Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Departamento do Patrimônio Imaterial
Coordenação de Registro e Revalidação

PARECER TÉCNICO nº 15/2023/CORER/CGIR/DPI

ASSUNTO: Análise sobre o processo de Registro do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil

REFERÊNCIA: Proc. 01450.010897/2012-96

Brasília, 03 de outubro de 2023.

I. Introdução

O presente parecer técnico apresenta a análise do processo administrativo nº 01450.010897/2012-96, aberto em 08 de agosto de 2012 neste Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), que versa sobre o pedido de Registro do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil. Esse processo teve início com a solicitação de reconhecimento do bem encaminhada pelo Clube do Choro de Brasília, pelo Instituto Casa do Choro, pelo Clube do Choro de Santos e por chorões e choronas em outras localidades do país, e contou com o apoio e interesse de membros da comunidade detentora deste bem cultural, expressos por meio de abaixo-assinados de anuência e demandas diretas em Superintendências do Iphan.

As informações contidas neste Parecer estão calcadas, principalmente, nos materiais resultantes da etapa de instrução técnica do processo, como o Dossiê (4306709), os videodocumentários e as reuniões de mobilização e seminários, junto com o restante da documentação que compõe o processo em tela. A intenção deste Parecer Técnico é, assim, avaliar, de maneira conclusiva, a etapa final de instrução do processo de Registro em questão.

O pedido de reconhecimento apresentado pela associação civil do Clube do Choro de Brasília e a documentação ali apresentada cumpriu todos os requisitos do Art. 04 da Resolução do Iphan n° 01, de 03 de agosto de 2006. Além das declarações de anuência e abaixo-assinados entregues pelo Clube do Choro, chorões dos estados de Pernambuco e do Rio Grande do Sul também manifestaram interesse no reconhecimento junto às Superintendências do Iphan e a anuência e interesse das comunidades detentoras foi reforçada ao longo do processo.

A solicitação foi então avaliada tecnicamente pelo Departamento de Patrimônio Imaterial, pela Nota Técnica n° 10/2015, e encaminhado para deliberação da Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial, que considerou, em sua 26° Reunião, ocorrida em 04 de março de 2015, o pedido pertinente e em consonância com as diretrizes da Resolução nº 001, de 3 de agosto de 2006 e do Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000.

Após a aprovação na Câmara, o Instituto Casa do Choro, do Rio de Janeiro, reforçou o pedido de Registro, tendo encaminhado ao Iphan uma defesa desse reconhecimento junto com CDs,

livros e um abaixo-assinado de apoio ao Registro. O Iphan também acolheu a demonstração de interesse do Clube do Choro de Santos em contribuir com o processo.

Desse modo, consideramos que os requisitos formais para análise da solicitação de Registro estão contemplados no presente processo, em conformidade com o Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, e com a Resolução nº 001, de 3 de agosto de 2006.

II. Contextualização do Processo de Instrução para o Registro

Pedido de Registro:

O pedido de Registro direcionado à Presidência do Iphan consta no Volume de Processo 1 Parte 1 (0417432) e foi aberto neste Departamento em 08 de agosto de 2012, por solicitação do Clube do Choro de Brasília. Após a demanda da Coordenação de Registro de complementação de informações, o pedido foi oficialmente entregue junto com o Estatuto do Clube do Choro; justificativa do pedido; denominação e descrição do bem proposto; documentação e bibliografia básica; declarações de interesse e apoio chorões e choronas de referência; abaixo-assinado com 198 assinaturas de professores e alunos da Escola de Choro Raphael Rabello declarando apoio e interesse no processo; uma seleção de documentos, vídeos e gravações, que representam uma amostra do acervo de fotos, partituras, gravações sonoras, vídeos, livros e outros documentos do Clube do Choro; e a cópia dos acordos de cooperação e intercâmbio científico e tecnológico entre a Universidade de Brasília, o Instituto Cultural de Educação Musical de Brasília e o Clube do Choro de Brasília que visam à criação de um Centro de Referência e Memória do Choro.

Ainda durante a análise preliminar do pedido pela equipe técnica do Iphan, chorões dos estados de Pernambuco e do Rio Grande do Sul procuraram os técnicos das Superintendências do Iphan nos estados com interesse em participar do processo de reconhecimento.

Os materiais foram analisados, em 02 de fevereiro de 2015, na Nota Técnica n°15/2015 (Folhas 91-98 SEI 0417439) pela Coordenadora de Registro à época, Ellen Krohn, que se manifestou favorável à pertinência do pedido de Registro. A partir do pedido de Registro e de outras de referências bibliográficas sobre o Choro, a Nota Técnica apresenta a continuidade histórica do Choro desde suas origens no Rio de Janeiro no século XIX e sua trajetória ao longo do século XX. A trajetória das bandas, dos choros nas rádios e dos regionais, dos clubes e festivais e até mesmo as trajetórias de vida dos instrumentistas apresentada na Nota mostram como essas práticas permearam o território nacional e tornaram o Choro uma referência cultural em outros estados do país. São apresentadas de forma breve as trajetórias do Choro no Nordeste, em Brasília, em São Paulo e no Rio Grande do Sul, o que levou à argumentação pela abrangência nacional do bem cultural. Ao longo deste Parecer, esperamos transparecer como as pesquisas para a Instrução Técnica avançaram no entendimento do Choro enquanto referência cultural para os diferentes estados do país, com suas histórias e sotaques próprios.

O pedido de Registro e a Nota Técnica n° 15/2015 foram submetidos à Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial – CSPI em sua 26° Reunião no dia 04 de março de 2015 (4686062). A Câmara sugeriu ao Iphan um aprofundamento dos estudos sobre essa forma de expressão, sobretudo acerca das práticas atuais do Choro, visto que o material que constava no processo estava voltado principalmente para seus aspectos históricos. A proposta aprovada frisava ainda a importância de ampliar os entendimentos sobre a abrangência desse bem, ressaltando a necessidade de se mapear todos os locais onde o Choro consta como referência cultural.

A Câmara Técnica também apontou as Rodas de Choro como uma matriz dessa prática cultural e possível eixo norteador para o processo de Registro como Patrimônio Cultural do Brasil. A partir do material produzido durante a Instrução Técnica do pedido, nosso entendimento técnico que será desenvolvido neste parecer é de que, ainda que as rodas sejam fundamentais enquanto espaços de socialização, comunidades de prática e aprendizado, o Choro enquanto bem cultural é mais amplo e

engloba outros elementos constitutivos, como outros espaços de performance, clubes e associações, lugares de aprendizagem e ensino, acervos, histórias, memórias e relações de identidade.

Após a aprovação na Câmara, o Instituto Casa do Choro, do Rio de Janeiro reforçou o pedido de Registro e o interesse no reconhecimento dessas práticas musicais enquanto referências da história, da cultura, da memória e da identidade dos povos que constituem a sociedade brasileira, tendo encaminhado ao Iphan uma defesa desse reconhecimento junto com o Estatuto Social do Instituto, CDs, vídeos, gravações de depoimentos, livros, um abaixo-assinado de apoio ao Registro e as declarações de apoio da Escola Portátil de Música e do Instituto Jacob do Bandolim. O Iphan também acolheu a demonstração de interesse do Clube do Choro de Santos em contribuir com o processo, como consta no processo 01506.007439/2017-91.

Além das anuências expressas com os abaixo-assinados entregues, detalharemos ao longo deste Parecer como a anuência e interesse das comunidades de chorões e choronas para o Registro enquanto Patrimônio Cultural do Brasil foi ampliada em todos os estados ao longo do processo de instrução técnica nas reuniões de mobilização e nos seminários temáticos.

Instrução técnica para o Registro:

Para a realização das pesquisas e documentação para a Instrução Técnica do Processo de Registro, o Iphan lançou o Edital de Chamamento Público n° 02/2019 (1537497) em outubro de 2019, visando à celebração de um Termo de Colaboração com uma organização da sociedade civil. A organização selecionada foi a Associação Cultural Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro – Acamufec e o Termo de Colaboração n° 889692/2019 foi celebrado entre o Iphan e a Acamufec no dia 09 de março de 2020 (1842336). A coordenação da pesquisa contou com os músicos e pesquisadores Lúcia Pompeu de Freitas Campos, da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG); Pedro de Moura Aragão, da Universidade de Aveiro (UA-Portugal) e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio); e Rafael Henrique Soares Velloso, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

Porém, cerca de uma semana depois, em 17 de março de 2020, a Acamufec teve que suspender as atividades do Plano de Trabalho em virtude das medidas de enfrentamento à pandemia do COVID-19. Consequentemente, foi necessário que toda a estratégia de execução do projeto fosse reformulada, uma vez que a estratégia inicial fora inteiramente estruturada a partir de atividades presenciais. Assim, o levantamento preliminar em acervos, os encontros de mobilização programados com detentores, os deslocamentos para coleta de depoimentos, a pesquisa de campo e a produção dos videodocumentários sobre o bem foram redesenhados para serem realizados por meio virtual.

Embora a alteração das ações de pesquisa relacionadas a processos de Registro para o meio virtual tenha sido uma mudança significativa, a mudança para o formato virtual foi essencial para a realização da pesquisa naquele momento e permitiu que tanto as equipes quanto os detentores, grupos e instituições envolvidos no processo pudessem atuar com segurança. Essa necessidade de adaptações para a instrução técnica é apresentada no Dossiê de Registro (4306709) em paralelo com a trajetória de inovações e mudanças ao longo da história do Choro, visto que ela é marcada por transformações como o desenvolvimento das tecnologias da fonografia; de forma correlata, este processo de patrimonialização também foi atravessado pelos desenvolvimentos tecnológicos desse período pandêmico e demandou a invenção de novas metodologias de pesquisa e de inventário.

A primeira fase da pesquisa consistiu em pesquisas bibliográficas e na identificação e descrição de acervos e coleções e também no mapeamento e construção de uma rede de colaboradores que incluem desde instituições importantes para o universo do Choro, detentores de referência histórica para o bem e também outros detentores que entraram em contato com a equipe de pesquisa por meio de um formulário divulgado virtualmente. Esse formulário foi divulgado nas redes sociais com a proposta de que pessoas relacionadas às diferentes áreas de atuação com o Choro se cadastrassem para, além de receberem informações sobre as atividades do projeto, pudessem expressar seu interesse e a forma como poderiam contribuir com este processo de pesquisa.

Concomitante essa etapa de mapeamento, em agosto de 2020, deu-se início a uma série de encontros reunindo chorões, a equipe da Acamufec, a coordenação da pesquisa e técnicos do Iphan -

tanto do DPI como das Superintendências estaduais - com o objetivo de apresentar o projeto, a metodologia de trabalho, a equipe de coordenação da pesquisa, esclarecer a respeito do processo de registro e reunir apoio ao processo de mobilização da base social.

A medida em que foram identificados e contatados os chorões e as instituições e que os encontros com detentores foram sendo realizados, a abrangência da pesquisa e do processo de mobilização foi sendo ampliada. Apesar das dificuldades impostas pela modalidade virtual e pelo contexto pandêmico, a ampliação da abrangência foi uma consequência positiva para o projeto. Assim, de uma primeira proposta que baseava a estratégia de mobilização em dois encontros presenciais com chorões e choronas de todo o Brasil, um em Pernambuco e outro no Rio de Janeiro, foi possível passar para a realização de encontros virtuais com detentores de cada uma das cinco regiões do país, o que consistiu na primeira estratégia de mobilização social.

