

A roda como ritual: transmissão, hibridação e colonialidade na consolidação do Choro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: ST-6. Choro em foco: educação, acervos e performance em perspectiva patrimonial

Rafael Ferraz Marcondes de Moura
Universidade de Brasília – UnB
rafaelmarcondes@hotmail.com

Resumo. Este trabalho analisa a roda de Choro nas três primeiras décadas do século XX como ritual de transmissão de uma tradição que se codifica retrospectivamente. Delimita-se como objeto não a historiografia do Choro em geral, mas um enunciado específico e datável: a narrativa que descreve a origem do gênero como encontro harmonioso entre uma matriz europeia de salão e uma matriz afrodiaspórica reduzida à síncope, formulação sedimentada ao longo do século XX e mapeada como “história oficial” por Rezende (2015). Contra ela mobilizam-se, de um lado, a decomposição do repertório formador em três corredores atlânticos proposta pela instrução técnica de registro do Choro (Iphan, 2023) e, de outro, as noções de hibridação, em García Canclini, de colonialidade do poder, em Quijano, e de mito da democracia racial, em Lélia Gonzalez. Em diálogo com as noções de tradição inventada, em Hobsbawm, de memória incorporada, em Connerton, e de performance participativa, em Turino, a roda é compreendida como prática corporal que transmite, junto à técnica musical, uma hierarquia racializada. A análise apoia-se em *O Choro* (1936), de Alexandre Gonçalves Pinto, lido como memória reconstruída, e conclui que a autoridade na roda se exerce menos pela exclusão do que pela incorporação sob condição: admite-se o iniciante, no lugar que lhe é designado, e a gratidão pelo acolhimento consolida a hierarquia que o tornou possível.

Palavras-chave. Choro, Roda, Ritual, Colonialidade, Memória incorporada.

Title. The Roda as Ritual: Transmission, Hybridization and Coloniality in the Consolidation of Choro

Abstract. This paper analyzes the choro roda in the first three decades of the twentieth century as a ritual of transmission of a tradition that is codified retrospectively. Its object is not the historiography of choro in general, but one specific and datable statement: the narrative describing the genre's origin as a harmonious encounter between a European salon matrix and an Afro-diasporic matrix reduced to syncopation, a formulation sedimented throughout the twentieth century and mapped as an “official history” by Rezende (2015). Against it, the paper mobilizes, on the one hand, the decomposition of the formative repertoire into three Atlantic corridors proposed by the technical instruction for the registration of choro (Iphan, 2023) and, on the other, the notions of hybridization, in García Canclini, coloniality of power, in Quijano, and the myth of racial democracy, in Lélia Gonzalez. In dialogue with the notions of invented tradition, in Hobsbawm, incorporated memory, in Connerton, and participatory performance, in Turino, the roda is understood as a bodily practice that transmits, alongside musical technique, a racialized hierarchy. The analysis draws on *O Choro* (1936), by Alexandre Gonçalves Pinto, read as reconstructed memory, and concludes that authority in the roda is exercised less through exclusion than through incorporation under condition: the newcomer is admitted, in the place assigned to him, and gratitude for that welcome consolidates the very hierarchy that made it possible.



Keywords. Choro, Roda, Ritual, Coloniality, Incorporated memory.

Introdução

A roda de Choro é reconhecida, na literatura e no discurso dos próprios músicos, como o principal espaço de aprendizado e de perpetuação do gênero. Este trabalho não se propõe a revisar a historiografia do Choro como um todo, mas a examinar um enunciado determinado que nela se sedimentou e que organiza, até hoje, o modo como a roda é narrada. Um texto de divulgação assinado por Henrique Cazes o condensa de forma exemplar: ao adaptarem “de ouvido” as danças europeias, “os músicos populares, quase sempre negros ou mestiços, foram sem sentir acrescentando o sentimental sotaque português e introduzindo o lado lúdico comum à música de influência africana” (Cazes, 2011 apud Rezende, 2015, p. 66). Rezende (2015) demonstra que essa pequena narrativa não é idiosincrasia de seu autor, mas a versão sintética de uma “história oficial” consolidada ao longo do século XX em obras que se tornaram referência, de Batista Siqueira a Tinhorão (1998) e ao próprio Cazes (1998). Essa narrativa goza hoje de status de norma e orienta inclusive a produção acadêmica sobre o gênero.

