

**COLÉGIO PEDRO II
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA,
EXTENSÃO E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO DAS
RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAS NO ENSINO BÁSICO**

Francisco Maciel Pires

**“NAQUELE TEMPO” E NO NOSSO:
PERSPECTIVAS SOBRE O CHORINHO E CONSTRUÇÃO
DE RAÇA E CLASSE**

Rio de Janeiro
2025



Francisco Maciel Pires

**“NAQUELE TEMPO” E NO NOSSO:
PERSPECTIVAS SOBRE O CHORINHO E CONSTRUÇÃO DE RAÇA E CLASSE**

Trabalho de Conclusão de Curso em formato de artigo científico apresentado ao Programa de Pós-Graduação Educação das Relações Étnico-raciais no Ensino Básico, vinculado à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Relações Étnico-Raciais.

Orientador Professor Dr. Pedro Mendonça.

Rio de Janeiro
2025

COLÉGIO PEDRO II

PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E CULTURA

BIBLIOTECA PROFESSORA SILVIA BECHER

CATALOGAÇÃO NA FONTE

P667 Pires, Francisco Maciel
“Naquele tempo” e no nosso : perspectivas sobre o chorinho e construção de raça e classe / Francisco Maciel Pires. - Rio de Janeiro, 2025.

27 f.

Artigo Científico apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Educação das Relações Étnico-Raciais no Ensino Básico (Ererebá)) – Colégio Pedro II, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura.

Orientador: Pedro Macedo Mendonça.

1. Relações étnico-raciais - Estudo e ensino. 2. Choro (Música) - História e crítica. 3. Ancestralidade. 4. Valores civilizatórios afro-brasileiros. 5. Urbanização. 6. Subúrbios - Rio de Janeiro (RJ). 7. Raças. 8. Classes sociais - Brasil. I. Mendonça, Pedro Macedo. II. Colégio Pedro II. III. Título.

CDD 305.8

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Simone Alves – CRB-7: 5692.

Francisco Maciel Pires

**“NAQUELE TEMPO” E NO NOSSO:
PERSPECTIVAS SOBRE O CHORINHO E CONSTRUÇÃO DE RAÇA E CLASSE**

Trabalho de Conclusão de Curso em formato de artigo científico apresentado ao Programa de Pós-Graduação Educação das Relações Étnico-raciais no Ensino Básico, vinculado à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Relações étnico-raciais.

Aprovado em: 26/04/2025.

Banca Examinadora:

Professor Dr. Pedro Mendonça (Orientador)
Colégio Pedro II

Professor Me. Vitor Abdias Cabót Germano
Colégio Pedro II

Me. Thiago de Souza Borges
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
2025

**“NAQUELE TEMPO” E NO NOSSO:
PERSPECTIVAS SOBRE O CHORINHO E CONSTRUÇÃO DE RAÇA E CLASSE**

Francisco Maciel Pires

Resumo: Este trabalho tem por objetivo, trazer reflexões sobre a construção racial e de classe do estilo musical Choro. Para tal, utiliza-se de entrevistas com profissionais da área e de debates bibliográficos sobre o tema, utilizando principalmente o livro-relato do chorão Alexandre Gonçalves Pinto, conhecido como Animal, e o livro-tese de Pedro Aragão, que debate a obra anterior. De tal modo, ao buscar explicações e tendo as leituras dos entrevistados, estrutura-se a hipótese central de que o choro passou e passa por um processo de embranquecimento e gentrificação em sua constituição e práxis. Em última instância, não se busca neste artigo criticar indivíduos e grupos, mas sim entender processos e o que estes, podem nos contar sobre a sociedade brasileira.

Palavras-chave: choro; ancestralidade; civilização; urbano; subúrbio; raça; classe

**“AT THAT TIME” AND IN OURS:
PERSPECTIVES ON CHORINHO AND THE CONSTRUCTION OF RACE AND CLASS**

Abstract: This paper aims to reflect on the racial and class construction of the Choro musical style. To this end, it uses interviews with professionals in the field and bibliographic debates on the subject, using mainly the book-story by the chorão Alexandre Gonçalves Pinto, known as The Animal, and the thesis book by Pedro Aragão, that discusses the previous work. In this way, by seeking explanations and taking into account the interviewees' readings, the central hypothesis is structured that choro has undergone and is undergoing a process of whitening and gentrification in its constitution and practice. Ultimately, this article does not seek to criticize individuals and groups, but rather to understand processes and what these can tell us about Brazilian society.

Keywords: choro; ancestry; civilization; urban; suburb; race; class

1 INTRODUÇÃO

Quando pensamos na cultura brasileira, temos um rompante de imagens, sons, sabores e cheiros na nossa mente, um caldo denso e maravilhoso. Todavia, estas formas e manifestos, não são espíritos apartados da vivência das pessoas e da história nacional.

O samba, o funk, o forró, o frevo, todos são músicas que nos atingem, alguns mais e outros menos. O nosso objeto de análise aqui, hoje impacta a maioria das pessoas de forma esporádica. Alguns talvez nem esbarrem com ele em seu cotidiano. O Choro, é a música instrumental tradicional carioca, urbana, dos trabalhadores, negros e negras. O desafio aqui é percebermos e marcarmos esta última categoria que por muitas vezes não é sequer considerada. Sua raça mãe.

Nossa cultura, assim como nosso país num todo, é sim mestiça - o que pode soar óbvio – porém, o dever aqui não de demarcar essa mestiçagem, mas pensá-la criticamente. Retirá-la da prateleira de fatos dados e congelados e pôr para aquecer, fermentando ideias sobre ela. O que ela é ou não é, como foi estabelecida e utilizada política, social e economicamente. Ser mestiço ou, inaugurando já o termo brasileiro, ser pardo, é algo que tem um significado, um valor.

Inicialmente, a categoria *pardo*, vem na esteira de tentativas de branquear a nação. Contudo, após lutas do movimento negro e apercebimentos sociológicos, temos a definição atual, presente no censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, o IBGE, que aproxima o pardo e o preto, unindo-os no grupo dos *negros*. Tal formato representou um avanço e fundou novas problemáticas. O branco brasileiro, por construção histórica e social, muitas vezes não se vê como branco, por não ser *branquíssimo*¹ e de tal maneira, acaba por se imiscuir na ideia do pardo. Porém, numa ideia de parditude já defasada, com menos sentido, ligada muito a percepções familiares e não a percepção social.

Veremos no ensaio que se segue então, questionamentos e formulações sobre o identitário nacional brasileiro, através de leituras e metalinguagens analíticas e adicionalmente a vozes reais que possuem vivência, de maior ou menor expressão, em nosso objeto principal de pesquisa, o Choro. Neste sentido, é importante expor o trabalho vilipendioso que se dá num processo de entrevistas – o qual será central neste artigo – visto que, por princípio parecerem apenas leves conversas, há uma exposição de todos os envolvidos e ainda um peso de análise posterior sobre as mesmas.

De maneira célere e sem maiores contornos, estes escritos partem abraçados a ancestralidade e ao encontro do futuro. Em círculos lineares, concêntricos e excêntricos, buscando, dialeticamente, tanto explicar quanto questionar aquilo que já se sabe ou não do objeto.

2 METODOLOGIAS

Dentro dos debates e rodas de conversa acerca daquilo que nos tange enquanto povo e indivíduos, como será feito neste texto, por muitas vezes o empirismo fala mais alto. O furor de paixões daquilo que se vê e se crê aperta forte nas mentes e corações. E aqui não será separado um espaço para criticar ou colocar isso em menor valor, contudo, por necessidade e demanda há de se fazer este recorte metodológico. Não por capricho, mas por expor a lente de quem escreve e permitir ao interlocutor saber de quais caminhos veio aquele que o defronta e conversa.

¹ Termo cunhado por Lia Vainer, subdividindo a etnia branca. O *branquíssimo* seria aquele indivíduo im geneticamente europeu tradicional: loiro, pálido, olhos claros, e de ascendência/nome também tradicional europeu. A exemplo: Ana Hickmann.

Neste sentido, ao escutarmos – e aqui igualmente lermos - o Choro, estamos em contato com uma das grandes práticas musicais – culturais – brasileiras do fim do século XIX, começo do século XX e que ainda perdura, mesmo que em outras formas e forças. De tal modo, no que tange a compreensão daquilo que é Cultura, partiremos aqui de uma visão marxista do tema, ou seja, entendendo as práticas, manifestações e objetos – sejam eles materiais ou imateriais – de uma determinada cultura como sendo produto da realidade material, do modo de produção de um determinado povo, nas específicas condições e locais tratados.

Utilizando o próprio Choro como exemplo, veremos nele, em suas linguagens e origens, toda a construção artística e material que as pessoas que o fizeram, puderam realizar com aquilo que tinham de materialidade em suas realidades e vivências. Nota-se que estamos a falar de trabalhadores urbanos, em jornadas longas e sem muitos acessos, necessitando espremer aqui e acolá, e em seu cotidiano a música lhes era igualmente necessária. Construídos por e construtores da mesma. Sendo assim, tempos de ensaios longos em orquestras tradicionais, com instrumentos orquestrais sinfônicos não seriam de acesso e manejo fácil. Um funcionário de fábrica andar e comprar um pandeiro, bandolim e até um violão, para sair de seu expediente e já fazer os sons que lhe vivificavam é algo de notável nesse surgimento. Há de se observar que andar pela cidade com um violoncelo ou uma tuba, e mais ainda, integrar as orquestras, não seriam das tarefas mais simples para jovens trabalhadores suburbanos e periféricos.

Ademais, outro escopo metodológico que servirá de norte no trabalho são os Valores Civilizatórios Afro-brasileiros, inaugurados por Azoilda Trindade. Isto porque, tendo como tese central o Choro como um estilo essencialmente negro, afrodiaspórico - assim como seu irmão Samba - a compreensão da formação social das pessoas tidas como patriarcas do estilo é sumariamente relevante. Trazer antes aqui a ideia marxista para entender cultura, nos trouxe uma possível visão do choro como algo essencialmente oriundo das classes trabalhadoras. Sendo possível pelos dados IBGE e empiricamente reconhecermos a classe trabalhadora do Brasil como majoritariamente negra, o Choro teria sua gênese em ventre igualmente negro. Azoilda então vai nos dar o fragmentário necessário para identificar aquilo que o povo negro haveria de ter em sua formação comum que possa ter gestado esse estilo.