Essa ampliação da abrangência da pesquisa foi viabilizada junto com a seleção de oito assistentes de pesquisa, que auxiliaram no aprofundamento da pesquisa pelas cinco regiões do Brasil e no desenvolvimento do Inventário Nacional do Choro. Os principais eixos abordados em cada região foram os acervos; aspectos históricos do choro em cada região; ensino do choro; rodas de choro, lugares de socialização e prática; clubes do choro e instituições; redes de profissionalização, cadeia produtiva, redes sociais, entre outras; e mapeamento de detentores com a indicação de chorões, personagens/detentores de memórias locais sobre o choro.

Dentro dessa primeira estratégia de mobilização virtual, o primeiro encontro regional, realizado em 10 de outubro de 2020, com o apoio do Conservatório de Música de Pernambuco, reuniu detentores dos estados de Pernambuco, Maranhão, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Alagoas. O segundo encontro regional, realizado em 14 de dezembro de 2020, contou com o apoio do Clube do Choro de Pelotas e da Oficina de Choro de Porto Alegre, e reuniu chorões dos estados da Região Sul, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná.

No segundo ano de realização do projeto, foi realizado em 14 de junho de 2021 o terceiro encontro regional reunindo detentores das seguintes cidades da região Norte: Araguaína (TO), Belém (PA), Cruzeiro do Sul (AC), Manaus, (AM), Macapá (AP), Palmas (TO), Porto Velho (RO), Rio Branco (AC), Santarém (PA). Em 2021 também foram realizadas Reuniões Técnicas nas regiões Nordeste, Norte, Centro-Oeste, Sudeste (RJ e MG), Sudeste (SP e ES) e Sul. Esses encontros foram uma das estratégias da pesquisa de campo virtual e visavam tanto à mobilização social das comunidades detentoras quanto o levantamento de informações para o Dossiê.

Uma terceira estratégia para mobilização da base social adotada foram os seminários temáticos realizados on-line e transmitidos por meio da plataforma do Youtube do CNFCP. Ao todo, foram realizados 21 seminários, entre novembro de 2020 a agosto de 2021, por meio do canal do YouTube do CNFCP (cnfcpgovbr), com 1h30 de duração cada. Os seminários abordaram os acervos de choro, o ensino do choro, a roda de choro, as memórias e cenas do choro, os movimentos e coletivos do choro, e seus instrumentos musicais. Os seminários foram representativos quanto à diversidade de regiões do país, de gênero e raça, e também abordaram os universos particulares dos instrumentos mais representativos do Choro.

Os seminários eram realizados nas segundas feiras à noite e se tornaram um ponto de encontro semanal de chorões e choronas de todo Brasil, visto que além dos diálogos entre as pessoas que estavam apresentando, várias pessoas interagiam com comentários no bate-papo do YouTube, reviam amigos e amigas e saudavam chorões e choronas conhecidos. Assim, os encontros técnicos, os seminários e o formulário virtual permitiram o estabelecimento de redes e o fortalecimento de outras já existentes das comunidades de praticantes e de diferentes públicos do choro, como instituições de ensino, acervos, associações, clubes, movimentos e coletivos.

É importante destacar importância do fortalecimento dessas redes para promoção e sustentabilidade desse universo musical. Durante as dificuldades desse período pandêmico e de desmonte de políticas culturais, pudemos acompanhar a importância das atividades de instrução técnica como forma de salvaguarda dessa manifestação cultural, com depoimentos nos seminários de que os encontros virtuais deram ânimo nesse período difícil para continuar com as práticas de Choro.

Outra estratégia de envolvimento dos detentores para a pesquisa e documentação, foi a coleta de depoimentos a partir da entrevista virtual de 49 chorões das diversas regiões do país, no período de março a setembro de 2021. O conjunto de depoimentos soma em torno de 100 horas de registro e foram a base para a produção dos videodocumentários. Segundo o Dossiê de Registro (4306709), a escolha das pessoas a serem entrevistadas passou pela tentativa de abarcar representantes legitimados(as) em cada estado e região. Além disso, a pesquisa seguiu o seguinte recorte:

> 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. (Dossiê, p. 14, SEI 4306709)

Ao final do processo de pesquisa, 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, que serão retomadas mais a frente neste parecer.

A partir da preocupação em tornar público o amplo mapeamento nacional da pesquisa e apresentar um retorno dos resultados de pesquisa para as inúmeras comunidades de choro em todo país, a equipe de pesquisa inovou para além dos produtos inicialmente previstos e decidiu criar um plataforma on-line para tornar acessível toda a pesquisa.

Esse interesse da equipe de pesquisa coincidiu com os trabalhos da Coordenação de Identificação do DPI, que desde 2020 têm estabelecido junto ao Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia – IBICT e pesquisadores da Universidade de Brasília – UnB uma parceria para o desenvolvimento de sistemas e soluções tecnológicas através da plataforma Tainacan. Essa parceria do Iphan com o IBICT e a UnB pretende melhorar a eficiência da organização dos acervos documentais produzidos nos últimos 22 anos no âmbito da Política do Patrimônio Imaterial referentes aos bens registrados, mapeamentos e Inventários Nacionais de Referências Culturais – INRC já realizados, bem como de proporcionar a difusão e acesso a sociedade a eles. Além disso, esse sistema permitirá a complementação e atualização desses dados com o tempo. Cabe aqui explicar que o Tainacan é um *pluguin* de *software* livre, gratuito e atualizável, que foi pensado para a gestão e a publicação de acervos digitais e que e que vem sendo utilizado pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

Como a metodologia de trabalho do Iphan com essa plataforma também ainda estava sendo construída, a equipe de pesquisa teve autonomia para desenvolver sua própria metodologia de uso do Tainacan. Assim, de forma experimental e discutida com os coordenadores da pesquisa e os assistentes de pesquisa, chegou-se ao formato de fichas referentes aos seguintes eixos de pesquisa: (1) acervos; (2) ações de ensino; (3) associações e clubes; (4) rodas e lugares de performance. Junto com esses eixos, também foi feito um extenso levantamento bibliográfico; um levantamento da Discografia Brasileira sobre o Choro; e o levantamento de contatos de chorões que entraram em contato durante o processo de instrução. As fichas consolidadas constam no processo (4307020) na forma como foi possível sistematizá-las ao final das atividades de pesquisa; contudo, a ideia é de que as fichas e essa identificação sejam continuamente alimentadas e corrigidas pelos próprios chorões e choronas em todo o país.

Os resultados do mapeamento foram apresentados aos chorões e choronas nos encontros regionais em 2021, como uma devolutiva dos resultados da pesquisa, em um momento no qual eles puderam também sugerir acréscimos e adequações. Esse banco de dados é uma forma de devolutiva dos produtos da Instrução Técnica para comunidades relacionadas ao Choro e já se constitui como uma forma de salvaguarda do bem cultural, pavimentando o caminho para ações de apoio e fomento.

Atualmente, o banco de dados está hospedado no projeto Acervos Virtuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e pode ser acessado pelo link https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/choropatrimonio/. Esse banco de dados 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 outros os coletivos e associações que se somaram à rede.

As estratégias de mobilização das redes e comunidades de chorões e choronas em todo país junto com a estratégia de pesquisa pautada em três frentes diferentes – seminários temáticos, depoimentos para o documentário, mapeamento e inventário para o banco de dados – permitiram a produção de vastos materiais de pesquisa e documentação, com ampla participação das comunidades de chorões e choronas, troca de experiências e ampliação da abrangência inicialmente prevista, mesmo no contexto desafiador da pandemia do COVID-19 no Brasil. Toda a documentação mencionada foi entregue pela equipe de pesquisa ao Iphan e os materiais que não constam no SEI estão guardados em na pasta da Coordenação de Registro e Revalidação no servidor interno do Iphan e em um HD externo no processo físico. As informações compõem o Dossiê de Registro e o Videodocumentário reforçam os valores patrimoniais desse bem cultural e serão apresentados a seguir.

III. Caracterização do bem cultural

O Choro é um conjunto de práticas musicais que possui mais de um século de história e está presente nas mais diferentes localidades do país. Essa história de transformações e processos, que remonta ao menos a meados da segunda metade do século XIX, e a abrangência nacional de territórios no quais o Choro é parte das referências culturais, com seus sotaques e histórias locais, são dois grandes desafios para a definição desse bem cultural. O Dossiê de Registro (4306709) argumenta, assim, que o Choro é um conjunto de práticas musicais complexo e perene, com uma grande diversidade de estéticas relativas aos contextos de performance, de "sotaques" regionais, de cosmologias e cânones, e de mitos de origem e continuidades históricas.

Por isso, a tentativa de descrever esse bem cultural é um recorte a partir das investigações e narrativas do processo de reconhecimento enquanto patrimônio nacional. Ainda que a compreensão dessas práticas esteja situada nas possibilidades de pesquisa aqui apresentada, o vídeo e o Dossiê escrito são baseados essencialmente em depoimentos e explicações da própria comunidade de chorões e choronas de várias partes do país e os conceitos e as categorias musicais mais significativos para caracterizar os processos que constituem o Choro são explicados, com exemplos práticos e musicais, pela própria comunidade de chorões e choronas.

Dessa forma, entendemos que a instrução técnica congregou, ainda que de forma não exaustiva, uma diversidade de vozes e perspectivas sobre essas práticas, que foram exploradas com os seminários, depoimentos e com o inventário. Esperamos assim que as descrições aqui apresentadas ressoem e sejam significativas para as diversas redes que compõe as comunidades constitutivas do Choro, como instrumentistas, produtores, apreciadores, professores, pesquisadores, clubes e casas do choro, entre outros integrantes dessas comunidades. Além disso, o Dossiê de Registro (4306709) se propõe a fomentar investigações sobre histórias silenciadas no Choro, a refletir sobre sua diversidade étnica e de gênero, a valorizar seus mestres e suas particularidades regionais e a ampliar as possibilidades de encontros, diálogos, aprendizagens, práticas e invenções, o que demonstra a preocupação dessa Instrução Técnica em agregar as diversidades de Choros no Brasil.

O antropólogo Anthony Seeger (2008), ao refletir sobre as formas de se fazer etnografias da música, mostra que ela exige uma abordagem sobre a música que vai para além do registro e análise unicamente dos sons, pois é central pensar como os sons são concebidos, criados, apreciados, que relações e processos se constituem a partir de determinadas práticas musicais para caracterizá-las. Nesse sentido, a caraterização do Choro enquanto bem cultural não é limitada aos aspectos puramente sonoros ou estritamente musicais, mas agrega facetas como as redes de sociabilidade; os diferentes processos históricos; as interações entre quem está tocando e aqueles que escutam; as interações entre os músicos e musicistas, em especial dentro da roda; as formas de aprendizado; dinâmicas de pertencimento e identidade, entre outros tantos aspectos.

Iniciar a caraterização do Choro por uma análise estritamente musical já seria um desafio pois, como é facilmente perceptível por musicistas, em uma roda de choro é possível escutar polcas, marchinhas, valsas, maxixes, schottiches, “choros-sambados”, outros subgêneros e até mesmo outros gêneros tocados como choro. Do mesmo modo, as singularidades regionais apontam para formas de tocar, cânones, chorões e choronas de referência e história localizadas.

Um ponto de convergência nos depoimentos, conforme apontado no Dossiê, é a identificação da origem do termo e dos músicos e musicistas “fundadores” no Rio de Janeiro, a partir do século XIX. O Dossiê insere o início da formação do Choro nesse contexto de fluxo de trocas culturais transatlânticas entre Américas, África e Europa, marcadas pelo colonialismo e pela diáspora negra, que tem início no século XIV com o sistema mercantil e escravocrata. Contudo, é ao longo do século XIX que um fluxo de músicos, partituras e gêneros musicais relacionados com danças populares de salão europeias – polcas, valsas, schottiches, quadrilhas – se soma à diáspora negra, resultando em complexos processos de apropriação e transformação dessas musicalidades transnacionais com práticas musicais locais.