Duas operações desse enunciado interessam aqui. A primeira é o “sem sentir”, que converte um processo histórico de disputa em movimento espontâneo e sem agentes. A segunda é a divisão racial do trabalho estético que ele institui: à matriz portuguesa cabe a melodia e o sentimento; à herança africana, o ritmo e o “lado lúdico”. Como sintetiza Rezende (2015, p. 69), trata-se de “uma matriz harmônico-melódica centro-europeia” cuja adaptação teria implicado, de um lado, “a valorização da melodia pelo sentimentalismo lírico de matriz portuguesa” e, de outro, “a valorização do ritmo pela herança africana”. Essa partilha tem tradução social imediata e é justamente nela que a roda entra na narrativa: o encontro das matrizes se materializa como encontro “entre o solista letrado e os acompanhantes ‘de ouvido’” (Rezende, 2015, p. 70).

É esse gesto que se pretende desmontar. Ele reproduz, no plano da música, o mito da miscigenação que Lélia Gonzalez identificou como a mais eficaz das ideologias de dominação no Brasil: o mito da democracia racial sustenta a imagem de uma grande harmonia racial que só se mantém enquanto os grupos subalternizados permanecem sob o escudo do grupo branco dominante, articulando-se à ideologia do branqueamento (Gonzalez, 2020 [1988]). Machado (2007) mostra como, no caso de Ernesto Nazareth, a formulação de uma identidade nacional





fundada na fusão serviu a projetos que diluíam a presença negra ao mesmo tempo em que dela se alimentavam. Não se trata, portanto, de negar a hibridação que constitui o Choro, mas de recusar a versão que a converte em fábula de harmonia.

O objetivo deste trabalho é analisar a roda das três primeiras décadas do século XX como ritual de transmissão de uma tradição que se inventa retrospectivamente, lendo a hibridação que a funda sob a chave da colonialidade. A hipótese que se sustenta é que a autoridade se exerce, na roda, menos pela exclusão do iniciante do que por sua incorporação sob condição: admite-se quem chega, no lugar que lhe é designado, e o acolhimento consolida a hierarquia que o permitiu. O texto examina inicialmente as matrizes formadoras do gênero, mostrando que a presença afrodiáspórica nelas não se reduz à síncope; discute em seguida os conceitos de hibridação e colonialidade; e analisa, por fim, a dinâmica interna da roda a partir de fontes do período.

O corpus documental fundamenta-se em fontes de memória, com destaque para O Choro (1936), de Alexandre Gonçalves Pinto. Como adverte Alberti (2004), relatos e fontes de história oral não devem ser tomados como reflexos transparentes dos acontecimentos, mas como resíduos de ações concebidos a partir do presente. Em concordância com Aragão (2011), assume-se a obra de Pinto não como registro direto inquestionável, mas como memória reconstruída e texto polifônico. Investigar a roda do passado significa, inevitavelmente, analisar como ela foi narrada e codificada retrospectivamente por seus próprios atores.

Estado da arte e posição do trabalho

A aproximação entre roda de Choro e ritual já foi trilhada na literatura recente. Costa (2020) analisa uma roda contemporânea em Belo Horizonte como espaço ritual de negociação e atualização da tradição, concluindo, no sentido de Hobsbawm, pelo caráter inventado do regional como formação instrumental tida por autêntica. Sua abordagem, ancorada na sociologia da tradição de Anthony Giddens e em observação participante, toma a instrumentação como fio condutor e o presente como ponto de observação. A instrução técnica do processo de registro do Choro como patrimônio cultural do Brasil (Iphan, 2023), por sua vez, consolidou um inventário nacional que mapeou 131 rodas e lugares de performance em todas as regiões do país e reconhece a roda, a partir dos depoimentos reunidos, como “espaço ritual do choro” e lugar de convivência e aprendizagem.