Não obstante é necessário um contradizer para reafirmar. O Choro possui uma construção de composição mais próxima da música orquestrada, com repartições e repetições, *pianos e fortes*, codas e afins. Junto a isso, temos dentre seus nomeados pais, pessoas brancas, como Ernesto Nazareth, Jacob do Bandolim, Dino 7 Cordas, etc. Ou seja, temos no cerne do choro algo da branquitude relacionada. Haver essas mapeáveis influências brancas pode ser visto até como um excepcional comprovante à regra, num primeiro momento, é claro. A ratificação que se dá para que na certidão de nascimento do estilo possa constar ‘Negro’, é tanto o DNA musical original dela quanto a socialização do estilo, de onde nos valeríamos dos Valores Afro Civilizatórios.

Pensemos um pouco naquilo que é manifesto da música tradicionalmente branca, de concerto, firmada nas sociedades de corte, colonialista. Apreciações de solos ou grupos, em teatros ou câmaras, público de um lado, músicos de outro e preferencialmente num palco elevado. Uma experiência de apreciação e de elevação daquilo que é visto como divinamente inspirado e inacessível: a arte. Em exercício de comparação temos o Choro e seu coirmão um pouco mais popular, o Samba. Se organizam comumente em Roda – Circularidade – onde se é receptivo ao improvisado, a participação de outrem que se aproxime e já seja conhecido de um outro que integra aquela teia social – Cooperação. Para além da Musicalidade que é metalinguística aqui e a Ludicidade igualmente.

Essa genealogia proposta em linhas gerais para o Choro, trazendo como ponto primeiro de que o gênero é vindo de negros, nos serve para inaugurar a próxima lente de método neste artigo, a Escrivivência de Conceição Evaristo. Será proposto, partindo de conversas e entrevistas e da perspectiva autoral também, uma análise daquilo que o Choro é no tempo

presente. Onde ele mais está presente, quem são seus construtores de agora – tanto os mais expoentes, quanto os menos expressivos - e a percepção de quem o vive sobre a sua realidade. Somado a isso, restará ainda uma função um tanto acetosa, de pôr em xeque a autoidentificação daqueles selecionados para conversa, em contraponto de uma heteroidentificação vinda deste interlocutor/autor. Todo este ensejo para que se possa ver com olhos mais treinados sobre o possível embranquecimento e gentrificação do Choro no Brasil – mais especificamente no Rio de Janeiro.

3 ANÁLISES, QUESTÕES E ENTREVISTAS

Ao nos confrontar com reflexões e conversas sobre o estilo musical Choro, assim como em outras práticas culturais brasileiras, dada nossa formação educacional e social colonial, no que tange a racialidade, é muito fácil vermos pontos de esvaziamento do debate ou até despreocupação com a relevância da temática, em áreas vistas como comuns.

Claro, em primazia, a maioria da população ao ser indagada, se colocará contra o racismo, a favor da igualdade, e todos os jargões possíveis. Contudo, isso encontra reverberação naquilo que é patente e mais nítido aos olhos. A injúria, o preconceito descarado, a violência, o *bullying* nas escolas, são rechaçados. Mas, e quando se busca a valorização da memória? Quando se quer pensar o que nos constitui, dar nome e categoria a pessoas e grupos? É aqui que se pisa em ovos, que vem o desconhecimento ou mesmo, em algumas vezes, a desonestidade.

As perspectivas populares e em alguns casos até acadêmicas, acerca da construção cultural étnico-racial brasileira, se dá numa esfera Freyriana, ou seja, com o véu da Democracia Racial presente na obra de Gilberto Freyre na frente dos olhos. A formação do Brasil é mestiça, porém a tal harmonia pode ser facilmente posta em xeque. Essa crítica é necessária para que se entenda a necessidade de indicar as participações e construções de determinados grupos étnicos na construção da nossa sociedade. Para valorizar a memória de pessoas outrora apagadas e esquecidas, evidenciar o colonialismo ainda presente na sociedade ainda nestes dias e ainda trazer representatividade para a juventude nas escolas e fora delas.

Deste modo, nos debruçando sobre a obra do chorão, funcionário público e escritor Alexandre Gonçalves Pinto – o Animal – temos a oportunidade de entender como um homem – branco - via o fenômeno do estilo do Choro e de seus construtores desde sua estruturação mais forte em 1870, até o princípio do século XX, nos anos trinta. De início, algo a ser evidenciado, é o não-falar da racialidade dos personagens ali apresentados. A obra referida do Animal, nomeada *O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos*, de 1936, tem por ideia principal, listar e categorizar os chorões e grupos de choro testemunhados pelo autor e trazer as miudezas de qualidade e relações destes.

Pedro Aragão² em seu livro *O baú do Animal*, onde faz uma leitura crítica da obra de Alexandre Pinto, traz no capítulo *Vida festiva, malandragem e folhetim*, uma tabela elencando

² Pedro Aragão é professor na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil, onde atua na graduação – lecionando prática de conjunto e História da Música Popular Brasileira – e na pós-graduação. Seus interesses de pesquisa incluem música popular brasileira, arquivos sonoros, relações entre indústria fonográfica e música popular e lusofonia. É autor do livro "Alexandre Gonçalves Pinto e 'O Choro'", que recebeu em 2012 o Prêmio Silvio Romero IPHAN – MINC (2ª colocação) e o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música 2013. É organizador (com Bia Paes Leme, Paulo Aragão e Marcilio Lopes) dos livros "Pixinguinha, Inéditas e Redescobertas", "Pixinguinha: Outras Pautas" e "Carnaval de Pixinguinha", reunindo arranjos orquestrais desse compositor brasileiro para a rádio nas décadas de 1940 e 1950. Atuou como Professor Visitante na Universidade de Aveiro entre 2015 e 2016, onde desenvolveu pesquisa pós-doutoral sobre acervos sonoros em 78 rpm em Portugal e Brasil. É bandolinista com expressiva atuação, tendo realizado shows e workshops em diversos países como Colômbia, Peru, França, Bélgica, Portugal, Holanda e Espanha, acompanhando grandes cantores como Mônica Salmaso, Zélia Duncan, Roberto Silva e Cristina Buarque.

os chorões apresentados e as particulares descritas sobre eles, e nela se confirma esse ignorar – proposital ou não – da identificação racial daquelas pessoas que constituíam e construíam o Choro. Ao nos deparar com a ausência, podemos pensar que é um caminho fechado, contudo, a falta também é uma via possível. Compreendendo o contexto de escrita e publicação do livro do Animal, nos vemos no mesmo contexto da obra clássica de Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*, onde este vai trazer sua visão sobre a formação racial miscigenada da sociedade brasileira e que, em certa medida refletia e reafirmava crenças amplamente difundidas – não de maneira randômica – na sociedade brasileira do início do século passado. De tal modo, o livro de Alexandre Gonçalves está num mesmo escopo da epopeia sobre democracia racial de Freyre. Propositamente ou não.

Os anseios que levam alguém a pensar e pesquisar algo, podem vir de vias variadas. De maneira geral, a inquietação que move as elucubrações aqui vociferadas, vem da observância empírica de um *Eu Lírico* escrevinte, iniciante nos caminhos do Choro, mas com atravessamentos que, de forma retumbante, ditaram questionamentos. Ver pessoas, conversar com elas, entender suas histórias e vieses, se porta de maneira central nestas análises, juntamente aos volumes bibliográficos, de maior ou menor impacto. Ora, Alexandre Gonçalves Pinto, nos oferece em seu livro, um diálogo justificador consigo mesmo e com o leitor, além do prefácio que atesta a competência do autor, numa validação do discurso. Contudo, a força principal do livro está no testemunho e nas conversas.

Em vista disto, as entrevistas aqui presentes, tal como suas análises, foram todas autorizadas por seus interlocutores em questão. Não se tem aqui a pretensão de fazer um juízo de valor moral das opiniões e perspectivas dos entrevistados, mas sim analisar suas experiências e pensamentos, como material documental demonstrativo para o que proponho. Ideias contraditórias são indicativos tão valiosos como as consonantes e, os entrevistados não estão a serviço da validação da argumentação deste artigo, não obstante são alvos dele, por serem parte do organismo vivo que é o Choro, em maior ou menor medida.

Entrevista 1 com o Professor Adriano Palma

Francisco – Vamos lá, entrevista para TCC da pós-graduação em Relações Étnico-Raciais no Ensino Básico do Colégio Pedro II. Professor Adriano Palma, da Escola Villa-Lobos. Você autoriza usar essa entrevista?

Adriano – Autorizo, autorizo sim.

Francisco – Perfeito. Adriano, primeira pergunta é uma pergunta complicada, talvez. Como você se identifica racialmente?

Adriano – Essa pergunta é bem complicada porque é algo que por muito tempo eu não pensei sobre isso, né? E depois me envolver com música, principalmente música negra, né? E a gente vai olhando, né? Bom, minha cor é uma cor marrom clara, né? Mas minhas origens não são muito claras, apesar de tudo, né? Houve um momento onde eu descobri que eu tinha lá bisavós pretos, mas sem eles eu não teria essa referência. Minha família toda é da minha cor, né? Pelo menos por parte de mãe. Por parte de pai é mais clara ainda, então alguns também da minha cor. Então não tem essa referência racial tão clara assim, né? Mas hoje em dia eu me sinto muito mais próximo dessa questão de ter essa origem de alguma forma ali também. Tem origem europeia também, tudo misturado, né? Como muitos brasileiros, mas hoje em dia eu tenho essa noção. Não é uma coisa definida, não consigo dizer que eu não sou negro ou sou branco. Branco eu sei que eu não sou, né? Eu sou mais pra negro do que pra branco, né? Falando em etnia. Mas, assim, até pelas minhas características físicas, é muito difícil alguém identificar

a mim como uma pessoa negra, entendeu? Apesar de ter toda uma origem assim, favela, pobre, essas coisas, né? Mas o estereótipo eu não tenho, né?

Francisco – Então eu posso dizer que você se considera um homem pardo?

Adriano – É, seria o mais próximo assim, o mais aceitável para a sociedade, né?

Francisco – Sim, também pensando nas categorizações com IBGE até, né? A outra pergunta é, como você iniciou no choro? Qual o seu primeiro contato com o choro, que você consegue se lembrar?

