFRO-AMERICANO: HABANERAS E TANGOS

O último grande grupo de repertório diretamente associado à gênese do choro é aquele que circula no corredor afro-americano e que compreende gêneros nascidos das trocas musicais entre Cuba, a América Latina hispânica e África, tais como habaneras e tangos. Historicamente, sua influência no Brasil é sentida somente a partir da década de 1870, ao contrário das danças europeias descritas no item anterior, que chegam ao país na primeira metade do século XIX. Tal como a modinha e o lundu, já aqui descritos, os termos “habanera” e “tango” foram muitas vezes utilizados indistintamente por compositores e cronistas do século XIX. De modo geral, a habanera é entendida como uma forma musical e coreográfica que teria origem em Havana, Cuba, a partir da chamada “contradança cubana”, e que teria sido continuamente reterritorializada e ressignificada no espaço Atlântico (SARAIVA, 2020). Incorporada ao repertório das companhias de zarzuelas espanholas que frequentemente se apresentavam nas principais capitais europeias e da América Latina, a habanera assumiu desde cedo o caráter de música uma “exótica” e sensual, que culminaria em sua utilização como *leitmotiv* da famosa ópera *Carmen*, de Georges Bizet. Na América Latina, como também demonstra Joana Saraiva (2020), a habanera será estudada por diversos musicólogos locais como “gênero de origem”, a partir do qual se formariam “músicas nacionais” como o maxixe brasileiro e posteriormente o tango argentino. Nas palavras de Mário de Andrade:

O que o brasileiro chamou um tempo de tango não tem relação nenhuma com o tango argentino. É antes a habanera e a primitiva adaptação nacional desta dança cubana. [...] Foi da fusão da habanera pela rhytmica e da polka pela andadura, com adaptação da síncopa afro-lusitana que originou-se o maxixe [...], dança genuinamente brásílica, já livre do caracter hispano-africano da habanera. (ANDRADE, 1928, n.p.)

Musicalmente, a habanera utiliza métrica binária e tem como característica principal a utilização de um baixo com figuração rítmica (formada por colcheia pontuada + semicolcheia seguida de duas colcheias), que se convencionou chamar de “ritmo de habanera” (SANDRONI, 2001). No exemplo abaixo, uma música de Chiquinha Gonzaga, vemos o uso do baixo em “ritmo de habanera”:



Excerto da habanera da zarzuela “Dama de ouros”, de Chiquinha Gonzaga

FONTE Acervo Digital Chiquinha Gonzaga

Para além de ser utilizada frequentemente no repertório das companhias de teatro e de zarzuela em contextos associados a contextos de exotismo e/ou sensualidade, a habanera também era comumente associada ao universo negro. A partir de uma análise metódica de partituras de habaneras em acervos no Brasil, Argentina, Espanha e França, Saraiva (2020) nos mostra o uso frequente de palavras e expressões que remeteriam ao universo afro-americano nas letras dessas habaneras. Exatamente como no caso do lundu, analisado em um tópico anterior, as letras das habaneras se utilizavam do duplo sentido e da comicidade para retratar o universo negro de maneira notoriamente pejorativa. Para a autora,

a letra de caráter chistoso, provocativa, a exaltação da mulata, os versos de duplo sentido usando a comida como metáfora de intercuro sexual, a indicação explícita de se “imitar o canto de los negros” ou “la voz del mulato”, assim como o uso de fermatas e exclamações, foram mecanismos usados pelo compositor para reforçar uma certa teatralidade na *performance da negritude*. (SARAIVA, 2020, p. 304, grifos da autora)

Da mesma forma que a habanera, a palavra “tango” serviu para designar, ao longo de todo o século XIX, bailes e práticas musicais associadas a ambientes afro-americanos, conforme assinalam diversos autores (VEGA, 2016; GESUALDO, 1961; SANDRONI, 2001).

Como afirma Sandroni (2005, p. 175), o contexto de baile associado às esferas negras foi paulatinamente apropriado pela indústria editorial de partituras da época, e o termo “tango” foi utilizado para designar “músicas impressas sul e centro-americanas às quais se atribuía influência afro-americana” a partir da segunda metade do século XIX. De modo geral, tais partituras denominadas “tango” traziam fórmulas de acompanhamento baseadas no “ritmo de habanera” ou no chamado ritmo de tresillo (3 + 3 + 2), apresentando melodias normalmente sincopadas, com acentuação nas segundas e quartas semicolcheias de cada tempo, em uma condição chamada por Sandroni de contrametricidade. No Brasil, os primeiros tangos são compostos por Henrique Alves de Mesquita, um dos primeiros músicos negros a obter destaque no período imperial: agraciado por D. Pedro II com uma bolsa de estudos no conservatório de Paris, Mesquita atuou como compositor em várias frentes, escrevendo obras de caráter sacro, música de concerto, óperas e música para teatro. O primeiro tango de sua autoria cuja partitura foi encontrada é “Ali Babá”, escrito para a peça teatral de mesmo nome e publicada em 1872:



Excerto da partitura de “Ali Babá” (1872), tango de Henrique Alves de Mesquita

FONTE Instituto Casa do Choro

A partir desse lançamento, o gênero tornar-se-ia extremamente popular no Brasil, passando a ser muitas vezes classificado pelas casas editoras de música como “tango brasileiro”, e cultivado por compositores de todas as partes do país. Entre esses compositores, destaca-se o nome de Ernesto Nazareth: um dos fixadores do tango-brasileiro, Nazareth escreveu diversas composições do gênero, alcançando imediato sucesso nacional através de temas que permanecem sendo tocadas ain-

da hoje no ambiente do choro. É o caso de seu primeiro tango, “Brejeiro”, publicado em 1893, e de diversas outras peças como “Odeon”, “Atlântico”, “Escorregando”, entre outras. Para além de Nazareth, diversos outros compositores adotaram esta denominação, incluindo o próprio Pixinguinha, que utiliza a palavra “tango” para classificar diversos de seus choros, como “Os Oito Batutas” e “Ainda me recordo”.

Ainda que a habanera seja menos tocada nas rodas de choro nos dias de hoje, o tango-brasileiro – que absorveu muitas das características da habanera cubana, como já visto – permanece como parte do repertório das rodas de choro por todo o país, além de ter sido – tal como o repertório ligado às danças europeias descritas no tópico anterior – incorporado à linguagem de acompanhamento do regional.

O CHORO COMO CULTURA POPULAR NO RIO DE JANEIRO

Se, como vimos, a presença e a circulação dos gêneros musicais descritos ocorrem em todas as regiões do país ao longo do século XIX – notadamente nas capitais e nos grandes centros urbanos –, será no Rio de Janeiro que primeiramente o termo “choro” aparecerá como palavra-síntese que designaria, a princípio, as festas populares onde a fusão de todas essas práticas musicais transcorreria. Uma pesquisa documental realizada no âmbito deste projeto, na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (FBN), mostra-nos que as primeiras ocorrências do termo são, provavelmente, datadas da década de 1890. Em 7 de março 1896, por exemplo, o jornal *Dom Quixote* publicava uma nota intitulada “Choro”, na qual informava que “os rapazes aqui da cidade, a *troupe* masculina mundana desta capital, denominam aos bailes da série B um pequeno choro”. E dizem: “Eu hoje vou ao *choro* de D. Escolástica”.

A palavra “choro”, portanto, aparece em seus primeiros registros na imprensa como um termo essencialmente ligado aos bailes e às festas em bairros populares da cidade, como a Cidade Nova e o Saco do Alferes. É de se notar que a maior parte das descrições que aparecem nos jornais nos anos seguintes reforçam seu caráter de cultura popular: o “choro” é uma ocasião festiva com música (em geral tocada por violões, cavaquinhos e instrumentos de sopro), dança e comida em bairros onde predominavam as camadas de baixo poder econômico da população, que surgem a partir de uma nova ordem social no Segundo Reinado. José Ramos Tinhorão sintetiza muito bem essas mudanças no quadro social do país que se iniciam a partir da década de 1860. Advindas, por um lado, da adoção de taxas alfandegárias protecionistas que serviram “para estimular a multiplicação das manufaturas e os primeiros ensaios de industrialização” (TINHORÃO, 1998, p. 204) e, por outro, da riqueza proveniente do ciclo do café, tais mudanças econômicas traduziram-se em uma série de melhorias públicas na então capital imperial: a inauguração de siste-

mas de bondes puxados a burros em 1859, o gasômetro para iluminação da cidade a gás em 1860, as primeiras obras de canalização de esgotos em 1864, as primeiras linhas telefônicas a partir de 1874 e as primeiras experiências com luz elétrica já a partir de 1879.

Esse primeiro surto de industrialização ocorrido na capital no período, com o estabelecimento progressivo de fábricas de fumos e cigarros e posteriormente de indústrias têxteis (como a Companhia Têxtil do Brasil, inaugurada por D. Pedro II em 1873), faz surgir pela primeira vez no país uma camada proletária urbana. A esta se somará uma camada de baixos funcionários públicos ligados a instituições burocráticas criadas pelo Segundo Reinado – e que ganharão ainda mais força com o advento da República, tais como os Correios e Telégrafos, a Alfândega, a Casa da Moeda, o Arsenal da Marinha, e a Estrada de Ferro Central do Brasil. Esses novos estratos sociais passam a ocupar partes antes inabitadas da cidade, como a zona portuária e o bairro que seria conhecido como Cidade Nova, fundado em uma antiga região de mangues da capital, e que a partir de 1860 passa a ser um dos principais bairros proletários do Rio de Janeiro.

Tais regiões foram marcadas por uma profunda clivagem social, herança de um sistema escravocrata que dominou o país por quatro séculos e que nem o Segundo Império e nem a República lograram superar – antes, pelo contrário. Enquanto os bairros nobres da cidade passariam por transformações urbanas que procurariam integrar a então capital a um imaginário de modernidade arquitetônica e estilística dos grandes centros europeus, os bairros proletários eram abandonados à própria sorte, não contando com estruturas básicas de saneamento ou segurança pública. Sem espaço de diversão e entretenimento próprios – os teatros e cafés-concertos estavam destinados a estratos econômicos mais abastados –, esta população economicamente desfavorecida passou, nas palavras de Tinhorão (1998, p. 204), a “cultivar a diversão familiar das reuniões e bailes nas salas de visita, ao som da música agora mais comodamente posta ao seu alcance: a dos tocadores de valsas, polcas, schottisches e mazurcas à base de flauta, violão e cavaquinho”.

Nas primeiras décadas do século XX, a cidade do Rio de Janeiro foi palco de uma urbanização crescente, relacionada ao aumento da população, e acompanhada pelo desenvolvimento de formas de sociabilidade e entretenimento associadas à nascente indústria cultural, fomentada pelas novas tecnologias de reprodução da imagem e do som. Além dos cafés-concerto, cafés-cantantes, casas de chope, revistas teatrais e demais espaços de entretenimento existentes na cidade desde a segunda metade do século XIX, aparecem também o cinematógrafo, espetáculos de variedades, teatros populares e o fonógrafo. Com a abertura da Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, onde se concentrariam os principais teatros e cinemas da cidade, o Rio de Janeiro torna-se uma “cidade-espetáculo”. A cultura das festas

de rua passa então a conviver com o entretenimento pago. Foi se estabelecendo aos poucos um circuito de produção, divulgação e consumo de músicas populares, envolvendo diferentes camadas da população. Tal circuito conta com novas formas de produção e difusão do lazer, simultaneamente às festas de rua coletivas, que se tornam inclusive termômetro de vendas de discos e partituras (BESSA, 2010).



Festa da Penha (1913)

FONTE *O Malho* (RJ) / Fundação Biblioteca Nacional - BNDigital

Em um mercado cultural em constante expansão, a produção dos músicos populares se relaciona com a própria dinâmica das músicas: busca-se a afirmação diante de diferentes públicos. Como afirma a historiadora Martha Abreu (2021) em depoimento para a pesquisa deste Dossiê, no início do século XX “os músicos populares circulam por todo lugar. Eles estão na Praça Tiradentes ouvindo aquela novidade mais moderna que está chegando da Europa. Alguns são músicos das orquestras de teatro de revista. Estão no teatro, na festa da Penha e no carnaval na Praça Onze, do lado das casas de maxixe...”. Ainda de acordo com Abreu (2021), há uma “circulação intensa de repertórios, gêneros, instrumentos, novidades. A hierarquização, separação da cidade, não é muito real”. Ela dá o exemplo do maxixe, que “está em todos os lugares. O maxixe está nas grandes sociedades e está nas casas de maxixe que a polícia invadia e não deixava acontecer...”. No dinâmico mundo musical po-

pular do Rio de Janeiro na Primeira República, as ideias de uma “música popular” e de uma “música brasileira” já circulavam e eram discutidas em vários ambientes (ABREU, 2011).



Bandas de músicos negros (s. d.), autoria desconhecida

FONTE Fundação Biblioteca Nacional - BNDigital

Entre esses músicos populares, havia descendentes da última geração de escravizados do Vale do Paraíba fluminense, paulista e mineiro que chegaram às principais cidades do país em diferentes momentos após a abolição da escravidão (1988). No Rio de Janeiro, ocuparam os morros cariocas, em sucessivas migrações, a partir também do Nordeste, ao longo das primeiras décadas do século XX. No período pós-abolição, o associativismo negro é fundamental para a sobrevivência dessas pessoas. São associações dançantes, locais de encontro, de solidariedade, de resolução de problemas diversos e de luta política. Para Martha Abreu (2021), diante da pobreza e da marginalização imposta, é nessas associações que “as pessoas reagem, lutam contra o racismo, desenvolvem sua autoestima, as famílias negras se protegem”. Para ela, os músicos negros “criam aquilo que é mais moderno no Rio de Janeiro de então, que é o samba e o choro. A modernidade está sendo inventada cotidianamente nas ruas do Rio de Janeiro com essas associações, com esses músicos negros” – estes, por sua vez, tinham projeção nas festas populares, nos teatros, no mercado editorial e na indústria fonográfica em desenvolvimento.

Como afirma a historiadora, “esses músicos negros, descendentes de africanos, escravizados, se modernizaram no campo musical de uma forma impressionante” pois “rapidamente aprenderam a tocar todos os instrumentos europeus. Na medida em que tiveram oportunidade, começaram a tocar. Começaram a tocar do seu jeito”. Para ela, “a invenção do choro tem a ver com essas vivências rurais e urbanas de trocas e intercâmbios, e sempre se criando algo novo” (ABREU, 2021).

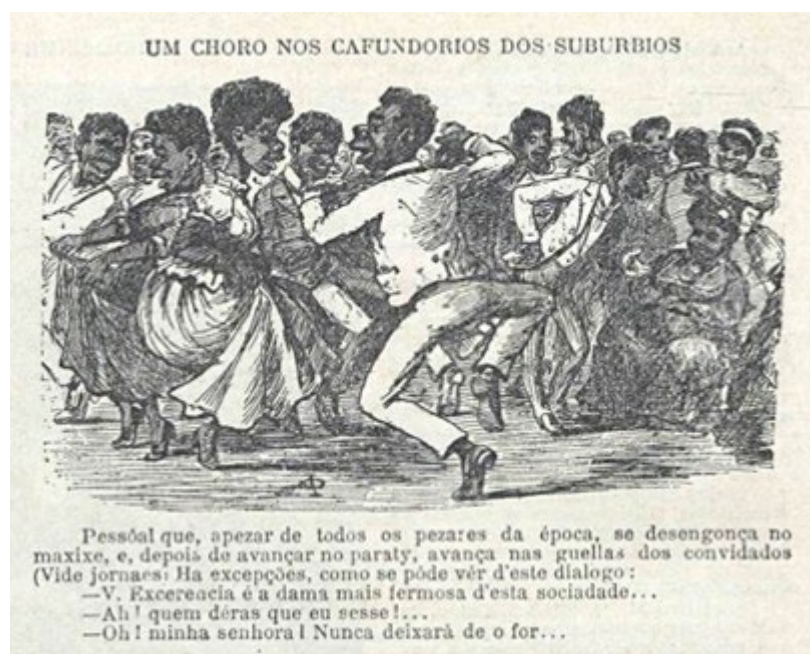
Tais vivências urbanas e rurais presentes no universo do choro já aparecem nas primeiras descrições sobre o gênero na imprensa carioca do período, ainda que dominadas na maior parte das vezes pelo signo do estranhamento e da alteridade. A descrição dos bailes de choro pela imprensa carioca em finais do século XIX e nas primeiras décadas do século XX passava muitas vezes pela caricatura e descrição satírica – e muitas vezes pejorativa –, na qual um jornalista ou repórter apresentava ao público de classe média ou abastada um mundo que estava para além da fronteira “civilizada” da cidade. É o caso de uma reportagem publicada no jornal *O Rio Nu*, em 1905, na qual o cronista autodenominado “Notívago” apresenta ao leitor a descrição de um “choro na Cidade Nova”. De início ele afirma que “movido pela curiosidade, fui, na noite de S. Manuel, espiar, de sereno, um *choro* na Cidade Nova e, graças a amabilidade de um convidado amigo, tive a honra de fazer parte dos *penetras*”. Segue uma descrição dos presentes, onde chama a atenção o caráter jocoso e muitas vezes depreciativo com que ele descreve o encontro:

Aqui, uma mocinha pálida, de grandes olheiras, vestida toda de branco com lacinhos azuis [...]; ali, uma morena de cabelo cacheado, vulgo mulata, com o penteado de taboleiro e cheirando a pomada de venda, de tostão e rolo [...]; mais adiante, uma gorducha matrona de cabelos repartidos em pasta, parecia conversar com o seu José, açougueiro da esquina: sentado ao piano, o 63, condutor de uma companhia de bonde, animava o pessoal executando várias polcas e valsas de ouvido, e mais outros, mais outros convidados, numa promiscuidade verdadeiramente infernal. (*O RIO NU*, 1905)

Para além disso, um “mulatinho” falando “difícil” marcava a dança da quadrilha e ninguém perdia uma contradança, “cada um dançando a sua moda”. A clivagem social é a tônica da crônica e fica patente no modo com que um jornalista das classes médias do Rio de Janeiro retrata um baile em um bairro associado às classes operárias: chama a atenção, por um lado, a descrição racializada com que homens e mulheres afro-brasileiros são descritos – o “mulatinho”, a morena “vulgo mulata, com cabelo cheirando a pomada de venda” – e, por outro, a completa inversão do que seria esperado de um baile em bairros nobres. Ao contrário dos ambien-

tes elitizados da cidade, os “choros” contavam com estratos populares que não pertenciam ao mundo do entretenimento das elites: são açougueiros, condutores de bonde, capadócios e matronas que se misturam numa “promiscuidade verdadeiramente infernal”. Cada um “dança como pode” e as polcas, valsas e quadrilhas são também tocadas “de ouvido”, por um condutor de bondes que certamente não teria educação musical formal.

As caricaturas da imprensa da época reforçam esse caráter de estratificação social e de imediata ligação do ambiente do choro com as populações afro-brasileiras da capital no início do século XX: em uma charge publicada em 1908 na revista *O Malho*, por exemplo, vê-se um “choro nos cafundórios do subúrbio”. Conforme nos mostra Abreu (2017), é flagrante observar como as populações afro-brasileiras eram via de regra depreciadas pelo olhar da imprensa: em geral, as representações de músicas e músicos, bailes e danças feitas em ambientes afro-brasileiros são caracterizados sob a égide da sátira depreciativa e/ou de um esforço em se associar essas populações a um ambiente “primitivo”. Fica evidente, na charge, tanto o olhar estereotipado sobre traços fenotípicos associados aos músicos negros quanto a ideia de primitivização das danças associada aos choros. A legenda da gravura reforça esse olhar ao descrever um diálogo no qual erros gramaticais servem como reforço da imagem pejorativa que se quer imprimir a esses ambientes:



Charge “Um choro nos cafundórios do subúrbio” (1908), autoria desconhecida

FONTE *O Malho* (RJ) / Fundação Biblioteca Nacional - BNDigital

Uma outra charge publicada por volta do ano de 1910, de autoria de Cruz Cordeiro, exemplifica bem a divisão social da cidade do Rio de Janeiro através da música. Intitulada “Diz-me o que cantas e direi de que bairro és”, a charge é dividida em três “tiras”, cada uma das quais retratando uma região da cidade. A primeira retrata um encontro musical em bairros como a “Cidade Nova, Saúde e adjacências”, com a presença de instrumentos populares como o violão e o cavaquinho, tocado por músicos afro-brasileiros. A segunda retrata um sarau em bairros de classe média como “Vila Isabel e São Cristóvão”, já com a presença do piano – instrumento com maior prestígio social – substituindo os instrumentos de cordas. E finalmente a terceira tira retrata um concerto em bairros de elite como “Botafogo, Copacabana e outras babéis”, com a presença de uma orquestra a executar várias de óperas em italiano:



O baile pobre (1905), por K. Lixto

FONTE Fundação Biblioteca Nacional / BNDigital

Essa clivagem social foi em grande parte responsável pelo silenciamento histórico pelo qual passaram os primeiros instrumentistas (homens e mulheres) de choro na então capital federal. Ainda que a imprensa de forma geral descrevesse tais reuniões de choro de forma depreciativa, é importante assinalar que uma parte da intelectualidade da época já valorizava a riqueza musical desses conjuntos, embora não houvesse por parte dessa mesma intelectualidade um interesse documental na trajetória desses e dessas musicistas. Rememorando o ambiente da Cidade Nova do início do período republicano, o poeta Manuel Bandeira assim descreve os grupos de choro da época, em uma crônica publicada em 1947:

O Mangue teve então a sua grande época. Os primeiros anos da prostituição ali foram uma festa de todas as noites. Aquilo era uma cidade dentro da cidade, com muita luz, muito movimento, muita alegria, e quem quisesse conhecer a música popular brasileira encontrava-a da melhor nos numerosos cafés da rua Laura de Araújo, a grande artéria. Que grupinhos de choro apareciam por lá, que flautas, que cavaquinhos, que pandeiros! (BANDEIRA, 1997, p. 198)

Os músicos populares que compunham esses grupos de choro – os “flautas”, “cavaquinhos” e “pandeiros”, nos dizeres de Manuel Bandeira – seriam para sempre esquecidos se não houvesse um cronista popular que os salvasse do esquecimento: o carteiro Alexandre Gonçalves Pinto, por alcunha o “Animal”, que publicou em 1936 o já citado livro *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Trata-se de um documento único, que se propõe a mapear – no dizer de Aragão (2013) – um trabalho que poderíamos cunhar como etnográfico: são mais de duzentos músicos da época descritos em pequenos verbetes ao longo do livro, além de descrições dos ambientes musicais, das festas, danças etc. Ao contrário do que acontece em livros sobre gêneros musicais – calcados quase sempre na descrição dos melhores intérpretes e compositores de cada estilo –, *O choro* retrata, sem distinção, tanto os melhores quanto os piores instrumentistas; tanto amadores quanto profissionais; tanto instrumentistas quanto não instrumentistas (ou seja, apreciadores do gênero); tanto intelectuais e músicos ligados à alta cultura quanto músicos ligados às classes operárias.

Na contramão da bibliografia tradicional – que procura sempre destacar os pontos culminantes de cada gênero ou estilo musical –, o livro nos mostra que amadores, diletantes e instrumentistas “fracos” eram tão importantes para a dinâmica do choro quanto os expoentes em seus instrumentos. Dessa forma, os verbetes do carteiro nos permitem alcançar uma visão micro-histórica de músicos como Videira, flautista e operário de uma fábrica de charutos, que, apesar de não dominar a leitura musical, era um grande mestre em seu instrumento; de Leopoldo Pé-de-Mesa, lustrador de móveis e morador do morro do Pinto, que “com sua flauta de cinco chaves já muito velha, presa com elásticos, tocava só músicas fáceis, lá uma ou outra mais difícil”, mas que sabia animar os bailes em que participava; ou de Josino Facão, que tocava oficleide “pessimamente e de ouvido”, mas que era presença constante nas rodas, sendo considerado um “herói do choro”. Em suma, os músicos descritos são em sua maior parte operários, estivadores, marceneiros, carteiros e baixos funcionários públicos que se constituíam como a base social do choro no Rio de Janeiro de finais do século XIX e inícios do século XX.

Para além dessa descrição etnográfica, o livro também salienta – como afirma Aragão (2013) – a existência de uma rede de trocas não comerciais e não oficiais que funcionava em paralelo às instâncias oficiais de disseminação e ensino da música representadas pelas editoras de partituras e as escolas reconhecidas, como o Conservatório Imperial de Música. Mesmo apontando para a existência de instrumentistas de choro que tinham diploma pelo conservatório – em sua maior parte instrumentistas de sopro –, o livro nos mostra que a grande maioria dos chorões e choronas do período tinham por mestres instrumentistas que não eram formalmente ligados a instituições de ensino, mas que de alguma maneira eram fundadores de escolas de seus respectivos instrumentos. Exemplos disso são as figuras de Galdino Barreto e Mário Álvares da Conceição, apontados por Gonçalves Pinto e seus contemporâneos como criadores de uma escola de se tocar o cavaquinho e, ao mesmo tempo, como educadores informais desse instrumento. O violão também tinha seus representantes populares, não ligados a instâncias oficiais, como Sátiro Bilhar e João Pernambuco, que constituíram escolas informais e tornaram-se referência para outros músicos populares. Essa rede de ensino informal – a “escola das ruas” referida por vários dos entrevistados e entrevistadas ao longo do presente processo de registro – será algo que se prolongará ao longo do século XX por todo o Brasil e que será, no dizer destes mesmos chorões e choronas, fundamental para a manutenção e renovação do gênero até os dias de hoje.

Embora essas redes de oralidade sejam parte integrante dos modos de transmissão do choro desde o século XIX, a obra de Alexandre Gonçalves Pinto também nos mostra o outro lado da moeda: ao mencionar, de forma recorrente em seu livro, a importância dos registros escritos em um grande número de acervos particulares, o carteiro aponta para a existência de uma rede dinâmica de transmissão do repertório de choro que era feita através de cópias de álbuns e partituras manuscritas. São diversos os verbetes focados em instrumentistas – principalmente os de sopro, que em geral dominavam a escrita musical, como Candinho Silva, Quintiliano Pinto e Frederico de Jesus – que possuíam álbuns manuscritos e que tinham muito zelo em conservar e copiar músicas de chorões do passado, como Joaquim Callado e Viriato Figueira da Silva. De forma similar aos aspectos de ensino e aprendizado mencionados anteriormente, esse processo de transmissão do repertório através de uma rede de copistas funcionava de forma paralela ao trabalho das editoras de músicas impressas: paralela e complementar, poderíamos dizer, uma vez que abrangia um *corpus* de obras de compositores de choro que jamais chegaram a ter suas composições editadas. Mesmo aqueles que gozavam de grande prestígio popular, como Callado e Anacleto de Medeiros, só tiveram uma pequena parte de suas obras impressas; a maioria de suas composições só chegou até nós por conta desses cadernos de instrumentistas populares (ARAGÃO, 2013, p. 309).

Abrangendo um espaço de tempo que vai de 1870 a 1930, o livro de Gonçalves Pinto retrata um momento específico da história do choro: num período em que a produção de discos ainda era incipiente e a rádio ainda não existia, esses instrumentistas populares por ele descritos cumpriam o papel de levar diversão às camadas populares, criando, ao mesmo tempo, as bases de repertório e de formas de transmissão do choro que, de alguma forma, perduram até os dias de hoje nas rodas por todo o Brasil. Com a consolidação da indústria fonográfica a partir do início do século XX e, principalmente, com a consolidação da rádio a partir da década de 1930, novos modelos de profissionalização e transmissão serão responsáveis por modificações importantes no cenário do choro, conforme será descrito nos tópicos seguintes.

O INÍCIO DA FONOGRAFIA NO BRASIL E O CHORO GRAVADO

“A escuta de música gravada não é um gesto natural ou atemporal: é a manifestação de uma mudança radical engendrada no final do século XIX nas maneiras de produzir, difundir e de escutar música” (TOURNÈS, 2008, p. 5). Compreender esse processo implica não apenas em enumerar as inovações técnicas desenvolvidas por inventores e exploradas por empresários: é preciso também compreender seu contexto social, ou seja, como e por que a escuta de gravações musicais se tornou uma prática cultural corrente. Interessa para isso tanto os inventores de procedimentos técnicos como também os músicos que gravam, os empresários que produzem e os públicos que escutam.

Para o historiador Ludovic Tournès, a aparição e a rápida mundialização do disco resultam de uma convergência de fatores que, entre 1880 e 1930, ultrapassam os contextos nacionais: entre eles estão as mudanças da economia mundial, em que o modo capitalista de produção se estende progressivamente aos bens de consumo e aos bens culturais; a urbanização crescente, com a ascensão da classe operária e das classes médias no mundo ocidental; as mudanças na relação com o tempo nas sociedades industrializadas ou em vias de industrialização, com a emergência do tempo de lazer. Nas palavras do historiador:

o fonógrafo é fruto da revolução industrial e do cientificismo: sua invenção vem concretizar o antigo sonho de controle da passagem inexorável do tempo, ao registrar para a eternidade os sons fugazes das palavras e da música, dando ao auditor a possibilidade, até então impensável, de os escutar à vontade, como forma de recuperar o tempo. (TOURNÈS, 2008, p. 9)

A gravação sonora responde também às necessidades de construção patrimonial das sociedades em fins do século XIX, preocupadas em preservar a memória que desaparece rapidamente diante dos auspícios da modernidade.^[1] Desde o início, a gravação fonográfica evidenciou o paradoxo das sociedades modernas: possibilitava o registro de práticas musicais em todo o mundo que eram tidas como em vias de extinção pela própria modernização imposta pela indústria fonográfica (ARAGÃO, 2017).

GAZETA DE NOTÍCIAS

68000 --- FONOGRAFO --- 68000

Grande Sucesso!

CASA FONOTIPIA — Rua da Carioca 54

Completo repertorio de discos de Caruzo e das maiores celebridades italianas: **Bonci, Zenatello, Burzio, Kubelik, etc.**

Jumbofones a 30\$, 50\$ 70\$ e 100\$ Odeons

Novidade ODEON a ar quente sem corda, laqueada ultima palavra 25000

DISCOS NACIONAIS E ESTRANGEIROS DUPLOS

MORIM, PEÇA 4\$500!!!

HORTULANIA — Casa especial de horticultura, flores, sementes novas, ferramentas, utensílios e

Matinées bordados!!!

Fonógrafo à venda na década de 1910

FONTE Gazeta de Notícias (1910) / Fundação Biblioteca Nacional – BNDigital

Em todo o mundo ocidental, a partir dos anos 1890 o fonógrafo vai se tornar um objeto de lazer musical, primeiramente no palco e em espaços públicos e, em seguida, nas casas. Em 1896, Edison coloca no mercado o primeiro fonógrafo destinado à utilização doméstica. Esse mercado começa de fato entre 1895 e 1910, estimulado pelas inovações técnicas e principalmente pela adaptação de aparelhos destinados ao uso doméstico. Com o objeto definitivamente desenvolvido no fim dos anos 1890, a passagem à produção em série virá em seguida. Dois sistemas coabitam no início do século XX: o cilindro, que se escuta sobre um fonógrafo, produzido pelas empresas Columbia, Pathé e Edison; o disco de 78 rotações por minuto, que se escuta sobre um gramofone, produzido pelas empresas Gramophone, Victor e Columbia. Mais maleável, de melhor qualidade sonora e melhor adaptado à produção industrial, o disco de 78 rotações se impõe como padrão mundial du-

rante os anos 1910. Ele continuará até a aparição do disco de 33 rotações, em 1948. No início do século XX, o mercado está dominado por cinco grandes empresas: três americanas (Edison, Columbia e Victor), uma francesa (Pathé) e uma germano-britânica (Gramophone, de Émile Berliner). Na véspera da primeira guerra, os responsáveis percorrem o mundo para gravar artistas locais e confiar a comercialização de discos a representantes autorizados – o mercado do disco torna-se então mundial. Com o disco, as músicas populares entram na era da economia cultural de massa.

Se as indústrias do disco e do cinema fazem parte da nova economia do final do século XIX, fundada sobre inovações tecnológicas, o Brasil atravessa o período pós-abolição, da nova República, marcado pela passagem dos ex-escravizados e seus descendentes a trabalhadores livres e profissionais liberais. A assimilação rápida de novidades técnicas é a manifestação concreta da necessidade de novas práticas culturais para camadas sociais em busca de inserção social e de afirmação de sua própria identidade. O choro se insere nesse processo intenso de transformação e de invenção da cultura sonora urbana no Brasil.

As primeiras gravações comerciais realizadas no Brasil pela Casa Edison, editadas pelo selo Zo-O-fone, são registros históricos importantes feitos a partir de uma tecnologia ainda em desenvolvimento. Tais registros, longe de representarem a música comercial que iria se consolidar nos anos seguintes, “estavam subordinados aos contextos performativos urbanos no período”, como aponta o pesquisador Pedro Aragão (2017, p. 3). As gravações que ocorriam eram realizadas pelos músicos e grupos que se apresentavam no contexto urbano da época: cantores de teatro de revista, palhaços, grupos carnavalescos, comediantes, bandas militares e civis, dentre outros, e caracterizadas pelo registro direto das manifestações musicais, em geral sem a mediação de diretores musicais ou arranjadores. Assim, não só esse repertório inicial relacionado ao choro era representativo como os grupos registrados eram selecionados dentre os que eram mais organizados sonoramente. Além disso, era necessário que o volume sonoro do conjunto fosse alto, tendo por fim produzir uma gravação audível, dada a qualidade técnica ainda precária do registro mecânico.

O ano de 1902 marca o lançamento dos primeiros registros fonográficos realizados no Brasil por Frederico Figner (1866-1947),^[2] dono da Casa Edison e representante da tecnologia de gravação do selo alemão Zo-O-phone. Figner é responsável pela consolidação de um mercado associado à fonografia no Brasil. Há indícios da ação de outros comerciantes no Rio de Janeiro e em outras capitais do país na venda de cilindros e fonógrafos no início do século, mas a abrangência comercial de Figner acaba por conferir a ele posição central na implantação da fonografia no Brasil. Suas ações tiveram capilaridade nacional, graças a uma rede de representantes em todas as regiões do país.

Em 1902, Figner produziu e lançou 62 gravações em discos de 78 rpm, dentre outras centenas de registros em rolos de cera que vinham sendo produzidos desde o final do século XIX (FRANCESCHI, 2001). Nesta primeira leva de registros em discos de 78 rpm constam os seguintes grupos: Banda do Corpo de Bombeiros, dirigida por Anacleto de Medeiros, Grupo da Cidade Nova, Braga e a Banda da Casa Edison. Dois anos depois seriam lançadas seis gravações do flautista Patápio Silva e, em 1911, seis gravações do grupo Choro Carioca, grupo formado por Pixinguinha e por seu professor Irineu de Almeida. Já em 1912, surgem as primeiras gravações da pianista Chiquinha Gonzaga e dos cavaquinistas Quincas Laranjeiras e Lulu do Cavaquinho. Em 1913, são lançadas as primeiras gravações do trombonista Bonfiglio de Oliveira e do violonista João Pernambuco. Com esse mesmo selo, acrescido da letra R, Fred Figner iria gravar, em 1913, os primeiros fonogramas em São Paulo, com o saxofonista Francisco de Oliveira Lima. Em 1914, em Porto Alegre, será a vez do grupo Terror dos Facões, de Octávio Dutra.^[3]



Anacleto de Medeiros (1961), por Miranda Júnior

FONTE Instituto Moreira Salles / Acervo Pixinguinha



Chiquinha Gonzaga aos 47 anos (1894), autoria desconhecida

FONTE Acervo Instituto Moreira Salles / Coleção Chiquinha Gonzaga

Nos anos de 1910, o comércio de discos na cidade do Rio de Janeiro aumentava vertiginosamente. No entanto, os discos gravados no país eram prensados, em sua maioria, nas principais capitais europeias. Em 1912, também por iniciativa de Figner, será instalada a primeira fábrica de discos no Brasil, a Fábrica Odeon, o que consolida o seu poderio comercial. Com capacidade de produção de 125.000 discos por mês e empregando 150 funcionários, a Odeon se torna, a partir de então, o maior centro de produção de discos da América Latina (ARAGÃO, 2017).

Se considerarmos as informações extraídas da base de dados da Discografia Brasileira^[4] em 78 rpm – organizada pelo jornalista e colecionador Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez, em parceria com o Instituto Moreira Salles, que reúne as gravações realizadas no Brasil entre os anos de 1902 até o ano de 1964 –, os grupos com o maior número de registros relacionados ao gênero “choro”, dentre suas variações,

foram a Banda da Casa Edison, com 541 títulos, e a Banda do Corpo de Bombeiros, com 340. Nessa amostragem, observamos que os gêneros mais gravados foram: “valsa”, com 1.829 títulos, “choro”, com 1.701, e “polca”, com 1.086 gravações. Figuram entre os autores mais gravados os pianistas Ernesto Nazareth, com 151 títulos, Zequinha de Abreu, com 98, e o mestre de banda e compositor Albertino Pimentel, com 111. Os anos em que mais se produziram fonogramas coincidem justamente com esse primeiro momento de registro da música popular, de 1910 a 1913. Os grupos relacionados com o choro alcançaram a média de 350 gravações por ano, atingindo o pico de 637 gravações no ano de 1913. Quanto às formações musicais mais recorrentes nesses registros, “conjunto” aparece com 533 registros e “regional” com 247, formações que abarcam a maior parte das experiências musicais presentes no início da fonografia no Brasil.



Ernesto Nazareth aos 45 anos (1908), por Photographia Acadêmica (RJ)

FONTE Coleção Luiz Antonio de Almeida

No entanto, é preciso também atentar para o fato de que, apesar da proliferação das gravações, a caracterização dos gêneros populares brasileiros ou estrangeiros não era muito padronizada no início da fonografia. A grande variedade de gêneros musicais no selo dos discos devia-se sobretudo a demandas comerciais vinculadas a modismos do que de fato à estrita diferenciação musical entre os gêneros. De acordo com a pesquisadora Virginia de Almeida Bessa:

como não havia, nos primórdios da fonografia brasileira, uma diferenciação muito clara entre a música executada nos bailes, nas ruas, nas rodas de samba e choro, e aquela registrada em gravação, o que se levava para o disco, em geral, era uma miscelânea de todas essas práticas, muito variadas, que eram executadas em diferentes espaços da cidade. (BESSA, 2010, p. 201)

Se tal produção engendrou, por um lado, a transformação da música – no caso, o choro – em mercadoria, por outro lado, acabou provocando também o surgimento e a estabilização de formatos caracterizados por partes ou seções fixas tanto na composição como nos arranjos dos gêneros populares. Um dos principais músicos que atuou na mediação e organização da “miscelânea sonora” à qual Bessa se refere, entre as músicas das ruas e dos estúdios, foi o compositor, arranjador e intérprete carioca Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha.

PIXINGUINHA E SUA MÚLTIPLA ATUAÇÃO NO DESENVOLVIMENTO DO CHORO

A trajetória de Pixinguinha (1897-1973) é fundamental para entendermos os caminhos do choro em sua conformação como gênero musical e em suas negociações frente aos processos de profissionalização do mercado musical brasileiro, notadamente a partir do advento da fonografia e suas reverberações. Em geral, a trajetória de Pixinguinha é compreendida a partir de suas atuações como instrumentista, como compositor e como arranjador,^[5] todas elas permeadas pelas mudanças profissionais e sociais que pautaram a sociedade brasileira ao longo da primeira metade do século XX.



Oito Batutas (1919), autoria desconhecida

FONTE Instituto Moreira Salles / Coleção Ramos Tinhorão

Se, em um primeiro momento, o virtuosismo do jovem flautista negro conseguiu romper as barreiras sociais que se interpunham à população afrodescendente no período conturbado e excludente da Primeira República, logo o exímio improvisador viria a fazer suas primeiras gravações. Pixinguinha faz sua estreia fonográfica em 1911 com o grupo Choro Carioca, grupo com o qual também grava suas primeiras composições.

A música “Urubu malandro” é uma das interpretações antológicas do flautista – a composição foi gravada mais de uma vez, tendo certa semelhança entre os improvisos/variações que Pixinguinha realiza nas gravações. As variações que ele executa na flauta conjugam as principais técnicas ensinadas no conservatório no princípio do século XX (golpe triplo, saltos de oitavas e duas oitavas, apojaturas, emprego de melodias em escalas bem articuladas) com efeitos de “meio dedo”, explorando os sons em *glissandi*, semelhantes aos sons dos pífanos, com gingado e velocidade – enfim, um domínio completo, ao mesmo tempo técnico e criativo, do instrumento. A habilidade e a destreza de Pixinguinha na flauta aparecem em várias outras músicas que ele executava e em suas composições gravadas, como, por exemplo, “Aguenta seu Fulgêncio”.