A centralidade desse espaço na formação do chorão é bem documentada. Alves (2009), ao analisar a Escola Portátil de Música, demonstra que a formação ali ministrada está ligada à assimilação de códigos, regras e comportamentos próprios da roda. Convém, entretanto, não generalizar o caso: o campo do ensino escolarizado do Choro é heterogêneo, e parte expressiva dele prescinde da roda ou a substitui por arranjos didáticos que lhe são alheios. Sandroni (2000) formulou o problema com precisão ao advertir que incorporar músicas populares aos currículos como conteúdo, mantendo métodos estranhos a seus contextos de origem, é o modo mais comum de neutralizá-las, e ao lembrar que chamar de “informal” ou “assistemático” o aprendizado extraescolar denuncia antes nossa ignorância sobre suas formas do que a ausência delas. Pereira (2019) evidencia a mesma tensão ao descrever uma roda deliberadamente construída como dispositivo didático. De modo complementar, Fiorussi (2012) e Lara Filho, Silva e Freire (2011) sublinham que a educação musical no Choro ocorre historicamente na interação direta entre instrumentistas, sendo a roda a matriz de sua geração e preservação.

Onde Costa examina como a tradição é hoje negociada, pergunta-se aqui como ela foi ritualmente transmitida e narrada como herança em suas raízes. A esse deslocamento de recorte soma-se um giro teórico: além da história da invenção da tradição, propõe-se uma leitura decolonial da hibridação que constitui o gênero.

As matrizes do Choro para além da síncope

A narrativa das duas matrizes não resiste ao exame do repertório que efetivamente formou o gênero. A instrução técnica do Iphan (2023, p. 20) divide esse repertório em três grandes grupos, e não em dois: os gêneros ligados às diásporas africanas no corredor Brasil-Portugal, como fados, lundus e modinhas; os gêneros ligados às danças de salão europeias, como polcas, valsas, schottisches e quadrilhas; e os gêneros ligados às diásporas africanas no corredor entre a América Espanhola e a Europa, como a habanera, o tango e a contradança. Dois dos três corredores são, portanto, afrodiaspóricos, e o eram antes de qualquer encontro em solo carioca. O documento acrescenta que a incorporação desse material se deu pelo uso de instrumentos de tradição portuguesa próprios das camadas populares, o cavaquinho e o violão, cuja trajetória social Taborda (2011) reconstitui no Rio de Janeiro do período, e pela criação de fórmulas de acompanhamento que gradualmente se diferenciavam das estrangeiras. A contribuição afrodiaspórica não é, assim, uma inflexão rítmica aplicada sobre uma forma europeia previamente dada: ela é constitutiva no nível do repertório, da escolha instrumental,





da função do acompanhamento e do corpo que o executa. Abreu (2017) demonstra, na mesma direção, que esse material circulava em um Atlântico negro de mão dupla, e que a valorização comercial das canções de matriz escrava conviveu com sua representação racista no mercado de partituras e discos.

A síncope, cuja formação Sandroni (2012) explica pela acomodação de padrões rítmicos aditivos de matriz africana ao compasso binário europeu, deixa nesse quadro de ser floreio e passa a ser exigência corporal. Sodré (1998, p. 11) descreve-a como a batida que falta e que convoca o ouvinte a preencher o tempo vazio com palmas, meneios e dança: “o corpo exigido pela sincopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro”. O autor recusa explicitamente ler esse processo como “sobrevivência consentida, simples matéria-prima para um amálgama cultural realizado de cima para baixo” (Sodré, 1998, p. 10). A presença afrodiaspórica no Choro compõe-se, portanto, de repertório, instrumento, levada, acento deslocado e da malícia¹ que o manipula.