Adriano – Olha, na época eu estava estudando sozinho, mas já estava ali tendo contato com alguns outros músicos lá no Engenho da Rainha, né? De onde eu venho, né? Do bairro do Engenho da Rainha. É um grande amigo, na época que eu conheci, era bem mais velho que eu, eu devia ter 16, 17 anos por aí, ele já devia ter seus 50 e tanto, 60 anos, que foi o Edson Côrtes, ele que inclusive é fundador do Grupo Galo Cantor³, né? Infelizmente já nos deixou. Ele que me indicou essa questão, me falou sobre essa coisa da... Ele e os amigos em torno dele que me avisaram, ó, vai ter uma escola que vai abrir, de choro e tal. Na verdade, já existia, que era escola portátil, mas eu já me interessava pelo gênero, mas como na época a internet não era uma coisa tão diluída na sociedade, né? Não era uma coisa muito comum, ainda mais para quem estava na Zona Norte, tinha nem computador, né? Imagina a internet. Minha tia, que já era aqui mais para Zona Sul que ela morava; Centro, né? Glória, ali... ela já tinha, mas também aquela internet discada, ainda não era. Então assim, eu não tinha acesso a discos, a essas coisas, né? Não era uma coisa da cultura da minha família, então era algo que eu me interessava porque eu via músicos que estavam tocando isso ao meu redor, né? Que vinham daqui dessa região mais do centro e tal, mas eu fui realmente começar a ter um primeiro contato com o choro, de fato, na escola portátil.

Francisco – Nos seus trabalhos envolvendo o choro, você percebe que tanto o público que está lá e os músicos são majoritariamente brancos, majoritariamente negros? Ou você, pensando assim, acha mais difícil fazer esse mapeamento?

Adriano – Olha, eu acho que é mais difícil, pelo menos quanto aos músicos, né? Quanto ao público, é um público bastante miscigenado, mas ainda assim depende muito dos locais, né? Onde você vai se apresentar. Mas quanto aos músicos, é porque assim, os músicos que me rodeiam são bastante diversificados em questão de raça, né? Tenho vários amigos que tocam choro, são pretos, outros são nessa questão do pardo, o pardo é muito presente, né? Alguns brancos também, mas aí é aquela coisa, né? A gente sempre tem um recorde de localidade também, né? As pessoas que eu conheço são assim, eu não sei dizer sobre o choro num total, né? Mas eu sinto que, claro, vejo a presença menor de pretos do que dos outros, das outras cores, vamos dizer assim... mas eu acho que, ainda assim, eu sinto que não existe uma coisa tão deturpada assim, né? Por um lado.

Francisco – Você considera o choro uma música negra? Com certeza. Absolutamente.

Adriano – O que torna o choro uma música não europeia é o elemento negro. Entendeu? Pixinguinha... O que veio depois do Pixinguinha é a transformação do choro, né? O próprio Joaquim Calado era preto, né? Enfim, isso... O pai do choro, né? Os considerados pais do choro.

³ Grupo de Samba dos anos 90

O Joaquim Calado e o Pixinguinha são os caras que, um iniciou essa linguagem, essa forma de tocar, o outro definiu por vez o que era o choro. E daí a gente tem toda uma questão rítmica que é africana, a gente tem uma questão do batuque que está ali dentro do choro. Então, assim, a questão grave da música brasileira, ela remete muito aos tambores, entendeu? O próprio violão de sete cordas é um instrumento grave, um violão que ganha uma corda mais grave, sabe? Para poder fazer essa coisa mais batucada possível, né? Então eu acho que é uma música muito, muito negra mesmo, né? Assim como o samba, né? Como se fosse quase que o parente instrumental do samba. Claro que cada um em suas questões musicais e culturais, mas elas se misturam, né? Tanto que na história do choro a ideia era o choro na varanda para poder fazer aquela fantasia para quem... Se passasse algum tipo de fiscalização e lá atrás no quintal, no fundo do quintal, estava rolando a roda de samba. E esses músicos, eles andavam pelas duas. Claro que o choro não tinha essa função de esconder nada, mas ele era mais aceito pela sociedade, né? Então ele ficava ali de frente com uma forma de até proteger a própria cultura negra na situação. Mas esses músicos estavam nas duas rodas. Ia lá atrás e tocava um pouco, vinha aqui na frente e tocava um pouco. Fazia parte do todo, né?

Francisco – E agora, para finalizar, me diz uma referência que você tenha do choro do passado e uma referência mais moderna, mais atual.

Adriano – Olha, eu posso te dar três, porque o que eu considero o passado do choro já é mais ali do Pixinguinha para trás, né? E o Pixinguinha é a minha referência, assim, né? Quando eu penso em passado do choro, né? O meio do caminho, aí eu já tenho um dos meus maiores ídolos, que é o Dino Sete Cordas, que também tocou com o Pixinguinha, só que era um pouco mais jovem, atravessou mais gerações para cá, né? E recentemente, assim, claro, tem outros violonistas, né? O próprio Rafael Rabelo, mais ou menos dessa época aí, um pouco já depois do Dino, mas a minha referência atual é o Hamilton de Holanda, sabe? Que eu acho que, inclusive, é isso, né? Esse cara que você vê que ele tem a etnia, ele é da etnia negra, né? Apesar da cor dele ser mais clara. E é um cara que faz toda uma reverência ao que o Pixinguinha deixou e potencializa isso hoje em dia na música dele, no mundo todo.

Francisco – Eu, quando for escrever, usando essa entrevista, além da sua autoidentificação, eu também irei heteroidentificá-lo, ou seja, eu vou dizer o que eu penso sobre a sua racialidade.

Aqui a entrevista foi interrompida abruptamente por interações do local em que estávamos, porém, o professor Adriano concordou e autorizou a heteroidentificação.

Entrevista 2 com o professor Tiago Machado

Francisco – Entrevista para o TCC da pós-graduação em Relações Étnico-raciais no Ensino Básico do Colégio Pedro II. Entrevista com o professor Tiago Machado da Escola de Música Villa-Lobos e regente da Orquestra de Pau e Cordas da mesma escola. Você, Tiago, autoriza que eu use essa entrevista para o trabalho?

Tiago – Claro, sim.

Francisco – Nessa entrevista você vai falar de você, mas eu também vou te heteroidentificar no trabalho. O que é isso? Eu vou dizer como eu te vejo racialmente, tudo bem?

Tiago – Sim, tranquilo, ótimo.

Francisco – Perfeito. Então, primeira pergunta, e mais difícil talvez, como você se auto-identifica racialmente?

Tiago – Pardo, né? Minha família é constituída... Meu pai é branco, minha mãe é preta, preta mesmo de pele. Eu sou pardo pela classificação de IBGE, né? Mas me considero dentro da raça negra. Perfeito.

Francisco – Queria que você me dissesse como que foi para você essa entrada no mundo do chorinho, do choro brasileiro, o começo da sua jornada, como você se vê hoje, enfim.

Tiago – O começo da jornada, é importante ressaltar que minha família é musical, né? Então, meu avô era um grande violonista, cavaquinista, solista dos dois, né? Meu pai é bandolinista do Galo Preto, do Conjunto Galo Preto⁴. Então, no dia a dia eu ouvia música, ouvia música o dia inteiro, ouvia meu pai ensaiando, meu avô tocando. Então, lá a partir dos oito anos, eu começo a aprender violão com meu avô, né? E aí fui seguindo essa trajetória, fui estudando com outros professores de violão, depois peguei o cavaquinho, depois voltei para o violão, né? E aí fui profissionalmente nos dois nessa caminhada, né?

Francisco – Você na sua trajetória, tocando choro especificamente em eventos, locais, você percebe que o público, e também os músicos, tem uma tendência maior a ser mais pessoas brancas, mais pessoas negras, pretas, ou é mais mesclado? Qual a sua percepção?

Tiago – Eu tenho dois pontos importantes. Primeiro, de onde vem o choro, né? O choro é periférico, né? Você pega o exemplo do Pixinguinha, por exemplo, ele morava em Olaria, né? Então, lá é um reduto do choro e outros lugares do subúrbio do Rio de Janeiro também. Lá para a década de 70, meados de 70, 1970, você tem uma elitização do choro. O choro vem para a zona sul e tudo que é levado para uma coisa elitizada, fica selecionada, seleciona o público, né? Então, as pessoas de menor renda, pessoas pretas, negras, ficaram um pouco à parte disso. O outro ponto importante é que o choro, a partir da década de 80, quando entra o rock, ele já não é uma música mais tão popular como era na década de 50, 60 e 70. Então, há um afastamento do público em geral em relação ao choro. Hoje em dia, você tem, continua sendo um movimento elitizado, mas através de diversos projetos sociais você consegue trazer um público de baixa renda e negro para dentro do choro.

Francisco – Então, você considera que está alcançando mais pessoas, mas que ainda tem uma presença maior de pessoas brancas, é isso?

Tiago – Sim. Quando elitizou, como qualquer outro movimento cultural negro, foi apropriado por um movimento branco. O movimento branco criou um movimento à parte do choro, onde o negro não tinha espaço.

Francisco – Acho que você já deu a indicação disso, mas a pergunta que fiz também para o Adriano. Você considera o choro uma música negra?

⁴ Um dos principais grupos de Choro do país.

Tiago – Eu considero toda a música do mundo negra, toda a construção é negra. Então, um exemplo interessante disso, a escala pentatônica⁵, que de 10 solos de rock, 10 usam a pentatônica, é uma escala que vem do Mali, África. Se você pegar a construção da bateria, vai estar lá no Wikipédia que o Ludwig fez a primeira bateria. Na verdade, a bateria vem através da Guerra da Independência Americana, onde as guerras naquele período, você tinha a apresentação da guerra e os tocadores, o pessoal do tambor, da caixa e os negros na linha de frente das guerras. Então, pós-guerra, acaba a guerra, aqueles instrumentos são abandonados pelo país inteiro e os negros, por ter a sabedoria do tambor, da ancestralidade africana, eles juntam aqueles tambores e criam a bateria. Então, isso é um exemplo, junto com a pentatônica, importantíssimo de entender. Todos os ritmos, tirando o europeu, todos os outros ritmos, rock, samba, baião, guitarrada, tudo parte de uma junção de um lado europeu com a música africana. No processo de escravização aqui no Brasil, por exemplo, foi muito bem estruturado isso, dividiram os povos da África, não tinha mais ideia de uma mesma localidade para os escravizadores para não ter a questão de motins. Então, no Brasil, se mistura isso, o congolês mistura com o camaronês, mistura com o nigeriano e por baixo, a gente tem mais de 270 ritmos africanos que vêm para cá. E aí, não à toa, a construção do Brasil, musicalmente, é muito rica, tem muitos ritmos e sub-ritmos brasileiros.

