

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Dissertação de Mestrado

**Choro: patrimônio imaterial e cultura popular no processo de registro
nacional do IPHAN**

VINICIUS VEIGEL VARGAS

Orientador: Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga

Porto Alegre
2024

CIP - Catalogação na Publicação

Veigel Vargas, Vinícius

Choro: patrimônio imaterial e cultura popular no processo de registro nacional do IPHAN / Vinícius Veigel Vargas. -- 2024.

125 f.

Orientador: Reginaldo Gil Braga.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. patrimônio imaterial. 2. choro brasileiro. 3. cultura popular. 4. sustentabilidade. 5. etnomusicologia. I. Gil Braga, Reginaldo, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Choro: patrimônio imaterial e cultura popular no processo de registro nacional do IPHAN

VINICIUS VEIGEL VARGAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz (UFPB)

Prof. Dr. Rafael da Silva Noletto (UFPel)

Prof.^a Dr.^a Luciana Prass (UFRGS)

Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga (UFRGS) Orientador

Porto Alegre
2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha filha Elisa Bandeira Vargas que nasceu algumas semanas após eu ter sido aprovado no mestrado, e segue me inspirando no cotidiano.

À minha companheira e mamãe Rose Igreine que sempre confiou nas minhas intenções perante a sociedade.

Ao meu irmão Julio Vargas que me hospedou em sua casa no Rio de Janeiro.

Às pessoas com quem conversei e que aceitaram compartilhar seu tempo comigo para falar a respeito de choro.

Aos colegas de mestrado Ana Matiello, Stefania Johnson, Mauro Moura, Luccas Soares, Diogo Jackle e Hernán Gonzalez, pelas inúmeras discussões instigantes ao longo de 2 anos.

À CAPES pela bolsa de estudos e por incentivar a pesquisa no Brasil e tornar a ciência de nosso país mais potente.

Às professoras especialíssimas da UFRGS que sempre me incentivaram: Marília Stein, Luciana Prass, Luciane Cuervo e Beth Lucas.

Ao meu orientador Reginaldo Braga por seguir acreditando em minhas descobertas.

(In memoriam)

À minha vó, Doris Veigel, que nos deixou ao longo desse mestrado para descansar.

E como sempre, à pessoa que esse ano completa 10 anos fora desse plano: minha mãe Casandra Veigel, responsável hoje e sempre por tudo que sou.

Quando as sombras da noite começarem a cair... é que levanta vôo o pássaro de Minerva” (Georg Friedrich Hegel, 1820)

‘... no es ‘yo pienso luego soy’, es, como decía un gran filósofo africano, ‘yo danzo, luego vivo’, que es mucho más que existir. El ‘yo danzo’, se refiere a una danza ritual, a una danza cultural, en la que también se piensa, pero es mucho más porque es cultura, es historia y es comunidad, ‘yo danzo luego vivo’ es otra filosofía, la del ser cultural” (Enrique Dussel, 2012)

Choro: patrimônio imaterial e cultura popular no processo de registro nacional do IPHAN

Resumo: O presente texto comunica os resultados da pesquisa concentrada na área da etnomusicologia, propondo uma relação direta com patrimônio imaterial. Estabelecemos assim, um postulado inicial que perpassa os campos: a preocupação com as pessoas. O conteúdo empírico desta investigação é constituído através de uma etnografia do processo instrutivo de registro do choro como patrimônio imaterial perante o IPHAN. O objetivo é circunscrever algumas propostas no vínculo sugerido em primazia, entre elas, os “novos estudos sobre cultura popular”, conforme sugere Martha Abreu e outros, que são provenientes do campo do folclore e aceitos como eminente campo de trabalho em prol da diversidade identitária, artística e política. A partir do reconhecimento de determinado bem imaterial, o conceito de sustentabilidade proposto por Jeff Titon possibilita uma análise política da forma de expressão choro no processo atual de patrimonialização, considerando as possibilidades contemporâneas de difusão dessas culturas e a influência de projetos e políticas de patrimônio imaterial e o impacto nas comunidades detentoras (Anthony Seeger). Finalmente, a partir da valorização das expectativas, subjetividades e afetos das detentoras e detentores elucidam-se os signos discursivos que envolvem o choro como patrimônio imaterial do Brasil sob a ótica da transmodernidade (Enrique Dussel). Pretendemos assim, sugerir novas perspectivas de agenciamento e participação social entre as pessoas representadas.

Palavras-chave: patrimônio imaterial; choro brasileiro; cultura popular; sustentabilidade; etnomusicologia.

Choro: intangible heritage and popular culture in the IPHAN national registration process

Abstract: This text communicates the results of research concentrated in the area of ethnomusicology, proposing a direct relationship with intangible heritage. We thus establish an initial postulate that permeates the fields: concern for people. The empirical content of this investigation is constituted through an ethnography of the instructive process of registering choro as an intangible heritage before IPHAN. The objective is to circumscribe some proposals in the link suggested in primacy, among them, the “new studies on popular culture” as suggested by Martha Abreu and others, which come from the field of folklore and accepted as an eminent field of work in favor of identity diversity, artistic and political. Based on the recognition of a certain intangible asset, the concept of sustainability proposed by Jeff Titon enables a political analysis of the form of expression choro in the current process of patrimonialization, considering the contemporary possibilities of dissemination of these cultures and the influence of intangible heritage projects and policies and the impact on holding communities (Anthony Seeger). Finally, by valuing the expectations, subjectivities and affections of the holders, the discursive signs that involve choro as an intangible heritage of Brazil are elucidated from the perspective of transmodernity (Enrique Dussel). We thus intend to suggest new perspectives of agency and social participation among the people represented.

Keywords: intangible heritage; Brazilian choro; popular culture; sustainability; ethnomusicology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Performance coletiva - cada uma de sua casa - de “Um Tom pra Jobim” de Sivuca. Printscreen por mim.....	23
Figura 2. Os números da indústria da música no séc. XXI.....	32
Figura 3. A dificuldade enfrentada pelas palenqueras colombianas.....	36
Figura 4. Diagrama de um “Ecosistema musical”	48
Figura 5. Linha do tempo do processo instrutivo de registro do choro como patrimônio imaterial elaborada pelo autor.....	55
Figura 6. O primeiro disco de choro da Amazônia no Spotify.....	71
Figura 7. Letra samba-enredo que homenageou Adamor do Bandolim.....	72
Figura 8. Foto minha com Luiz Machado em sua sala na Cidade Baixa, onde conversamos.....	76
Figura 9. Formação atual do Conjunto Época de Ouro. Da direita para esquerda: Luís Barcelos (bandolim), João Camarero (violão 7 cordas), Jorge Filho (cavaco), Luiz Flavio (violão 6 cordas), Antônio Rocha (flauta) e Celsinho Silva (pandeiro).....	81
Figura 10. Passagem de som do grupo Choro das Gurias na Pinacoteca Ruben Berta. Da direita para a esquerda: Pamela Amaro (pandeiro), Juliana Rosenthal (cavaco), Julia Schirmer (violão 7 cordas), Caroline Guarnieri (saxofone), Victória Gautto (clarinete), Stefania Johnson (flauta).....	85
Figura 11. Oficina de choro de Porto Alegre no Instituto Ling (2019). Mathias Pinto em frente ao quadro, e eu, o primeiro da direita para a esquerda.....	90
Figura 12. O grupo de músicos convidado por Geraldo Vargas realiza apresentações de choro nas escolhas e creches públicas de Florianópolis.....	91
Figura 13. As crianças interagem com os instrumentos acústicos característicos do choro.....	92
Figura 14. O recém eleito presidente Luis Inácio Lula da Silva sobe a rampa do planalto no dia de sua posse em 1 de janeiro de 2023.....	98
Figura 15. Site interativo para consulta sobre patrimônio imaterial.....	99
Figura 16. Site interativo para consulta no inventário Nacional do Choro.....	101

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UNESCO - Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura

CNFCP - Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

PNPI - Programa Nacional do Patrimônio Imaterial

ACAMUFEC - Associação Cultural do Museu de Folclore Edison Carneiro

OMS - Organização Mundial da Saúde

ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

ABET - Associação Brasileira de Etnomusicologia

DPI - Departamento de Patrimônio Imaterial

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus

DIVAMUS - Diversidade, antropologia e música

LISTA DE AUDIOVISUAIS

Link 1. Documentário sobre a Oficina de Choro de Porto Alegre.....	11
Link 2. Apresentação grupo da Oficina de Choro no programa Compartilhe RBS TV	13
Link 3. Curso Livre de Folclore e Cultura Popular.....	18
Link 4. Playlist da Roda de Choro Expandida.....	23
Link 5. Making of do projeto Roda de Choro Extendida.....	23
Link 6. Performance coletiva - cada uma de sua casa - de “Um Tom pra Jobim” de Sivuca	23
Link 7. 12º Seminário do Processo de Registro do Choro como Patrimônio Imaterial	27
Link 8. 6º Seminário do Processo de Registro do Choro como Patrimônio Imaterial.....	29
Link 9. Steven Feld em participação no décimo ENABET.....	32
Link 10. Conferência <i>Intangible Culture Heritage (ICH) 20 Years 20 Dialogues</i>	50
Link 11. 1º Seminário do Processo de Registro do Choro como Patrimônio Imaterial.....	59
Link 12. Coletivo de Gurias do IA série Repertório da Quarentena.....	87
Link 13. Entrevista sobre o IPHAN para TV Brasil em Pauta.....	99
Link 14. Conferência de Enrique Dussel sobre transmodernidade.....	105

SUMÁRIO

Introdução: choro e transmodernidade.....	11
1. Os novos estudos sobre cultura popular.....	35
1.1 Missão e projeto?.....	36
1.2 Patrimônio imaterial e sustentabilidade.....	46
2. O processo de registro do choro.....	54
2.1 Virtual x real.....	56
2.2 Dados de um E-Fieldwork: os seminários virtuais.....	59
3. Afetos e choros.....	67
3.1 Choro Marajoara, no Spotify e na Avenida.....	69
3.2 Reminiscências de um choro tradicional.....	74
3.3 Época de ouro, época de choro.....	78
3.4 O Choro das Gurias.....	83
3.5 Políticas públicas para o choro?.....	89
4. Onde estamos agora?.....	96
4.1 O choro como patrimônio imaterial.....	101
4.2 Choro transmoderno.....	105
Considerações finais.....	114
Referências.....	118

Introdução: choro e transmodernidade

Considero o marco inicial dessa pesquisa o mês de outubro de 2020. Estávamos em pleno período pandêmico e eu havia retornado há pouco de intercâmbio acadêmico, em Madri, onde havia iniciado a pesquisa que resultou no meu Trabalho de Conclusão de Curso, na UFRGS, *Da Roda de Choro a Los Choros de Madrid: prática e recepção da música brasileira na Espanha* (2021). A novidade do momento relacionada ao choro me gerou interesse para uma pesquisa futura: o processo instrutivo de registro como patrimônio cultural dessa forma de expressão estava começando. Mesmo sem ter noção alguma do que representava uma titulação dessa categoria, um ano após o primeiro seminário online realizado em outubro de 2020, submeti a proposta de pesquisar o registro do choro como patrimônio imaterial ao processo seletivo de mestrado em etnomusicologia, no Programa de Pós-Graduação em Música na UFRGS, e fui aceito. Posso dizer que talvez ainda não saiba exatamente o que representa uma titulação de patrimônio cultural imaterial de uma forma de expressão musical, mas verdade seja dita, de que a tentativa empenhada de compreender - o fator motivacional do trabalho em questão - foi o que gerou os resultados transcritos nas páginas que seguem.

É válido ressaltar que não sou “chorão de berço”. O digo não por qualquer critério de permissividade para se tocar, apreciar ou pesquisar qualquer música. O digo porque o choro entrou na minha vida através de uma ocasião simples e inesperada quando já era músico há tempo, mas não tinha tido contato direto com essa música. Em um sábado à tarde do ano de 2014, a convite de um amigo, fui assistir ao bandão da Oficina de Choro¹ em funcionamento desde 2004. A reverberação sonora nas estruturas do prédio de 1932, sede do Santander Cultural, na cidade de Porto Alegre, local do meu contato inicial com o choro, fez com que, de maneira assumida, eu me interessasse por agregar mais brasilidade em minhas afirmações musicais estéticas, epistemológicas e sociais (VARGAS, 2021, p. 19). O espaço democrático de aprendizagem da linguagem do choro era gratuito e aberto a todos, e sua localização, no centro da capital do Rio

¹ Documentário sobre a Oficina de Choro de Porto Alegre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I9T9m3s8010>. Acesso 18 fev. 2024.

Grande do Sul, facilitava o acesso para moradores da cidade e de municípios vizinhos. Naquele ambiente diversificado, com alunos e simpatizantes das mais variadas faixas etárias, de gênero, etnia e classe social, o exercício da alteridade era intensamente vivenciado e até instrumentos próprios eram compartilhados com quem não tinha. Foi naquele local que comecei a ler partituras. E nesse caso, o fato de o choro ser uma música em que ainda se pratica muito a leitura de partitura, além de ter desenvolvido essa comunicação, abri uma porta para futuramente ingressar na universidade pública, o que aconteceu em 2017. Nesse caso, a aprovação na prova específica de música - requisito para o ingresso no curso de música na UFRGS – passou diretamente pela oportunidade que tive.

No ano de 2018, a Oficina se mantinha em plena atividade e pela primeira vez em 14 anos, contava com mais professores e ampliava as disciplinas oferecidas. Inserido naquele ambiente de onde recentemente haviam saído músicos de projeção nacional como os multi-instrumentistas Pedro Franco e Luís Barcelos², tinha a sensação de que grande parte da atividade profissional que envolvia o choro em Porto Alegre circulava por aquela região central, mas já tinha ouvido falar do Clube do Choro da cidade e que ficava bem distante dali, onde ainda tocava a Velha Guarda. Perguntei ao coordenador da Oficina, Mathias Pinto, se conhecia estes senhores e ele me passou o contato de Jorge Machado. De fato, o Clube do Choro estava ativo e funcionando no Bar do Reny, em Belém Novo - a 25km do centro de Porto Alegre - todo sábado à tarde. Por ocasião da realização de um trabalho acadêmico para a disciplina de Músicas Tradicionais do Brasil (em 2018/I) na graduação na UFRGS, eu e mais dois colegas fomos com nossos instrumentos para tocar e conversar sobre choro³ nesse espaço cultural, na extrema zona sul da capital. Foi a primeira etnografia que realizei.

² Provenientes da Escola do Tio Luiz - uma geração de músicos que estudaram/estudam com o fundador da Oficina de choro, Luiz Machado, que a partir dos anos 80 'foi gradativamente abdicando da atividade de músico para tornar-se professor de choro em tempo integral, e o principal formador das novas gerações de músicos da cidade' (BRAGA, 2014, p. 3).

³ No dia 26/5/18, Lucas Rocha, Giuliano Borges e eu passamos a tarde no bar do Reny na companhia de Jorge Machado, Seu Zé, Seu Ronaldo e Reny (dono do bar), todos vizinhos de bairro.

Na parte superior no canto do Bar do Reny, um painel informava o “Clube do Choro”. No meio das toçadas e dos papos, Jorge Machado orgulhosamente contava os tempos de boemia no bar Treviso, no Mercado Público, em Porto Alegre, onde muito acompanhou Lupicínio Rodrigues e, em certas ocasiões, Francisco Alves. Em pouco tempo de conversa já foi logo dizendo que estávamos convidados por conta dele e pelo dono do bar, o Reny, para voltarmos quando quiséssemos, pois, lá “todo sábado tinha choro”. Jorge afirmava ser “o único fundador de verdade do Clube de Choro de Porto Alegre ainda vivo”, e que este acontecia há mais de 40 anos. Outros relatos apontam em 1989 a criação do Clube (conforme BRANCO; VEDANA apud BRAGA, 2014, p. 3), atualmente presidido por Luís André, que não se encontrava quando fomos a Belém Novo.

Quanto à Oficina de choro do Santander Cultural, em algum momento surge o comentário de que ocorria no mesmo horário de funcionamento dos encontros no Clube de Choro de Porto Alegre, sempre aos sábados à tarde. O conflito de horários fez com que os jovens chorões fossem mantidos no centro da cidade. Jorge Machado, mesmo que não demonstrando profunda decepção, disse que durante muitos anos não se fazia música nesse horário em Porto Alegre, de forma que, os participantes do Clube do Choro teriam sido os primeiros incentivadores. O lamento sutil do senhor de 88 anos é contido quando o próprio conclui que, independentemente do impasse, “somos todos amigos”.

No mesmo ano, a convite de Mathias Pinto, gravei o programa Compartilhe, para a RBS TV⁴, para divulgação da Oficina de choro do Santander Cultural. Em 2019, participei de dois festivais de choro (VARGAS, 2021), e durante esse período ao qual fiz referência nos parágrafos anteriores, comecei a cada vez mais visualizar o choro como tema de pesquisa principalmente, quando fui selecionado pelo programa de Mobilidade Internacional da UFRGS, em Madri, conforme mencionado, e pude conhecer e trabalhar com o grupo *Los Choros de Madrid*.

Retornando o debate para a Oficina de choro, a troca de sua localização, em 2019, do centro da cidade para o Instituto Ling, no bairro Três Figueiras,

⁴ Apresentação grupo da Oficina de Choro do Santander Cultural no programa Compartilhe RS. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6937736/> Acesso 18 fev. 2024.

dificultou o deslocamento para muitas das pessoas que a frequentavam, inclusive para quem aqui escreve. As aulas continuaram gratuitas, mas perdeu-se um pouco o caráter democrático devido à nova localização, de acesso mais restrito, e de uma diminuição nas vagas ofertadas e nos horários propostos. Vale ressaltar que tal decisão foi tomada pelos “donos da casa”: o Santander Cultural - que passou a se chamar Farol Santander - que optou pelo fim das atividades da Oficina no local. Ouvia-se os lamentos entre os participantes e nos locais onde se tocava choro na cidade, ou mesmo nas universidades e escolas de música comentava-se o término das atividades no centro da capital. É muito importante ressaltar que a Oficina segue em atividade no Instituto Ling, desde então, fruto de um trabalho longínquo do Mathias Pinto. O que proponho aqui são reflexões a respeito dos impactos gerados por decisões tomadas de “cima para baixo”. Pelo fato de a Oficina ter me proporcionado um ensino gratuito e de qualidade - e pude dizê-lo a Mathias Pinto quando conversamos durante a realização desse trabalho - sou grato até hoje. Reconheço neste ato minha inserção na pesquisa - além da vaga que obtive no vestibular na UFRGS, pela modalidade de cota L3/L5⁵.

Sucedem que minha relação com o choro - que ao final do trabalho aqui realizado completou uma década - sempre foi de agradecimento e curiosidade. O primeiro - o agradecimento - já justificado; a segunda - a curiosidade - , porque fui percebendo que muito se falava do choro como a “música genuína brasileira”. A “primeira música urbana”, o “pai do samba”. Dos bombeiros e barbeiros que o praticavam. Do piano de Chiquinha Gonzaga e do saxofone de Pixinguinha. Mas, e quanto à sua criação e realização contemporânea? Luciana Rabello, - novamente -, em outubro de 2020 - no primeiro encontro online do processo instrutivo de registro do choro, falou: “O choro tem mais de 150 anos e atravessou muitas adversidades, atravessou duas guerras mundiais, algumas pandemias, a gripe espanhola... e ele está aqui vivo, formando músicos no Brasil”. Não é quimera reconhecer o choro por sua longevidade histórica, e entender, como disse Rabello, que as coisas são dinâmicas. O que eu encontrei quando saí da Oficina do Santander? Tive minhas impressões com relação ao

⁵ Candidato egresso do Sistema Público de Ensino Médio independentemente da renda familiar.

choro tocado no Sul do Brasil. Tive experiência com o choro tocado na Espanha. Na universidade, vi que se tratava de um objeto de pesquisa já muito trabalhado. Esses dados apareceram a partir do levantamento bibliográfico realizado pela equipe de pesquisa responsável pelo processo do registro. Da mesma forma, poderíamos até falar de uma profusão bibliográfica. Contudo - e retomo o tema principal -, o surgimento da questão do registro do choro como patrimônio imaterial perante o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) me fez enxergar uma possibilidade de trabalho que contemplasse pautas políticas, sociais e culturais. Esses dilemas têm sido perseguidos no campo da etnomusicologia. Samuel Araújo (2016, p. 15) projeta como “alvissareiros” os novos referenciais a partir do “compromisso social e político”, a “abertura ao diálogo horizontal entre saberes”, para a “construção de novas perspectivas de colaboração em sintonia mais fina com um mundo que exige soluções sustentáveis” (Id.; *ibid.*, p. 15). Amplia-se o debate sobre questões de identidade/subjetividade, e para o conjunto de significados vivos de seus participantes (BERGER; STONE, 2019).