Para o reconhecimento do Choro enquanto Patrimônio Cultural do Brasil, é fundamental compreender explicação do Dossiê de que não é possível reduzir essas “origens” ao expresso no chamado “mito das três raças”. Na perspectiva do mito das três raças, o Choro seria o resultado da mistura de uma matriz europeia com os elementos musicais com mais distinção – tonalidade e instrumentação –, a "influência" africana estaria restrita aos aspectos rítmicos e percussivos, e a vaga herança indígena apareceria em alguns instrumentos específicos o chocalho e por uma vaga “tristeza” e “melancolia” inerentes à música brasileira. Ao longo do Dossiê de Registro (4306709) fica evidente como essa perspectiva é simplista e ignora as profundas variedades étnicas e culturais de três continentes. O Dossiê demonstra ainda como essa perspectiva também é racista, pois despreza a riqueza musical africana e da diáspora para além dos elementos rítmicos, hierarquiza os parâmetros musicais a partir da lógica europeia, e possui uma ideia subjacente de branqueamento a partir da mestiçagem. O Dossiê pretende se contrapor a essas generalizações por meio de um olhar sensível para as “micro-histórias” do desenvolvimento do gênero em cada região do país.

Da mesma forma que outras músicas de tradição afro-diaspórica, as generalizações transparecem na descrição das tradições das populações negras e ligadas às religiões afro-brasileiras na historiografia dos séculos XVII ao XIX, e às vezes até mesmo depois. Essas práticas eram descritas de forma arbitrária como batuques, lundus, jongos, fados, o que indica um enorme desconhecimento da narrativa eurocêntrica e racista. Essa questão também aparece, por exemplo, no Dossiê de Registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2006), que historiciza como a palavra "samba" no século XIX aparecia como uma descrição genérica, em geral intercambiável com "batuques". De forma correlata, no Dossiê de Registro das Matrizes Tradicionais do Forró (2022), discute-se como em alguns contextos não apenas "forró" pode significar vários gêneros musicais, mas também como "forró" e "samba" aparecia como sinônimo em textos do século XIX. Dessa forma, as pesquisas de Instrução Técnica para o Registro realizam um papel importante de apontar a singularidade e a diversidade dos processos de formação dessas formas de expressão.

No caso do Choro, o primeiro antecedente histórico significativo para seus processos de desenvolvimento é o surgimento das atividades de impressão musical a partir da década de 1830, que publicavam os chamados “ramalhetes”, coleções para piano contendo músicas de salão de grande popularidade na época, como valsas, polcas, modinhas e lundus. No mesmo período, o piano se popularizou e tornou-se central na vida urbana das capitais brasileiras, simbolizando o desejo da burguesia nacional de adotar hábitos europeus. Assim, a popularização de pianos e o comércio de partituras disseminou uma série de músicas europeias e outras que circulavam no atlântico, especialmente voltadas para a dança e saraus familiares. Esse repertório se dividia basicamente em três categorias: gêneros ligados às diásporas africanas no eixo Brasil-Portugal (como fados, lundus e modinhas); gêneros de danças de salão europeias (como polcas, valsas, schottisches, quadrilhas); e gêneros relacionados às diásporas africanas no eixo América Espanhola e Europa (a habanera, o tango e a contradança).

Esses processos de apropriação e transformação de musicalidades transnacionais, como lundus, fados, modinhas, polcas, quadrilhas, schottisches, valsas, habaneras e tango, caracterizam as práticas que formariam as matrizes do Choro. O Choro é, portanto, o resultado da incorporação, da apropriação, das transformações e das criações realizadas pelas classes populares urbanas no final do século XIX a partir desses três grandes grupos de repertório. Esse processo de incorporação envolvia principalmente o uso de instrumentos de tradição portuguesa, como o cavaquinho e o violão, que eram próprios dessas camadas populares. Além disso, ele incluía a criação de fórmulas de acompanhamento que gradualmente se diferenciavam das fórmulas estrangeiras, que ao longo do tempo foram constituindo características peculiares e distintivas a esses gêneros.

A partir dos estudos do antropólogo José Jorge de Carvalho e do etnomusicólogo Kazadi Wa Mukuna, o Dossiê de Registro (4306709) apresentada dois grandes modelos de organização musical a partir das tradições afro-brasileiras. O primeiro seria a matriz dos povos associados ao tronco linguístico iorubá, oriundos da costa ocidental da África, mais especificamente do Golfo do Benim, que no Brasil ligada ao candomblé da Bahia, aos xangôs do Recife e ao tambor de mina no Maranhão. O segundo modelo de organização estaria ligado à influência dos povos de tronco linguístico bantu, provenientes sobretudo de Angola e de Moçambique. A matriz bantu é apontada pelos dois pesquisadores como a base do jongo, da capoeira, do samba de roda baiano e do samba carioca. Mukuna detalha os padrões rítmicos bantus nessas tradições e esses padrões também são encontrados nas obras de compositores associados ao Choro tanto no século XIX quanto na primeira metade do século XX. Um desses padrões é o ciclo de 8 semicolcheias divididas na fórmula 3 + 3 + 2, que está presente tanto nos lundus impressos em partituras no século XIX quanto em outros gêneros que se consolidam depois, como o maxixe (fortemente presente no choro), o samba de roda, o partido-alto, entre outros.

Entre os padrões musicais associados às diásporas africanas que formaram o Choro, os lundus e fados se destacam no eixo Brasil-Portugal. As descrições iniciais do fado se referiam mais aos modos de dançar considerados indecentes, com muito movimento de quadris e com a umbigada. Pelos relatos de viagens ao Brasil no século XIX, o fado era uma das danças mais populares das populações negras na época.

Os lundus são descritos de forma similar, como uma dança de pessoas negras, supostamente lasciva, mas com influências ibéricas como o estalar dos dedos e o alteamento de braços. Somente a partir de 1830 que o lundu passa a designar um gênero de canção de salão nos centros urbanos. Musicalmente, os 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 e esses dois padrões serão diretamente apropriados pelo Choro.

O último gênero desse eixo, a moda ou modinha, é descrita de forma aproximada ao lundu, mas em geral significava canção popular. O etnomusicólogo Carlos Sandroni faz uma descrição pormenorizada da modinha em seu livro sobre o samba, mas elas são resumidas musicalmente no Dossiê pelo uso da síncope e por eventuais menções ao universo afro-brasileiro nas letras utilizadas. As modinhas vão se afastando do lundu ao longo do século XIX, e a modinha será cada vez mais associada a uma canção lânguida e sentimental, sem as síncopes, enquanto o lundu será caracterizado pelos acompanhamentos com síncopes e letras de cunho satírico, sexual ou cômico.

Nas últimas décadas do século XIX, a modinha passa a fazer parte do repertório de festas, saraus e serenatas de camadas populares, e foi se tornando um repertório comum nas rodas de choro. Seu caráter sentimental e saudoso influenciou musicalmente a forma de tocar de instrumentistas de violão e cavaquinho e foi um dos elementos básicos do processo de assimilação de gêneros europeus como a polca, a valsa e o schottisch.

A circulação dessas danças europeias a partir da década de 1840 é um fenômeno que não é restrito ao Brasil e que aconteceu globalmente. A polca será apropriada em gêneros como o ragtime norte-americano, a contradança cubana, e variações como a polca venezuelana ou a polca paraguaia. Já o schottisch europeu está 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. O cavaquinista e pesquisador Henrique Cazes descreve esse processo da seguinte forma:

> A mistura de estilos e sotaques que levou ao nascimento do Choro ocorreu de forma similar em diferentes países. A partir dos mesmos elementos - danças europeias (principalmente a polca) somadas ao sotaque musical do colonizador e à influência negra – foram surgindo gêneros que são a base da música popular urbana. (CAZES, 2021, p.15)

No Brasil, essas danças chegam pelas elites e vão sendo apoderadas pelas classes populares, com a transposição das peças para piano para os instrumentos mais baratos e populares como o violão e o cavaquinho. Muito da estrutura da forma usual dos Choros – três partes (ABC) com 16 compassos cada uma, organizadas na forma AABBACCA – e a linguagem harmônica vêm dessa influência europeia.

A valsa foi um dos gêneros europeus que fez mais sucesso no Brasil e foi rapidamente incorporada ao repertório dos instrumentistas populares, especialmente no universo da modinha e da seresta. Vários compositores e compositoras da segunda metade do século XIX – como Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga, Joaquim Callado e Anacleto de Medeiros – produziram uma quantidade significativa de peças nesse gênero de métrica ternária. A maioria dessas composições era composta em versões instrumentais e depois ganharam letras, sendo mais tarde incorporadas aos repertórios das modinhas e serestas; o poeta maranhense Catulo da Paixão Cearense foi um dos principais letristas e transpositor de valsas compostas por músicos e musicistas de choro para o repertório das modinhas. As valsas seguiram significativas na história do Choro desde então e apresentam uma grande possibilidade de variedades, como mostra o Dossiê:

> 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. (Dossiê, p. 27-28, SEI 4306709)

Um segundo gênero europeu que teve importância na formação do Choro, mas que não é mais muito praticado, é a quadrilha. A quadrilha chegou ao Brasil no período da Regência e era executada em andamento rápido, propício para dançar, com um instrutor coordenando os passos em francês. Esse gênero que se transformou no ritmo característico das festas juninas era popular nos centros urbanos no final do século XIX e foi mesclado por muitos compositores com outros gêneros como a modinha e o lundu. Essa influência da quadrilha é detalhada no Dossiê com fontes dos acervos de partituras de antigos chorões do século XIX, que contém manuscritos de quadrilhas de compositores como Anacleto de Medeiros, Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga e Viriato Figueira da Silva e pelo livro do carteiro e violonista amador Alexandre Gonçalves Pinto, o "Animal", em seu livro *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, que apesar de impreciso, é um dos poucos livros escritos sobre os chorões na época.

Outro gênero europeu importante na constituição do Choro que, ao contrário da quadrilha, permaneceu perene e é um subgênero presente nas rodas até hoje é a polca, que na segunda década do século XIX se tornou uma dança de caráter transnacional com enorme popularidade nos centros urbanos das Américas. Musicalmente, era um gênero animado, em andamento vivo convidativo à dança, em métrica binária, com melodia geralmente feita com colcheias e semicolcheias e fórmula de acompanhamento baseada em contratempos. A polca foi muito popular no Brasil, e aparece com alguma frequência na literatura de Machado de Assis, em suas descrições sobre a vida urbana no Rio de Janeiro. Esse estilo e sua dança começaram dominando os salões aristocráticos das grandes cidades, movimentaram o mercado de professores de dança e o comércio de partituras importadas da Europa, e eventualmente se tornaram uma constante nos espetáculos teatrais, nas sociedades musicais e dançantes, nas audições domésticas, e finalmente foram incorporados ao universo das bandas de música, que são essenciais para a compreensão do universo do Choro.

A polca no Brasil foi sendo adaptada e transformada em seu caráter – como ao incorporar parte do caráter cômico e de conteúdo sexual velado das letras dos lundus – e em sua estrutura musical – através das adoções das síncopes também características dos lundus. Composições como "Você bem sabe" de Ernesto Nazareth são um bom exemplo dessas "polcas-lundu" que fundem os dois gêneros.

A pesquisa de um dos coordenadores do Dossiê, Pedro Aragão, mostra como a polca foi o gênero mais cultivado pelos chorões do século XIX, e teve enorme influência nos músicos da primeira metade do século XX, como o próprio Pixinguinha. A polca foi tão popular no Brasil que o livro de Alexandre Gonçalves Pinto, o "Animal", chega a dizer que "A polca é como o samba – uma tradição brasileira" (Dossiê, p. 31, SEI 4306709, apud PINTO, 1978, p. 115) e se torna quase sinônimo de Choro para Pixinguinha.