Como compositor, Pixinguinha torna-se a principal referência no choro. No dizer de vários dos chorões e choronas entrevistadas ao longo deste processo de registro, Pixinguinha seria o responsável por sintetizar em suas composições as escutas e experiências de diferentes tradições musicais com as quais ele teve contato ao longo de sua trajetória. Há uma inventividade harmônica e melódica em seus choros que não se limita ao aspecto formal; ao contrário, Pixinguinha cria outras formas: “Lamentos”, “Ingênuo”, “Sofres porque queres”, “Carinhoso”, “Cuidado colega” são alguns exemplos. Nas palavras do violonista e compositor Maurício Carrilho (2021), em depoimento para esta pesquisa:

as composições do Pixinguinha têm uma capacidade de síntese, de todos esses sentimentos que envolvem o choro, essa carga dramática negra, de todo o sofrimento, de toda a beleza, de toda a riqueza. O lance da música europeia, da nostalgia também, dos imigrantes europeus que ficaram longe dos seus parentes. Tem uma porção de sentimentos ancestrais de diversos povos que são misturados na expressão do choro. Pixinguinha tem um domínio, um controle absoluto sobre esses sentimentos. Ele traduz isso em cada peça dele, da forma que ele quiser. Desde o cômico, “Marreco quer água”, do “Pula sapo”, da brincadeira com as crianças, até o “Ingênuo”, o “Carinhoso”. “Oscarina”, que é aquela valsa bem próxima das valsas europeias. Pixinguinha é impressionante. Essa capacidade dele de fazer tudo. Ele é o mais completo. Ele é tido como o maior chorão de todos os tempos por conta disso, dessa riqueza múltipla da pessoa dele, desse conhecimento múltiplo, dessa capacidade, domínio, controle que ele tinha de tudo na linguagem do choro, de todas as possibilidades do choro. (CARRILHO, 2021)

A fim de descrever a intensa e importante produção do músico, a historiadora Virgínia Bessa divide a atuação de Pixinguinha em três diferentes fases: a fase regionalista (1919-1928), seguida pela fase dos arranjadores e do nascimento da indústria fonográfica (1928-1937) e, por fim, da modernização e surgimento do rádio e a solidificação da indústria do entretenimento (1937-1952). Discorreremos a seguir sobre acontecimentos e processos marcantes em cada uma dessas fases em que a atuação de Pixinguinha teve influência significativa para o desenvolvimento do choro, primeiramente no grupo Oito Batutas, expoente da fase “regionalista”.

OS OITO BATUTAS

Pixinguinha circulou em âmbito nacional e internacional com o Oito Batutas. O grupo estreou em 1919 no Cine Palais, no Rio de Janeiro, como “orquestra típica”, de acordo com a moda da época. O grupo foi batizado pelo dono do estabelecimento de Oito Batutas, e iniciou suas apresentações no dia 7 de abril de 1919, com a seguinte formação: flauta, Pixinguinha; violão, Donga; violão e canto, China; cavaquinho, Nelson Alves; violão, Raul Palmieri; bandola e reco-reco, Jacob Palmieri; e bandolim e ganzá, José Alves de Lima, o Zezé. Entre 1919 e 1921 o grupo excursionou pelo Brasil no intuito de recolher “material folclórico”, encomendados pelos irmãos Guinle, mecenas que vão patrocinar em seguida a ida do grupo a Paris.



Oito Batutas (1919), autoria desconhecida

FONTE Fundação Biblioteca Nacional – BNDigital

Durante a viagem pelo Brasil, o grupo passou a incorporar algumas das músicas coletadas em seu repertório, evidenciando o paulatino desenvolvimento do choro como “gênero guarda-chuva”, ou seja, que abarca vários ritmos e estilos em sua formação e forma de tocar característica. Um aspecto interessante da turnê foi a influência do grupo na criação de outros grupos “típicos”, como foi o caso dos Turunas Pernambucanos, dos Turunas da Mauricéia e do Bando de Tangarás (BESSA, 2005; LACERDA, 2011). Posteriormente, esses grupos serão referência para o desenvolvimento do choro no encontro das maneiras de tocar de instrumentistas advindos

de diversas partes do país e na posterior consolidação da formação do conjunto regional, como veremos adiante.

Já em 1922, a experiência extraordinária da turnê dos Batutas na Paris dos “anos loucos” coloca os músicos brasileiros em contato com o cosmopolitismo de uma cena artística em que o exotismo se traduzia em emancipação dos negros pela música, sobretudo o jazz. Como afirma a pesquisadora Martha Abreu (2021), em depoimento para esta pesquisa:

o sucesso que eles fazem lá está ligado a esse mundo atlântico que está consumindo... Há um consumo dessa música negra norte-americana, do jazz, que estava surgindo [...]. O maxixe, porque, quando eles vão, já tinha um monte de gente que tinha ido antes. Eles não são os primeiros a ir. Os maxixeiros já tinham ido, a turma do *rag-time*, do *cakewalk*. O movimento de trânsito. Quem faz esse movimento, quem produz esse movimento empresarialmente, é a indústria fonográfica que está conectando a venda, o teatro, as partituras, porque tudo está ligado. Aparece no teatro, na casa de espetáculo, aí grava, vende, os suportes culturais estão todos interligados. E aí eles vão nessa onda de consumo da música negra, da ideia da renovação dessa vanguarda europeia, novas experiências, novas sensações, que a música negra teria essa sonoridade, esse ritmo, essa dança grudada que a valsa não tinha. Uma outra sensualidade, o papel da mulher, uma revolução de costumes nesse momento que os músicos negros vão ter um lugar... (ABREU, 2021)



Oito Batutas em Paris (1921), autoria desconhecida

FONTE Fundação Biblioteca Nacional – BNDigital

No ano seguinte, o grupo faz nova turnê internacional, dessa vez para a Argentina. Lá o grupo grava dez discos de 78 rpm para a gravadora Victor Argentina com um repertório de vinte temas que incluíam diversas músicas que faziam parte do repertório de palco do grupo, uma amostra diversa e representativa que incluía 9 maxixes, 6 sambas, 3 polcas, 1 choro e 1 “tanguinho” com músicas de diversos chorões brasileiros (COELHO, 2009). Na volta ao Brasil, passa a denominar-se “jazz band”.

Anos depois, em 1928, Pixinguinha torna-se protagonista da Companhia Negra de Revistas, tomando parte em um movimento latente que abria possibilidades diversas de inserção dos negros na sociedade, a partir da criação artística, em sintonia com o que acontecia de mais moderno nas metrópoles europeias. No entanto, na sociedade brasileira ainda marcada por um forte preconceito racial, a “moda negra” não vai prosperar. O movimento vai ser abafado por uma “demanda por brasilidade”, que reitera o aspecto folclórico da negritude na formação da cultura brasileira. Com o espaço limitado na cena teatral, sua contribuição vai se dar principalmente no âmbito da indústria fonográfica em ascensão.

A GRAVAÇÃO ELÉTRICA E A FUNÇÃO DO ARRANJADOR

O advento da gravação elétrica, em 1927, é um dos períodos mais importantes da fonografia no Brasil, quando passam a ser estabelecidos os padrões de gravação – instrumentos, timbres, arranjos, duração das faixas etc. – que vão perdurar nas décadas seguintes, além dos contextos e dos modos de escuta a eles relacionados, direcionados pelos discursos em torno das músicas brasileiras e sua importância para a formação de uma ansiada identidade nacional. Se durante a fase mecânica as gravações poderiam ser concebidas em continuidade com os contextos comunitários e os sucessos localizados de época, a partir da fase elétrica as gravações não apenas expandem consideravelmente sua disseminação como passam a orientar o consumo musical de forma mais ampla em âmbito nacional.

Em 1928 e 1929 diversas gravadoras internacionais se instalam no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro e em São Paulo: Parlophon (1928), Columbia, Victor e Brunswick (1929), juntando-se à pioneira Odeon. A nascente indústria cultural brasileira vai aos poucos se ramificar por outras capitais, como São Paulo, Recife, Porto Alegre. Os discos e os fonógrafos tornam-se gradativamente mais acessíveis a uma parcela cada vez maior da população. As gravadoras se direcionam para atender aos interesses de um mercado cada vez mais amplo e variado, patrocinando a criação de inúmeros conjuntos e orquestras voltados para os mais diversos gêneros e estilos (ARAGÃO, 2001).

Alguns fatores de ordem ao mesmo tempo técnica e estética são importantes para compreendermos esse processo, entre eles as melhorias nas condições de gravação, com a utilização de microfones. Se, em um primeiro momento, os instrumentos mais bem adaptados à gravação mecânica eram os instrumentos de sopro e de cordas dedilhadas, além das vozes empostadas, a gravação elétrica vai expandir significativamente as possibilidades e a gama de timbres a serem gravados: as cordas friccionadas, as vozes em diferentes registros e os instrumentos de percussão. Desse modo, além das bandas e conjuntos presentes desde as primeiras gravações de música popular brasileira, a segunda fase da fonografia abrirá espaço também para as orquestras, formação genérica que nesse momento agrupava diversos grupos instrumentais.

Nesse contexto, a figura do arranjador torna-se incontornável. Essa figura será responsável não apenas pela criação das partituras, das partes instrumentais, como também pela escolha dos músicos que vão participar das gravações e muitas vezes também pela regência dos grupos, atuando como diretor de orquestra. Delineia-se então uma complexa rede de cooperação, um “mundo da arte” formado por intérpretes, compositores, diretores de orquestra, técnicos, diretores artísticos e empresários, que passa a dominar a atividade musical popular urba-

na, primeiramente no Rio de Janeiro. Algumas dessas figuras surgem nessa época de crescente profissionalização do setor, como os diretores artísticos, responsáveis pelo agenciamento entre os donos de gravadoras e os músicos. O cargo de diretor de orquestra é consolidado, passando a acumular as funções de regente e arranjador – como explica o músico e pesquisador Paulo Aragão:

O arranjo surge como um processo que vai muito além da simples organização de sons para uma performance, que vai muito além do fator meramente musical. O arranjo aparece como processo agregador de elementos advindos de diversas instâncias culturais distintas e o arranjador aparece como mediador desse processo, atuando de forma decisiva na consolidação de algumas características que passariam a emblematizar a música brasileira e identificá-la como tal, a partir de então. (ARAGÃO, 2001, p. 14)

Como profundo conhecedor das músicas populares urbanas da época, Pixinguinha será um agente catalisador das transformações musicais em curso: passa a atuar como maestro e orquestrador em quase todas as gravadoras instaladas no Brasil na virada e ao longo dos anos 1930. Nessa fase, Pixinguinha está em plena efervescência criativa e sua atuação será fundamental no agenciamento e elaboração do material musical entre as ruas e os estúdios. Ele consegue articular diferentes instâncias de criação musical, as músicas das festas, das casas, do candomblé, dos choros, das bandas, além de dominar a escrita de partituras. Sua atuação como arranjador será fundamental na criação e consolidação de uma linguagem musical ao mesmo tempo calcada em sua ampla experiência e na mediação com os novos formatos e escutas.



Pixinguinha em estúdio de gravação (1950), por Sebastião Pinheiro

FONTE Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro / Coleção Almirante

Foi nesse contexto que Pixinguinha alcançou uma das marcas mais impressionantes entre os músicos de choro que trabalhavam nas gravadoras. Segundo o levantamento realizado no âmbito desta pesquisa, em uma amostragem que reúne as gravações realizadas no Brasil entre os anos de 1902 e 1964, constam 98 entradas relacionando-o como autor e 68 como intérprete. Já como arranjador, a partir de 1928, Pixinguinha dirigiu 14 gravações com a Orquestra Típica Oito Batutas, 28 com a Orquestra Típica Pixinguinha Donga, 304 com Orquestra Victor Brasileira, 93 fonogramas com o Grupo da Guarda Velha, 415 fonogramas com a Orquestra Diabos do Céu, 53 pela Orquestra Típica Victor e 12 com a Pixinguinha e sua Orquestra Columbia, totalizando 919 produções como arranjador.

Como exemplo dos procedimentos arrojados desenvolvidos por Pixinguinha, podemos citar o arranjo da polca “Cabeça de porco”, de Anacleto de Medeiros, em que ele interfere diretamente na composição ao propor um alongamento da forma de 8 compassos em 16 compassos. Tal procedimento ilustra o papel dos arranjadores no processo de transformação e adaptação do repertório.

Se, na primeira fase da fonografia, até 1927, os conjuntos típicos proliferam tendo em vista um entretenimento em que o trabalho – sobretudo o trabalho braçal, ainda associado ao fazer musical – ainda era uma função predominantemente de negros, no final dos anos 1920 a expansão da indústria fonográfica e o estabelecimento da radiofonia acarretam uma profissionalização crescente do mundo do espetáculo que vai mudar drasticamente esse quadro. Em pouco tempo, os espaços de profissionalização tornam-se altamente competitivos e os negros vão sendo substituídos por artistas brancos, ou vão ficando em segundo plano. Tal período é marcado por uma “glamourização” dos artistas, sobretudo os intérpretes e cantores, que, no entanto, deixa de fora as trajetórias de instrumentistas e demais profissionais fundamentais para a construção desse mundo da música comercial. Pixinguinha é um dos poucos músicos negros expoentes que se mantém atuante e reconhecido como instrumentista, compositor e arranjador.

Como vimos, o final da década de 1920 é marcado também pela expansão dos grandes grupos fonográficos transnacionais, o que acarreta o fim da era dos agentes locais. A partir desse período, as múltiplas inovações relacionadas ao registro fonográfico, mas também à expansão da radiofonia comercial no Brasil (1931-1939) e ao desenvolvimento do cinema sonoro (1928-1933), serão fatores tecnológicos e comerciais fundamentais para o processo de consolidação de um campo das músicas populares no Brasil.

Nos processos de encontro, confronto e adaptação entre as músicas das ruas e a indústria fonográfica, alguns autores (BESSA, 2010; ARAGÃO, 2001) apontam para o processo de rápida incorporação dos choros na fonografia e sua paulatina conso-

lidação como gênero musical, em decorrência de alguns fatores como seu caráter instrumental e o fato de que algumas de suas matrizes formais – advindas em grande parte de danças europeias como a polca, a valsa, a schottisch, dentre outras – estavam mais próximas dos novos padrões estéticos exigidos pelo rádio e pelo disco. Fato é que não só os arranjadores mas, de modo geral, também os instrumentistas de choro serão fundamentais para o estabelecimento da nova indústria, agindo diretamente como mediadores entre a rua e os estúdios, atuando na tradução e adaptação das músicas tocadas na cidade para os novos padrões, formatos e formações musicais em vias de estabilização, como os conjuntos instrumentais chamados “regionais”, que também serão a base de atuação desses músicos no âmbito das rádios.

O REGIONAL COMO NÚCLEO DE CRIAÇÃO DO CHORO NA ERA DA RADIODIFUSÃO

O desenvolvimento do choro enquanto formação instrumental foi um processo gradativo que foi se estabilizar somente no final dos anos 1930. Para Leonardo Miranda (2021), em depoimento para esta pesquisa, a indefinição da formação dos grupos de choro se manteve nas duas primeiras décadas do século XX, quando apresentou uma grande diversidade de formações que iam desde as bandas militares até os conjuntos “típicos”, com as mais diversas instrumentações. Tal construção não foi um processo simples: durou algumas décadas e contou com a contribuição de muitas gerações de músicos. Segundo Déo Rian:

O regional começou com Callado lá atrás, flauta, cavaquinho e violão. Mais tarde foi introduzido o pandeiro pelo Pixinguinha. Botou mais violões de seis. O de sete veio depois, com o Tute. Dizia o Dino que tinha um sujeito chamado Manoel Cirino, que ele não conheceu, não sabia se veio antes do Tute ou depois, eu não sei. Cavaquinho que é um ritmo harmônico do regional. E o solista. Isso é um regional. O violão de seis é um apoiador, que faz as terças, os acordes de inversões. O violão sete cordas faz a baixaria, mas antigamente os dois violões faziam as terças. Eram dois violões de seis cordas. No Regional do Benedito, Dino e Meira tocavam violão de seis. Depois, na década de 50, o Dino passou para sete cordas. Foi na Mayrink, se não me engano, já tinha saído da Tupi. Foi no Regional do Canhoto que ele passou para o violão de sete. O regional era isso aí. Toda rádio tinha um regional. Às vezes, eram dois. Em algumas rádios, até três regionais. (RIAN, 2021)

Tal processo estava intrinsecamente relacionado à intensa atividade da indústria fonográfica e das emissoras de rádio, meio pelo qual a formação instrumental do choro passa a ter cada vez mais impacto na consolidação de novos padrões de arranjo. Contudo, essa expansão da indústria cultural no Brasil, em que o choro estava inserido, não pode ser compreendida sem antes pensarmos no conturbado contexto econômico e político do período.

Durante a Segunda Guerra Mundial, tal como observa Turino (2003), a radiodifusão comercial contribuiu para o desenvolvimento de nacionalismos musicais em diversos países do continente americano através de novos modelos de performance de suas músicas populares e folclóricas. Tais modelos foram estabelecidos pela fusão entre projetos públicos e privados que passaram a buscar mercados culturais para as empresas de mídia em ascensão, as gravadoras de discos de goma-laca (78 rpm) e as emissoras de radiodifusão. A produção de conteúdos para as emissoras de radiodifusão no Brasil também foi moldada pela fusão entre a iniciativa pública e a privada, tal como ocorreu nos Estados Unidos, com a diferença de que a intervenção governamental foi mais restrita no modelo norte-americano do que no caso brasileiro.

A implementação do regime do Estado Novo no Brasil possibilitou, em 1939, a estatização da Rádio Nacional,^[6] ação seguida de uma maior intervenção do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) junto às empresas de radiodifusão e mídia do país. Sem limitações – como falta de recursos ou entraves burocráticos na contratação de funcionários –, a Rádio passou a contar com um elenco de músicos, cantores e arranjadores de aproximadamente 250 integrantes. Com esse reforço em seu quadro de músicos, criou a Orquestra Brasileira Radamés Gnattali para o acompanhamento de cantores e instrumentistas e ampliou os programas musicais com formações diversas, que contavam com músicos profissionais oriundos de diversas regiões do país atuando no Rio de Janeiro.

A radiodifusão comercial brasileira, em acordo com esse padrão, passou a ampliar suas atividades em todo o país, tendo como modelo a programação da Rádio Nacional. Dessa forma, as demais radiodifusoras ensaiavam suas programações locais com programas que buscavam esse padrão musical a partir da contribuição dos melhores grupos e intérpretes de cada região. Já nas rádios de maior porte, as orquestras eram complementadas por pequenos grupos instrumentais chamados regionais, compostos geralmente pelos instrumentos de base, de acompanhamento – violões, cavaquinho e percussão, geralmente o pandeiro – e por instrumentos solistas, sendo os mais recorrentes a flauta, o clarinete, o bandolim, o acordeon, entre outros. Sobre essa dinâmica adotada pelas emissoras, o bandolinista Déo Rian, em depoimento para este processo de registro, esclarece-nos mais detalhes:

César Faria, pai de Paulinho da Viola, dizia que o regional quebrava o galho. Chegava um cantor que não tinha nada escrito para orquestra. Regional! Regional! Jacob detestava esse nome regional por causa disso. Era o tapa-buraco. Todo mundo tocava de antena, de ouvido, aí chegava e acompanhava a turma (os cantores e cantoras). O regional já estava ali. Cada rádio tinha o seu regional, geralmente, além dos músicos de orquestra. A Tupi tinha a Orquestra Tabajara. A Mayrink tinha a Orquestra Carioca do Cipó. Radamés na Rádio Nacional. Lyrio Panicalli (maestro, arranjador e pianista da Rádio Nacional). Mas tinha o regional. Qualquer coisa, o regional entrava... (RIAN, 2021).

As emissoras de radiodifusão passaram então a contratar diversos músicos profissionais para suas orquestras^[7] e seus regionais, o que oportunizou um espaço de criação e experimentação para instrumentistas, arranjadores e compositores. Ambos os grupos que contavam com a expertise dos músicos de choro, já bem conhecidos e amplamente difundidos pela gravação comercial, tornam-se um recurso importante para a programação radiofônica em expansão.

A amostragem de fonogramas relacionados ao choro^[8] também se expandiu trazendo para o repertório gravado uma grande quantidade de gêneros que se relacionam com o choro como gênero “guarda-chuva”. Paralelamente à crescente circulação e à difusão do choro, músicos de todo o país migraram para o Rio de Janeiro, transformando a cidade cada vez mais em um importante polo de produção cultural.

De forma simultânea ao processo de centralização da produção no Rio de Janeiro, as emissoras de rádio, que se multiplicaram pelo país a partir dos anos de 1936 – com o maior investimento em infraestrutura realizado pelo governo de Getúlio Vargas –, criaram um sistema nacional de radiodifusão em ondas curtas. Com esse sistema surgiu a necessidade de uma programação musical que dialogasse entre si e que se relacionasse à criação de uma ansiada identidade nacional dentro do projeto estatal comandado por Vargas. Neste contexto diverso de performance, os músicos de choro, que dominavam a arte do acompanhamento de diferentes gêneros de música popular, atuaram de forma decisiva para o surgimento da formação instrumental mais popular desse período: o regional.

Nos anos de 1930, o formato e a linguagem criada pelos regionais passaram por diversas transformações e atualizações e somente assumiram o padrão que passou a ser adotado nos grupos de choro anos depois, com o Regional do Benedito Lacerda. As contribuições de Benedito Lacerda, inicialmente com o conjunto Gente do Morro e depois com o seu próprio regional, foram inegáveis para consolidação dessa formação como referência para o acompanhamento de instrumentistas e cantores. Foi através da contribuição dos músicos de acompanhamento do conjunto de Lacerda e, principalmente do cavaquinista Waldyro Frederico Tramontano, mais conhecido como Canhoto, que o acompanhamento ritmico-harmônico – conhecido como “levada” entre os chorões – passou gradativamente a se diferenciar dos padrões anteriores de acompanhamento da polca e do maxixe.



Regional de Benedito Lacerda (s. d.), autoria desconhecida

FONTE Instituto Casa do Choro / Acervo Adilson Tramontano



Gente do Morro (c. 1930), autoria desconhecida

FONTE desconhecida

Segundo Henrique Cazes, em depoimento para este processo de registro, tanto Canhoto como Benedito estavam ligados aos músicos de samba do Estácio: tal experiência fez com que modificassem suas práticas a partir da assimilação dos novos padrões de acompanhamento do samba adotado pelos percussionistas daquela escola. Esse novo padrão de acompanhamento do samba, centrado na métrica de 16 pulsos trazida pelos músicos do Estácio, foi analisada por Sandroni como o “paradigma do Estácio” (SANDRONI, 2001 p. 32) ou “padrão ou ciclo do tamborim” (ARAÚJO *apud* SANDRONI, 2001 p. 34). Conduzido no samba pelo tamborim, esse novo padrão de acompanhamento cria uma linha-guia com imparidade rítmica de 9 + 7 ou 7 + 9, que passou a ser incorporada no regional pelo cavaquinho e pelo pandeiro.

A grande expansão que a radiodifusão foi submetida no período popularizou a performance de intérpretes como Carmen Miranda e Francisco Alves, o que resultou numa difusão ampla do regional como a principal formação para a música instrumental e cantada na década de 1930. Os líderes dos regionais, que em sua maioria eram os solistas, também foram importantes para o estabelecimento de novos gêneros e subgêneros. De acordo com o saxofonista e pesquisador Mário Sève, “Luiz Americano (saxofonista) e Benedito Lacerda (flautista), músicos frequentadores do Estácio, influenciaram o surgimento do choro-sambado, incorporando o paradigma rítmico do Estácio” (SÈVE, 2015, p. 64).



Luiz Americano (1940), autoria desconhecida

FONTE Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro / Coleção Jacob do Bandolim



Carolina Cardoso de Menezes (1925), autoria desconhecida

FONTE Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro / Coleção Sérgio Cabral

Esse processo foi registrado para além das rádios graças à nova tecnologia de gravação baseada no sistema elétrico, que viabilizou o registro simultâneo de instrumentos de percussão, sopro e cordas no estúdio de gravação, estimulando a criação de novos padrões de arranjo. O primeiro exemplo dessas novas experiências de captação das gravadoras comerciais pode ser observado na gravação do samba “Na Pavuna”, de Almirante e Homero Dornellas, tendo como solista Almirante e acompanhamento do Bando de Tangarás e da pianista Carolina Cardoso de Menezes,^[9] estreante em disco. O sucesso de gravação da música, que estimulou novas possibilidades de criação de acompanhamento rítmico, fez com que essa produção fosse gradativamente assimilada pelos músicos de choro que passaram incorporar tais divisões rítmicas em suas levadas. Além disso, a nova formação denominada “regional”, popularizada por Benedito Lacerda, passou a contar com o acompanhamento de um pandeiro como instrumento-chave para as mudanças rítmicas, tendo os instrumentistas Russo (Antônio Cardoso Martins) e Popeye (Rubens Alves) como seus primeiros representantes – dois violões: um de seis e um de sete cordas –, Meira (Jayme Thomás Florence) e Dino (Horondino Silva) como referências importantes, e tendo Canhoto (Waldyro Frederico Tramontano) no cavaquinho, como protagonista dessas transformações.

Sobre a importância dessa formação e desse padrão de acompanhamento para a consolidação da música popular brasileira como linguagem, o violonista Rogério Caetano a descreve como um tipo de formação instrumental fundamental em termos de sonoridade que se consolidou como um padrão constante na música popular brasileira nas rádios e nas gravadoras nesse período de transição e expansão

da década de 1930. A partir de 1940, inúmeros regionais passaram a fazer parte dos “*castings*” das emissoras de rádios cariocas, processo que acabou sendo incorporado por outras emissoras em todo o país, que passaram a adotar cada qual o seu regional^[10]. Déo Rian nos descreve alguns desses regionais de referência das rádios cariocas e seus principais integrantes:

Quando eu comecei na Rádio Tupi, tinha o Regional do Rogério [Guimarães], do Arlindo [Cachimbo] e do Claudionor [Cruz]. Tinha a Rádio Nacional com o Regional do Dante [Santoro]. Tinha a Rádio Mayrink com o Regional do Canhoto. Tinha o Luís de Bangu, na Rádio Mayrink. Na Rádio Mauá, tinha o Regional do Pernambuco [do Pandeiro] e o Regional do Darli do Pandeiro. (RIAN, 2021)

Em São Paulo ocorreu um movimento similar: a contratação de regionais pelas rádios proporcionou o surgimento de importantes músicos especializados no choro, como revela o bandolinista Izaías Bueno de Almeida em depoimento concedido para esta pesquisa. Em uma das suas primeiras experiências como músico da Rádio Sumaré, Izaías conheceu e tocou com diversos instrumentistas importantes para o choro paulistano – como o multiinstrumentista Esmeraldino Salles, o violonista e compositor Antônio Rago, o acordeonista Orlando Silveira e o Zequinha do Pandeiro –, que passaram a gravar e a tocar com outros músicos do choro de São Paulo e do Rio de Janeiro, em importante e intenso intercâmbio de estilos repertórios, caracterizando, contudo, um estilo próprio de interpretação.



Regional do Rago (c. 1942-1952), autoria desconhecida

FONTE Acervo pessoal de José de Almeida Amaral Júnior

A fusão entre jovens e experientes músicos nas emissoras de rádio foi também observada pelo pesquisador paulista José de Almeida Amaral Júnior, que atribui essa rápida adesão dos músicos de choro às rádios à política do Estado Novo de liberação da propaganda comercial, o que incentivou a contratação de músicos fixos que fossem ecléticos o suficiente para dar conta da diversidade da programação musical. Para o pesquisador, alguns desses regionais tornaram-se referência no ainda incipiente mercado profissional de São Paulo: “Regional do Canhoto, na Rádio Educadora; Regional do Pinheirinho, na Rádio Record; do Miranda, na Record; do Esmeraldino Salles, na Rádio Tupi; do Mauro Silva na Rádio Piratininga; do Rago, na Tupi” (AMARAL JÚNIOR, 2021).

Relatos de processos similares com a presença de regionais importantes nas rádios de Pernambuco foram trazidos pelo violonista Henrique Annes em depoimento para o processo de pesquisa deste Dossiê. Sobre o contexto de atuação de regionais na Rádio Jornal do Commercio de Pernambuco, Annes narra sua participação no programa *Quando os Violões se Encontram* e indica qual era o principal conjunto regional da rádio naquela época: “Foi Luperce Miranda quem criou o regional da Rádio Jornal do Comércio. Romualdo, Sivuca, Martins do Pandeiro, esse pessoal todo. Depois de muitos anos, quando Luperce foi embora, quem assumiu foi o Ernani Reis. Ficou Romualdo, Ernani Reis, o Miro que tocava sete cordas e o Zezinho do Acordeon” (ANNES, 2021).

Assim como em São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, diversas outras rádios em diferentes estados do país – como a Rádio Inconfidência e Guarani em Minas Gerais, as Rádios Farroupilha, Guaíba e Cultura no Rio Grande do Sul, a Rádio Sociedade na Bahia e a Rádio Cariri na Paraíba – passaram a proporcionar um espaço profissional promissor para os chorões, fenômeno que se iniciou nos anos de 1930 e seguiu até o final da década de 1950. Na percepção dos chorões e das choronas que foram entrevistados para este processo, a popularidade dos grupos, temas e intérpretes de choro foi nesse período uma das maiores em toda a sua história. Além disso, as emissoras de rádios, assim como as gravadoras, foram espaços profícuos para as transformações e as inovações musicais dos grupos de choro.



De cima para baixo, da esquerda para a direita: 1. Regional Piratini (RS); 2. Regional do Rogério Guimarães (RJ); 3. Regional Arlindo Cachimbo (RJ); 4. Regional do Alcides Macedo (RS)

FONTE 1. Acervo pessoal de Marcello Campos; 2. Instituto Moreira Salles / Coleção José Ramos Tinhorão; 3. Instituto Jacob do Bandolim; 4. fonte desconhecida



De cima para baixo, da esquerda para a direita: 1. Regional de Dante Santoro (RJ); 2. Regional do Canhoto (RJ); 3. Regional do Darly do Pandeiro (RJ); 4. Regional do Arlindo Cachimbo (RJ); 5. Regional da Rádio Inconfidência (MG)

FONTE 1., 2., 3. e 4. Instituto Jacob do Bandolim; 5. fonte desconhecida

Como exemplo de inovações introduzidas pelas performances nos auditórios das rádios, temos a popularização do violão de sete cordas na formação do regional que, segundo o violonista Rogério Caetano, ocorreu no final da década de 1950. Com a saída de Pixinguinha do Regional do Benedito Lacerda, o violonista Dino assumiu o papel do contraponto ao violão de sete cordas feito pelo músico no sax tenor. Os contrapontos de Pixinguinha, que passaram então a ser assimilados pelos violonistas de 7 cordas, tinham como diferencial um novo padrão de contraponto mais ativo, que funcionava como uma segunda melodia. Tais inovações desempenharam um papel central no processo de transformação dos arranjos e na consolidação da formação do regional, mantendo-se como um padrão até os dias de hoje.

Além dessa importante contribuição para criação de um novo padrão de contraponto, Pixinguinha foi um dos mais importantes arranjadores da radiodifusão no período de 1936 a 1940. Apesar de ter sido um dos arranjadores mais produtivos, atuando em diversas rádios, uma das questões que marcaram esse período de sua trajetória, como apontado pela pesquisadora Virginia de Almeida Bessa (2010), foi a gradual substituição de seus arranjos pelas orquestrações de Radamés Gnattali ao final da década de 1940. A razão para que suas produções não tivessem sido acolhidas de maneira tão intensa nas programações radiofônicas a partir dos anos de 1950 se deve, segundo Bessa, a uma diferenciação de estilos de orquestração do choro, entre uma proposta considerada mais moderna de Gnattali (voltada para música de concerto) e um estilo mais tradicional e típico (voltado para a cultura popular de Pixinguinha).



Pixinguinha e Radamés Gnattali (s. d.), autoria desconhecida

FONTE Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro / Coleção Almirante

Apesar das diferenças, ambos produziram registros de arranjos orquestrais importantes para o choro, tal como em 1937 com a música “Carinhoso”, em sua primeira versão com letra interpretada por Orlando Silva, com Pixinguinha na Flauta e conjunto regional RCA Victor, com arranjo de Radamés Gnattali. Além disso, anos depois Gnattali estreou a sua obra *Retratos* (1956), suíte para regional e orquestra de cordas em homenagem aos mais importantes compositores do gênero, que além de Pixinguinha também incluía Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. A primeira audição da obra ocorreu no final dos anos 1950 na Rádio Nacional, tendo como solista Romeu Seibel, o Chiquinho do Acordeon, que executou a parte do bandolim ao acordeon. A estreia oficial aconteceria somente no dia 24 de agosto de 1964, ocasião do lançamento da gravação realizada seis meses antes, no saguão do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, tendo Jacob como solista juntamente com o conjunto Época de Ouro, além de Gnattali como regente.

Pixinguinha, por sua vez, atuou entre 1936 e 1945 como arranjador e maestro da Rádio Mayrink Veiga, adotando o choro como seu repertório principal. Após um breve período de afastamento das atividades nas rádios, Pixinguinha retomaria novamente seu protagonismo no veículo com sua ida para a Rádio Tupi em 1947, a convite do radialista, cantor e pesquisador Henrique Foréis Domingues^[11], mais conhecido como Almirante, estreando em seu programa *O Pessoal da Velha Guarda*. Tal estreia proporcionou a parceria com o Benedito Lacerda, protagonizando tanto as recriações de suas composições nos contrapontos que fazia com o saxofone tenor – como já mencionamos –, como os novos arranjos para a orquestra que fazia parte do programa.

Além das transformações e inovações musicais trazidas por essas performances radiofônicas, o formato ao vivo dos programas de auditório proporcionaram também um importante espaço de aprendizagem, sendo fundamental para a inserção de novos músicos no universo do choro, tal como nos conta o bandolinista paraense Adamor Lobato Ribeiro, o Adamor do Bandolim:

Eu passei a frequentar assiduamente a rádio em duas sequências. Às 9h era o Clube do Guri. Cantigas de roda: Ciranda, cirandinha, Capelinha de Melão, aquelas coisinhas, músicas do Carequinha, aquele palhaço. Garotinhos de 5, 7 anos, cantavam lá e eu já fazia parte do regional acompanhando aquelas músicas. De 10h às 11h era Alô Brotos. Era essa sequência de adolescentes que eu me escrevi. Quando era a sequência maior, eu ficava de lado, deixava o pessoal acompanhar e ia sacando aqui (aponta para o ouvido) para aprender. Chegava em casa e estudava. Eu estava fazendo o ginásio, quase perco o ano. Fiquei em recuperação. Eu ficava muito tempo no instrumento. (RIBEIRO, 2021)

A exemplo de Adamor, outros importantes músicos de choro como Izaías do Bandolim, Déo Rian e Henrique Annes também começaram suas vidas profissionais nas rádios: todos destacam a importância dessas experiências para suas formações como músicos de choro. Além da experiência prática nos estúdios das rádios, temas que eram gravados pelos regionais formados nas rádios passaram a fazer parte do processo de transmissão do choro, assim como arranjos e repertórios que passaram a ser fundamentais para as práticas musicais em rodas e demais locais de performance dos músicos, como veremos no tópico a seguir. Dessa forma, essa produção fonográfica e radiofônica representa uma importante contribuição para a consolidação do repertório e de estilos que foram fundamentais para diferentes gerações de chorões em todo o Brasil.

Hoje, apesar de muito distante de sua importância histórica – época em que os auditórios viviam cheios e as agendas dos grupos permitiam que o choro chegasse a todas as regiões do país, fosse pelas ondas do rádio ou pela circulação dos regionais –, a rádio segue sendo um espaço relevante para a formação de público em muitas regiões, como fica exemplificado através do radialista Ricarte, de São Luís do Maranhão:

Completo este ano, em 2021, trinta anos de Chorinhos e Chorões ininterruptamente. No começo, nos seis primeiros anos, eu fazia produção, pesquisa, e a partir daí, eu passei a fazer produção, pesquisa e apresentação [...]. Eu até discordo de que a rádio precisa ter programas especiais. Costumo dizer que Chorinhos e Chorões acaba sendo um “mal necessário”. Se o choro tocasse na programação normal, não precisaria ter um programa específico. Talvez até sim, para se aprofundar, discutir. Mas se faz necessário porque praticamente só se toca choro no meu programa. As rádios não tocam [choro] durante sua programação. (RICARTE, 2021)

Essa perda de espaço dos grupos de choro percebida pelo radialista maranhense teve um marco histórico importante. A partir dos anos 1960, com o início de um ciclo de grande crescimento do mercado de bens simbólicos do país (ORTIZ, 1994), somado à ampliação da produção de discos e à transformação da tecnologia de gravação com a implementação dos *Long Plays (LP)* – a partir do investimento de gravadoras multinacionais associadas às empresas de mídia nacionais –, surgiram novos gêneros de música popular que passaram a dominar a programação das emissoras. Nesse novo mercado, o choro foi perdendo força e diminuindo seu espaço na programação. Como consequência das mudanças econômicas e políticas desse momento histórico, há uma ampliação da classe média e, conseqüentemente, uma maior ocupação dos centros urbanos com a criação de espaços culturais que passaram a atender a

esse público consumidor em expansão. Com isso, se fortalece o projeto de internacionalização da produção, da distribuição e do consumo de bens culturais, consolidando no país grandes conglomerados de comunicação de massa, tendo como principais investidores as multinacionais e o próprio Estado brasileiro (ORTIZ, 1994, p. 83).

Essa rápida transformação no mercado de consumo musical fez com que o papel antes desempenhado pelas emissoras de radiodifusão passasse para as redes de televisão, diminuindo assim o grande contingente de músicos que atuavam nas rádios. Algumas orquestras e regionais chegaram a atuar no novo veículo, sem atingir, contudo, a mesma projeção e importância de outrora. A televisão, nesse novo contexto, consolidou-se com um espaço de performance diverso, sem no entanto possibilitar a mesma projeção para o choro obtida pela radiodifusão. Nos anos de 1960, o choro passa então por um período de transição, em que a produção de novos conteúdos se volta para outros gêneros de música popular, mais precisamente os da Bossa Nova e os da Jovem Guarda.

Com o crescimento do consumo de música, o choro passa, na década de 1970, de um período de relativo ostracismo nos veículos de comunicação comerciais (como as emissoras de rádio e televisão) ao renascimento, com a criação de projetos estatais voltados para o mercado fonográfico e para a valorização da produção musical nacional. Surgem, nesse contexto, instituições que foram fundamentais para a revalorização da cultura musical nacional – um exemplo delas é a Fundação Nacional de Artes (Funarte), que passa a desenvolver programas nacionais de difusão musical tais como o Projeto Pixinguinha, que levou a todos os estados brasileiros apresentações musicais envolvendo expoentes da nova geração e intérpretes de referência para a música popular, ampliando de forma definitiva o alcance das novas produções.

Essa época – identificada nos depoimentos por muitos chorões e choronas como o momento do ressurgimento do gênero – é marcada pela atuação importante de alguns artistas e movimentos. É o caso do show *Sarau*, que marca o retorno do conjunto Época de Ouro aos palcos, após a morte de Jacob do Bandolim, em 1969. Organizado pelo jornalista Sérgio Cabral e apresentado por Paulinho da Viola, o show teve grande repercussão na imprensa carioca, influenciando o surgimento de novos músicos e conjuntos nos anos seguintes. Dentre eles, podemos citar grupos como Galo Preto, Os Carioquinhos, Amigos do Choro, Éramos Felizes, Rio Antigo, Anjos da Madrugada, Nó em Pingo d'Água e Camerata Carioca.

O papel dos veículos de comunicação como a rádio, a TV e as gravadoras esteve presente, portanto, com diferentes níveis de intensidade, de acordo com a região e a época, durante toda a primeira metade do século XX. A importância desses veículos para a consolidação do choro como um gênero nacional pode ser observada

pelo surgimento de um programa pioneiro na televisão, simbolizando esse movimento de valorização e defesa do choro. O programa – transmitido em 1955 pela TV Record diretamente do Teatro Paramount em São Paulo – chamava-se *Noite dos Choristas* e era organizado pelo mais importante músico daquela geração: Jacob do Bandolim. Segundo Izaías do Bandolim, que participou de um desses programas:

Jacob reuniu um monte de instrumentistas: bandolinistas, cavaquinistas, violonistas etc., quem tocasse. Ele fazia anúncios pela Rádio Record: “Quem souber tocar, se inscreva que nós vamos fazer a noite dos choristas etc.”. Então, todo mundo ia se inscrever. Eu não queria me inscrever. Minha mãe foi uma grande incentivadora: “Vai lá se inscrever”. “Não vou, mãe, enfrentar Jacob é muito difícil”. Um belo dia, passando na Record, ela foi lá e me inscreveu. E trouxe a papeleta: “Agora não tem jeito, você está inscrito. Tem que ir”. Foi dessa forma. E foi muito fácil. Me saí muito bem. Toquei acompanhado dos amigos. Os amigos já tinham se inscrito e eu não tinha nenhum conjunto montado nessa época. Foi uma coisa improvisada, feita na hora. Dali começaram a surgir oportunidades para tocar. Eu aproveitei. (BUENO, 2020)

Similarmente, surge em 1973 – a partir da iniciativa de músicos, produtores e pesquisadores como Antonio D’Auria, José Ramos Tinhorão e Júlio Lerner, ligados ao movimento do choro paulistano – a proposta de realizar um programa-piloto dedicado ao choro na TV Cultura de São Paulo, intitulado *O Choro das Sextas-feiras*. O programa deu certo e começaram a chamar outros grupos de choro da cidade e de outros estados além do Grupo Atlântico, anfitrião do programa que era formado pelos músicos que frequentavam a casa de Antonio D’Auria. Dentre os músicos de choro que atuavam em outros estados, Déo Rian, Raul de Barros e Abel Ferreira participaram dos programas.