Também o perfil social desses músicos resiste à generalização. As listagens reunidas por Pinto (2009 [1936]) registram, ao lado de baixos funcionários públicos, um número considerável de operários-músicos apontados como mestres de seus instrumentos: Videira era cigarreiro de uma charutaria da rua do Ouvidor; Leal Careca, sapateiro; Manduca do Catumbi, trabalhador de uma litografia; Pedro Galdino, operário da Fábrica de Tecidos Vila Isabel. Aragão (2011) adverte que essas listas não são um censo, mas o retrato da rede pessoal de um carteiro, e é exatamente sob essa ressalva que adquirem valor: mostram que a competência musical reconhecida circulava por posições sociais que a narrativa do “solista letrado” não comporta.

O mesmo vale para os espaços. As tensões que constituem o gênero não se esgotam na oposição entre a sala de jantar e o terreiro. Uma crônica de 1905 reproduzida na instrução técnica do Iphan (2023, p. 43-44) descreve um baile suburbano carioca em que um condutor de bondes executava polcas e valsas de ouvido ao piano, entre açougueiros, matronas e um “mulatinho” que marcava a quadrilha, numa “promiscuidade verdadeiramente infernal” aos

¹ O termo malícia é aqui empregado não em sentido moral, mas como categoria corporal de matriz afrodiaspórica, aparentada ao uso corrente na capoeira e no samba: designa a manipulação deliberada da expectativa rítmica e o jogo com o parceiro, a capacidade de deslocar o acento no limite do previsível sem romper o andamento. Nesse sentido, é indissociável da exigência corporal que Sodré (1998) atribui à síncope.



olhos do cronista de classe média. O registro é duplamente eloquente: documenta a prática fora dos ambientes elitizados e exhibe, no próprio vocabulário racializado do observador, a hierarquia que a organizava. O próprio inventário de Pinto distribui os chorões por bairros e por instituições, entre eles Estácio, Catumbi, Cidade Nova e Engenho de Dentro, além de clubes e sociedades dançantes, o que indica que a roda coexistia com bailes, serenatas, botequins, bandas de música e festas de batizado. Chalhoub (2001) descreve essa sociabilidade popular urbana como campo de vigilância e conflito permanentes, e não como espaço neutro de convívio.

A casa de Tia Ciata, nesse percurso, não é invocada como cena fundadora do Choro, prática já então difundida muito além da Pequena África, mas como figura espacial da assimetria que este trabalho localiza depois dentro da própria roda: a sala da frente, europeizada e “respeitável”, onde se tocava o Choro e os bailes de salão, e os fundos, espaço do partido-alto e da batucada de matriz religiosa (Moura, 1995; Velloso, 1990). Músicos negros e mestiços circulavam entre os dois ambientes, articulando a técnica exigida na sala à vivacidade rítmica pulsante no quintal. A distribuição dos cômodos não descreve o gênero; descreve a regra que define o que pode ser ouvido em que lugar.

Roda, hibridação e colonialidade

Para nomear essa desigualdade sem recair na fábula, recorre-se ao conceito de hibridação de García Canclini, entendido como o conjunto de processos socioculturais em que estruturas e práticas antes separadas se combinam para gerar novas estruturas e práticas. O próprio autor adverte que hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições (Canclini, 2008): ela carrega os conflitos e as desigualdades de quem a protagoniza. A perspectiva decolonial costuma desconfiar do termo, sob a crítica de que ele suavizaria a violência estrutural da colonização; justifica-se aqui o recurso a Canclini justamente porque o autor recusa o tom celebratório da miscigenação e permite ler a hibridação do Choro como processo perpassado por exclusões e conflitos irresolutos.