Na versão longa do videodocumentário do Registro, que será utilizada como referência neste parecer, Luciana Rabello demonstra de forma inspirada como se dá essa mudança nos padrões de acompanhamento no cavaquinho da forma mais tradicional da polca, que era a forma defendida pelos chorões da “velha guarda de Jacarepaguá”, para as polcas brasileiras com aspecto mais sambado, o que mostra a presença dessa forma de tocar na atualidade. Maurício Carrilho também fala sobre a polca e demonstra como se dá esse acompanhamento no violão. Essa levada está presente no rol de formas de acompanhamento dos violões, cavaquinhos e pandeiros até hoje e algumas polcas seguem como repertórios comuns das rodas, como Flor Amorosa de Joaquim Antônio Callado. A importância polca também é mencionada em vários depoimentos, como de Hamilton de Holanda, Odette Ernst Dias, Nailor Proveta, o que mostra como ela segue presente nas práticas atuais de chorões e choronas.

A última dança do repertório europeu é o scottisch. Musicalmente, é a única dança em métrica quaternária e normalmente é tocada nas rodas sem o acompanhamento do pandeiro. Ainda que menos popular do que a polca, o scottisch também foi muito misturado e adquiriu muitas características regionais, particularmente no Nordeste, sendo uma das matrizes do xote. No Choro, ele foi amplamente utilizado por compositores como Anacleto de Medeiros, Albertino Pimentel e Chiquinha Gonzaga. Para além dessas composições do passado, as influências do scottisch seguem relevantes no Choro, embora menos do que a polca e o choro-sambado.

O terceiro eixo de formação do Choro são os gêneros relacionados às diásporas africanas no eixo América Espanhola, frutos das trocas musicais entre Cuba, a América Latina hispânica e África, tais como habaneras e tangos, cuja influência é mais perceptível a partir da década de 1870, e que foram também amplamente utilizadas para a composição de choros. Maurício Carillho chega a comentar no videodocumentário que a habanera é, junto com o lundu, uma das principais matrizes negras da constituição musical do Choro. A habanera é, de forma geral, uma forma musical e coreográfica que teria origem em Havana, Cuba, a partir da chamada “contradança cubana”, e que influenciou a formação de vários gêneros na américa latina, como o maxixe brasileiro e o tango argentino. Musicalmente, a habanera tem uma métrica binária e uma de suas características principais é o uso do baixo um baixo com figuração rítmica formada por colcheia pontuada + semicolcheia seguida de duas colcheias, convencionalmente é chamada de “ritmo de habanera”, que é facilmente reconhecível no Choro até hoje. A habanera era vista como uma dança sensual, com letras de duplo sentido e comumente era associada ao universo negro, inclusive de forma pejorativa em certas composições.

Ao longo do século XIX, tanto o tango quanto a habanera eram associadas aos bailes e práticas musicais afro-americanos e esse contexto dos bailes foi lentamente apropriado pela indústria de partituras da época. Assim, as partituras de tango passaram a ser as que possuíam fórmulas de acompanhamento baseadas no ritmo de habanera ou no chamado ritmo de tresillo (3 + 3 + 2), com melodias sincopadas e acentuação nas segundas e quartas semicolcheias de cada tempo, no que o etnomusicólogo Carlos Sandroni chama de contrametricidade. Um dos primeiros compositores de tangos no Brasil é Henrique Alves de Mesquita, cujas músicas foram centrais para a popularização do gênero, junto com Ernesto Nazareth. Alguns desses tangos de Nazareth seguem como basilares nos repertórios das rodas de choro ainda hoje, como *Odeon*, *Brejeiro*, *Escorregando*, entre outros. O próprio Pixinguinha classificava alguma de suas composições como tangos, como em *Os oito batutas* e *Ainda me recordo*.

Ainda que esses gêneros dos três eixos de fluxos musicais apresentados tenham circulado várias regiões do Brasil, é no centro urbano do Rio de Janeiro do século XIX que a fusão dessas práticas

musicais nas festas populares passa a ser chamada de Choro na imprensa. O Dossiê (4306709) argumenta que a maior parte dessas descrições reforçam o caráter de cultura popular do choro como 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 aquisitivo.

É importante contextualizar o surgimento do Choro junto às transformações sociais que ocorreram no Rio de Janeiro naquela época. A passagem do século XIX para o XX na capital da época foi marcada pelas iniciativas de modernização e industrialização e no adensamento populacional e crescimento das classes proletárias e médias urbanas. O crescimento das cidades é central para a compreensão não apenas dos processos históricos do Choro, mas de várias outras tradições musicais no Brasil. Como mostra Tinhorão (2010), é o adensamento populacional das cidades a partir do século XVIII que cria a necessidade de músicos para as festas públicas e diversões das cidades. Esses músicos eram em grande parte barbeiros, pois essa era uma das principais atividades de ganho desempenhadas por negros livres e ou a serviço de seus senhores que era possível de conciliar com atividades musicais. Ele argumenta que esses grupos de barbeiros, também citados pela historiadora Martha Abreu no videodocumentário, vão transmitir suas tradições musicais para as classes proletárias e médias urbanas que vão surgir no século XIX.

Nos depoimentos para o videodocumentário, Martha Abreu argumenta que enquanto os grupos de barbeiros eram os principais músicos das cidades, na área rural predominavam as formações de bandas, a maioria das vezes com músicos escravizados. Depois da abolição, muitos desses músicos vão para as cidades e vão ser incorporados às bandas militares e civis e às orquestras do teatro de revista.

A historiadora ressalta no videodocumentário como as bandas estavam presentes no Brasil inteiro, com enorme importância político e social, e como os músicos que tocavam nas bandas depois tocavam choro, então a banda alimentava o choro e o choro alimentava as bandas. Tinhorão (2010) mostra que essas bandas continuam sendo relevantes no interior, constituindo-se como a principal forma de se ouvir música no século XIX, e são responsáveis por uma nacionalização do repertório que se tocava com essa formação. Isso, depois, foi o início da permeabilidade do Choro no território nacional, pois havia um fluxo de músicos e partituras que incluía esse repertório. Até hoje as bandas desempenham um papel importante na continuidade desse repertório e muitos musicistas que hoje são do Choro, em especial de instrumentos de sopro, começaram a aprender em bandas. Um dos maiores exemplos dessas bandas é a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, uma das primeiras a ser gravada e fundada pelo maestro e músico de choro Anacleto de Medeiros, que juntou a cultura das bandas com a musicalidade das rodas de choro.

O Dossiê de Registro (4306709) ressalta bastante como tanto os músicos ambulantes, como os grupos de barbeiros, quanto os músicos das bandas eram, em sua grande maioria, pessoas negras que moravam em bairros proletários sem estruturas básicas. Visto que os teatros e cafés-concertos eram destinados às classes mais ricas, essas pessoas faziam música nas reuniões e bailes nas salas de visita, misturando os ritmos dançantes das valsas, polcas, schottisches e mazurcas com os lundus, fados e modinhas, à base de flauta, violão e cavaquinho. Os músicos e os repertórios tocados tinham situações de circulação entre os espaços dos teatros e cafés e os quintais e salas de visita, e começa nessa época a surgir a ideia de uma música brasileira. Os choros eram, assim, a forma de diversão das classes urbanas mais baixas, como açougueiros, condutores de bonde, e pequenos comerciantes. Cazes (2021) acrescenta que muitos dos primeiros chorões eram funcionários públicos de baixo escalão, como os trabalhadores dos correios, portos e ferrovias.

Como citado acima, um desses trabalhadores foi o carteiro e cronista Alexandre Gonçalves Pinto, o "Animal", que tocava cavaquinho e violão e que publicou, em 1936, o livro *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. O Dossiê de Registro (4306709) argumenta que esse livro é único porque mapeia cerca de 200 músicos da época – incluindo bons instrumentistas e iniciantes, amadores, profissionais, apreciadores do Choro, intelectuais, músicos da elite e das classes populares –, o que é importante para compreender que a história e as práticas do Choro não são restritas aos grandes ídolos compositores e instrumentistas. Essa perspectiva é essencial para o entendimento do Choro enquanto Patrimônio Cultural do Brasil, pois a política de Patrimônio Imaterial reconhece que essa forma de

expressão mantém vínculos de identidade e memória coletivas que vão desde os músicos iniciantes e amadores, aos admiradores, aos grandes instrumentistas.

O livro do Animal também fornece informações essenciais no que se refere às características da transmissão dos saberes e ensino do Choro até hoje. A primeira delas é a informalidade e oralidade, visto que a maioria dos mestres instrumentistas não eram formalmente ligados a instituições de ensino, mas que de alguma forma fundaram escolas em seus respectivos instrumentos. Essa rede de ensino informal se manteve ao longo do século XX e atualmente, segundo os depoimentos dos chorões e choronas, segue fundamental para a reprodução e recriação do gênero.

A segunda característica importante é o uso dos registros escritos em um grande número de acervos particulares, o que aponta para a dinâmica de transmissão do repertório feita através de cópias de álbuns e partituras manuscritas. O sistema de cópias dos cadernos dos instrumentistas característico dos processos de transmissão de saberes do Choro funcionou também para dar continuidade ao repertório dos seus compositores, que raramente tiveram suas músicas editadas, até mesmo os mais conhecidos como Callado e Anacleto de Medeiros. Destaca-se que a dificuldade do acesso a partituras contribuiu para que a principal forma de continuidade dos saberes do Choro tenha sido pela forma oral.

Junto com a urbanização crescente e a industrialização, outro processo que moldou a história do Choro foi o desenvolvimento da indústria fonográfica. As gravações e suas reproduções transformaram a cultura sonora das cidades e o mercado dos discos insere as músicas populares na economia da cultura de massa. As primeiras gravações comerciais no Brasil foram realizadas pela Casa Edison e eram realizadas pelos músicos e grupos que se apresentavam no contexto urbano da época, em geral sem a mediação de diretores musicais ou arranjadores. Vários chorões e choronas foram gravados nessa época, como mostra o trecho a seguir:

> 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. (Dossiê, p. 52, SEI 4306709)

Em relação a esse trecho, cabe ressaltar que as gravações do conjunto de Octávio Dutra, Terror dos Facões, mostram como as práticas do Choro já estavam em atividade no sul do país antes mesmo do século XX, como destaca o pesquisador Leonardo Miranda nos depoimentos para a Instrução Técnica. Ainda que depois a rádio tenha exponenciado a presença do Choro no território nacional, é importante lembrar dos processos de circulação de partituras e da cultura de bandas civis e militares para presença dessa música em diversos lugares. Assim, quando houve a difusão da indústria fonográfica e das rádios, já se tocava Choro em vários lugares do país. Isso se deu, por exemplo, no Rio Grande do Sul com o grupo de Otávio Dutra, como citado acima, mas também em estados como Goiás com a atuação do compositor Tonico do Padre (1837-1903), no Nordeste com João Pernambuco – que eventualmente se mudou para o Rio de Janeiro e influenciou a trajetória do Choro lá, o que é um exemplo das migrações e trocas entre as experiências dos estados que se sucede em outros casos.

Desse modo, sua presença desde o século XIX fez com que o Choro fosse adquirindo características regionais, sotaques, que são possíveis de distinguir. O sotaque nordestino, por exemplo, vai se constituindo desde o início do século XX, com músicos de referência como Luperce Miranda, Meira e João Pernambuco. O bandolinista Marco César argumenta, no videodocumentário, que o Choro nordestino incorpora muito dos outros estilos da região, como por exemplo o frevo e o baião. Essa influência do forró no Choro é perceptível, por exemplo, nas músicas de Canhoto da Paraíba e musicistas como a pianista pernambucana Tia Amélia buscaram nas músicas populares locais inspiração para suas composições e incluíam músicas regionais ao seu repertório.