Francisco – Para encerrar, queria que você me dissesse pelo menos duas referências suas. Uma do choro do passado e uma mais recente.

Tiago – O choro do passado, a gente vai lá no começo, Chiquinha Gonzaga, que, se a gente considerar hoje, era uma pessoa parda. Ernesto Nazaré, negro. E o Antônio Calado. São três pessoas importantíssimas, pelo seguinte: da Europa, naquela época, meados de 1800, você vem com a polca europeia, que é um ritmo muito duro, muito marcado, e a valsa também, muito marcada. E quando a Chiquinha Gonzaga - dá para ouvir isso no Corta Jaca - e o Ernesto Nazaré, eles pegam essa polca e trazem a síncope, que são os ritmos deslocados ali com o tempo forte, em outro lugar que não seja o um ou o dois. E isso transforma a polca e vira polca brasileira, depois é maxixe, depois com algumas variações sambas. Então, esses dois, sobretudo, são o início do que é a música brasileira, a célula que eles criam, a gente pode chamar de uma célula matriz brasileira.

Francisco – E que é uma célula que não vem do nada, né? É uma célula das heranças anteriores.

Tiago – É uma célula que mistura a polca europeia e o Ernesto Nazaré e a Chiquinha Gonzaga, vão botar essa síncope no meio, que vem do tambor africano, né? Então, isso para mim, eu chamo nas minhas aulas de célula matriz brasileira.

Francisco – E a referência mais atual?

Tiago – Referência mais atual... Podemos considerar o Hamilton uma referência atualíssima, né? Mas lá para... um pouquinho mais para trás, não tão longe, você tem o... Você tem, por exemplo, o Paulo Moura, era um grande instrumentista, genial, de choro. Tem o pessoal do Sete Cordas, Walter, Valdir, Carlinhos Sete Cordas. Enfim, tem uma infinidade de músicos chorões negros que fizeram toda a construção também. Importante lembrar lá para trás do Pixinguinha também. São essas as referências.

⁵ Escala em que se preservam os tons inteiros retirando os acidentes. Em graus musicais traduz-se: 1 – 2 – 3 – 5 – 6. Exemplificando na escala maior natural de Dó: Dó – Ré – Mi – Sol – Lá.

Francisco – Show, muito obrigado!

Entrevista 3 com o professor Daniel Miranda

Francisco – Entrevista para a TCC da Pós em Relações Étnico-Raciais no Ensino Básico do Colégio Pedro II. Entrevista com o professor Daniel Miranda, da Escola de Música Villa-Lobos e regente da Orquestra de Pau e Cordas da mesma escola. Professor, você autoriza o uso dessa entrevista no trabalho?

Daniel – Autorizo.

Francisco – Perfeito. Antes, uma informação, nessa entrevista eu vou perguntar a sua autoidentificação racial, mas durante o trabalho eu também vou te heteroidentificar. Então você vai dizer como você se vê, mas eu também vou dizer a minha percepção. Tudo bem?

Daniel – Tudo bem.

Francisco – Beleza. Então, primeira pergunta, como você se auto-identifica racialmente?

Daniel – Pardo.

Francisco – Queria que você, apesar de você não falar de circular nas rodas de choro e tal, queria que você me dissesse como é a sua trajetória dentro do estilo dessa música, o que você já vivenciou. Primeiramente é isso.

Daniel – É, através do bandolinista Paulo Sá, e em 1996, na ocasião do centenário do Pixinguinha, ele organizou no Conservatório de Música Brasileira um concerto em homenagem ao que seria os 100 anos do Pixinguinha. O Pixinguinha faria 100 anos em 1996. E aí criamos um trio que juntava o repertório do Pixinguinha com música de câmara. Então era o violoncelo, eu no violão, então de seis cordas, não tinha passado para o sete, e o Paulo no bandolim. E aí as experiências foram tão... Eu então era músico de jazz, praticamente. E aí os contrapontos do violoncelo, etc., começaram, foram tão marcantes nos arranjos do Paulo que eu passei até quando a gente gravou o primeiro disco, e quatro anos depois eu já estava tocando o sete cordas.

Francisco – Você, nos eventos que você já tenha tocado choro ou ido assistir, que seja, você percebe, consegue ter esse mapeamento de se o público e os músicos eram majoritariamente brancos, majoritariamente negros, era mais misturado?

Daniel – A música brasileira é sincrética e resultado híbrido de raças. E a música urbana brasileira, por excelência são: o Frevo, no Recife e o Choro, no Rio de Janeiro, nas duas metrópoles. E não é de se estranhar que são duas cidades portuárias. O porto, quando se tem um porto, ele agrega valor aos fluxos, fluxos de mercadorias e de pessoas, de etnias, de gente. Então é uma música híbrida, por concepção. Então, a gente percebe isso nas rodas de choro porque é muito natural, é muito natural, você tem o componente rítmico e aquela coisa, a roda nasceu antes do choro, a roda é ancestral nas culturas africanas. Então ela nasceu muito antes do choro, muito antes, coisa de papo de mil anos. Se a gente remonta às tradições africanas, em África, não é isso? Então, o conceito de roda e o conceito rítmico estão na cultura africana. Agora, os estilos de música, polca, *scottish*, marchas, valsas, etc., vieram da Europa. E a interpretação é completamente mestiça, híbrida. Então, por formação, por concepção dele, ele

nasceu pardo, mulato, multirracial e continua hoje. Claro que teve, aliás, desde o princípio, por exemplo, como é uma música urbana, tem um distanciamento de classe aí porque foi a primeira leva de músicos pardos que sabiam ler música, pardos e negros. Então, você tem o exemplo do Joaquim Callado, depois o próprio Pixinguinha aprendeu no Exército a leitura musical da banda do Exército, etc. Então, isso também denota uma certa urbanidade dentro desse fenômeno musical. E aí tem essas matizes, quer dizer, dentro desse pardo-negro e mestiço, você vai ver uma certa hierarquização daqueles que foram educados musicalmente e os que não foram. E depois, é engraçado, teve uma certa... Quando depois do Jacob do Bandolim, Época de Ouro, tudo isso, fazer um grande sucesso, quando o choro volta com força no final dos anos 70, com o Galo Preto, justamente, você vê uma nova geração que essa sim já está bem educada do ponto de vista da música formal. Então o choro começa a ser mais arranjado, etc. Mas eu vejo hoje, voltando à sua pergunta original, que respeitando a formação híbrida, étnica, tendo o ponto de vista étnico-cultural, até hoje, essa multiplicidade social e étnica dentro do choro.

Francisco – Continuando no mesmo sentido, talvez até soando repetitivo, você considera o choro uma música negra, originalmente?

Daniel – Não, como eu disse, a roda começou antes do choro. Então isso, a sua base até geográfica, do ponto de vista espacial, a roda, o que acontece numa roda, a relação de respeito que se tem para entrar numa roda, isso tudo é muito africano. Agora, a gente pode dizer que a roda é antes do samba também, que a roda é antes dos terreiros, que a roda é uma coisa em torno do Baobá, na África, é uma coisa muito séria. Então, eu creio que é um elemento formador do choro, a negritude, formador, mas não atribuo somente à cultura negra. A cultura negra tem uma participação enorme, enorme, e sem ela não aconteceria, uma vez mais. Agora não é só, porque se tocava estilos europeus, com instrumentação portuguesa, europeia também.

Francisco – E para finalizar, eu queria que você me dissesse uma referência que você tem do Choro antigo, uma referência do passado e uma referência mais atual.

Daniel – Ah, como violonista, João Pernambuco, Canhoto da Paraíba, Dilermando Reis, aí você vai, Garoto, evidentemente, Rafael Rabello. E nessa ordem. Parece que a cada 50, 60 anos, o Brasil constrói violonistas de choro, que reconstrói toda a abordagem. Por exemplo, o Rafael Rabello, que pôs o violão de sete cordas em cordas de nylon, e como instrumento solista. Então, é um grande, grande revolucionário do choro. Então, como violonista, eu destaco eles. E se não, saindo dos violonistas, é só pegar o repertório do Pixinguinha, tem músicas que são de amanhã ainda, dentro do repertório dele. Então, como falava Vinícius de Moraes, é – o Pixinguinha - o Johann Sebastian Bach, brasileiro. Realmente, está tudo ali.

Francisco – E uma referência de agora? Agora, no sentido do tempo mais presente, mais recente, não precisa ser 2025.

Daniel – Eu gosto muito do trabalho do quarteto Malgami. Não sei se é Malgami ou Malgani. É um quarteto de violões. O Carlos Chaves foi até colega meu aqui, estou falando de 20 anos atrás aqui na escola. E esse quarteto, quando eles arranjam o choro, ele tem uma simplicidade, uma assertividade, a textura perfeita. A música, ela voa, mas sem perder a característica dela. Eu acho uma coisa fantástica.

Pensando aquilo que vimos com os entrevistados então, podemos pensar no que eles pensam e enxergam. Pensar igualmente nos porquês dessas ideias e o que elas refletem sobre como a sociedade está em relação ao debate racial.

Entrevista 4 com o Diretor José Maria Braga

Francisco – Entrevista para a TCC da Pós em Relações Étnico-Raciais no Ensino Básico do Colégio Pedro II com o professor José Maria, diretor da Escola de Música Villa-Lobos. Professor, você autoriza o uso dessa entrevista no trabalho?

José Maria – Claro, lógico! Tá autorizado.

Francisco – Pois bem, nessa entrevista eu vou perguntar para o senhor a sua auto-identificação racial, mas também durante o trabalho eu vou te hetero-identificar, ou seja, eu também vou dizer como eu te vejo. Tudo bem?

José Maria – Tá *okay*.

Francisco – Então, primeira pergunta já. Qual é a sua auto-identificação racial?