A área [do patrimônio imaterial] nas duas últimas décadas tem crescido e se aproximado do campo da etnomusicologia, no sentido de que a música como organização entre o sonoro e o humano (BLACKING, 1973) em determinado tempo-espço (LUCAS, 2013) tem presença significativa entre as formas de expressão já registradas como patrimônio imaterial pelo IPHAN e pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO). Alguns exemplos seriam o Samba de Roda da Bahia (IPHAN, 2004; UNESCO, 2005), Bumba-meu-boi do Maranhão (IPHAN, 2011; UNESCO, 2019), Frevo (IPHAN, 2007; UNESCO, 2012), Maracatus de Nação/Baque Solto ou do Cavalo-Marinheiro de Pernambuco (IPHAN, 2014), o Jongo do Sudeste (IPHAN, 2005), as Matrizes do Samba do Rio de Janeiro (IPHAN, 2007), a Capoeira (IPHAN, 2008; UNESCO, 2014) ou os registros mais recentes do Repente e das Matrizes Tradicionais do Forró (IPHAN, 2021).

Dessa forma, propus neste trabalho, uma relação direta entre etnomusicologia e patrimônio imaterial. Consideramos que o primeiro campo - científico - pode ser definido como “o estudo das pessoas que experienciam música” (TITON, 1997 apud. CAMBRIA et al., 2016, p. 95), e o segundo campo

- político - lida com “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas [...] que se transmite de geração em geração” e é “constantemente recriado pelas comunidades e grupos” (UNESCO, 2003, Art. 2.1). Estabeleci assim, um postulado inicial que perpassa os campos: a preocupação com as pessoas.

O etnomusicólogo Carlos Sandroni no seu artigo *Engarrafando nuvens* (2022) aborda as diferentes perspectivas sobre processos de patrimonialização imaterial baseado em estudos de caso, colocando pesquisadoras e pesquisadores em diálogo - favoráveis/críticos e/ou otimistas/pessimistas - em relação aos projetos de patrimonialização. O que muito se discute é “a visão segundo a qual ações de poderes públicos sobre formas expressivas populares induzem a algum tipo de ‘cristalização’ ou ‘congelamento’” (p. 104), tais metáforas redundam que “a situação e estado momentâneos do item visado podem ser confundidos com sua verdade permanente, e assim ‘defendidos’ de novas mudanças (id.) - a teoria da *Retórica da perda* (GONÇALVES, 1996 apud. SANDRONI, 2022, p. 105) que caracteriza um “ateísmo” patrimonial (id.). Embora Sandroni assuma a postura de um “crente patrimonial” [de viés otimista] - a partir de sua experiência de trabalho na área⁶, relembra seu artigo sobre a patrimonialização do Samba de Roda (2010) em que não economiza críticas aos impactos gerados nas comunidades detentoras dos saberes, tanto sob o viés da “ingenuidade” - e a crença patrimonial - como da “sagacidade” - e o ateísmo patrimonial, ou seja, otimistas e pessimistas. Contudo, ao invés de aderir a uma terceira alternativa, Sandroni propõe que se preencham as lacunas (2022, p. 106) que fiquem incompletas. Dessa forma, essa pesquisa visa analisar o processo de registro do choro como patrimônio imaterial brasileiro - o primeiro realizado inteiramente online - sob posicionamentos críticos - que não inibem um otimismo - conforme constrói-se a pesquisa.

O registro é o documento legal de reconhecimento de um bem cultural como patrimônio imaterial, por meio de sua inscrição em um de quatro livros: Livro dos Saberes, Livro das Formas de Expressão, Livro das Celebrações e Livro dos Lugares. Para tanto, é necessário que o bem

⁶ Carlos Sandroni atuou em oito processos diferentes de patrimonialização imaterial: coordenação dos dossiês: Samba de Roda (IPHAN, UNESCO) e Furró (IPHAN); e como parte das equipes de pesquisa para patrimonialização em âmbito nacional do Frevo, do Samba carioca, do Cavalo-Marinho, do reisado e do coco (os dois últimos ainda em análise perante o IPHAN).

cultural seja descrito e documentado de forma sistemática e detalhada, em um processo que parte de um levantamento dos dados bibliográficos, museológicos, arquivísticos e sonoro-visuais já disponíveis; prossegue reunindo e sistematizando referências atualizadas, depoimentos e entrevistas com os detentores, documentação fotográfica e videográfica, fruto das pesquisas documental e de campo; e culmina em uma descrição detalhada dos principais processos de produção e transmissão de práticas e saberes, identificação de praticantes, associações, apoiadores e práticas culturais relacionadas, além de um mapeamento de desafios a serem superados, com o objetivo de recomendar ações de salvaguarda. O resultado final é sintetizado em um dossiê e um videodocumentário sobre a expressão cultural. Uma vez devidamente instruído, o processo é encaminhado à avaliação do Conselho Consultivo do IPHAN para fins de titulação. A relação com o IPHAN não termina com o registro como patrimônio, mas tem prosseguimento com ações conjuntas de promoção e sustentabilidade para a salvaguarda da expressão cultural. A instrução técnica do processo de registro do choro está a cargo da ACAMUFEC, selecionada pelo IPHAN por meio de Edital de Chamamento Público (CNFCP, 2021)⁷

Sobretudo, deve priorizar-se em tais processos os fenômenos e as realidades específicas em que ocorrem, a partir dos sentidos dados pelas pessoas às práticas sonoras que lhes pertencem. Considerar o imaginário não tão aparente das agências sociais envolvidas - e excluídas - no processo específico de registro do choro, e questionar de que forma a patrimonialização da sua prática pode virar uma nova ou antiga “bandeira”? Uma nova forma de capacitação e auto reconhecimento cultural? Como isso pode melhorar a vida das pessoas que detém os saberes? É legítimo e acertado que a patrimonialização de uma expressão cultural - em nosso caso, musical - deva residir em seu estado mais amplo de criação e realização. Conforme escrito pela equipe responsável pelo processo instrutivo de registro, o choro contemplou de início o seguinte problema:

[...] como promover um processo de registro e patrimonialização que privilegie a diversidade e a pluralidade de concepções sobre o choro em detrimento de uma visão unívoca e redutora? Como fazer dialogar com as diversas ‘categorias de pensamento’ (GONÇALVES, 2003) criadas por diferentes comunidades de todo o país em torno do entendimento do choro como ‘patrimônio’, por um lado, [e], com as normativas oficialmente instituídas pelo IPHAN, por outro? (CAMPOS, *et al.*, 2022, p. 50).

⁷ Disponível em:

http://cnfcp.gov.br/arquivos/file/choro_patrimonio_cultural_do_brasil_texto_diagramado_para_di_vulgacao.pdf Acesso 18 fev. 2024.

Acredito, que ao falarmos de um processo público, que a partir de sua institucionalização, tal cultura deva ser atendida pelo Estado que passa a ser responsável pela sua sustentabilidade. Tais propostas residem no âmago do eminente campo de trabalho em prol da diversidade identitária, artística e política: “os novos estudos sobre cultura popular”⁸ de acordo com a historiadora Martha Abreu (2021).

Os conceitos de cultura popular e folclore, eles têm uma história, e eles vão mudando em função das lutas políticas da sua época. Eles vão mudando e as instituições também vão abrindo para novas possibilidades do conceito... Por isso chamamos patrimônio imaterial brasileiro, e não folclore brasileiro a esses títulos recentemente atribuídos pelo IPHAN (ABREU, 2021).

Esses mesmos estudos que propunham a folclorização - sob o viés do rural e do fetiche, proveniente do século XIX, e depois sob as projeções modernistas e de Estado-nação, da primeira metade do século XX - hoje reconhecem tais formas de expressão como soberanas e dinâmicas. Veremos como o termo cultura popular passou a ser adotado por suas pesquisadoras e pesquisadores em substituição ao folclore, embora permaneça em muitas instituições pelo mundo e no Brasil, a exemplo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), assim denominado desde 2003 quando foi integrado ao IPHAN⁹. Herdeiro da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro de 1958, o CNFCP tem atuação expressiva nos processos de patrimonialização imaterial.

No livro *Handbook of Applied Ethnomusicology* (PETTAN; TITON, 2015), na seção introdutória, Jeff Titon cita três áreas de práticas etnomusicológicas contemporâneas, no sentido da *práxis* e da pesquisa-ação participativa freirianas. A primeira seria aquela oriunda da década de 1960 nos EUA, e ações como as de Alan Lomax e do *Smithsonians Folklife Festival* - posicionamentos vinculados às práticas folclóricas, hoje reinseridas nas discussões de “etnomusicologia aplicada” a partir do reconhecimento dos patrimônios imateriais e a conquista de benefícios para as comunidades detentoras, o que sugere a historiadora Martha Abreu a partir dos novos estudos sobre cultura popular. Tais

⁸ Curso Livre de Folclore e Cultura Popular (2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FwhVNfFVtiU>. Acesso 18 fev. 2024.

⁹ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/400>. Acesso 18 fev. 2024.

debates iminentes sobre políticas públicas coincidem com a segunda área sugerida pelo autor, que seria a *advocacy* - que prefiro traduzir para “agenciamento” no português. De acordo com Titon, exemplos seriam:

a concessão de subsídios em nome de indivíduos e comunidades; textos promocionais e materiais de imprensa; atuar como agente para organizar apresentações; facilitar iniciativas comunitárias de auto documentação; repatriação de gravações e artefatos musicais de museus e arquivos; lobby político para espaços artísticos; facilitando artes comunitárias projetos educacionais; pesquisar a história das tradições musicais da comunidade; atuar como intermediário entre pessoas de dentro e de fora da cultura; planejamento de longo prazo para a sustentabilidade das culturas musicais comunitárias; e, em geral, trabalhando em parceria e em nome dos músicos e das suas comunidades¹⁰ (TITON, 2015, p. 6).

A terceira área seria a educação. Titon destaca a necessidade de práticas musicais mais inclusivas como um caminho para a interculturalidade.

No mesmo livro mencionado, Huib Schippers (2015), publicou o artigo *Etnomusicologia aplicada e patrimônio cultural imaterial: entendendo “ecossistema musical” como uma ferramenta para a sustentabilidade*¹¹ (p. 134-156). O autor corrobora com a ideia de sustentabilidade de Titon quando se refere as comunidades musicais e a importância de valorizar

não apenas suas histórias e práticas “autênticas”, mas também sua dinâmica e potencial de recontextualização em seus contextos e ambiente contemporâneo. Isto inclui considerar novas tecnologias musicais, realidades tecnológicas, mudança de valores e atitudes, bem como forças sociais, políticas e de mercado¹² (SCHIPPERS, 2015, p. 143).

Justamente na esteira de valorizarmos as narrativas contemporâneas, e, especialmente, a diversidade cultural, é fundamental o entendimento mútuo sobre os afetos gerados e consumidos nas culturas populares, dignas de

¹⁰ Traduzido de: grant-writing on behalf of individuals and communities; promotional writing and press materials; acting as an agent to arrange performances; facilitating community self documentation initiatives; repatriation of recordings and musical artifacts from museums and archives; political lobbying for arts spaces; facilitating community arts education projects; researching the history of musical traditions for the community; acting as an intermediary between cultural insiders and outsiders; longterm planning for the sustainability of community music cultures; and in general working in partnership and on behalf of musicians and their communities.

¹¹ Traduzido de: Applied ethnomusicology and intangible cultural heritage understanding “ecosystems of music” as a tool for sustainability.

¹² Traduzido de: not only their histories and “authentic” practices, but also their dynamics and potential for recontextualization in their contemporary environment. This includes considering new musical and technological realities, changing values and attitudes, as well as social, political, and market forces.

rupturas com o poder hegemônico e locais privilegiados de fala. Pareceu-me que o conceito de “transmodernidade” de Enrique Dussel (2016) seria um ponto de encontro para os novos estudos sobre cultura popular. Dussel explica que:

[...] o conceito estrito de ‘transmoderno’ indica essa novidade radical que significa o surgimento - como se a partir do nada - da exterioridade, da alteridade, do sempre distinto, de culturas universais em desenvolvimento, que assumem os desafios da Modernidade e, até mesmo, da pós-modernidade euro-americana, mas que respondem a partir de outro lugar, *otherlocation* (Dussel, 2002), do ponto de sua própria experiência cultural [...] portanto capaz de responder com soluções completamente impossíveis para a cultura moderna única. Uma futura cultura transmoderna, que assume os momentos positivos da Modernidade (mas avaliados com critérios diferentes a partir de outras culturas antigas), terá uma pluriversalidade rica e será fruto de um autêntico diálogo intercultural, que deverá ter claramente em conta as assimetrias existentes (DUSSEL, 2016, p. 63).

Enrique Dussel não contesta as críticas à modernidade e a visão ocidental que separa cultura e natureza. Porém, quando se refere aos “momentos positivos da modernidade” como possíveis elos a “uma futura cultura transmoderna”, contesta a própria modernidade visualizando perspectivas de um diálogo entre culturas populares a partir de suas próprias experiências, que remetem a uma superação moderna.

Clamo, portanto, ao entendimento de serem os novos estudos sobre cultura popular e os processos de patrimonialização, elos de comunicação para/com a pluriversalidade.

As culturas populares estão sempre em conflito com alguma modernidade, autoridade, com alguma perseguição, é uma história de difícil afirmação. Sempre tiveram que se afirmar em frente a alguma outra forma ou alguma política, alguma política cultural, mas sem dúvida nenhuma seus detentores de muitas formas conseguem trazer esse legado, que também é um legado ligado ao movimento folclórico. Muitos jongueiros sempre se lembravam de algum folclorista que por lá passou (ABREU, 2021).

Embora muitos desafios provém dessas relações políticas, conforme veremos a partir das experiências de Carlos Sandroni (2010, 2022) e Anthony Seeger (2018), a possibilidade de novas conexões entre culturas quais elas sejam - desde que o sejam -, caminhos podem ser trilhados a partir das localidades que se abrem: o choro que chega onde nunca chegou, pode trazer à tona outras realidades a partir de outras formas de expressão até então silenciadas, novas possibilidades de narrativas como “lugares” metodológicos

(BORELLI; ABOBOBEIRA, 2011, p. 165) através dos diálogos interculturais propostos por Dussel.

O diálogo, então, entre os críticos criadores de suas próprias culturas já não é moderno nem pós-moderno, mas estritamente “transmoderno”. [...] A localização do esforço criador não parte do interior da modernidade, mas de sua externalidade, ou melhor, de seu ser “fronteiriço”. A exterioridade não é pura negatividade. É uma positividade de uma tradição distinta da tradição moderna. Sua afirmação é novidade, desafio e inclusão do melhor da própria modernidade. A hegemonia central e ilustrada da Europa tem apenas dois séculos (1789-1989)¹³ [...] Período demasiadamente curto para transformar com profundidade o ‘núcleo ético-mítico’ - para nos expressarmos como Ricœur - das culturas universais e milenares, como a chinesa e outras mais do Extremo Oriente (como a japonesa, a coreana, a vietnamita etc.), a hinduísta, a islâmica, a bizantino-russa, e até mesmo a bantu ou as da América Latina (de diferente composição e estrutura). [...] Essa alteridade negada, sempre existente e latente, indica a existência de uma riqueza cultural insuspeita, que renasce lentamente como chamas de carvão enterrado no mar de cinzas centenárias do colonialismo (DUSSEL, 2016, p. 62-70).

Tal como Enrique Dussel, Martha Abreu salienta para a resiliência das culturas populares, e a interculturalidade surge como representativa da transmodernidade contemporânea. O texto do etnomusicólogo e educador Luis Queiroz intitulado *Patrimônio musical imaterial brasileiro e formação em música: caminhos para rupturas decoloniais e enfrentamentos antiepistemicidas* (2020) corrobora as propostas que irei desenvolver ao longo do meu trabalho. O autor defende que a interculturalidade se trata de “um fenômeno construído pelo diálogo entre culturas, promotor da composição de um mosaico multifacetado de conhecimentos e saberes que, compartilhados, são postos em um profundo e crítico processo de interação”, e concebe que não deve ocorrer nessas relações o “estabelecimento de hierarquias e dominações de uma cultura sobre a outra” (QUEIROZ, 2020, p. 124-125).

Nas relações entre culturas musicais diferentes onde não há conflito, há hegemonias, onde há hegemonias, há dominações, onde há dominações, há exclusões e onde há exclusões há, certamente, violentos epistemicídios (QUEIROZ, 2020, p. 125).

O autor sugere “que a rica realidade intangível da música no país” (Id., *Ibid.*, p. 125) entre nas instituições e “promova os conflitos necessários para rompermos com as heranças coloniais que nos dominam”. O tema, retomado por

¹³ “Da Revolução Francesa à queda da União Soviética, o que significa a ascensão monopolar da hegemonia norte-americana, após o fim da Guerra Fria”, conforme o autor (DUSSEL, 2016, p. 62).

Queiroz no XI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET, 2023), chama atenção para possíveis reestruturações curriculares no ensino de música a partir da exploração da diversidade cultural através das patrimonializações imateriais.

Sustentamos a proposta transmoderna de Dussel que vale ressaltar: remete à uma contemporaneidade em que a diversidade cultural já não mais pode denominar-se mera [pós] subsistência moderna. Ao invés disso, a transmodernidade abarca uma percepção mais ampla conforme apresentado acima.

O choro atual - enquanto, transmoderno - não teme a influência tecnológica que muito já vinha auxiliando na produção musical e ascensão de um mercado virtual que capacita consumidores a se tornarem músicos, e músicos a se tornarem produtores/vendedores, porém, não pode passar despercebido alguns dados empíricos sobre a democratização do acesso à informação virtual, que possibilitam problematizar questões de acesso aos meios de comunicação massiva-virtuais. No Brasil, uma pesquisa feita em 2021 registrou que 45% da população ou não tem acesso algum a internet, ou tem dificuldades para se conectar¹⁴, porém, o número não dialoga com a realidade do ensino superior, visto que a partir de pesquisa realizada entre os estudantes do Departamento de Música da UFRGS¹⁵ um ano antes, aproximadamente 90% possuíam computador, smartphone e internet banda larga de qualidade em suas casas. Seria essa a realidade da maioria das detentoras e detentores culturais? A questão voltará ao debate adiante.

No caso do choro, houve o crescimento dos playbacks disponibilizados no Youtube ou Facebook/Instagram para estudo ou gravação de linhas sonoras sobrepostas autônomas, dos músicos conectando os mais diversos instrumentos, arranjos, variações melódicas/harmônicas e fundos estéticos. Um

¹⁴ Estudo feito por consultoria PwC e Instituto Locomotiva. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CUADHEhrRcv/> Acesso 18 fev. 2024.

¹⁵ Pesquisa divulgada em julho de 2020 sobre aprovação do ERE (Ensino Remoto Emergencial) enviada por e-mail aos alunos. Foram obtidas 186 respostas.

exemplo foi o projeto Roda de Choro Expandida¹⁶, de Yvan Etienne, em que o saxofonista realizou uma série de mais de 20 vídeos de choros, com a participação de mais de 100 músicos espalhados em 9 países e 40 cidades diferentes, contando com campanha de financiamento coletivo e um *making of*¹⁷ - subsidiado pelo FAC Edital Digital RS - sobre o complexo sistema de produção desse tipo de conteúdo musical (VARGAS, 2021, p. 61).

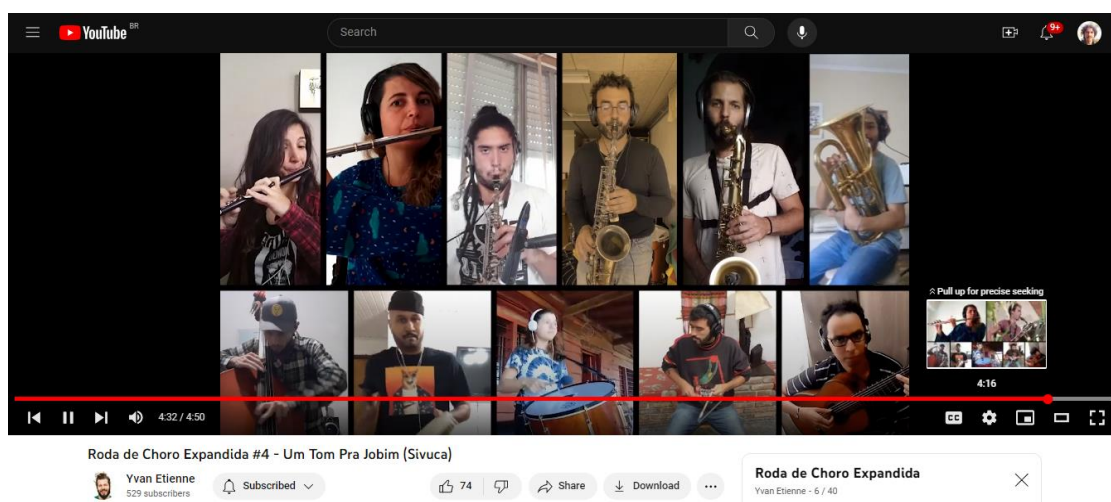


Figura 1. Performance coletiva - cada uma de sua casa - de “Um Tom pra Jobim” de Sivuca¹⁸

Yvan Etienne chegou a sincronizar 20 instrumentistas¹⁹ em uma mesma música, como no caso da interpretação de *Um Tom pra Jobim*, mencionada

¹⁶ Playlist da Roda de Choro Expandida. Disponível em:

<https://youtube.com/playlist?list=PLIMb6KkDt1WfwMj8rGgP9TRuJkRjX0DZh&si=A8JYJB-4ap2rw--L> Acesso 18 fev. 2024.