O grupo com mais gravações nesse início do século XX foi a Banda da Casa Edison, com 541 títulos, e a Banda do Corpo de Bombeiros, com 340, sendo que os gêneros mais gravados foram: “valsa”, com 1.829 títulos, “choro”, com 1.701, e “polca”, com 1.086 gravações. Isso mostra como o que se considera Choro era a música mais gravada no início do século XX.

As gravações vão transformar o Choro no sentido de provocar a estabilização tanto nas formações musicais mais comuns de acompanhamento, que irá se consolidar no regional, quanto nos formatos de composição e arranjos com partes ou seções fixas. Um dos grandes artistas na mediação e organização das músicas das ruas e dos estúdios, foi o compositor, arranjador e intérprete Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha. A história profissional e de vida de Pixinguinha é marcada pelas mudanças sociais ao longo da primeira metade do século XX e é impossível separar sua história da história do Choro, e sua importância foi unanimidade nos depoimentos para a Instrução Técnica. O flautista negro sintetiza em suas composições as experiências de diferentes tradições musicais, e seus improvisos e variações incorporam desde técnicas ensinadas nos conservatórios (golpe triplo, saltos de oitavas e duas oitavas, apojaturas, emprego de melodias em escalas bem articuladas) até efeitos de “meio dedo”, explorando os sons em glissandi, semelhantes aos sons dos pífanos, com gingado e velocidade, conforme descreve o Dossiê.

O talento de Pixinguinha ia desde a habilidade e destreza na flauta, trazendo até mesmo avanços na técnica do instrumento, à inventividade harmônica e melódica de suas composições, como em *Urubu Malandro*, *Ingênuo*, *Carinhoso*, *Lamentos*, *Sofre porque queres*, entre outras. Como descreve o compositor e violonista Maurício Carrilho em seu depoimento citado do Dossiê (SEI 4306709, p.57):

> 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 atuação de Pixinguinha é dividida no Dossiê em três fases ligadas aos processos históricos do Choro. A primeira, a fase regionalista (1919-1928), foi marcada pela sua participação no grupo Oito Batutas. Destaca-se que o grupo foi contratado para viajar pelo Brasil para recolher material “folclórico" antes de se apresentar em Paris, o que levou a incorporação de diferentes gêneros regionais ao Choro. Essa turnê a Paris marca também o contato com o jazz, que se insere no contexto de trocas diaspóricas da época.

A segunda fase é a dos arranjadores e do nascimento da indústria fonográfica (1928-1937). É nessa época que passam a ser estabelecidos os padrões de gravação – instrumentos, timbres, arranjos, duração das faixas etc. – que vão perdurar por décadas junto com os discursos sobre as músicas brasileiras na perspectiva de simbolizar uma identidade nacional. Com os avanços nas tecnologias de gravação, passa a ser possível gravar com qualidade outros timbres para além dos instrumentos de sopro, cordas dedilhadas e da voz impostada. Com a possibilidade de gravar instrumentos de cordas friccionadas, vários registros de vozes e percussões, a figura do arranjador se torna incontornável para explorar criativamente e agregar essa diversidade sonora. No contexto brasileiro isso exigia ainda a capacidade de mediar elementos sonoros de diversas instâncias culturais e Pixinguinha – com profundo conhecimento das músicas das festas populares, dos choros, das bandas, do candomblé e das tradições musicais europeias – soube articular esses elementos com maestria. Os depoimentos do videodocumentário mostram como esse período foi caracterizou uma predominância influência da batucada do samba em relação ao ritmo do maxixe, o que também indica a influência de matrizes iorubás nas composições.

O Dossiê ressalta que Pixinguinha foi dos poucos músicos negros que manteve o reconhecimento na época, pois a expansão da indústria fonográfica e o estabelecimento das rádios provocou uma profissionalização e glamourização no mundo da música que favoreceu artistas brancos.

A terceira fase (1937-1952) é caracterizada pelo surgimento do rádio e a solidificação da indústria do entretenimento, tendo os "regionais" como conjuntos instrumentais distintivos da atuação de instrumentistas do Choro nas rádios. Os regionais, que se tornam o formato característico do acompanhamento do Choro, se consolidam nesse período a partir de uma história de uma diversidade de formações e instrumentações. Em seu depoimento para a pesquisa, o compositor e bandolinista Déo Rian descreve os processos de formação do regional da seguinte forma (SEI 4306709, p.65):

> 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)

O flautista Benedito Lacerda, que também era da escola de samba Estácio de Sá, foi importante na consolidação tanto na linguagem quanto no formato do regional, com dois ou três violões, pandeiro e instrumento solista, no caso a flauta. Ainda com Pixinguinha, mas ainda mais com o regional a partir de Benedito Lacerda e Canhoto, vai se estabelecendo musicalmente uma predominância da batucada do samba em relação ao ritmo do maxixe no Choro. O cavaquinista Waldyro Frederico Tramontano, o Canhoto, é também central nessa mudança da levada do acompanhamento, em um padrão rítmico-harmônico que o etnomusicólogo Carlos Sandroni chega a chamar de "Paradigma do Estácio" (Dossiê, p. 69 SEI 4306709). Henrique Cazes (2021), descreve o resultado disso da seguinte forma em seu depoimento para a pesquisa que aparece no videodocumentário:

> Nesse momento dos anos 30, o samba batucado vai se tornar hegemônico. O melhor acompanhamento do samba batucado é o regional. E se o samba batucado é música que se espalha pelo Brasil e se torna a música nacional e o regional seu melhor acompanhamento, o regional vai ser replicado por onde passar. (Depoimento Entrevistas Virtuais Transcritas, SEI 4306672)

É importante contextualizar que a difusão das rádios e a busca por uma música nacional está ligada ao contexto político do Estado Novo e da ditadura de Getúlio Vargas. Com a estatização da Rádio Nacional em 1939, ela passa a ser o modelo de programação e os regionais passam a ser replicados nas várias partes do país.

O Dossiê detalha os regionais mais importantes do Rio de Janeiro e de São Paulo, mas também sua importância em lugares como Pernambuco e Rio Grande do Sul, em um contexto que foi profícuo para a consolidação de padrões, mas também para transformações e inovações musicais. Nesse processo, destaca-se a consolidação do pandeiro e do contraponto característico do violão de 7 cordas.

Os arranjos e repertórios criados para as rádios influenciaram as práticas musicais em rodas e demais locais de performance dos músicos e também na formação de público em várias regiões. As gravações no Choro têm um papel não só de consolidação do regional como um padrão de acompanhamento, mas também no desenvolvimento de padrões de arranjo e na construção das performances. Ainda assim, os anos 1960 marcaram a perda de força do gênero na programação das rádios e a televisão e outros gêneros da música popular como a Bossa Nova e Jovem Guarda ganham mais projeção. Ainda que o poder da rádio tenha diminuído ao longo dos anos, ela ainda é um meio muito relevante para a continuidade do Choro.

Já na década de 1970, o Dossiê (p. 80, SEI 4306709) reconhece a importância de projetos estatais – em especial da Funarte, das rádios e emissoras públicas – voltados para o mercado fonográfico e para a valorização da produção musical nacional para o crescimento do Choro novamente. Junto com a atuação estatal, alguns artistas e movimentos tiveram uma atuação importante para esse renascimento do Choro, como por exemplo o show Sarau, organizado pelo jornalista Sérgio Cabral e por Paulinho da

Viola, e o surgimento de grupos como Galo Preto, Os Carioquinhas, Amigos do Choro, Éramos Felizes, Rio Antigo, Anjos da Madrugada, Nó em Pingo d'Água e Camerata Carioca.

A Camerata Carioca atuou, junto com Joel Nascimento, na gravação de uma peça marcante na história mais recente do Choro, a Suíte Retratos de Radamés Gnattali, em 1979. Composta em 1956 e dedicada a Jacob do Bandolim, cada movimento dessa suíte para bandolim e orquestra de cordas homenageia um dos grandes instrumentistas e compositores do Choro: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga. A versão de 1970 se distingue pois foi reescrita pelo próprio Radamés para regional de Choro ao invés de orquestra.

Essa obra é apontada no Dossiê, a partir dos depoimentos, como um divisor de águas nos padrões de acompanhamento e inaugura uma perspectiva camerística ao regional, que teve impacto inclusive nas formas de tocar de conjuntos, nas rodas e nas composições em diversos contextos. Essa perspectiva camerística dilui o papel do solista e outros instrumentos dividem também a melodia, junto com a presença dos contrapontos. Além de novas possibilidades estéticas, essa peça gerou ainda o efeito de colocar o Choro em contextos nos quais ele não era tão presente, como teatros, casas de concerto e orquestras. Essa aproximação com a música de concerto trouxe novos paradigmas para as práticas do Choro que antes não eram tão importantes, como algumas questões técnicas, de sonoridades de instrumentos e especialmente a leitura de partituras.

Outro movimento de transformação importante que começa a partir de 1975, é o surgimento dos Clubes do Choro. Essas associações impulsionaram a promoção dessa linguagem como evento social através de rodas, ações de ensino, acervo e estímulo à sua prática. O primeiro Clube do Choro a surgir foi o Clube do Choro do Rio de Janeiro, em 1975, e já no ano seguinte surge o Clube do Choro de Brasília.

O Dossiê destaca também a atuação de coletivos, professores e mestres como 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 Luís Machado, na Oficina de Choro de Porto Alegre como exemplos de mediadores dessa tradição especialmente para as gerações mais novas de chorões e choronas das décadas de 1990, 2000 e 2010.

O surgimento da Escola Portátil de Música, em 2000, marca a institucionalização de processos de ensino e aprendizagem do Choro, que tem acontecido em todo país. Segundo Maurício Carrilho, em seu depoimento para a pesquisa, a transformação nos modos de vida das cidades, que cancela o tempo livre de se reunir e tocar, criou a necessidade de espaços específicos para a aprendizagem.

As práticas musicais atuais e cotidianas incluem rodas, festas, bandas e apresentações e é essencial destacar o papel de músicos amadores e apreciadores que articulam e promovem a existência e a recriação do Choro em cada localidade. Sobre isso, destacamos o depoimento do flautista Toninho Carrasqueira (Dossiê, p. 92, SEI 4306709):

> 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)

Entre as diferentes narrativas que compuseram essa pesquisa de Instrução Técnica, um elemento que se destacou no depoimento dos chorões e choronas de todo o Brasil foi a importância das rodas de choro como espaço de convivência e aprendizagem, circulação de partituras e repertórios, de práticas, de criações e recriações do Choro em cada região do Brasil. De forma geral, as rodas de choro podem ser descritas da seguinte forma:

> 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 solistas 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. (Dossiê, p. 96, SEI 4306709)

A roda é um lugar de encontro, de tocar junto, que cria uma relação de pertencimento. A flautista Elisa Goritzki enfatiza que (Dossiê, p. 94, SEI 4306709):

> 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)

É recorrente em vários depoimentos essa noção das rodas como um lugar democrático de prática musical, de participação e de sociabilidade, no qual músicos de níveis diferentes e de idades diferentes tocam juntos. Ainda assim, os depoimentos mostram que existe rodas e rodas, sérias ou relaxadas, acústicas ou amplificadas, que acontecem realizadas locais mais ou menos informais como casas, bares, praças. Em uma mesma roda podem existir momentos mais abertos ou fechados para qualquer um que chegue, momentos mais sérios ou mais descontraídos.