Iniciativas como essa resultariam, posteriormente, em um movimento mais amplo de valorização do choro paulista que seria responsável pela produção de dois festivais nacionais transmitidos pela TV Bandeirantes, com prêmios para compositores e intérpretes, intitulados *Brasileirinho*, em 1977, e *Carinhoso*, em 1979. A existência desses programas – fomentados graças à ação de músicos e grupos que seguiram atuando, apesar de um período de retração do mercado fonográfico e radiofônico – tornou-se um espaço de resistência em um período de relativo desprestígio dos músicos e grupos de choro, como nos revela o bandolinista Izaías Bueno:



Roda na casa de Antonio D'Auria em São Paulo (s. d.), autoria desconhecida

FONTE Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro / Coleção Jacob do Bandolim

Em São Paulo nós tínhamos a roda com Antonio D’Auria, aqui nas margens do rio Tietê, uma beleza. A gente começava às sextas-feiras às 9 horas da noite e terminava às 3 horas da madrugada. José Ramos Tinhorão que estava saindo da Globo, estava vindo para São Paulo, para trabalhar na editora Abril, foi um dos frequentadores dessa roda. Um dia ele falou: “Olha, pessoal, o choro está morrendo; nós precisamos dar um jeito de melhorar esse negócio”, aí ele trouxe Júlio Lerner para as nossas reuniões. O Júlio Lerner ficou tão entusiasmado, e falou: “Bom, vamos gravar um piloto, com choro”. Os recursos financeiros eram muito poucos, TV Educativa, coisa do governo, não tinha patrocínio, a verba era muito pequena, [ele] falou: “Bom, eu conto com vocês na melhor das hipóteses para fazer um programa-piloto”. Graças a Deus o negócio pegou de um certa forma que ele falou: “Olha, vamos começar a chamar gente de fora, não temos muito o que fazer em matéria de dinheiro mas vamos ver se [o que] a gente reúne. [...] Déo Rian foi um dos participantes, Raul de Barros, Abel Ferreira e diversos artistas do Rio de Janeiro e de todo o Brasil vieram participar conosco para nos ajudar nessa empreitada. E o choro aí começou a pegar de uma certa forma fabulosa e começou a crescer. [...] Surgiu daí, inclusive, dois grandes festivais aqui em São Paulo, festivais de choro, na Bandeirantes, na época que foram de uma grande repercussão não sei por que motivo acabaram, foram dois anos seguidos também com participação de gente de todo o Brasil, aí fez-se até um clube do choro aqui em São Paulo. (BUENO, 2020).

Se durante esse período no Rio e em São Paulo o choro passa a dividir os espaços de divulgação na mídia com gêneros da música popular comercial, em outras regiões do país, no Norte e no Centro-Oeste, as emissoras públicas de TV passaram a desempenhar um papel importante para a difusão do gênero, como vemos na declaração do maestro Jeremias Dutra sobre os seus anos de atuação no programa *Carrossel da Saudade*. Transmitido pela TV Cultura do Amazonas, o programa teve início em meados da década de 1970 e foi veiculado até os anos 1990, sendo um importante espaço de divulgação do choro na região. Segundo Dutra:

Nesse programa *Carrossel da Saudade* tocava-se muito choro e tocava-se também as músicas mais antigas. Eu disse anteriormente que era uma reminiscência das músicas brasileiras, das músicas antigas, e lá se fazia isso. Não se tocava essas músicas que se tocam hoje, eram só as músicas antigas lembrando

quem os grandes cantores da época, os grandes violonistas, os grandes cavaquinistas, os grandes bandolinistas, os grandes violonistas principalmente que tocavam lá no *Carrossel da Saudade*. Era um programa de muita audiência. (DUTRA, 2021)

Comumente identificado por chorões e choronas como um momento de renovação, a década de 1970 é marcada como um período muito importante para o gênero, deixando marcas na discografia e no repertório que influenciam até hoje a prática do choro. Foi graças à ação de músicos, musicistas e produtores que mantiveram essas iniciativas que o choro pôde se manter em um período de relativo esquecimento. Além dos programas e festivais, a produção de discos com um repertório focado nos clássicos do choro (lançados pelas gravadoras multinacionais) resultou em uma discografia de grande importância e de significativa difusão.

Tais gravações passaram a ser utilizadas como referência no aprendizado de arranjos e na performance de músicos e musicistas, em um período de restrito acesso a acervos e transcrições. Esse fenômeno pôde ser observado em todo o país, sobretudo através do relato dos chorões e das choronas que contribuíram para este o processo de registro deste Dossiê: muitos declaram que seu primeiro contato com o choro se deu por conta da escuta de discos, rádios e dos festivais de choro transmitidos pela televisão. Por essas razões, a importância do período de ouro da radiodifusão pode estar relacionada não só à consolidação do regional como um padrão de acompanhamento dos grupos, mas também ao desenvolvimento de novos padrões de arranjo e à construção das performance, apontadas por chorões e choronas como fundamentais para a preservação dessa prática musical.

OS NOVOS CAMINHOS DO CHORO: A SUÍTE *RETRATOS*, DE RADAMÉS GNATTALI, E O GRUPO CAMERATA CARIOCA

A importância do Radamés é dos trabalhos camerísticos que eu vejo. O choro é sempre tocado com um solista. O cara vai lá pra frente, o regional atrás acompanhando. Radamés foi o cara que fez o formato camerístico (para o choro), a melodia (o tema principal) está em todo o grupo. Uma hora está no violão, outra no cavaquinho. Aqui, ali, tem que estar perseguindo a melodia. Ele modernizou a forma de tocar. (MACHADO, 2021)

Luís Machado menciona, em seu depoimento para este Dossiê, um tema recorrente em diversas entrevistas realizadas: o papel de Radamés Gnattali na criação de novos caminhos para o choro a partir de suas produções como compositor e arranjador,

em parceria com a Camerata Carioca. Tal produção, como veremos a seguir, representa um marco divisório que estabelece novas formas de se pensar e interpretar o gênero. Para além de sua atuação como arranjador, já citada anteriormente, é fundamental realçar a sua contribuição como compositor na criação de algumas obras que tiveram um papel importante para as transformações nos padrões de acompanhamento do choro, que passa a assimilar uma prática mais camerística, reformulando a estética produzida pelos regionais das rádios até a década de 1960.

Composta originalmente para bandolim, conjunto de choro e orquestra de cordas, *Retratos* foi a primeira obra criada para uma formação de regional de choro com orquestra de cordas. Trata-se de uma suíte em quatro movimentos composta por Radamés Gnattali, em 1956, e que homenageia quatro importantes compositores(as) e instrumentistas do choro. Os movimentos constituem retratos musicais desses(as) compositores(as), dedicados a cada um deles, apresentam também diferentes estilos que estão na gênese do choro, estilos estes relacionados à vida e à obra dos(as) músicos(as) homenageados(as). São eles: (1) Pixinguinha (choro); (2) Ernesto Nazareth (valsa); (3) Anacleto de Medeiros (schottisch); e (4) Chiquinha Gonzaga (maxixe).



Jacob do Bandolim e Radamés Gnattali (s. d.), autoria desconhecida

FONTE Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro / Coleção Almirante



Camerata Carioca em sua primeira formação: Celso Silva, Maurício Carrilho, Joel Nascimento, João Pedro Borges, Luciana Rabello e Raphael Rabello

FONTE Catálogo Digital Radamés Gnattali de Música Popular

A obra foi originalmente dedicada a Jacob do Bandolim, sendo gravada pelo músico em 1964 com Radamés Gnattali e Orquestra, e lançada no mesmo ano pela gravadora CBS. Quase 15 anos depois, a pedido de Joel Nascimento, a suíte *Retratos* foi adaptada para um conjunto regional: sua (re)estreia ocorreu em um concerto em homenagem a Jacob do Bandolim, tendo Joel Nascimento, Radamés Gnattali e o grupo Camerata Carioca atuando a convite de Hermínio Bello de Carvalho. A obra foi então gravada, pela segunda vez, pela Camerata Carioca em 1979 e lançada em 1980, incluída no disco *Tributo a Jacob do Bandolim*. Segundo Luciana Rabello – que juntamente com alguns dos músicos do conjunto Os Carioquinhos integraram a primeira formação do grupo, participando tanto do concerto como dessa segunda gravação –, o projeto teve origem nos encontros que ocorriam na Penha, na casa de Joel Nascimento, após a famosa roda do Suvaco de Cobra:

Na nossa convivência com o pessoal do Suvaco de Cobra, nós conhecemos Joel do Bandolim. Ele morava muito próximo a esse botequim onde aconteciam as rodas no Suvaco de Cobra - o Bar Santa Terezinha. Ele morava muito perto ali. A roda não era muito longa. [...] Quando terminava a roda, era comum a gente ir pra casa do Joel, almoçar na casa do Joel, passar um tempo ali com

ele. [...] O Joel estava muito apaixonado pelo concerto *Retratos*, de Radamés Gnattali, que escreveu para o Jacob do Bandolim. Ele queria tocar aquele concerto. Ele queria que Raphael [Rabello], meu irmão, [...] tirasse o acompanhamento, pelo menos de algum movimento, para ele tocar com Raphael. [...] Raphael disse: “Joel, é impossível tirar o acompanhamento dessa suíte. É muito complexo. Eu vou fazer o que? Escolher uma das vozes? Vai ficar capenga. Não dá pra fazer isso”. A gente tinha acabado de conhecer Radamés, no estúdio da Som Livre, na época da gravação do disco d’Os Carioquinhos, que estava meio se desfazendo. Raphael disse: “Por que você não pede pro Radamés, ele está vivo, afinal, isso foi em 1978, para ele fazer uma transcrição dessa suíte para um regional? Aí a gente pode tocar”. (RABELLO, 2021)

Nesse depoimento, Rabello nos revela o impacto que a obra teve nos músicos de choro e no processo de transformação dos padrões de acompanhamento criados até então. Essa segunda versão da obra, solicitada por Joel a Radamés Gnattali, ainda hoje é tocada por músicos e grupos de choro, integrando o repertório de concertos e gravações. *Retratos* é descrito pelos músicos de choro como um divisor de águas na história do gênero, por inaugurar novas sonoridades camerísticas para o regional. Segundo os músicos Rogério Caetano e Hamilton de Holanda, que gravaram a obra e a incluíram em seu repertório,

a suíte *Retratos*, em minha opinião, é uma obra-prima em termos de composição, uma das mais perfeitas da música do Brasil e também do mundo. Então, a suíte *Retratos*, falando numa boa, sem a menor pretensão, acho que qualquer cara que toca choro tem a obrigação de tocar essa suíte... Mas, sabendo a música (ênfase), sem ler partitura! Eu tive a oportunidade de gravar a suíte *Retratos* em um disco que produzi junto do Yamandu Costa, chamado *Tocata à amizade*, com o Luis Barcelos e o [Alexandre] Bebê Kramer. Eu tocava o sete cordas de aço, o Yamandu, o sete cordas de náilon, mais o Luis e o Bebê, e foi uma coisa que eu disse: “Galera, tem gravações maravilhosas, como a do Jacob, que é espetacular, aquela da Camerata Carioca, com o próprio Radamés, é algo sublime; a gravação do Raphael com o Chiquinho do Acordeon e o Dininho também espetacular. Então para se fazer uma gravação desse nível a gente tem de saber a música, então a gente tem de saber tocar a suíte *Retratos* como a gente toca ‘Noites cariocas’ ou ‘Tico-tico no fubá’, ‘Assanhado’ ou ‘Carinhoso’, ou seja, é música que a gente tem de tocar assim, organicamente. Como se estivesse tomando um copo d’água”, é assim que eu penso. (CAETANO, 2021)

Acerca dessa aproximação com a música de concerto e com o repertório de choro tradicional, Holanda esclarece a importância da obra:

[...] o próprio Radamés Gnattali, que foi um músico sem fronteiras, pra mim o cara que fez o melhor choro de todos os tempos que é a suíte *Retratos*. O choro mais bem feito de todos. Cada vez que eu falo, tenho vontade de chorar de tão perfeita que é essa música. Inclusive eu fiz um vídeo que chama “O melhor choro de todos os tempos”. Quando aprendi a suíte *Retratos*, eu me aproximei mais ainda da música erudita. Música de concerto, tem gente que chama de erudita, clássica. O meu choro também pende pra esse lado, adoro tocar a suíte *Retratos*, adoro tocar com orquestra. (HOLANDA, 2021)

Percebemos, a partir dos relatos acima, diferentes possibilidades de apropriação dessa suíte que passou a permitir aos músicos de choro o acesso a lugares de performance que normalmente não eram associados ao universo do choro, tais como teatros, casas de concerto e orquestras. Para além de *Retratos*, Radamés Gnattali escreveu, ao longo de sua vida, diversas outras composições dedicadas a solistas, como Zé Menezes, Garoto, Edu da Gaita, Laurindo de Almeida e Chiquinho do Acordeon. Em todos esses casos, a obra de Gnattali propiciou não somente a criação de novas sonoridades para o choro, como também uma aproximação com a linguagem camerística e, muitas vezes, sinfônica, das grandes orquestras do rádio. Esse movimento de quebra de fronteiras e de aproximação ao universo da música de concerto propiciou um novo desafio aos instrumentistas de choro. É o que relata o violonista, compositor e arranjador Maurício Carrilho em seu depoimento:

A convivência com Radamés e com os arranjos de Radamés me obrigou pela primeira vez a lidar com uma série de coisas técnicas, de sonoridades dos instrumentos que, no ambiente do choro, não eram quesitos importantes. (CARRILHO, 2021)

Essa mudança de paradigma na forma de se tocar o choro é também descrita por outros músicos. Para Luciana Rabello, o desafio de tocar *Retratos* estava ligado à tarefa da leitura musical: sendo o choro uma prática focada em grande parte na tradição oral, na qual violões e cavaquinhos aprendiam o acompanhamento através da auralidade (“de ouvido”, nas palavras dos próprios chorões), a execução de uma obra que demandava a leitura de partitura era algo novo:

Quando a gente resolveu estudar a suíte [*Retratos*], que o Radamés apresentou as partituras, foi um desafio. Eu sabia ler música pelo tempo que eu tinha estudado piano. Eu aprendi a ler música pelo aprendizado de teoria musical, que eu tive durante quatro ou cinco anos. Mas associar aquela informação teórica ao que eu fazia no cavaquinho foi um desafio. Um desafio que só foi possível porque era o Radamés. Ele era um gênio, um sábio escrevendo. A maneira como ele escrevia para um conjunto regional era absolutamente orgânica. Era fácil você entrar nessa outra linguagem. Aí é que a gente começa a perceber a grandiosidade do Radamés. (RABELLO, 2021)

Ao mesmo tempo que possibilitou aos músicos ocuparem outros espaços de performance e prática musical, a contribuição de Gnattali permitiu a expansão de uma nova forma de tocar choro, posteriormente assimilada por conjuntos e por compositores em contextos diversos. Para a maior parte dos chorões e choronas entrevistados durante o processo de registro deste Dossiê, a Camerata Carioca teve papel fundamental na difusão desse novo estilo de se tocar o gênero. Para além do disco inaugural, com a gravação de *Retratos*, o grupo também gravou outros cinco discos com repertório todo dedicado aos arranjos e a essa estética que então nascia.

Eu acho que, a partir daí, começa a abrir outro horizonte pra gente. Eu fico pensando: se a gente tivesse ficado congelado naquele aprendizado que tivemos a oportunidade de ter até ali, talvez tivesse acontecido da gente ficar estagnado no tempo. De não ter aberto outros horizontes e de não ter novas possibilidades. Eu tenho quase certeza disso, que a gente ia ficar repetindo o mesmo repertório, numa mesma história. Isso possibilitou o surgimento de novos compositores, novos horizontes. (RABELLO, 2021)

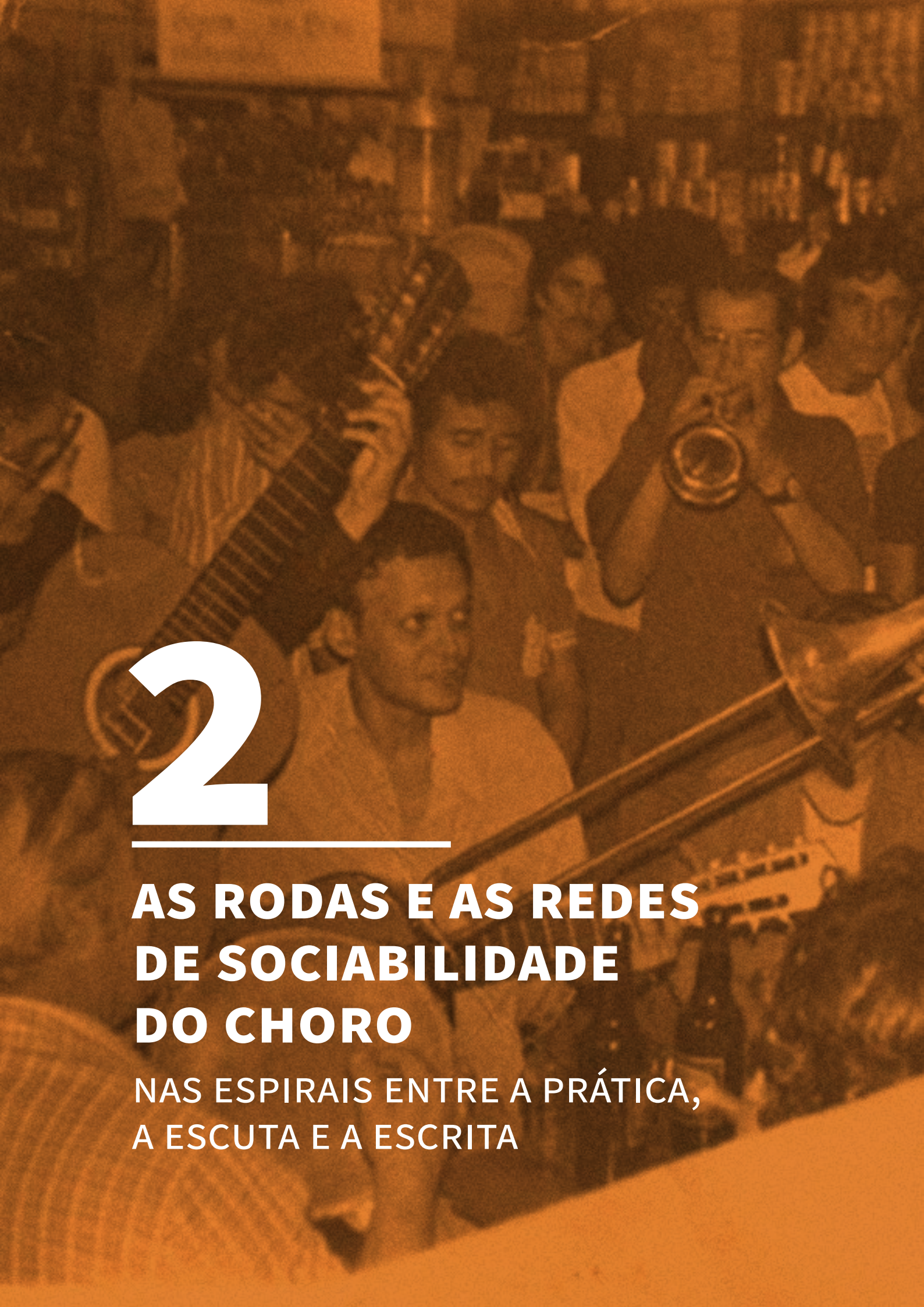
Tal transformação nos padrões de arranjo chegou também a outros grupos, que passaram a se relacionar com a obra e com uma nova roupagem para os arranjos de choro trazida com a experiência da Camerata, encontrando eco nas atuações de conjuntos como a Orquestra de Cordas Dedilhadas – do Conservatório Pernambucano de Música –, organizada pelo maestro Cussy de Almeida, e tendo por integrantes alguns músicos como Henrique Annes, Rossini Ferreira, João Lyra e Marco César. Ambos os conjuntos chegaram a realizar um concerto juntos, graças ao Projeto Pixinguinha (Funarte). Em 1983, o projeto leva a Camerata Carioca, juntamente com a cantora Nara Leão, para se apresentar em diversos lugares do país, ampliando essa experiência estética para outros públicos. Tal iniciativa tem reflexos até hoje – é o que afirma Ricarte de Almeida, radialista do Maranhão e pesquisador do choro:

Eu considero a Camerata um capítulo importante demais no choro. Ele abre os olhares, os horizontes, imprime um jeito muito enriquecedor de tocar choro, onde todos são protagonistas. Isso faz uma diferença, uma dimensão da solidariedade incrível. A Camerata se tornou um balizador de como fazer choro dali para frente. É um capítulo à parte da história do choro. A última influência do Radamés, que é um cara importante nessa história do choro. Para mim, como amador do choro, Pixinguinha e Radamés são dois condutores do choro nessa trajetória. (RICARTE, 2021)

Complementando esse movimento de transformação, o surgimento de núcleos e clubes de choro por todo o Brasil foram, a partir de 1975^[12], fundamentais para a promoção e a ampliação do choro como evento social, promovendo rodas, coordenando ações de ensino em diversos espaços – ainda que alternativos –, preservando acervos importantes e estimulando a prática do choro. Em suma, o gênero se ampliou em todo o território nacional graças às ações desses coletivos. Como veremos na última parte deste Dossiê, tais coletivos passaram a trabalhar ativamente no processo de expansão do choro, sendo responsáveis não só por manter essa prática musical viva e atuante, mas também por ampliar seu poder de penetração, principalmente nas gerações mais novas.

Nesse sentido, os trabalhos dos professores(as) e mestres(as) Marco César, no Conservatório Pernambucano de Música; Adamor do Bandolim, na Casa do Choro em Belém do Pará; Reco do Bandolim, no Clube do Choro de Brasília; Izaías e seus Chorões, em São Paulo; Maurício Carrilho e Luciana Rabello, na Escola Portátil de Música (EPM) do Rio de Janeiro; e Luis Machado, na Oficina de Choro de Porto Alegre, são exemplos de mediadores que, através dos coletivos, foram importantes difusores dessa linguagem, sobretudo para as gerações de chorões e choronas que surgem nas décadas de 1990, 2000 e 2010.

Com isso, o choro ganhou novos adeptos, escolas, gravadoras e pesquisadores(as) e segue ampliando suas reverberações e interações com outros mundos musicais que vão do erudito ao popular, do rock ao jazz, trazendo para novos públicos e gerações as mais diferentes formas de se escutar o choro na contemporaneidade. Junto a esse novo coletivo de músicos, musicistas e público que ampliaram suas redes de socialização, o material produzido está cada vez mais presente na produção fonográfica contemporânea, em projetos de exposições, concertos, festivais e plataformas de *streaming*. O choro, portanto, segue inovando o acesso às suas formas de saber e transmissão, mantendo suas identidades sociais, culturais e suas tradições relacionadas ao repertório e às rodas de choro que, ainda hoje, permanecem como elementos fundamentais dessa expressão musical brasileira.



2

AS RODAS E AS REDES DE SOCIABILIDADE DO CHORO

NAS ESPIRAIS ENTRE A PRÁTICA,
A ESCUTA E A ESCRITA

O choro envolve diferentes dinâmicas – todas igualmente importantes – que envolvem gostos, escutas e práticas que o consolidam como gênero musical a partir de sua circulação em partituras e por meio do rádio e do disco, disseminando repertórios, instrumentistas e compositores por todo o país. Porém, é fundamental também conhecer as práticas musicais contextuais e cotidianas – nas rodas, nas festas, nas bandas, entre músicos amadores que articulam e promovem a existência e a recriação do choro em cada localidade –, como sugere o flautista Toninho Carrasqueira:

Ele [o choro] não sobreviveu graças aos grandes ícones, Jacob, Altamiro, Waldir. Ele sobreviveu por causa daquela turminha que tocava no quintal, tocava nas esquinas, os grandes músicos anônimos dos bairros. Isso é muito lindo, saber que é uma música que resistiu, resiste, está mais forte do que nunca [...]. Mas é lindo lembrar isso, que o choro é uma música de confraternização, de amigos, uma música popular, você não precisa ser um virtuose pra tocar [choro]. Com o pouquinho que você sabe, dá pra tocar e fazer as pessoas felizes. Trazer aquele alimento para o grupo de pessoas que está ali. Ele [o choro] só segurou essa onda porque foram pessoas anônimas, que a gente não sabe quem é, que seguraram... (CARRASQUEIRA, 2021)

O trabalho de campo realizado no âmbito desta pesquisa revelou, de norte a sul do Brasil, a pluralidade de práticas e de histórias do choro. Realizamos entrevistas com 48 pessoas ligadas às redes do choro nas diferentes regiões do país. Paralelamente, foi realizado um inventário norteado por quatro eixos de pesquisa. Nessa etapa, foram mapeados 165 acervos, 86 ações de ensino, 48 associações ou clubes do choro e 131 rodas de choro ou lugares de performance. Conforme detalhamos na introdução deste Dossiê, as três principais frentes de pesquisa – depoimentos para o documentário, mapeamento e inventário para o banco de dados, e também os seminários temáticos – fizeram emergir vozes diversas sobre o choro de norte a sul do Brasil.

Nosso intuito é mostrar, a partir das vozes de chorões e choronas, o que há em comum e o que diferencia as escutas e as práticas do choro, o que de fato foi sendo apropriado a partir da difusão e circulação de repertórios e o que há de diferente e de singular nas criações e recriações dessa música em cada localidade, em cada região. Como afirma a pandeirista e produtora Roberta Valente (2021): “Cada cidadezinha tem uma história pra contar. É difícil uma cidadezinha que não tenha uma referência, ou com banda de música ou com choro”.

Algumas temáticas em comum emergem das experiências individuais, ao observarmos as diferentes formas de escuta, de cultivo e de aprendizagem do choro. Nesse aspecto, o rádio e o disco aparecem como referências incontornáveis que contribuíram para a consolidação de um gosto por essa música e de repertórios reconhecidos em todo o território nacional. No entanto, a maioria das pessoas entrevistadas também narra a importância fundamental da roda como espaço ritual do choro, como lugar de convivência e aprendizagem, atravessada pela circulação de partituras, de práticas, de criações e recriações do choro em cada região do Brasil. São relatos que fundamentam os modos de existência do choro, intensamente cultivado em suas comunidades de ouvintes e de praticantes. O choro se evidencia assim como uma rede resistente de práticas musicais e de sociabilidade, um mundo da arte complexo e diverso, ao mesmo tempo perene e fluido, que vem se constituindo e se consolidando desde o século XIX, na espiral das dinâmicas de circulação, de prática e de aprendizagem entre músicos amadores e profissionais, seguindo em constante transformação.

A RODA DE CHORO

Chegamos no botequim. Chega um, puxa uma conversa. Chega outro. Aí, tirei o cavaco, Paulão tava com o violão na mão. Os coroas foram em casa apanhar os instrumentos pra tocar com a gente! Choro. Era o pessoal de banda que tocava choro. Aquele saxofone sem sapatilha. O som não saía direito, a palheta quebrada. Mas, eles, com uma vontade de tocar. A coisa mais emocionante. Passamos uma tarde deliciosa ali. E isso acontece em geral. Eu acredito que, em qualquer lugar que se vá no Brasil, alguém toca choro. Se encontra alguém pra se reunir e tocar choro... (PERDIGÃO, 2021)

A cavaquinhista carioca Ignez Perdigão lembra um encontro, em São Luiz do Maranhão, que acabou por dar lugar a uma roda de choro imprevista, com músicos de banda da cidade. Ela aponta algumas características – o encontro, a vontade de tocar junto, a espontaneidade – que vão permear concepções sobre a roda de choro de norte a sul do Brasil. A flautista Elisa Goritzki, de Salvador, lembra como ela se reconheceu como musicista de choro: tocando em uma roda com pessoas que não conhecia, em Porto Alegre. Elisa fala de uma certa “sensação de acolhimento” da roda, e do choro como uma “família”:

Aí você se reconhece como músico de choro. Você toca, os músicos lhe acompanham sem você conhecer. Eu não sei explicar. Eu acho que quem toca, entende. Rapaz, foi uma sensação de acolhimento absurda. Então, é isso. É uma família. Nós somos uma família no Brasil todo e no mundo também. (GORITZKI, 2021)

“Um lugar democrático”

Se o choro circula pelo Brasil (e pelo mundo) através das pessoas que o tocam, de gravações, de partituras, é na espiral das rodas que ele se estabelece como um ritual fundamental para a prática musical, como lugar de encontro e de aprendizagem. Para o bandolinista Hamilton de Holanda (2021), “a roda de choro é um lugar democrático”, onde se encontram “músicos de níveis diferentes, de idades diferentes, que gostam de coisas diferentes, mas gostam de estar juntos tocando choro”. A ideia da roda como “um lugar democrático” vai aparecer em vários depoimentos, que remetem também a um ambiente informal, como relata a bandolinista Nilze Carvalho:

Quando fui morar em Campo Grande, que é um celeiro bacana de músicos, tem muitos músicos, Zeca do Trombone, Áurea Martins, é um lugar bastante boêmio, em se tratando de música. Lá em Campo Grande, tinha o Bar do Leleu, onde os chorões se encontravam. Ali foi o primeiro lugar onde fui tocar. Ficava lá tocando e errando. Essa coisa do choro que é super bacana, bem democrático. Você chega ali, erra, está todo mundo tocando, ninguém vê que você está errando. Na segunda vez, você toca direito. Ou na terceira, na décima, enfim. De repente, no seu tempo. Eu gosto muito dessa coisa do choro, acho super legal. Da roda ali, bem informal. (CARVALHO, 2021)

O caráter democrático da roda também é enfatizado pela flautista Elisa Goritzki:

Na roda, acontece a troca, o aprendizado, essas reflexões todas, mesmo que não sejam conscientes. É onde o gênero se desenvolve. É onde os novos conhecem os velhos e os velhos percebem os novos. Permitem. É muito democrática nesse ponto, no sentido que todos podem e devem participar. (GORITZKI, 2021)

As rodas são descritas não apenas como lugares democráticos de prática musical, de participação e de sociabilidade, mas efetivamente como lugares de aprendizagem.

“Era um lugar de aprender mesmo”

A cavaquinhista Luciana Rabello relata como acontecia seu aprendizado do choro entre as gravações e as rodas:

O meu aprendizado com cavaquinho foi absolutamente nas rodas, copiando as gravações de disco, mas checando. As aulas eram na roda. Sendo que você não tinha oportunidade de perguntar como é que se faz, você só podia observar. Você ficava na torcida para que tocassem aquele choro que você estava querendo tirar uma dúvida. Você podia pedir que tocassem aquele choro, mas como mais nova não era muito desejável isso. Os mais novos ficavam quietos, inclusive só sentavam na roda quando chamados pelos mais velhos. Muito diferente do que acontece hoje. Você, garoto, chegava numa roda, você ficava lá, assistindo a roda, apreciando. Quando alguém te chamava pra tocar, você ficava felicíssimo com aquilo e sentava pra tocar. Não tinha esse espírito da apresentação, do exibicionismo, de jeito nenhum. Era um lugar de aprender mesmo. Você ficava na torcida que tocassem aquele choro que você queria aprender, que você queria tirar alguma dúvida. Se você não aprendesse de primeira, não tirasse sua dúvida, você tinha de esperar a próxima roda porque ninguém repetia choro. (RABELLO, 2021)

Luciana continua o relato ao lembrar de situações memoráveis do aprendizado que acontecia “de ouvido” nas rodas:

Eu me lembro do Lino, irmão do Dino e do Jorginho do Pandeiro, que ele ficava no Suvaco de Cobra, atrás de mim, eu tenho até uma foto dele assim comigo. Ele tocava cavaquinho muito bem. Ele se dispunha a ensinar da seguinte maneira: ele ficava atrás do meu ombro, eu tocando, ele soprando no meu ouvido as sequências harmônicas, a harmonia daquele choro, quando era possível. Quando o ritmo harmônico era muito frenético, ele ficava cantando o baixo para que eu entendesse de ouvido para onde estava indo a harmonia. Isso foi uma escola sensacional. (RABELLO, 2021)

Os processos de aprendizagem na roda também são descritos por Hamilton de Holanda, que entende a roda como uma “escola informal”:

A gente aprende muito. Eu aprendi muito em roda de choro, em dois sentidos. Eu tocava música apresentando pela primeira vez, então, eu sentia a reação tanto minha quanto das pessoas. A reação emocional de estar tocando uma música nova ali. E também aprendendo harmonias de músicas que eu não sabia. Ouvia, ficava quietinho ali, correndo atrás. A roda de choro é também uma escola informal. A gente aprende muito. (HOLANDA, 2021)

Os relatos enfatizam a construção de um ambiente de troca, em que convivem musicistas de diferentes gerações, onde a aprendizagem é situada e o conhecimento é compartilhado. No entanto, apesar do caráter democrático e informal destacado em algumas das falas aqui transcritas, os entrevistados e as entrevistadas também apontam para a importância das regras que permeiam a dinâmica das rodas de choro.

“Tem as suas regras também”

Nas rodas de choro os músicos e as musicistas se organizam em círculo, geralmente em torno de uma mesa, de forma convivial. A formação instrumental tradicional compreende, de um lado, o acompanhamento rítmico e harmônico – ou a “batucada da base”, nas palavras de Maurício Carrilho (2021) –, tocado geralmente pelo violão de sete cordas, violão de seis cordas, cavaquinho e pandeiro; e de outro, os solistas na flauta, bandolim, clarinete, saxofone, trombone, dentre outros instrumentos. Os e as solistas se alternam na melodia, em geral seguindo a forma tradicional do choro – cada um toma a iniciativa de tocar a parte que lhe convém. A divisão das partes e da melodia se dá em tempo real, por olhares e gestos, como grande parte da comunicação que acontece entre os e as instrumentistas nas rodas.

A gente está tocando “Noites cariocas”. Segunda parte do “Noites cariocas”, vamos deixar o violão de seis solar também. Ele está fazendo o centro, mas quer solar também. Todo mundo baixa o volume, vamos ouvir o violão de seis solar. Tem várias coisas que são regrinhas para o bom funcionamento de uma roda de choro. Não é aquela coisa anárquica que deixa o pau quebrar. Tem isso também, tem uma hora que todo mundo bebeu demais, aí vira tudo. A roda de choro pra mim foi uma coisa fundamental. (HOLANDA, 2021)

Hamilton de Holanda busca detalhar algumas regras subjacentes à roda de choro e aponta para o desenvolvimento de uma “consciência coletiva” que rege o comportamento dos músicos e das musicistas nas rodas:

[...] Como se comportar também. Aquela parada de você ter a consciência coletiva ali. Tem mais de um solista, um faz uma parte, o outro faz outra parte. A gente toca oito partes. Duas primeiras, duas segundas, uma primeira, depois duas terceiras e uma primeira, então tem parte pra todo mundo solar. Eu aprendi muito isso de não ser fominha, querer tocar o tempo todo. Quando tem outro solista, a gente compartilha. (HOLANDA, 2021)

Ignez Perdigão também considera importantes as regras de escolha de repertório, de divisão de solos e dinâmica dos instrumentos:

A roda de choro é um espaço muito democrático. Tem as suas regras também, uma delas é esta, eu acho: quando tem mais de um solista, eu tento fazer um choro que todo mundo saiba tocar para dividir o solo. Quem está fazendo o acompanhamento, se tem um bandolim, que não tem muito som, a gente toca um pouco mais baixo no acompanhamento para a melodia do bandolim aparecer um pouco mais. (PERDIGÃO, 2021)

Elisa Goritzki também fala da importância de aprender a respeitar as regras da roda, um aprendizado ao mesmo tempo musical e social:

Lá na roda de choro dos Ingênuos era Edson 7 Cordas que dava as ordens. Ele que conduzia a roda. É muito importante a gente saber respeitar. A hora que a gente entra, a hora que a gente pode tocar, a hora que a gente ouve. Para o mais novo, que está começando, chegar na roda respeitando aqueles que têm mais conhecimento, aqueles que estão na frente. Então, tem muito aprendizado, social inclusive, e de música, através da roda, não só musicalmente falando. (GORITZKI, 2021)

A pandeirista Roberta Valente fala de uma “ética” a ser respeitada, que rege a dinâmica da roda:

Esperar ser convidado, tinha toda uma ética. Se você chega numa roda e sai tocando, você é execrado ou, pelo menos, era assim na minha época. Eu vejo que, em outros locais, essa dinâmica é diferente. Aqui em SP, era assim. Você tinha que esperar ser convidado e ter uma humildade ali. Se você chega tocando, os músicos se vingam de você. Puxam músicas difíceis, em andamentos impossíveis, daí pra baixo. (VALENTE, 2021)

Adamor do Bandolim explica como acontecem as rodas em Belém, enfatizando um certo “diálogo de cordas”:

É assim, na roda de choro cada um manda um choro. Quem sabe acompanha. Se não conhece, eu sempre digo: “Para o instrumento e vamos tocar”. Às vezes alguém manda um choro que a pessoa tá por fora, não se lembra do acompanhamento, “maneira a mão aí”, e deixa para quem sabe a harmonia. Geralmente eu pergunto: “Choro tal, dá pra sair? Dá? Então, manda a lenha”. A roda de choro é isso. Cada um chega, manda a sua. É um diálogo de cordas. [...] Aquele que sabe, participa. Quem não sabe fica quieto e entra no próximo número. Assim que funcionam nossas rodas de choro aqui em Belém. (RIBEIRO, 2021)

A partir dos relatos, a roda de choro se configura como um espaço de encontro, convívio e aprendizagem, mas também de desafio e disputa, regido por regras tácitas, mais ou menos rígidas – a depender do contexto e da situação –, cuja lógica é promover o diálogo ou a conversa entre musicistas, por meio de seus instrumentos.