A natureza dessa desigualdade é nomeada pela noção de colonialidade do poder de Aníbal Quijano (2005, p. 227), segundo a qual a classificação social a partir da ideia de raça, instaurada com a colonização da América, sobreviveu ao fim do colonialismo e continua a estruturar relações de poder e de saber. Schwarcz (1993) documenta a tradução institucional dessa classificação no Brasil das décadas em que o Choro se consolida, quando o pensamento racial científico organizava museus, faculdades e políticas públicas. Sob essa chave, o encontro



de matrizes que dá origem ao gênero não se dá entre iguais: a matriz europeia ocupa o lugar do legítimo, ao passo que a matriz negra, ainda que estruturante, é a que precisa negociar sua presença. A roda é, nesse sentido, menos um lugar de fusão e mais um espaço de negociação desigual.

A roda como ritual de transmissão

A tradição inventada, na formulação de Hobsbawm, naturaliza-se pela repetição ritual, estabelecendo com o passado uma continuidade que é, ela mesma, em parte construída (Hobsbawm, 1997, p. 9). A roda opera esse mecanismo: apresenta-se como continuidade de uma prática imemorial enquanto, no período em questão, constitui e codifica a tradição que diz preservar. Afasta-se aqui a visão do ritual como repetição engessada, compreendendo-o, a partir de Turner (2013), como processo performático dotado de liminaridade, capaz de gerar pertencimento e *communitas*. Convém lembrar que, em Turner, a *communitas* não anula a estrutura, mas a reencena. Se Hobsbawm dá conta da invenção, é Connerton quem permite pensar o modo de transmissão: sua distinção entre práticas inscritas e práticas incorporadas descreve a roda com precisão, pois o conhecimento do Choro não está na partitura, está no corpo do chorão e se transmite na repetição performática (Connerton, 1989, p. 22). Turino (2008, p. 28), por fim, oferece o vocabulário técnico ao descrever a performance participativa, de fronteira fluida entre quem toca e quem ouve.

O livro de Pinto permite decompor os gestos que estruturavam essa transmissão. O caso mais citado é o do flautista Videira, e convém lê-lo integralmente. Videira interrompia a execução quando algum acompanhante errava uma nota, “o que era uma decepção para os convidados”, e interpelava publicamente o responsável: “o senhor sabe tocar?”. Diante da resposta franca, perguntava quais tonalidades o músico dominava e passava a tocar somente nelas, “saindo-se os fracos tocadores bem, e Videira contentíssimo, demonstrando assim a sua Maestria, apesar de tocar de ouvido; e mesmo para não acabar com o baile” (Pinto, 2009 [1936], p. 24). O próprio Pinto narra ter vivido a cena: convidado para um batizado, tentou retirar-se ao saber que o flautista seria Videira, de quem conhecia a fama de ranzinza. Videira o deteve, dizendo-lhe “menino, não tenha medo do pouco que você toca, pois eu tocarei tudo dentro das notas que conhece”, tomou-o pela mão, ofereceu-lhe vinho e tocaram a noite inteira nos tons que os acompanhantes dominavam (Pinto, 2009 [1936], p. 25-26).





O episódio costuma ser lido como exposição humilhante do iniciante. A fonte diz outra coisa, e o que ela diz é mais revelador. O desfecho é a incorporação: daquele dia em diante Pinto passou a procurar Videira em casa e na charutaria onde trabalhava, aprendeu com ele violão e cavaquinho e tornou-se, em suas palavras, “um violão e cavaquinho respeitado na roda dos tocadores batutas” (Pinto, 2009 [1936], p. 26). Aragão (2011) identifica nesse padrão uma pedagogia informal recorrente, na qual instrumentistas sem vínculo institucional tornavam-se referências de aprendizado. O que o caso demonstra não é a exclusão do fraco, mas o mecanismo pelo qual a hierarquia se reproduz sem precisar excluir: o limite do iniciante é publicamente estabelecido, a roda se ajusta para acomodá-lo, e a gratidão pelo acolhimento sela a autoridade de quem o concedeu. É a estrutura operando exatamente enquanto produz *communitas*.