José Maria – Bom, eu me identifico como pardo. Eu sou pardo porque a minha origem, a minha bisavó é uma cabocla, de origem indígena, casada com o meu pai, que é de origem portuguesa e espanhola. Então, eu acho que é um pouco disso tudo, de que nós somos brasileiros. Eu sou um brasileiro e me identifico como um pardo. Eu sou um pardo, meu cabelo é liso. Então, enfim, é o que eu me identifico. Mas a minha família é muito misturada, né? Porque eu me identifico como pardo, mas os pretos e pardos são classificados como negros. Então, na verdade, eu sou negro, mas me identifico como pardo, porque não sou preto. Claro que está na minha cor, na minha pele. Mas eu tenho, por exemplo, a minha mãe é parda, como eu. A minha avó era branca. As misturas são interessantes. Tenho uma irmã da minha mãe que era branca, puxou a minha avó. O meu avô era um avô português, se chamava Antônio Augusto, ele era do Porto. E uma tia também, irmã da minha mãe, que era mulata. E tenho uns primos brancos, né? Da cor da pele branca, olho azul, claro e tal. Tenho primos pardos e tenho um primo que já faleceu, infelizmente, chamado Luiz Carlos, preto. Então, a minha família é muito... é uma família brasileira, né? Então, não tenho nenhum problema com a identificação.

Francisco - Avançando pro Choro especificamente, e agora eu acho que vai ser a parte que talvez leve mais tempo. Eu queria que você falasse da sua trajetória, tanto como você foi apresentado ao estilo, como você se inseriu nele, falasse um pouco sobre o Galo Preto também.

José Maria –Eu vim de Belém do Pará com 14 anos de idade, e fui morar em Botafogo, no bairro Botafogo. Fiquei ali durante um bom tempo e tinha uns colegas de rua, esses colegas de rua, a gente, 16 para 17 anos, a gente começou a enveredar por achar que era legal escrever música, compor. Meu irmão tocava violão. Todo mundo na minha casa, meu pai também tocava amadoristicamente. E a minha mãe gostava de cantar, mas não tinha ninguém músico profissional. Meu pai era militar, meu pai foi seminarista, quase se ordenou padre. Depois resolveu seguir carreira militar.

Bom, o fato é que, vindo pra cá, pro Rio, a gente se encontrou por acaso, e são meus amigos até hoje, e toco com eles até hoje. E de um grupo de rua, de estudantes, a gente começou a escrever música pra participar dos festivais estudantis. Era a época dos festivais estudantis, os grandes festivais. E a gente lia muito pra compor. A gente lia mesmo pra se inspirar e fazer letra de música, fazer versos. Então, a gente lia tudo. Maiakovski, Zé Cândido Carvalho. Lia toda a literatura brasileira e mais alguma coisa, pra se inspirar nisso. E aí, pra participar dos festivais, a gente formou um grupinho de rua. A gente se encontrava na rua, jogava bola na rua.

Eu morei ali na Muniz Barreto, onde hoje tem o shopping Botafogo. A gente jogava bola na rua, cara. Quando vinha o carro, a galera gritava, parou, parou, parou. A gente botava, fazia o gol de chinelo. Botava o chinelo do lado, o chinelo do outro lado, e jogava bola na rua.

Francisco – Cheguei a viver isso também.

José Maria – Isso, isso. E você é bem mais novo do que eu. Você deve perceber. No subúrbio ainda rola muito isso. Agora, imagina isso em Botafogo. Pô, isso tem... Eu tô com sessenta e nove anos. Imagina eu com dezessete pra dezoito anos. Tem tempo isso! E aí a gente começou a se inscrever onde tinha um festival estudantil, a gente se inscrevia e botava a música. Dava parceria pras alunas da escola, só pra entrar de penetra e tal. E assim fizemos o resto dos festivais. E o pai do Afonso Machado, que é o bandolinista do Galo Preto, que hoje é meu amigo, tocava violão. Violão de seis cordas. Ele era um biofísico e a gente se reunia ali na casa do Afonso. Aí: “pô, ‘vamo’ formar um grupo de música!”.

Primeiro, a gente fazia muita música de protesto. As pessoas com as quais a gente se inspirava tinham sido presos políticos, tinham participado da luta contra a ditadura, tinham ido pra guerrilha no Araguaia, enfim. Era esse universo mágico que a gente vivia. Pô, com 18, 19 anos, a gente assistia filme do Truffaut, Fellini, todos os filmes franceses. Então a gente ia muito ao cinema e lia bons livros. A gente fazia isso tudo em função da música. A gente queria se inspirar pra fazer, pra compor.

E aí a gente resolveu fazer um grupo. Eu fui estudar bandolim, porque nós fomos assistir um show do Paulinho, da Viola, no Canecão, se não me engano, era Paulinho da Viola e o Época de Ouro. Acho que num show chamado Sarau, se não me engano. Saímos de lá maravilhados com aquela música. Com o Paulinho da Viola, eu conheci o Copinha, que tocava flauta e tal. E aí resolvemos formar o grupo que é isso que a gente quer tocar. Mas a gente queria tocar, fazer choro, como uma coisa de brasilidade, como uma música instrumental brasileira e como uma coisa ideológica. Porque na época você tinha a música de protesto. Era um momento muito rico da música popular brasileira. Nas décadas de 1970, 1980, foi uma época muito rica da música brasileira. E a gente queria fazer diferente. E tocar choro era diferente. Então, assim, era uma questão ideológica.

E aí a gente partiu para isso. Mas, onde é que a gente ia aprender a tocar choro? Aqueles caras estavam aí. Acho que o César Faria, pai do Paulinho (da Viola), indicou para a gente um professor de bandolim chamado Elpídio Pereira de Faria e o Afonso era medroso pra caramba, não queria ir sozinho na casa do cara para ter aula. E aí ele disse assim: “pô, você vai comigo!” e eu: “pô, mas eu não tenho nenhum bandolim!”. Aí tinha um bandolim quebrado lá da vó dele, porque a vó dele tocava. Era um bandolim de cuia que tinha um furo, mas dava para tocar. Aí a gente foi ter aula com ele. Chegamos a formar um trio, tocava bandola, bandolim e tal. E aí cheguei a tocar muito bem bandolim e tal. Mas aí a gente resolveu formar o grupo de Choro.

Estava estudando música e tal. E aí ele disse assim: “não, você vai tocar flauta!”, aí eu fui tocar flauta e sou flautista até hoje. Estudei, fiz faculdade.

Mas a história com o Choro é que assim, tinha esse cara que dava aula para a gente. E a gente ouvia muita coisa, ouvia tudo! Ouvia choro, ouvia aqueles discos do Pixinguinha com a Clementina de Jesus. Pô, só ouvia coisa boa, modéstia à parte. E a gente estava imbuído dessa pesquisa. Mas não tinha com quem estudar, saber o caminho das pedras. Aí descobrimos um cara em Pílares, um sujeito chamado Claudionor Cruz que foi um baita músico da época da Orquestra da Rádio Nacional. Baita compositor. Tinha choros incríveis e bonitos. E tocava um instrumento que não se toca mais no Brasil, que é o violão tenor. [...] Tocava muito. A gente, então, saía de Botafogo e ia pra Pílares pra ter aula com o Claudionor Cruz. Aí ele resolveu fazer um conjunto com a gente. Olha só. A gente escrevia tudo, escrevia as partituras todas. A

gente tava estudando e tal. Eu estudei aqui, na Escola de Música de Villa Lobos. Depois é que eu fui pra faculdade. O caminho que todo mundo faz.

O que o Claudionor ensinou pra gente, você não teria em lugar nenhum. Porque a gente tava ali com um grande mestre. Aprendendo com o cara. Como escrever, como tocar, como fazer. E ele dizia assim: “Não inventa muita coisa, não. Você não vai de muita nota, não sei o quê. Não, isso é besteira. Você não vai ficar... Tocando... Não. Tocar um choro bonito e tal.” Enfim, fizemos várias apresentações com o Claudionor Cruz. Acompanhamos cantores. Fizemos um show com Odete Amaral. Ninguém acredita nisso. “Caramba, você tocou com Odete Amaral! ”. Eu toquei com o Bororó, era com esses caras que a gente aprendia.

E Claudionor Cruz era um mulato, né? Baita músico. Funcionário aposentado do Cais do Porto do Rio de Janeiro. Músico. Com ele a gente aprendeu tudo que a gente pôde aprender de choro. E depois a gente tinha a Vila da Penha, que era o Sovaco de Cobra. A gente ia pra lá pra tocar com a galera. Mas a gente era uma galera nova, 20 pra 21 anos e chegando tocando. Tocando muito, né? A gente tava estudando. Eu estudava flauta com Celso Woltzenlongel, estudei com a Maria do Carmo, depois com Lenir Siqueira. E tava tocando. Era a turma que pegava o instrumento de manhã pra estudar, parava quando sentia fome. Às vezes nem sentia fome.

E aí, cara... Nós começamos a ser contratados pelo Departamento de Cultura do Rio de Janeiro pra fazer uns eventos no interior do estado. A gente viajou quase o interior do estado todo. O negócio se chamava Pacotes Culturais. Então a gente ia com um grupo de choro, depois ia o Quinteto Vila Lobos, depois um grupo de teatro infantil, depois a Bia Bedrã. Então era um circuito enorme. Tocamos em muita praça, muita praça no Rio de Janeiro. Era um programa que tinha da Parques e Jardins. A gente chegava às 17 horas da tarde na praça, tocava e a praça ficava cheia. Era mó barato. Isso foi profissionalizando a gente. Era eu na flauta, Luiz Otávio Braga no violão de sete cordas, meu irmão, que depois foi diretor da Escola de Música da Unirio. Aposentado já. O Afonso no bandolim, Alexandre Paiva no cavaquinho, Mauro Rocha no violão de seis cordas e Camilo Attier no pandeiro. Sempre teve o Camilo no pandeiro. Vários outros passaram pelo Galo Preto, mas a base era eu, Afonso e Alexandre Paiva, que se mantém até hoje. A gente tem de tocado menos. Porque o mercado de música mudou muito, né? Vocês devem estar sofrendo isso também. [...].