A roda proporciona experiências diferentes com essas dinâmicas e com as pessoas com quem se toca e isso exige muitas vezes exercitar uma certa flexibilidade para “os encaixes das batucadas", como fala Maurício Carrilho (Dossiê, p. 102-103, SEI 4306709):

> Tinha umas rodas que a gente fazia em Niterói[...]. 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)

Os depoimentos mostram como as rodas de choro exigem um caráter coletivo pois, como explica Ignez Perdigão em seu depoimento, "a roda é um lugar de encontro. Você não vai chegar numa roda e tocar aquele choro que você fez e só você toca." (Dossiê, p. 101, SEI 4306709). Perdigão chega a falar em uma generosidade que a roda exige, pois às vezes acontece da melodia e a harmonia se desencontrarem. Espera-se também que os solistas saibam compartilhar a vez e revezem os solos, assim como os músicos da base de acompanhamento também se revezem, entre outras regras que se aprende nesse espaço.

Portanto, apesar de caráter democrático, os chorões e choronas apontam que existem regras e normas que moldam a dinâmica das rodas. Como explica Hamilton de Holanda, "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." (Dossiê, p. 10, SEI 4306709). Existem expectativas e normas para a escolha de repertório, para as variações de dinâmica frente à um solo ou improvisação, para a divisão dos solos, entre outras éticas e valores dessa prática cultural.

A roda pode ser também um espaço de desafio e disputa, mas em geral segue uma lógica do diálogo ou a conversa entre os musicistas por meio dos instrumentos, que muitas vezes se dá como um jogo de perguntas e respostas entre as frases dos instrumentos. O desafio e graça no Choro são muitas vezes brincadeiras, que são feitas com o gesto, o suingue, a sensualidade, a malandragem e a dança. Essas brincadeiras são feitas inclusive musicalmente, como descreve Ignez Perdigão:

> 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. (2021, Depoimento Entrevistas Virtuais Transcritas, SEI 4306672)

As rodas são, sobretudo, um espaço de muito aprendizado. Ali o aprendizado passa pela observação e aprendizado de ouvido no contato com músicos mais experientes ou que tocam diferente, pelo aprendizado das normas implícitas como já mencionado, pela percepção da reação dos outros músicos e do público, entre outras trocas entre pessoas e músicas de diferentes gerações e contextos. A entrevista de Luciana Rabello nos mostra que:

> Acho que essa é a grande história do choro, ele se faz em roda, as pessoas estão tocando se vendo, não há um destaque. [...] Os músicos necessitam da roda, do estar se vendo, assim como o aprendizado, você não ensina choro um olhando para a nuca do outro sentado numa sala de aula. Você ensina em uma roda todo mundo se olhando, se entendendo, como parte de uma mesma história. É um grande diferencial, e, aliás, não só o choro. Todas as culturas que vem das expressões populares são feitas em roda. São as rodas de jongo, capoeira, choro. (2021, Depoimento Entrevistas Virtuais Transcritas, SEI 4306672)

Uma característica fundamental da dinâmica das performances de choro é que ela cria seu próprio espaço de performance e interação, podendo acontecer em lugares diversos. De norte a sul do país, atualmente é nos bares onde ocorre a maioria das rodas e apresentações. Para além dos bares, há rodas ao ar livre; rodas em parques e praças; e rodas em feiras e mercados. Algumas rodas surgiram de espaços de aprendizagem e têm relação direta com escolas, oficinas, conservatórios e universidades. Já outras são rodas vinculadas a secretarias de cultura, rádios e outras instituições. Existem também rodas tradicionais que surgiram em lojas de instrumentos. Em alguns casos, as rodas têm o papel de valorizar identidades e promover a ocupação e revitalização de espaços urbanos. Em geral, as rodas começam pequenas em vão crescendo e se estabelecendo, o que implica em transformações na amplificação – instrumentos acústicos passam a ser sonorizados –, e no caráter da performance – músicos passam a ser fixos, a receber cachê, etc.

Musicalmente, os arranjos praticados atualmente no Choro estão baseados em quatro características próprias: a melodia, o centro, a levada rítmica e a linha de baixo. Ainda que elas costumem estar mais associadas a certos instrumentos, o domínio da linguagem permite que os chorões troquem e complementem seus papéis durante a performance.

A melodia é conduzida por um ou mais solistas – em geral, flauta, clarinete, saxofone ou bandolim – que se revezam na execução do tema. As melodias costumam ter autoria reconhecida, mas é característico que exista uma flexibilidade na interpretação, permitindo mudanças na forma que foi originalmente gravada ou escrita e ornamentações. Existem referências escritas em partituras, mas é comum que se improvise em cima e se recrie a música na interpretação, personificando os solos e modificando a estrutura rítmico-melódica em versões únicas. Dentro da forma rondó (AA|BB|AA|CC|A) ou binária (AA|BB|A), espera-se que a melodia apareça primeiro de forma reconhecível e as variações e improvisações sejam feitas na repetição. A partir da forma, são feitos acordos quanto ao número de repetições e revezamento de solista, sendo comum o uso de convenções para voltar a uma seção específica.

A harmonia não é fixa e elas são criadas a partir das melodias e dos diferentes estilos do choro, mas costuma se estabelecer, a partir das formas rondó e binária, em uma relação gravitacional em torno da tonalidade da seção A, sendo as seções B e C tonalidades vizinhas de A, como mostra o esquema apresentado no Dossiê (p. 126, SEI 4306709):

> [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)

O centro tem a função de manter um padrão rítmico-harmônico que guia as demais estruturas de acompanhamento, dando ao conjunto um sentido de fluência e textura específicas. Esse papel é desempenhado pelo cavaquinho que, devido natureza rítmica de seu timbre, exerce junto com o pandeiro o papel de condução da levada rítmica. O centro também é conduzido pelo violão de seis cordas e isso permite que os demais instrumentos da base fiquem mais livres para fazer os contrapontos e baixarias.

A levada rítmica costuma ser conduzida pelo pandeiro e ela pode destacar certos aspectos rítmicos executados pelo centro, pela baixaria ou pela melodia, através de acentuações específicas nas semicolcheias do seu ritmo padrão. Espera-se que exista uma acentuação no segundo tempo do compasso e em alguns momentos são feitas convenções, breques e improvisações.

As baixarias, ou linhas de baixo, são uma das características mais marcantes dos acompanhamentos do Choro. As baixarias são tocadas nas cordas mais graves, nos bordões, dos violões de seis ou de sete cordas. Elas são contrapontos ativos baseados na escala dos acordes e em padrões melódicos e contrapontísticos com a melodia, que complementam as funções harmônicas. Quando a linha realiza a função de conduzir de uma seção a outra, ela é essencial no arranjo e é chamada de “obrigação".

IV. O Choro como objeto de Registro

O processo de Registro refere-se ao reconhecimento do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil. Este bem cultural imaterial consiste em uma linguagem musical que se tem origens no século XIX e está presente em vários lugares do país. A formação básica do Choro, que foi sendo construída historicamente, é o regional, que é formado por instrumentos de solo (flauta, clarinete, saxofone ou bandolim); acompanhamento e contrapontos (violão de seis cordas, violão de sete cordas); centro (cavaquinho); e ritmo (pandeiro). Essa formação instrumental se organiza coletivamente na adoção de quatro principais características na elaboração dos arranjos: a melodia, o centro, a linha de baixo e a levada rítmica.

As estruturas formais do Choro utilizam padrões métricos binários ou ternários organizados em seções repetidas na forma rondó (AA|BB|AA|CC|A) ou binária (AA|BB|A). Suas melodias costumam ser recriadas nas interpretações com reduções, ampliações, ornamentações, sendo possível também o improviso.

Sebastião Tapajós, no videodocumentário, fala que “o Choro é um negócio que sempre andou com o Brasil, desde os primeiros tempos.” (2021, versão longa, 2:42). Ao longo de suas continuidades e transformações históricas, o Choro já foi muitas vezes associado a uma música "verdadeiramente brasileira" ou a uma "brasilidade" genérica. O que os processos históricos do Choro apresentados no Dossiê mostram é como esse bem cultural é representativo da cultura e história brasileira não enquanto uma suposta representação simbólica da cordialidade do "mito das três raças", mas porque essa forma de expressão foi constituída pelos processos de apropriação e transformação de musicalidades transnacionais das diásporas atlânticas, que ocorreram de forma indissociável do colonialismo e da história da escravidão.

Outro período contraditório da história brasileira, mas significativo para a formação do bem cultural, foi o período da ditatura do Estado Novo, pois a hegemonia do formato do regional nas rádios e o investimento do Estado em uma linguagem musical nacional unificada também resulta em apagamentos de outras estéticas minoritárias, e é nessa contradição que o Choro se populariza em diversas localidades e vira também significativo para culturas regionais. Assim, o Choro como patrimônio brasileiro não está desassociado das tensões, apagamentos e relações de poder constitutivos da história brasileira, e é representativo da cultura e história brasileira junto com isso. Dessa forma, pode-se perceber que a pesquisa para Instrução Técnica desse processo de Registro buscou realizar um trabalho minucioso e sensível para superar generalizações e apresentar histórias e narrativas silenciadas.

A continuidade histórica desse bem cultural ao longo do século XX foi transformando suas práticas e estéticas, como foi apresentado no item acima sobre a relação com o crescimento dos centros urbanos brasileiros, com o impacto das indústrias fonográficas e das rádios, com o advento da televisão, com movimentos de difusão dessas práticas, com o surgimento dos clubes e de instituições de ensino específicas.

As descrições das matrizes musicais do Choro no Dossiê são muito importantes tanto para a compreensão dos diversos gêneros que são comuns até hoje nas rodas, quanto para rever apagamentos e generalizações em seus processos. A importância das matrizes negras de consolidação desse gênero musical ganha maior evidência e cai por terra a perspectiva de uma mera "influência rítmica", visto que elementos como a forma saudosa e chorosa dos instrumentos vem dessas matrizes afro-diaspóricas, em especial da modinha.

No videodocumentário, a historiadora Martha Abreu ressalta que muitas vezes a musicalidade negra é reduzida aos batuques, à percussão e ao ritmo, cabendo aos músicos brancos os outros espaços, o que vem associado a uma enorme hierarquização. Assim, é central reforçar que grandes chorões e choronas de referência para a formação do Choro eram pessoas negras, como Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga, Henrique Alves de Mesquita, Anacleto de Medeiros, além de outros centrais ao longo de sua história, como Pixinguinha e vários outros. O Dossiê (4306709) e o videodocumentário de Registro deixam evidente como esses instrumentistas e compositores negros, no início inclusive escravizados ou filhos e netos de escravizados, foram os principais formadores dessa tradição musical. Assim, as matrizes negras e afro-diaspóricas não são apenas influências, mas heranças e ancestralidades passam por pessoas, músicos e musicistas negros que criaram essa forma de expressão complexa que é Choro.