“Tocar junto é isso, saber prosear”

Para o flautista e saxofonista Mario Sève (2021), “a roda de choro é onde essa música nasce e renasce” e onde se “pratica o repertório também”. Seguindo a ideia de um “diálogo”, para ele “a roda de choro é a coisa mais linda do mundo, porque você tem essa conversa de vários instrumentos”. O flautista Antônio Carrasqueira vai na mesma direção, ao defender a ideia de que “música é conversa” e de que é importante saber ouvir:

Quando a gente senta ali junto, a gente está conversando. Aliás, uma das coisas lindas do aprendizado da música é saber ouvir. O bom músico é aquele que sabe ouvir, que sabe conversar. [...] Tocar junto é isso, saber prosear. Ouvir o outro e tocar de acordo. Tocar conversando com aquela pessoa. Ela toca de um jeito, você responde pra ela. Aquilo tudo tem que virar um. São cinco indivíduos ali, mas a magia acontece quando vira um. Pra virar um, você tem que estar ouvindo, disponível. O jeito do outro frasar, o articular. [Você tem que pensar]: “Ele está articulando daquele jeito, eu vou criar uma unidade com o que ele está fazendo”. [...] Você tem que estar disponível para a verdade do outro, para opinião do outro, as alteridades. O respeito pelo outro. A magia acontece quando vira

um. Quando você não percebe mais quem está tocando. Passa de um para outro. [Você se pergunta]: “Quem está tocando? É o clarinete ou a flauta?” (CARRASQUEIRA, 2021)

A partir da ideia da música como uma “conversa”, Carrasqueira descreve o “jogo de perguntas e respostas” do regional:

Com o Proveta, a gente fazia muito essa coisa de misturar o som. Fazer som de clarinete, som de flauta; de repente, pegava Maurício [o violão], Luciana [o cavaquinho]; de repente, o pandeiro. “Como é que eu articulo com o pandeiro do Jorginho?”. É uma delícia isso de tocar junto, ver como o outro diz: “Nossa, eu não diria desse jeito, mas que lindo como ele está falando, vou fazer por aí pra misturar com ele”. A música é uma conversa. Quando se está no regional, naquele jogo de perguntas e respostas, comentários, o outro já falou, aí você vai falar igual, mas [ao mesmo tempo] diferente. É a nossa brincadeira, não é? (CARRASQUEIRA, 2021)

“Uma brincadeira do adulto”

A roda é às vezes definida como uma “conversa”, outras vezes como uma “brincadeira”: ambas definições, no entanto, comportam o desafio e a graça na relação entre os instrumentistas, como explica Elisa Goritzki:

São os brinquedos do adulto, como eu falo muito. [O choro] é uma brincadeira do adulto. Eles falam: “Eu vou brincar”. “Ah, vai ter uma brincadeira na casa de Edson”. “Vai ter uma brincadeira na casa de Elisa”. Brincadeira é uma brincadeira. Na realidade, a roda de choro é uma brincadeira ali. Um desafio. É a risada. Sempre nesse clima de brincadeira. Assim como é a roda de samba, a roda de capoeira, a roda de choro. Reparem como a roda é uma coisa presente em nossa cultura. A ciranda. As cantigas de roda do interior, das mulheres. É algo pertencente à nossa música, à nossa cultura de forma geral. (GORITZKI, 2021)

Ignez Perdigão ressalta as brincadeiras rítmicas que acontecem na roda:

Tem uma brincadeira cadencial do cavaco junto com o pandeiro. Tem uma outra brincadeira de como você ouve a melodia. Como você faz um contraponto rítmico com o instrumento com essa melodia. Isso você chega a um acordo no grupo. Pandeiro com cavaco, violão com cavaco, se vai fazer todo mundo junto. Ritmicamente, tem essas brincadeiras. No choro, tem determinados momentos que permitem que você dê uma sambada na levada. Você samba porque ressalta as coisas. Depois, sai e volta [...]. Mas sempre é possível brincar. (PERDIGÃO, 2021)

E o flautista Toninho Carrasqueira evidencia “um jeito de brincar” e “de fazer graça” através do gesto, do suingue, da sensualidade, da dança, também presentes no choro:

O choro tem um gesto. É um jeito de dançar. Um jeito de brincar. Um jeito de fazer munganga, de fazer graça. [...] Essa brincadeira está no choro. Você pega um choro do Pixinguinha ou do Jacob, aquele suingue todo, tem um gesto, um jeito de corpo ali, tem uma malemolência. Faz que vai, mas não vai, e acaba indo. Tem essa parada aí. Tem essa ternura, essa bondade das valsas, quando é pra ser terno, carinhoso. E tem essa malandragem do gesto de corpo, da dança, que é engraçada, sensual, tem uma sensualidade, tem uma graça. (CARRASQUEIRA, 2021)

“Tem rodas e rodas”

As falas de chorões e choronas durante a pesquisa evidenciam a existência de diferentes tipos de rodas, cujas regras também vão variar. Podem ser mais ou menos “sérias”, mais ou menos “soltas” e “relaxadas”, mais ou menos silenciosas, mais abertas ou mais fechadas, acústicas ou amplificadas, mais “tradicionais” ou mais “misturadas”, realizadas em diferentes locais, mais ou menos informais, em casas, bares, praças, dentre várias outras possibilidades. Há também diferentes momentos nas rodas que se alternam entre as características citadas, como explica Hamilton de Holanda ao falar de rodas memoráveis no Rio de Janeiro:

As rodas de choro podem ser mais sérias, tipo a roda de choro que Jacob fazia. A galera que gostava daquela coisa mais silen-

ciosa e tudo. Podem ser as rodas mais soltas, onde as pessoas conversam mais, comida, bebida, mais parecida com a roda de samba, vamos dizer assim. Tem esses dois tipos. A mais séria e a mais relaxada. Um exemplo muito legal de roda de choro que misturava um pouco das duas coisas, a roda de choro do Alfredo Brito, aqui no Rio de Janeiro. [A roda se] fazia todo primeiro sábado da primavera e todo primeiro sábado do ano, e era um misto das duas coisas, porque tinha cerveja, galera conversando ali em volta, mas, quando rolava uma música mais séria, todo mundo silenciava pra ouvir a galera tocando. Eu acho que roda de choro é um lugar muito agradável... [para] criança, é um lance pra família também. A gente costuma tocar com instrumento acústico. Existe também roda de choro que a gente liga caixa de som. É um tipo também. Mas a mais antiga, tradicional, é todo mundo na “vera” mesmo, sem microfone. Às vezes, tem três pandeiros, dois cavaquinhos, dependendo, é super legal. (HOLANDA, 2021)

Roberta Valente fala em diferentes tipos de roda e de diferentes experiências de acordo com os músicos com quem se toca:

Todas essas rodas, a gente conhecia todo mundo. Fosse uma roda aberta ou apresentação, a gente tocava em todas. O que é maravilhoso. Com cada um, você sabia que o arranjo é daquele jeito. Tem um que faz breque ali, tem outro que não faz. Tem um que faz um breque de um jeito, outro de outra maneira, na mesma música. A gente vai aumentando o repertório e o jeito de tocar. [...] Tem outro que o pandeirista tem que tocar muito baixinho porque não pode aparecer em hipótese alguma. Tem aquele que o pandeirista tem que tocar alto, levantar, fazer solo. Essa experiência na roda foi muito importante. (VALENTE, 2021)

Ignez Perdigão lembra que a roda é, antes de tudo, um “lugar de encontro”, e fala em um “comportamento de roda”:

Mas a roda é um lugar de encontro. Você não vai chegar numa roda e tocar aquele choro que você fez e só você toca. É uma outra coisa. Eu acho que a roda tem um repertório de encontro que é mais ou menos pré-combinado. Inclusive tem rodas e rodas. Tem aquela roda onde se toca sempre aquilo, a gente já sabe. Tem outras rodas que tem mais o hábito... inclusive tem rodas

que tocam harmonias diferentes. Nessa hora, essa roda faz essa passagem, então vou fazer também. Aquela outra você já sabe que é outra e você faz também. Tem sempre aquele teimoso que fica tentando puxar para aquela harmonia que ele gosta. Quando você vai pra uma roda, tem que ter aquela generosidade de ouvir uma melodia na terça maior e uma harmonia na terça menor, por exemplo, isso é muito comum. Não pode fazer cara feia. Acho que tem um certo comportamento de roda. Essa roda mais aberta. (PERDIGÃO, 2021)

Já o bandolinista Marco César descreve as rodas em Recife como um “momento de descoberta”:

As rodas de choro da gente aqui tinham uma característica muito interessante, porque não era tocar muitos choros. Às vezes, a gente tocava um choro em uma noite. A gente preparava como se estivesse ensaiando. Cada vez que a gente tocava, ficava mais bonito. E a gente dizia, “Rossini, por favor, de novo, esse choro é muito bonito”. As composições que ele fazia eram com acordes diferentes e ele não sabia dizer que acorde era. Ele dizia: “Está errado, vamos voltar, de novo”. [...] A gente ficava discutindo, trocando ideias e curtindo aquele momento de descoberta. Pronto. A roda de choro em Recife sempre foi um momento de descoberta. (BRITO, 2021)

O violonista Maurício Carrilho fala de uma certa flexibilidade para “os encaixes das batucadas” e ressalta a diversidade de jeitos de tocar em diferentes rodas:

Tinha umas rodas que a gente fazia em Niterói, com Ronaldo (Ronaldo Souza Silva, bandolinista do Época de Ouro), nos anos 70. [...] Ronaldo nasceu com aquele repertório dele, que não acaba nunca. Era um lugar onde você aprendia músicas novas. Sempre as pessoas apareciam com choros diferentes, novos, inéditos ou pouco conhecidos. Era um lugar onde se convivia com músicos que não se tinha muito o hábito de tocar junto. Isso fazia que você tivesse que exercitar essa flexibilidade para os encaixes das batucadas porque, quando você está tocando muito tempo com a mesma galera, você faz automaticamente. Teu violão já vai tocar e encaixar. Mas quando você vai tocar com pessoas que tocam muito diferente, você tem que entender aquele jeito

de tocar e se adequar e fazer teu toque se encaixar com aquele. Essa diversidade de jeitos de tocar que se tinha acesso nas diversas rodas, diversas localidades, em bairros diferentes, com grupos de músicos diferentes, isso enriquecia muito as pessoas. (CARRILHO, 2021)

“Tem vida própria”

Na continuidade das redes de sociabilidade que se estabelecem através do choro, a roda de choro é concebida como um lugar de encontro democrático, que tem suas regras próprias, permanentemente negociadas, para que a “conversa” de instrumentos aconteça. A roda cria um contexto singular de relações, de transmissão de conhecimentos, de desafio e de “brincadeira”, que se retroalimenta, nas dinâmicas do choro, que articula diferentes tempos e espaços. É no “tempo espiralar” (MARTINS, 2021) das memórias e da ancestralidade, no aqui e agora da prática musical, que a roda acontece, continua e passa a ter “vida própria”.

Tinha dia que o “seis cordas” não podia ir. Aí a gente ficava atrás de violão. “Eita, não tem ninguém!” Chegava lá, sempre tinha um. Eu não sei explicar. Tem uma vida própria. A coisa vai se retroalimentando ali. E acontece. E não morre. E vai continuando. Daqui a pouco, de repente, aquele não pode mais ir, mas passa a ir outro. (GORITZKI, 2021)

A roda tem essa força e esse encanto. A força da roda como uma ciranda, essa roda que não é em frequência, mas em movimentos sonoros. As pessoas se encontram. Isso é muito bom. (PERDIGÃO, 2021)

RODAS E LUGARES DE PERFORMANCE DO CHORO PELO BRASIL

Da Casa do Gilson, em Belém, ao Bar Bip-Bip, no Rio de Janeiro; do Bar Pedacinhos do Céu, em Belo Horizonte, ao Bar Parangolé, em Porto Alegre; da Casa do Duduta, em Campina Grande, ao Bar Glória, em Goiânia: melodias, instrumentos, partituras, músicos e musicistas circulam pelas rodas e demais lugares de performance do choro em todo o Brasil. Diversas rodas – sejam elas do passado ou do presente, tradicionais ou momentâneas – foram citadas ao longo das entrevistas e outras tantas foram mapeadas durante a pesquisa de campo, mas como dar conta do caráter fluido e dinâmico das rodas e dos lugares de performance do choro?

Justamente por se constituir como o lugar de encontro e mesmo o lugar “ritual” – pela intensidade das trocas entre instrumentistas, dos processos de ensino e aprendizagem e da elaboração das redes de sociabilidades –, a roda é um elemento indispensável. No entanto, a situação pandêmica em decorrência da Covid-19 foi um complicador para o desenvolvimento desta pesquisa, uma vez que a quase totalidade das rodas estavam suspensas em todo o Brasil. Após diversas reuniões com a equipe de pesquisa, foi decidido que as rodas e lugares de performance seriam divididas em duas categorias: aquelas “ativas” – ou seja, que mantinham atividades até o início da pandemia – e as “inativas” – rodas e lugares de performance que por diversos motivos eram consideradas referências para as comunidades locais como importantes rodas realizadas no passado.

Durante a pesquisa, foram mapeadas 131 rodas em todo o país: 70 “ativas” e 61 “inativas”. Apesar de não ser exaustiva, a pesquisa revela que a maior parte das rodas e lugares de performance encontra-se na região Sudeste (45%), seguida respectivamente pela região Centro-Oeste (18%), região Sul (16%), região Nordeste (15%) e região Norte (3%). Nesse mapeamento, procuramos saber onde se situava a roda, se estava ou não ativa, a descrição geral de funcionamento, regularidade, características específicas e o histórico da mesma.

A pesquisa revelou várias rodas que não estão mais ativas, mas cujas memórias perduram nas histórias contadas, e que foram especialmente lembradas pelos entrevistados e pelas entrevistadas. Dentre elas, no Rio de Janeiro foram citadas e mapeadas, por exemplo, as célebres rodas de choro no Retiro da Velha Guarda, em Jacarepaguá, desde a década de 1950, como descreve Déo Rian:

O Retiro da Velha Guarda era uma reunião de antigos chorões que se reuniam na casa do Alcibíades Nunes, que morreu. Aí seu João Dormund levou pra casa dele. Lá, eles se reuniam todo domingo a partir das 14h. Chorões antigos... Honório, primo de Pixinguinha. Todos eles tinham mais de 70 anos, 80 anos. Napoleão de Oliveira já tinha oitenta e tantos anos, morreu com noventa e tantos anos, foi um dos fundadores do Rancho Ameno Resedá, que o Nazareth fez. Ameno Resedá é uma homenagem ao Rancho. Tudo gente antiga, que tocou na Casa Edison. Pixinguinha foi lá, mas eu não encontrei Pixinguinha lá. Luperce Miranda também. Depois, eu levei Jacob pra lá. Jacob ficou freguês do Retiro da Velha Guarda. Sempre que eu podia, eu ia lá. Todo domingo. Variava muito de músico. Às vezes, se chegava lá e não se conhecia um músico idoso. Eu conheci músicos de 90 anos naquela época. Agora você vê, quantos anos o cara tocou?

É isso, o Recanto da Velha Guarda era uma reunião de chorões da antiga. Iam lá para tocar choro e se divertir. [...] Você ouvia muita música, valsa, choro, que nunca tinha ouvido na vida. Eles conheciam tudo porque eram todos daquela época. Inclusive, até o modo de acompanhamento deles era diferente dos outros, totalmente. Era mais polca. Teve uma vez que eu estava conversando com Jacob: “Seu Jacob, eu chego lá, toco uma música sambada, como ‘Noites cariocas’, por exemplo, eles não vão nessa levada”. Jacob me dizia: “É o tempo deles. A época deles foi essa”. Tudo era mais na base da polca. (RIAN, 2021)

Também foram lembradas as famosas rodas do Sovaco de Cobra, reduto de chorões criado no subúrbio da Leopoldina, nos anos 1960, em que conviviam instrumentistas de choro de diversas procedências e gerações; os saraus Choro em Casa e Choro das Flores – popularmente conhecidos como Roda do Alfredo Britto – que aconteceram no bairro de Santa Teresa, ao longo de 31 anos, de 1980 a 2011; a roda do Choro na Feira, que teve início em abril de 2000, a partir da iniciativa de Ignez Perdigão, cavaquinhista, e que ocupou por 10 anos, aos sábados, a Praça Jardim Laranjeiras. Em Brasília, foram lembradas as rodas de choro na residência da flautista Odette Ernest Dias e de seu marido Geraldo Waldomiro Dias, que ocorreram entre 1976 e 1977 e se mostraram decisivas para a criação do Clube do Choro de Brasília; as rodas do Six, que duravam dias seguidos e frequentemente contavam com a participação de instrumentistas de várias partes do país. Em Pelotas, no Rio Grande do Sul, foram feitas diversas referências à roda do Bar e Restaurante Liberdade, que durante 40 anos, de 1970 a 2010, consolidou-se como um importante espaço de difusão e criação de um coletivo de choro, graças à atuação de Avendano Jr. e Seu Regional. Assim como essas, muitas outras rodas históricas foram mapeadas e estão descritas em detalhes no banco de dados (ver parte 3).

Como um retrato do momento anterior à pandemia, a pesquisa trouxe à tona diversas rodas e importantes lugares de performance do choro em atividade no Brasil. Há rodas antigas, longevas, como a roda da Casa do Duduta, em Campina Grande, em atividade desde 1954; a roda do grupo Choro e Seresta, em Curitiba, desde 1973, entre outras. Há também algumas rodas em atividade desde os anos 1990, como a roda do Bar do Bolão, em Belo Horizonte; a roda da Contemporânea, em São Paulo; a roda do Bip-Bip, no Rio de Janeiro; e a roda do Bar do Nenê, em Pelotas. No entanto, de acordo com o caráter dinâmico e vivo do choro, há rodas sendo criadas a todo momento e, de fato, o mapeamento revela que a grande maioria das rodas e lugares de performance do choro em atividade no Brasil foram criados recentemente, a partir de 2010.



Retiro da Velha Guarda (s. d.), autoria desconhecida

FONTE Instituto Jacob do Bandolim

O levantamento realizado aponta que, de norte a sul do país, os bares são os principais lugares de performance do choro, onde ocorrem a maioria das rodas e apresentações. Em geral, as rodas nos bares começam pequenas, de forma espontânea, como encontros conviviais, e aos poucos vão se ampliando, atraindo público e se estabelecendo como evento cultural. São transformações que algumas vezes implicam em mudanças na amplificação – instrumentos acústicos passam a ser sonorizados –, e no caráter da performance, que passa a ser realizada no palco, por um grupo fixo, com pagamento de cachês aos músicos e musicistas.

No entanto, uma característica fundamental da prática musical nas rodas de choro é que ela cria seu próprio espaço de performance e interação, podendo acontecer em lugares diversos. Para além dos bares, há rodas ao ar livre, como a roda do Coletivo Choro na Rua e a roda do Coletivo 100% Suburbano, ambas no Rio de Janeiro; rodas em parques e praças, como a roda do Sudoca, em Brasília, como o Choro de Coreto, em Rio Claro ou o Arruma o Coreto, no Rio de Janeiro; rodas em feiras e mercados, como o projeto Mercado do Choro, em Belém, a roda do grupo Choro e Seresta, em Curitiba, e as rodas de choro do Mercado, em Pelotas e em Itajaí. São eventos que têm um caráter agregador e muitas vezes de revitalização urbana: mobilizam as comunidades, valorizam a identidade local e ressignificam espaços através da ocupação pela prática musical. No sentido de engajamento e valorização de identidades, têm surgido também rodas que buscam estimular e reconhecer a participação de mulheres na prática do choro, como a Roda das Minas, desde 2016, em Curitiba; o Abre a Roda, desde 2017, em Belo Horizonte; e a Chora – Mulheres na Roda, que acontece desde 2018 no Rio de Janeiro.

Algumas rodas evidenciam seu papel como espaços de aprendizagem e têm relação direta com escolas, oficinas, conservatórios e universidades, como a roda do Conservatório de MPB, de Curitiba; e a Roda do Mercado, em Pelotas, que oferece um espaço de interação entre o Clube do Choro de Pelotas, os músicos e musicistas de choro da cidade e da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), e a comunidade pelotense que o reconhece como um evento típico da cidade. É o caso também da prática da roda de choro que acontece na Escola Portátil de Música (EPM), no *campus* da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), que inspirou o surgimento de outras rodas que se formaram em espaços públicos da cidade. Nesse sentido, é interessante observar que, em seus 22 anos de atividade, muitos alunos e alunas da EPM, ou que já passaram pela EPM, continuam e multiplicam os processos de aprendizagem nas rodas de choro que vêm sendo formadas desde então, como a Roda do Museu (da República, no Catete), a Roda do Forte Copacabana, a Roda Chorando em Jacarepaguá (JPA), a Roda Choro no Recreio, a Roda Fantasmas do Maxixe e Arruma o Coreto.

Para além das escolas, há também rodas vinculadas a secretarias de cultura, rádios e outras instituições como, por exemplo, a roda da Rádio Universitária, de Fortaleza, a Roda de Choro da Casa de Artes de Paquetá, a roda do Teatro Parque Bento, em Guarulhos, e a já citada roda do Choro e Seresta, que é mantida pela prefeitura de Curitiba. Há, inclusive, espaços recém-criados, como a Casa de Cultura do Choro, também chamada “Estação do Choro”, em São Luís, no Maranhão.

Algumas rodas tradicionais surgiram em lojas de instrumentos, como a roda da Contemporânea, criada em 1995, em São Paulo, e a roda da Bandolim de Ouro, tradicional loja de instrumentos musicais do Rio de Janeiro. O músico Abel Luiz (Sivuquinha), que participa da roda da Bandolim de Ouro desde seu início, considera que a loja “teve uma contribuição fundamental no campo da luteria, e da construção de uma identidade sonora dos instrumentos (principalmente cavaquinhos, violões e bandolins) e da própria música (choro e samba)”. Segundo ele, “as referências de timbre foram construídas a partir do diálogo que se estabeleceu, de maneira afetiva, entre os músicos, artesãos e luthiers que frequentavam a loja, na busca por uma sonoridade ideal” (LUIZ, 2021). Além das rodas tradicionais que ocorriam nas lojas já citadas, há também a roda do Estúdio do Silvinho, em São Paulo, conhecida como Roda do Izaías, ou roda do Sorriso. A roda é mantida desde 2005 pelo grupo de Izaías e seus Chorões, é acústica e é aberta a músicos que queiram participar.

Amplificadas ou não, com ou sem fins comerciais, as rodas e apresentações têm formas diversas quanto à rotatividade das pessoas que tocam. Em geral, há um grupo que mantém a roda, com algum revezamento entre os participantes, e “canjas” diversas de convidados. Como descrito no item anterior, algumas rodas são mais fechadas e admitem apenas músicos e musicistas com domínio razoável do instrumento; já outras são mais abertas e democráticas, incluindo tanto instrumentistas profissionais quanto amadores. Fato é que muitas rodas se tornam pontos de encontro, em um ambiente de “canjas”, amizade e boemia, por onde passam músicos e musicistas de todo o Brasil.

Quanto ao repertório das rodas, em muitas delas há momentos para choros de compositores e compositoras reconhecidos em cada localidade e para composições autorais dos e das participantes, mas o que de fato conecta e mobiliza as rodas e as redes do choro é o enorme repertório de choros que circulam e que são compartilhados, que possibilitam a interação entre músicos e musicistas fixos das rodas e convidados e convidadas de norte a sul do país.

A CIRCULAÇÃO E AS ESCUTAS DO CHORO ATRAVÉS DO RÁDIO E DO DISCO

Se a roda, como vimos, é o ritual coletivo em que musicistas se encontram para a partilha e a prática do choro, onde se experimentam e se negociam formas de tocar, onde se descobrem e se criam repertórios, as redes do choro foram sendo formadas e mobilizadas também pelas trajetórias individuais de escuta cotidiana do rádio e dos discos. Contar a história da fonografia e da radiofonia no Brasil envolve não apenas compreender o desenvolvimento dos dispositivos de gravação, os agenciamentos, as adaptações e as criações musicais relacionados aos novos formatos, implica também contar a história de uma escuta que vai sendo desenvolvida ao longo do século XX. Contar a história (ou as histórias) do choro é também atentar para esse processo, em um regime de “tempo espiralar” (MARTINS, 2021), no vai e vem entre a prática musical coletiva das rodas e as escutas individuais, em uma rede ampla de memórias e referências compartilhadas.

“Qual foi o seu primeiro contato com o choro?” era a primeira pergunta que fazíamos a cada entrevista, para que as pessoas se apresentassem. Frequentemente, falava-se dos pais, da família, e da escuta de choros que marcaram a trajetória de cada um(a). Para além ou, muitas vezes, antes da roda de choro, as escutas cotidianas mediadas pelo rádio e pelo disco contribuíram para a aprendizagem do choro, para o reconhecimento de musicistas e compositores, para a consolidação e transformação de repertórios compartilhados em todo o território nacional.

“Pra tirar de ouvido”

Hamilton de Holanda descreve sua relação com alguns discos, em especial, e como essa experiência de escuta era também uma aprendizagem para tocar em público, como nas rodas do Clube do Choro de Brasília:

Eu me lembro de tirar as coisas do disco de Déo Rian. Como ele assumiu, não de uma maneira oficial, formal, de ser o sucessor de Jacob do Bandolim, ele conseguiu uma discografia maravilhosa e tocando daquele jeito dele, as melodias muito perfeitinhas, a gente ouve todas as notinhas. Pra tirar de ouvido, o meu pai me ajudava a tirar de ouvido, eram as melhores gravações. Tirei, por exemplo, “Paciente”, daquela gravação dele com o Quinteto Villa-Lobos. O disco de *Inéditos do Jacob*. Tirava aquelas músicas todas ali. Eu tenho uma lembrança muito forte. Jacob também, obviamente. Mas, nessa época de criança, eu me lembro de tirar muitas músicas do disco do Déo. Joel, claro, aquele disco da

Camerata Carioca tocando a suíte *Retratos*. Foi marcante pra mim. Eu ia aprendendo essas músicas para chegar nas rodas no Clube do Choro, principalmente, e tocar para a galera ficar feliz. (HOLANDA, 2021)

Se as gravações de Déo Rian foram referência para Hamilton de Holanda, Déo Rian, por sua vez, também se lembra de escutar Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, entre outros, nos discos de 78 rotações que tocavam na vitrola de seu pai:

Sim, papai tinha todos os discos de Jacob, principalmente. Waldir Azevedo. Eu tinha disco até do falecido Avena, cítara. Tocava bolero. Papai tinha esses discos todos, Orlando Silva. 78 rotações. Ele tinha uma vitrola, eu ouvia muito aquilo ali. De vez em quando, tinha festa, então se botava aquilo ali. Qualquer aniversário era motivo de doce, a família era grande. Em qualquer aniversário se reunia e botava a vitrola pra tocar. Eu me lembro disso muito bem. Jacob era meu ídolo. Depois, eu soube que morava perto da casa dele. (RIAN, 2021)

A escuta dos discos de 78 rotações aproximou Déo Rian do choro e, particularmente, de Jacob do Bandolim. As gravações de Jacob, Waldir Azevedo, Pixinguinha, Garoto, entre outros, vão atravessar o Brasil e serão citadas como referência por musicistas de norte a sul do país. Seguir a trajetória das gravações é compreender como vai se formando, ao longo da segunda metade do século XX, uma rede de escuta e um gosto pelo choro nas diversas regiões do Brasil. Adamor do Bandolim dá o seu depoimento:

O meu pai era um comerciante ribeirinho. Lá perto do rio tinha o comerciozinho dele. Um dia ele fez um negócio. Comprou uma vitrola com vários discos de 78 rotações e, pra felicidade minha, o cara que vendeu pra ele gostava muito de choro e vendeu muito disco. Tinha Nelson Miranda, Jacob do Bandolim, Pixinguinha, Garoto, cantores e cantoras da época do rádio, Marlene, Emilinha Borba, Lana Bittencourt, uma série deles. Muito disco. E eu ouvindo algumas vezes a vitrola, botava pra funcionar, e peguei um 78 [rpm] do Garoto, e botava pra tocar. Eu imaginava que o Garoto fosse um garoto igual a mim de 7, 8 anos. Eu ficava encantado com os ponteados dele. Então, eu tinha vocação. Eu decorava tudinho aquelas músicas que tocava para o interior, eu decorava, mas eu não tinha instrumento. (RIBEIRO, 2021)

“No pé do rádio”

Vários músicos entrevistados relatam o primeiro contato com o choro através do rádio e do disco, além de serem fontes constantes de aprendizagem. Marinho Sete Cordas, chorão do Ceará que reside em Cuiabá há 50 anos, explica como a experiência de escutar rádio no meio da rua o estimulava a pegar o violão em casa:

Eu escuto direto. Naquela época, sim, nos anos 70, eu ouvia Rádio Nacional direto. Botava choro no rádio. Eu me lembro até hoje. Quando eu cheguei aqui, eu mascateava. Andando no meio da rua. Tinha um projeto Minerva, Ricardo Cravo Albin que fazia. Eu lembro do Raphael Rabello tocando o “Voo da mosca” (choro de Jacob do Bandolim) nesse programa do Ricardo Cravo Albin. Ele dizia: esse menino tem futuro. Quando ele tiver 18 anos, quem vai acompanhar esse menino? Eu, no meio da rua, andando, eu parava na rua, com o rádio. Ficava parado escutando o projeto Minerva. Naquela época, não tinha televisão. Minha paixão sempre foi essa, ouvir muito rádio, principalmente choro. Você tinha que ouvir e copiar, gravar na memória. Dinheiro pra comprar material eu não tinha. Disco era caro. Não tinha recurso nenhum. Escutava, chegava em casa, pegava o violão. (SETE CORDAS, 2021)

Assim como o Sr. Marinho, é constante o relato de músicos que, a partir do primeiro contato com o choro através da escuta radiofônica, buscaram aprender a tocar “tirando de ouvido” o que escutavam. Um imaginário em torno dessa música foi sendo desenvolvido em todas as regiões do Brasil, concomitante à expansão do acesso às transmissões radiofônicas e à fonografia. Elisa Goritzki reflete sobre os processos de aprendizagem do choro relacionados ao rádio e ao disco, a partir da experiência de tocar com Cacau do Pandeiro e Edson Sete Cordas, instrumentistas de Salvador:

Cacau foi daqueles que aprendeu no pé do rádio. Não é nem do *playback*, do disco, era do pé do rádio. Então, quando eu pergunto pra ele como ele aprende, como estuda, somente no ensaio porque era quando estava ao vivo tocando. Ele ainda vive aquela música ao vivo. Então, só funciona ou só participa ou acontece quando está ao vivo. Acho isso muito interessante. Outros ouvem o disco. Até Edson aprendia com o disco [...]. O fonograma é igual à fotografia: mudança radical na sociedade. A forma de compreender a música é diferente, das pessoas mais antigas.

Tem reflexo na tradição que vem de trás. A gente fala em tradição, mas a tradição não existe, ela está sendo feita a cada segundo. Os velhos que “trazem a tradição” também eram inovadores lá. (GORITZKI, 2021)

A questão da tradição e da inovação no choro é interessante de ser pensada à luz da fonografia e da radiofonia. Será a partir da circulação dessa música que as tradições vão sendo estabilizadas: a forma, o repertório, os músicos de referência, entre várias outras características que tornam o choro reconhecido em todo o país. Tradição e inovação no choro são, portanto, processos intrinsecamente relacionados, que se retroalimentam entre as práticas partilhadas nas rodas e a aprendizagem pela escuta individual de gravações.

“Naquelas vitrolas imensas”

Maurício Carrilho descreve sua experiência intensa de descoberta do “formato choro com regional” através da escuta do disco *Choros imortais*, de Altamiro Carrilho:

Esse formato choro com regional, eu lembro que ouvi pela primeira vez no disco *Choros imortais*, que foi gravado em 1964. Eu tinha sete anos. Foi quando eu aprendi a colocar o LP pra tocar naquelas vitrolas imensas, aqueles móveis pesados. Eu ouvia esse disco inteiro pelo menos três vezes por dia, dos sete aos nove anos, até eu começar a estudar violão. Quando eu tive a primeira aula de violão, eu já sabia de cor tudo o que acontecia nesse disco. Todas as frases de violão, acordeon, flauta. As viradas de pandeiro, de cavaquinho. Tudo o que acontecia. Se eu soubesse escrever música com nove anos, eu seria capaz de escrever a grade de todas as músicas desse disco com detalhes de cada instrumento, sabe? Quando eu fui estudar violão, eu sabia exatamente tudo o que eu tinha de fazer. Eu só não sabia como fazer, mas já sabia o que fazer. (CARRILHO, 2021)

Ao longo de sua prática, a escuta de discos se manteve como um processo fundamental para a aprendizagem de Maurício Carrilho, a ponto de seu violão virar parte da música que estava escutando, dessa vez com o Regional do Canhoto:

A primeira coisa que eu fiz foi tentar entrar naquele jogo da batucada do Regional do Canhoto junto com o disco. Eu lembro que, uma vez, eu estava tocando e o meu violão sumiu. Eu fiquei

impressionado porque eu estava tocando, mas passei a não ouvir o que eu estava tocando. Eu percebi que eu estava tocando tão junto com o que estava tocando no disco que meu violão virou parte da música e eu não ouvia mais separado. (CARRILHO, 2021)

Nilze Carvalho também relata seu processo de aprendizagem buscando reproduzir o som que ouvia nos discos, junto com seu pai,

tentando entender qual a melhor maneira de tocar aquelas notas. Foi muito louco porque meu pai era um instrumentista de sopro, uma coisa muito diferente. A gente ficava ali. Eu me lembro que tinha um choro do Waldir, nem sei se era do Waldir, mas ele gravou. E ele fazia um efeito na introdução. Nossa, a gente falava, como ele faz isso? Descobrir como ele fazia isso sem técnica nenhuma. Mas a gente descobriu! E foi tudo assim, ouvindo o som, tentando a sonoridade. A gente não tinha essa modernidade toda. A gente pegava a vitrola, colocava umas moedinhas para diminuir a velocidade. A gente desafinava o instrumento pra chegar, pra equiparar e eu ia tirando devagar o que eu estava ouvindo. Era um trabalho. (CARVALHO, 2021)

Mais tarde, Carvalho vai gravar justamente com o Época de Ouro, um dos grupos que acompanhava nos discos: “Eu já tocava com o Época de Ouro. Eu sempre toquei nos discos, junto, tirando com Jacob. Pra mim, foi muito natural [...] porque eu tirava as músicas do disco e, de repente, você está tocando com eles...” (CARVALHO, 2021).

Luciana Rabello também relata a experiência marcante de escuta de discos, particularmente de uma gravação de Jacob do Bandolim:

Quando eu escutei o disco *Vibrações* do Jacob, especialmente a interpretação dele para o “Floraux” do Ernesto Nazareth, ali tive uma sensação até física mesmo, um impacto muito grande. Eu tinha 9 anos. Eu disse: “Eu quero fazer isso da vida”. Era aquilo que eu queria fazer. É estranho uma criança dizer isso. Eu tinha certeza que era aquilo que eu queria fazer. Me arrebatou mesmo de uma maneira diferente. (RABELLO, 2021)

Além dos músicos e dos discos citados, com gravações consideradas antológicas por terem circulado pelo Brasil e marcado gerações de músicos e ouvintes – como

as de Jacob do Bandolim e Época de Ouro, Waldir Azevedo, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Garoto, Canhoto, Déo Rian, Altamiro Carrilho, Joel Nascimento, Camerata Carioca, entre outras –, algumas gravações ou performances pontuais também serão citadas como referências para a escuta e a prática do choro.

A coleção do selo Discos Marcus Pereira é lembrada por Toninho Carrasqueira e Elisa Goritzki, que evocam a experiência marcante de escutar Manezinho da Flauta:

Aí, eu resolvi estudar o flautista que me acompanha desde a minha infância, porque, como eu nasci na Alemanha, mas minha mãe, brasileira, boa brasileira que é, botava pra eu ouvir vários discos importantes, dentre eles vários da coleção Discos Marcus Pereira, *Brasil, flauta, cavaquinho e violão*, *Brasil, flauta, bandolim e violão*. [...] Eu sou apaixonada pela flauta de Manezinho da Flauta. Manuel Gomes, conhecido como Manezinho da Flauta. [...] Então, eu queria tocar igual a Manezinho. Eu queria fazer aquelas variações todas, aquelas ornamentações maravilhosas, muitos glissandos, floreios, improvisos. (GORITZKI, 2021)

Lá na França, ouvi um disco lindo da gravadora Marcus Pereira. Teve um flautista que me encantou. Eu caí em prantos quando ouvi aquele cara tocar. Não estava o nome do flautista no disco. Quando eu voltei para o Brasil, eu fui no Clube do Choro, tinha um bar que chamava Clube do Choro, na rua João Moura. Tinha um sinhozinho de carapinha branca. Quando ele começou a tocar, eu caí no choro de novo. Era o Manezinho da Flauta. Ele tinha um som lindo, maravilhoso. Tinha umas delicadezas, um som único. (CARRASQUEIRA, 2021)

Vários músicos, como Reco do Bandolim, citam a referência de performance de grupos que não eram necessariamente grupos de choro mas colocavam alguns choros no repertório, como Novos Baianos e A Cor do Som, e que, segundo ele, foram fundamentais para que os jovens a partir dos anos 1970 tomassem contato com o repertório de choro:

O grupo dos Novos Baianos surgiu como uma bomba. Foi uma coisa impressionante, com aquela repercussão. A rapaziada toda foi ver o show dos Novos Baianos, mas de uma hora pra outra, Pepeu Gomes soltava a guitarra e pegava o bandolim e tocava “Brasileirinho”. E depois eu pensei que A Cor do Som, que

também fez isso, de como a juventude tomaria contato com Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim, se não fosse pelo som dos Novos Baianos e a Cor do Som?! Brejeiro, que Armando tocava, Noites Cariocas. A gente ficava perplexo. (BANDOLIM, 2021)

“Você tira e faz do seu jeito”

O choro passa a ser “escrito” também pelas gravações, que se tornam registros fundamentais para a prática musical. No vai e vem entre a escuta cotidiana e as rodas de choro e demais lugares de performance, a audição dos discos envolve imitação, mas também interpretações diversas, em constante transformação. Como exemplo, Armandinho Macedo – que tocava bandolim no grupo A Cor do Som e foi referência para tantos outros músicos de sua geração – teve como principal referência seu pai que, por sua vez, aprendeu tocando com gravações, mas que, segundo Macedo, fazia “umas firulas diferenciadas”:

Eu vim perceber Jacob e outros instrumentistas já depois de grande, de ouvir muito o meu pai. Eu escutava muito por ele tocando. Ele tocando Luperce Miranda, Jacob, Garoto. Eu escutava muito tocado por ele. [...] E meu pai era assim, ele mexia nas músicas, adaptava ao jeito dele. Quando eu aprendia pelo meu pai, quando eu ia ouvir o original, sempre tinha umas firulas diferenciadas que era a marca dele. Eu venho muito daí também. (MACEDO, 2021)

O processo de aprendizagem pelos discos, de “tirar de ouvido”, envolve imitação, como descrito por Maurício Carrilho e Nilze Carvalho, mas também apropriação e transformação, como diz Armandinho Macedo e como relata Toninho Carrasqueira, a partir da escuta de outros flautistas:

Quando a gente tira as coisas e tal. O Altamiro toca lindamente. O Benedito toca lindamente. Deixa eu tirar, ver como ele faz, mas é legal você fazer do seu jeito. Uma vez, eu perguntei pro Manezinho: “Mané, como é que você faz para tirar uma música?”, [ele respondeu]: “Você pega uma música e faz do seu jeito. Você tira e vai descobrindo o seu jeito de tocar”. Tem uma escola, sempre tem. A gente aprende imitando, por imitação. Mas, pouco a pouco, você tem que encontrar sua voz. (CARRASQUEIRA, 2021)



Jorginho, Carlos Poyares, Orlando Silveira, Meira, Canhoto e Dino (Horondino José da Silva) com seus respectivos instrumentos musicais. (s. d.), autoria desconhecida

FONTE Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro / Coleção Jacob do Bandolim

No mesmo sentido, Luciana Rabello reflete sobre o desafio que é equilibrar a “escola” e o que ela chama de “impressão digital” de cada pessoa:

Não tem uma fórmula, mesmo porque eu sei que consigo reproduzir o espírito da levada do Jacob e do Jonas. O próprio Jonas ficou muito contente com isso, mas não é absolutamente igual, não tem como fazer igual e nem é desejável. Desejável é que você não deixe morrer aquela referência, aquela cultura. Mas cada pessoa tem sua impressão digital, é o que se espera, inclusive, que fique a escola, isso é um desafio. (RABELLO, 2021)

A FUNÇÃO DOS INSTRUMENTOS: DOS REGIONAIS À RODA

Complementando as definições trazidas nos tópicos anteriores, abordaremos aqui o choro como uma formação musical adotada por seus músicos – os chorões e choronas –, tanto na sua configuração mais reduzida, representada pelo terno violão, cavaquinho e flauta, como em grupos maiores baseados nessa mesma formação nuclear, sonoridade presente de forma constante nas rodas e gravações. Até o princípio do século XX, os grupos de choro, ou choros, tinham por destaque um ou mais músicos solistas que interpretavam de forma ornamentada as melodias populares, produzindo novas versões das mesmas. Os solistas se dividiam na função de solo e contraponto, sendo comum a presença de instrumentos graves de sopro, como oficleides, bombardinos e trombones. Os demais músicos dos conjuntos acompanhavam “de ouvido” as partes harmônicas e rítmicas, produzindo ocasionalmente um contraponto melódico ao solo. As linhas de baixo e a harmonia eram conduzidas pelo violão e cavaquinho, tornando-se um dos padrões de acompanhamento que viriam a ser utilizados nas primeiras gravações.

Ainda que muitos chorões fossem capazes de escrever as melodias com base na notação musical convencional de origem europeia, muitos desses músicos atuavam fundamentalmente através da tradição oral, possuindo um grande conhecimento prático em relação à forma e aos padrões harmônicos e rítmicos de acompanhamento, permitindo que tocassem sem a ajuda de suportes escritos. Assim podemos também definir o estilo choro como uma prática musical fundamentada em relações muito particulares entre os diferentes músicos e instrumentos de sua formação nuclear. Tal relação parte de uma estrutura homofônica baseada nos gêneros de música de dança de salão europeus – tais como a polca, o schottish, a valsa e a mazurka –, na qual as melodias eram ornamentadas e acompanhadas por estruturas simples, constantes e métricas. A partir dessas estruturas, os chorões criaram formas polifônicas e polirritmias de acompanhamento que passaram a conduzir as demais vozes de forma complementar e integrada à melodia principal.

No exemplo a seguir, temos a transcrição de alguns padrões utilizados no acompanhamento denominado samba-choro, mencionado no tópico anterior, que foi adotado na música “Cochichando”, de Pixinguinha, gravada por Jacob do Bandolim em 1957^[1]. Nessa gravação, Jacob contou com os seguintes músicos para o acompanhamento rítmico e harmônico: Horondino Silva “Dino” (violão sete cordas), Jayme Thomás Florence “Meira” (violão), Waldyro Frederico Tramontano “Canhoto” (cavaquinho) e Jorge Silva “Jorginho” (pandeiro). Podemos visualizar na versão simplificada, transcrita abaixo, ao menos três camadas de vozes polifônicas utilizadas para o acompanhamento harmônico e melódico do tema; o cavaquinho no centro rítmico-harmônico, de forma complementar ao padrão de acompanhamento do pandeiro, o violão de seis cordas que apresenta o segundo padrão rítmico-harmônico, e o violão de sete cordas, que está a cargo das baixarias e que se utiliza de contracantos harmonizados em alguns trechos.

The musical score is arranged in five staves, each labeled on the left. The top staff is for Flauta (Flute), followed by Pandeiro (Pandeiro), Cavaquinho, Violão de 6 Cordas (6-string guitar), and Violão de 7 Cordas (7-string guitar). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The Flauta part begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The Pandeiro part uses a double bar line and a key signature change to one flat. The Cavaquinho part starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The Violão de 6 Cordas part starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The Violão de 7 Cordas part starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

FIGURA 31 Alguns padrões utilizados no acompanhamento denominado samba-choro, adotado na música “Cochichando”, de Pixinguinha, gravada por Jacob do Bandolim em 1957

FONTE De autoria própria



Instrumentista e compositor Meira (Jaime Florence) ao violão (s. d.), autoria desconhecida

FONTE Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

Ainda que outras formações instrumentais possam incluir temas, arranjos e processos criativos do choro em seu repertório, o gênero é historicamente associado a essa instrumentação característica, o regional, cuja origem e formação descrevemos nos tópicos anteriores. Composta por flauta, clarinete, saxofone ou bandolim (solo), violão de seis cordas, violão de sete cordas (acompanhamento e contrapontos), cavaquinho (centro) e pandeiro (ritmo), esse grupo instrumental passou a adotar quatro características próprias e constantes na elaboração dos arranjos: a melodia, o centro, a linha de baixo e a levada rítmica. Tais características são organizadas pelos chorões nos conjuntos de forma coletiva. Reco do Bandolim, em depoimento para este Dossiê, relata-nos como o regional se comporta de maneira generosa e integrada:

Eu gosto mesmo do regional com três violões. O sete e os dois [violões de seis]. O [violão de] sete cordas vai na frente, e os dois violões [de seis] também, generosamente, fazendo as terças, melhorando mais, dando um brilho àquele negócio. E o terceiro violão ainda se dá o trabalho de ir lá pra cima, pra a região mais alta, o cara fica se virando ali, tendo que tocar miudinho, tem que ter uma mira arretada, porque ali é tudo menorzinho. Eu vejo isso tudo como uma generosidade, uma graça, uma riqueza. E o cavaquinho que chega ali, ao mesmo tempo ele faz percussão, faz harmonia, pode fazer o solo. (RECO, 2021)

Como podemos apreender da fala de Reco, ainda que cada uma dessas características estejam associadas aos instrumentos citados, a grande versatilidade e domínio dessa linguagem pelos chorões permitem que os mesmos troquem – e até mesmo complementem – seus papéis durante a performance. A fim de melhor compreendermos como essas diferentes características presentes nos arranjos dos choros se estabelecem nas rodas e em outros lugares de performance – e como as relações sociais e musicais que são criadas se conectam a essas performances –, passaremos a descrever cada uma delas a partir das contribuições de pesquisadores(as), chorões e choronas, procurando intercalar as partes analíticas com as falas e os depoimentos, partindo de uma perspectiva etnomusicológica e, sobretudo, reflexiva.