¹⁷ *Making of* do projeto Rode de Choro Expandida. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=oCir3gaNKkQ&list=PLIMb6KkDt1WfwMj8rGgP9TRuJkRjX0DZh&index=40>. Acesso 18 fev. 2024.

¹⁸ Performance coletiva - cada uma de sua casa - de “Um Tom pra Jobim” de Sivuca.

Disponível em: https://youtu.be/-MD1IFGBDU4?si=a9_4l_nBtej0EjvC . Printscreen por mim. Acesso 18 fev. 2024.

¹⁹ Lista dos músicos: Raissa Anastásia - Flauta - Belo Horizonte/MG, Brasil; Wellington Silva - Violão 7 cordas - São Paulo/SP, Brasil; Stefania Colombo - Flauta - Porto Alegre/RS, Brasil; Cleomenes Junior - Sax soprano - Porto Alegre/RS, Brasil; Rafael Pereira Lima - Sax alto - Rotterdam, Holanda; Yvan Etienne - Sax soprano e tenor - Porto Alegre/RS, Brasil ;Pierrick Etienne Trombone - Guelange, France; Esteban Escobar Córdoba - Bombardino - Córdoba, Argentina; Ayelén Gennuso - Flauta - La Plata, Argentina; Leonardo Gustavo Rossatto - Gaita e arranjo - Porto Alegre/RS, Brasil; Caio Maurense - Contrabaixo acústico - Porto Alegre/RS, Brasil; Adriano Martins - Pandeiro - Alvorada/RS, Brasil; Alexia Fezza - Zabumba - La Plata, Argentina;

acima, juntando, por exemplo, um triângulo tocado no Uruguai, uma zabumba na Argentina, um clarinete na França, um saxofone na Holanda e vários instrumentos tocados no Brasil.

O exemplo apresentado contempla um encontro de diversas musicistas e músicos executando o choro, cada um com seus sotaques e afetos, compondo um fenômeno sonoro que, a partir de uma postagem, torna-se público e pode remeter a uma roda de choro, uma Roda de Choro Expandida, nas redes sociais. Justamente o que se escuta é resultado de uma solução audiovisual condizente com os tempos de *lockdown* em que foi gravada.

Embora as aproximações com os arranjos experimentais de Radamés Gnattali representassem propostas de inovação para o choro, seriam as escolas de Raphael e Luciana Rabello, Yamandu Costa e Hamilton de Holanda que fariam as maiores revoluções estéticas a partir de suas trajetórias com essa música, utilizando-a como matéria-prima para uma profissionalização em outro nível, pela abertura institucionalizada dessa música ao jazz, que veio a influenciar muitos tradicionalistas que apenas recentemente compreenderam que tal possibilidade não os fariam menos chorões.

Nesse sentido vale questionar se o choro, hoje ocupa lugar semelhante ao jazz na música popular. Em *História Social do Jazz* (1990), Eric Hobsbawn problematiza tais relações e considera que a “civilização ocidental tem sido uma busca de exotismos de todos os tipos” e que nesse sentido, o jazz triunfa e se torna “de forma mais ou menos diluída, a linguagem básica da dança moderna e música popular da civilização urbana industrial, na maioria dos espaços onde penetrou” (1990, p. 29).

Embora o jazz tenha entrado nas universidades norte-americanas há bastante tempo, convém lembrar que desde a institucionalização da ênfase em Música Popular nas universidades brasileiras - na última década - diversas choronas e chorões passaram a circular pelos prédios da UFRGS, em Porto

Nacho Delgado - Triângulo - Montevideo, Uruguai; Robin Mora-Nardi - Sax barítono - Grenoble, França; Annalisa Powell - Flauta - Florianópolis/SC, Brasil; Rômulo Dias - Trombone - São Carlos/SP, Brasil; Coline Ellouz - Clarinete - Toulouse, França; Julio "Chumbinho" Herrlein - Guitarra - Porto Alegre/RS, Brasil; Elias Barboza - Bandolim - Porto Alegre/RS, Brasil.

Alegre e da UFPel, em Pelotas, por exemplo, falando apenas do estado do Rio Grande do Sul. Bandolinistas, percussionistas, violonistas 7 cordas, guitarristas, agora com a possibilidade de ingressar nesse local de privilégio. Todos esses acessos favorecem novas gerações que, além de aprenderem, agora também ensinam, marcando presença em maior número nas escolas de música e através de uma produção em ascensão de novos métodos de aprendizagem que têm, como base, o choro.

Historicamente, a considerar por sua ordem temporal, o choro dialogaria sim com o jazz, entre muitos outros gêneros musicais²⁰ que compunham a polifonia urbana de determinadas zonas portuárias na primeira metade do séc. XX, como o choro no Rio de Janeiro e o jazz em New Orleans, músicas populares comumente objetos de análises pelas suas pesquisadoras e pesquisadores, quanto às negociações com a indústria fonográfica e relações histórico-sociais (HOBSEBORN, 1990; CAZES, TINHORÃO; 1998; ARAGÃO, 2011).

No Brasil, na primeira metade do século XX ocorre a troca do centro cultural da Bahia para o Rio de Janeiro e o aumento no convívio entre músicos de diferentes esferas sociais, como na clássica “da sala de jantar à sala de visitas”, de Carlos Sandroni (2001, p. 100 - 118), em que o autor remete à mediação de músicos consagrados como os da “trindade afro(brasileira)” conforme João Peçanha (2013) - João da Bahiana, Donga e Pixinguinha - entre espaços de elite e populares: o primeiro regido pelo elitismo e dança de par enlaçado; o segundo pela batucada em uma proposta mais íntima. A transitoriedade desses músicos colaboraria na base fundante de uma ansiada “identidade nacional”, representada *a posteriori* pelo maxixe, o choro, e - em maior escala - o samba (ARAGÃO, 2012). Por entre bailes, blocos e botequins, salas de visita e jantar, formava-se uma cadeia consumidora desse entretenimento popular. E nesse sentido Hobsbawn (1990) denuncia o jazz - aos

²⁰ Lanço mão da proposta de Pedro Aragão (2011) de que “as próprias palavras normalmente utilizadas para designar o que chamamos de ‘gêneros musicais’ podem ser interpretados como instâncias mediadoras pelas quais abarcamos um conjunto de signos culturais, sociais e sonoros. ‘Samba’, ‘tango’, ‘maxixe’, etc., são termos que tentam de certa forma transformar em conceitos unívocos, o que na verdade se constitui como uma teia de significados” (p. 12).

moldes Benjaminianos - quanto ao consumo de massa e às configurações das relações de mercado.

É difícil encontrar paralelo para sua história singular [...]. Nossos dias e nossa cultura são carentes de transfusões de sangue periódicas, para rejuvenescer a cansada e exaurida ou exangue arte da classe média, ou arte popular, que tem sua vitalidade drenada pela degeneração comercial sistemática e pela superexploração (HOBSBAWN, 1990, p. 29).

A abordagem de Hobsbawn delinea uma crítica presente também na obra de José Ramos Tinhorão e sua ótica materialista como em *História social da música popular brasileira* (1998). De acordo com Aragão (2011, p. 27), que ressalta a importância de Tinhorão nesse tipo de proposta, “as lutas de classes seriam escamoteadas em um jogo de imagens”, incumbindo ao samba o papel de “ponto de encontro entre estas duas forças divergentes: única possibilidade de interseção entre o desenfreado apelo do mercado e uma estética de autenticidade procurada pela intelectualidade e pelo Estado” (idem), embora nos tempos atuais os gêneros musicais estejam muito mais diluídos.

Não obstante, para seguir na teoria transmoderna de Dussel, ao longo do processo investigativo, considerando que toda gama de variação é um fenômeno, e assim, cabe ao etnomusicólogo consentir que todas as negociações intelectuais, estéticas, políticas, sociais, de gênero e etnia estão circunscritas a partir da realização sonora da música que se analisa, as mais variadas premissas rítmicas e materiais culturais diversos que compunham o choro fizeram-me reconhecê-lo como produto (afro)diaspórico.

Outros trabalhos que salientaram as influências das matrizes africanas na música popular ocidental e que destaco aqui, seriam de Sandroni (2001) sobre a origem da síncopa e a importância dos ritmos aditivos africanos em sua concepção, e o de Peçanha (2013) - já mencionado - sobre a importância dessas células rítmicas/melódicas percebidas não somente no Candomblé, no Batuque e na Umbanda - a exemplo de Brasil -, como em outras músicas de diáspora pelo mundo, através da musicalidade das religiões africanas. Obviamente não se pretende definir a música popular ocidental, assim como descrever de que o choro necessitou a influência das danças que os brancos trouxeram da Europa para

sua formação, melhor dizendo, desde quando Pixinguinha tocou o choro²¹. Nesse caso, a fala de João Peçanha no 12º Seminário do Processo de Registro do Choro como Patrimônio Imaterial²², destaca musicalmente a influência negra na construção destas células rítmicas/melódicas, e antropologicamente o papel de mediação destes músicos devido à transitoriedade entre espaços de elite e populares em inícios do século XX, em um país - o último da América Latina -, recém liberto da escravidão, e que vinha desde então destruindo os registros da época (PEÇANHA, 2021).

Empiricamente, o descobrimento de Carlos Sandroni (2001) a que se propôs surte efeito: a “imparidade rítmica” (ou contrametricidade) africana seria a principal responsável pela composição das células rítmicas do samba moderno em seu nível mais “abrasileirado” - a exemplo da batida de um tamborim - estruturado sobre variações do paradigma *do tresillo* (soma de durações 3+3+2) fundante da habanera cubana. Explicitado pelo autor, a rítmica em questão se enquadraria como aditiva na lógica de A. M. Jones (1959) retirada de *Studies in African Music*:

a rítmica ocidental é divisiva, pois se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais. Já a rítmica africana é aditiva, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum (SANDRONI, p. 24)

Daí elucida-se a preocupação de localizar a relação implícita no fazer percussivo brasileiro já eternizado. Diz o autor:

No tambor-de-mina maranhense, no xangô e no maracatu pernambucano, no candomblé e na capoeira baianos, na macumba e nos sambas cariocas, entre outros, fórmulas como 3+3+2, 3+2+3+2+2 e 3+2+2+3+2+2+2+2 e derivados, fazem parte do dia-a-dia dos músicos (SANDRONI, p. 25-26).

O debate em questão aponta para o tópico chave no tocante à minha contribuição aqui apresentada, sobre o trabalho de Sandroni. O autor, ao conceber sua teoria rítmica apoiado nas premissas iniciais, já direciona o leitor a

²¹ Refiro-me a Pixinguinha como músico, compositor, arranjador e maestro ao estabelecer padrões melódicos contrapontísticos definitivos e formadores de uma concepção de choro, e como a história mesmo se refere lembrando que o Dia do Choro (23 de abril) é sua data de nascimento.

²² 12º Seminário do Processo de Registro do Choro como Patrimônio Imaterial. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hWQ-LCSWiEQ>. Acesso 18 fev. 2024.

partir de certa perspectiva decolonial, mesmo que não o faça ideologicamente. No entanto, para cumprir esse papel relaciono Dener Silveira (2008):

O negro escravizado na diáspora possui uma marca comum, a experiência escrava. Negros/as norte-americano/as, os contextos caribenhos, negros/as da América do sul e dos países europeus, possuem um passado marcado pela experiência da escravidão. Paul Gilroy (2001) propõe segundo Sérgio Costa (2006), que produtos afro-diaspóricos, tais como o jazz e blues nos Estados Unidos, Reggae na Ilhas caribenhas, e no contexto brasileiro o samba - que possuem a escravidão como elo essencial - não sejam entendidas como repertório simples de manifestações artísticas e culturais, mas que “sejam identificadas [também] como discursos filosóficos e políticos que reagem, reinterpretem e ressignificam a modernidade” (SILVEIRA, 2008, p. 6).

Lanço mão das palavras de Silveira como alicerce para fazer breve comparação ao choro. Sandroni obviamente fala das influências brancas da modinha e da polca europeia na formação da música popular, a partir da abordagem característica já mencionada, mas não vem a projetá-las como nas narrativas bastante comuns dos pesquisadores mais vinculados ao choro, que normalmente ocorre partindo da polca, tal como diria Henrique Cazes: “se observarmos o maxixe brasileiro, o beguine da Martinica, o danzon de Santiago de Cuba e o ragtime norte-americano, vemos que todos são adaptações da polca” (1998).

a Polca e outros tipos de danças europeias, mescladas ao sotaque do colonizador e à influência negra, geram em pouco tempo, uma série de “estilos híbridos” como polca-lundu, polca-habanera, polca-mazurca ou schottsch, que mais tarde, após um período de gestação, seriam sintetizados em um “estilo” identificável com características próprias, sofrendo, devido à origem, influências religiosas e culturais que lhe são determinantes (KIEFER, 1990, p. 21)

Pedro Aragão (2011) propõe que as matrizes africanas seriam responsáveis pelas “raízes folclóricas: filiações com músicas rurais produzidas fora de contexto urbano” (p. 19) que resultariam em interpretações peculiares das danças européias: praticadas em contexto urbano [polcas, valsas, schottisches, quadrilhas, entre outros]. Delineia-se sob essas premissas uma “bibliografia que ressalta sempre uma influência africana que teria funcionado como uma espécie de catalisador no processo de nacionalização destas danças européias” (p. 12), para resultar - de acordo com Hobsbawn (1990, p. 93) - em “música folclórica urbana”.

A breve exposição aqui visa fixar tais categorias de discussão no que se refere ao choro como música popular - com toda atenção que se faz necessária a reducionismos histórico-materialistas - mas também se pretende ponderar novas perspectivas de compreensão, tal como fez Pedro Aragão em *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro* (2011), ao analisar dita obra insistentemente referenciada na bibliografia do choro: o livro de Alexandre Pinto *O Choro - reminiscências dos chorões antigos* (1978), considerada a primeira descrição do choro - e também, da música popular urbana - sob a perspectiva de um carteiro aposentado que também era cavaquinista e violonista. No livro, o observador-participante casual conhecido pela alcunha de “Animal”, narra eventos e descreve personagens e colegas de profissão - carteiros/chorões - no palavrear da época (VARGAS, 2021, p. 18). Contudo, a pesquisa realizada por Aragão referente ao livro de 1936 foi inovadora ao destrinchar os antigos escritos do carteiro chorão pelo viés da etnografia e dando menos espaço a contextualizações históricas - como já haviam feito, por exemplo, Vasconcelos, Tinhorão e Cazes (ARAGÃO, 2011, p. 3). Lançando mão de uma metodologia calcada no “binômio memória/etnografia” (2011, p. 6) - a partir da análise de textos importantes do choro - leva em consideração problemas como a) a interpretação de um texto vindo da “classe subalterna”; b) a relação entre identidades sociais e música; e c) o valor do papel da narrativa como “categoria epistemológica que foi tradicionalmente confundida com um gênero literário, mas que seria um dos esquemas cognoscitivos mais importantes do ser humano” (VILLA, 1995 apud. ARAGÃO). O que aqui nos chama atenção é a percepção de que essa música centenária ao longo do tempo transitou entre distintos níveis de capital cultural. Os variados usos do discurso sonoro por seus interlocutores - conforme ressaltou Paulo Amado em sua fala no 6º Seminário do Processo de Registro do Choro como Patrimônio Imaterial²³ - “muito como descrição, mas também como prescrição e consciência que estes músicos têm de seu fazer, e de como utilizar esses discursos, possibilitam sua manifestação musical sobreviver” (AMADO, 2021). Enquanto muitos tradicionais valorizam o passado e o choro como gênero, os contemporâneos o veem como forma de expressão,

²³ 6º Seminário do Processo de Registro do Choro como Patrimônio Imaterial Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=52lV5gzEbMc&t=7866s> Acesso 18 fev. 2024.

e podem simplificar essa relação - não negam o passado, e sobreposto a isso “se apoiam em algo mais básico justamente para trazer esse termo choro à tona” (id.). O encontro e desencontro de repertórios e a falta de um correlativo coreográfico em relação ao choro²⁴ conflituam questões identitárias. Braga (2014) quando esteve no Clube do choro de Porto Alegre viu ao final do encontro execuções de bolero, samba-canção, tango e até fado (p. 6), o que poderia desagradar chorões contemporâneos adeptos ao jazz ou ao purismo do choro ser instrumental. Aragão defende que o choro ocupa

um lugar elástico entre o samba, o salão e o sarau, por conter um duplo significado: ao mesmo tempo em que tangenciava a batucada, aspirava eventualmente a um *status* erudito. Em outras palavras, o choro seria uma espécie de coringa musical, podendo se configurar como uma música apta a ser tocada tanto nos ‘grandes salões’ quanto na mítica casa de Tia Ciata (ARAGÃO, 2011, p. 27)

Pois bem, percebemos na contemporaneidade um choro multifacetado assim como o próprio período em que vivemos. Através dos fios condutores dessa complexa cadeia musical e conflitos estéticos, técnicos, geográficos, culturais, e sendo o choro atuante em todos os estados de um país extenso como o Brasil - como veremos a seguir -, a novidade que surgiu para intensificar os debates e as negociações pertinentes a essa prática musical - o processo de registro do choro como patrimônio cultural imaterial - podem apontar para novas possibilidades.

Seguindo no horizonte da práxis musical, se poderia problematizar a necessidade de ações de promoção e salvaguarda do choro - a partir da proposta de Silveira (2008) - como música reconhecida, manifestação cultural discursiva e política. Samuel Araújo (2006) no contexto de pesquisa, fala em formas “dialógicas” de observação-participante (p. 13), sob um “perfil de trabalho assistencialista e não transformador”, em oposição à “participação dos jovens nos processos políticos de mudanças como meros executores de projetos já concebidos” (p. 17). Poderia eu, em minha posição de etnógrafo, projetar uma investigação-participante (BRANDÃO; BORGES, 2007), proposta embasada na pesquisa-ação freiriana com, por exemplo, movimentos sociais e/ou educação

²⁴ Ocorre uma relação mais próxima do choro com a dança nas regiões Nordeste/Norte do Brasil, assim como percebi em Madrid, Espanha, em minha pesquisa aqui referida (2021), enquanto nas regiões Sudeste/Sul do Brasil, a relação do choro com a dança é quase nula.

popular através da linguagem do choro, ou, conforme mencionado anteriormente, abrir uma relação mais ampla entre a partir da música.

Todo o conhecimento de qualquer ciência vocacionada ao alargamento do diálogo e à criação de estruturas sociais e de processos interativos, econômicos, políticos, científicos, tecnológicos ou o que seja, sempre mais humanizadores, integra antes, de algum modo, sujeitos e objetos em um projeto de mudança em direção ao bem, ao belo e ao verdadeiro (BRANDÃO; BORGES, 2007, p. 60).

No entanto, tratando-se desta pesquisa de mestrado e considerando determinado espaço-tempo - a configuração etnográfica - tenho como objetivo principal discutir o imaginário e o representacional do choro de acordo com personagens envolvidos e deixados de fora do processo de patrimonialização, e retornando ao conceito de transmodernidade, o alcance a narrativas e localidades múltiplas. O domínio sobre os conteúdos digitais, e poder recorrer a eles quando convém, em questão de segundos, - e muito provavelmente diminuir/aumentar a velocidade de reprodução - faz parte dessa Revolução Copernicana digital²⁵ acelerada pela pandemia da Covid-19²⁶ intensificando a dissipação de registros sonoro-visuais a migrações informativas, projetando expansões culturais nas redes (VARGAS, 2021) em uma chuva de podcasts. Evrim Hikmet (2020) propõe que “como etnomusicólogos, teremos nossa parte nessa transformação também, no sentido de compreender essas novas relações formadas a partir da música, e desenvolver novas perspectivas e métodos” (p. 18).