Além do aprofundamento sobre as matrizes negras, o Dossiê e o videodocumentário mostram a presença das mulheres nessas práticas musicais, tendo Chiquinha Gonzaga como fundadora e um dos principais símbolos dessa presença no Choro. Outra pianista destacada foi Carolina Cardoso de Meneses, que se consolidou como solista em um meio bastante masculino. Elisa Goritzki argumenta que mulheres como sua professora Elena Rodrigues são respeitadas, porém ela reconhece que ainda são poucas. Ela fala em seu depoimento que:

> As mulheres são muito respeitadas e admiradas no meio do choro. Porém, ser mulher no meio do choro não é simples. […] Tem pouco tempo que eu tenho dado importância, porque eu tenho sentido na pele. Eu tenho começado a refletir sobre essas diferenças e tem realmente. Eu fui, durante muito tempo, a única mulher lá em Salvador. E sou uma das únicas. […] Mas, hoje em dia, eu reflito um pouco sobre isso porque, mesmo assim, a gente tem pouco espaço. Pra você ser respeitada, assim como Helena era, como eu era, tem que fazer um esforço dez vezes maior. A opinião da gente não é levada tão a sério na roda. Se o som está alto, por exemplo. Como é que a qualidade do som está, por exemplo. Qual é o repertório. É difícil. É muito difícil. (2021, Depoimento Entrevistas Virtuais Transcritas, SEI 4306672)

Já a pandeirista Roberta Valente conta que:

> Hoje está muito na moda essa coisa da mulher instrumentista e tal. Quando eu comecei a tocar, quase não tinha mulher. Tinha Jane do Bandolim, aqui em São Paulo, que foi uma referência. A Kika Hime, pandeirista, também uma grande referência. Hoje não canta mais. Nilze Carvalho, no Rio, bandolinista, hoje cavaquinista e cantora. Luciana Rabello, cavaquinista. E só. Mas chorona que a gente conhecesse, quase não tinha. [...] Mas não foi fácil minha vida dentro desse meio tão masculino e tão fechado. Eu enfrentei bastante resistência de algumas pessoas, foi bem desafiador. (2021, Depoimento Entrevistas Virtuais Transcritas, SEI 4306672)

A pesquisa para a Instrução Técnica identificou que têm surgido têm surgido 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. Os desafios das mulheres e outras identidades subalternas no Choro apareceram similarmente em alguns momentos dos seminários temáticos, mas, junto com a questão racial, ainda é um tema a ser mais discutido nas pesquisas sobre os bens culturais das formas de expressão.

A pesquisa para o Registro propõe historicizar o desenvolvimento do Choro a partir dos processos de apropriação e transformação de musicalidades de três grandes grupos de repertórios – músicas diásporas africanas no eixo Brasil-Portugal; gêneros de danças de salão europeias; e gêneros relacionados às diásporas africanas no eixo América Espanhola e Europa. Essas apropriações e transformações resultaram em mudanças estéticas e produções artísticas muito singulares no Brasil, o que destaca a importância desses saberes musicais. As fórmulas de acompanhamento como os

contrapontos das baixarias, por exemplo, foram gradualmente criando uma musicalidade com características peculiares e distintivas do Choro. As mudanças estéticas que ocorreram ao longo das histórias de formação do Choro foram tantas que alguns instrumentos, como o bandolim e o violão de 7 cordas, tem até mesmo um formato e timbres diferentes da tradição europeia.

A forma de tocar Choro passa também pela instrumentação, pois o processo de aclimatação das danças europeias no Brasil é sonoramente caracterizado pelos instrumentos próprios do Choro, como cavaquinho, bandolim, violão, violão de sete cordas e instrumentos de sopro. Ao mesmo tempo, a sonoridade tirada nesses instrumentos influencia na forma de tocar outros instrumentos, como o piano. A pianista Maria Teresa Madeira, por exemplo, conta em seu depoimento no videodocumentário como ela pensa e percebe as influências do regional na sua forma de tocar:

> Cada vez que toco o repertório desses que escreveram para piano, mesmo os compositores de música erudita, eu fico com a referência de um regional na minha cabeça. A minha interpretação é sempre tentando tocar o que internamente eu ouço como uma memória de regional. (2021, Depoimento Entrevistas Virtuais Transcritas, SEI 4306672)

Na mesma linha, violonista e compositor Maurício Carrilho argumenta que é possível perceber a batucada na orquestração de Pixinguinha e nas composições de Ernesto Nazareth no piano. Para ele, "então quando você ouve aquilo, você não está ouvindo uma orquestra nem está ouvindo um piano; você está ouvindo muito mais do que aquilo. Você está ouvindo um monte de gente tocando naquele piano e naquela orquestra." (2021, Depoimento Entrevistas Virtuais Transcritas, SEI 4306672). Isso demonstra como a ancestralidade e o caráter de uma música coletiva, que passa por uma história coletiva, está presente nos aspectos sonoros do Choro.

A continuidade histórica do Choro está intricada em seus elementos sonoros, como nos padrões rítmicos de matriz bantu, na síncope característica do lundu, no caráter lânguido e sentimental das modinhas, e na base estrutural e harmônica das danças europeias. Junto com isso, as narrativas dos chorões e choronas com muita frequência passam por uma referência e admiração a músicos e musicistas que "fizeram história" no choro, com seu virtuosismo para tocar ou com composições marcantes.

Um aspecto interessante do Dossiê e principalmente do videodocumentário é como as categorias musicais são apresentadas musicalmente nos depoimentos dos chorões e choronas, que as demonstram com seus instrumentos, o que parece indicar que as palavras não bastam para caracterizar o Choro e é preciso usar desse saber musical como forma de expressão. Por causa dos vários ritmos presentes nas rodas de choro, é muito comum que o Choro seja caracterizado mais como uma forma de execução do que como gênero musical. Essa talvez seja uma chave essencial justamente para entender o Choro, essas formas de tocar, como uma forma de expressão a ser considerada como Patrimônio Cultural do Brasil. As variedades de formas de se expressar com a linguagem do Choro são marcadas ainda pela incorporação das musicalidades locais, das histórias de cada região, em diferentes “sotaques”, que simbolizam a diversidade de estética e expressiva dos grupos formadores da sociedade brasileira.

O Choro é uma linguagem cultural em suas práticas e redes de sociais e de sociabilidade, mas do mesmo modo em elementos sonoros, que se constituíram historicamente e carregam esses significados, e na própria comunicação que acontece entre os e as instrumentistas nas rodas, especialmente por olhares e gestos. Para o flautista Antônio Carrasqueira (2021):

> 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. [...] Então, 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 frasear, o articular. 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. (2021, Depoimento Entrevistas Virtuais Transcritas, SEI 4306672)

As dinâmicas de atualização e ressignificação das tradições e histórias do Choro ficaram expressos nos depoimentos, que mostram a presença dessa ancestralidade nas práticas atuais. É significativo analisar que quando o pedido de Registro chegou, ele foi entendido pela equipe técnica do

Iphan como muito histórico, sendo apontada na Nota Técnica e na Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial a necessidade de aprofundar os estudos sobre as práticas atuais desse bem cultural. O que a Instrução Técnica mostrou é que essas memórias permeiam as práticas do Choro constantemente, tanto nas falas dos chorões e choronas quanto nas referências e inspirações de como e do que tocar.

Luciana Rabello, por exemplo, diz explicitamente no videodocumentário que essa herança do século XIX é presente até hoje na sua forma de tocar, e que chegou até mesmo a conviver com pessoas que nasceram nesse século, e já Hamilton de Holanda diz que é essencial entender esse movimento de transformação das formas europeias em música brasileira para entender o Choro. O Dossiê de Registro (4306709) pode parecer à primeira vista demasiado histórico, mas isso se justifica no caso deste bem cultural porque essas memórias e histórias são importantes para as formas de expressão no Choro de hoje. São essas memórias vivas nos discursos e práticas dos chorões e choronas que, nos termos da Resolução nº 01 de 2006 do Iphan, mantém para esses grupos um vínculo do presente com o seu passado.

A valorização da história nas práticas do Choro é perceptível da mesma forma na valorização dos acervos de partituras Choro, nas dinâmicas consultas e pesquisas nos cadernos de músicos e musicistas de referência. Figuras como Chiquinha Gonzaga, Anacleto, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, entre muitos outros, são importantes não apenas pela grandiosidade artística que tiveram em seu tempo, mas porque suas músicas seguem sendo referências para as comunidades de chorões e choronas ainda hoje.

Do mesmo modo, as pesquisas da Instrução Técnica puderam mostrar nas histórias regionais e localizadas outras figuras e histórias que marcam as práticas musicais do Choro nas mais diferentes localidades do país. Os processos históricos de invenção e criação do Choro são a base do que hoje se entende como música brasileira e é impossível mapear toda sua imensa influência na cultura musical do país, pois como mostra o depoimento da 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” (Dossiê, p. 92 SEI 4306709).

Mesmo frente ao desafio de pesquisar essa linguagem musical em todas as regiões brasileiras, o Inventário Nacional do Choro conseguiu apresentar uma rede significativa e representativa da presença das referências culturais constitutivas do Choro nos estados. A descrição dos eixos mapeados no Inventário – acervos, ações de ensino, associações e clubes, rodas e lugares de performance – mistura caraterística do Choro em cada região com os processos históricos locais relacionados a esses eixos. Nesse sentido, o Inventário demonstra de forma aprofundada a capilaridade do Choro no país como uma referência para identidade de vários grupos formadores da sociedade brasileira.

Os acervos são apresentados nas fichas com uma descrição e histórico, estado de conservação e a acessibilidade das coleções; e a institucionalidade do acervo – se trata-se de acervo pessoal/familiar ou institucional, sendo que mais da metade são acervos pessoais. Alguns acervos pessoais são especializados em épocas ou temas específicos enquanto outros se destacam por curiosidades e raridades. A diversidade de formatos dos acervos e sua capilaridade em todo país apontam para a existência de redes afetivas com instrumentistas, compositores e grupos que tiveram atuações marcantes em sua região. Sua descrição detalhada nas fichas aponta também indicações de salvaguarda desses lugares de memória da pluralidade do Choro no país.

O mapeamento mostrou também a diversidade de formatos de clubes de choro, associações, coletivos e movimentos por todo o Brasil. As fichas detalham seus históricos e descrições, junto com informações práticas como endereço e página web/redes sociais. A variedade de formatos de associação dos chorões e choronas inclui cubes com sede própria e regulamentação jurídica; clubes que que ocupam espaços recreativos sociais e/ou culturais como bares, associações e institutos culturais; clubes de caráter didático ou para a produção de eventos; movimentos e coletivos itinerantes que ocupam espaços dos centros urbanos; e institutos que se organizam em torno da salvaguarda da obra de compositores e intérpretes. Apesar das diferenças, todos eles salientaram para a pesquisa como é importante a criação de parcerias e convênios com poderes municipais/estaduais e com as superintendências regionais do Iphan para a manutenção de suas atividades.

As rodas e outros lugares de performance do Choro têm caráter fluido e dinâmico, de forma que seu mapeamento não se pretende exaustivo. Ainda assim, o Inventário conseguiu mapear, de forma situada diante do contexto da pandemia, rodas e lugares de performance em atividade e também outras que permanecem como referências para a memória das comunidades locais do choro e o Dossiê detalha as mais significativas para cada região.

As rodas de Choro são centrais para reconhecer esse bem cultural. De um ponto de vista antropológico, as rodas podem ser entendidas como um ritual que, ao mesmo tempo, reitera as práticas tradicionais e possibilita o espaço de criação para o novo. Como explica o flautista e saxofonista Mário Sève: "A roda de choro é onde essa música nasce e renasce e onde a gente pratica o repertório também. A roda de choro é a coisa mais linda do mundo. Porque você tem essa conversa de vários instrumentos." (2021, Depoimento Entrevistas Virtuais Transcritas, SEI 4306672).

Como descrito acima, as rodas são um ambiente coletivo e de encontro com um caráter acolhedor, dentro das normas e expectativas da comunidade. São também um lugar de se arriscar, de errar, testar, e sobretudo de aprender. É um lugar em que tocar junto é visto como uma conversa, existe uma ideia de partilhar, e é um ritual fundamental para a prática musical, como lugar de encontro e de aprendizagem. É um momento de brincadeira, mas também de desafios. As trocas e diálogos entre músicos na roda são ainda transpostas para outros lugares de performance do Choro, em processos espiralares nos quais as rodas alimentam as gravações e a gravações alimentam as rodas.