Waldir Azevedo (cavaquinho), Abel Ferreira (clarinete), Paulo Moura (sax), Zé da Velha (trombone), Copinha (flauta) e Joel Nascimento (bandolim)

FONTE Acervo Afonso Machado

A melodia – É conduzida por um(a) ou mais solistas que se revezam, a maior parte do tempo, na interpretação do tema. As melodias são em boa parte de autoria reconhecida e, em alguns casos, editadas e registradas pelos(as) compositores(as) em editoras, sendo, portanto, protegidas por direitos autorais. Contudo, ainda hoje muitas melodias permanecem inéditas e tampouco foram editadas. Nesses casos, prevalecem os registros em gravações caseiras, no papel, ou mesmo na memória e na tradição aural dos chorões e das choronas.

O fato da melodia ser de um determinado autor ou autora não impede que a mesma seja tocada de forma diferente daquela que foi registrada na partitura ou no fonograma, sendo justamente essa flexibilidade uma importante característica na interpretação do choro. Os e as solistas de choro frequentemente tocam sem o uso da partitura. Contudo, para o processo de aprendizagem dos temas, podem se basear em uma ou mais transcrições, além dos registros fonográficos das obras para a criação de seus solos. Ainda que o solista tenha uma certa liberdade na interpretação da composição, existe um senso comum entre os chorões de que a performance do grupo deve se relacionar, em parte, com uma ou mais versões de referência, sejam elas escritas ou gravadas. Segundo a pesquisadora e flautista Elisa Goritzki, essa liberdade na interpretação também se estende aos instrumentos de acompanhamento:

E aí, lá foi a gente assistir o ensaio d’Os Ingênuos. Chegando lá, eu não sei como foi, acho que Edson me deu a partitura, “Flor amorosa”, que ia tocar. Eu só me lembro que estava com a partitura na mão. Eles tocaram e aí eu não entendi nada porque não tinha nada a ver com o que estava ali escrito, a melodia. Fora o que os outros instrumentos tocavam, não estava escrito. Fiquei impressionada. (GORITZKI, 2021)

Apesar da referência escrita, como citada pela flautista, a performance de grupos como Os Ingênuos é, em determinados aspectos, recriada no momento da performance, sendo algumas partes passíveis de improvisação e, outras, de citações mais literais. Assim, a presença de referências escritas é um fenômeno recorrente no choro, o que nos demonstra que se trata de uma prática que integra diversas fontes em sua performance. A transcrição do repertório de referência a partir do intercâmbio de cópias manuscritas das músicas entre compositores(as) e intérpretes é um fenômeno antigo no choro, que remonta ao século XIX, como visto anteriormente. Através dos cadernos dos chorões mais antigos, que se encontram hoje em acervos públicos e privados como o Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ) e o Instituto Moreira Salles (IMS), foi possível, por exemplo, através dos Princípios do Choro – projeto pioneiro lançado em 2002 pela produtora Acari Records, com o trabalho de transcrição e pesquisa de Maurício Carrilho e Anna Paes –, recuperar tanto o repertório como, em parte, alguns aspectos das performances com base nesses

registros escritos, permitindo mapear os autores, estilos, sotaques e formas que o choro passou a adotar no início de sua história. Da mesma forma, a tradição dos cadernos de partituras dos solistas – que estão preservados e podem ser acessados nos acervos de Jacob do Bandolim (MIS-RJ) e de Pixinguinha (IMS) – indicam a gênese de um repertório que foi assimilado e difundido por músicos e musicistas, transformando-se contemporaneamente, com a ajuda de gravações de referência, em um repertório comum aos chorões e choronas, passando a ser utilizado de forma mais ampla nas rodas.

Um dos temas desse repertório, frequentemente tocado nesses locais, é a música “Cochichando” ou “Cochicho”, de Pixinguinha. Foram localizadas e digitalizadas diversas cópias manuscritas desse choro no acervo de Pixinguinha (IMS, s. d.), assinadas por Candinho (Cândido Pereira da Silva), Arnaldo Corrêa, Patrocínio Gomes e Jacob do Bandolim, indicando a grande popularidade desse tema, mesmo antes de ter sido gravado. A partir de 1947, o tema foi gravado inúmeras vezes, com diferentes solistas. Em cada um desses registros há diversas modificações na estrutura rítmico-melódica desse choro, personalizando os solos e transformando-os em interpretações únicas.

As interpretações transcritas no exemplo abaixo foram gravadas e lançadas comercialmente por Jacob do Bandolim, Abel Ferreira e Benedito Lacerda.^[2] Comparadas com a versão transcrita do manuscrito original de Pixinguinha (IMS), podemos perceber que os intérpretes empregam técnicas distintas para a variação do tema, tais como: redução, ampliação e ornamentações, ou mesmo a introdução de pequenos trechos de forma improvisada que passam a fazer parte da obra. Contudo, apesar de apresentarem diferentes propostas interpretativas, com significativas variações rítmicas da melodia, o tema principal se mantém reconhecível, mesmo incorporando o estilo de cada intérprete, como podemos observar no exemplo a seguir:

The image displays a musical score for the choro "Cochichando". It consists of four staves, each representing a different version of the piece. The first staff is the original manuscript by Pixinguinha. The subsequent three staves are interpretations: Jacob do Bandolim (Bandolim), Abel Ferreira (Saxophone Soprano), and Benedito Lacerda (Flute). Each staff shows the melody in a 2/4 time signature, with various rhythmic and melodic variations between the versions.

Interpretações de “Cochichando”, composta por Pixinguinha, gravadas e lançadas comercialmente por Jacob do Bandolim (1957), Abel Ferreira (1976) e Benedito Lacerda (1947)

FONTE De autoria própria

CHORO

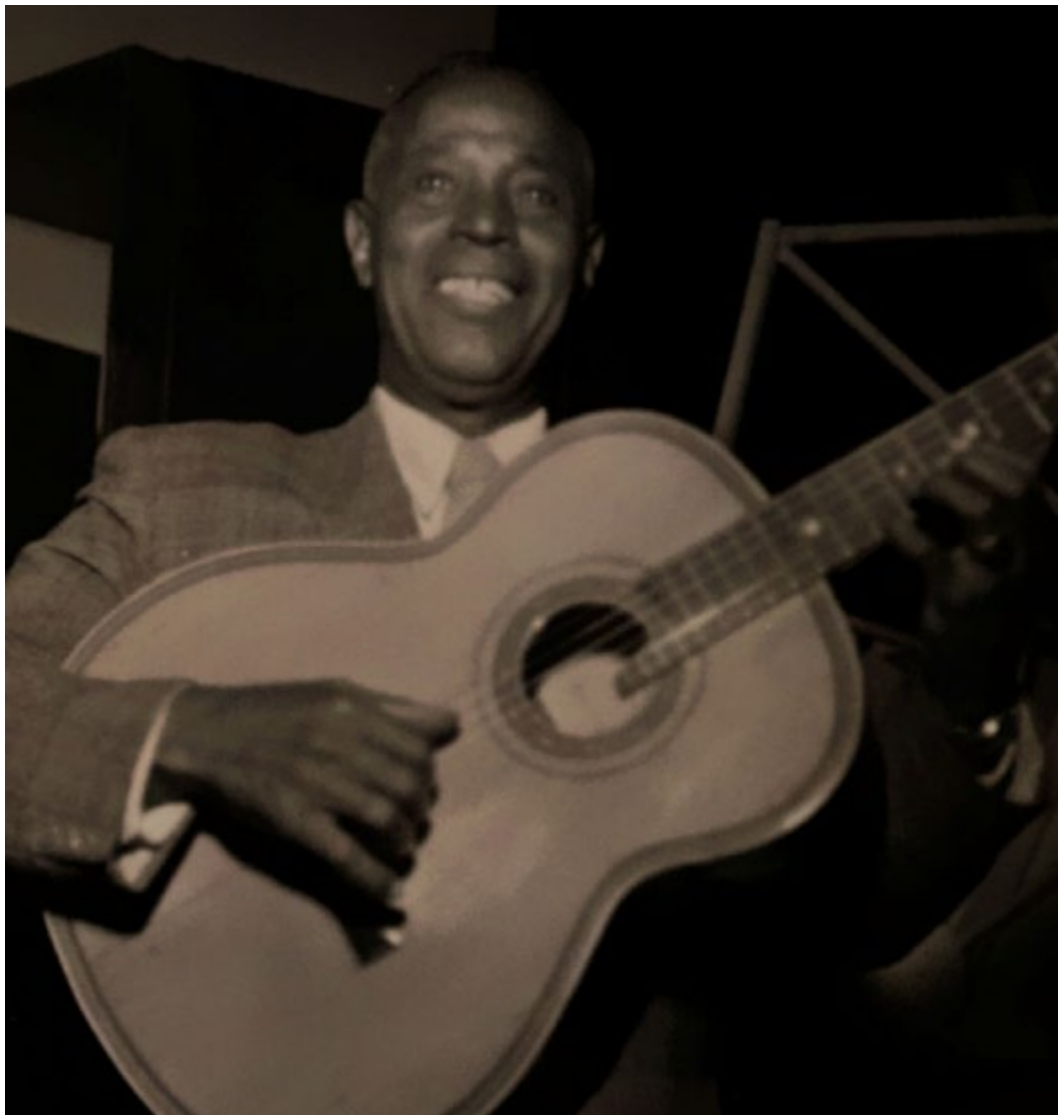
Essas diferentes interpretações do tema que seguem estruturas mais flexíveis contrastam, por sua vez, com as estruturas fixas formais do choro, que se utilizam de estruturas métricas em padrões binários ou ternários, organizados em seções repetidas na forma rondó (AA|BB|AA|CC|A) ou binária (AA|BB|A). Em relação à interpretação, espera-se que se toque a melodia na primeira vez de forma reconhecível; já nas repetições, é comum adicionar variações ou solos improvisados, desde que a melodia ou o estilo composicional possa ser reconhecido. Se o(a) solista realizar uma variação ou improviso muito extenso, ele(a) costuma retornar ao tema antes do final da performance. Nas partes de apresentação do tema, é também recorrente a utilização de ornamentações, já que estas podem ser utilizadas para produzir variações sem a necessidade de alterar significativamente o conteúdo melódico original. Sobre essa questão formal do choro e suas modificações a partir de processos criativos que vão além da questão formal, a pesquisadora e professora Ignez Perdigão apresentou, em seu depoimento ao presente processo de registro, uma perspectiva muito interessante sobre as soluções adotadas pelos compositores que se sobrepõem aos rigores formais:

Eu acho que essa coisa formal do choro é um contingente que permite que outras coisas aconteçam. É como uma planta que você põe no vaso: as raízes estão contidas ali, mas ela se desenvolve por um outro lado. Esse rigor formal que alguns compositores defendem, outros não. Você põe dezessete compassos, tudo bem. Mas outros defendem esse rigor maior. (PERDIGÃO, 2021)

Além de caracterizar um repertório comum às rodas, chorões e choronas passaram a adaptar esses padrões formais às suas criações a partir de diferentes misturas culturais. Assim foram produzidos repertórios e formas de expressão que conformam diferentes sotaques – não apenas na melodia como no acompanhamento –, em diferentes regiões do país. É o que descreve Reco do Bandolim em seu depoimento a este Dossiê:

O que eu sinto é o seguinte: o carioca tem um choro maravilhoso. Quando você chega no Sul, tem o Yamandu. Você chega no Nordeste, eu sou da Bahia, tem aquele choro mais influenciado pelo frevo. Você ouve, por exemplo, Dominginhos tocando choro, que é uma coisa maravilhosa. São aspectos, ângulos. O choro é muito rico, a gente tem que fortalecer isso, ao contrário de diminuir. Eu acho que a gente tem que acrescentar. (RECO, 2021)

Apesar de serem estruturas fixas, algumas convenções podem alterar a sequência formal durante a performance através da criação de uma seção de improviso. Para essas seções, é comum a escolha da terceira parte ou até mesmo da introdução. O número de repetições dessas seções extras pode variar conforme a ordem e o número de solistas, tendo como indicação de retorno à forma, um acordo tácito entre os músicos que definem a duração e interação de seus solos com base no diálogo e no desafio. Além disso, uma convenção pode ser utilizada para sinalizar o término da seção de improvisos, tal como uma acentuação rítmico-harmônica ou um solo de pandeiro, indicando para o grupo o momento da volta para a exposição final da melodia. Tais acordos podem ocorrer, por exemplo, entre as partes C e A das músicas, nas formas ternárias, ou B e A, nas formas binárias.



Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos) com violão (s. d.), autoria desconhecida

FONTE Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro / Coleção Almirante

A harmonia – A forma rondó do choro, juntamente com outros aspectos formais analisados por Almada (2006) e Sève (2021), consiste, geralmente, em três partes com 16 compassos cada. A primeira (ou parte A) é a principal, uma vez que ela é apresentada quatro vezes; as duas primeiras são apresentadas em ritornelo; já as outras intercalam as entradas com as partes B e C, que também são apresentadas com as suas respectivas repetições. Além da estrutura formal, os principais elementos de coesão entre as partes são as relações tonais entre as partes A, B e C, em um esquema harmônico “gravitacional”, no qual as tonalidades das partes B e C são vizinhas da tonalidade central de A. Por exemplo, se a parte A for:

[A] Sol maior | [B] Mi menor (relativa menor) | [C] Dó maior (subdominante)
[A] Ré menor | [B] Fá maior (relativa maior) | [C] Ré maior (homônima maior)

Tal comportamento, que segue essa relação gravitacional entre as seções, para os pesquisadores, serve também para aproximar as tonalidades das seções subsequentes, estabelecendo assim uma relação tonal entre as demais partes. Esses padrões de harmonização não são fixos e são criados a partir das melodias e dos diferentes estilos do choro. A própria forma de transmissão desses padrões nos mostra o quanto eles estão relacionados à melodia e aos baixos ou baixarias. Isso foi também comentado por Luciana Rabello, em depoimento já citado no tópico anterior deste Dossiê (ver pág. 95)



Regional do Canhoto na Casa do Choro (s. d.), autoria desconhecida

FONTE Acervo pessoal de Adilson Tramontano

O centro – O papel ou a função desempenhada pelo cavaquinho é um dos elementos-chave para se compreender os padrões de acompanhamento e sonoridade dos grupos de choro. A função do centro tem como efeito a manutenção de um padrão rítmico-harmônico que serve de guia para as demais estruturas de acompanhamento, dando ao conjunto um sentido de fluência e textura específicas. Para Luciana Rabello, a função do cavaquinho se estabelece justamente a partir das relações entre os aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos:

O cavaquinho é um instrumento que faz a parte percussiva, harmônica, o acompanhamento e é também um instrumento solista. O cavaquinho brasileiro tem uma história importante, de grandes compositores, grandes solistas. Começa lá atrás com Galdino Barreto e chega nos dias de hoje com muita gente boa tocando. Gerações e gerações de cavaquinistas com uma história muito importante. Eu costumo dizer que a função do cavaquinho é o meio campo do choro. Ele está entre o solo e os instrumentos harmônicos e entre os instrumentos de percussão, sobretudo o pandeiro. Eu acho que é a função mais fascinante de todas, mas eu sou suspeita. (RABELLO, 2021)

Devido à natureza rítmica de seu timbre, o cavaquinho normalmente exerce, juntamente com o pandeiro, o papel de condução da levada rítmica, que é complementada pelos demais instrumentos da seção rítmica. Além dos padrões rítmicos de condução da levada, as variações sincopadas executadas pelo cavaquinho são respondidas ou repetidas frequentemente pelo pandeiro ou pelos demais instrumentos. O centro, que também é normalmente conduzido pelo violão de seis cordas, permite que os demais instrumentos da base fiquem mais livres para criar e performatizar os contrapontos e baixarias que são obrigatórias nos arranjos, tanto nas passagens modulatórias como nos finais das seções.

Nos casos em que um dos violões de seis cordas cumpre o papel de centrista, geralmente o outro violão de seis ou sete cordas passa a fazer as baixarias. Nesse caso, o acompanhamento harmônico do violão tende a ser menos rítmico e mais melódico, devido a sua natureza timbrística distinta – que pode ser representada no esquema abaixo –, com o uso de padrões rítmicos mais sincopados e com uma divisão mais cheia.

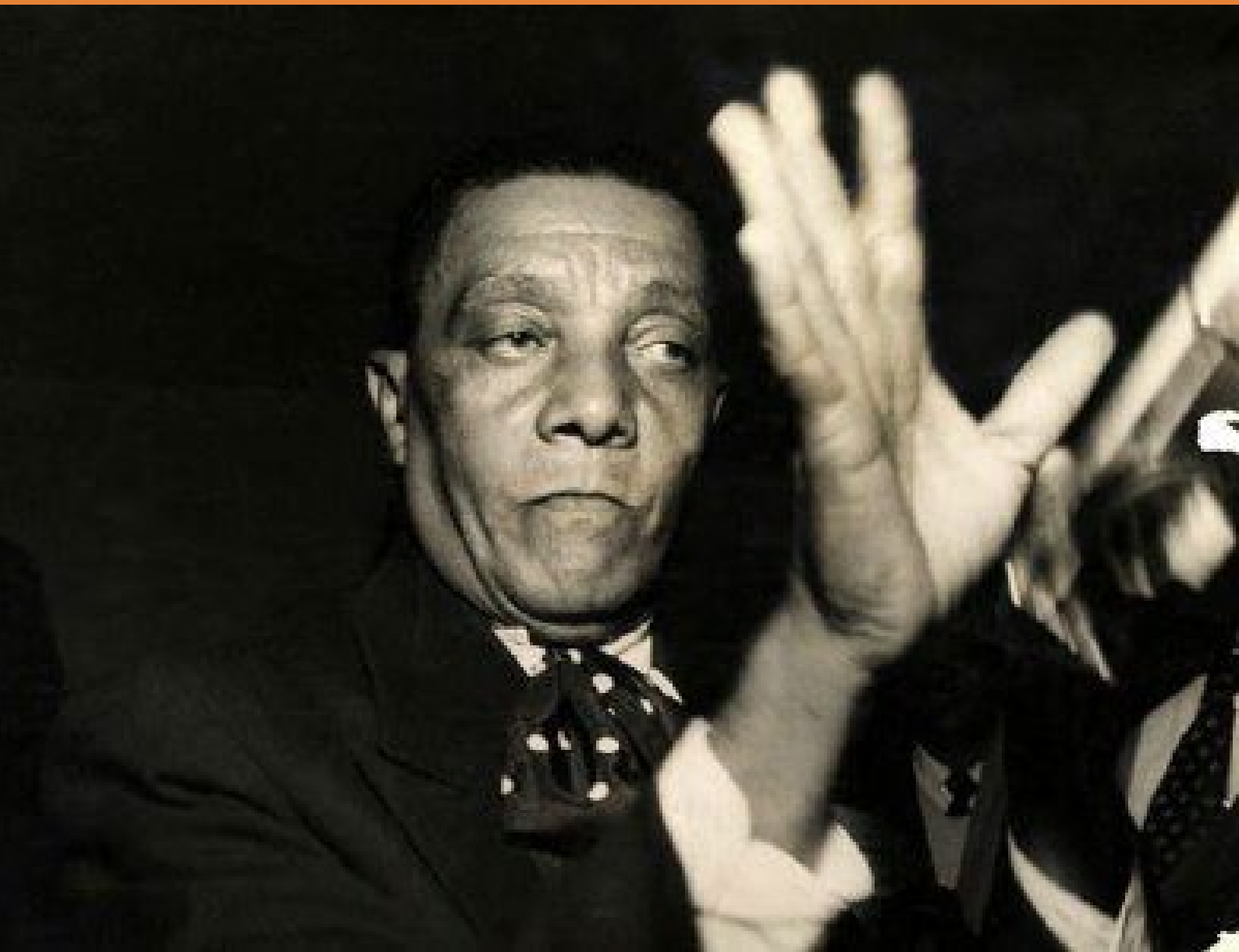
Na transcrição do exemplo a seguir, adotamos a mesma referência: a gravação feita por Jacob do Bandolim, juntamente com o Regional do Canhoto para a RCA Victor, gravado em 1957. Nessa gravação, fica muito perceptível a acentuação da síncope característica que o choro adotou com os regionais da década de 1930, a partir das suas contribuições para um padrão assimétrico, de imparidade rítmica, trazidas sobretudo pelos músicos da escola de Samba do Estácio:

The image shows a musical score for three instruments: Pandeiro, Cavaquinho, and Violão de 6 Cordas. The time signature is 2/4. The Pandeiro part is written in a simplified notation with vertical strokes and accents, indicating a syncopated rhythm. The Cavaquinho and Violão de 6 Cordas parts are written in standard musical notation. The Cavaquinho part has a key signature of one flat (Bb) and a key signature of one sharp (F#) for the A7 chord. The Violão de 6 Cordas part is written in standard notation with a key signature of one flat (Bb) and a key signature of one sharp (F#) for the A7 chord. The score is divided into two systems, each with four measures. The first system is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The second system is marked with a repeat sign and a second ending bracket. The chords Dm and A7 are indicated above the Cavaquinho part in the second system.

Partitura de gravação feita por Jacob do Bandolim juntamente com o Regional do Canhoto (RCA Victor, 1957)

FONTE De autoria própria

Como já mencionado anteriormente, a escrita para os instrumentos de base do arranjo instrumental do choro – utilizada aqui com fins didáticos e a título de exemplo – é altamente técnica e encontra algumas dificuldades, principalmente pela grande complexidade e liberdade presentes nesses acompanhamentos, que acabam sendo de livre criação. Tais padrões variam muito durante a performance, sendo relacionados ao estilo e à identidade de determinados músicos de referência, como foi o caso da base já mencionada feita por Canhoto, Dino e Meira.



João da Baiana tocando pandeiro (c. 1955), autoria desconhecida

FONTE Instituto Moreira Salles / Acervo Pixinguinha

O ritmo – A percussão mais comum utilizada nos conjuntos de choro é o pandeiro, que passou a ser incluído na prática dos músicos de choro na primeira metade do século XX e, de forma mais sistematizada, na década de 1930, com a criação dos regionais. A levada do pandeiro pode ainda destacar certos aspectos rítmicos executados pelo centro, pela baixaria ou pela melodia, através de acentuações específicas que modificam a sonoridade das semicolcheias estabelecidas para o seu padrão rítmico usual. Nesse padrão rítmico é também esperada a acentuação do segundo tempo do compasso, desempenhado o papel do surdo, assim como as demais subdivisões da levada que podem ser tocadas em outros instrumentos de percussão como a caixeta, caxixi e o reco-reco, instrumental adotado em alguns conjuntos com o Época de Ouro de Jacob do Bandolim. Essas acentuações também definem a levada, estando diretamente relacionadas às linhas melódicas, adotando padrões específicos, de acordo com o que a composição “pede”, tal como nos esclarece o percussionista Oscar Bolão (Oscar L. W. Pellon):

É a coisa do tocar com a música. Então, essa coisa assim... que se padronizou nos métodos de música: a levada do maxixe é assim... a levada do choro é assim... a levada do frevo... Não! Depende! Depende da música! Claro, existe um padrão que você pode partir dali e fazer. Mas se você está prestando atenção na música, você está desenhando outras coisas, você vai desenhar outras coisas. Aí, esse padrão vai mudar de uma música pra outra. (PELLON, 2021)

A levada rítmica, portanto, pode apresentar algumas convenções ou citações melódicas, ou mesmo improvisações livres em determinadas partes pré-convencionadas, a fim de variar o acompanhamento e enriquecer o arranjo. Inicialmente atuando mais como a linha de condução rítmica do conjunto, o pandeiro passou a ter uma função mais ativa a partir dos regionais, tais como o conjunto Época de Ouro, com a contribuição de diversos pandeiristas, conforme já relatado nos exemplos de Jorginho Silva aqui transcritos. Assim como Jorginho, outros pandeiristas também passaram a incorporar esses elementos, partindo para um diálogo mais ativo com os demais elementos do arranjo, como nos revela Reco:

Pernambuco do Pandeiro, que tocou com Hermeto, com Sivuca, participou de regionais importantes do Rio de Janeiro. Ele tinha uma graça. Aquele pandeiro parecia uma orquestra. Ele seduzia. Muita gente passou a tocar pandeiro por causa dele. Ele humanizava o pandeiro. Fazia coisas, evoluções, fazia graça com o pandeiro, se fazia de palhaço de vez em quando. Pura generosidade. (RECO, 2021)

Essa perspectiva de liberdade e sedução presente na levada do pandeiro, adotada por mestres do acompanhamento rítmico como Pernambuco, João da Baiana, Bide e Marçal, que criavam seus arranjos conforme os padrões melódicos e harmônicos propostos pelos demais músicos, foi também descrita pelo percussionista Oscar Bolão, que entrou em contato com essa escola a partir dos ensinamentos do baterista Luciano Perrone:

[...] essa era a sabedoria dos caras da antiga. Tudo era feito em função da música, entendeu? Depende do que a música está te pedindo. É isso que é importante. Então, padronizar, eu acho que é um atraso. Não é por aí. Você tem que deixar o cara fazer. “Ah, não! Faz mais aí! Não faz mais aí!” (BOLÃO, 2021)



Pernambuco do Pandeiro (2010), por Marcelo Feijó

FONTE Acervo Lucas de Campos



Bide e Marçal (1930), autoria desconhecida

FONTE Instituto Moreira Salles / Coleção José Ramos Tinhorão

Conjunto musical da Rádio Nacional (1940): João da Baiana, Bide, Luciano Perrone, José Miranda Sandoval Rezende Pinto e Laerte, autoria desconhecida

FONTE Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro / Coleção Almirante



Benedito Lacerda e Pixinguinha (s. d.), autoria desconhecida

FONTE Instituto Moreira Salles / Acervo José Ramos Tinhorão

As Baixarias – Uma das características marcantes dos acompanhamentos do choro são as baixarias, ou linhas de baixo, tocadas nas cordas mais graves do violão ou nos bordões dos violões de seis ou de sete cordas. Nos ternos – ou seja, nos trios compostos de violão, cavaquinho e flauta –, o violão tinha de suprir uma dupla função de baixaria e levada, a fim de dialogar com o cavaquinho e manter a fluência e textura específicas requeridas pelo acompanhamento rítmico-harmônico do choro. Na formação mais moderna do regional, o violão passou a ser dobrado, enquanto as baixarias passaram a ser harmonizadas em terças, o que ampliou as possibilidades de criação de contrapontos e ornamentações dos bordões.

As baixarias são contrapontos ativos que se baseiam tanto na escala dos acordes, a fim de complementar as funções harmônicas, como em padrões melódicos e contrapontísticos com a melodia. Por vezes, tal estrutura é indicada para conduzir a passagem de uma seção a outra em uma ponte modulatória. Nesses casos, a linha é chamada de “obrigação”, já que ela realiza uma função essencial no arranjo. No exemplo transcrito abaixo, temos o contraponto realizado por Pixinguinha no saxofone tenor, transcrito a partir da gravação do registro ao vivo, em 1947, quando tocava com Benedito Lacerda no programa *O Pessoal da Velha Guarda*, de Almirante, na Rádio Tupi (RJ). Podemos notar, pela transcrição abaixo, que o padrão de elaboração do contraponto de Pixinguinha se difere do violão de sete cordas em um aspecto principal: seu desenho busca frasear diretamente com a melodia independente dos baixos, utilizando-se de arpejos e escalas de acorde em uma padrão mais ativo, funcionando como uma segunda melodia. Já o estilo de contraponto do Dino, tal como empregado na gravação de 1957, se utiliza dos recursos harmônicos como terças e dos bordões do violão, em um padrão mais idiomático para o violão.

The image shows a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Saxofone Tenor (Tenor Saxophone), and Violão de 7 Cordas (7-string guitar). The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Flauta part begins with a treble clef and a key signature change to one flat, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Saxofone Tenor part also begins with a treble clef and a key signature change to one flat, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Violão de 7 Cordas part begins with a treble clef and a key signature change to one flat, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The score is marked with a repeat sign at the beginning of each part.

Excerto de “Cochichando” (1947), gravada ao vivo por Pixinguinha e Benedito Lacerda no programa *O Pessoal da Velha Guarda*, da Rádio Tupi (RJ)

FONTE De autoria própria

PARTITURAS, CADERNOS E OUTROS REGISTROS DO CHORO

Em seus quase 150 anos de existência, o choro foi sendo construído e disseminado em suas redes de sociabilidade a partir de relações entre musicistas, mediadas por instrumentos, partituras e gravações. A transmissão do choro é, portanto, um processo espiralar que envolve diversas experiências, indistintamente: a prática musical nas rodas de choro e demais lugares de performance, a escuta de gravações, a escrita e a leitura de partituras. São contextos, registros e dispositivos que não se separam – ao contrário, eles se retroalimentam e muitas vezes se atravessam.

“Eles traziam os cadernos, botavam na estante e começavam...”

Apesar da prática musical em roda envolver sobretudo processos relacionados à oralidade – a escuta, a comunicação por olhares e gestos –, as partituras também estão presentes, desde os primórdios do choro – como visto na primeira parte deste Dossiê –, seja na própria roda, seja na preparação para a performance instrumental. Déo Rian lembra de músicos que tocavam com partituras no Retiro da Velha Guarda, sobretudo solistas e instrumentistas de sopro, que escreviam seus próprios cadernos:

Os flautistas geralmente liam, todos eles liam bem. Clarinete, os instrumentistas de sopro liam. Os outros não liam nada. Os músicos de cavaquinho e violão tocavam tudo de ouvido. Os solistas de sopro todos liam bem. [...] Eles escreviam. Você vê que, no arquivo do Jacob, tem muitos cadernos de músicos do Retiro da Velha Guarda. Tem caderno do Manoel Nascimento, do Candinho também. [...] Só os instrumentos de sopro tocavam lendo. O Berredo andava com uma pasta cheia de cadernos. Botava na estante e lia. Deca, flautista, também tocava lendo. Juvenal Peixoto tocava de cor. Lia bem, clarinetista. Cincinato também lia um pouco, também tocava de cor. Eles [os instrumentistas de sopro] traziam os cadernos, botavam na estante e começavam. (RIAN, 2021)

Déo Rian narra um episódio memorável em que pediu a Jacob do Bandolim para lhe passar a música “Língua de preto”, muito requisitada aos bandolinistas nas rodas:

Ele pegou o papel de música, um lápis, só escrevia música a lápis. Começou a assoviar muito baixo. Eu tentando pegar o que ele estava escrevendo. Eu sentado, quieto. Daqui a pouco, ele

olhou coisa e tal. Atirou o papel pra mim e disse: “Pega o bandolim, vê se isso está certo”. Era a [música] “Língua de preto”. Eu fui lá, peguei o bandolim e tirei a “Língua de preto”. Ele botou até mais dificuldade do que ele gravou pra mim, na terceira parte. Ele botou um pouco diferente do que ele gravou. “Voo da mosca”, a mesma coisa: ele escreveu diferente da gravação dele, mais difícil. Estavam comentando comigo. Ele escreveu mais difícil do que na gravação. São histórias de chorão. (RIAN, 2021)

Interessante observar que o processo de transcrição em partituras envolve diferentes versões das músicas, a partir das performances e gravações. Cada choro se torna uma “obra distribuída” em suas diversas versões: gravadas, manuscritas, impressas e tocadas.

“Transcrevia as gravações ou ia na Biblioteca Nacional...”

Durante a pesquisa deste Dossiê, muitos músicos e musicistas, sobretudo os e as solistas e instrumentistas de sopro, falaram da busca por partituras e cadernos de choro, manuscritos ou impressos. A flautista Andrea Ernest Dias (2021a) lembra as oficinas da Rio Arte, em 1984, “que foi quando se constituiu também a Orquestra de Música Brasileira”, como “o embrião” de vários grupos de choro no Rio de Janeiro a partir de então. Nesse movimento, ela destaca “álbuns copiados pelo Afonso Machado e pelo Luis Otávio Braga”: “Aquilo circulava entre nós, eram todos manuscritos, né? E, aí, o repertório de choro começou a ampliar...”. A flautista Beth Ernest Dias (2021b) lembra dos “caderninhos de choros, o azul e o verde, da Vitale”, que foram dados de presente por Tom Jobim à sua mãe, a flautista Odette Ernest Dias: “Os caderninhos ficavam na bolsinha da flauta dela e ela fazia todos os alunos tocarem o choro”. Mário Sève lembra das primeiras partituras de choro a que conseguiu ter acesso e relata também a prática de transcrição das músicas que aprendia:

Quando eu comecei a aprender choro, não existia uma alternativa que não fosse através da oralidade. As primeiras partituras que chegaram a mim, [foram] esses dois álbuns do Pixinguinha. Meu irmão é médico. Ele atendia um paciente que era copista. Ele estava fazendo uma cópia do *Minha gente*, do Pixinguinha, do *Chorando baixinho*, do Sonoroso. Eu fui formando meu repertório assim. Depois, com a coisa de ouvir, de tentar tirar, formar repertório, eu ouvia as gravações, transcrevia as gravações ou ia na Biblioteca Nacional. Eu tinha dois cadernos de música que eu escrevia o repertório de choro que eu gostava. Os cadernos de Pixinguinha já contemplavam um grande número de músicas.

K-Ximbinho também teve publicações. Mas eu escrevia muita coisa. Sei lá, Candinho. Fui escrevendo a partir de manuscritos que existiam ou a partir de audição, de escuta. (SÈVE, 2021)

“A partitura, às vezes até manuscrita, [a gente] passava e gravava imediatamente...”

Ora, muitas das gravações que serão transcritas nos cadernos dos músicos e musicistas também tinham como base outras partituras. A notação em partituras foi fundamental para o desenvolvimento do choro gravado, através da escrita de arranjos – estava presente nas orquestras das rádios que contavam, inclusive, com instrumentistas advindos(as) de orquestras sinfônicas. Os estúdios de gravação e as rádios eram espaços efervescentes de encontros de diversas maneiras de se fazer música: assim como havia flautistas de conjuntos regionais improvisando contracantos ao vivo – e sem ensaio prévio – junto aos cantores de samba, havia também musicistas da orquestra sinfônica tocando os últimos arranjos de Pixinguinha ou de Radamés Gnattali. A flautista Odette Ernest Dias, que tocava na Orquestra Sinfônica Brasileira, lembra o ritmo intenso de gravações das quais participou nas rádios, tão intenso que era até difícil saber exatamente o quê ou com quem se tocava:

Você quer que eu fale especificamente da rádio? Se eu gravei [com] o pessoal de choro? Quer dizer, o ritmo de gravação era tão intenso e o registro também dos músicos que tocavam juntos, os solistas. A gente tocava... Toquei com um monte de gente [...]. Eu vim ao Brasil para um contrato de dois anos. Mas os músicos da [Orquestra] Sinfônica Brasileira, muita gente, sob a direção de Eleazar de Carvalho, muita gente ligada às estações de rádio que estavam se desenvolvendo, Rádio Nacional, Rádio Mayrink Veiga, Rádio Tupi. Então, os músicos de instrumento de sopro dessa orquestra eram chamados pra gravar quase todo dia. [...] Então, a visão dos músicos que tocavam na rádio, não só Pixinguinha, mas os colegas, eram todos músicos excelentes, que tinham uma facilidade pra gravar. A gente chegava, a partitura, às vezes até manuscrita, passava e gravava imediatamente. (DIAS, 2021c)

A partir da experiência nas rádios e em gravações, e de sua experiência no choro, Odette busca compreender as especificidades e continuidades entre músicas populares e eruditas, questionando a separação entre esses universos. Fato é que, assim como as rodas e as gravações, a circulação de partituras também é uma das dinâmicas basilares do choro, que o aproxima do universo das músicas escritas, tanto das músicas de concerto, como vimos anteriormente, quanto do universo das bandas de música.

“A banda era o ponto de encontro do choro”

Como vimos na primeira parte deste Dossiê, desde os seus primórdios no século XIX – antes, portanto, das rádios e da fonografia –, as partituras já circulavam tradicionalmente nas bandas, instituições fundamentais para o desenvolvimento do choro, constantemente citadas nas entrevistas.

A técnica de tocar na banda, tocar com o outro, ouvir a articulação que cada um estava fazendo, [...] de ter essa consciência de estar junto. Eu acho que a instituição da banda, a coisa mais importante que aprendi em banda é que, quando se entra numa banda, não se entra em uma condição assim, qual a sua classe social, cor, gênero. A banda recebe homens, mulheres, crianças. Foi um lugar que salvou a vida da gente. [...] A banda era o ponto de encontro do choro. Era um lugar onde as pessoas se encontravam. Isso, pra mim, foi importante. (PROVETA, 2021)

Na continuidade entre diferentes contextos de performance e de aprendizagem, o choro se consolida como um gênero musical em interlocução com diversos mundos musicais: da roda ao conjunto regional, de volta para a roda; da roda à orquestra; da gravação às rodas; das rodas à banda e vice-versa. São espaços que se relacionam e se atravessam pela circulação de instrumentistas, de partituras e de gravações.

“A carta fonada”

Marco Cézar de Oliveira Brito lembra de recados entre chorões que eram enviados via gravações a Jacob do Bandolim, a chamada “carta fonada”:

É importante dizer o seguinte: Rossini Ferreira tinha o hábito de gravar algumas reuniões, que era aquela história de intercâmbio que ele fazia com o Jacob. Eles chamavam de “carta fonada”. Era a gravação, na fita cassete, mandando recado, perguntando pelos amigos músicos. Jacob fazia muito isso com João Dias e dona Ceça. Era uma disputa muito grande porque João Dias ficava aqui procurando músicos e músicas, gente que tocasse bem, para mandar para Jacob e satisfazer sua vontade de querer conhecer todo mundo. (BRITO, 2021)

Havia até mesmo a prática de gravar a própria roda, como também relatado por Marco César:

Meu pai tinha um gravador de rolo Philips, que era uma prática que se tinha antigamente de fazer as reuniões e gravar. O D'Auria fez muito isso em São Paulo. Eu me lembro que eu fui numa reunião em São Paulo que tinha um gravador ligado. Eu estava com Rossini. Começava a roda de choro e ele gravava tudinho. Quando a gente menos esperava, estava lá o gravador rodando. Eu me lembro que meu pai pegava essas fitas de rolo no consulado alemão. Não era fácil você comprar, era caro. Ele tinha amizade com o pessoal do consulado. Eles tinham aquelas fitas *deutsch*. O pessoal do consulado, ao invés de jogar as fitas no lixo, dava pra ele. Pegava as fitas e regravava por cima. Eu me lembro de ouvir alguns programas. Foi a partir dessas gravações que ele fazia na fita de rolo, que transformou em fita cassete, e algumas a gente conseguiu salvar, porque muitas fitas se deterioraram. (BRITO, 2021)

Entre registros em gravações e em partituras, os diferentes suportes e dispositivos revelam os rastros de memória dessa prática musical centenária, uma memória viva e constantemente reatualizada nas rodas e performances, que permanece latente nos diversos acervos relacionados ao choro.

3

**INVENTÁRIO
NACIONAL
DO CHORO**



A pesquisa de campo realizada no decorrer de 2021 – que originou o Inventário Nacional do Choro a ser detalhado a seguir – buscou mapear de forma ampla, tanto histórica como geograficamente, a rede nacional do choro a partir de quatro eixos de investigação: **(1) acervos; (2) ações de ensino; (3) associações e clubes; e (4) rodas e lugares de performance** (apresentado na seção anterior). Como resultado desse esforço, foi produzido um banco de dados, cujo objetivo principal é o auxílio na Instrução do Registro do Choro como Patrimônio Cultural pelo Iphan, além da implementação do plano de salvaguarda, possibilitando o retorno de partes essenciais da pesquisa realizada no âmbito deste processo aos músicos e às associações dedicadas ao choro.

O banco de dados, hospedado no projeto Acervos Virtuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), também contou com a contribuição de diversas instituições como a Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), bem como a Casa do Choro, o Clube do Choro de Brasília e os coletivos e associações aqui representadas, dentre outras instituições que se somaram à rede. O banco de dados pode ser acessado através do link: <https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/choropatrimonio>. Os resultados desse amplo mapeamento foram apresentados nos Encontros Regionais do Choro, realizados em novembro de 2021, e foram validados pelas comunidades de chorões e choro-nas em cada região do país, com algumas sugestões de acréscimos.

A implementação do banco de dados, a partir do Registro do Choro como Patrimônio Imaterial do Brasil, tem como premissa a criação de um sistema que permita a contribuição contínua de grupos, instituições e associações de todo o país, além de auxiliar esses coletivos no processo de acompanhamento das ações de salvaguarda a serem coordenadas pelo Iphan, envolvendo as diferentes comunidades do choro do país, através da criação de redes colaborativas e da pesquisa-ação. A proposta é, portanto, que a base seja continuamente atualizada e ampliada.

Disponibilizado de forma *on-line* e gratuita, a existência do Inventário Nacional do Choro permite democratizar o conhecimento acerca dos modos de criação de valor (conhecimento vivo) mantidos pelas famílias de chorões e choro-nas, por clubes do choro, por escolas de choro. Disponibilizá-lo é também democratizar o conhecimento acadêmico produzido nos programas de pesquisa ligados a universidades e instituições federais, por meio da manutenção e da ampliação do banco de dados de forma inclusiva e, dentro do possível, mais representativa dessa manifestação musical brasileira.