Visto que apenas recentemente nossa época foi descrita como Antropoceno (CRUTZEN; STOERMER, 2000), é impossível saber se uma nova época pós-humana - por exemplo, onde os vírus podem dominar as pessoas - começará ou não. Uma das primeiras visões sobre o conceito de Antropoceno sugere que esta época começou com o aumento da população mundial e os avanços tecnológicos na década de 1950 acompanhados da intervenção humana na natureza (ZALASIEWICZ et al. 2015). Chamando atenção para o papel do capitalismo nesse processo e demarcando que o impacto devastador dos humanos na natureza não é independente do sistema capitalista,

²⁵ Refiro-me à analogia de Immanuel Kant quanto ao primeiro giro Copernicano: a passagem do antropocentrismo ao heliocentrismo, utilizada como exemplo pelo filósofo alemão para expor o segundo giro, sua teoria transcendental: o deslocamento do centro epistemológico do objeto para o sujeito. Sugiro um terceiro giro Copernicano: a dependência virtual que já vinha se formando e que foi impulsionada pela Covid-19.

²⁶ Decretada pandemia pela Organização Mundial da Saúde em março de 2020.

propõe-se que esta época deveria chamar-se 'Capitaloceno'²⁷(MOORE, 2014) (HIKMET, 2020, p. 18).

Nesse contexto, com a virada para o séc. XXI e a intensificação dos engajamentos políticos através das “redes e das nuvens” digitais, a etnomusicologia traz para si, a responsabilidade de acompanhar o desenvolvimento de processos cada vez mais comunicativos²⁸ e menos interpretativos. Números informados pela revista estadunidense Forbes (2022) indicam o serviço de streaming como a “salvação” da indústria da música no novo milênio.

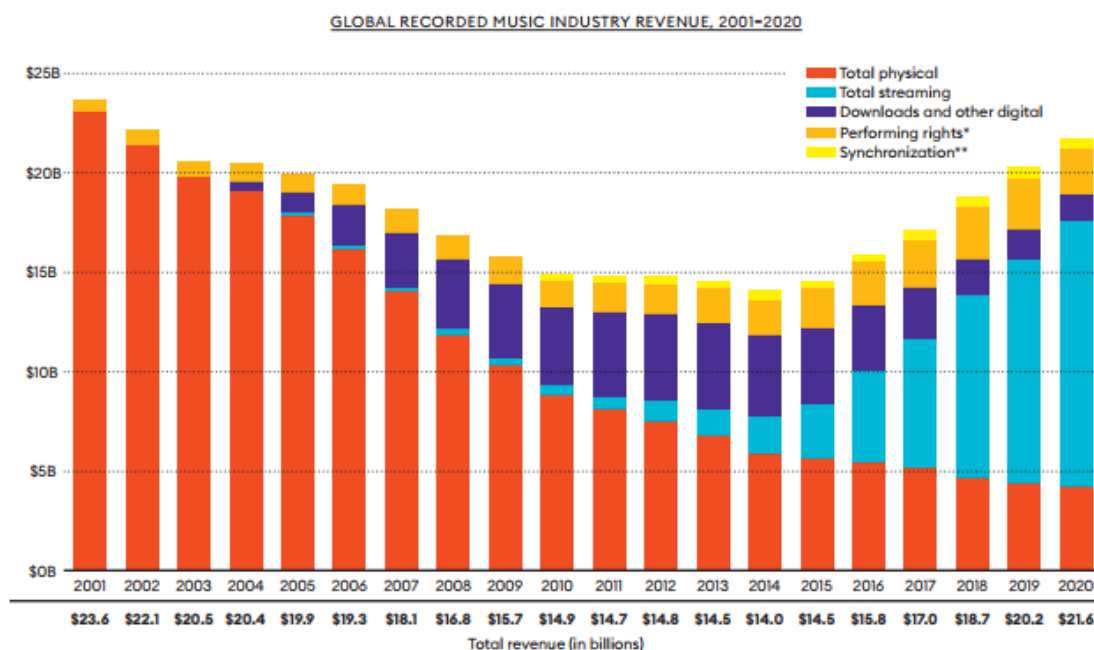


Figura 2. Os números da indústria da música no séc. XXI segundo a revista Forbes²⁹

²⁷Traduzido de: As our epoch has only recently been described as the Anthropocene (CRUTZEN; STOERMER, 2000), it is impossible to know if a new post-human epoch - for instance, where viruses can overcome people - will commence or not. One of the primary views about the concept of Anthropocene suggests that this epoch started with the worldwide population rise and technological advances in the 1950s accompanied with humans' extreme intervention on nature (ZALASIEWICZ et al. 2015). By drawing attention to capitalism's role in this process and stating that humans' devastating impact on nature is not independent from the capitalist system, it is also proposed that this epoch should be called 'Capitalocene' (MOORE, 2014).

²⁸ Steven Feld em sua participação no 10º ENABET, disse que temos que ser além de bons escritores, bons comunicadores. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BODheD_9HBk&t=281s. Acesso 18 fev. 2024.

²⁹ Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/stevenbertoni/2021/11/29/spotify-has-plans-to-move-beyond-music-and-become-the-instagram-and-tiktokofaudio/?sh=27b26c831497>. Acesso 18 fev. 2024.

A constatação aqui é eminente: a cultura popular deve estar - além das ruas - nas plataformas do iTunes, Youtube ou Spotify. O trabalho de Carlos Sandroni *Música e sociedade: trânsito, patrimônio e inovações* (2020) - projeta avanços nas concepções dos três conceitos do subtítulo, na intenção de

[...] assinalar as conexões das atuais políticas públicas e práticas musicais associadas ao “patrimônio imaterial” com o tema dos trânsitos culturais e sociais, assim como das inovações [...] nos modos de construir instrumentos musicais, no modo de tocá-los e de lhes atribuir valor simbólico; nos modos de usar e ressignificar a tecnologia (inventada em qualquer época, da rabeca ao *sampler*, das alfaias aos computadores) para produção e consumo musical, modos que desautorizam, no que se refere à fruição e ao desempenho musicais, a própria noção de avanço tecnológico. Inovações, também, nas políticas públicas, como é o caso da própria legislação sobre o patrimônio imaterial, e no modo como a sociedade vê e escuta produções culturais e musicais de setores desfavorecidos (SANDRONI; DE MORAIS, 2020, p. 9-10)

O embasamento teórico deve estar nos diversos campos por onde se desloca, se confunde, dissipa e ressurgue, tal como se perpetua [a música]. As informações que contemplam essa tempestade e dependência de números, ora podem ser vistas quantitativamente refletidas via algoritmos (interações), ora qualitativamente a partir de uma classificação embasada nas reações obtidas em cada discurso. Melhor dizendo, quanto mais “curtidas”, seguidores, visualizações, streamings e downloads, maior realização profissional.

Na esteira dessa discussão, seria necessário problematizar também os monopólios das ferramentas de busca e mesmo as plataformas interativas, quase todas empresas privadas. O mecanismo de pesquisa da Google no Brasil é responsável por 99,37% das buscas realizadas nos aparelhos móveis. Em nível global, a Google representa 94,94% das buscas³⁰, e vale lembrar que recentemente se posicionou abertamente contra o Projeto de Lei nº 2.630/2020, que “Institui a Lei Brasileira de Liberdade, Responsabilidade e Transparência na Internet”. Não obstante, se os números do Google representam esse domínio exuberante sobre outros navegadores de pesquisa, vale lembrar que as novas gerações vêm deslocando as buscas destes navegadores para dentro das redes

³⁰ Disponível em: <https://gs.statcounter.com/search-engine-market-share/mobile/brazil> Acesso 18 fev. 2024

sociais, estão buscando conteúdo diretamente no Tik Tok ou Instagram³¹ a partir de uma das profissões mais fugazes e *hypes* do contemporâneo - o papel das influenciadoras e influenciadores.

Nesse amplo escopo apresentado, portanto, busca-se pelo choro enquanto transmoderno, pelo choro delas, pelo choro lgbtqiap+, pelo choro pluriverso. Nas rodas e nas redes.

No capítulo I, abordei como se deu essa transição dos conceitos de folclore para a cultura popular, analisando como as políticas de patrimonialização imaterial do século XXI podem relacionar-se com questões de sustentabilidade a partir da comunicação com/entre as comunidades musicais.

No capítulo II, considerei a virtualidade acentuada pela pandemia de Covid-19 e sua influência do processo instrutivo de registro do choro, ponderando que negociações e expectativas surgiram através do mapeamento e da realização dos seminários virtuais componentes do processo, os quais participei como ouvinte da grande maioria.

No capítulo III, conversei com pessoas da comunidade de choro praticando a escuta sensível de seus vínculos e afetos relacionados a essa forma de expressão.

Finalmente, no capítulo IV, propus um balanço a respeito dos últimos acontecimentos pertinentes ao processo de patrimonialização do choro: de que forma esse bem imaterial será registrado, e como se relaciona com os conceitos contemporâneos de cultura popular, sustentabilidade e transmodernidade.

³¹ Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Tecnologia/noticia/2022/07/quase-metade-da-geracao-z-faz-pesquisas-no-tiktok-e-instagram-ao-inves-do-google.html>. Acesso 18 fev. 2024.

1. Os novos estudos sobre cultura popular

Na direção dos temas teórico-metodológicos introduzidos anteriormente, os “novos estudos sobre cultura popular”, assim definidos por Martha Abreu - quando realiza a aula inaugural do Curso Livre de Folclore e Cultura Popular (2021) que é oferecido anualmente pelo CNFCP - fazem referência às duas últimas décadas, quando culturas populares começaram a receber o registro de patrimônio imaterial.

Ao legitimar-se a ideia de ‘imaterialidade’ como aproximação ao sentido de ‘cultura’ que a antropologia formulou e difundiu, especialmente na primeira metade do séc. XX, em direções predominantemente distintas daquelas dos estudos de folclore - se traz novos ares ao cenário cultural, ao permitir que a própria ideia de patrimônio se transforme com base no caráter vário e variante da cultura popular (ABREU; DINOLA, 2017, p. 36).

Martha Abreu define que os novos estudos de cultura popular preconizam a inclusão da sociedade diretamente relacionada ao bem - detentoras e detentores - como sujeitos de todo processo, e não meros pacientes dele. Nesse sentido, o termo cultura popular demonstra os conflitos e valoriza a tradição e a modernidade. Sustentabilidade aos jongueiros, não ao jongo; às capoeiristas e choronas, não à capoeira e ao choro. Na página da BBC News Brasil publica-se uma imagem de uma mulher que trabalha como palenquera [dançarina] próxima aos muros de Cartagena - Patrimônio da Humanidade desde 1984 - na Colômbia. Betty Sargado afirma: “Sou patrimônio histórico, mas não consigo pagar dentista” (2023).



Figura 3. A dificuldade enfrentada pelas palenqueras colombianas³².

Nesse sentido, a historiadora afirma: “o pesquisador não salva nada, o que se pode fazer são alianças com quem detém os saberes”, propondo essa relação mútua em prol da melhora de vida das pessoas envolvidas. “A *Missão de Luís Rodolfo Vilhena terminou*” (ABREU, 2021).

1.1 Missão e projeto?

A antropóloga Maria L. Cavalcanti (1990, 2001), e, a mesma pesquisadora em colaboração com o também antropólogo Luís R. Vilhena (1990), escreveram importantes estudos sobre as concepções de folclore, cultura popular e o tema da “marginalização” do folclore. Em um texto escrito especialmente para o CNFCP, Cavalcanti (2002) destaca que

[...] é preciso compreender o folclore e a cultura popular não como fatos prontos, que existem na realidade do mundo, mas como um campo de conhecimentos e uma tradição de estudos. Isso quer dizer que essas noções não estão dadas na natureza das coisas. Elas são construídas historicamente, dentro de um processo civilizatório, de acordo com diferentes paradigmas conceituais e, portanto, seu significado varia ao longo do tempo. Para se ter uma ideia dessa variação do que em cada

³² Disponível em:

https://www.bbc.com/portuguese/articles/cmlxmeg1g9mo?utm_campaign=later-linkinbio-bbcbrasil&utm_content=later-36698693&utm_medium=social&utm_source=linkin.bio. Acesso 18 fev. 2024.

época foi considerado como “folclore”, basta lembrar que aqui no Brasil, no começo do séc. XX, os estudos de folclore e da cultura popular incidiam basicamente sobre a poesia e a chamada literatura oral. Mais tarde veio o interesse pela música (CAVALCANTI, 2002, p. 1-2).

Na década de 1950, no contexto do pós-guerra, ditas temáticas - movimentações em torno de folclore e da cultura popular - poderiam representar paz e a diversidade dos povos (CAVALCANTI; VILHENA, 1990, p. 75). Assim, vinculado ao Ministério do Exterior, a criação da Comissão Nacional de Folclore e suas diversas Comissões Estaduais dariam início à maior atividade folclórica do século no Brasil. Vilhena (1997) apresentou os pormenores do importante e conflituoso movimento. Seu apogeu foi a criação, em 1958, da *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro*, no então Ministério da Educação e Cultura. A campanha tinha urgência de atuação: os elementos culturais autênticos da nação estariam seriamente ameaçados pelo avanço da industrialização e pela modernização da sociedade (CAVALCANTI; VILHENA, 2001). Por essa razão, o folclore deveria ser imediatamente preservado e intensamente divulgado (p. 3). Um documento simbólico foi a *Carta do Folclore Brasileiro* (1951)³³, que regia “as regras” do *modus operandi* do movimento, e, estabelecia que:

1. O I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo do folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual. 2. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica. 3. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular. 4. Em face da natureza cultural das pesquisas folclóricas, exigindo que os fatos culturais sejam analisados mediante métodos próprios, aconselha-se, de preferência, o emprego dos métodos históricos e culturalistas no exame e análise do Folclore (CAVALCANTI; VILHENA, 2001, p. 6).

³³ A Carta do Folclore recebeu uma releitura em 1995 no Congresso Nacional do Folclore em São José dos Campos.

Porém, se hoje sabemos da importância do CNFCP - conforme mencionado na introdução -, o folclore como campo de estudos raramente consta nos currículos das faculdades de ciências humanas e sociais³⁴, embora possa aparecer, ainda, nas de educação física, turismo e artes, sistematicamente invocado para indicar uma alteridade (CAVALCANTI; VILHENA, 1990, p. 75). O sociólogo Florestan Fernandes foi um dos nomes que mais se preocupou em discutir a posição do folclore no quadro das ciências sociais. Suas críticas aos folcloristas eram constantes a respeito do que consideravam “o povo” e onde estaria o verdadeiro folclore: no camponês inculto. A partir de sua leitura marxista, “o povo” seria o moderno proletariado industrial (CAVALCANTI; VILHENA, 1990, p. 85). Florestan criticava os interesses de classes expostos na alta repercussão do folclore durante o Movimento Folclórico (VILHENA, 1997, p. 135). Contudo, mesmo que crítico aos encantamentos líricos dos folcloristas, “após a leitura mais atenta dos primeiros folcloristas brasileiros, Florestan passa a reconhecer um tipo de labor específico que caberia ao folclorista, de natureza não-científica, mas sim humanística” (CAVALCANTI; VILHENA, 1990, p. 87).

Suzel Reily (1994) disse que Mário de Andrade sempre foi humanista acima de cientista. Configura-se, dessa maneira, um dilema com que muitos etnomusicólogos já se depararam - e me parece que na etnomusicologia já se encontrou uma solução -, mas segue vivo nos estudos folclóricos brasileiros: andar sobre uma linha tênue entre “uma ótica redutora dos fatos e a sobrevivência ao passado” (CAVALCANTI; VILHENA, 1990, p. 75).

Em grande parte desses estudos [de folclore], prevalecia uma concepção de folclore como ‘artefato’, sem mudança ou apenas mudando de forma lenta. Julgava-se essas comunidades e seus modos de expressão como ‘pré-lógicos’, ‘incultos’, ‘Ingênuos’, como discute Marcos Ayala e Maria Ignez Novais Ayala (1995) [...] o Decreto 56.747 (1965), que instituiu o Dia do Folclore no Brasil, contribuiu para a sedimentação da visão corrente do termo, sobretudo em instituições escolares, tendendo a esvaziar ainda mais a sua utilização (LUHNING; ROSA, 2010). Assim, os estudos sobre folclore, que tiveram um diferencial através de pessoas como Mário de Andrade, resumiram-se, novamente, aos aspectos que Marcos Ayala e Maria Ignez Novais Ayala associam com o simples registro de práticas diversas, o que não

³⁴ Em outros países da América Latina e nos Estados Unidos, por exemplo, é mais comum instituições que trabalhavam em igualdade com as disciplinas, como no *Instituto Interamericano de Etnomusicologia y Folklore*, em Caracas, Venezuela, e em departamentos de música conceituados como da *Indiana University*, em Bloomington, EUA.

é diferente dos fazeres de muitos pesquisadores da então chamada 'Musicologia Comparada'. Entendia-se, em diversas situações, o folclore a partir de sua acepção 'Arqueológica', ligada à coleta, gravação, transcrição de músicas, canções e poesias, ressaltando mais a 'materialidade' desses aspectos do que a dinâmica cultural (LUHNING *et al.*, 2016, p. 60 - 61).

A dinâmica cultural, portanto, é uma pauta em desenvolvimento quando relacionada ao conceito de patrimônio. É perceptível que

[...] ainda nos dias de hoje, quando a expressão 'patrimônio histórico e artístico' é mencionada, a primeira ideia que vem à mente da maioria das pessoas é um conjunto de edificações ou monumentos antigos, como igrejas, prédios públicos, casarões, que por sua antiguidade, pela importância artística ou pela relação com fatos e personagens históricos importantes, são merecedores de serem preservados (COUCEIRO; BARBOSA, 2008, p. 152).

Assim, a superação de teorias ultrapassadas sobre patrimônio deve ser difundida. Isso contribuirá para que não falemos mais em uma cultura nacional unificada, e sim em várias culturas populares em prol da diversidade étnica e cultural do país, tal como previsto no Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI).

O que a gente vive hoje é o legado do movimento folclórico, o legado dos folcloristas que se hoje são muito criticados por sua forma de fazer pesquisa, de registrar, sua vinculação com a criação de uma nação homogênea, harmônica e muito preocupada com a formação de uma unidade brasileira, eles são como nós ontem.... e como nossos antepassados, e como antepassados eu entendo que têm uma enorme importância e um legado que a gente tem que valorizar, eles produziram uma série de documentos, de fontes fundamentais hoje para o pesquisador e para os próprios detentores, muitos detentores buscam os registros antigos dos folcloristas e recuperam, ressignificam suas práticas hoje. Esse diálogo entre saberes - vamos dizer assim - é fundamental (ABREU, 2021).

Observe-se o texto a seguir - de Vassouras Coelho Neto (1892) - citado pela autora Martha Abreu, no curso do CNFCP:

Para o autor, se ouvia cada vez menos o Caxambu (jongo): só de longe era possível ouvir seu rugir, no fundo de algum vale. Já não havia 'mais odiosidades' e 'a tristeza teve seu final'. Os gritos guturais estavam sendo esquecidos, pois os africanos adotaram o nosso Deus e relegaram os instrumentos d'África, preferindo-os pelo trombone e flauta. 'E assim vão apagando a dolorosa tradição do exílio' (VASSOURAS, 1892 in ABREU, 2021).

A preferência pelos instrumentos europeus - que contribuiriam na fundação do choro - não fez com que os instrumentos africanos ou que a africanidade dessa música desaparecesse, conforme vimos anteriormente.

Outra referência - na mesma lógica utilizada por Abreu - é de Luciano Gallet nos *Estudos de Folclore* (1934), que retrata a existência de “congados, maracatus, batuques e jongs”, porém afirmando que estes não perdurariam “por muito tempo...”. Dessa maneira, as preocupações de que certas culturas iriam fundir-se no caldeirão étnico e, portanto, deveriam ser salvas antes de se dissolverem, obviamente caíram no esquecimento, e no séc. XXI tais culturas seguem atuantes, inclusive com algumas delas recebendo o registro patrimonial.

Elizabeth Costa, coordenadora de pesquisa da ACAMUFEC, que trabalhou atualmente no processo instrutivo do registro do choro como patrimônio, destacou que

[...] a própria cultura popular é segmentada em um grande conjunto produtor e preservador de práticas tradicionais e em um pequeno conjunto estigmatizado, de práticas permeadas pela reputação de transgressão social, alvo de fortes repressões. O carnaval, o jongo e os cultos de candomblé, para citar apenas alguns exemplos, já sofreram prisões de participantes e apreensões de instrumentos e objetos rituais. Nos estudos interdisciplinares mais recentes, a cultura popular aparece como um modo de vida marcado por uma complexa interação de fatores socioculturais, econômicos, políticos e ecológicos (COSTA, 2015, p. 15).