E aí a gente tava numa dessas apresentações dos pacotes culturais que a gente ia pro município e a gente tava em Araruama. E aí a gente recebe um recado do Abel Ferreira, clarinetista. Vocês devem saber, né? Que ele tava convidando o meu irmão Luís, do sete cordas, pra tocar no conjunto dele. E eu para substituir o Copinha, a gente ia pra fazer o Projeto Pixinguinha. Primeiro Projeto Pixinguinha. E com a Ademilde Fonseca. E aí eu medrei, cara. Tinha o quê, 21 pra 22? “Caraca, vou substituir o Copinha, cara.”. Você já ouviu o Copinha tocar? Pô, Copinha era clarinetista de origem, mas tocava flauta. E aí eu falei pro meu irmão, “não vou.”. Meu irmão é mais velho, né? Tomei uma bronca desse meu irmão: “Qual oportunidade que você vai ter tocar com o Abel Ferreira, cara? A gente vai viajar, não sei o quê, não sei o quê, não sei o quê...”. Aí, “tá bom, eu vou! ”.

Pegamos as partituras e a gente todo final de semana viajava, tinha 20 dias pra viajar. Então, era São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, era uma penca de cidade. Você chegava dois dias antes, fazia o show, segunda-feira. Aí, 15 dias depois, você ia pra outra cidade. Então, assim, eu comecei a viajar. E nessa época, eu tava com 22 anos, cara, a gente viajou. Eu viajei com o Abel Ferreira. Só pra Teresina, eu fui umas três vezes, Bahia, um monte de vezes, São Paulo, toda hora a gente ia... E foi uma outra escola, porque aí já era um músico de sopro, e coisas que você aprende ali que a faculdade não te dá.

E aí, eu já tava com 24 anos, por aí, tava tocando, aí eu disse, pô, tá na hora da faculdade, porque eu já era profissional, né, cara? Já lia não sei o que, e disse, “pô, vou fazer a faculdade.”. E aí, nisso, eu viajei com o Abel Ferreira, eu e meu irmão Luiz e o Afonso viajou com o Cartola

pra fazer também o Pixinguinha. Então, a gente tava com o Abel num canto, o Afonso tava no outro com o Cartola, mas estávamos ali aprendendo, né? O Alexandre também tocou num show que nós fizemos no Ibirapuera, num estádio. Abel, Zé da Velha... E aí fui pra faculdade, comecei a fazer música de concerto, música não sei o que, ‘papapá’, aprendi outras coisas, né? E aí terminei a faculdade, depois fiz mestrado, fui fazer Musicologia... aí fomos pra Suécia, pra Portugal, pra França, pro México. No México, a gente viu o Zico, naquela copa de 86, o Zico o tempo inteiro sendo ali... é que a gente ia pra concentração do Brasil tocar.

Francisco - Isso tudo já com o Galo Preto?

José Maria - Já com o Galo Preto excursionando. O primeiro disco do Galo, 1974, 1975, pra você ver como foi rápido, nós fizemos e lançamos junto com o primeiro disco do Cartola. Um show que a gente fez no Teatro da Galeria, com o Cartola, baita show! Ficamos quase um mês lá no show. Nessa época o show ficava muito tempo. Hoje em dia tu faz um show e acabou. Já era, vaza. E ali era o lançamento do primeiro disco do Galo Preto que a gente gravou pela RCA. E o Cartola, o lançamento do primeiro disco dele. Um show chamado: “Acontece”, eu acho. A gente tem umas gravações, inclusive, no Youtube e tal. Se procurar, tem lá. A gente ensaiando com o Cartola na casa dele, na mangueira.

Assim, são aprendizados que você vai tendo e aí você utiliza o conhecimento da faculdade fazendo o melhor que você podia, né? Hoje em dia você tem escola portátil, mas naquela época não tinha, não. A gente tinha que aprender com os caras. Era o mestre e o pupilo. E o Copinha era um cara que me ajudou muito, assim, com a flauta. Ele é um cara já falecido também. Lenir Siqueira, era flautista e ele era um flautista que a origem dele era a banda. Ele me deu muitos, muitos toques. Às vezes você dá sorte de encontrar algum bom professor que te dá esses toques. Essa experiência com esses caras, era fazendo, tocando e indo com os caras na roda. [...].

Você falou do negócio. Quem eram os músicos? Quando a gente ia para os subúrbios estudar com os caras, eles não moravam na zona sul. Eles não eram de classe média alta. Eram músicos que na sua origem, da classe trabalhadora, todos os músicos de choro, todos os músicos de samba, todos os músicos do pagode, todos os músicos estão no subúrbio. É o subúrbio do Rio de Janeiro que é rico. Os caras estão lá. Estavam lá. Continuam lá. E é lá com esses caras que você vai. Hoje você faz pagode na zona sul, você faz não sei o que. O choro vem para a zona sul, tem gente da zona sul. E esses caras, esses músicos, são classe trabalhadoras. Preto, pardo, branco, maluco, está todo mundo ali. Não tem essa. Mão de Vaca, Abel Ferreira... Abel Ferreira era pardo também. Você está falando dessa questão do racismo. Mas assim, classe trabalhadora. O choro, ele nasce como uma orquestra de trabalhadores. É uma orquestra de câmara de trabalhador.

Francisco - Vou até já aproveitar para a pergunta seguinte, que seria já isso, se o senhor considera o Choro uma música negra?

José Maria - O Choro, cara, eu acho que ele é uma música mestiça. Ele mistura. O que você tem, como a maioria da classe trabalhadora são pardos e pretos. Então, ela é uma música negra se você pegar pela classificação tal (do IBGE), porque tem no seu contingente a grande esmagadora maioria desses músicos. Então é uma música da nossa brasilidade. E nós somos maioria.

Francisco - A pergunta seguinte é, nas suas andanças de show, de escola, nas suas vivências, você percebe que o público que consome e os músicos que tocam, são

majoritariamente pessoas pretas, pardas, brancas, ou você percebe mais mistura mesmo? O que você percebe de quem assiste e de quem constrói? De agora e de antes?

José Maria - Se você pensar bem, quando eu falo negro, eu estou falando pretos e pardos e evidentemente, são a maioria que tocam essa música, que fazem essa música. O que não quer dizer que brancos também não toquem. Também temos, no Galo Preto mesmo, a gente teve o Catarina, de ascendência alemã, que toca choro. E toca choro muito bem.

Eu acho que isso vem um pouco da construção da nossa história. O primeiro instrumento que entra no Brasil, trazido pela embarcação do Tomé de Sousa, é uma viola de arame. E é através da viola de arame que eles catequizam os índios. Então eles botam uma viola na mão do cara para o cara tocar. Mais tarde, quando a gente recebe a matriz negra, que começa a vir dois séculos depois, um século e pouco depois, a gente começa a receber uma outra matriz. Que também traz a sua musicalidade e vai contribuir. Isso é muito interessante quando você encontra quando é extinta a escravidão - estou aqui abrindo e fechando aspas para essa abolição - e a galera tem que sair das fazendas e vir para a cidade. Eles tinham o hábito, nas fazendas, como eram locais muito distantes dos centros urbanos, de trazer músicos da Europa para ensinar aos escravos negros ou índios escravizados, a tocar um instrumento musical. E tinham verdadeiras orquestras. Quando esses caras vêm para a cidade, eles têm que encontrar um lugar para ficar, porque não tinha fundo de garantia, não tinha indenização por tempo de serviço, por servidão. Então eles diziam assim, ó, valeu, está livre, pica a mula.

Os caras vêm para o centro da cidade e vão encontrar quem? Os barbeiros. Geralmente eram músicos de sopro, violinos. A história do Rio de Janeiro está coalhada... - Tem um livro chamado Rio de Janeiro nos Recortes de Jornais, que é incrível, é um livro que você tem que ler - Então, eles vão encontrar os barbeiros que tocavam viola de arame ou cavaquinho, e é um encontro feliz... E quem eram os barbeiros? Pardos. O que é que os barbeiros faziam? Arrancavam a dente, cortavam a cabelo também, faziam curativos, arrancavam a unha... O cara fazia de tudo e nas horas que ele não tinha nada para fazer, ele tocava violão. Quando essa turma se encontra, está feito o rescaldo...

O Gregório de Mattos Guerra, grande poeta baiano chamado Boca do Inferno. Porque nas crônicas dele, ele detonava todo mundo. Ele descreve, nas crônicas dele, no Rio de Janeiro, na Bahia, em Recife, músicos tocando viola de arame, machinho - que era o cavaquinho -, tamboril, tambor, pandeiro e charamela, que era um instrumento de sopro. Acompanhando um cantor ou não. Eram brancos? Não, eram pretos. Entendeu? Então assim, a gente tem um senso musical grande. Nem preciso falar dos negros que vieram da África, trazendo uma cultura belíssima, com uma música fortíssima, com todo o ritmo, com toda a graça da dança, da ironia, da pirraça, como se fala.

Cara, o choro é um pouco isso. E é um pouco também... tem um padre, acho que é Fernão Cardinho, ele diz o seguinte, que existia, naqueles tempos, na Colônia, há essa escola de cantar, tanger e contar. Contar é fazer números, cantar era cantar mesmo e tanger era tocar um instrumento. E o tanger, precisavam ensinar o cara a tocar aquilo para ele fazer o ofício da missa. E aí ele diz o seguinte: “mas tudo se aprende com muita facilidade, têm negros tangendo flautas com primor, com violas... Mas quando os padres, instrutores, se afastam e deixam eles sozinhos, eles voltam e tocam a música ao seu jeito.”

Então, assim, a gente tem um jeito. O que é que é o choro? O choro é uma reinvenção das músicas europeias do século XIX, tocada do nosso jeito. Só que a gente, quem é que está tocando? Pardos e pretos. Com a sua maneira. E aí junta com os barbeiros, junta com não sei o que. A origem do choro é muito interessante. Temos o livro do José de Ramos Tinhourão que tem que ler. Está tudo ali. Então, assim, não resta dúvida de que é uma música feita por uma maioria negra.

Agora, quem está do outro lado também ouvindo, também é. Porque a maioria também é negra. Nós somos um país de maioria negra. Somos minoria do ponto de vista de poder político e econômico, mas somos maioria. Então, assim, quando você for, você vai ver uma apresentação de Choro, olha o público, olha na rua. Quando você vai tocar numa praça... as coisas que mais me impressionavam, que mais me gratificavam era ver os bêbados das ruas. Você tem um bêbado, um maluco na rua, ele fica na praça dançando. Aquilo é um êxtase para ele. O cara fica ali cantando com você, às vezes até te perturba um pouco, mas ele fica ali. Ele está entregue àquela coisa. E o choro, ele tem um negócio, falando do choro tradicional né, o Galo Preto nunca foi um tradicionalista do choro. A gente sempre quis mostrar que o choro era uma música em evolução, porque ele não ficou ali parado na década de 1950, 1940 e pouco.