Outras cenas do mesmo livro confirmam o padrão. A casa do flautista Gedeão, perto do Estácio, é descrita como “reunião dos chorões” e “grande escola de musicistas”, onde o próprio autor “ia beber naquela fonte sua aprendizagem de violão e cavaquinho”. É a roda nomeada como escola pelos próprios praticantes, décadas antes de a educação musical o reconhecer. A violonista Lily S. Paulo é apresentada como “especialista nos acordes” porque fora companheira de choro de Sátiro Bilhar, “o rei dos acordes”: “quem escuta Lily, logo diz ali está o Bilhar” (Pinto, 2009 [1936], p. 63). O registro importa por dois motivos: documenta a presença de instrumentistas mulheres na roda, ainda pouco estudada, e descreve uma linhagem que se reconhece de ouvido, sem qualquer suporte escrito, isto é, memória incorporada em sentido estrito.

É também no vocabulário de Pinto que a hierarquia racializada aflora, e é nesse ponto que a divergência com a historiografia consagrada se torna mais nítida. Ao apresentar João da Harmônica, Pinto informa que ele “era de côr preta” e relata que os músicos de nome, ao vê-lo entrar com seu instrumento, “ligavam pouca importância para depois ficarem extasiados e deslumbrados pelos acordes feitos pelo crioulo”. Tinhorão (1998, p. 199) comenta exatamente essa passagem e a lê em sentido oposto: para ele, a relativa igualdade de condições econômicas entre os chorões “explica também o fato de não existir qualquer preconceito de cor entre os chorões”, e a menção à pele teria “o evidente propósito de acrescentar apenas mais um dado à figura do biografado”. A objeção que se pode fazer é que a marcação, no livro, não é distribuída ao acaso. Pinto informa a cor quando o instrumentista é preto, pardo ou mulato, e a registra

também nos apelidos que reproduz, mas em nenhum momento descreve alguém como branco: a brancura é o ponto de vista de que se descreve, não um dado a ser descrito. E, no caso de João da Harmônica, a marcação vem acoplada a uma estrutura de surpresa, em que a competência do músico negro é narrada como aquilo que desmente uma expectativa prévia. Que a discriminação não se manifestasse como recusa de convívio, aliás, é o que a hipótese aqui defendida prevê: a hierarquia opera pela admissão regulada e não pela exclusão, e é essa forma de operar que a leitura de Tinhorão toma por ausência de hierarquia.

A mesma assimetria organiza a disputa entre oralidade e escrita dentro da roda. Videira é elogiado por dizer na flauta o que diziam os outros “apesar de tocar de ouvido”, ao passo que Braguinha “tocava muito mal e de ouvido”; Gilberto Bombardino, ao contrário, “conhecia bem música”, mas, convidado a acompanhar de ouvido, “não dava nada”. Havia, informa Pinto, pagodes “onde havia parte para ler”. Saber música, isto é, ler partitura, opera como capital simbólico de matriz europeia disputado no interior da própria roda, e a oposição simples entre o solista letrado e o acompanhante iletrado, que a história oficial converteu em alegoria racial, desfaz-se diante da fonte. Aragão (2011) já observara que os modos de transmissão oral e escrito coexistem desde o início.

A competência exigida por esse ambiente era, ela mesma, altamente formalizada: escolher e combinar figurações harmônicas adequadas à melodia apresentada pelo solista no exato momento da execução, transpor em tempo real, acompanhar peças pouco conhecidas e improvisar contracantos nas cordas graves do violão, as chamadas baixarias. Não por acaso, um violonista entrevistado por Sandroni (2000) descreveu as aulas particulares do mestre Meira como “rodas de choro concentradas”, enumerando exatamente essas habilidades. O que se chama de aprendizado informal tem forma, e forma rigorosa; o que falta é a explicitação, não a organização.