Ao mesmo tempo, as formas de tocar das rodas e seus repertórios fazem parte dessa rede de outros locais de aprendizado, trocas e práticas, como os acervos, as instituições de ensino e as associações e clubes, que no nosso entendimento não cabe destacar as rodas dos elementos do universo do Choro. Como argumenta o Dossiê, 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." (p.136, SEI 4306672).

Mas se atualmente, e já há algum tempo, o espaço privilegiado da performance e aprendizado do Choro são as rodas de choro, em outros momentos de sua história ele era e é tocado em festas de família, saraus, apresentações em salões e teatros, entre outros contextos. Ainda que as rodas sejam centrais para sua compreensão, outros elementos também são, e entendemos assim que Choro é um termo mais interessante para congregar a diversidade de elementos constitutivos dessa forma de expressão. Como argumenta o Dossiê (p.92, SEI 4306672):

> 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.

As práticas atuais e os processos históricos do Choro mostram como outros elementos como os discos e as rádios são referências incontornáveis para compreender a consolidação de um gosto por essa música e de repertórios reconhecidos em todo o território nacional. Além disso, as gravações seguem como referências para as práticas e ainda é comum ouvir gravações para tentar tocar igual, fazer ornamentações parecidas. Como apresentado acima, as gravações, discos, cadernos de partitura também mediam a aprendizagem e a continuidade da tradição, o que por sua vez alimenta as práticas nas rodas e outros lugares de performance.

Os depoimentos mostram como muitas vezes o Choro é uma tradição familiar e muitos chorões e choronas falam que nasceram no Choro e que aprenderam ou escutavam com suas famílias, seus pais, tios, avós. Para além desses vínculos familiares diretos, as redes que se estabelecem a partir das rodas são descritas como uma família em alguns depoimentos.

Muitas vezes antes das rodas de choro, a aprendizagem do Choro passa pela escuta mediada pelas rádios e discos. Muitos chorões e choronas falam sobre ouvir as gravações para tirar as músicas de ouvido e arranjos e interpretações se tornam referências nas trajetórias individuais e coletivas. Existe um vínculo dessa cultura musical que vai sendo criado com as gravações e o Dossiê descreve, por exemplo, como Hamilton de Holanda cita discos de Déo Rian como referência para ele, e Déo Rian por sua vez cita Jacob do Bandolim – que é uma referência para os dois –, o que aponta para

aspectos geracionais dessa tradição mediada pelas gravações. Outra trajetória interessante nesse sentido é a da compositora, instrumentista e cantora Nilze Carvalho, que começou tirando as músicas do grupo Época de Ouro com Jacob de Bandolim, e depois passou a tocar junto com o grupo, em um processo que segundo ela foi muito natural pois já sentia que tocava junto com o grupo antes, de tanto tocar com as gravações.

Gravações antológicas de artistas Jacob, Waldir Azevedo, Pixinguinha, Garoto, Jacob do Bandolim, entre outros, atravessam o país e suas trajetórias ajudam a compreender como se formou uma rede de escuta e um gosto pelo Choro de Norte ao Sul. Como narra o paraense Adamor do Bandolim (Dossiê, p. 110 SEI 4306709):

> 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)

A busca por gravações históricas é um mediador cultural fundamental para o aprendizado do Choro, pois através de sua escuta os chorões e choronas percebem os padrões rítmicos-melódicos característicos das interpretações e a gravação se torna um elo entre a prática ali cristalizada e às novas possibilidades de interpretação. O depoimento de Elisa Goritzki reflete que:

> Imagine, naquela época, só se tinha música quando você ia no lugar ouvir música. 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, entre aspas, trazem a tradição, também eram inovadores lá. (2021, Depoimento Entrevistas Virtuais Transcritas, SEI 4306672)

Apesar da oralidade, escutas, gestos e olhares serem centrais nessa linguagem musical, outro meio importante para a transmissão de saberes e histórias são as referências escritas, como as partituras e os cadernos manuscritos, registros escritos que indicam ornamentações, transcrições, ideias e histórias. Esses cadernos reúnem também partituras manuscritas, com versões transcritas específicas, que entram em uma dinâmica de circulação essencial para a continuidade desse saber musical. O mesmo choro pode ter várias versões, gravadas, manuscritas, impressas e tocadas.

Os acervos guardam também um método antigo de compartilhamento de gravações, as cartas fonadas, que eram cartas com fita-cassetes nas quais os chorões trocavam recados, além de arquivos em vários outros suportes, como 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. Junto com os cadernos de partituras, os acervos e coleções se tornam um meio importante na transmissão dessa tradição musical e são apontadas por chorões e choronas como fundamentais para sua preservação.

Por fim, entendemos que o Dossiê e o Inventário Nacional do Choro puderam mostrar desde a memória e história do bem cultural à suas práticas e valores contemporâneos, passando pelo mapeamento das principais referências para o reconhecimento da sua abrangência nacional. Concordamos com o posicionamento do Dossiê, que aponta que "Choro" é o termo mais utilizado pelos chorões e choronas no Brasil para descrever 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 e que foram apresentados neste Parecer.

Ao longo da pesquisa, muitas pessoas questionavam se o Choro já não era patrimônio, o que indica como ele já é considerado um patrimônio por aqueles que o praticam, o escutam e o cultivam de norte a sul do Brasil. O depoimento de Maria Teresa Madeira expressa que:

> Olha, o choro já é um patrimônio há muito tempo. Ele merece ser porque ele é agregador. É um gênero que agrega. [...] O choro é generoso. Foi muito generoso comigo. Eu agradeço por ele ter

> entrado na minha vida. Eu tenho certeza de que ele muda o destino, se você quiser. Ele é tão generoso que te oferece, você pega se quiser. Eu peguei, abracei e vou ficar com ele até o fim da vida." (2021, Depoimento Entrevistas Virtuais Transcritas, SEI 4306672)

Se por um lado o Choro é agregador, ele também é uma brincadeira, como descreve Elisa Goritzki:

> É uma brincadeira do adulto. O choro. 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 capoeira, 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. (2021, Depoimento Entrevistas Virtuais Transcritas, SEI 4306672)

Esse diálogo com outros bens culturais Registrados também aparece no depoimento do clarinetista e saxofonista Nailor Proveta:

> Eu diria que o choro no Brasil é uma música que tem uma ancestralidade, uma memória de uma música que ela, por si própria, apesar de ser urbana, te integra à vida. Pra mim, sempre foi assim. O choro é uma música, assim como a capoeira, a nossa música circular. Falando mais tecnicamente, pegar a memória da cultura brasileira com os negros, é uma dança circular. Não tem vencedor (como na capoeira) é uma dança, por isso chama roda de choro. É uma música que circula de uma pessoa para outra. A melhor forma de praticar, fazer parte de verdade de uma música. O choro te coloca nessa condição porque se observa as qualidades daquela pessoa. (2021, Depoimento Entrevistas Virtuais Transcritas, SEI 4306672)

V. Indicações para a Salvaguarda

As recomendações de Salvaguarda indicadas no Dossiê foram sistematizadas pela equipe de pesquisa em diálogo com os chorões e choronas que colaboraram com a pesquisa. Para fins da política pública de patrimônio, entende-se a salvaguarda de bens Registrados como a documentação, ampla divulgação e promoção do bem cultural, de acordo com o que foi convencionado pelo Decreto 3.551/2000 e pela Portaria nº 299 de 2015.

Essa portaria prevê que o processo de salvaguarda seja amplamente participativo, caracterizando uma interlocução continuada entre Estado e Sociedade. Em relação às propostas de salvaguarda indicadas, o primeiro passo foi a criação de propostas iniciais de salvaguarda no diálogo entre a equipe de pesquisa e um grupo pequeno 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).

Essas propostas foram apresentadas, junto com a devolutiva da pesquisa e a apresentação do Inventário, em seis reuniões regionais com a participação de chorões e choronas de todo o país, nos meses de outubro e novembro de 2021. Esse momento de devolutiva da pesquisa e construção das indicações de salvaguarda reforça mais uma vez o interesse e anuência de chorões e choronas no processo de Registro, que é expressa no documento elaborado.

Ao final dessas reuniões, foi elaborada uma carta de “Recomendações para a Salvaguarda do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil”, que sintetiza as discussões e propostas nos 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.

As recomendações para a salvaguarda evidenciam as questões mais recorrentes e importantes para essas comunidades e serão um ponto de partida para futuras mobilizações com os detentores para o estabelecimento de um Plano de Salvaguarda. Cabe destacar que o Plano de Salvaguarda será uma ferramenta de trabalho e articulação conjunta entre as comunidades de chorões e choronas, agentes culturais, associações, clubes do choro, movimentos e coletivos, instituições e

diferentes entes da administração pública, mediados pelo Iphan, com o intuito de fortalecer essas redes para a autonomia.

No que concerne às indicações de salvaguarda discutidas no Dossiê, entendemos que a equipe de pesquisa se propôs a ouvir atentamente as demandas e necessidades das comunidades relacionadas ao Choro e conseguiu agrupá-las e sintetizá-las no Dossiê. Os pontos elencados foram os seguintes (Dossiê, p. 178-181 SEI 4306709):

1. **Educação - Programa de Apoio ao Ensino do Choro**

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 - Programa de Preservação da Memória do Choro**

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 - Programa de Fomento ao Choro**

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;

f) e promover ações de capacitação para musicistas, produtores e demais agentes da cadeia produtiva do choro para a realização de projetos culturais.

É fundamental destacar que as ações aqui listadas expõem as demandas e anseios das comunidades de chorões e choronas representadas na pesquisa, mas que podem ultrapassar os limites de atuação da política de Patrimônio Imaterial.

Por fim, Dossiê orienta o Iphan e as instituições parceiras na salvaguarda do Choro a considerar as complexidades e necessidade específicas que existem em cada região e a valorização das comunidades locais. Argumenta-se pela importância de reconhecer histórias silenciadas, as particularidades regionais, a diversidade étnica e de gênero para pensar as ações e políticas de fomento da transmissão, difusão e valorização do Choro.

VI. Conclusão

Por sua relevância nacional, na medida em que aporta elementos importantes para a memória, identidade e a formação de grupos formadores da sociedade brasileira;

Pela continuidade histórica dos processos de reiteração, transformação e atualização dessas práticas musicais;

Por constituir uma manifestação artística que agrega uma diversidade de formas estéticas e de expressão e que se estabelece como forma de comunicação considerada importante para a cultura, memória e identidade de grupos formadores da sociedade brasileira;

E por tudo mais que está demonstrado neste processo, somos favoráveis à inscrição, no Livro de Registro das Formas de Expressão, do **Choro** como **Patrimônio Cultural do Brasil**.

É este o parecer.

Amanda Sucupira Pedroza

Técnica I - Antropologia

Referências Bibliográficas

CAZES, Henrique. **Choro:** do quintal ao municipal. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2021.

IPHAN. Dossiê de registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano. 2006.

_____. Dossiê "Instrução Técnica da Solicitação de Registro das Matrizes Tradicionais do Forró como Patrimônio Cultural Brasileiro. 2022.

SEEGER, Anthony. 2008. “Etnografia da música”. **Cadernos de Campo**, 17:237-259.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira.** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

Documento assinado eletronicamente por **Amanda Sucupira Pedroza**, **Técnico I**, em 20/10/2023, às 16:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.iphan.gov.br/autenticidade, informando o código verificador **4771925** e o código CRC **5E2AE800**.

Referência: Processo nº 01450.010897/2012-96 SEI nº 4771925