O choro, ele é cheio de contrastes. O choro tem tristeza, o choro tem alegria, o choro tem melancolia. Ele é cheio de contrastes. Toda a questão do tom maior com o tom menor. Você faz uma primeira parte no tom maior, faz a segunda parte no tom menor, depois você vai para o relativo. Que é mais ou menos a música da época. Três partes, o formato rondó, primeira parte, segunda parte, volta a primeira, depois vai para a terceira e volta a primeira. É um formato, é uma forma. Mas o choro, ele se modernizou para uma maneira de tocar. Então você pode tocar uma Bossa Nova como um choro, com um jeito de tocar. E mais, é uma maneira de tocar e a instrumentação do choro, ela é importante. A base do violão, de cavaquinho, instrumento de sopro, pode ser trombone, pode ter isso, pode ter aquilo. Você pode até ter um contrabaixo. Mas a forma como você toca, é que dá a característica do choro. O jeito de tocar. Então o choro nunca é tocado do mesmo jeito, né? Não é possível. Dizem até que o choro é uma música que não deveria ser escrita. Porque ela é tão livre, é uma música do improviso, né? Um tema que o cara pega e... o Pixinguinha fazia choro no meio da feijoada, pô. Um choro dele chamado Saravulho, que ele faz no almoço, comendo uma rabada, sei lá.

Francisco - Eu estava lendo o livro do Animal, né? E ele fala isso do Joaquim Callado. Que o Callado tocava nos bailes e aí pediam, “faz um negócio aí pra minha filha” e ele fazia.

José Maria - Tem gente que acha que o choro, ele tem, na verdade, uma essência barroca, né? A instrumentação, o jeito de tocar, a partitura é só um guia. Ninguém interpreta o choro do mesmo jeito. Então você pode pegar o cara tocando o “1 a 0”, o “Murmurando”, e quatro músicos tocando, e tocam de maneira diferente.

Francisco - E pra agora finalizar, eu queria só que você me dissesse pelo menos uma referência sua de músico de choro. Uma antiga e uma mais recente, ou da sua época que seja.

José Maria - Cara, antiga... Apesar de eu ter tocado muito com Abel Ferreira, que foi pra mim um mestre, mas... eu sugeriria que vocês redescobrissem o Claudionor Cruz. Ele tem composições incríveis, que as pessoas não conhecem. Agora, músico assim, da minha geração, sem dúvida, o Rafael Rabello. Infelizmente, morreu muito novo, né? O Rafael era um absurdo. Ele começou com a gente, nos saraus que tinha na casa do Afonso, lá em Botafogo. Ia Paulinho da Viola, Beth Carvalho, a galera que ia pra lá e a gente tava bebendo na água dos caras, bicho. E o Rafael começou a aparecer lá com 12 anos, 13 anos, já tocando violão. Um moleque, com a mãozinha gordinha, aquela mãozinha que ele tinha, tocando, moleque... Era um monstro, um monstro. O brasileiro tem muito disso. E aí, vamos voltar naquela questão: Rafael era branco... A música que tá dentro... A música que tá dentro é negra. Agora, vamos ter vários músicos deles, Mão de Vaca, um grande músico. Baden-Powell, se você me perguntar se Baden-Powell é mulato ou pardo, eu não sei te dizer. Ele é que vai dizer o que ele é. A auto-identificação dele.

Mas é isso, a gente é essa mistura. Eu acho que a nossa música é essa mistura. Então, assim, quando as pessoas querem enquadrar, eu digo assim, essa é a música brasileira. Nós

somos brasileiros e eu me vejo como um brasileiro. Agora, se você me pergunta a minha auto-identificação, a minha auto-identificação, meu certificado de militar tá lá como pardo, minha identidade tá como pardo, eu tenho orgulho de me auto-identificar como pardo. Acho uma sacanagem o que fazem com as terras indígenas, acho uma sacanagem o que fazem com os quilombolas. Essa questão da terra no Brasil é uma história muito, muito escrota. Muito escrota.

Francisco – Sanguinária né.

José Maria – É, isso aí.

Francisco - Obrigado, professor.

A despeito da vastidão de tudo que foi tratado nessas conversas, buscaremos agora fios condutores dentro do que esses personagens nos apresentaram. Contradizendo e, ou corroborando.

Aquilo que é flagrante e se destaca mais, não atoa, é a questão racial. Tanto nas visões de autoidentificação, quanto na própria leitura daquilo que é o Choro e de quem e como ele se constrói. Atenhamo-nos inicialmente às identificações. Os entrevistados todos, se identificaram como homens pardos e, fazendo um exercício heteroidentificador, é possível atestar isso imageticamente, apenas do Tiago Machado. Porém, todos eles, utilizaram de categorizações familiares, referências de ascendência de pais, mães, avós, para explicar e justificar a identificação.

De forma alguma se tem por objetivo retirar a identidade e pertença da identificação dessas pessoas, todavia é flagrante falarmos que o racismo no Brasil se manifesta em confronto aos fenótipos (NOGUEIRA, Oracy. 1998.), o que significa dizer que quanto mais africano a pessoa aparentar, mais traços negroides ela tiver, a mais opressões estruturais ela estará submetida. A maneira que os entrevistados apresentaram sua visão sobre raça se aproxima muito mais daquilo que encontramos na sociedade estadunidense, que vive dentro do espectro racial do “one drop”, que centraliza a categorização na origem. Uma gota de sangue, de determinada etnia, basta para que se defina nela.

Esta forma de ver, apesar da sugestão de ser americanizada, na verdade encontra sua pedra angular na tese da miscigenação harmoniosa e no projeto de esvaziamento centrado na categoria *Pardo*. Uma vez que essa forma de identidade fora pensada e estruturada para embranquecer a sociedade brasileira, se não materialmente, ideologicamente e documentalmente, ela acaba por diluir a percepção racial para todos os campos.

Veja. Sabendo-se que o *pardo* terminou por abranger a dúvida, ou seja, aqueles que não são claramente nem uma coisa ou outra. Se permite que ele sirva a qualquer senhor. Pessoas brancas que por origem, ou proximidade cultural, ou por crer que brancos são apenas os europeus, não se veem na identidade e recorrem a *parditude*. Já no outro lado, pessoas negras que tenham seus traços negroides alterados pela miscigenação, seja pele mais clara, cabelo liso, olhos claros e afins, recorrem tão logo a *parditude* para, mesmo que apenas documentalmente, suavizem a amargura social que lhes é ofertada por ser quem são.

Vemos então que a percepção de identidade acaba por se confundir e criar nuances erráticos ou com pouca estrutura teórica, e nisso encontra-se também a percepção das matrizes identitárias culturais, para nós aqui, o Choro. Uma vez que se é tudo ou não se é nada em específico, não se tem pai nem mãe, nem nome ou sobrenome. Coisas que o Choro tem e são lembrados. Nossos entrevistados se dividem em meio a meio, nessa percepção do estilo, mas em concessão, chegam perto da unanimidade em pensar o gênero instrumental tipicamente brasileiro como pertencente a classe trabalhadora e deste modo à negritude. Daniel Miranda

nos remeteu ainda a relevância da Roda, de se estruturar assim, para o Choro. José Maria, que também foi no viés da mistura, atestou a Forma-Choro. Sendo esta, um jeito típico nosso de tocar. Jeito esse que é manifestamente afro.

Confluindo nas águas deste fértil debate, é necessário afirmar sim que, o Choro vem da renovação sobre estilos musicais clássicos europeus. Doravante, estas fossem originariamente brancas, nesta terra, os seus praticantes não o sendo, entregam seu sangue e ancestralidade nas suas execuções, de tal maneira que, de uma valsa ternária marcada, para passos triangularmente coreografados, teremos a imposição das síncopes dentro de uma ideia binária ou quaternária nas subdivisões de pulso, fortalecendo o segundo pulso, fundamentando o *swing*, a levada da nossa música.

Esta reflexão nos põe frente a um caminho bifurcado em que precisamos decidir se estas contribuições de reformulação, ao inaugurar algo novo, permite que se diga que esta nova coisa é de origem negra, afro-brasileira ou não. Sem pudor ou suspense, visto todo o trajeto deste trabalho, sabemos que sim. Tal qual as religiões sincréticas que partem de manifestações pré-existentes e dentro da própria música, o nosso Funk, que vem da reimaginação da *soul music* e da *funk music* norte americanas, ambas são inegavelmente brasileiras e afro-brasileiras, o Choro também o é.

A miscigenação, que muitas vezes é um fator de afastamento da identificação racial clara em diversas esferas, e aqui nestas entrevistas segue o mesmo mote, vai ser aqui um item marcador favorável a essa identificação. Visto que, uma polka tradicional, não é como um choro ou sequer como uma PolkaChoro, o impacto da cultura negra e dessa mistura, é que vai estabelecer essa identificação. A interação racial, a despeito do que planejaram eugenistas de outrora, nos fez mais negros, mais indígenas e não mais brancos.

Pensemos agora na questão da origem regional e de classe do Choro. Parte do que está proposto aqui é também uma ideia de que o choro, tem um traçado trabalhador, urbano e suburbano. Pixinguinha que talvez seja o maior representante deste gênero, era homem preto, ex-militar, morador do subúrbio carioca. Jacob do Bandolim, ainda que branco, funcionário público, morador do centro, na Lapa. Joaquim Callado, pai do Choro, homem preto, professor da escola imperial, vivia no centro da cidade. Ernesto Nazareth, homem pardo, radical do Morro do Pinto, residiu no centro do Rio de Janeiro, igualmente. O que esses poucos, porém importantes exemplos nos mostram? Que a formação geográfica do gênero não é de maneira alguma ligada as zonas mais nobres da cidade, e, portanto, racialmente, mais uma vez, está próxima daqueles que são menos favorecidos que flagrantemente é a população negra.