O que a roda transmite como memória incorporada não é, portanto, apenas técnica musical. É também o critério pelo qual se decide quem entra, em que condição entra e a quem deve o ingresso. Transmitir o Choro é transmitir, ao mesmo tempo, um modo de organizar quem pertence e quem é apagado da narrativa de origem.

Considerações finais

Lida sob a dupla chave aqui proposta, a roda de Choro aparece como ritual de transmissão de uma tradição inventada, em Hobsbawm (1997), que é, ao mesmo tempo,

negociação sob colonialidade, em Quijano (2005) e Gonzalez (2020), de uma hibridação desigual, em Canclini (2008). O exame das fontes do período sustenta uma conclusão mais precisa do que a denúncia genérica da assimetria: a hierarquia racializada que a colonialidade inscreve na tradição não se transmite pela recusa do outro, mas por sua admissão regulada. O gesto de Videira, que baixa a exigência técnica para que o iniciante permaneça, é simultaneamente acolhimento e demarcação, e é essa simultaneidade, e não a violência aberta, que garante a reprodução da estrutura.

Esse resultado abre um desdobramento analítico imediato, que a extensão deste texto permite apenas formular. A noção de fricção de musicalidades, proposta por Piedade (2013), oferece o instrumento técnico para descrever no plano sonoro aquilo que aqui se descreveu no plano social. Se a fusão pacificada é uma fábula, o que se ouve na roda não é um amálgama, mas o atrito continuado entre musicalidades que permanecem distintas: a levada que insiste no acento deslocado contra a quadratura da polca, a baixaria que responde ao solo em vez de submeter-se a ele, o contracanto que disputa o primeiro plano. Descrever essa fricção nos registros sonoros das primeiras décadas do século XX, cruzando-a com o vocabulário nativo que a nomeia, como malícia, levada e batuta, permitiria verificar, no material musical, a hipótese que este trabalho sustentou a partir das fontes de memória. O estudo das práticas musicais brasileiras, em todo caso, não pode prescindir do debate sobre raça, poder e memória.

Referências

- ABREU, Martha. Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.
- ALBERTI, Verena. Ouvir contar: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- ALVES, Carolina Gonçalves. O choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- ARAGÃO, Pedro de Moura. O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- CAZES, Henrique. Choro: do quintal ao Municipal. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- CHALHOUB, Sidney. Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CONNERTON, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

COSTA, Rodrigo Heringer. A invenção do regional e a roda como ritual: uma abordagem crítica da tradição do choro. *Opus*, [s. l.], v. 26, n. 2, p. 1-31, 2020.

FIORUSSI, Eduardo. *Roda de choro: processos educativos na convivência entre músicos*. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

IPHAN. *Choro: instrução técnica do processo de registro do Choro como patrimônio cultural do Brasil*. Rio de Janeiro: Iphan/Acamufec, 2023.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de; SILVA, Gabriela Tunes da; FREIRE, Ricardo Dourado. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 148-161, 2011.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. “Mão na Roda”: uma roda de choro didática. *Opus*, [s. l.], v. 25, n. 2, p. 93-121, 2019.

PIEDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*, v. 1, n. 1, 2013.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009 [1936].

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 227-278.

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. Narratividade e poder: sobre a construção da “história oficial” do choro. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 65-96, jan./jun. 2015.

SANDRONI, Carlos. “Uma roda de choro concentrada”: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 9., 2000, Belém. *Anais...* Belém: UFPA, 2000. p. 19-26.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.



TABORDA, Márcia. Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira: século XIX e século XX. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TURINO, Thomas. Music as Social Life: the politics of participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor W. O processo ritual: estrutura e antiestrutura. Tradução de Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 207-228, 1990.