OS ACERVOS DE CHORO

Manuscritos, cadernos, partituras editadas, discos de 78 rotações, discos de vinil, acetatos, fitas de rolo, fitas cassete, VHS, CDs, DVDs, fotografias, notícias de jornal, revistas, livros, cartas, instrumentos... A multiplicidade de suportes envolvidos com a prática, com a escuta, com a circulação e com as redes de sociabilidade do choro se reflete na diversidade de acervos relacionados à sua memória. Durante a pesquisa realizada, foram mapeados 165 acervos em todo o Brasil: 65 na região Sudeste, 40 na região Centro-Oeste, 31 na região Sul, 22 na região Nordeste e 6 na região Norte. As principais informações coletadas compreendem uma descrição geral e um histórico de cada acervo; o estado de conservação e a acessibilidade das coleções; e a institucionalidade do acervo – se se trata de acervo pessoal/familiar ou institucional, conforme detalharemos a seguir.

Acervos pessoais

Em sua maioria – em torno de 55% –, os acervos mapeados são acervos pessoais ou familiares, que reúnem coleções de musicistas, compositores, pesquisadores, jornalistas, críticos, chorões e choronas de todo o Brasil. Ou seja, tratam-se de acervos de pessoas que se dedicam à escuta, à prática, à pesquisa, ao gosto e ao cultivo do choro. Sem ser exaustivo, o levantamento indica que aproximadamente 38% dos acervos pessoais identificados no âmbito desta pesquisa estão na região Centro-Oeste, 25% na região Sudeste, 16% na região Nordeste, 13% na região Sul e 7% na região Norte.

Tais acervos compreendem coleções que são referências para pesquisadores, como, por exemplo, o acervo do jornalista, crítico e musicólogo Ary Vasconcelos (1926-2003), um dos mais importantes pesquisadores da música popular brasileira e do choro, cujo acervo contém centenas de discos de 78 rpm, desde as primeiras gravações realizadas no Brasil, em 1902, a várias outras fontes documentais organizadas por ele. Outro exemplo de acervo pessoal referência para músicos e pesquisadores em todo o país é o arquivo Nirez,^[1] em Fortaleza, que possui cerca de 20.000 discos de 78 rpm de música brasileira em geral, sendo parte significativa representada por gravações relacionadas ao choro, além de cerca de 300 programas de rádio digitalizados e partituras (incluindo manuscritos), dentre outros documentos.

Alguns acervos pessoais são especializados em épocas ou temas específicos, como o acervo do pesquisador Sandor Buys, no Rio de Janeiro, um colecionador de discos brasileiros gravados por meios mecânicos (1902-1927), possuindo um acervo de aproximadamente 1.500 discos da fase mecânica, o que representa cerca de 20 a 25% do que foi editado no período. Outros se destacam por curiosidades e raridades, como o acervo do flautista carioca Gerson Ferreira Pinto (1939-), composto

por centenas de partituras de chorões antigos, dentre os quais o caderno original de partituras que pertenceu ao flautista Alfredo da Rocha Viana, pai de Pixinguinha.

Em São Paulo, destaca-se nesse sentido o acervo de Alessandro Soares, jornalista, pesquisador e produtor cultural, que recebeu da violonista Conceição Dias, conhecida por Dona Ceça – uma das primeiras mulheres violonistas na cena musical pernambucana –, a doação de fitas de rolo com gravações históricas de programas de rádio do Recife dos anos 1950 e 1960, como *Quando os Violões se Encontram*, além de gravações não comerciais de saraus com personalidades importantes do choro pernambucano como Meira, Romualdo Miranda, José do Carmo, Alfredo Medeiros, Henrique Annes, entre outros.

O mapeamento revela acervos pessoais de músicos atuantes e que são referência de norte a sul do Brasil. Na região Nordeste, podemos citar o acervo do bandolinista, professor e pesquisador pernambucano Marco César de Oliveira Brito; o acervo do violonista, professor e compositor pernambucano Bozó 7 Cordas; o acervo do músico Jorge Cardoso, bandolinista e pesquisador, no Ceará. Na região Norte, o acervo do bandolinista e compositor paraense Adamor do Bandolim; o acervo do maestro mato-grossense Jeremias Dutra, radicado em Manaus desde a década de 1960. Na região Sul, o acervo do músico e professor Luiz Machado, fundador da Oficina de Choro de Porto Alegre. Na região Sudeste, o acervo particular do bandolinista Izaías Bueno de Almeida, de São Paulo.

Os acervos pessoais abrangem também diversas coleções dedicadas a compositores e instrumentistas. Como exemplos, na região Sudeste temos a coleção Carolina Cardoso de Menezes; o acervo da pianista, professora e pesquisadora Maria Teresa Madeira, no Rio de Janeiro; a coleção Garoto, do acervo particular de Jorge Carvalho de Mello, biógrafo do violonista e compositor Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955). Em São Paulo, o acervo do violonista e compositor Paulo Bellinati, também dedicado à obra do compositor e instrumentista Garoto; a coleção Armando Neves (1902-1976), Armandinho, violonista, no acervo do jornalista Oswaldo Vitta (Colibri); o acervo dedicado a Esmeraldino Salles (1916-1979), compositor, violonista, cavaquinista e contrabaixista paulista, compilado pelo pesquisador Felipe Siles de Castro; o acervo dedicado a Maestro Portinho (Antônio Porto Filho, 1925-1997). Há ainda o acervo do clarinetista fluminense Louro (Lourival Ignácio de Carvalho), um dos pioneiros do choro na fonografia brasileira, sob a guarda de Valdecir de Souza Carvalho, sobrinho-neto de Louro, nascido em Niterói, mas residente atualmente em São Paulo.

Em Minas Gerais, encontramos o caderno manuscrito do compositor e instrumentista Godofredo Guedes, sob os cuidados da Família Guedes. Destaca-se também o acervo de Ausier Vinícius, cavaquinista e responsável pelo bar musical Pedaci-

nho do Céu, fundado em 1996 e dedicado ao choro. Admirador de Waldir Azevedo (1923-1980), Ausier se tornou amigo da viúva Olinda Azevedo e acabou recebendo da família um generoso acervo da memória do cavaquinista e compositor.

Na região Centro-Oeste encontramos o acervo da pesquisadora, flautista e professora Dolores Tomé, em Brasília, com coleções dedicadas ao compositor Alcebíades Moreira da Costa, o Bide da Flauta (1908-1988), e a João Tomé, contendo partituras do compositor e multi-instrumentista em formato braille e instrumentos musicais que pertenceram a ele. Também no Distrito Federal, o acervo particular do citarista Avena de Castro, músico pioneiro do choro em Brasília e um dos principais expoentes da história do choro na capital; e a coleção “Sábado à Tarde”, do acervo da flautista e professora Beth Ernest Dias, produzido no projeto homônimo, que revelou para o público a biografia do citarista Avena de Castro. Foram mapeados ainda o acervo referente ao bandolinista paulista, radicado em Brasília, Dionísio Della Penna, popularmente conhecido como Coqueiro; e a coleção do músico Carlinhos 7 Cordas, do acervo Alcione Tomé.

Em Goiás, destaca-se o acervo de partituras das composições do músico Antônio da Costa Nascimento (1837-1903), por alcunha “Tonico do Padre”, constituído de música sacra e música popular. Tonico Padre é tido como um dos principais expoentes da música goiana do século XIX, tendo deixado vasta obra composta por gêneros que estão diretamente ligados ao nascimento do choro no Brasil, como polcas, tangos brasileiros, maxixes, lundus e valsas. Seu acervo é de propriedade particular da Família Pompeu de Pina e permanece ainda pouco explorado por estudos acadêmicos. O lundu “Ora, veja” foi uma de suas poucas obras gravadas até o momento, na coleção *Choro Carioca, Música do Brasil*, da Acari Records. Trata-se de um acervo de enorme importância para o estudo da continuidade histórica do choro no Centro-Oeste do Brasil.

Na região Nordeste, encontra-se o acervo do Regional do Canhoto, tal como é conhecido, organizado pelo pesquisador e colecionador Armando Marques; o acervo do multi-instrumentista e pesquisador alagoano Billy Magno, dedicado aos compositores de choro alagoanos, tais como Américo Castro, Benedito da Silva, Edison Camilo de Moraes, dentre outros; e o acervo do Projeto Divulgando Compositores Alagoanos, constituído por um banco *on-line* de partituras, gravações, imagens e textos biográficos de compositores nascidos ou radicados no estado de Alagoas. O projeto é administrado pelo músico e compositor José Gomes Brandão, abrangendo parte da obra de autores ainda do final do século XIX, a exemplo de Misael Domingues de Silva, pianista de notória importância para o choro na região.

Na região Sul, entre os acervos pessoais que enfocam a obra de um músico ou compositor, destaca-se o acervo que conta com amplo material da vida e obra do flautista e compositor gaúcho Dante Santoro (1904-1969). O acervo – que inclui fonogramas, partituras impressas e manuscritas, imagens e recortes de imprensa – está sob posse de Homero José Santoro, sobrinho de Dante Santoro. Foi mapeado ainda o acervo que contempla a produção fonográfica do flautista gaúcho Plauto Cruz (1929-2017): a posse do acervo é compartilhada entre o pesquisador e músico porto-alegrense Paulo Parada e a família de Plauto Cruz.

Entre os acervos pessoais, há ainda acervos com registros de performances e rodas memoráveis, como, por exemplo, no Rio de Janeiro, o acervo de Alfredo Britto, que contém registros fonográficos de rodas de choro que aconteceram em sua residência no bairro de Santa Teresa, de 1980 a 2011; e o acervo pessoal do clarinetista Celso Cruz, importante nome ligado à construção do Clube de Choro de Brasília. Já em Brasília, podemos citar o acervo do violonista brasileiro Fernando César, que contém diversos registros em vídeos e fotos de shows e rodas de choro; e o acervo pessoal do advogado, cavaquinista e agitador cultural Francisco de Assis Carvalho da Silva (1933-2000), conhecido como Six, que apresenta itens valiosos para o entendimento da história do choro em Brasília. O acervo, sob a guarda de Silvia Santos da Silva, filha de Six, contém fitas com gravações das famosas rodas de choro promovidas por Six.

Como vimos, são muitos e diversos os acervos pessoais dedicados ao choro. Eles estão espalhados por residências de chorões, choronas, colecionadores e aficionados por todo o Brasil. Já os acervos mantidos e organizados em instituições, embora numerosos, concentram-se principalmente em algumas regiões, como veremos a seguir.

Acervos institucionais

Os acervos institucionais mapeados no âmbito desta pesquisa compreendem diferentes institucionalidades relacionadas à prática, às redes de sociabilidade e à memória do choro: desde institutos até bandas de música, passando por centros culturais, museus, bibliotecas, arquivos, fundações, orquestras, rádios, conservatórios, universidades, clubes do choro, além de plataformas digitais *on-line*. Há acervos em instituições públicas, em instituições de caráter privado, acervos especialmente dedicados ao choro, acervos já catalogados e disponibilizados e outros ainda pouco organizados – em suma, acervos em todo o país, que demandam estudos e que revelam amplo potencial de pesquisa relacionada ao choro.

Ao longo do levantamento realizado, que não se pretende exaustivo, foram mapeados 75 acervos institucionais, sendo a grande maioria (43 acervos) na região Sudeste, seguida respectivamente pela região Sul (18), região Nordeste (8) e região Centro-Oeste (6). Um dado a ser problematizado é a centralização das instituições organizadas que se dedicam à memória do choro no Brasil, uma vez que grande parte dos acervos institucionais mapeados (40%) se concentram no Rio de Janeiro.

Na região Sudeste, e particularmente no Rio de Janeiro, além de acervos públicos com importantes coleções relacionadas à história do choro, encontram-se acervos institucionais particulares especialmente dedicados ao gênero, como os acervos do Instituto Casa do Choro, do Instituto Jacob do Bandolim, a Coleção Mozart de Araújo, no Centro Cultural Banco do Brasil/RJ, e várias coleções do Instituto Moreira Salles, conforme detalharemos a seguir.

O acervo do Instituto Casa do Choro reúne oito coleções, adquiridas por meio de doações. São elas: Coleção Inventário do Repertório do Choro; Coleção Retiro da Velha Guarda; Coleção Milton Varela Vilas; Coleção Escola Portátil de Música; Coleção Almirante; Coleção Maurício Carrilho; Coleção Instituto Jacob do Bandolim; e a Coleção Hermínio Bello de Carvalho. Trata-se de um dos maiores acervos no Brasil dedicados exclusivamente ao choro: particularmente, a coleção de partituras – material em grande parte disponível em formato *on-line* – é uma referência para estudiosos do gênero no Brasil e no mundo. Na mesma linha, com um acervo inteiramente dedicado ao choro, o acervo documental do Instituto Jacob do Bandolim reúne manuscritos, textos pessoais, cadernos datilografados, capas de disco, fotos e partituras, compilados por Jacob do Bandolim que, além de instrumentista e compositor, era também pesquisador. O acervo também possui fitas de rolo registradas por ele em seu estúdio caseiro e gravações contendo registros fonográficos, programas de rádio, entrevistas e os famosos saraus que Jacob realizava em sua casa em Jacarepaguá, entre outras raridades. Outra instituição de referência é o Instituto Moreira Salles, onde se encontram diversas coleções fundamentais para a história do choro: Coleção Chiquinha Gonzaga, Coleção Ernesto Nazareth, Coleção Pixinguinha, Coleção José Ramos Tinhorão, Coleção Leon Barg, Coleção Baden Powell, Coleção Elizeth Cardoso, Coleção Maria Luiza Kfoury e Acervo Antonio D'Auria. As coleções estão acondicionadas na Reserva Técnica Musical do Instituto e a maioria delas está catalogada, digitalizada e disponível para consulta pública no portal de acervos do IMS. No Rio de Janeiro também se encontra a Coleção Mozart de Araújo, no Centro Cultural Banco do Brasil/RJ, que contém milhares de partituras de choro editadas desde o século XIX, manuscritos originais de chorões, além de documentos raros que datam desde o período colonial. Ainda no Rio de Janeiro, encontra-se o acervo do Instituto Cravo Albin, que se dedica à pesquisa e ao fomento de fontes da música popular brasileira, inclusive o choro.

Quanto aos acervos de instituições públicas no Rio de Janeiro, destacam-se as coleções do Museu da Imagem e do Som, formadas a partir de coleções particulares de pessoas e instituições vinculadas à cultura e, em especial, à música — compositores, cantores, maestros, radialistas, críticos musicais, produtores de discos, dentre outros. São elas: Coleção Abel Ferreira, Coleção Almirante, Coleção Braguinha, Coleção Depoimentos para a Posteridade, Coleção Discoteca do Distrito Federal, Coleção Elizeth Cardoso, Coleção Hermínio Bello de Carvalho, Coleção Jacob do Bandolim, Coleção Rádio Nacional, Coleção Sérgio Cabral, Coleção Waldir Azevedo, Coleção MIS – Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro. Outro acervo público fundamental para a pesquisa relacionada ao choro é o Acervo de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (BN), que reúne cerca de 1.930 títulos de choros (e gêneros relacionados) dentre os 6.000 títulos levantados por Maurício Carrilho e Anna Paes, na pesquisa *Inventário do Repertório do Choro no Século XIX*, localizados no Acervo de Música da Biblioteca Nacional. A maioria dos títulos se refere a partituras editadas para piano, mas também se encontram na forma de manuscritos e arranjos para pequenas orquestras e bandas de compositores como Zequinha de Abreu, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Aurélio Cavalcanti, Anacleto de Medeiros. Outro acervo de referência é o Acervo Sonoro do Arquivo Nacional, que abriga o acervo da Casa Edison, que a partir de 1902 foi responsável pelas primeiras gravações fonográficas no Brasil – material de enorme importância para a história do choro por conter registros dos primeiros chorões em atividade no Rio de Janeiro.

Em Minas Gerais, a maior parte dos acervos institucionais encontrados são acervos de bandas de música. Embora não exaustivo, o mapeamento salienta a importância dessas corporações para a história do choro no estado e em todo o país. Em Diamantina, encontra-se coleção de partituras, datadas de 1877 a 1908, do acervo da Biblioteca Antônio Torres, que pertenceram a bandas de música e envolvem gêneros diversificados – como valsas, polcas, mazurcas e maxixes – de compositores locais e partituras de músicas que transitavam na época. Foram localizadas também partituras da Banda de Música do Terceiro Batalhão da Polícia Militar de Diamantina e, no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina/Pão de Santo Antônio, as partituras da Banda Corinho, que reúnem valsas, polcas, mazurcas e maxixes, e cujo interesse para a história do choro foi evidenciado pelas pesquisas da flautista Odette Ernest Dias, a partir da década de 1980, e seguem sendo pesquisadas por Evandro Archanjo e Alaécio Martins. Em Minas Gerais, também foram mapeados o Arquivo de Bandas do Museu da Música de Mariana; o acervo da banda da Sociedade Musical São Caetano, do município de Mariana, que se encontra atualmente no Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto (ICHS/UFOP); e o Acervo Arquivístico de Musicologia do Museu da Inconfidência, composto por documentos datados desde o final do século XVIII até o início do XX, envolvendo manuscritos, impressos, obras didáticas, de conteúdo sacro e popular, com relação direta com gêneros musicais que fazem parte da história do choro.

Em São Paulo, os acervos institucionais mapeados no âmbito desta pesquisa compreendem coleções em instituições públicas como o Instituto de Estudos Brasileiros da USP, a biblioteca Oneyda Alvarenga, o Museu da Imagem e do Som e o Arquivo Público do Estado. Como exemplos, a Coleção Marcello Tupynambá (1889-1953) – pianista, compositor, poeta e engenheiro paulista –, abrigada pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da USP, e composta por edições de época, manuscritos inéditos do autor e documentos; a Coleção Ronoel Simões, construída ao longo de sessenta anos pelo colecionador e violonista, considerada o maior acervo pessoal de partituras e gravações de violão dedilhado do mundo, atualmente alocada na Discoteca Oneyda Alvarenga; a Coleção do artista plástico Miécio Caffé, situada no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, que reúne precioso acervo de discos, fonte de parte significativa das reedições de antigas gravações de músicas populares brasileiras até meados dos anos 1980; foi mapeado também o Fundo São Luiz do Paraitinga, que integra o Arquivo Público do Estado, e cujo acervo relacionado à música comporta partituras de bandas da cidade de São Luiz do Paraitinga, na virada do século XX, dentre outros documentos.

Na região Sudeste, encontram-se ainda acervos de rádios, como o acervo da Rádio MEC, no Rio de Janeiro, composto por gravações históricas de programas de rádio de cunho educativo e cultural, como os diversos programas radiofônicos dedicados ao choro desde a década de 1970. Também o acervo da Rádio Inconfidência, em Minas Gerais, que está sob os cuidados do Núcleo de Acervos da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais, e abriga discos de 33, 45 e 78 rpm produzidos entre as décadas de 1940 e 1980, além de partituras manuscritas, a maior parte constituída de arranjos de música popular para orquestras da própria rádio. Vale mencionar também os acervos digitais mapeados, como o acervo do Instituto Memória Musical Brasileira, o acervo Memória do Cavaquinho Brasileiro e o Acervo Digital do Violão Brasileiro.

Na região Sul, foram mapeados acervos de instituições de ensino – escolas, conservatórios, universidades –, bibliotecas e fundações municipais de cultura, museus, institutos, clubes do choro e bandas, revelando um cuidado crescente com a cultura e a história da região, conforme detalharemos em cada estado.

No Paraná, destacam-se acervos vinculados a instituições públicas, como a Coleção Revista *Olho da Rua*, de Curitiba, sob os cuidados da Biblioteca Pública do Paraná, que possui uma série de partituras de músicos paranaenses do começo do século XX ligados ao universo do choro. Há a coleção Stellinha Egg, do Museu da Imagem e do Som do Paraná, composta por objetos, documentos e partituras da cantora popular Stellinha Egg (1914-1991) e de seu marido, Maestro Lindolfo Gaya (1921-1987), com partituras do cancionero popular paranaense, reunindo valsas, schottisches, choros, modinhas, batuques, entre outros. Há também o acervo His-

tórico Musical Waslau Borkowski, constituído de documentos musicais recolhidos pela Fundação Municipal de Cultura de Ponta Grossa. Destacam-se os fundos da Orquestra Sinfônica Cidade de Ponta Grossa, a primeira orquestra do Paraná, assim como o da Banda Lyra dos Campos, corporação tradicional no estado. Sob os cuidados da biblioteca da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), está o acervo Louviral Vesgerau, que contém o espólio musical do músico, professor, maestro e acordeonista paranaense Jorge Vosgrau, nascido no final do século XIX, constituído por partituras e arranjos para orquestras e *jazz bands*, editados entre 1923 e a década de 1970, além de métodos para acordeon. O espólio foi conservado pelo filho do maestro, Lourival Vesgerau. A Unespar também abriga o acervo do maestro paranaense Antônio Melillo, que possui diversas partituras musicais editadas nas décadas de 1920 e 1930. Algumas de suas composições podem ser encontradas no *songbook* do livro *Choro curitibano: uma breve história do Paraná e sua música popular*, produzido pelo músico e pesquisador Tiago Portela Otto. A organização deste acervo foi liderada pela musicóloga e professora da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), Marília Giller. No Paraná, destacam-se ainda o acervo do Conservatório de MPB de Curitiba, que contém a produção recente de vários chorões curitibanos, além de arranjos e gravações de apresentações realizadas nas oficinas de música popular; e o acervo do Clube do Choro de Londrina, que mostra a trajetória do clube e de seus principais membros, cujo material foi utilizado no documentário *Londrina sorri para o choro*.

Em Santa Catarina, foram mapeados o Acervo Aldo Krieger, do instituto homônimo, dedicado à conservação do patrimônio do compositor, regente, professor e multi-instrumentista Aldo Krieger (1903-1972), com grande contribuição para o choro da região catarinense ao longo do século XX, compreendendo várias polcas, valsas e tangos no seu repertório; o Acervo da Casa da Memória de Florianópolis, centro de documentação da vida social e cultural do município, que contém digitalizada a coleção de fitas do músico, compositor e radialista Zininho, que registrava em seu gravador acontecimentos do cotidiano musical da cidade e do país, em especial da Rádio Guarujá e Rádio Diário da Manhã; o Acervo Musical do Arquivo Histórico de Joinville, que contém partituras diversas de compositores da cidade, com a presença de gêneros de danças de salão que deram origem ao choro, tais como valsas, schottisches e polcas, compostos por músicos da região na primeira metade do século XX, material estudado pela professora Rosenete Eberhardt Llerena (2012); a Coleção Pedro Raymundo (1916-1973), acordeonista e compositor de choros de origem catarinense, que se encontra no Museu Histórico Anita Garibaldi, na cidade de Laguna, e conserva o acervo discográfico, objetos pessoais e instrumentos originais pertencentes a ele, como, por exemplo, sua sanfona personalizada; o Acervo da Sociedade Musical Amor à Arte, que conta com documentos e partituras guardados desde a sua fundação, em 1897, possuindo material musical variado, com maxixes, tangos e polcas, além do repertório da banda. Também foi mapeado o Acervo do Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina.

No Rio Grande do Sul, foram mapeados acervos vinculados a museus, clubes do choro e instituições de ensino, revelando importantes legados do choro e sua presença na região. A coleção do músico e pesquisador gaúcho Hardy Vedana (1928-2009), no Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, contém gravações, partituras, impressos, entre outros itens, incluindo a coleção especial de discos da Casa A Eléctrica, além de outros selos raros. Vedana tem especial vinculação com a temática do choro por ter realizado pesquisa sobre uma das primeiras fábricas de disco da América do Sul, a Casa A Eléctrica, dos irmãos Leonetti, responsável por gravar na década de 1910 diversos grupos locais e “orquestras típicas” de tango da Argentina, bem como compositores de choro gaúchos como Octávio Dutra, a quem dedicou uma biografia. O acervo Octávio Dutra (1884-1937), por sua vez, encontra-se no Laboratório de Etnomusicologia da UFPel, contando com material bastante vasto e diversificado de sua trajetória como músico e compositor pioneiro do choro no Rio Grande do Sul. Os documentos, que se encontram digitalizados e podem ser acessados pela base de dados *on-line* do projeto, ajudam a contar a trajetória do choro em Porto Alegre ao longo do século XX, especialmente no que corresponde à atuação da Orquestra Filarmônica Popular de Porto Alegre (OFIPPA), dirigida por seu sobrinho Voltaire Dutra Paes. Há também a coleção Chiquinho do Acordeon (1928-1993), importante compositor, intérprete e arranjador gaúcho, que se encontra no Museu do Colégio Mauá, onde o músico estudou quando vivia em Santa Cruz do Sul (RS). O conteúdo da coleção dispõe do acervo discográfico do compositor, bem como de fotos e recortes de imprensa.

Destacam-se ainda acervos relacionados a clubes do choro da região. O acervo do Clube do Choro de Porto Alegre, que reúne material da trajetória dessa instituição desde sua criação em 1989, com fotos, recortes jornalísticos, gravações e fitas de apresentações das três edições (1991, 1992 e 1993) do Festival de Choro de Porto Alegre. Por fim, mas não menos importante, o acervo do Choro de Pelotas, que nasce de um projeto de cooperação entre o Clube do Choro de Pelotas e a UFPel. O acervo busca oferecer um panorama da atividade do choro na cidade desde a década de 1950, estando dividido em coleções intituladas com os nomes dos participantes visitados para sua elaboração, músicos atuantes na cidade, além de figuras importantes do choro gaúcho e familiares de célebres músicos da cidade. Os documentos foram selecionados junto com os músicos de choro e suas famílias, tendo sido recuperados e digitalizados, estando atualmente disponíveis na plataforma digital do projeto.

Na região Nordeste, foram encontrados oito acervos institucionais no âmbito desta pesquisa, a maioria deles vinculados a arquivos públicos, bibliotecas, museus, universidades e bandas de música. No Maranhão, está localizado o Acervo João Mohana, composto por partituras datadas da primeira metade do século XIX até meados do século XX, encontrando-se armazenado no Arquivo Público do

Estado do Maranhão. Trata-se de coleção de grande importância para o entendimento da história do choro na região. Há também o Arquivo Musical do Seminário Santo Antônio, composto por seis cadernos, entre partituras, impressos diversos e notações textuais, integrando o acervo da Biblioteca Frei Alberto Mersmann, do Instituto de Estudos Superiores do Maranhão (IESMA). Conforme indicado pelo pesquisador Guilherme Augusto de Ávila, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), são documentos de particular importância para a investigação da música maranhense do início do século XX. Há ainda a Coleção Família Perdigão, no acervo do Museu Histórico Artístico do Estado do Maranhão, de notória importância no que diz respeito à preservação de composições para violão do Maranhão oitocentista, entre os anos 1820 e 1890. Há também a Coleção da Banda de Música João Carlos Dias Nazareth, composta de documentos musicais, entre partituras e notações diversas, sob a guarda da Polícia Militar do Maranhão.

Em Pernambuco, vale mencionar o Acervo Sonoro da Fundação Joaquim Nabuco, um dos mais importantes acervos sonoros do Nordeste e de todo o país. Na Bahia, destacam-se a coleção do maestro baiano Manoel Tranquilino Bastos (1850-1935), na Secretaria de Cultura/Biblioteca Central do Estado da Bahia, catalogada pelo professor e clarinetista Juvino Alves, contendo cerca de 2.100 documentos musicais, incluindo partituras e livros; e a coleção Impressão Musical na Bahia, que apresenta partituras de aproximadamente 320 compositores, digitalizadas e disponíveis para acesso por meio da página da internet do Núcleo de Estudos Musicológicos da Escola de Música da UFBA, sob coordenação do professor Pablo Sotuyo Blanco. Embora a coleção não se limite ao choro, estão incluídas nela diversas peças vinculadas ao gênero e/ou a outros estilos historicamente associados à sua prática, tais como lundus, modinhas, valsas, maxixes, quadrilhas, dobrados e polcas. Por fim, ainda na região Nordeste, o Acervo de Música Potiguar (AMP) não é um acervo específico de choro, ainda que contenha documentos importantes para o estudo desse gênero musical no Rio Grande do Norte.

Na região Centro-Oeste, foram mapeados acervos de bandas, instituto, clube de choro, entre outros. Em Brasília, destaca-se o acervo do Instituto Piano Brasileiro (IPB), fundado pelo pianista e pesquisador Alexandre Dias, composto de milhares de itens. Entre os itens relacionados ao choro, destacam-se os áudios do acervo da pianista Neusa França, doado ao IPB, contendo gravações dos históricos saraus realizados em sua residência em Brasília – alguns deles com a presença do músico Jacob do Bandolim. Também em Brasília, o acervo do Clube do Choro contém diversos materiais impressos sobre as atividades realizadas pela instituição, gravações de áudio e vídeo de espetáculos, publicações diversas, acervo de fotos, entre outros. O acervo é formado majoritariamente a partir de doações de frequentadores, registros feitos pelo próprio Clube do Choro e gravações feitas por canais de televisão, como TV Senado e TV Câmara. Em Goiás, destaca-se o acervo Musical da

Banda Phoenix, do Mestre Propício, histórico agrupamento musical de Pirenópolis, constituindo-se como o acervo musical mais antigo do estado. O acervo é composto por partituras oriundas de antigas corporações musicais surgidas em Pirenópolis a partir do século XVIII, bem como o arquivo da própria banda, fundada em 1893. Destacam-se no arquivo as composições originais de Antônio da Costa Nascimento, o Tônico do Padre (1837-1903), um dos pioneiros do choro no Centro-Oeste brasileiro, dentre vários outros compositores locais. Também foi localizado o acervo de partituras da Corporação Musical 13 de Maio, histórico agrupamento musical da cidade de Corumbá, em Goiás, constituído pelas músicas do repertório da banda, incluindo composições de autoria de músicos e maestros da Banda e reunindo os mais variados estilos e gêneros. No Mato Grosso, o acervo do Núcleo de Choro da Polícia Militar do Mato Grosso (PMMT) contém partituras, em sua grande maioria de choro, inclusive de compositores locais. No Mato Grosso do Sul, o acervo da TV Educativa contém programas de televisão relacionados ao choro, com destaque para o programa *Som do Mato*, que realizou produções com grupos de choro locais.

A multiplicidade de acervos encontrados, bem como a diversidade de seus formatos, demonstram mais uma vez a imensa capilaridade alcançada pelo choro em todo o país: esses acervos se constituem como registros da existência de intensas redes afetivas em torno de músicos e grupos que tiveram atuação marcante em diferentes regiões. Configuram-se como patrimônios de cidades, municípios e estados por serem espaços de memória que nos fornecem indicações valiosas sobre a trajetória de instrumentistas e compositores(as) que tiveram relevância para a construção das várias micro-histórias do choro espalhadas por todo o Brasil.

A base de dados realizada no âmbito do processo de registro do choro apresenta um retrato detalhado de cada um dos acervos apresentados brevemente neste Dossiê, para além de apontar indicações de salvaguarda para cada um deles. Ainda que não possa ser considerado exaustivo – por ter sido realizado durante o período pandêmico, sem possibilidade de consulta física a cada acervo –, trata-se do maior mapeamento dedicado a acervos de choro já realizado até o presente momento. A ênfase na descrição sobre o conteúdo de cada acervo e o detalhamento de indicações de salvaguarda – muitos dos acervos mapeados encontram-se em situação de alto risco de perecibilidade – podem e devem servir de base para a formulação de políticas públicas (a nível federal, estadual e municipal) que impeçam o desaparecimento desses “lugares de memórias” que se constituem enquanto riqueza e pluralidade do choro por todo o Brasil.

CLUBES DE CHORO, COLETIVOS E MOVIMENTOS

O mapeamento realizado no âmbito do presente processo de registro mostrou também a diversidade de clubes de choro, associações, coletivos e movimentos por todo o Brasil. Ao todo, foram mapeados 48 clubes e associações: 32 em atividade e 16 que tiveram função histórica em suas respectivas regiões, mas que hoje se encontram inativas. Do total de clubes e associações mapeadas, 20 encontram-se na região Sudeste, 11 na região Sul, 7 na região Nordeste, 7 na região Centro-Oeste e 3 na região Norte. Para cada um desses clubes e coletivos mapeados, foram criadas fichas com um histórico e uma descrição pormenorizada sobre cada instituição, para além de informações práticas como endereço e página *web*/redes sociais (quando existentes).

Como em todo o processo de mapeamento, tem-se plena consciência de que as amostragens coletadas representam apenas o retrato de um determinado momento: sendo o choro uma prática musical fluida e em constante mutação, é natural que tais associações e clubes estejam sempre “em movimento”, isto é, em processo constante de transformação – novos coletivos são criados, clubes mais antigos são extintos, surgem novas associações pelas redes sociais, em um fluxo contínuo de mudança. Mais importante, porém, do que fixar um número exato de entidades, o mapeamento nos permite constatar a enorme diversidade de formatos com que chorões e choronas de todo o Brasil se articulam em torno de processos de criação de coletivos: há clubes do choro com sede própria e regulamentação jurídica que mantêm atividades regulares (rodas, cursos, palestras, etc.); clubes que não possuem sede mas que ocupam espaços recreativos sociais e/ou culturais como bares, associações e institutos culturais; clubes que possuem caráter mais didático e/ou mais calcado na produção de eventos; movimentos e coletivos que apresentam caráter itinerante, ocupando espaços públicos dos centros urbanos com rodas de choro, bem como institutos que se organizam em torno da salvaguarda da obra de compositores e intérpretes. É importante assinalar que as redes sociais parecem cada vez mais ganhar um papel de destaque não apenas na manutenção e divulgação desses clubes e coletivos, mas também na criação de redes entre eles. Principalmente durante o período pandêmico em que foi conduzido este processo de registro, verificou-se que as redes sociais tiveram papel fundamental para a manutenção de atividades mínimas que garantiram a existência de muitos desses coletivos e movimentos por todo o Brasil.

Historicamente, o primeiro clube de choro no país foi criado no Rio de Janeiro, em 1975. Fundado por iniciativa de músicos, intelectuais, produtores culturais e jornalistas como Mozart de Araújo, Lindolpho Gaya, Copinha, Albino Pinheiro, Sérgio Cabral e Paulinho da Viola, o Clube do Choro do Rio de Janeiro tinha por objetivo “preservar o choro e facilitar ao público jovem o acesso ao acervo artístico do choro”.

O Clube do Choro do Rio realizou, entre os anos de 1975 e 1981, atividades esparsas em concertos realizados no Teatro João Caetano, Teatro Casa Grande e o Planetário da Gávea, com conjuntos como Época de Ouro e A Fina Flor do Samba, recebendo amplo apoio e ampla divulgação pela imprensa carioca, através da ação de jornalistas como Tárík de Sousa, Lena Frias, Moacir Andrade e José Ramos Tinhorão. Ainda que tenha tido pouco tempo de duração – funcionou até meados da década de 1980 –, o Clube do Choro do Rio de Janeiro funcionou como modelo para a criação de outros clubes que surgiram em todo o país ainda na década de 1970.

Em 1976 surge o Clube do Choro de Brasília, a partir da iniciativa de um grupo de músicos da cidade que já cultivavam o choro desde a década de 1960, dentre os quais se incluíam Avena de Castro, Cincinato, Assis, Pernambuco do Pandeiro, Pinheiro, Raimundo Brito e Veloso. A partir da iniciativa do clarinetista Celso Cruz e da flautista Odette Ernest Dias, e inspirados no recém-criado Clube do Choro do Rio de Janeiro, surge então o Clube do Choro de Brasília, registrado oficialmente em 1977 e tendo como sede provisória a residência de Odette Ernest Dias. Além dos músicos já citados, o Clube passa a congregar outros nomes importantes como Waldir Azevedo, Alencar 7 Cordas, Valério (6 cordas), Bide da Flauta e Henrique Filho, o Reco do Bandolim. Após um período de dificuldades ao longo da década de 1980, que levaram inclusive à suspensão de suas atividades, o Clube é reinaugurado em 1993, através da liderança de Reco do Bandolim. Nessa nova fase, o Clube consegue mobilizar recursos para se reerguer, tornando-se um dos principais polos de disseminação do choro na região Centro-Oeste e no Brasil, organizando uma agenda regular de shows e espetáculos e posteriormente criando a Escola de Choro Raphael Rabello, referência de ensino do gênero no país.



Clube do Choro de Brasília

FONTE Acervo pessoal de Reco do Bandolim

Ainda na região Centro-Oeste, destacam-se outros clubes: o Clube de Choro de Goiânia, fundado em 1982 e ativo até 2002, formando músicos como o violonista Rogério Caetano; a Confraria de Choro, na cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, que funcionou de 2004 a 2014; e, ainda em atividade, a Orquestra Cuiabana de Choro (MT), o Núcleo de Choro da Polícia Militar do Mato Grosso, e os coletivos Choro Raiz e Choro Piloto em Brasília.

Na região Sul do Brasil, o Clube do Choro de Londrina foi o primeiro a surgir, ainda em 1976, a partir da iniciativa do músico Frederico Belinato, bandolinista e cavaquinista, que teria se mudado de São Paulo para Londrina na década de 1950 e criado um regional que se apresentou regularmente na televisão local entre 1964 e 1973. O Clube de Choro de Londrina se mantém em plena atividade, realizando rodas regularmente, para além de organizar, desde de 2008, uma Oficina de Choro reunindo músicos de todo o país. Ainda na região Sul, em 1989 é criado o Clube de Choro de Porto Alegre, responsável por três edições (em parceria com órgãos locais) dos Festivais de Choro de Porto Alegre na década de 1990, importante evento revelador de talentos e de novas composições no estado. A cidade de Florianópolis ganhou seu clube do choro em 2005, a partir de iniciativa de músicos como Wagner Segura, Rogério Piva, Chico Saraiva e Ernani Kurtz. O clube foi responsável por diversas atividades no Dia Municipal do Choro, para além de organizar eventos com músicos de todo o país. Já a cidade de Curitiba teve seu Clube do Choro fundado em 2001, a partir de encontros musicais que aconteciam semanalmente, até 2014, no Espaço Cultural Beto Batata. Os festivais de composição de choro promovidos pelo Clube do Choro de Curitiba aconteciam uma vez por mês durante esse período, resultando em centenas de composições e na produção de dois CDs com obras de compositores de todo o país. A essas iniciativas históricas juntam-se clubes historicamente mais recentes como o Clube do Choro de Pelotas, o Clube do Choro da Serra Gaúcha, o Clube do Choro de Ponta Grossa, para além dos coletivos É no Choro que eu Vou, em Curitiba, o Coletivo do Choro em Maringá e a Associação O Canto do Choro, também em Curitiba.



Clube do Choro de Pelotas (s. d.), por Adriana Yanamoto

FONTE Acervo do Choro de Pelotas (UFPel)

Na região Nordeste, o Clube de Choro da Bahia foi o primeiro a ser criado, em 1977, graças à iniciativa do grupo Os Ingênuos, em uma apresentação no Teatro Castro Alves, com a presença de diversos músicos de choro do país, incluindo Paulinho da Viola. A iniciativa foi encerrada um ano depois, para ser retomada somente a partir do ano de 2007, impulsionada pelo êxito da Roda de Choro do Teatro Vila Velha (2000-2006), idealizada e criada pelos músicos Juvino Alves e Elisa Goritzki. Nos anos seguintes, as atividades do clube foram realizadas em diversos locais, como o Instituto Cultural Brasil-Alemanha e, entre 2013 e 2014, a casa Red River Café, no bairro do Rio Vermelho. Na cidade de Natal (Rio Grande do Norte), duas iniciativas foram mapeadas: o Clube do Chorinho de Natal, fundado por João Mendes da Rocha Filho, que teve atuação entre 1987 e 1993, realizando rodas, concertos e palestras e estimulando o surgimento de novos conjuntos na região; e, mais recentemente, a Confraria do Choro em Natal, fundada pelo violonista Bruno Farias, em 2011, a partir de uma ação educativa promovida pelo Serviço Social da Indústria (SESI). Outras iniciativas mapeadas foram o Clube do Choro da Paraíba, fundado em 1985, o Clube do Choro de Teresina, Clube do Choro Santo Antônio de Jesus (Bahia) e o Movimento do Choro Sergipano, criado em 2013 e que funciona como um coletivo de grupos de choros locais.

Na região Norte, um importante polo do choro é a Casa do Gilson, originado na Casa do Choro e criado pelo músico Aldemir Ferreira da Silva no quintal de sua própria residência, onde se reuniam frequentemente chorões locais como Adamor do Bandolim, Everaldo Pinheiro, Manoel Cordeiro e Mestre Paulo do Pandeiro. Com o falecimento de Aldemir, em 1983, o músico José Gilson decide tomar a iniciativa de abrigar os encontros em sua própria casa. Surge então a Casa do Gilson, um dos mais importantes polos de choro na região Norte, lugar de encontro e de rodas onde já passaram músicos de todo o Brasil e onde jovens músicos de Belém do Pará e da região Norte encontram espaço para divulgação de seus trabalhos e para a criação de novos grupos. Ainda na região Norte, foram mapeados o Clube do Choro do Acre, iniciativa do bandolinista Antônio Carlos do Nascimento e do Grupo Som da Madeira, e o Clube do Choro do Amazonas, criado em 2019, e que leva o nome do maestro Jeremias Dutra, importante músico de choro da região. Nos encontros com chorões e choronas da região Norte, promovidos no âmbito do processo de registro deste Dossiê, uma das dificuldades relatadas pelos clubes de choro do Norte do Brasil estava relacionada à distância física entre os grandes centros da região, o que dificulta o intercâmbio entre essas instituições, além da falta de políticas públicas e/ou a dificuldade de acesso a editais e financiamentos culturais que possibilitem a manutenção das atividades dessas associações.