O que há de se explorar disto é que, ao analisar os grupos tradicionais de Choro, vemos uma migração do manifesto do estilo. O Choro do Callado, os Oito Batutas, advindos do subúrbio e da região central da cidade se tornam posteriormente o Choro Carioca, projeto dos Rabello, da Zona Sul carioca. O Galo Preto, como o próprio José Maria diz é formado por jovens de Botafogo. O mesmo diretor afirma que o Choro não é de lá e sumariamente nos aponta que a pessoa que mais contribuiu para sua formação musical no Choro, Claudionor Cruz, era um homem negro, de Pilares, subúrbio carioca.

De mesmo modo, ao entendermos este traslado regional, podemos aumentar o foco desta lupa e perceber uma alteração na constituição racial destes grupos pós-1950. Em mais um árduo exercício comum a uma banca heteroidentificadora, buscando imagens dos grupos de Choro mais relevantes do país, indo do fim do século XIX até o fim do século XX, percebe-se uma mudança na representatividade racial daquelas pessoas. O Choro do Callado sendo formado quase totalmente por pessoas negras e os Oito Batutas sendo um encontro bem parelho de identidades, vão ver em seu espelho temporal, figuras que imagetivamente não os representariam. Nota-se, musicalmente, os rumos se renovaram, mas também preservaram. O que está em diálogo aqui é a presença de grupos específicos de pessoas.

A partir do grupo *Época de Ouro*, de Jacob do Bandolim, de meados dos anos de 1960, a presença preta e negra se torna cada vez menor. Chegando a grupos exclusivamente brancos, algumas vezes acadêmicos e majoritariamente masculinos. Mais uma vez, o pensamento não é criticar ou rechaçar a presença dessas pessoas e sim compreender a diluição e sumiço dos negros, que outrora ditavam os compassos. Mulheres e homens como Chiquinha Gonzaga e Callado, eram sim músicos profissionais, acadêmicos até. Contudo o que se pode notar é que por serem quem eram e de onde eram, havia um espraiamento de suas *expertises* e vivências. Hoje, com todo esse processo é possível notar que, ainda que haja, a presença de negros na música Choro, seja tocando ou expectando, os locais onde isso se dá, são castelos de preservação de cultura e memória que estão a mercê da estrutura sócio-política brasileira que, é racista e por isso feita por e para os brancos (DE ALMEIDA, Silvio. 2019.).

Não há aqui, um julgo moralizante deste processo, ainda que por vezes o pareça. Talvez por experiências e choques, que por muitas vezes toma de quem escreve o controle da pesada pena. Entretanto, é necessário marcar esta posição analítica para que se aperceba da não idealização, ou divinização das manifestações culturais. Aquilo que executamos enquanto povo e nos constrói, criamos por possibilidade material e estes possuem uma relação dialógica. Um violão de sete cordas é presente e apresentado numa roda, de determinado modo, por que, fatores externos a ele que permitem sua existência enquanto objeto e enquanto entidade, são possíveis. E estes só são possíveis pois indivíduos e grupos o permitiram e foram permitidos a ele.

Em última análise, um escravizado só vai ter acesso ao que seus senhores o permitiam e na forma que permitiam. O que culmina em, musicalmente, apresentar o que os seus opressores permitem. Mas tais grupos não são seres esvaziados de história, na verdade são plenos dela. Repletos de ancestralidade. O que vai fazer com que, ao resistir, se resista de tudo. A polca, o *scottish*, a valsa, sugestivamente, se tornam Choro.

4 CONCLUSÕES E PROPOSIÇÕES

Trouxemos aqui de maneira conduzida e dispersa, um infundável ciclo de reflexões acerca do Choro brasileiro. Sobre sua formação e de sua alteração com o tempo. O que foi apresentado anteriormente como hipótese, foi demonstrado debatido e encontrará em seu interlocutor reverberação ou repulsa, como qualquer outro escrito faria. A bem dizer, o que exploramos aqui ainda é muito pouco e superficial das leituras possíveis e viáveis, porém a honestidade intelectual demanda que de toda forma seja feito. Estamos em tempo de questionamentos de avanços sociais e políticos que conquistamos à suor e sangue. Portanto, na esfera que for, é de extrema importância a presença de vozes que sigam pautando o debate e lutando para que nenhum passo atrás seja dado.

Outrossim, para dar valia não só reflexiva, mas prática e pedagógica a esta conversa, precisamos nos ater a Lei 10.639 e todos os encargos que ela nos traz e permite. Em todas as esferas escolares é obrigatório a valorização da história, memória e cultura afro-brasileira, negra. E tendo a lei a nosso favor podemos explorar amplamente o Choro, seja em projetos culturais, em proposições didáticas atomizadas em aula que seja, e de muitas outras formas.

Como vimos, o Choro se constitui na forma em que Azoilda Trindade nos apresenta o processo civilizatório afro-brasileiro e por isto ele pode ser ferramentário central. A roda, o improvisado, as músicas em si, a conversa sobre origem e representatividade, tudo encontra eco na Musicalidade, Circularidade, Ludicidade, Ancestralidade, etc. Indo mais afundo, de encontro ao campo da História propriamente dito, pode-se fazer um exercício afeito a Microhistória⁶ (GINZBURG, Carlo. 2006) e se trabalhar a figura da pessoa negra/preta, descendente de ex-

⁶ Conceito formulado por Carlo Ginzburg na obra *O Queijo e Os Vermes*. Onde se busca compreensão de processos históricos a partir de atores, supostamente, menores, comuns.

escravizados no período imperial e na transição para a República, apartir da figura de Joaquim Callado. Debater a questão da representatividade negra/parda feminina, utilizando Chiquinha Gonzaga. Ainda, trabalhar mais contemporaneamente o contexto da indústria cultural e o apagamento de certos gêneros e a relação colonial EUA-Brasil. Enfim, a pluralidade está dada e muito fértil.

Por fim, e de maneira nenhuma menos importante, é preciso demarcar que, apesar da realidade apresentada de uma gentrificação e embranquecimento dentro do Choro brasileiro - assim como em outras formas culturais – o gênero Choro vem sim resistindo e muitos de seus atores seguem buscando valorizar a negritude desta música. Grupos como o Choro Suburbano⁷, projetos como o Afrochoro⁸ e o Reduto Pixinguinha⁹, têm papel fundamental na preservação da identidade que é pilar deste estilo, tanto na racialidade quanto na representação geográfica. Não é uma luta perdida, é um caminho que se trilha ao mesmo tempo que se pavimenta. Circularmente.

⁷ Projeto de resgate das origens do Choro no subúrbio carioca.

⁸ Projeto sociocultural, digital e presencial, de valorização da origem afro-brasileira do Choro.

⁹ Projeto e evento de valorização da memória de Pixinguinha, em Olaria

REFERÊNCIAS

- GONÇALVES, Alexandre. O Chôro: Reminiscências dos Chorões Antigos. Rio de Janeiro, 1936. Disponível em: <https://archive.org/details/OChoro/mode/2up>, Acesso: 23 jan. 2025.
- ARAGÃO, Pedro. O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
- TRINDADE, A. L. da. Em busca da cidadania plena. In: A cor da Cultura – Saberes e fazeres: modos de ver. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.
- TRINDADE, A. L. da. Valores Civilizatórios e a Educação Infantil: uma contribuição afro-brasileira. In: BRANDAO, P.; TRINDADE, A. L. da. Modos de brincar: caderno de atividades, saberes e fazeres. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010.
- TRINDADE, A. L. da. Africanidades brasileiras e educação: salto para o futuro. Rio de Janeiro: TV Escola /MEC, 2013.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. São Paulo: Veneta, 202.
- INFORMAÇÕES incorretas sobre chiquinha Gonzaga. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/nao-e-bem-assim-sobre-chiquinha-gonzaga/>, Acesso: 19 mar. 2025.
- CHORO. Disponível em: <https://www.musicabrasilis.org.br/pt-br/artigos/choro/>, Acesso: 19 mar. 2025.
- DE OLIVEIRA, Beatriz. Origem popular e negritude apagada: como se formou o choro? Associação Cultural Nonada Jornalismo, Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2024/05/origem-popular-e-negritude-apagada-como-se-formou-o-choro/>, Acesso: 19 mar. 2025.
- ARAGÃO, Pedro. O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
- BENTO, Cida. O Pacto da Branquitude. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- DE ALMEIDA, Silvio. Racismo Estrutural. São Paulo: Sueli Carneiro, 2019.
- DE OLIVEIRA, Beatriz. Origem popular e negritude apagada: como se formou o choro? Associação Cultural Nonada Jornalismo, Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2024/05/origem-popular-e-negritude-apagada-como-se-formou-o-choro/>, Acesso: 19 mar. 2025.
- EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. Disponível em: https://presencial.moodle.ufsc.br/pluginfile.php/404636/mod_resource/content/1/EVARISTOAescrivenciae seussubtextos.pdf, Acesso: 13 abr. 2025.
- FANON, Frantz. Pele Negra, Máscaras Brancas. Rio de Janeiro: Editora Fator, 1983.

FREYRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala. São Paulo: Global, 2006.

GINZBURG, Carlo. O Queijo e Os Vermes. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

GONÇALVES, Alexandre. O Chôro: Reminiscências dos Chorões Antigos. Rio de Janeiro, 1936. Disponível em: <https://archive.org/details/OChoro/mode/2up>, Acesso: 23 jan. 2025.

INFORMAÇÕES incorretas sobre chiquinha Gonzaga. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/nao-e-bem-assim-sobre-chiquinha-gonzaga/>, Acesso: 19 mar. 2025.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito de marca: as relações raciais em Itapetininga. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1998.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: Sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. Tempo Social, revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 287-308, nov. 2006.

NOGUEIRA, Oracy. Tanto preto quanto branco: estudos de relações raciais. São Paulo: T.A. Queiroz, 1985.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. São Paulo: Veneta, 202.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente a minha família, sejam os de sangue e os de alma. A todos aqueles que me constroem e colaboram para minha existência, material e espiritual. De mesma forma, sou grato a ancestralidade que me permite ver e ouvir o mundo da maneira que o faço, é pelos que vieram antes que faço por que vêm depois.

Agradeço ainda, a todo núcleo do EREREBÁ/CPII por fazer florescer em mim os pensamentos que hoje são centrais. Em especial ao meu orientador Pedro Mendonça, figura ímpar e de tenra paciência com este desajustado autor. Por fim, agradeço a Escola de Música Villa-Lobos e todo o seu corpo de funcionários, professores e alunos, que me permitem viver e experimentar a música de forma única.