Assim, a virada do uso do termo “folclore” para o uso de “cultura popular” e as novas concepções sobre questões de classe, conflitos políticos e afirmações identitárias, seja no campo ou na cidade, expandiram os sentidos de cultura, algo que teve início nas últimas décadas do séc. XX.

Com a descoberta de que a cultura estava em todos os lugares, o estudo da cultura e a crítica da cultura passaram a ser uma parte cada vez mais central da vida política e intelectual. Em anos recentes, isso passou a ser chamado de ‘a virada cultural’ nas ciências humanas e sociais, e é geralmente associada à ascensão dos ‘estudos culturais’ (DENNING, 2005, p. 10).

Suzel Reily, que possui mestrado em etnomusicologia (1982) pela Indiana University - quando os institutos de etnomusicologia e folclore estavam separados nessa universidade - entende que no Brasil seria mais conveniente adotar o conceito de “cultura popular” em substituição ao folclore, pois a “não-utilização da palavra ‘folclore’ se fundamenta em questões de ordem teórica bem como de ordem ideológica, estando o termo associado à uma visão de sociedade e de cultura reacionária (REILY, 1990, p. 22 apud VILHENA, 1997, p. 64). A partir de uma visão mais holística dos problemas enfrentados nessa relação entre folclore e cultura popular, a etnomusicologia com as demais áreas, Menezes

Bastos (1995) definiu os continentes teóricos musicais das “musicologias”, divididas pelo autor em quatro subáreas epistêmicas:

O primeiro seria a própria musicologia - a partir da ruptura nos discursos da história da música e teoria musical, a musicologia histórica e a musicologia comparada (futura etnomusicologia) -, o segundo seriam as ciências humanas, de onde provêm a psicologia e a sociologia da música. O terceiro seria a estética musical (filosofia), e o folclore musical completa o quadro das musicologias (MENEZES BASTOS, 1995, p. 42).

Com base nas subáreas expostas e levando em conta como nexos fundamentais o binômio som/cultura, Menezes Bastos coloca o folclore musical junto à etnomusicologia (1995, p. 43). Mas ao longo da primeira metade do séc. XX, quando apenas a “musicologia” folclore musical existia, segundo o autor, esta podia contemplar os musicólogos modernos, “coletadores de canções” e teóricos da construção de uma identidade nacional, a exemplo de Mário de Andrade e Béla Bartók. Atualmente, tais pesquisadores já aparecem em algumas publicações como etnomusicólogos. Suzel Reily (1994) adicionou “etnomusicologia” ao currículo de Mário de Andrade. Béhague definiu Andrade como o primeiro a combinar música e temas socioculturais através de etnografia, e justificou que a preocupação contextual das performances musicais faria de Mário “um verdadeiro etnomusicólogo no conceito, mas não no método atual” (apud. MYERS, 1993, p. 483-484). Com base nisso, pode-se dizer que o escasso acesso do folclore nas universidades brasileiras também se deu à sua falta de inovação e contingência metodológica. Assim salientou Martha Abreu sobre a importância de se falar em sustentabilidade, e não somente salvaguarda - em sua conotação folclórica. Os novos estudos de cultura popular, preconizam a inclusão da sociedade diretamente relacionada ao bem - detentoras e detentores - como sujeitos de todo processo e não pacientes. O termo cultura popular deve seguir em uso pois demonstra os conflitos e valoriza tradição e modernidade. Está inclusa, portanto, a valorização das pessoas como força motriz dos processos culturais, demandas atendidas pela etnomusicologia.

[...] A partir das décadas de 1970 e 1980, as pesquisas acadêmicas sobre a música popular urbana brasileira ganharam novos contornos com influências metodológicas de outras disciplinas como literatura, antropologia, história, sociologia e semiótica. Nas instituições universitárias de música novas perspectivas serão abertas a partir da influência da etnomusicologia (ARAGÃO, 2011, p. 24).

As teorias desenvolvidas nas últimas décadas do séc. XX fizeram com que as etnografias fossem propostas nos moldes dos novos estudos sobre cultura popular. O trabalho de campo tornou-se contingente às realidades específicas.

Conforme sugere Bruno Nettl no prefácio à segunda edição de *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology* (BARZ; COOLEY, 2008), e o diz apoiado em Helen Meyers, seria o *fieldwork* a tarefa mais pessoal a que o etnomusicólogo será incumbido, a mais humana face deste campo de conhecimento. Tais condições estão diretamente conectadas à relação do pesquisador com o objeto e o desenvolvimento da pesquisa em si, no tempo-espaço em que ocorre, imanente à organização sonora de quem lhe percebe. No mesmo prefácio recém mencionado, Nettl assume que “tudo que vem depois - análise, interpretação, teoria - depende do que acontece em campo”³⁵ (Id., *ibid.*, p. ix). Um exemplo particular pode elucidar os apontamentos iniciais: quando estive em Madri para realização de mobilidade internacional, na graduação, iniciava minha pesquisa do trabalho de conclusão de curso com o grupo *Los Choros de Madrid*³⁶, e, precisamente entre os dias 30 de janeiro e 10 de março de 2020, estive em 6 locais com música noturna ao vivo na cidade, que me ocasionaram notas de campos (VARGAS, 2021, p. 23-38), as quais no momento não tinha pretensão de utilizar em minha monografia, pois planejava, ao longo do semestre, intensificar as incursões que então me possibilitariam resultados mais interessantes e dignos de uso.

Florence Weber (2009), que se deteve à questão da escrita e da publicação do diário de campo do etnógrafo, considera que este tipo de documento “na sua escrita primeira não é ainda um ‘texto’: é um conjunto sem coerência prevista em cadernos ou em folhas, mais ou menos estruturadas, mais ou menos ordenadas” (p. 159). Assim o pensava quanto a meus escritos “introdutórios”. Porém, no dia seguinte ao meu último diário de campo, foi decretada a pandemia de Covid-19 na Espanha e todo o restante da minha estadia se limitou à quarentena. As notas de campo feitas até então ficariam

³⁵ Traduzido de: “Everything that comes later—analysis, interpretation, theory—depends on what happened in the ‘field’”.

³⁶ Atuantes no mesmo local até a escrita desse projeto.

como as únicas realizadas *in loco*, e terminei por utilizar todas elas em meu trabalho, pensando que poderiam colaborar para um breve imaginário da música noturna feita em Madri no período pré-pandemia. Em especial, os dois dias de choro que presenciei, que para além de notas de campo, propiciaram um rápido diálogo face a face com os músicos de *Los Choros de Madrid*. Um diálogo de poucas palavras e sutis formalidades, que meses depois, quando já estava no Brasil, transformou-se em agradáveis conversas remotas sobre o choro tocado na Espanha e suas fusões com o jazz e o flamenco (VARGAS, 2020, p. 49-57).

Com isso, se poderia questionar se o diálogo face a face em Madri teria favorecido uma futura aproximação online com os músicos meses após o encontro? No caso de Timothy Cooley, em sua pesquisa com surfistas musicistas (BARZ; COOLEY, 2008, p. 97-102), a comunicação virtual antecedeu o encontro face a face, mas a segunda etapa foi considerada essencial de acordo com o etnomusicólogo (p. 102). Aqui nos interessa pensar o dilema do nosso campo: a “verdade etnográfica”, problema antigo da antropologia elucidado por Alan Merriam:

Isso refere-se ao fato de que, em qualquer cultura, há o que frequentemente parece ser uma quase infinita variação nos detalhes de qualquer comportamento ou crença, e isso se aplica à música como a qualquer outro aspecto da cultura. Dado o fato de que o investigador não pode considerar cada mínima variação pelos simples limites de tempo que possui, como pode ele saber qual é a versão “própria” ou ‘correta’ de uma canção? A resposta reside na distinção a ser feita entre uma precisão absoluta e um entendimento que tal absolutismo provavelmente não existe. O importante não é a busca por uma única verdade, mas, ao invés disso, ‘os limites dentro dos quais uma cultura reconhece e sanciona variações em relação a um... dado modo de comportamento’ (HERSKOVITZ, 1948, p. 570). Ou seja, a ‘verdade’ etnográfica ou etnomusicológica não é uma entidade única e fixa, mas um campo de entidades dentro de uma distribuição específica da variação, e são os limites da variação, ao invés de um suposto absoluto, que levam ao entendimento do fenômeno (MERRIAM, 1964, p. 50).³⁷

³⁷ Tradução pelo Grupo de Estudos Musicais PPGMUS/UFRGS, coordenado pela professora Dra. Maria Elizabeth Lucas, 2008: This refers to the fact that within any given culture there is what often seems to be almost infinite variation in the details of any given behavior or belief, and this applies as well to music as to any other aspect of culture. Given the fact that the investigator cannot possibly consider every minute variation because of the simple limits of time, how can he ever know what is the "proper" or "correct" version of a song? [...] what is important is not the search for a single truth, but rather 'the limits within which a culture recognizes and sanctions variations in a given mode of behavior' (HERSKOVITZ, 1948, p. 570). That is, the ethnographic or ethnomusicological "truth" is not a single fixed entity, but rather a range of entities within a

A citação de *The Anthropology of music* (1964) é fundamental pois corrobora o debate inicial aqui proposto, e problematiza a “verdade etnográfica”, como será abordado no registro do choro como patrimônio imaterial, e a interferência das mediações tecnológicas/digitais propulsadas pela pandemia de Covid-19 nas variações citadas por Merriam.

Com o passar da primeira metade do séc. XX - e o desenvolvimento das ciências humanas - uma “antropologia cultural” surgiria nos Estados Unidos, a partir de Franz Boas, em ruptura ao determinismo e ao método dedutivo evolucionista, e em favor da indução empírica e do novo “método histórico” ao invés do comparativo (CASTRO, 2005, p. 16). Leva-se em conta, nesse método, as culturas tomadas individualmente em regiões delimitadas (p. 16), prática comum nas políticas de patrimônio cultural do IPHAN e da UNESCO. A orientação cultural da antropologia de Boas foi fundamental para que nas décadas 1950/60 música e antropologia se aproximassem quando criada a etnomusicologia como ciência. O marco conceitual foi o trabalho de David McAllister, *Enemy way music* (1954), o marco institucional foi a fundação da *Society for Ethnomusicology* (1955), e o marco teórico foi o livro de Alan Merriam (1964), sendo este último o passo mais importante quanto ao problema de uma “antropologia sem música e uma musicologia sem homem” (MENEZES BASTOS, 1995, p. 11), em direção à uma “musicologia com homem e uma antropologia com música” (p. 37).

De acordo com Anthony Seeger (2008, p. 243), seu avô, Charles Seeger, muito argumentou sobre a escolha do prefixo “etno” ter sido infeliz, visto que “a verdadeira musicologia deveria ser etnomusicológica”, pois incluiria assim todas as músicas (SEEGER, 2008 [1977]). Entretanto, incluir todas as músicas nos estudos etnomusicológicos não seria o mesmo que tratá-las como iguais. Tal abordagem - presente na etnomusicologia contemporânea - apenas apareceria a partir de John Blacking com *How musical is man?* (1973) e o sonoro humanamente organizado. Do mesmo ano, o interpretativismo do antropólogo Clifford Geertz em *Interpretation of cultures* e seu conceito de “descrição densa”

particular distribution of variation, and it is the limits of the variation, rather than a supposed absolute, which lead to an understanding of the phenomenon.

(p. 3-24) seriam bem-vindos aos etnomusicólogos seus contemporâneos, como Steven Feld e Anthony Seeger, que estiveram em campo nos anos 1970 e publicaram na década seguinte *Sound and sentiment* (1984) e *Why Suyá sing?* (1987), ampliando as possibilidades para a antropologia do som e da antropologia musical, respectivamente. No Brasil, o antropólogo Gilberto Velho (1978) afirmou que

Clifford Geertz ao enfatizar a natureza de *interpretação* do trabalho antropológico chamava a atenção de que o processo de conhecimento da vida social sempre implica em um grau de subjetividade e que, portanto, tem um caráter aproximativo e não definitivo [...] ‘realidade’ (familiar ou exótica) sempre é filtrada por um determinado ponto de vista do observador, ela é percebida de maneira diferenciada [...] a necessidade de percebê-lo [o rigor científico] enquanto objetividade relativa, é mais ou menos ideológica e sempre interpretativa (VELHO, 1978, p. 40).

Relacionando às perspectivas de valores morais e projetos éticos, o livro *Bamako Sounds: The Afropolitan Ethics of Malian Music* (2015), de Ryan Skinner, trouxe a complexidade do urbanismo africano em Bamako, cidade capital de Mali, embasado em sua *conceptual tool*: o afropolitano. O tema assimila-se ao cosmopolitismo sugerido por Steven Feld (2012), que trabalhou com o jazz da cidade de Accra, capital de Gana, também na África. Feld projeta novas concepções dentro da etnomusicologia a partir do experimentalismo e dinamismo cosmopolita, e se refere a uma “antropologia do globalismo” (2012, p. 4), presente no livro de Skinner, porém, em menor escala, pois este autor credita ao historiador Achille Mbembe os moldes do afropolitano, e assim o justifica pelo conceito de senso de localidade.

[...] a localidade está sendo continuamente negociada, expandida, colapsada, reivindicada e contestada. É por isso que sigo Mbembe ao apresentar o afropolitano como um ‘local’ de prática existencial, ou, nos termos aqui empregados, uma ética do estar-no-mundo urbano africano³⁸ (SKINNER, 2015, p. 12).

As variáveis nominativas do *Dasein* de Martin Heidegger concordam quanto à escolha de uma análise cultural baseada nas tendências atuais das experiências coletivas dos indivíduos e comunidades onde a música representa consciência ética e moral.

³⁸ Traduzido de: location is continuously being negotiated, expanded, collapsed, claimed, and contested. This is why I follow Mbembe in presenting the Afropolitan as a “site” of existential practice, or, in the terms employed here, an ethics of urban African being-in-the-world.

1.2 Patrimônio imaterial e sustentabilidade

Reiteramos, que essa pesquisa propõe uma relação direta entre etnomusicologia e patrimônio imaterial. Consideramos que o primeiro campo - científico - pode ser definido como “o estudo das pessoas que experienciam música” (TITON, 1997 apud. CAMBRIA et al., 2016, p. 95), e o segundo campo - político - lida com “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas [...] que se transmite de geração em geração” e é “constantemente recriado pelas comunidades e grupos” (UNESCO, 2003, Art. 2.1). Estabelecemos, assim, um postulado inicial que perpassa os campos: a preocupação com as pessoas.

A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da UNESCO³⁹ (2003, Art. 2.1) também reitera as especificidades socioculturais “[...] em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana”. Conforme Vincenzo Cambria (*et al.*, 2016, p. 95), a etnomusicologia em sua “fase mais recente” vai ao encontro teórico do regimento da UNESCO. Novamente, os autores citam Jeff Titon, que delinea a “nova pesquisa de campo” na área pelas características de pleitear por:

[...] uma epistemologia mais humanística e reflexiva (que enfatiza a ‘compreensão’ mais do que a ‘explicação’); uma crescente preocupação com as relações de poder e com os aspectos éticos; ‘o compartilhamento da autoridade e da autoria com os ‘informantes’; ‘uma abordagem voltada à desconstrução dos conceitos de fronteira como raça e etnicidade’; uma atenção especial para as relações de gênero e de classe; e um ‘envolvimento ativo como defensores de práticas musicais e culturais’ (TITON, 1997 apud. CAMBRIA *et al.*, 2016, p. 95).

³⁹ Considerado o marco em nível global de implementação dos projetos e políticas de *Intangible Culture Heritage* (ICH) celebrada em Paris, 17 de outubro de 2003, na UNESCO, e ratificada pelo Brasil em 08 de março de 2006. Vale ressaltar que no Brasil, no ano de 2000, a publicação do Decreto n. 3.551 já tinha instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituíssem o patrimônio cultural brasileiro; e criado o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), que se trata de um programa de fomento cultural que busca estabelecer parcerias com instituições dos governos federal, estadual e municipal, universidades e organizações não governamentais.

A nova pesquisa de campo, ao preocupar-se fundamentalmente com as pessoas, assume, portanto, “atenção às formas de ação (*agency*)” para quem está “constantemente negociando ‘as fronteiras’ que as separam e os significados articulados pelas práticas culturais que elas criam ou adotam” (CAMBRIA *et al.*, 2016, p. 96). Obviamente, para que o sistema seja autônomo, a sociedade deve clamar por sustentabilidade, um conceito cada vez mais em voga e que pode contemplar representatividades outrora apagadas da história, e novos sistemas políticos de autorreconhecimento, não limitando-nos às propostas neoliberais de economia verde.

Sistema sustentável é aquele em que o objetivo é a permanência alcançada por meio da utilização de recursos renováveis. Essa permanência não é a permanência que associamos a algo que nunca muda. Pelo contrário, é dinâmico [...] o exemplo usual desse tipo de sistema é uma floresta, mas também podemos pensar em exemplos como uma universidade, um centro econômico e uma comunidade musical (TITON, 2013, p. 10).

Políticas públicas - provenientes de projetos e editais associados à patrimonialização imaterial - devem ser sustentáveis em potencial. Huib Schippers (2015), mencionado anteriormente, na sua proposta de sustentabilidade a partir dos processos de patrimonialização, constrói um diagrama que representa um ecossistema musical, com um gênero musical ao centro, e organiza cinco domínios ao redor: músicos e comunidades; contextos e construtos; sistema de aprendizado musical; infraestrutura e regulamentação; e mídia e indústria da música. Cada domínio se ramifica em outras possibilidades. A primeira ordem a ser analisada é de qual domínio é mais relevante para o gênero musical estudado em seu respectivo campo. A ordem de ramificação das possibilidades dentro de cada domínio pode variar de acordo com determinado gênero musical. A análise dessa ordem permite entender quais propostas seriam mais eficazes para a sustentabilidade da respectiva forma de expressão.



Figura 4. Diagrama de um “Ecosistema musical”⁴⁰

O autor defende que o entendimento sobre determinado gênero cultural e o que necessita para se tornar sustentável, pode ser otimizado através do conceito de ecossistema musical

A literatura etnomusicológica dos últimos 50 anos já apresenta uma riqueza de informações sobre a natureza e o estado atual de muitas culturas musicais específicas, baseadas principalmente em amplas consultas com músicos e suas comunidades. Mais recentemente, encontramos atenção crescente a outras partes interessadas, como autoridades públicas, instituições educacionais e a indústria musical, complementada por documentários, imprensa, políticas e dados recolhidos de fontes governamentais, ONG, autoridades educativas,

⁴⁰Adaptação/tradução minha, para o contexto do choro, da proposta de Huib Schippers (2015, p. 141).

organizações culturais, meios de comunicação e empresas⁴¹ (SCHIPPERS, 2015, p. 143-144).

Considerando, portanto, que abordamos uma temática em iminência [patrimônio imaterial], Anthony Seeger (2018) escreveu um artigo na forma de um posfácio com a proposta de avaliar os resultados obtidos após 15 anos de projetos e políticas de patrimônio imaterial e dos impactos nas pessoas quanto às realizações dos processos de patrimonialização. O texto de Seeger aborda a problemática das tomadas de decisões referente às organizações das comunidades locais e suas expectativas com os processos, que muitas vezes são parciais e desenvolvidos “de cima para baixo”, e cita o caso do Samba de Roda, considerado Patrimônio Imaterial da Humanidade⁴² (2005).

Citando Chiara del Cesari, Seeger reforçará a importância da etnografia nos processos:

[...] para avaliar como o patrimônio afeta a vida das pessoas, precisamos claramente de mais etnografia [...] patrimônio como desenvolvimento, e traçar os verdadeiros significados de ‘envolvimento’, ‘comunidades locais’ e ‘desenvolvimento’. Devemos ver as pessoas reais e as verdadeiras histórias que se escondem por trás de tais termos (CESARI, 2013, p. 411 apud SEEGER, 2018, p. 3).

As políticas e projetos - não como itens, mas sim como “processos sociais” (SEEGER, 2018, p. 4) - devem ser direcionados ao desenvolvimento e à sustentabilidade, preferencialmente nessa ordem, pois a sistematização primária produzirá as estruturas de representação e facilitarão a permanência dos ganhos - a sustentabilidade.

Muitas das reflexões e constatações realizadas por Seeger, nos direcionam a possíveis soluções apresentadas anteriormente nesse texto.