Finalmente, a região Sudeste é a que concentra o maior número de associações e clubes, 20 no total, divididos entre os estados de São Paulo (10), Rio de Janeiro (8) e Minas Gerais (2). De modo geral, identificam-se três tipologias de associações:

clubes do choro, institutos e coletivos. Para além do Clube do Choro do Rio de Janeiro, que funcionou entre 1975 e o início da década de 1980, o Clube do Choro de São Paulo apresenta-se como o segundo mais antigo da região, apesar de apresentar, em sua trajetória, diversas fases e remodelações. Criado em 28 de maio de 1977 por iniciativa dos jornalistas Oswaldo Luiz Vitta (Colibri) e Sérgio Gomes da Silva (Serjão), o clube teve entre seus primeiros membros os músicos Tia Amélia, Nelson Galeano, Izaías Bueno, Antonio D'Auria, entre outros. O clube ganhou sede própria em dezembro de 1977, quando houve um incremento nas atividades e o aumento do número dos sócios. No novo endereço aconteceram algumas das realizações mais importantes: a Rua do Choro, que comemorou um ano da fundação do Clube; o lançamento do LP em homenagem ao violonista Armando Neves; o lançamento dos dois números do caderno *Urubu malandro*; e a produção de shows semanais no Café Paris, no Bar do IA e nos bares Latino Americano e Quincas Borba, além do Teatro São Pedro. Nessa primeira versão, o Clube do Choro de São Paulo funcionou de 1977 a 1979, quando a diminuição do número de sócios fez a manutenção do Clube ficar insustentável na sede própria. Em 1980, o clube foi reinaugurado em formato de um bar com o mesmo nome, cujo empresário era Helton Altman. De 2000 a 2002, o Clube foi reinaugurado com a abertura de um novo CNPJ, e com o bandolinista Izaías Bueno na presidência. Porém, por mudanças na Secretaria da Cultura, essa nova versão do clube não chegou a promover nenhuma atividade prática, existindo só no papel, até que Izaías encerrou a associação. No ano de 2015, o Clube do Choro de São Paulo foi recriado em sua versão atual, como fruto da articulação entre chorões da cidade, o jornalista Luiz Nassif e a Prefeitura de São Paulo. O clube ganhou como sede o recém-reformado Teatro Arthur Azevedo na Mooca (zona Leste de São Paulo) e ficou ativo de agosto de 2015 a dezembro de 2016. A partir de 2017, o clube ficou sem a sede no Teatro e perdeu o apoio da prefeitura para suas atividades, apesar de manter suas rodas de choro até o início da pandemia.

Para além da capital, o interior do estado de São Paulo apresenta uma grande efervescência de associações em torno do choro. São clubes que muitas vezes se organizam em torno da memória de grandes nomes do choro – embora suas ações sejam múltiplas –, tais como o Clube do Choro Pixinguinha, em São José dos Campos, e o Clube do Choro Waldir Azevedo, em Taubaté. Há clubes do choro que tiveram importância histórica para suas regiões, ainda que não estejam mais em atividade, como o Clube do Choro de Avaré, que foi presidido pelo bandolinista Altino Toledo e que organizou, entre 2011 e 2018, oito edições do Festival de Choro de Avaré, reunindo chorões e choronas de todo o Brasil. Regularmente em funcionamento, para além dos já citados anteriormente, encontram-se o Clube de Choro de Santos, o Clube do Choro de Mairiporã e o Clube do Choro de Ubatuba, a Academia do Choro, na cidade de São Carlos, e o coletivo Choro de Resistência, em Piracicaba, liderado pelo bandolinista Rui Kleiner.



Clube do Choro de Santos (s. d.), autoria desconhecida

FONTE Clube do Choro de Santos

No estado de Minas Gerais foram mapeadas duas instituições: o Clube de Choro de Juiz de Fora, que funcionou entre 1997 e 2000, e o Clube do Choro de Belo Horizonte, ainda em atividade. Criado a partir de um movimento organizado pelo conjunto Choro e Cia., o Clube do Choro de Juiz de Fora promoveu, em seus anos de existência, rodas de choro em diversos bares da cidade, para além de eventos com músicos de reconhecimento nacional. O Clube também realizou a gravação de um CD dedicado a compositores naturais da cidade de Juiz de Fora, para além de *workshops* e cursos. Já o Clube do Choro de Belo Horizonte nasceu a partir de encontros semanais entre músicos amadores e profissionais em rodas de choro no Bar do Bolão, a partir do ano de 1993. Em 31 de maio de 2006, 23 dos participantes regulares dos encontros fundaram uma associação sem fins lucrativos com o propósito de divulgar o choro na cidade. Em seus anos de atividade, o Clube do Choro de Belo Horizonte promoveu, diretamente ou através de parcerias com instituições locais, cerca de 400 apresentações musicais na própria capital e em outras cidades de Minas Gerais. Dentre os projetos realizados, destacam-se a Festa da Música, projeto de música instrumental que realizou em média 50 shows ao ano, ao longo de temporadas de dez dias, e o projeto BH Choro, que levou o gênero para as praças com acesso gratuito ao público.

No estado do Rio de Janeiro foram mapeadas oito associações, com perfis bastante distintos. Duas delas têm caráter institucional, voltadas à preservação e à salvaguarda da obra de músicos de choro. A primeira, historicamente falando, é o Instituto Jacob do Bandolim (IJB), criado em 2002 por Elena Bittencourt (filha de Jacob do Bandolim), Déo Rian, Sergio Prata, Pedro Aragão e Bruno Rian, Egeu Laus (membros da diretoria), além de Hermínio Bello de Carvalho, Joel Nascimento, Luiz Otávio Braga e Maurício Carrilho (membros do conselho consultivo). Entre as realizações do IJB, estão a coleção de CDs *Todo Jacob* (2002); o show *Ao Jacob, seus bandolins* (2002); o evento “Comemoração da Assinatura do Acervo IJB-MIS”, marcando o início da parceria entre o IJB e o Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ) para a recuperação das 122 fitas de rolo do seu acervo; o álbum de partituras e CD com bases de acompanhamento *Tocando com Jacob* (2006); o show *Mestre Dino 7 Cordas* (2006); o álbum de partituras *Caderno de composições de Jacob do Bandolim*, organizado por Marcílio Lopes, reunindo a obra completa deste músico. Para além do IJB, foi também mapeado o Instituto Waldir Azevedo, na cidade de Conservatória (RJ), presidido pelo músico Ronalzinho do Cavaquinho. O instituto tem o propósito de apoiar atividades de pesquisa e resgate da produção musical de Waldir Azevedo; criar e manter acervo literário, bibliográfico, fotográfico, fonográfico e videográfico, além de registros relacionados à carreira musical do cavaquinista.

Três outras associações apresentam perfil voltado para a ocupação de espaços públicos com rodas de choro e eventos musicais: o Instituto Cultural 100% Suburbano, dirigido pelo produtor cultural Luiz Carlos Nunuka, que desempenha um importante papel de promoção de atividades culturais ligadas ao choro na histórica região

do subúrbio da Leopoldina, local de residência de chorões como Pixinguinha e Luiz Americano; o Clube do Choro de Niterói, capitaneado pelo músico Paulinho do Bandolim, que promove rodas regulares com a presença de grandes nomes do choro niteroiense como Ronaldo do Bandolim, Márcio Hulk e Rogério Souza; e finalmente o coletivo Choro na Rua, que reúne músicos como Silvério Pontes, Daniela Spielmann (saxofone), Dudu Oliveira (flauta), Maionese (Alexandre Romanazzi) (flauta), Rogério Caetano (violão de 7 cordas), Charles da Costa (violão), Henrique Cazes (cavaquinho), Thiago Souza (bandolim), Netinho Albuquerque (pandeiro) e Rodrigo de Jesus (percussão). O Choro na Rua promove rodas de choro em diferentes espaços públicos no Rio de Janeiro: Praça Santos Dumont, na Gávea; Pedra do Sal, na rua Argemiro Bulcão, na Saúde; Praça Saens Peña; Forneria da Tijuca, na rua Carlos Vasconcelos; e em Niterói, no Jardim Icaraí, na rua Leandro Mota, com frequência mensal.

Finalmente, a Casa do Choro pode ser considerada um polo dinamizador do choro não apenas no Rio de Janeiro mas em todo o país. Organizadora da Escola Portátil de Música (EPM), uma das mais respeitadas ações de ensino de choro no país e de diversos festivais nacionais de choro, a Casa promove, para além da parte didática, cursos, palestras, exposições e *workshops*. No Rio de Janeiro, a Casa do Choro promove ainda diversas séries de concertos no auditório de sua sede, localizada na histórica rua da Carioca, no centro da cidade. Para além da importância de seu acervo – já descrito no item anterior –, a Casa é reconhecida por ser um lugar de formação de novos conjuntos, grupos, instrumentistas e compositores(as) que se aglutinam em torno das atividades promovidas pela instituição.

Como já referido anteriormente, o banco de dados criado durante o processo de registro apresenta fichas detalhadas sobre cada uma das instituições citadas neste Dossiê. Durante o processo de registro foram realizados encontros frequentes com responsáveis por clubes, associações, coletivos e movimentos de todo o Brasil. Alguns desses encontros ocorreram em formato de seminário *on-line*, outros foram realizados por meio de reuniões regionais. Em todos eles, porém, seus representantes salientaram a importância da criação de parcerias e convênios com poderes municipais/estaduais e com as superintendências regionais do Iphan, visando estimular a manutenção das atividades desses clubes e movimentos por todo o país (ver a seção Recomendações de salvaguarda ao fim do Dossiê).

AÇÕES EDUCATIVAS RELACIONADAS AO CHORO

Em um dos seminários temáticos dedicados ao ensino do choro, o violonista e compositor Maurício Carrilho relacionou as transformações da prática do choro às mudanças no modo de vida das grandes cidades, relatando as maneiras pelos quais a Escola Portátil de Música – criada no ano de 2000, no Rio de Janeiro – buscou suprir a aprendizagem que se dava nas rodas:

A Escola Portátil começou porque a gente reparou que o modo de vida das grandes cidades foi cancelando o tempo livre que as pessoas tinham para se reunir e tocar. As rodas de choro foram ficando escassas e elas sempre foram fundamentais para a preservação de repertório, para essa transmissão oral do conhecimento rítmico, das nuances de acompanhamento, de estilos de frase, de articulação. Essas coisas todas as pessoas aprendiam repetindo o que os músicos melhores e mais experientes faziam nas rodas. Quando alguém tinha dificuldade numa música, olhava para a mão do cara mais experiente que conhecia aquela harmonia. Assim a música ia rolando. A gente viu que a ausência desse momento estava impossibilitando a renovação dos músicos de choro. A garotada que estava querendo aprender não tinha onde. A gente resolveu fazer uma experiência de organizar uma roda. Como as pessoas não sabiam quase nada de choro, essa primeira leva de alunos da Escola Portátil, a gente reunia os professores por naipe. Eu ficava com os violonistas. Luciana [Rabello] com os cavaquinhistas. Celsinho com os pandeiristas. E o Pedro Amorim, que toca bandolim, e o meu pai, Álvaro Carrilho, que tocava flauta, ficavam com os solistas para passar a melodia. A gente estudava um choro por cada dia de aula. Eles treinavam a melodia, harmonia, as levadas, então a gente reunia todo mundo pra tocar no final da aula, pra música acontecer. Aí, à medida que o repertório foi crescendo, essa reunião no final da aula foi virando uma roda mesmo porque ia acumulando o repertório de vários sábados de encontro. (CARRILHO, 2021)

A institucionalização de processos de ensino e aprendizagem relacionados ao choro, paralelamente à aprendizagem que acontece nas rodas, é um fenômeno que ocorre em várias regiões do Brasil, conforme pudemos constatar a partir do mapeamento realizado no âmbito desta pesquisa. Foram mapeadas 86 ações de ensino de norte a sul do país, sendo a maioria na região Sudeste (33), seguida respectivamente pela região Sul (20), região Centro-Oeste (15), região Nordeste (13) e região

Norte (5). Há ações de ensino regulares, outras que acontecem eventualmente, ações que se mantêm ao longo dos anos e algumas já extintas, cuja importância merece ser registrada. São ações vinculadas a múltiplas iniciativas e a espaços diversos, como associações culturais e ONGs, fundações, escolas regulares, escolas livres, conservatórios, universidades, dentre outros, como veremos detalhadamente em cada região.

Começando pela região Sudeste, foram localizadas 13 ações educativas relacionadas ao choro no Rio de Janeiro: 11 em São Paulo e 9 em Minas Gerais. No Rio de Janeiro, destacam-se iniciativas pioneiras e exclusivamente dedicadas ao ensino do choro, como as Oficinas de Choro, do Projeto Música 1984, uma ação conjunta entre a RioArte e a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) sob a coordenação do violonista Luiz Otávio Braga, que teve três anos de duração. Destaca-se também a já citada Escola Portátil de Música (EPM), criada em 2000 e considerada uma das maiores referências no ensino do choro do país, com uma equipe formada por cerca de 40 professores. Além das aulas de instrumentos, são oferecidas aulas de apreciação musical, história do choro, harmonia, arranjo, composição, prática de conjunto, dentre outras. A metodologia baseia-se na aprendizagem coletiva a partir do ambiente da roda de choro. Destaca-se o ensaio aberto semanal do Bandão, que reúne todos os alunos da escola. Desde o funcionamento no *campus* da Unirio, na Urca, em 2005, a EPM passou a ser um projeto de extensão da universidade.^[2]



Escola Portátil de Música da Unirio (2016), autoria desconhecida

FONTE Escola Portátil de Música

Ainda no Rio de Janeiro, no âmbito das universidades, vale mencionar a criação dos cursos de Bacharelado em Música com habilitação em bandolim, desde 2010, e em cavaquinho, em 2011, ambos na UFRJ, os primeiros do gênero em escolas públicas de nível superior no Brasil. Também foi mapeado o Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ (PROMUS-UFRJ), onde se destacam os trabalhos de pesquisa relacionados ao choro. Há também iniciativas relacionadas ao ensino do choro em instituições tradicionais como no Conservatório Brasileiro de Música, especialmente no curso de Graduação em Cordas Dedilhadas e no curso de Especialização em Música Popular Brasileira, além da Escola de Música Villa-Lobos, que oferece cursos de educação profissional em nível básico e técnico, e contempla o ensino de diversos instrumentos musicais, incluindo aqueles relacionados ao universo do choro, além de promover festivais, palestras, *workshops* e concertos de diversos gêneros musicais, incluindo o choro.

Por fim, mas não menos importante, no Rio de Janeiro se destacam as ações educativas relacionadas ao choro que acontecem em associações culturais, ONGs e escolas regulares, como, por exemplo, no Centro de Ópera Popular de Acari, na Escola de Música da Rocinha e na Escola de Música da Associação do Movimento de Compositores da Baixada Fluminense: uma das ações desta última é o projeto Oficinas de Samba e Choro, que promove o encontro entre alunos da escola, músicos e compositores. Vale mencionar também o projeto Orquestra de Violões Descendo a Serra, uma proposta socioeducativa de iniciação musical que ocorre no Colégio Estadual Municipalizado Raul Veiga, em Macaé, desde 2006.

Em São Paulo, foram mapeadas ações de ensino relacionadas ao choro, principalmente em projetos sociais e escolas de música. Começando pela Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP Tom Jobim), que mantém várias práticas tendo o choro como foco principal dos alunos regulares da escola e, também, dos cursos livres que são oferecidos ao público em geral; o projeto Guri Santa Marcelina, que contempla o ensino do choro especialmente no curso de cordas dedilhadas e no regional de choro; a Escola de Música do Auditório Ibirapuera, fundada em 2005, cuja proposta é ensinar música brasileira, com ênfase no universo popular, para jovens da rede pública de ensino e para residentes em áreas periféricas. Recentemente, em 2019, foi criada a Escola de Choro de São Paulo, através da iniciativa de um grupo de músicos residentes na capital, como um empreendimento iniciado de maneira voluntária, sem remuneração aos professores e oferecido de forma gratuita aos alunos.

Para além da capital, destaca-se o Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, de Tatuí, do Governo do Estado de São Paulo, fundado em 1954. Considerado o maior conservatório da América Latina, o choro começou a ser introduzido nele em 1993, como uma das práticas de conjunto oferecidas aos alunos e, em

1998, foi criado o núcleo de choro. No interior do estado também foram mapeados a Escola Livre de Artes Chiquinha Gonzaga (ELA), uma iniciativa de músicos de São José dos Campos (SP) para promover cursos de música acessíveis e de qualidade; e a escola de Choro e Cidadania Luizinho 7 Cordas, que está vinculada ao Clube do Choro de Santos e conta com apoio da prefeitura municipal da cidade.

Em Minas Gerais, foram localizadas iniciativas relacionadas ao ensino do choro em universidades, fundações e escolas livres. Há algumas iniciativas em universidades implantadas nos últimos 20 anos, como a disciplina “Práticas Interpretativas do Choro”, ofertada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) desde 2008, e a Orquestra de Choro, projeto de extensão em curso desde 2018 na mesma instituição; a disciplina “Prática Musical em Grupo: Roda de Choro”, implantada na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), em 2010, a partir de rodas de choro organizadas desde 2004 na instituição; ações relacionadas ao ensino de choro e música popular na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ); a Banda de Música Popular e demais ações de ensino de choro na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), envolvendo conteúdos e práticas interpretativas relacionadas ao estilo.

Destacam-se, ainda em Minas Gerais, diversas iniciativas independentes em escolas livres e fundações como, por exemplo, o curso da Orquestra de Música Instrumental Brasileira e a Oficina de Escrita e Criação através do Choro, coordenadas pelo professor, flautista e arranjador Marcelo Chiaretti, na Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte, como desdobramentos das aulas de prática de conjunto e criação que o mesmo realiza na instituição desde os anos 2000; a Oficina de Roda de Choro da Escola Livre de Artes Arena da Cultura, da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, ofertada desde 2016 pelo cavaquinista e professor Eduardo Macedo; a Brasil com S - Escola de Choro e MPB, sob coordenação do bandolinista e professor Hudson Brasil, também em Belo Horizonte, que realizou, em 2011, o Festival Choro Novo. Vale mencionar ainda o Grupo de Choro do Palácio das Artes, espaço de formação coordenado pela percussionista e professora Marilene Trotta entre 2007 e 2015. No interior do estado foram localizados, até o momento, a Orquestra Popular Livre, organização social sem fins lucrativos, em São João del-Rei, e a Bituca – Universidade de Música Popular em Barbacena, escola livre criada em 2004, gratuita, com formação profissionalizante, que contempla o choro e outros gêneros musicais, perpassando o currículo das aulas regulares e figurando também em oficinas apresentações.

Ainda na região Sudeste, foram mapeados festivais de cunho pedagógico e artístico dedicados ao choro. Em São Paulo, podemos citar a Semana Seu Geraldo, evento que aconteceu na cidade de Leme, entre 2011 e 2016; o Encontro de Choro da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); o Chorando Sem Parar - Festival

Internacional de Música Instrumental; e o Festival Pixinguinha no Vale, que ocorre anualmente, desde 2016, na região do Vale do Paraíba. No Rio de Janeiro, destacam-se os Festivais de Choro da Escola Portátil de Música/Casa do Choro e o Festival Benedito Lacerda, em Macaé.

Das 20 ações mapeadas na região Sul, 7 estão no Rio Grande do Sul, 7 no Paraná e 6 em Santa Catarina. Dentre essas ações, há 3 festivais que ocorrem no Paraná – um em Londrina, outro em Curitiba e outro em Pelotas –, além da Oficina de Música em Curitiba. Essas são atividades que ocorrem uma vez ao ano e que recebem apoio ou patrocínio. Já em relação aos projetos que possuem sede, temos dois conservatórios – um em Itajaí (SC) e outro em Curitiba (PR) – e uma escola de música em Joinville (SC). Além disso, como apoiadores dos projetos, temos uma fundação em Montenegro (RS) e uma prefeitura, a de Farroupilha (RS). É interessante destacar a presença dos Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia (IFs) na promoção de ações de ensino e extensão – nesse sentido, temos algumas universidades que desenvolvem projetos relacionados ao choro: a Faculdade de Artes do Paraná (FAP), a Universidade do Pampa (Unipampa-RS), a Universidade Federal de Pelotas (UFPel - RS) e a Universidade Estadual de Maringá (UEM - PR).

Das ações de ensino promovidas de forma independente, três são realizadas por coletivos: a Orquestra Villa Lobos; o Projeto Roda de Choro Itinerante, organizado pelo Clube do Choro de Maringá; e a Oficina de Choro de Londrina, promovida pelo Clube do Choro de Londrina. Destacam-se ainda as iniciativas mantidas por músicos como o professor Geraldo Vargas, que mantém parceria com a EPM em Florianópolis; a Oficina de Choro de Porto Alegre, criada em 2004 pelo professor Luís Machado no Centro Cultural Santander, atualmente sob coordenação do professor Mathias Pinto e funcionando no Instituto Ling; Wagner Segura, que tem uma escola de música em Florianópolis (SC); Natália Livramento e Luiz Sebastião Juttel, proponentes do projeto Meu Chorinho nas escolas de Florianópolis e região.



Oficina de Choro de Porto Alegre (s. d.), autoria desconhecida
FONTE Acervo do Choro de Pelotas / Coleção Luís Machado

Localizamos 13 ações de ensino do choro na região Centro-Oeste: 7 no estado de Goiás, 4 no Distrito Federal, 1 no Mato Grosso e 1 no Mato Grosso do Sul. Em Goiás, além de associações e instituições com ações de ensino voltadas para o choro como a Basileu França, o Brasil dos Buritis, o Centro Livre de Artes, o Instituto de Educação Gustav Ritter e o Clube do Choro de Goiânia, temos também duas iniciativas em universidades e institutos federais: o Grupo de Choro do Instituto Federal de Goiás (IFG) e o Núcleo de Choro da Universidade Federal de Goiânia (UFG). Já no Distrito Federal, temos 4 ações de ensino, duas delas relacionadas ao Clube do Choro de Brasília: a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, referência de formação do Choro no Brasil, além de um polo de formação de professores, com sede própria, sendo também responsável pela criação de iniciativas e projetos em outros estados. A segunda ação promovida pelo Clube é o Encontro Internacional de Choro (EICHO), com oficinas de instrumento e prática de conjunto, debates (*“choro talks”*) e shows com artistas nacionais e internacionais, além de rodas de choro e apresentações dos alunos participantes das oficinas. Além disso, temos no Distrito Federal o Projeto Social Cultural Waldir Azevedo, coordenado por William Nunes de Oliveira (Dudu Oliveira) e a Escola de Música de Brasília (CEP-EMB), que promove cursos de formação profissional em nível técnico, incluindo o ensino de instrumentos e do choro.

Para além das importantes, pioneiras e valorosas iniciativas do Clube do Choro de Brasília e do Clube do Choro de Goiânia, o ensino do choro no Centro-Oeste persiste nos estados do Mato Grosso e do Mato Grosso do Sul graças à perseverança de professores e músicos que por vezes fazem de suas casas e instituições centros de formação de novos músicos, tornando-se referência para a região, como a Camerata de Cordas Dedilhadas da Unidade de Cultura Sesc Lageado, em Campo Grande, no Mato Grosso; e a escola do Professor Sílvio Paes, no Mato Grosso do Sul.

Na região Nordeste, foram localizadas ações de ensino em universidades, conservatórios, institutos e escolas de música, além de centros culturais e projetos sociais, a maioria em atividade e algumas já extintas. Nas universidades, destacam-se o Choro Grande Banda, grupo de choro da Universidade Estadual do Ceará, criado em 2014 como atividade de extensão do curso de música; a Prática de Conjunto de Choro, programa de extensão da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (Ufersa), desde 2017; o Grupo de Choro da Universidade Federal do Ceará (UFC), criado em 2018, que influenciou a implantação de novas disciplinas no currículo do curso, dedicadas ao bandolim, cavaquinho e violão de sete cordas; o projeto de extensão Roda de Choro do Recôncavo, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), de 2017 a 2019.

No âmbito do ensino técnico, destacam-se a disciplina “Prática de Choro no Curso Técnico em Instrumento e no Curso Livre”, do Conservatório Pernambucano de Música; o grupo de extensão “Roda de Choro”, vinculado ao Departamento de Artes e Curso de Música, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE); a Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM Lilah Lisboa de Araújo), que tem atividades voltadas para o choro, inclusive com a criação do Núcleo de Choro do Maranhão; e o Curso Técnico em Saxofone do Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (Pronatec) no Rio Grande do Norte, ministrado de 2015 a 2016 por iniciativa de Suzete Santos Dantas, referência para o choro potiguar.

Em centros culturais, projetos sociais e pontos de cultura, foram mapeadas a disciplina “Prática de Choro” no Centro de Educação Musical de Olinda (CEMO), vinculada à Secretaria Municipal de Educação da cidade, uma iniciativa da professora Maíra Macêdo Moreira; a disciplina “Prática de Choro” do Instituto de Música Waldemar de Almeida (IMWA), no Rio Grande do Norte, que existiu por mais de 20 anos e foi extinta em 2018, criada e dirigida pelo professor Alexandre Moreira; e a Escola de Música Dona Gal, em Teresina, reconhecida como Ponto de Cultura pelo Ministério da Cultura (MinC), que aborda diversos estilos musicais, dentre eles o choro. Ainda no Nordeste, foi localizada uma escola especializada dedicada ao choro que funcionou de 2004 a 2009, a Escola de Choro Cacau do Pandeiro, em Salvador, criada em homenagem ao pandeirista de choro da primeira formação do grupo Os Ingênuos, Carlos Lázaro da Cruz, o Cacau, por iniciativa dos instrumentistas Elisa Goritzki e Juvino Alves.

Finalmente, na região Norte foram mapeadas cinco ações de ensino. Em Belém do Pará, a Escola Choro do Pará é um dos maiores polos de ensino-aprendizagem, sendo voltada exclusivamente para o gênero. A escola surgiu em 2006, idealizada por Jaime de Oliveira que, para a realização do projeto, contou com a colaboração de músicos chorões da região, como o atual coordenador Paulo Moura e, também, com a Fundação Curro Velho. Inicialmente sediada no Instituto de Artes do Pará, atualmente realiza suas atividades na Casa das Artes, uma das unidades da Fundação Cultural do Pará. A escola funciona oferecendo de três a quatro módulos anualmente. As inscrições são gratuitas, abrangendo alunos e alunas de baixa renda. Ainda em Belém do Pará, destaca-se o projeto Magia das Cordas, coordenado pelo professor Idalcy Pamplona Filho (Cizinho), tendo como foco alunos de violão (embora eventualmente receba alunos de sopro) e realizando rodas de choro regulares na Avenida Generalíssimo.

No Acre, foram mapeadas duas ações de ensino: a Escola de Música Sol Maior, que oferece ensino de choro através das atividades do professor Maurício Rodrigues desde 2016; e a disciplina “Música de Câmara III”, ministrada pelo professor Roberto Geraldo Meira, na Faculdade Metropolitana. E, por fim, no estado do Amazonas foi mapeada a Camerata de Choro da Universidade Estadual do Amazonas (UEA), grupo voltado para a prática de choro e que reúne docentes e discentes. O grupo teve início em 2004 como um grupo de choro e se transformou em projeto de extensão a partir de 2012, oferecendo bolsas de estudo para alguns alunos. As atividades também são abertas a músicos de fora da UEA interessados em tocar choro. A cada final de semestre é realizada uma apresentação interna na universidade, além de outras apresentações externas e eventos que acontecem em escolas e em outras instituições públicas.

Esse amplo mapeamento realizado de norte a sul do país, ao longo de seis meses de intenso trabalho de campo, revelou a pluralidade e a abrangência das ações de ensino relacionadas ao âmbito do choro. Interessante notar que os processos de institucionalização do ensino do choro são muitas vezes acompanhados de um incentivo à realização de rodas de choro dentro das próprias instituições. Interessante também observar como, não raro, ações de extensão recorrentes acabam por adentrar os currículos dos cursos. Observamos também como o ensino do choro acaba por dinamizar a prática do choro para além da sala de aula. Apesar de não ser exaustivo, o mapeamento revela múltiplas iniciativas pedagógicas que demonstram a vitalidade dessa cultura musical, a partir de ações diversas, individuais e coletivas, em todo o país.

À GUIA DE CONCLUSÃO

A legislação internacional sobre o patrimônio cultural imaterial foi sistematizada na Convenção de 2003 da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, que compreende práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.

No Brasil, os princípios dessa Convenção já estavam contemplados na legislação desde a Constituição de 1988, que ampliou a noção de patrimônio cultural ao reconhecer a importância dos bens de natureza imaterial de sentido e valor significativos para os diversos grupos formadores da sociedade brasileira. Segundo o Art. 216, constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

Antes, na década de 1970, a noção de “referência cultural” possibilitou a ampliação do conceito de patrimônio e dos processos de identificação dos bens culturais não mais como exclusiva prerrogativa do Estado, mas como uma iniciativa por parte da própria sociedade, relacionada a valores, interesses e demandas sociais em curso.

A mesma convenção de 2003 da Unesco preconiza que o patrimônio cultural imaterial promove mobilização coletiva e inclusão social, respondendo ao desafio de desenvolvimento sustentável por sua dimensão de recurso renovável na dinâmica própria das práticas culturais. Ao agregar as práticas e as redes sociais que respaldam as manifestações e expressões culturais, o valor patrimonial abriu espaço não só para uma memória constituinte de um senso de identidade e de pertencimento, como também para uma dimensão de agência social e política ancorada no grau de reconhecimento, participação e coesão dos grupos envolvidos.

É nesses termos que o choro preenche os requisitos para ser admitido como patrimônio cultural brasileiro, a ser inscrito no *Livro de Registro das Formas de Expressão*, conforme buscamos demonstrar ao longo deste Dossiê, e que pode ser constatado:

- a.** a partir da sua dimensão de referencial identitário, que atravessa vários grupos e camadas sociais, em uma capilaridade de dimensões nacionais;
- b.** a partir de sua dimensão histórica, que, ao longo de mais de um século, delineia estéticas expressivas singulares;
- c.** a partir de sua dimensão inclusiva, ampliando o conhecimento sobre a imensa contribuição da população afrodescendente e trazendo à tona o desempenho feminino, como compositoras e intérpretes;
- d.** a partir de sua dimensão pragmática, catalisando com marcante efetividade a função de se tornar inteligível e relevante para outros modos de vida, outros mundos e outras linguagens musicais, inclusive em países outros; e
- e.** a partir de sua dimensão de desenvolvimento sustentável, tendo alcançado força pela ação coletiva e popular, pela manutenção no repertório de obras consideradas antológicas e pela incorporação de diferentes “sotaques”, aglutinando assim a diversidade étnica, estética e expressiva formadora da sociedade brasileira. Nesse sentido, as ações de salvaguarda devem contemplar também a robustez de sua pluralidade interna, como forma de consolidar a permanência do bem cultural em sua dinâmica constituinte.

A pesquisa sobre essa forma de expressão revelou que o termo “choro” é aquele empregado pelos próprios detentores e, portanto, o que melhor o traduz, na perspectiva desses, o conjunto de contornos rítmicos, estilísticos, instrumentais e simbólicos, assim como o conjunto de práticas e relações sociais que compõem a singularidade desse bem cultural. De todo modo, o termo “choro” é não apenas usual mas, principalmente, confortável para abrigar seus múltiplos componentes, decorrentes de gêneros e/ou linguagens musicais diversas.

À escuta de tantas vozes, o presente Processo de Registro vem lançar luzes sobre a historiografia do choro, sobre sua abrangência geográfica e sobre a contemporaneidade dessa prática musical. Uma questão foi repetida ao longo de toda a pesquisa, por muitas pessoas – chorões e choronas – que deram seus depoimentos: “Mas o choro já não é patrimônio?”. De fato, como o levantamento realizado demonstra e as diversas entrevistas testemunham, o choro é considerado um patrimônio por aqueles que o praticam, o escutam e o cultivam de norte a sul do Brasil.

Suas histórias cruzadas, transatlânticas, revelam musicalidades que se entrelaçam a partir da agência de musicistas inventivos desde o século XIX, ao longo de todo o século XX, e que continuam a se recriar no presente, a circular por lugares diversos no Brasil e em várias partes do mundo. Seus acervos, pessoais e institucionais, particulares e públicos, guardam memórias, rastros sonoros e trajetórias de músicas e de pessoas em cada localidade, de diferentes épocas, em diversos suportes de registro. Suas associações e clubes atestam a vitalidade e a permanente articulação das redes envolvidas com essa cultura musical. Suas ações educativas apontam para múltiplas iniciativas, metodologias e possibilidades de ensino e de aprendizagem dessa prática musical centenária. Suas rodas “têm vida própria” e suas performances dinamizam as redes musicais e se retroalimentam de sonoridades nas espirais do tempo.

Neste Dossiê, buscamos demonstrar como o choro se configurou desde o século XIX como uma prática musical em movimento, que se consolida como um gênero musical nacional que assume diferentes características e sotaques em diversas localidades. De norte a sul do Brasil, musicistas de choro se apropriaram de instrumentos, de sonoridades e de tecnologias para tocar essa música, para atualizar suas memórias, para reinventar suas histórias. O movimento define o choro – em sons, em partituras, em imaterialidades e materialidades – pelas mãos de instrumentistas criativos e criativas no vai e vem entre pianos, bandas de música, rodas, conjuntos regionais, orquestras, em diversas formações instrumentais. A circulação caracteriza o choro, desde os primórdios, a partir das diásporas africanas e ibéricas, passando pelas trajetórias de partituras, pelas turnês musicais, por sua difusão em rádios e vitrolas, rodas e palcos por todo o Brasil.

Ao término deste périplo, entendemos que as sonoridades e as redes do choro se ramificam e se expandem cada vez mais por outras partes do mundo, através de performances diversas de instrumentistas, através de clubes do choro em cidades estrangeiras, através de musicistas ávidos por aprender essa música em rodas, salas de aula ou pela internet. O choro se configura na contemporaneidade como uma música reconhecida não apenas em âmbito nacional, mas mundial. Ainda que não tenha sido objeto do presente Dossiê, clubes do choro e movimentos, ações de ensino e festivais encontram-se hoje disseminados em lugares como Paris, Londres, Roma, Lisboa, Montreal, Toulouse, Nantes, Rotterdam, Lille, Buenos Aires, La Plata, Nova Iorque, Tóquio, Sidney, dentre outras cidades.

A pesquisa realizada não deixa dúvidas de que o choro é um valioso patrimônio para aqueles(as) que o praticam, que o escutam e que participam de suas redes de sociabilidade. Se o período de isolamento social foi difícil e desafiador para os/as musicistas de choro e seus coletivos, este Processo de Registro, totalmente realizado de forma remota, conseguiu transcender um contexto conturbado, delineando-se como uma oportunidade de encontro e de articulação entre pessoas que se dedicam ao choro em várias localidades. Ao final do processo de escrita deste Dossiê, com a situação pandêmica relativamente controlada, observa-se um retorno expressivo das ações em torno do choro, com uma efervescência de rodas, encontros e eventos, o que demonstra a capacidade de mobilização e resiliência das redes do choro.

Como expressão musical de relevância nacional, abrangente e reconhecida em todas as regiões do país, o choro envolve materialidades e imaterialidades que são referência às identidades, ações e memórias de diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. O presente processo revela que são as diversas pessoas – chorões e choronas, musicistas, pesquisadores(as) e admiradores do choro – que se dedicam a essa cultura musical e que a recriam permanentemente enquanto “patrimônio”. O processo configura-se, portanto, não apenas como um mapeamento ou um inventário, mas de fato como o registro de uma ampla mobilização e de uma reflexão colaborativa sobre essa prática musical, no intuito de estabelecer continuidades entre as concepções de patrimônio já existentes com outras que se abrem e se ampliam a partir de agora; no intuito de cada vez mais reconhecer suas histórias silenciadas, suas particularidades regionais, sua diversidade étnica e de gênero, e expandir as possibilidades de encontro, de aprendizagem, de prática, de invenção; no intuito de iluminar sua continuidade histórica e suas diversas matizes geográficas, históricas e contemporâneas, de modo a potencializar sua pesquisa, sua prática, sua criação e sua salvaguarda em vários âmbitos.



4

RECOMENDAÇÕES DE SALVAGUARDA

Nos meses de outubro e novembro de 2021 foram realizadas seis reuniões regionais com a participação de chorões e choronas de todo o país, com o objetivo de restituição da pesquisa e de discussão das recomendações para a salvaguarda do choro. Durante esse período, contamos com a consultoria de uma equipe de mestres de notório saber do choro, representantes de cada região do Brasil: Adamor do Bandolim (Norte), Izaías Bueno de Almeida (Sudeste), Luciana Rabello (Sudeste), Luis Machado (Sul), Marco César (Nordeste) e Reco do Bandolim (Centro-Oeste). Cada um deles teve uma atuação imprescindível na mobilização das redes do choro em cada região e na condução das reuniões regionais para a discussão de propostas, no intuito de elaboração de um plano de salvaguarda.

Previamente às reuniões, foi elaborada uma carta com propostas de salvaguarda que pautaram as discussões, e às quais foram acrescentadas outras propostas levantadas durante o processo. Cada reunião teve em torno de três horas de duração: na primeira parte, houve a apresentação detalhada do inventário realizado em cada região e, na segunda parte, a participação de diversos chorões e choronas das respectivas regiões, que deram seu depoimento sobre o que consideram importante para o processo de salvaguarda. Ao final de todas as reuniões, foi elaborada uma carta de “Recomendações para a Salvaguarda do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil”, como uma síntese das discussões e propostas realizadas, a partir de três eixos – Educação, Memória e Produção – e tendo como premissas a valorização das comunidades locais, a diversidade de práticas e repertórios, as especificidades e as necessidades de cada região.

RECOMENDAÇÕES PARA A SALVAGUARDA DO CHORO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL

À Coordenação de Registro do Departamento de Patrimônio Imaterial/Iphan

Nós, agentes culturais, associações, clubes do choro, movimentos e coletivos do choro, musicistas, chorões e choronas de todas as regiões do Brasil, vimos, através da presente carta, declarar nosso apoio ao Processo de Instrução para o Registro do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil, coordenado pela Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (Acamufec), e indicar recomendações para a sua salvaguarda.

As recomendações ora apresentadas são resultado de uma série de reuniões regionais estabelecidas entre a equipe responsável pelo Processo de Registro do Choro como Patrimônio Cultural e chorões e choronas de todo o Brasil, realizadas entre novembro e dezembro de 2021. Todo o processo de pesquisa, mapeamento e mobilização das comunidades do choro desenvolvido ao longo da instrução técnica evidencia questões recorrentes e importantes para a elaboração de um plano de salvaguarda, de médio e longo prazos, gerido pelo Iphan, em parceria com as comunidades e instituições.

As recomendações para o plano de salvaguarda abrangem três polos – Educação, Memória e Produção –, tendo como premissas a valorização das comunidades locais, a diversidade de práticas e repertórios, as especificidades e as necessidades de cada região.

1. Educação

As ações educacionais baseadas na cultura do choro vêm sendo desenvolvidas por instituições, professores e musicistas que criaram núcleos e projetos didáticos diversos ao longo dos anos, em grande parte de maneira autônoma e sem qualquer apoio financeiro ou estrutural. Se, por um lado, é desejável manter a autonomia conquistada, preservando a diversidade de metodologias desenvolvidas por cada núcleo e respeitando as características de cada região, por outro, é certo que todos carecem de apoio.

Propomos a criação do Programa de Apoio ao Ensino do Choro com os seguintes objetivos:

- a.** desenvolver programas de bolsas de estudo para o fomento à educação, pesquisa e promoção e o estímulo à criação no choro, que contemplem as ações educativas a serem implementadas ou já em curso;
- b.** desenvolver cursos especializados em Choro direcionados a professores(as) de música de escolas públicas de ensino fundamental, de ensino médio e superior;
- c.** criar editais de financiamento para a construção e aquisição de instrumentos;
- d.** estimular a produção de materiais didáticos relacionados ao Choro, garantindo o amplo acesso a esses materiais em bibliotecas, midiatecas e por meios digitais, para implementação no ensino fundamental, médio e superior, dentre outros contextos;
- e.** estimular a aproximação entre associações e coletivos de Choro locais com as redes públicas de ensino através de ações diversas como oficinas, residências, rodas, apresentações, dentre outras; e
- f.** a partir dos marcos legais que incluem a obrigatoriedade da Música e que definem “História e cultura afro-brasileira e indígena” como temáticas obrigatórias na educação escolar básica, incentivar o ensino de história e da prática do Choro nesse contexto.

2. Memória

O levantamento abrangente dos acervos do Choro existentes por todo o país, realizado no âmbito do Processo em curso, aponta para a necessidade de diferentes ações tendo em vista as características de cada acervo, sejam eles institucionais, públicos ou particulares.

- a.** Propomos a criação do Programa de Preservação da Memória do Choro, que terá por objetivos:
- b.** estimular a criação de editais para fomento e apoio a ações de preservação dos acervos de Choro, sua higienização, restauro, catalogação, informatização, digitalização e disponibilização para acesso público;
- c.** promover ações de capacitação para preservação de acervos que envolvam parcerias entre comunidades locais e instituições públicas como bibliotecas, universidades, arquivos municipais e estaduais, dentre outros;
- d.** viabilizar doações de acervos e coleções para instituições públicas ou de interesse público;
- e.** apoiar a produção de conhecimento sobre a memória de compositores(as) e intérpretes de diferentes localidades do Brasil, dando visibilidade a essa expressão cultural por meio da publicação de trabalhos ainda inéditos e a reedição de livros de referência já esgotados. Enfatizar a pesquisa e a recuperação da memória associada a agentes historicamente invisibilizados, tais como compositoras e instrumentistas mulheres, compositores(as) e instrumentistas afrodescendentes;
- f.** apoiar a edição e a disponibilização de livros e/ou partituras, registrando a contribuição de intérpretes, arranjadores(as) e compositores(as) para a historiografia do choro em diferentes regiões do Brasil; e
- g.** implementar e disponibilizar o “Banco de Dados Choro Patrimônio”, que foi produzido no âmbito do Registro deste bem, para contínua complementação, aperfeiçoamento e atualização por parte das comunidades locais de Choro em todo o Brasil.