⁴¹ Traduzido de: The ethnomusicological literature of the past 50 years already presents a wealth of information on the nature and present state of many specific music cultures, based primarily on wide consultation with musicians and their communities. More recently, we find increasing attention for other stakeholders, such as public authorities, educational institutions, and the music industry, complemented by documentaries, press, policies, and data gathered from government sources, NGOs, educational authorities, cultural organizations, media, and business.

⁴² A sugestão partiu do então Ministro da Cultura Gilberto Gil (2003-2008), que em seu governo incentivou as políticas culturais, e decidiu que o samba deveria tornar-se patrimônio da humanidade. Porém, o samba, que já seria uma prática cultural demasiada abrangente, já esbarrava no primeiro problema que seria o da UNESCO de priorizar as “culturas em situação de perigo” (SEEGER, 2018, p. 10). De início foi necessário “recortar” o patrimônio, e o Samba de Roda do Recôncavo Baiano foi escolhido. Inúmeras outras decisões tiveram de ser tomadas, como a criação de uma associação e a escolha das representatividades (SANDRONI, 2010).

Existem já as perspectivas contemporâneas da etnomusicologia e do patrimônio imaterial, e o trabalho a ser feito é promover as medidas que possam favorecer os diálogos. Na continuidade do processo, deve ocorrer o fortalecimento da autonomia das detentoras e detentores para a gestão de patrimônio.

A produção de conhecimento junto às comunidades inventariadas torna-se fundamental para a apreensão de aspectos elementares sobre seus modos de vida e práticas culturais, otimizando o desenvolvimento e a execução das políticas e projetos, favorecendo ainda seus modos de produzir, garantindo sua subsistência e sua sustentabilidade [...] É necessário estarmos cientes de nossas estruturas de poder e limitações, assumindo também que as relações nunca serão totalmente democráticas, dialógicas e horizontais, uma vez que o Estado, a ciência, a política pública e os recursos são campos de disputa onde quem dita a ordem e delibera ainda pertence a uma classe social privilegiada [...] cabe rediscutir as leis, normas, diretrizes e a política de patrimônio imaterial no sentido de verificar em que medida a sociedade tem conseguido efetivamente se apropriar dos mecanismos de participação social oferecidos, dos seus direitos culturais e da própria política para realmente deliberar sobre a gestão e a salvaguarda de seu patrimônio (CUNHA, 2018, p. 82-83).

Uma rápida busca nos principais portais acadêmicos de pesquisa nos fornece muitos resultados, quando inseridas as palavras-chave “etnomusicologia” e “patrimônio imaterial” separadamente. A exemplo do portal de periódicos da Capes, os resultados deram (+700) para a primeira palavra, e (+1000) para a segunda. Porém, se buscar por sinais booleanos “etnomusicologia AND patrimônio-imaterial” o resultado baixa para (5). Nos anais da ANPPOM, ou na revista OPUS, assim como nas revistas internacionais *Yearbook of Traditional Music* ou *Ethnomusicology* da SEM, os resultados, em sua grande maioria, são análises descritivas e estudos de casos de patrimônio imaterial através do mundo, tratando-se da vertente mais comum de estudo. Muitas pesquisas também são proponentes de linhas temporais entre os patrimônios materiais e imateriais e abordagens sobre as legislações pertinentes, como por exemplo, o evento que foi realizado online de 9 de janeiro a 12 de outubro do ano de 2023, o *Intangible Culture Heritage (ICH) 20 Years 20 Dialogues*⁴³, organizado pela UNESCO com representantes da Itália, França, Espanha, Colômbia, Brasil, Áustria, Bélgica, Portugal, Jordânia, Irã, Turquia, Coreia e Japão.

⁴³ Conferência *Intangible Culture Heritage (ICH) 20 Years 20 Dialogues*. Disponível em: <https://www.unitelmasapienza.it/docenti-e-ricerca/cattedra-unesco/ich/>. Acesso 18 fev. 2024.

Considerando que esse capítulo possui enfoque teórico, optei por algumas aparições relevantes da temática de patrimônio imaterial em revistas de música e etnomusicologia: Na *Sociedad de Etnomusicologia (SIBE)*, a revista TRANS publicou um dossiê especial sobre música e patrimônio imaterial (2018), onde localizei o artigo de Seeger já mencionado; no X ENABET (2021) foi realizado o GT Etnomusicologia e patrimônio cultural - reconhecimentos, debates e salvaguardas; no Curso Livre de Folclore e Cultura Popular - proporcionado anualmente pelo CNFCP -, a edição de 2020 tratou dos 20 anos de patrimônio imaterial no Brasil.

Falar sobre políticas patrimoniais requer o contato direto com as legislações vigentes. Humberto Cunha, com formação em Direito e representante brasileiro no já mencionado evento (*ICH) 20 Years 20 Dialogues*, da UNESCO, relata problemas vigentes para o Brasil estar de acordo com as normativas da Convenção da UNESCO (2003). A exemplo da Vaquejada, decretado patrimônio cultural imaterial no Brasil (2016), mesmo não atendendo ao Art. 2 da Convenção (UNESCO, 2003) quanto à compatibilidade “*com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos*”. A prática foi denunciada por “maus-tratos aos animais” e chegou a ser proibida pelo Supremo Tribunal Federal; todavia, no ano seguinte, uma Lei aprovada diretamente na Câmara Estadual e publicada no Diário Oficial do Estado da Paraíba, outorgou à Vaquejada o título de patrimônio. Sucede que o sistema federalista dificulta a execução do sistema legislativo competente às políticas de patrimônio, conforme material apresentado no evento da UNESCO⁴⁴ (2023). O Art. 35 (UNESCO, 2003) também apresenta falhas, visto que o texto reitera que os Estados-Partes da Convenção “*cuja aplicação esteja sob a competência do poder legislativo federal ou central, as obrigações do governo federal ou central serão idênticas às dos Estados-Partes que não constituem Estados federais*”. Nesse sentido, Adler Homero (2006) também demonstra as fraquezas do decreto 3.551, de 2000 (BRASIL), apresentando uma versão consideravelmente crítica sobre o que

⁴⁴ Apresentação de Humberto Cunha. Disponível em: <https://www.unitelmasapienza.it/wp-content/uploads/2023/05/Humberto-Cunha-Brasile.pdf> Acesso 18 fev. 2024.

considera a forma como o patrimônio imaterial foi institucionalizado no Brasil - a partir de um decreto - que não passou por uma sessão ordinária para aprovação em congresso. O autor alega que uma suposta pretensão de criar o patrimônio imaterial para se combater as políticas patrimoniais de “pedra e cal” acarretaram em um processo feito às pressas, o que define como “*um problema mal posto*” (2006), de caráter menos democrático que as práticas de tombamento, enquanto exige que apenas pessoas jurídicas possam oficializar um pedido de registro.

Ao analisarmos os processos instrutivos de registro de bens imateriais, poderíamos nos questionar sobre o “impacto desses projetos nas comunidades locais e as maneiras pelas quais diferentes atores estão se esforçando para fazer uso deles na promoção de suas próprias agendas”⁴⁵ (SEEGGER, 2018, p. 1). Após duas décadas do início dos projetos e das políticas de patrimonialização imaterial, já é possível realizar um balanço sobre como tem se dado essas relações. Entre os problemas citados por Seeger (ano), podemos somar - de acordo com Titon (ano)- a “cultura de laboratório científico” - também citadas por Bruno Latour (ano) e Michel Foucault (ano). Titon, em sua crítica, alega que “o conhecimento não progrediu, e sim foi organizado por comunidades interpretativas em dívida com necessidades econômicas e políticas do mundo desenvolvido” (TITON, 2013, p. 13). Trata-se de uma crítica, e a possibilidade de se questionar as estruturas de poder que manejam as realidades específicas excluídas das políticas, prejudicadas pelos “insulamentos burocráticos” (NUNES, 2013 apud CORÁ, 2014, p. 1097), favoráveis “à ocupação e disposição de cargos públicos em troca do apoio político-partidário garantido ao governante eleito” (Id., ibid., p. 1097).

Elizabeth Travassos (2006) abordou o “poder e valor das listas nas políticas de patrimônio e na cultura popular”, que emanam de lugares sociais variados, e seus produtores “estão apoiados em quadros institucionais igualmente variados, que os investem do direito de apontar suas respectivas seleções de pessoas ou saberes” (2006, p. 8).

⁴⁵ Traduzido de: the impact of those projects on local communities and the ways different actors are endeavoring to make use of them to advance their own agendas.

Os casos que Seeger priorizou foram estudos de patrimonialização na América Latina - o artigo intitula-se “Música e herança cultural na América Latina: um Posfácio” -, e a justificativa é o fato que os processos de patrimonialização, nesses casos, se dão bem distantes de onde aquelas práticas ocorrem.

O escritório da UNESCO selecionou quais ONGs afiliadas à UNESCO analisariam cada indicação e encaminharam os dossiês a essas ONGs. Como secretário-geral do International Council for Traditional Music (ICTM), era meu trabalho designar revisores apropriados para cada dossiê e editar seus documentos finais para maior clareza. Eu selecionaria especialistas que conhecessem o elemento a ser indicado e também algo sobre os aspectos intelectuais e acadêmicos do país para que pudessem avaliar a própria candidatura e também avaliar a experiência de quem participou de sua elaboração [...] em alguns casos, isso ficou claro que as pessoas que os prepararam sabiam relativamente pouco sobre as pessoas locais que praticavam as tradições indicadas⁴⁶ (SEEGER, 2018, p. 6).

O trabalho a ser feito é promover as medidas que possam favorecer os diálogos, e os conflitos de interesses das próprias comunidades também devem ser registrados. A Constituição Federal do Brasil diz que “*O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional*” (BRASIL, 1988). Os novos estudos sobre cultura popular devem ser cada vez mais do conhecimento da sociedade e a relação entre etnomusicologia e patrimônio imaterial pode contribuir na busca por conectar as culturas populares em sua respectiva contemporaneidade, rural ou urbana, em direção ao autorreconhecimento e o desenvolvimento da conscientização cultural como um processo coletivo de melhora das condições das pessoas detentoras desses saberes populares.

⁴⁶ Traduzido de: The UNESCO office selected which UNESCO-affiliated NGOs would review each nomination and forwarded the dossiers to those NGOs. As Secretary General of the ICTM it was my job to assign appropriate reviewers to each dossier and edit their final documents for clarity. I would select specialists who knew about the element being nominated and also something about the intellectual and academic aspects of the country so they could evaluate the nomination itself and also evaluate the experience of those who participated in preparing it. Even after the initial UNESCO office review, however, the applications were very uneven. In some cases, it was clear that the people who prepared them knew relatively little about the local people who practiced the traditions nominated.

2. O processo de registro do choro

Levando em conta as concepções diversas apresentadas até aqui, uma pergunta poderia ser feita: existe um imaginário comum do que é o choro para a sociedade brasileira? A dificuldade da resposta fica implícita no relato das pessoas responsáveis pela instrução do registro - a etnomusicóloga Lúcia Campos, e os etnomusicólogos Rafael Velloso e Pedro Aragão:

[...] Um dos primeiros desafios do processo de registro do choro está ligado ao reconhecimento do caráter plural dessa prática musical, às diferenças estéticas associadas aos seus contextos performativos, aos diferentes 'sotaques' regionais, às cosmologias e aos cânones atribuídos por diferentes comunidades de chorões em diversas regiões do Brasil e aos diferentes mitos de origem e continuidades históricas ligadas ao choro em cada contexto (CAMPOS *et al.*, 2022, p. 50).

Propomos abaixo uma linha do tempo sobre o processo de registro do choro, que tramita no IPHAN desde 2012 - a partir da documentação enviada pelo Clube do Choro de Brasília - sob o número de processo 01450.010897/2012-96⁴⁷. Após a abertura do pedido de registro e da contribuição de demais instituições vinculadas ao choro pelo Brasil que se direcionaram ao IPHAN para contribuírem com o pedido, a Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial declara, no Memorial da Reunião realizada em março de 2015, que o pedido de registro do choro foi outorgado e “a roda de choro foi apontada como eixo norteador da prática [musical] em todos os locais onde o choro consta como referência cultural” (SEI, 4686062).

Em 2018, finalmente o processo foi encaminhado para o departamento técnico do IPHAN, que abriu um edital de chamamento público (SEI, 1537497), no qual a ACAMUFEC foi contemplada. O Termo de Colaboração entre as partes foi assinado em março de 2020 (SEI, 4846819), poucos dias antes da Organização Mundial da Saúde (OMS) decretar a pandemia de Covid-19.

⁴⁷ Para acesso a toda documentação do processo que se encontra em domínio público, é necessário acessar o site abaixo e informar, além do número do processo, o código específico de sete dígitos pertinente a cada documento. Farei uso desses códigos de documento para referenciar as citações. Disponível em:

https://sei.iphan.gov.br/sei/modulos/pesquisa/md_pesq_processo_exibir.php?wt7h6hFBI_9S3D JjGLI0dpQiiSEQL4RcICP821UP_Zu3te9Mz8pMgdSFPXZPRHsDc8jMQ17erGYJfOcrc-boqzo9B0RzngAu8Le4Be85WvpG1JNmV94bPrZgQiPdZA8S Acesso 18 fev. 2024.

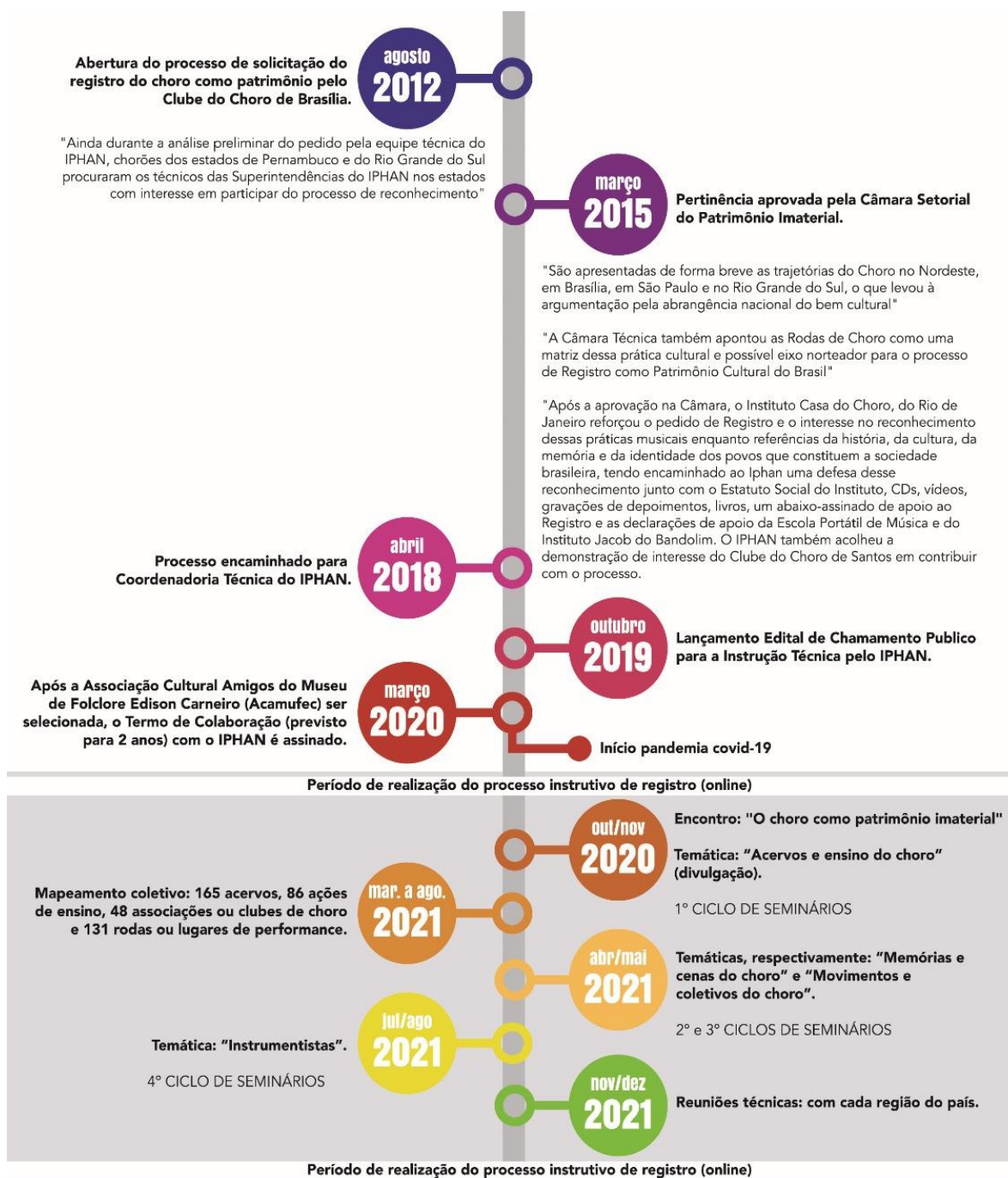


Figura 5. Linha do tempo do processo instrutivo de registro do choro como patrimônio imaterial elaborada pelo autor

Nesse capítulo abordaremos a etapa do processo instrutivo de registro do choro como patrimônio, realizada inteiramente online.

2.1 Virtual x real

Algumas décadas atrás ninguém poderia prever que um processo de patrimonialização de um bem cultural em nível nacional, fosse realizado inteiramente online. Dessa maneira, em meio ao consumo desenfreado dos conteúdos digitais, a etnomusicóloga e os etnomusicólogos responsáveis pela pesquisa do processo de registro do choro solucionaram o problema da pandemia da Covid-19 de uma maneira rápida e eficaz: foram “das rodas às redes” (CAMPOS, et al., 2022, p. 51). Ora, com os imponderáveis do campo os quais todas as pesquisadoras e pesquisadores devem estar cientes, oscilar pode ser necessário e agir mais ainda.

As possibilidades evidentes das plataformas digitais otimizaram a criação de um banco de dados virtual em um momento em que as discussões dicotômicas entre o virtual e o real perderam força. Tom Boellstorff (2008, p. 5 apud MILLER, 2012, p. 8) definiu que no “nosso ‘real’, as vidas sempre foram ‘virtuais’ [...]. É sendo virtual que somos humanos: é da ‘natureza’ humana experimentar a vida através do prisma da cultura”.

Boellstorff argumenta que não há nada irreal sobre a experiência virtual; ao invés de opor virtualidade e realidade, ele segue Aristóteles ao distinguir o virtual do ‘real’. Como Marie Laure Ryan coloca, ‘na filosofia escolástica, ‘real’ e ‘virtual’ existem em uma relação dialética e não de oposição radical: o virtual não é o que é privado de existência, mas o que possui o potencial, ou força de desenvolvimento para a existência real’ (1999, p. 88). Assim, a virtualidade existe ‘sempre que houver uma lacuna percebida entre a experiência e o real’⁴⁸ (MILLER, 2012, p. 8).

Dessa maneira - conforme afirmou o Diretor de Departamento do IPHAN, Deyvesson Gusmão -, configurou-se o primeiro processo instrutivo de registro de um bem imaterial realizado inteiramente online, o que não o tornou “menos real”.

⁴⁸ Traduzido de: Boellstorff argues that there is nothing unreal about virtual experience; rather than opposing virtuality and reality, he follows Aristotle in distinguishing the virtual from “the actual.” As MarieLaure Ryan puts it, “In scholastic philosophy ‘actual’ and ‘virtual’ exist in a dialectical relation rather than in one of radical opposition: the virtual is not that which is deprived of existence, but that which possesses the potential, or force of developing into actual existence” (1999:88). Thus virtuality exists “whenever there is a perceived gap between experience and ‘the actual.’”

Os consultores *honoris causa* do processo foram: Luciana Rabello (RJ), Adamor do Bandolim (PA), Reco do Bandolim (DF), Marco Cesar (PE), Izaías Bueno (SP) e Luiz Machado (RS), que foram escolhidos pela equipe responsável pela elaboração do Dossiê, devido as suas longas trajetórias com o choro.

Durante a etapa de fichamento do processo instrutivo de registro do choro, foi formado um grupo de oito pessoas - selecionadas através de edital público - a fim de auxiliar nesse processo: Anna Paes (RJ), Luciana Rosa (SP), Joana Corrêa (MG), Rodrigo Heringer (BA), Alice Alves (PE), Osmário Osório (PR), Lucas de Campos (DF) e Guilherme Sperb (RS), com quem conversei por Google Meet. Guilherme conta que eles fizeram a divisão das regiões e ele foi responsável “de Florianópolis para baixo”. Um dos primeiros comentários que fez foi de que, após 2 anos da realização do trabalho, ele já tinha percebido em Florianópolis ou Porto Alegre coisas novas acontecendo que não foram registradas. Por isso, ressalta a importância do banco de dados que estava sendo criado e que futuramente poderia ser alimentado pelas comunidades - a plataforma Tainacan, conforme veremos adiante.

Guilherme Sperb relata as características de sua contribuição na pesquisa e questões da época da pandemia.

GS: As orientações eram de não fazer qualquer contato presencial [...]. Eu consegui manifestar meu trabalho com esse recorte mais formal... apesar de termos tido muitas impressões e opiniões enquanto fazíamos nosso trabalho, foi um trabalho baseado em fichas, foi pragmático e burocrático. Sempre vai acontecer essa fricção entre uma instância mais formal e da vida mais orgânica. Foi algo bem pragmático. Eu sinto que às vezes faltou debate, mas as condições eram dessa forma. Ocorre uma relação de poder... o trabalho era entregar o fichamento (2023).

A maior parte da comunicação realizada com as detentoras e detentores dos saberes do choro, durante o mapeamento, foi através do whatsapp. E as orientações eram de deixar claro que não haveria suporte financeiro ou um direcionamento definido para o acervo que, possivelmente, seria registrado e avaliado a partir do contato, em relação às condições de preservação.

O pesquisador Guilherme Sperb comenta que apesar da “pandemia ter deixado um gosto amargo”, ele hoje se pergunta se em algum momento em sua trajetória de pesquisa conseguiria organizar um seminário com nomes como Jorge Cardoso, Armandinho Macedo e outros, e complementa: “a própria

virtualidade ajudou... não haveria tempo e verba para se fazer tudo presencialmente” (SPERB, 2023). E pondera as nuances do trabalho de campo em questão.

GS: Quando tu fazes esse trabalho, tu tens que ver como tu vai apresentar depois os relatos das pessoas... é complexo. Na virtualidade tu pega o relato e já era... se tu tivesses que ir pessoalmente na casa da pessoa, bater lá dizer esse sou eu, com licença... talvez seja mais difícil eticamente ocorrer algum problema. Por telefone, acabou a chamada, já está tudo registrado, não perdi nada... diferente de botar um gravador na frente da pessoa [...]. Claro que isso afetou o ‘corpo a corpo’, mas trouxe benefícios.

Sperb disse, ainda, que tiveram muitas reuniões e um contato bastante intenso entre a equipe de pesquisa durante os meses de realização do mapeamento coletivo, além dos seminários nos quais as pesquisadoras e pesquisadores foram os mediadores.

O pesquisador conclui falando a respeito da importância do treinamento dos profissionais que coordenam esse tipo de atividade. A formação etnomusicológica de Lúcia Campos, Rafael Velloso e Pedro Aragão, que propuseram um processo que partisse da construção das entrevistas, e não a partir de fontes primárias e análises somente documentais foi fundamental. A coordenação “tinha essa visão, de entender o processo a partir dos relatos” (SPERB, 2023).

Foram registrados, entre dezembro de 2020 e setembro de 2021, um total de 48 depoimentos de representatividades do choro. A participação foi de: Adamor Lobato Ribeiro (Adamor do Bandolim), Ailton Gomes, Albenise de Carvalho Ricardo (Nilze Carvalho), Andrea Ernest Dias, Antonio Carlos Moraes Dias Carrasqueira (Toninho Carrasqueira), António Maria de Sousa Fortaleza (Marinho 7 Cordas), Armando da Costa Macêdo (Armandinho Macêdo), Carlos Lázaro da Cruz (Cacau do Pandeiro *in memoriam*), Celso José da Silva (Celsinho Silva), Déo Cesário Botelho (Déo Rian), Elisa Goritzki, Ewerton Brandão Sarmiento (Bozó 7 Cordas), Hamilton de Holanda Vasconcelos Neto (Hamilton de Holanda), Henrique José Pedrosa Annes (Henrique Annes *in memoriam*), Henrique Leal Cazes, Henrique Lima Santos Filho (Reco do Bandolim), Hercules Francisco Pinto Gomes, Ignez Eleonora Moraes Perdigão, Izaías Bueno de Almeida (Izaías do Bandolim), Jeremias de Moraes Dutra (Maestro Jerê), João Luís Rodrigues (Joãozinho do Pandeiro), João Pinheiro de Andrade Lyra Filho,

José Carlos Corrêa Choairy, José de Almeida Amaral Júnior, Juvino Alves dos Santos Filho, Laércio de Freitas, Leonardo Miranda Filho, Luciana Maria Rabello Pinheiro, Luiz José Garcia Machado, Márcio de Souza, Marco César de Oliveira Brito, Maria Elizabeth Ernest Dias, Maria Teresa Madeira Pereira, Marie Thérèse Odette Ernest Dias, Mário Sève Wanderley Lopes, Martha Campos Abreu, Mauricio Lana Carrilho, Nailor Aparecido Azevedo (Proveta), Oscar Luiz Werneck Pellon (Oscar Bolão *in memoriam*), Possidônio Henrique Tavares, Ricarte Almeida Santos, Roberta Cunha Valente, Rogério Caetano de Almeida, Sebastião Tapajós (*in memoriam*) Pena Marcião, Silvério Rocha Pontes, Sílvio Carlos Silva Costa, Valério Xavier de Souza, Williams Magno Barbosa Fialho.

As relações culturais eram priorizadas, e a proposta era incluir, ao máximo, as comunidades. Durante a realização do mapeamento, algumas vezes era solicitado aos próprios chorões - quando servidos das condições para isso - que preenchessem as fichas - sempre em formato digital - e devolvessem posteriormente.

Os números do mapeamento, informados pelos relatores, foram de 81 Ações de ensino, 141 Lugares [Rodas e Locais de Performance], 48 Associações e Clubes de choro e 161 Acervos espalhados por todo Brasil (CAMPOS *et al.*, 2022, p. 57)⁴⁹.

2.2 Dados de um E-Fieldwork: os seminários virtuais

Concomitante ao trabalho de mapeamento realizado pela equipe responsável pelo processo de registro do choro, na contingência das realidades específicas, de outubro de 2020 a dezembro de 2021 (fig. 5), o virtual proporcionou a transmissão em tempo real de 28 seminários realizados com as comunidades de choro espalhadas pelo Brasil. Houve um primeiro seminário que se tratou de uma apresentação da proposta de registro, e foi transmitido e registrado pelo canal do Youtube, da Casa de Choro do Rio de Janeiro⁵⁰. Todos

⁴⁹ No artigo referido, constam todas as etapas e pormenores do processo de registro de choro.

⁵⁰ 1º Seminário do Processo de Registro do Choro como Patrimônio Imaterial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KclE8LBArJo&t=1914s>. Acesso 18 fev. 2024.

os demais seminários foram transmitidos/registrados pelo canal de Youtube, do CNFCP.

Conforme consta no Dossiê Técnico (SEI, 4306709, p. 196-200), entre novembro de 2020 e agosto de 2021, ocorreram 21 seminários organizados em quatro ciclos temáticos: Acervos e ensinos; Memórias e cenas; Movimentos e coletivos; e Instrumentistas. Todos os seminários foram interativos, através do chat, e disponibilizados para visualização logo após o término da transmissão. Seguem as informações referentes a esse período de encontros:

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

Acervos do Choro do Instituto Moreira Salles, Bia Paes Leme (RJ); Acervo Musical de Octávio Dutra (UFPel), Márcio de Souza (RS); Acervo Digital Chiquinha Gonzaga, Wandrey Braga (DF).

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

Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília, Henrique Neto (DF); Oficina de Choro (Instituto Ling), Mathias Pinto (RS); O ensino do Choro no Conservatório Pernambucano de Música, Marcos César (PE).

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

Acervo Izaías Bueno, Izaías Bueno (SP); Acervo do Choro de Pelotas (UFPel), Raul da Costa d'Ávila (RS); Acervo da Casa do Choro, Tomaz Rets e Leonardo Miranda (RJ).

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

A Escola Portátil de Música, Maurício Carrilho (RJ); O ensino do Choro na UFMG, Marcos Flávio (MG); O ensino do Choro como matriz da música brasileira, Nailor Proveta (SP).

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

Acervos musicais de Diamantina, Alaécio Martins e Evandro Arcanjo (MG); Acervos do Choro no Maranhão (UFMA), João Neto (MA); Acervos do Choro alagoano (IFAL), Almir Medeiros (AL).

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

O Choro e suas manifestações em Sergipe: a cena do Choro em Aracaju, Daniela Bezerra e Alexandre Santos de Azevedo (ES); O Maranhão e o Choro, de Flor Amorosa à chorografia do Maranhão: mestres, contribuições e influências, Ricarte Almeida Santos (MA); De ouvido no Choro e nas gravações – o Choro no Paraná: aspectos regionais e musicológicos, Ana Paula Peters e Tiago Portella (PR).

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

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

Gonzaga, Carolina Gonçalves Alves (RJ); *O universo sonoro de Plauto Cruz*, Paulo Parada (RS)⁵¹; *Avena de Castro: o choro de uma cítara*, Gabriel de Campos Carneiro (DF).

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

Choronas – Mulheres no Choro, Ana Claudia Cesar (SP); *Promoção da saúde, memória e cultura no subúrbio carioca*, Luiz Carlos Nunuka (RJ); *Choro delas: das compositoras ao ensino da tradição*, Mariana Bruekers Oliveira e Raissa Anastásia de Souza Melo (MG); *O Choro para grandes públicos*, Wagner Staden (PR).

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

Manezinho da Flauta: uma contribuição para o estudo da flauta brasileira, Elisa Goritzki (BA); *Trajatória de Esmeraldino Salles e reflexões sobre memória e narrativa no Choro*, Felipe Siles (SP); *Representação e identidade no contexto do Choro em Belo Horizonte: o caso de Mozart Secundino de Oliveira*, Humberto Junqueira (MG).

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

O Choro na trajetória e no estilo interpretativo do flautista Altamiro Carrilho, Márcio Modesto (SP); *Memória e criação musical: choros de Paulinho da Viola*, Mário Sève (RJ); *Violão velho*, *Choro novo: processos composicionais de Zé Barbeiro*, Cibele Palopoli (SP); *Meira e o violão de 6 cordas*, Iuri Bittar (RJ).

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

Clube do Choro de São Paulo, Yves Finzetto (SP); *Clube do Choro de Santos*, Marcello Laranja (SP); *Clube do Choro Waldir Azevedo de Taubaté*, Rogério Guarapiran (SP); *Clube do Choro de Avaré*, Altino Toledo (SP); *Núcleo de Choro do Conservatório de Tatuí*, Alexandre Bauab (SP).

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

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

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

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

Instrumentistas:

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

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

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

⁵¹ Acervos catalogado e realizado no ETNOMUS/UFRGS pelo coordenador do grupo de pesquisa Dr. Reginaldo Braga e o doutorando Paulo Parada. Artigo disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/987> Acesso 18 fev. 2024

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Marcos Flavio (MG), Everson Moraes (RJ), Allan Abbadia (SP), Silvério Pontes (RJ), Siqueira Lima (AL), Aquiles Moraes (RJ) e Grazi Pizani (SP) (SEI, 4306709, p. 196-200)

Todas as etapas e escolhas metodológicas do processo instrutivo foram adaptadas para o modo remoto (CAMPOS *et al.*, 2022, p. 51) e estão detalhadas no artigo coescrito pela equipe de pesquisa, em que conferem à realização dos seminários nacionais - que inicialmente seriam regionais -, o crédito de ter sido uma “primeira saída [naquele momento pandêmico], que acabou por fundamentar todo processo” através da “possibilidade evidente que os encontros via plataformas online abriam” (Id., *ibid.*, p. 51).

Nesse sentido, utilizo-me dos conceitos apresentados por Beatriz Polivanov (2013) a respeito das pesquisas realizadas através da e na internet: etnografia, etnografia virtual e netnografia. A última, de acordo com Rocha (2006, p. 26 apud POLIVANOV, p. 68), é “ferramenta metodológica” das demais: como “monitoramento online” para pesquisas documentais ou *marketing*, mas sem a comunicação/interação da etnografia virtual, aquela que interage e comunica de forma virtual. Finalmente, a etnografia abarca qualquer processo etnográfico. Conforme teorizado por Kiri Miller a lacuna percebida entre a experiência e o real

[a virtualidade] era a única forma viável de comunicação síncrona entre diversas pessoas de localidades diferentes.

Em 2008, Abigail Wood descreveu o *E-Fieldwork* (p. 171-187) como um trabalho de campo a ser realizado em um espaço digital totalmente integrado, como um grupo de discussão - por mensagens de texto - sobre música judaica (2008, p. 173), algo que pode ser dinâmico e simbolicamente relevante nas vidas musicais de seus participantes.

O primeiro encontro do processo de registro do choro serviu como a apresentação da questão em público: tornar o choro patrimônio. Porém, antes da titulação, vêm as negociações, as expectativas construídas desde as subjetividades e que concebem um imaginário sobre “o choro como patrimônio imaterial”. Após as primeiras palavras de Luciana Rabello - como anfitriã presidenta da Casa do Choro e consultora do estado do Rio de Janeiro, no processo de registro -, o representante do IPHAN, Deyvesson Gusmão, destacou a importância, naquele momento, de se construir, em conjunto, a narrativa sobre o Choro, de saber como ele é “compreendido [...] e enraizado no corpo da sociedade brasileira enquanto um referencial cultural passível de reconhecimento no âmbito dessa política de patrimônio imaterial” (GUSMÃO, 2020).

Gusmão também detalhou a parte burocrática e explicou que o pedido de registro do Choro partiu do Clube de Choro de Brasília, em 2012, e foi referendado, em 2015, pela Casa do Choro do Rio de Janeiro, o que gerou um gesto interpretativo de Luciana Rabello, que após a conclusão de Gusmão, retomou a fala, e suas palavras - como única consultora mulher - vieram imponentes:

O choro tem mais de 150 anos e atravessou muitas adversidades, atravessou duas guerras mundiais, algumas pandemias, a gripe espanhola... e ele está aqui vivo formando músicos no Brasil, há mais de 150 anos [...]. As coisas vão mudando, são dinâmicas, mas enfim o que realmente importa nisso tudo é a gente pensar pra frente de uma maneira positiva, e fazer com que isso aconteça porque vai beneficiar muitas pessoas que trabalham em prol dessa cultura. E esse é o nosso objetivo, a gente deixa de lado qualquer vaidade, qualquer suposto orgulho, porque o que é muito mais importante é a paixão que a gente tem por essa cultura, e a certeza da importância que ela tem para o Brasil como representante nosso que foi desde sempre. Do melhor do nosso povo. Entendo isso como uma grande oportunidade de se unir forças em prol de uma coisa maior (RABELLO, 2020).

De acordo com a documentação anexa ao processo, houve de fato o envio de mensagens ao IPHAN por parte da Casa do Choro, em 2015, para que a Instituição e a cidade do Rio de Janeiro protagonizassem as ações de patrimonialização, mas a fala de Rabello no seminário encerrou o Rabello no seminário encerrou o assunto⁵². Posteriormente, Gusmão também salientou que “por trás da burocracia tem todo o afeto (...) com que a gente se dedica ao trabalho na instituição, mas também o afeto, que a gente percebe, que é atribuído pelos detentores” (GUSMÃO, 2020). Rabello regozija: “ouvir um representante do Estado falando em afeto⁵³ e delicadeza é muito bom, né? Dá uma animada na vida, não? A gente entender que nós somos isso aí... está na mão da gente, a gente que vai fazer as coisas acontecerem...” (RABELLO, 2020). Sob as ressonâncias otimistas, Henrique Neto, do Clube do Choro de Brasília, valorizou o momento:

Eu acho que essa iniciativa vai unir os chorões e também as instituições, o que é fundamental... vai trazer além dessa valorização, vai trazer os holofotes para o Choro e acho que a gente precisa... nesse momento então nem se fala, um momento difícilimo no Brasil que a gente sente a nação dividida, e acho que o Choro e a cultura tem essa função de agregar, como em uma roda, onde a gente se sente mais irmão, não tem diferença nenhuma, acho que o choro tem a ensinar... através do choro essa repercussão que esse patrimônio vai trazer, vai também ensinar as pessoas essa irmandade [...] a gente recebe pessoas [em Brasília], chorões do Brasil todo e a gente vê essa riqueza a ser apresentada toda semana aqui e é inesgotável o tanto de propostas. Então eu acredito que vai ser fundamental [o registro] para a aproximação e [para] trazer uma unidade para o nosso povo novamente... vai agregar mais essa beleza pra nesse momento que a gente está vivendo (NETO, 2020).

Rabello complementa:

Você falou uma coisa muito bonita aí, que eu acho que é muito representativo do momento que estamos vivendo, um momento muito difícil no mundo inteiro... o Brasil atravessa momentos muito complicados também, e acho que o Choro tem uma contribuição imensa a dar ao mundo, muito ensinamento que traz essa cultura, o

⁵² Lembro-me de comentar a questão em uma aula do Estágio Docente e escutar de um colega da graduação que nem sabia que existia choro, em Brasília, cidade de chorões como Hamilton de Holanda, Rogério Caetano e Ian Coury (atualmente estudando na *Berklee College of Music*). Não obstante, visto que aqui a discussão não se dá nesse âmbito, mesmo porque posteriormente instituições do Recife, São Paulo e Porto Alegre também apresentaram manifestações quando o IPHAN, em nota, já havia dado parecer em nível nacional para o registro.

⁵³ Aqui o conceito de afeto aparece junto ao de delicadeza. É nesse sentido que se utilizamos dessa palavra tal como Deyvesson Gusmão e Luciana Rabello mencionaram: a importância das relações afetuosas/prazenteiras conduzidas através das pessoas que possuem envolvimento com essa música.

ensinamento da generosidade, da tolerância, um com o outro, não se aplica ao chorão o super ego e a super vaidade, ele está sempre a serviço de uma coisa maior do que ele [...]. No momento em que o mundo procura alternativas para a vida saudável em todos os sentidos, o Choro vem aqui como um bálsamo. Um aliado com certeza, educou músicos no Brasil a vida inteira, e está educando também como pessoas, criando pessoas importantes. Você é uma prova disso com certeza... o Mathias que estava aqui agora também, essa juventude que foram alunos que vieram depois da gente, que vieram influenciados pela minha geração, e tão levando uma bandeira lindamente, isso aí justifica tudo sabe... isso é que faz sentido (RABELLO, 2020).

O seminário introdutório - assim como os que o sucederam - contou com representatividades da ACAMUFEC, do IPHAN, da equipe de coordenação do processo instrutivo e de pesquisadoras e pesquisadores, além do fundamental: choronas e chorões. Com isso, inúmeras pautas vieram à tona no formato participativo.

Nos primeiros seminários realizados no processo de registro do choro alguns participantes enfrentaram problemas técnicos, mas ao longo de quase um ano de eventos remotos, os problemas diminuíram a quase zero. Sebastião Tapajós, que não havia conseguido conectar-se a seminários anteriores, pode participar, no dia 12 de julho de 2021, do encontro de instrumentistas (violonistas) e, com bastante dificuldades na fala por questões de saúde, realizou algumas performances a partir de sua casa, em tempo real, que ficaram registradas. Esse “processo de globalização virtual que progride, favorece mais encontros que desencontros”, afirmou Beth Costa da ACAMUFEC, sempre encarregada das aberturas dos encontros.

Inúmeras pautas vieram à tona no formato participativo dos seminários que possibilitava, também aos ouvintes, interagir através do bate-papo. Questionamentos como (transcrições minhas): “Porque o Choro não pode ter funcionários públicos como em uma orquestra sinfônica? Organizados em regionais de 5 ou 6 músicos levando música para a sociedade?” (Lucas Andrade); descontentamentos com bateria e guitarra no Choro (Almir Medeiros) e com o público que, na Roda de Choro, “pede para tocar Legião Urbana” (Walber Fonseca); com a profissionalização: “Todo mundo conhece e gosta de Choro, mas na hora da produção, tem projeto que cobra 80% do valor” (Caio Cezar) e “Quem vive de Choro hoje em dia?” (Rafael Marques); a resiliência do choro das mulheres (Aline Vieira, Ana Claudia, Mariana Bruekers e Raíssa

Anastácia) - assunto a ser abordado no próximo capítulo; a desvalorização atual do teatro e da dança no Choro, presentes nos primórdios musicais de Chiquinha Gonzaga (Wandrei Braga); do cuidado com o repertório: “no máximo um samba de raiz, além do chorinho...”; e da questão referente ao choro ser ensinado nas escolas, o quanto seria positivo caso “nos mesmos moldes do Marabaixo de Amapá”⁵⁴, destacando-se a presença negra nessa música. O tema vai ao encontro da importância da trindade da música popular (afro)brasileira na formação do choro, samba e da música popular como um todo (João Peçanha). A concluir alguns exemplos: o tema dos extratos sociais: “A gente vai ter sempre classe média e classe média alta aqui em BH se aproximando disso [das Rodas de Choro]”. Muito Choro acontecendo, mas “as regiões não são tantas assim” (Paulo Amado), o que nos remete à gentrificação e à necessidade de descentralização cultural.