3. Produção

A produção cultural com foco específico no Choro vem sendo mantida através de esforços de agentes autônomos que lutam contra muitas adversidades, sobretudo a falta de acesso aos meios de comunicação, a falta de recursos para produção fonográfica e de eventos diversos como shows, festivais, programas de rádio e televisão. Apesar do interesse pelo Choro ser crescente em âmbito nacional e internacional, tendo essa cultura potencial para se tornar importante fonte de divisas, representando a inteligência e a criatividade do povo brasileiro, faltam políticas públicas de apoio a iniciativas nessa área.

Propomos a criação do Programa de Fomento ao Choro – a ser desenvolvido com o objetivo de:

- a.** estimular a criação de parcerias e convênios de associações e coletivos de Choro com os poderes municipais e estaduais e superintendências regionais do Iphan para o incentivo à realização de shows, rodas e outros eventos culturais, especialmente em espaços públicos;
- b.** criar um calendário anual de eventos como Festivais, Concursos, Mostras e Seminários regionais, inclusive em comemoração ao Dia Nacional do Choro – dia 23 de abril – e às datas municipais e estaduais dedicadas ao choro nas diversas regiões do país, contando com apoio público e de incentivos fiscais em âmbito municipal, estadual e federal;
- c.** fomentar a produção fonográfica e audiovisual relacionada ao choro e sua difusão e distribuição através da criação de editais em âmbito municipal, estadual e federal;
- d.** promover programas de intercâmbio para troca de experiências, em nível nacional, entre os diversos núcleos de prática de choro nas diferentes regiões do país, e em nível internacional, dada a relevância da contribuição dessa forma de expressão à difusão de significados e valores da cultura brasileira;
- e.** promover e difundir as rodas de choro em locais públicos, fortalecendo o desenvolvimento de formas de transmissão de saber que envolvem múltiplas dimensões para além do ensino formal; e
- f.** promover ações de capacitação para musicistas, produtores e demais agentes da cadeia produtiva do choro para a realização de projetos culturais.

OCHORO



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha; XAVIER, Giovana; MONTEIRO, Livia; BRASIL, Eric (org.). *Cultura negra vol. 1: festas, carnavais e patrimônios negros*. Niterói: Eduff, 2018.

ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

ABREU, Martha. Histórias musicais da primeira república. *ArtCultura*, v. 13, n. 22, p. 71-83. 2011.

ABREU, Regina. Desafios da patrimonialização do imaterial no caso da prática performativa do “jongo”. *Aceno*, Cuiabá, v. 4, n. 7, p. 33-48, 2017.

ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Niterói: Da Fonseca, 2005.

ANDRADE, Mário de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, p. 17-39, 1944.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929-1935)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

ARAGÃO, Pedro. A polca é como o samba: uma tradição brasileira – interações entre polca e samba nas décadas de 1930 a 1950. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA. *Anais...* João Pessoa: ABET, 2013. p. 455-462.

ARAGÃO, Pedro. Gravações mecânicas no Brasil e em Portugal (1900-1927): entre indústria fonográfica, *soundscapes* e arquivos etnográficos. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 36, p. 1-17, 2017.

ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

ARAÚJO, Larena Franco de. *Dante Santoro (1904-1969): trajetória e estilo interpretativo do flautista líder do regional da Rádio Nacional do Rio de Janeiro*. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

BANDEIRA, Manuel. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BESSA, Virgínia de Almeida. *“Um bocadinho de cada coisa”*: trajetória e obra de Pixinguinha. 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha*: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930. São Paulo: Alameda, 2010.

BLACKBURN, Robin. *A construção do escravismo no Novo Mundo. 1492-1800*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CARRILHO, Maurício (org.). *Cadernos da Oficina de Choro*, v. 1: Escola Portátil de Música. Rio de Janeiro: Acari Records, 2004.

CARVALHO, José Jorge de. *Um panorama da música afro-brasileira*: dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba. Universidade de Brasília: Brasília, 2000.

CARVALHO, José Jorge de. *A tradição musical iorubá no Brasil*: um cristal que se oculta e revela. Brasília: Depto. de Antropologia, Universidade de Brasília, 2003.

COELHO, Luis Hering. *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns batutas*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

DILLENBURG, Sérgio Roberto. *Os anos dourados do rádio em Porto Alegre*. Porto Alegre: Ari/Corag, 1990.

DINIZ, André; CUNHA, Diogo. *Zé da Velha & Silvério Pontes 30 anos*: a menor big band do mundo. Rio de Janeiro: Al-Farábi, 2016.

FARIA, Arthur de. *Porto Alegre: uma biografia musical*. v. 1. Porto Alegre: Arquipélago, 2022.

FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

GESUALDO, Vicente. *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Beta, 1961.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM, 2001.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 21-29.

GONÇALVES, José Reginaldo. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 11, n. 23, p. 15-36, jan./jun. 2005.

LACERDA, Izomar. *Nós somos Batutas: uma antropologia da trajetória do grupo carioca Os Oito Batutas e suas articulações com o pensamento musical brasileiro*. 2011. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

LEME, Mônica Neves. “*E saíram à luz...*”: as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc. Música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920). 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, “a mais alta patente do rádio”, e a construção da história da música popular brasileira*. São Paulo: Alameda, 2013.

LUHNING, Angela; TUGNY, Rosângela (org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIGUEL, Ana Flávia; SARDO, Susana. Classificar o património (re)classificando as identidades. A inscrição do Kola San Jon na lista portuguesa do PCI. In: ABREU, Regina; PEIXOTO, Paulo. *Dez anos da Convenção do Património Imaterial: ressonâncias Norte e Sul*. Coimbra: e-cadernos ces, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/eces/1756>. Acesso em: 20 set. 2021.

MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição bantu na música brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Imagem, 2010.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. 2. ed. Lisboa: INCM, 2012.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PETERS, Ana Paula. *De ouvido no rádio: os programas de auditório e o choro em Curitiba*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

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

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

SANDRONI, Carlos. Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista: tangos e habaneras. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (org.). *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2005. p. 175-193.

SANDRONI, Carlos. L'ethnomusicologue en médiateur du processus patrimonial. Le cas de la samba de roda. In: BORTOLOTTI, Chiara. *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris: ESH, 2011. p. 233-252.

SARAIVA, Joana. *Diálogos transatlânticos: a circulação da habanera nas cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires (1850-1880)*. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

SÈVE, Mário. *Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de referência*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2021.

SÈVE, Mário. O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 219-249, nov. 2016.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TOURNÈS, Ludovic. *Du phonographe au MP3: une histoire de la musique enregistrée*. Paris: Autrement, 2008.

TRAVASSOS, Elizabeth. Poder e valor das listas nas políticas de patrimônio e na música popular. In: Projeto Unimúsica – Festa e Folguedo. Porto Alegre, 2006.

TUPINAMBÁ DE ULHÔA, Martha. Triple-time Modinha Between Dances and Serenades. In: HOLTSTRÄTER, Knut; WIDMAIER, Tobias (org.). *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*. 1. ed. Munster: Waxmann Verlag, 2020. p. 151-172.

TURINO, Thomas. Nationalism and Latin American music: selected case studies and theoretical considerations. *Latin American Music Review*, v. 24, n. 2, p. 169-209, 2003.

VEGA, Carlos. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. 2. ed. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2016.

VELLOSO, Rafael Soares. *O saxofone no choro: a introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VIANA, Fábio Henrique. O Acervo de Partituras da Rádio Inconfidência: paisagens sonoras de Belo Horizonte (1940-1970). In: MELLO, Magno Moraes (org.). *Formas, Imagens, Sons: o universo cultural da História da Arte*. 1. ed. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2014. p. 23-31.

VIDILI, Eduardo Marcel. *Pandeiro brasileiro: transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós- Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

ZAMITH, Rosa Maria. A dança da quadrilha na cidade do Rio de Janeiro: sua importância na sociedade oitocentista. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 113-132, 2007.

Entrevistas

Depoimentos para o Processo de Registro do Choro como Patrimônio Cultural Imaterial pelo Iphan via plataforma Zoom (Entrevistadores: Pedro Aragão, Rafael Velloso, Lúcia Campos, Pedro Aspahan, Ana Carolina Antunes):

ABREU, Martha Campos. 2021.

ALMEIDA, Rogério Caetano de. 2021.

AMARAL JÚNIOR, José Almeida de. 2021.

ANNES, Henrique José Pedrosa. 2021.

AZEVEDO, Nailor Aparecido [Nailor Proveta]. 2021.

BOTELHO, Déo Cesário [Déo Rian]. 2021.

BRITO, Marco César de Oliveira [Marco César]. 2021.

CARRASQUEIRA, Antonio Carlos Moraes Dias [Toninho Carrasqueira]. 2021.

CARRILHO, Maurício Lana. 2021.

CARVALHO, Nilze. 2021.

DIAS, Andrea Ernest. 2021a.

DIAS, Maria Elizabeth Ernest. 2021b.

DIAS, Marie Thérèse Odette Ernest. 2021c.

DUTRA, Jeremias de Moraes. 2021.

DUTRA, Maria Raimunda Neves. 2021.

FILHO, Henrique Lima Santos [Reco do Bandolim]. 2021.
FORTALEZA, Antônio Marinho de Souza [Marinho 7 Cordas]. 2021.
GORITZKI, Elisa. 2021.
HOLANDA, Hamilton de. 2021.
LUIZ, Abel [Sivuquinha]. 2021.
MACEDO, Armando Costa [Armandinho]. 2021.
MACHADO, Luiz José Garcia. 2021.
PELLON, Oscar Luiz Werneck [Oscar Bolão]. 2021.
PERDIGÃO, Ignez Eleonora Moraes. 2021.
RABELLO, Luciana. 2021.
RIBEIRO, Adamor Lobato [Amador do Bandolim]. 2021.
SANTOS, Almeida Ricarte. 2021.
SÈVE, Mario. 2021.
VALENTE, Roberta Cunha. 2021.

Sites

Acervo Pixinguinha – <https://pixinguinha.com.br>
Biblioteca Nacional Digital – <http://bndigital.bn.gov.br>
Discografia Brasileira – <https://discografiabrasileira.com.br>
Enciclopédia Itaú de Cultura – <https://enciclopedia.itaucultural.org.br>
Instituto Casa do Choro – <https://www.casadochoro.com.br>
Instituto Moreira Salles – <https://www.casadochoro.com.br>
Instituto Música Brasilis – <https://musicabrasilis.org.br>
Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro – <http://www.mis.rj.gov.br>

The background of the entire page is a dense, repeating pattern of musical notation. It features horizontal staves with various notes, rests, and beams, all rendered in a dark, muted red color. The notation is arranged in a way that creates a sense of movement and rhythm across the page. The overall color palette is a monochromatic red, with varying shades of the color used for the musical elements and the background grid.

NOTAS

INTRODUÇÃO

[1] A pesquisa bibliográfica se deu através dos repositórios de universidades e do repositório de teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Esse levantamento, assim como os demais, consta na base de dados referente ao inventário realizado.

[2] A primeira série de seminários foi realizada no mês de novembro de 2020, incluindo cinco edições. A primeira, sobre acervos, ocorreu no dia 2 de novembro com a participação de Bia Paes Leme (Instituto Moreira Salles), Wandrei Braga (Acervo Digital Chiquinha Gonzaga) e Marcio de Souza (Acervo Octávio Dutra - UFPel). A segunda, sobre o ensino do choro, ocorreu em 9 de novembro e contou com a participação de Henrique Neto (Escola Raphael Rabello de Brasília), Luiz Machado (Oficina de Choro de Porto Alegre) e Marco César (Conservatório Pernambucano de Música). A terceira, em 16 de novembro, sobre acervos de choro com Izaías Bueno (São Paulo), Raul Costa d'Ávila (UFPel) e Tomaz Retz e Leonardo Miranda (Casa do Choro do Rio de Janeiro). A quarta foi no dia 23 de novembro sobre o ensino do choro com Marcos Flávio (UFMG), Nailor Proveta (São Paulo) e Maurício Carrilho (Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro). A quinta e última seção ocorreu no dia 30 com Alaécio Martins e Evandro Archanjo (Acervos Musicais de Diamantina), João Neto (Acervos de Choro no Maranhão) e Almir Medeiros (Acervos do Choro Alagoano). As demais séries de seminários estão detalhadas no Anexo I deste Dossiê.

[3] A seleção e a contratação destes pesquisadores e destas pesquisadoras foram realizadas entre janeiro e março de 2021 através de edital público organizado pela Associação Cultural de Amigos do Museu do Folclore (Acamufec). Ao todo, foram selecionados oito pesquisadores(as), distribuídos entre as regiões Nordeste, Centro-Oeste, Sul e Sudeste: Anna Paes (RJ), Luciana Rosa (SP), Joana Corrêa (MG), Rodrigo Heringer (BA), Alice Alves (PE), Osmário Osório (PR), Guilherme Sperb (RS) e Lucas de Campos (DF). A região Norte não teve candidatos, razão pela qual a pesquisa nessa região foi dividida entre todos os membros da equipe de pesquisa.

1 - HISTÓRICO, DESENVOLVIMENTO E FUNÇÃO SOCIAL

[1] Entre 1890 e 1940 observa-se, no mundo inteiro, o desenvolvimento de arquivos fonográficos com vocação ao mesmo tempo científica e patrimonial, destinados à gravação de grandes discursos de personalidades célebres, do folclore e dos dialetos em vias de desaparecimento. O fonógrafo se torna uma das ferramentas da etnologia, ao lado dos cadernos de campo. No fim dos anos 1920, esse movimento internacional resultará na organização do 1º Congresso Internacional de Folclore, pela coleta e salvaguarda das músicas tradicionais em todos os países. No Brasil, Mário de Andrade será um importante articulador desse movimento.

[2] Tcheco de nascimento, Figner emigrou para os Estados Unidos em 1882, onde teria travado conhecimento com as novas tecnologias associadas ao fonógrafo de Edison e vislumbrado a possibilidade de ganhos financeiros com a comercialização desses produtos na América Latina. Após percorrer cidades do Norte e Nordeste do Brasil, instala-se no Rio de Janeiro, onde inaugura em 1902 a Casa Edison, primeira gravadora do Brasil, com sede na rua do Ouvidor, um dos mais importantes centros comerciais da época. Além de fonógrafos, cilindros e discos de cera, a Casa Edison vendia também outros bens de consumo associados às novas tecnologias, como geladeiras, máquinas de escrever e máquinas de calcular (FRANCHESCHI, 2002 *apud* ARAGÃO, 2017).

[3] O pesquisador Leonardo Miranda (2021), em depoimento para esta pesquisa, cita o surgimento de atividades relacionadas ao choro no sul do país antes mesmo do século XX, como é o caso do conjunto de Octávio Dutra, Terror dos Facões, que tem duas obras registradas por uma gravadora local, a Faulhaber, em parceria com a casa Edison e lançada em 1911 pelo selo Odeon R. Foi graças ao surgimento de acervos e pesquisadores especializados em discos de 78 rpm que essas gravações puderam ser acessadas. Miranda destaca a importância de tais produções para conhecer detalhadamente a atuação de Dutra desde o final do século XIX em diversos contextos – como os teatros de revista, o carnaval, os cabarés e bailes populares.

[4] Informações até o ano de 1964. Como sublinha o pesquisador Leonardo Miranda (2021), a grande quantidade de gravações realizadas do período de 1902 a 1964 podem hoje ser acessadas graças à criação e à consolidação das bases de dados sobre a fonografia no Brasil, tais como a www.discografiabrasileira.com.br.

[5] <https://pixinguinha.com.br>.

[6] Fundada em 1936, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro foi a principal emissora da América Latina e uma das cinco no mundo. Foi um importante espaço de profissionalização de músicos de choro, artistas, radialistas, operadores, etc. Transmitida em diversos idiomas, para diferentes continentes, sua programação destacava-se pela variedade e riqueza de conteúdos, influenciando a evolução da música e da dramaturgia brasileiras, valorizando características regionais e promovendo a integração nacional.

[7] Nos caso das orquestras de rádio como a da Rádio Nacional, importantes instrumentistas de choro atuavam tanto na base da orquestra como na posição de solistas, tais como Garoto, Zé Menezes e Bola Sete. Em relação aos instrumentistas de sopro, saxofonistas como Luís Americano e o flautista Dante Santoro participavam nos naipes da orquestra, assim como os percussionistas João da Bahiana e o baterista Luciano Perrone. Já na Orquestra Tabajara, além do maestro, arranjador, compositor e clarinetista Severino Araújo, integravam o conjunto importantes saxofonistas do choro como Luís Americano, K-Ximbinho e Zé Bodega.

[8] Apesar de extensa, a discografia em 78 rpm foi por muitos anos de acesso restrito em sua totalidade, já que não era possível reunir em um só acervo todas as gravações realizadas. Além disso, a partir dos anos de 1960, com a mudança de tecnologia para os *long-plays*, muitas dessas gravações não foram relançadas, tornando o acesso aos fonogramas especialmente difícil e custoso. A amostragem reunida por esta pesquisa identificou 65 diferentes selos/gravadoras de todo o país. Em cada um desses selos, é possível perceber distintos processos de registro e de produção que vão abarcar desde a fase mecânica até a elétrica, processos que ocorriam ainda de forma limitada dada a incipiente tecnologia de gravação dominada pelas empresas alemãs e americanas que atuavam de forma direta e mediararam as gravações que ocorriam no Brasil.

[9] Carolina Cardoso de Menezes (1913-2000) nasceu no Rio de Janeiro em uma família musical, formada por pianistas e compositores. Seu pai, Oswaldo Cardoso de Menezes, era pianista popular e compositor. Sua mãe, Mercedes Gertrudes, mais conhecida como Dona Sinhá, era pianista e tocava em reuniões familiares. Seu tio por parte de mãe, Alberico de Souza, conhecido como Bequinho, também era pianista popular. Seus avós, Antônio Cardoso de Menezes e Judith Ribas, eram pianistas e se apresentaram em recital a quatro mãos para o imperador D. Pedro II. Seu tio, Antônio Frederico Cardoso de Menezes, era autor teatral, e escreveu quatro peças com músicas de Chiquinha Gonzaga.

[10] Parte dos regionais que atuavam nas principais rádios do país foram catalogados a partir da base de dados desta pesquisa e mostram a força e a representatividade dessa formação para os conjuntos de choro do referido período: Regional de Benedito Lacerda & Pixinguinha, Canhoto e Seu Regional, Claudionor Cruz e Seu Regional, Conjunto Regional de Luperce Miranda, Dante Santoro e Seu Regional, Pernambuco do Pandeiro e Seu Regional, Pinheirinho e Seu Regional, Regional de Altamiro Carrilho, Regional de Arlindo, Regional de Esmeraldino, Regional de Waldir Azevedo, Regional do Miranda, Vivi e Seu Regional, Regional de Antônio Miranda, Regional do Felinho (saxofone), Regional de Luiz Americano (saxofone e clarinete), Regional do Mauro Silva (flauta), Regional de Raul de Barros (trombone), Vadico e Seu Regional, Regional de Abel Ferreira (clarinete), Regional do Evandro (bandolim), Regional do Fafá Lemos (violino), Regional do Fon Fon (saxofone), Regional do Heitor Avena de Castro (cítara), Regional do Jacob do Bandolim, Regional do Jair Pimentel, Regional do Jonas Cordeiro (bombardino), Regional do Luiz Gonzaga, Regional do Luperce Miranda (bandolim), Regional do Nelson Miranda (cavaquinho), Regional do Orlando Silva, Regional do Pedro Raimundo (acordeon), Regional do Pereirinha (acordeon), Regional do Pitanga (clarinete), Regional do Pixinguinha (flauta), Regional do Severino Rangel (“Ratinho”), Regional do Tico-Tico (cavaquinho), Regional do Zezinha (acordeon), Regional do Antônio Miranda e Regional do Edinaldo Costa (cavaquinho).

[11] A trajetória de Almirante (Henrique Foréis Domingues, 1908-1980) como radialista e produtor de programas radiofônicos foi marcada pelo pioneirismo na sistematização de fontes sobre a música popular urbana e por ações de defesa e valorização do patrimônio cultural e artístico brasileiro. Teve grande parcela de responsabilidade pela transição da memória social oral para a memória social escrita da música popular brasileira, ao criar um arquivo e instigar a produção de vestígios históricos; contribuiu para o reconhecimento da música popular urbana como objeto de estudos e para o desenvolvimento da sua historiografia; participou ativamente na construção e consolidação de referenciais estéticos característicos da identidade da música popular brasileira. Um dos exemplos emblemáticos dessa linha de ação se evidencia no programa de rádio semanal *O Pessoal da Velha Guarda*, apresentado e produzido por Almirante entre 1947 e 1952, sob a direção musical de Pixinguinha, levando ao público interpretações ao vivo de músicas tradicionais das serenatas do Rio Antigo – polcas, schottischs, valsas, modinhas, choros – de fins do século XIX e inícios do XX.

[12] Por iniciativa de Mozart Araújo, Lindolpho Gaya, Copinha (Nicolino Copia), Albino Pinheiro, Sérgio Cabral e Paulinho da Viola, o Clube do Choro do Rio de Janeiro foi fundado no dia 28 de julho de 1975, em um evento no Teatro João Caetano, tendo entre seus objetivos “preservar o choro e facilitar ao público jovem o acesso ao acervo artístico do choro”. Os ingressos para as apresentações tinham preços populares ou eram gratuitos. Em 1981 há notícias no *Jornal do Brasil* de que “Orlando Silveira, presidente do virtualmente extinto Clube do Choro do Rio de Janeiro, deixou-se desanimar, perdeu o sonho”. Ainda assim, na década de 1980, há notícias da programação acontecendo na Sala Glauber Rocha, do Museu da Imagem e do Som (MIS). A fundação do Clube do Choro do Rio de Janeiro fez parte de um movimento de renascimento do choro nos anos 1970, com o surgimento de jovens músicos talentosos que passaram a se interessar pelo gênero. Alguns dos conjuntos representantes desses jovens foram Os Carioquinhos, Galo Preto, Amigos do Choro, Éramos Felizes, Rio Antigo, Anjos da Madrugada, Nó em Pingo d’Água, Camerata Carioca. O show *Sarau*, em 1973, com Paulinho da Viola, Copinha e Época de Ouro, dirigido e apresentado por Sérgio Cabral, é considerado um dos marcos desse renascimento. Tendo tido ampla divulgação na imprensa carioca, a partir do espaço dado por jornalistas como Sérgio Cabral, Tárk de Souza, Lena Frias, Juarez Barroso, Moacir Andrade e José Ramos Tinhorão, a fundação do Clube do Choro do Rio de Janeiro serviu como exemplo para a formação dos clubes do choro de Brasília, São Paulo e Recife, fundados nos anos seguintes, conforme notícias no *Jornal do Brasil*.

2 - AS RODAS E AS REDES DE SOCIABILIDADE DO CHORO

[¹] Com letra de João de Barro e Alberto Ribeiro, “Cochichando”/”Cochicho” se referem à mesma música. Sua primeira versão foi cantada e gravada pelo cantor Déo e o conjunto Milionários do Ritmo, em 1944, para a gravadora Continental (Disco 15207). A versão instrumental da música, provavelmente anterior à letra, só seria registrada por Pixinguinha em gravação ao vivo no programa O Pessoal da Velha Guarda, em 1947, e em estúdio em 1956 pela Sinter. Já a gravação utilizada com exemplo foi registrada por Jacob do Bandolim em 1957 na RCA Victor.

[²] Jacob do Bandolim (RCA Victor, 1957), Abel Ferreira (Discos Marcus Pereira, 1976) e Benedito Lacerda com Pixinguinha (Rádio Tupi - RJ, programa O Pessoal da Velha Guarda, 1947).

3 - INVENTÁRIO NACIONAL DO CHORO

[¹] O acervo discográfico de Nirez foi incorporado à Discografia Brasileira em 78 rpm produzida pelo Instituto Moreira Salles e disponibilizado no *website* www.discografiabrasileira.com.br.

[²] A escola tem parcerias com outras instituições de ensino que adotam a sua metodologia: a EPM Holanda e a EPM Florianópolis.



ANEXOS

SEMINÁRIOS – “CHORO: PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL”

Período de realização: novembro de 2020 a agosto de 2021

Transmissão: canal no YouTube do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
[<https://www.youtube.com/@cnfcpgovbr>]

Acervos do Choro I | 02/11/2020 | Mediação: Pedro Aragão

Acervos do Choro do Instituto Moreira Salles

Bia Paes Leme (RJ)

Acervo Musical de Octávio Dutra (UFPel)

Márcio de Souza (RS)

Acervo Digital Chiquinha Gonzaga

Wandrey Braga (DF)

Ensino do Choro I | 09/11/2020 | Mediação: Rafael Velloso

Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília

Henrique Neto (DF)

Oficina de Choro (Instituto Ling)

Mathias Pinto (RS)

O ensino do Choro no Conservatório Pernambucano de Música

Marcos César (PE)

Acervos do Choro II | 16/11/2020 | Mediação: Lúcia Campos

Acervo Izaías Bueno

Izaías Bueno (SP)

Acervo do Choro de Pelotas (UFPel)

Raul da Costa d'Ávila (RS)

Acervo da Casa do Choro

Tomaz Rets e Leonardo Miranda (RJ)

Ensino do Choro II | 23/11/2020 | Mediação: Lúcia Campos

A Escola Portátil de Música

Maurício Carrilho (RJ)

O ensino do Choro na UFMG

Marcos Flávio (MG)

O ensino do Choro como matriz da música brasileira

Nailor Proveta (SP)

Acervos do Choro III | 30/11/2020 | Mediação: Rafael Velloso

Acervos musicais de Diamantina

Alaécio Martins e Evandro Arcanjo (MG)

Acervos do Choro no Maranhão (UFMA)

João Neto (MA)

Acervos do Choro alagoano (IFAL)

Almir Medeiros (AL)

Movimentos e Coletivos do Choro I | 05/04/2021 | Mediação: Osmário Estevam

O Choro e suas manifestações em Sergipe: a cena do Choro em Aracaju

Daniela Bezerra e Alexandre Santos de Azevedo (ES)

O Maranhão e o Choro, de Flor Amorosa à chorografia do Maranhão: mestres, contribuições e influências

Ricarte Almeida Santos (MA)

De ouvido no Choro e nas gravações – o Choro no Paraná: aspectos regionais e musicológicos

Ana Paula Peters e Tiago Portella (PR)

Memórias do Choro I | 12/04/2021 | Mediação: Lucas de Campos

“Ô abre alas que eu quero passar”: rompendo o silêncio sobre a negritude de Chiquinha Gonzaga

Carolina Gonçalves Alves (RJ)

O universo sonoro de Plauto Cruz

Paulo Parada (RS)

Avena de Castro: o choro de uma cítara

Gabriel de Campos Carneiro (DF)

Movimentos Coletivos do Choro II | 19/04/2021 | Mediação: Luciana Rosa

Choronas – Mulheres no Choro

Ana Claudia Cesar (SP)

Promoção da saúde, memória e cultura no subúrbio carioca

Luiz Carlos Nunuka (RJ)

Choro delas: das compositoras ao ensino da tradição

Mariana Bruekers Oliveira e Raissa Anastásia de Souza Melo (MG)

O Choro para grandes públicos

Wagner Staden (PR)

Memórias do Choro II | 26/04/2021 | Mediação: Guilherme Sperb

Manezinho da Flauta: uma contribuição para o estudo da flauta brasileira

Elisa Goritzki (BA)

Trajetória de Esmeraldino Salles e reflexões sobre memória e narrativa no Choro

Felipe Siles (SP)

Representação e identidade no contexto do Choro em Belo Horizonte: o caso de Mozart

Secundino de Oliveira

Humberto Junqueira (MG)

Memórias do Choro III | 10/05/2021 | Mediação: Rodrigo Heringer

O Choro na trajetória e no estilo interpretativo do flautista Altamiro Carrilho

Márcio Modesto (SP)

Memória e criação musical: choros de Paulinho da Viola

Mário Sève (RJ)

Violão velho, Choro novo: processos composicionais de Zé Barbeiro

Cibele Palopoli (SP)

Meira e o violão de 6 cordas

Iuri Bittar (RJ)

Coletivos do Choro III | 17/05/2021 | Mediação: Anna Paes

Clube do Choro de São Paulo

Yves Finzetto (SP)

Clube do Choro de Santos

Marcello Laranja (SP)

Clube do Choro Waldir Azevedo de Taubaté

Rogério Guarapiran (SP)
Clube do Choro de Avaré
Altino Toledo (SP)
Núcleo de Choro do Conservatório de Tatuí
Alexandre Bauab (SP)

Memórias do Choro IV | 24/05/2021 | Mediação: Alice Alves

Projeto Memória do Cavaquinho Brasileiro
Pedro Cantalice (RJ)
O acervo Maestro Cunha
Raquel Aranha (SP)
O Choro na obra de Capiba
Lucas Guerra (PE)
O Choro negro de Pixinguinha
João Peçanha (DF)

Coletivos do Choro IV | 31/05/2021 | Mediação: Joana Correa

Clube do Choro do Maranhão
Paulo Trabulsi (MA)
Clube do Choro de Belo Horizonte
Paulo Ramos (MG)
Clube do Choro de Pelotas
Paulinho Martins (RS)

Instrumentistas

12/07/2021 | Violão | Mediação: Lucas de Campos e Anna Paes

Samara Líbano (RJ), Rogério Caetano (GO), João Camarero (SP), Bozó 7 Cordas (PE), Sebastião Tapajós (PA) e Maurício Carrilho (RJ)

19/07/2021 | Bandolim | Mediação: Alice Alves e Guilherme Sperb

Jorge Cardoso (CE), Pedro Amorim (RJ), Luis Barcelos (RS), Adamor do Bandolim (PA), Armandinho Macêdo (BA) e Moema Macêdo (PE)

26/07/2021 | Pandeiro | Mediação: Lucia Campos e Rodrigo Heringer

Celsinho Silva (RJ), Roberta Valente (SP), Valerinho Xavier (DF), Eliberto Barroncas (AM), Júnior Teles (PE) e Guilherme Feijão (RS)

02/08/2021 | Flauta | Mediação: Joana Corrêa e Luciana Rosa

Toninho Carrasqueira (SP), Zélia Brandão (PR), Claudio Abrantes (AM), Andrea Ernest Dias (RJ), Thanise Silva (DF), Nilton Moreira (MG) e Antonio Rocha (RJ)

09/08/2021 | Saxofone e Clarinete | Mediação: Rafael Velloso e Osmário Estevam

Nailor Proveta (SP), Dirceu Leite (RS), Daniela Spielmann (RJ), Caetano Brasil (MG), Danielly Dantas (RN) e Alexandre Rodrigues (PE)

16/08/2021 | Cavaquinho | Mediação: Guilherme Sperb e Alice Alves

Jayme Vignoli (RJ), Maíra Macêdo (PE), Carla Cabral (PA), Julião Boêmio (PR), Márcio Marinho (DF) e Ausier Vinícius (MG)

23/08/2021 | Piano e Acordeon | Mediação: Luciana Rosa e Rodrigo Heringer

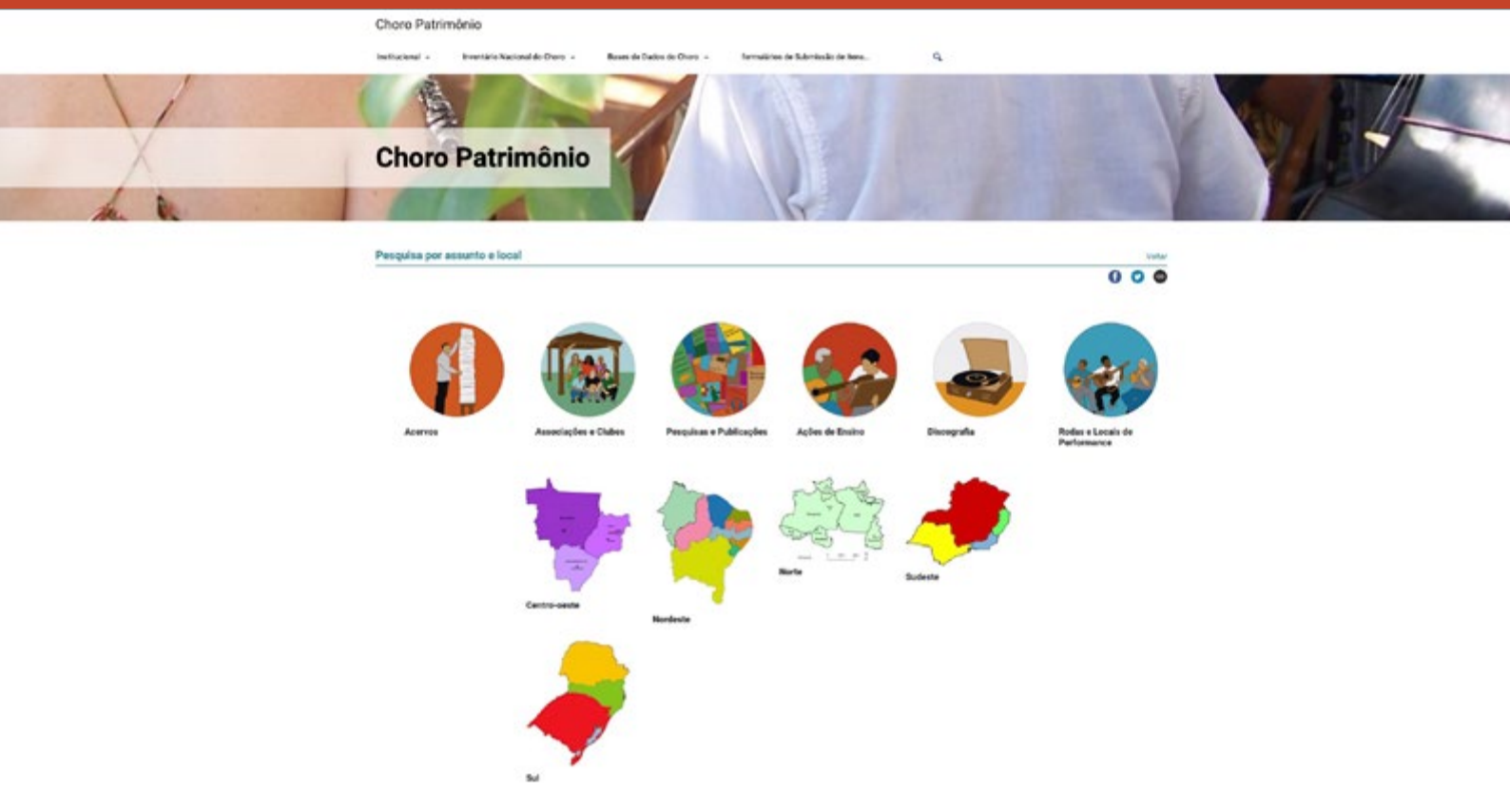
Cristóvão Bastos (RJ), Luísa Mitre (MG), Hercules Gomes (SP), Matheus Kleber (RS), Junior Ferreira (DF) e Luizinho Calixto (PB)

30/08/2021 | Metais | Mediação: Osmário Estevam e Pedro Aragão

Marcos Flavio (MG), Everson Moraes (RJ), Allan Abbadia (SP), Silvério Pontes (RJ), Siqueira Lima (AL), Aquiles Moraes (RJ) e Grazi Pizani (SP)

ANEXO II

TELA INICIAL DA BASE DE DADOS REALIZADA NO ÂMBITO DO PROCESSO DE REGISTRO DO CHORO



O banco de dados, hospedado no projeto Acervos Virtuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), também contou com a contribuição de diversas instituições como a Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), bem como a Casa do Choro, o Clube do Choro de Brasília e os coletivos e associações aqui representadas, dentre outras instituições que se somaram à rede. Os resultados desse amplo mapeamento foram apresentados nos Encontros Regionais do Choro, realizados em novembro de 2021, e foram validados pelas comunidades de chorões e choras em cada região do país, com algumas sugestões de acréscimos.

O banco de dados pode ser acessado através do link:
<https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/choropatrimonio>.

Depoimentos concedidos entre dezembro de 2020 e setembro de 2021, via plataforma Zoom, no âmbito das ações de pesquisa e documentação do Processo de Instrução Técnica de Registro do Choro como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil

Entrevistadores: Pedro Aragão, Rafael Velloso, Lúcia Campos, Pedro Aspahan e Ana Carolina Antunes

Adamor Lobato Ribeiro (Adamor do Bandolim) | 13.05.2021
Ailton Gomes | 18.12.2020
Albenise de Carvalho Ricardo (Nilze Carvalho) | 06.05.2021
Andrea Ernest Dias | 14.05.2021
Antonio Carlos Moraes Dias Carrasqueira (Toninho Carrasqueira) | 08.04.2021
Antônio Maria de Sousa Fortaleza (Marinho 7 Cordas) | 22.04.2021
Armando da Costa Macêdo (Armandinho Macêdo) | 02.09.2021
Carlos Lázaro da Cruz (Cacau do Pandeiro) | 28.05.2021
Celso José da Silva (Celsinho Silva) | 02.07.2021
Déo Cesário Botelho (Déo Rian) | 26.03.2021
Elisa Goritzki | 13.08.2021
Ewerton Brandão Sarmiento (Bozó 7 Cordas) | 15.07. 2021
Hamilton de Holanda Vasconcelos Neto (Hamilton de Holanda) | 30.04.2021
Henrique José Pedrosa Annes (Henrique Annes) | 26.05.2021
Henrique Leal Cazes (Henrique Cazes) | 09.04.2021
Henrique Lima Santos Filho (Reco do Bandolim) | 11.03.2021
Hercules Francisco Pinto Gomes (Hercules Gomes) | 20.05.2021
Igneza Eleonora Moraes Perdigão (Igneza Perdigão) | 20.08.2021
Izaías Bueno de Almeida (Izaías do Bandolim) | 18.12.2020
Jeremias de Moraes Dutra (Maestro Jerê) | 26.08.2021
João Luís Rodrigues (Joãozinho do Pandeiro) | 30.07.2021
João Pinheiro de Andrade Lyra Filho (João Lyra) | 09.07.2021
José Carlos Corrêa Choairy (Zé Carlos Choairy) | 01.07.2021
José de Almeida Amaral Júnior (José de Almeida Amaral) | 11.06.2021
Juvino Alves dos Santos Filho (Juvino Filho) | 03.09.2021
Laércio de Freitas | 18.06.2021
Leonardo Miranda Filho (Leonardo Miranda) | 08.07.2021
Luciana Maria Rabello Pinheiro (Luciana Rabello) | 19.03.2021

Luiz José Garcia Machado (Luiz Machado) | 25.03.2021
Márcio de Souza | 22.07.2021
Marco César de Oliveira Brito (Marco César) | 18.03.2021
Maria Elizabeth Ernest Dias (Beth Ernest Dias) | 14.05.2021
Maria Teresa Madeira Pereira (Maria Teresa Madeira) | 17.06.2021
Marie Thérèse Odette Ernest Dias (Odette Ernest Dias) | 14.05.2021
Mário Sève Wanderley Lopes (Mário Sève) | 15.04.2021
Martha Campos Abreu | 27.05.2021
Mauricio Lana Carrilho (Mauricio Carrilho) | 16.04.2021
Nailor Aparecido Azevedo (Proveta) | 21.05.2021
Oscar Luiz Werneck Pellon (Oscar Bolão) | 06.08.2021
Possidônio Henrique Tavares (Possidônio) | 16.07.2021
Ricarte Almeida Santos (Ricarte) | 23.04.2021
Roberta Cunha Valente (Roberta Valente) | 10.06.2021
Rogério Caetano de Almeida (Rogério Caetano) | 27.08.2021
Sebastião Tapajós Pena Marcião (Sebastião Tapajós) | 29.07.2021
Silvério Rocha Pontes (Silvério Pontes) | 25.06.2021
Sílvio Carlos Silva Costa (Sílvio 7 Cordas) | 24.06.2021
Valério Xavier de Souza | 23.07.2021
Williams Magno Barbosa Fialho (Billy Magno) | 12.08.2021

AGRADECIMENTOS

Adamor do Bandolim
Ailton Gomes
Alexandre Messias
Aline Vieira
Ana Beatriz Vasconcellos
Andrea Ernest Dias
Armandinho Macedo
Beth Ernst Dias
Bia Paes Leme
Bianca Spinelli
Billy Magno
Bozó 7 Cordas
Bruno Rian
Cacau do Pandeiro
Celsinho Silva
Déo Rian
Elder Oliveira
Elisa Goritzki
Emmanuele Marcião
Fátima Campos
Hamilton de Holanda
Heloisa Buarque de Hollanda
Henrique Cazes
Hercules Gomes
Ignez Perdigão
Izaías Bueno
João Lyra
Joãozinho do Pandeiro
José de Almeida Amaral Júnior
Juvino Alves Filho
Laércio de Freitas
Leo de Freitas
Leonardo Miranda Filho
Luciana Cruz
Luciana Fonseca
Luciana Rabello

Luiz Machado
Lydia Maria Goritzki
Maestro Jerê
Mani Barcellos
Marcello Campos
Márcio de Souza
Marco César
Marcos Portinari
Maria Teresa Madeira
Mariana Pontim
Marinho 7 Cordas
Mario Sève
Martha Abreu
Maurício Carrilho
Nailor Proveta
Nilze Carvalho
Odette Ernest Dias
Paulo Novaes
Piki de Freitas
Possidônio Tavares
Reco do Bandolim
Ricarte Almeida
Roberta Valente
Rogério Caetano
Silvério Pontes
Sílvio Carlos
Sirlene Salvador
Susidarley Fideles Mota
Tomaz Retz
Toninho Carrasqueira
Valério de Souza
Wagner Staden
Wanderlan Paulino
Wandrei Braga
Zé Carlos Choairy