Tais enunciados estão circunscritos na (des)conjuntura sócio-política do período em que ocorreram (2020-2021): crise da Covid-19 e enfraquecimento do incentivo à cultura em grande escala durante o governo Bolsonaro, o que repercutirá nas falas e afetos virtualizados através dos seminários. A quantidade de impressões, sugestões, afetos, reivindicações e conflitos que foram compartilhadas durante os seminários virtuais renderiam um estudo próprio. No que tange a essa pesquisa não se pretende pormenorizar essa etapa, e sim reconhecê-la como, além da única opção possível no espaço-tempo em que se fez necessária, uma possibilidade real de processo etnográfico contemporâneo, uma sugestão de mediação entre os possíveis signos discursivos (ARAGÃO, 2012, p. 92-93), valorizando a narrativa como categoria epistemológica chave para a identidade sonora. Nesses encontros virtuais, os diversos e conflituosos “eu discursivos” formaram as “tramas narrativas” (Id., Ibid., p. 91) realizadas em tempo real e disponibilizadas publicamente e de imediato nas redes.

⁵⁴ O Marabaixo, manifestação cultural de origem africana, foi registrado como Patrimônio Imaterial pelo IPHAN, em 2018.

3. Afetos e choros

Após Identificar as concepções e tensões sobre o entendimento de patrimônio imaterial, folclore e cultura popular no capítulo um, consideramos, no capítulo dois, o escopo teórico-metodológico que concerne ao desafio de conciliar as normas que instrumentalizam o processo de registro - de acordo com IPHAN -; a efervescência das mediações tecnológicas no consumo musical, intensificadas pelo período pandêmico, e, finalmente, iniciamos um processo de escuta sensível das comunidades musicais - a partir dos seminários. O último dos três tópicos - da escuta sensível - será continuado neste capítulo, conforme sugerido por Huib Schippers como competência da etnomusicologia: “explorar a sustentabilidade das culturas musicais em colaboração mais estreita com as comunidades”.

Nesse sentido é que busco novas possibilidades, ao conversar com pessoas da comunidade de choro, neste capítulo três. Pessoas aptas a contribuir a partir da valorização de suas expectativas, subjetividades e afetos - os signos discursivos (ARAGÃO, 2012) inerentes ao complexo processo de realização musical. Vejo, portanto, o patrimônio imaterial no sentido de uma possibilidade de sustentabilidade e de comunicação. Schippers, citando a Titon, fala de uma “ideia de administração” da proposta [sustentável] em questão, que

reposiciona os trabalhadores da cultura de forma colaborativa, tanto como estudantes de estudiosos da comunidade e praticantes de música, e simultaneamente como professores que partilham as suas competências e capacidades de networking para ajudar a comunidade musical a manter e melhorar as condições sob o qual a sua cultura expressiva pode florescer⁵⁵ (TITON, 2009, p. 120 apud. SCHIPPERS, 2015, p. 143).

Em direções diferentes de uma “verdade etnográfica” que é registrada na forma de um depoimento - porque dependendo do caso a parte burocrática assim exigirá - está a possibilidade de entrevistas - que ao contato inicial podem soar como tal -, mas que no decorrer do encontro demonstram-se conversas sem limitações. Melhor dizendo, foi apresentado aos participantes uma semi-

⁵⁵ Traduzido de: repositions culture workers collaboratively, both as students of community scholars and music practitioners, and simultaneously as teachers who share their skills and networking abilities to help the musical community maintain and improve the conditions under which their expressive culture may flourish.

estrutura temática: o choro como patrimônio imaterial. Apresentei-me como pesquisador desse “objeto”. Porém, ao conduzir os diálogos - alguns online, outros presenciais -, surgem as entrelinhas da relação subjetiva específica com o choro construída por cada “entrevistada(o)”. Seeger afirma que

Entrevistas podem nos levar a um longo caminho para uma análise, porém algumas questões muito importantes devem ser respondidas através da interpretação das respostas. Essas são as respostas ao *porquê* as pessoas participam de eventos musicais, *quais* suas motivações e *qual* o significado do evento para elas. Essas questões são mais difíceis de responder do que aquelas que podemos descobrir através da observação direta, porque o significado geralmente é o produto de experiências passadas e do relacionamento dos eventos musicais com outros processos e eventos na comunidade (SEEGER, 2008, p. 255).

Portanto, novamente citando o modelo de Schippers, prioriza-se a escuta sensível em primeiro plano - domínio -, referente às comunidades musicais. Contudo, esse domínio primeiro é tangenciado pelos debates que envolvem os demais domínios mencionados anteriormente: contextos e construtos; sistema de aprendizado musical; infraestrutura e regulamentação; e mídia e indústria da música.

A escolha das pessoas entrevistadas deu-se através de questões de transversalidade geográfica, profissional, performática e educativa. Entre os consultores de notório saber, procurei pelas representatividades dos extremos geográficos do Brasil: Adamor do Bandolim (Norte) e Luiz Machado (Sul).

A partir de um auxílio para trabalho de campo aceito pela Comissão do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS), da UFRGS, fui à cidade do Rio de Janeiro, onde pude conhecer a Casa do Choro e o CNFCP. Na ocasião, entrei em contato com Luís Barcelos (atual bandolinista do conjunto Época de Ouro), que a 18 anos mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro para viver profissionalmente de choro.

Encontrei-me pessoalmente com as professoras e instrumentistas Stefania Johnson (flautista) e Julia Schirmer (violonista 7 cordas), do grupo Choro das Gurias. Já havia sido colega da Julia Schirmer em festivais de choro e na Oficina de Choro de Porto Alegre, e também havia sido colega da Stefania Johnson na graduação e pós-graduação em música na UFRGS.

Finalmente, conversei com os professores e instrumentistas Mathias Pinto (coordenador da Oficina de Choro do Instituto Ling, em Porto Alegre); e Geraldo Vargas (coordenador do projeto Tocando o Choro, em Florianópolis), por reconhecer trabalhos duradouros a partir da educação musical através da linguagem do choro. As conversas foram realizadas entre março e dezembro de 2023.

3.1 Choro Marajoara, no Spotify e na Avenida

No interior da Ilha de Marajó - a maior ilha fluvial do mundo banhada pelos Rios Amazonas/Tocantins e o Oceano Atlântico - está o município de Anajás/PA, onde nasceu Adamor Lobato Ribeiro, o Adamor do Bandolim, consultor *honoris causa* da região Norte no processo de registro do choro, conforme mencionado, com quem tive a oportunidade de realizar uma conversa por áudio, através do Whatsapp.

Adamor orgulhosamente me contou sobre a sua infância no interior da Ilha de Marajó, onde a energia elétrica não chegava e velas só eram usadas quando sua família hospedava alguma “pessoa antiga” para contar “história de curupira” da região amazônica. O acesso era tão remoto que os moradores do local chegavam a demorar 3 ou 4 dias para irem a Belém. A família também não tinha rádio; porém, o pai de Adamor era um barqueiro comerciante e algumas novidades chegavam em casa, como uma vitrola acompanhada de vários discos 78rpm. O pai precisava esconder as agulhas, pois Adamor gastava todas, e passava horas afiando as agulhas usadas nas pedras para conseguir ouvir mais um lado dos vinis que haviam chegado de barco.

AL: Tinham vários discos de canções de Aracy de Almeida, Lana Bittencourt... entre esses discos vieram vários instrumentais. Era disco do Nelson Miranda, Pixinguinha, Waldir Azevedo, Jacob [do Bandolim] ... Eu fui alfabetizado pela minha mãe. Ela que me ensinou a escrever, o abc e a tabuada... e ela ficava impressionada que eu pegava a vitrola... O pai não dava folga, ele comprou uma caixa de agulhas e eu gastei todas. Ele escondia as agulhas... e eu ficava horas e horas afinando as agulhas usadas na pedra pra poder escutar apenas um lado... Entre os discos tinha um do Garoto. Eu pegava aquele disco, olhava, e imaginava que fosse um menino que nem eu de 7, 8 anos. Eu pensava: ‘se esse garoto toca, eu posso tocar também’ (2023).

Foi um tio curioso de Adamor que fez um banjo para ele, com apenas 4 trastes aleatórios e que não afinava. Para bater um acorde ele afinava corda por corda, mas “para solar não dava...”. Os trastes foram feitos com a borda de caneco de leite condensado, e “eram muito ásperos, muito ruim”, diz Adamor.

Aos 10 anos, Adamor mudou-se para Belém, e aos 16, foi para Macapá, onde começou a conhecer os chorões que tocavam na rádio e venceu o primeiro concurso de calouros. Foi quando ganhou um cavaco do seu pai e pode começar a praticar à vontade.

Nessa época, um circo começou a se apresentar na cidade e Adamor descobriu que havia a apresentação de um bandolinista, mas como o jovem não tinha dinheiro para a entrada, se ofereceu a levar alimentos para os animais do circo em troca de entradas. Adamor, então, começou a pedir os restos de comida no supermercado: “eu pegava os restos das folhas de couve, pedaço de cenoura, de maçã, banana, repolho, botava tudo em uma caixa de papelão e levava para ganhar a entrada para o circo, só para ver o músico tocar...” (LOBATO, 2023).

No ano de 1986, Adamor já estava em Belém, participando efetivamente das atividades de choro na cidade, quando vieram pessoas à cidade e foram ao Clube do Gilson para procurá-lo, a fim de o convidar para fazer um concerto em Macapá. O motivo era que o seu “mestre do circo”, o bandolinista Amilar, havia recebido um incentivo do governo para gravar um LP, e, na véspera do lançamento, sofreu um AVC. Adamor disse que iria e que abriria mão do cachê. A experiência acarretou na decisão tomada por Adamor assim que voltou a Belém: gravaria um disco de choro, mesmo que não tivesse condições financeiras para isso. Em 1989, deu início às gravações do “primeiro disco de choro da Amazônia”, conforme se orgulha o bandolinista. Ele diz: “Não que eu seja melhor que ninguém, eu apenas sou muito teimoso...” (2023). Adamor gravava uma sessão por semana, “às vezes demorava duas semanas para voltar, e conseguia gravar apenas a parte ‘A’ ou ‘B’”. Era um estúdio de publicidade e uma mesa de quatro canais. Após inúmeras intempéries financeiras e estruturais e cinco anos de gravações, em janeiro de 1993 o disco ficou pronto.

AL: Quando chegou o disco, aí eu fui pra casa do Eduardo, meu amigo, que cedeu o selo pro disco. Cara, quando eu vi o disco rodar com meu

nome rodando assim... as lágrimas desceram, cara... até hoje quando eu falo, eu me emociono, cara, foi uma luta... uma luta titânica (2023).


Embora não estivesse na presença de Adamor do Bandolim, e tampouco o tenha visto durante nossa conversa, pois a realizamos por chamada de áudio, senti sua voz “nublada” quando me contava do momento da primeira audição do seu disco autoral. Entre as falas: “Foi uma luta...” e “foi uma luta titânica”, o mestre necessitou daqueles três segundos necessários de silêncio, devido ao fraquejo de sua voz.



Figura 7. O primeiro disco de choro da Amazônia no Spotify⁵⁶

É possível sugerir que o maior feito de Adamor do Bandolim, a partir de sua relação com o choro, sejam suas composições. Seus discos, disponíveis no Spotify, o enchem de orgulho. Porém, outro fato marcante foi a homenagem recebida pela Escola Universidade de Samba Piratas, da Ilha de Mosqueiros, no carnaval de 2015. Adamor contou que inicialmente um amigo atuante na Escola perguntou se poderiam homenageá-lo, e ele falou que sim, mas que “nem levou a sério”. Resultou que meses depois o samba-enredo “Nas cordas do bandolim de Adamor, a força do chorinho brasileiro”, composto por Jorge do Cavaco, estava pronto, e o homenageado foi convidado a desfilar na avenida. Ele conta: “Eu fui lá participar naquele carro alegórico... foi o carro sair na Avenida e eu comecei a chorar. Fizeram um samba tão lindo. Ver a história do choro contada por aquela gente humilde. É uma escola pequenininha, mas para mim, aquilo foi tudo” (2023). Até hoje Adamor conserva o papel com a letra do samba-enredo, que me enviou por whatsapp.

⁵⁶ Disponível em: <https://open.spotify.com/album/13q3IPU1TQ8zc5ny1MdORF> . Acesso 18 fev. 2024.


 UNIVERSIDADE DE SAMBA PIRATAS DA ILHA
 "U.S.P.I." Fundada em 07 de Janeiro de 1975
 ENREDO: "NAS CORDAS DO BANDOLIM DE ADAMOR,
 A FORÇA DO CHORINHO BRASILEIRO"
 Compositor: Jorge do Cavaco
 Intérpretes: Carlinho do Samba, Dimas Júnior,
 Denilson Machado e Plínio da Paz

Piratas
 Com a luz e o brilho das estrelas
 Traz no coração toda a emoção
 Dos acordes de um bandolim
 Meu samba vem pedir passagem
 Aos chorões faz homenagem
 Aos sons de primas e bordões.
 Da mistura de outras culturas
 Chegou ao Brasil vindo de outros continentes
 Da Europa a valsa e a polca
 Dos grandes bailes de salões
 Da África com os tambores africanos
 Surgiu o xolo no período colonial
 Vindo de terreiro da fazenda aqui ficou
 Pra ser tocado pelos nossos regionais
 Choro, chorinho pros chorões
 Nosso maior gênero musical.

Chiquinha doce "Flor amorosa"
Das "Noites Cariocas" de Jacob do Bandolim
Pixinguinha tu és "Carinhoso"
Com o "Brasileirinho" de Waldir. {REFRÃO}

Nosso gênio criador
 Na arte de compor
 Vem do Marajó
 "Lágrimas da minha ilha"
 "Choro Caboclo"
 Tem "Jeito Marajoara"
 Com Gente de Choro
 Nas mãos a arte musical
 Suas obras ficarão na história
 O tempo não apagará
 Mestre Adamor tu serás imortal.

Sou vermelho e branco eu sou
Canto o talento do Adamor
Que fez da música a sua paixão
Do choro sua doutrina e religião. {REFRÃO}



Adamor do Bandolim

Figura 8. Letra samba-enredo que homenageou Adamor do Bandolim

No tocante à sua relação com o choro, Adamor do Bandolim se considera um ativista musical da região amazônica.

AL: Por isso eu componho. Compus 'SOS Amazônia' quando mataram aquela senhora religiosa⁵⁷, por causa de terra... fui fazer um show em Altamira [Pará] e eu vi terra, tanta extensão de terra... e o cara matar por causa de terra... como eu digo sempre nos shows que eu faço, eu nunca tive mandato eletivo, a minha tribuna é o palco. O meu protesto, meu apelo é sonoro e pacífico [...] infelizmente as águas do oceano estão invadindo aqui, os rios tão diminuindo a água doce, morrendo peixe, morrendo golfinho... Tudo por causa da devastação. Tão

⁵⁷ Em fevereiro de 2005, a missionária católica conhecida como Irmã Dorothy Stang, que lutava pelos direitos de camponeses sem terra na Amazônia brasileira, foi brutalmente assassinada – executada com sete tiros enquanto caminhava por uma estrada deserta no caminho para uma reunião sobre o direito à terra. Disponível em: <https://memorialdademocracia.com.br/card/assassinato-de-dorothy-stang-choca-o-pais> Acesso 18 fev. 2024.

contrabandeando pedra preciosa, nióbio. Será que não sabem que numa guerra todo mundo perde? Não tem vencedor (2023).

Ao longo de sua trajetória, Adamor nunca sobreviveu profissionalmente do choro. Recentemente, passou por dificuldades financeiras e problemas de saúde. Um amigo músico fez um show e conseguiu R\$1500 reais para auxiliar no tratamento de uma doença que resultou na perda da visão do olho esquerdo. E falando sobre essa relação com a música, afirmou que sempre incentivou muitos jovens músicos que deixassem a música em segundo plano. “Põe a música em segundo plano. Como lazer... não põe a música em primeiro lugar senão você vai passar privação na vida. Viver de música no Brasil infelizmente não dá” (LOBATO, 2023).

No sentido de proporcionar visibilidade ao bandolinista, é importante mencionar o trabalho da pesquisadora da Universidade do Pará, Wanessa Trópico - uma “fã” de acordo com Adamor -, que leu o livro de Henrique Cazes (1998) aqui mencionado, e percebeu que na parte que se falava do choro do Norte, Adamor do Bandolim não era citado. Segundo o bandolinista, a autora foi atrás da editora para informar a respeito do equívoco. No ano de 2015, Wanessa foi selecionada no edital proposto pela Revista do Choro e publicou no livro *Pensadores do Choro: “O Choro Marajoara de Adamor do Bandolim e um breve relato do Choro no Pará”*, obra ao qual não obtive acesso. Em matéria sobre o lançamento desse trabalho, a autora ponderou que quando começou a pesquisar o choro, nenhum livro, tese ou dissertação chegava ao Pará, e reiterou a esperança que propostas de pesquisas do tipo na região se multiplicassem⁵⁸.

Meus questionamentos para a entrevista, conforme falei no início do capítulo - minha semiestrutura temática sobre o registro do choro - passaram despercebidos por Adamor do Bandolim. Ele não demonstrou muitas expectativas com o registro do choro como patrimônio imaterial, apenas alegou que foi ótima a experiência de estar em contato com chorões do Brasil todo.

Ao final de nossa conversa perguntei sobre o choro contemporâneo e o choro do Norte. Ele respondeu sobre, respectivamente:

⁵⁸ Disponível em: <https://imprensabrcomunicacao.wordpress.com/2015/02/10/revista-do-choro-e-e-ditora-divulgam-resultado-do-primeiro-edital-pensadores-do-choro/>. Acesso 18 fev. 2024.

AL: Eu não consigo gostar de jazz... eu gosto de ver início, meio e fim. O músico jazzista é espetacular. Esse negócio de escala não é mistério pra eles... São ótimos. Mas eu não consigo gostar... Eu gosto do Blues, o romantismo, foxtrote, mas não suporto o jazz. Quando eu morrer pode botar na minha epígrafe: “aqui jaz quem nunca entendeu jazz” [risos]. Assim é o choro contemporâneo, tem cara que é tão bom que já pira e daí o choro já fica torto... [...] A gente [do Norte] tem influência do mambo, do merengue... Porque a rádio aqui, na década de 70, 80, tocava muito... Perez Prado ...Luis Kalaff. São bons demais de ritmos... La Sonora Matancera Con Bienvenido Granda... (2023).

Sucedo que Adamor demonstrou-se realizado com os reconhecimentos obtidos ao longo de sua história. Nas suas palavras, já tinha gravado discos, já tinha sido samba-enredo, homenageado na Câmara de Deputados... E me disse, no final - quando o lembrei de que nossa conversa havia sido registrada -, que foi ótimo eu ter registrado, “porque as palavras o vento leva e o gravador segura”.

3.2 Reminiscências de um choro tradicional

Para a realização dessa pesquisa, retornei pessoalmente ao estúdio do professor, consultor *honoris causa* da região Sul no processo de registro do choro, o mestre Luiz Machado. No bairro Cidade Baixa, em Porto Alegre, fica a sala do professor, onde eu já havia realizado aulas de bandolim, no ano de 2019. Pelo fato de haver uma pesquisa específica sobre a trajetória do Tio Luiz - assim chamado carinhosamente pelos seus alunos - em andamento, no PPGMUS da UFRGS⁵⁹, pontuarei as impressões geradas a partir de uma conversa presencial que tive com o professor Luiz Machado, que pairaram sobre as suas relações profissionais e tecnológicas sobre o ensino e realização do choro contemporâneo.

Rapidamente, Luiz conta que foi um show que assistiu do grupo A Cor do Som, nos anos 1980, em Porto Alegre - em que o bandolinista Armandinho fez uma abertura - que despontou sua vontade de se desenvolver como bandolinista e aprender a linguagem do choro. Descobriu que na escola de música Palestrina, em Porto Alegre, havia quem ensinasse, escola onde evoluiu rápido no

⁵⁹ O colega mestrando em etnomusicologia Diogo Jackle, também sob orientação do Dr. Reginaldo Braga está pesquisando a trajetória do mestre Luiz Machado (2024).

instrumento e tornou-se professor. A partir disso, passou a ser convidado para diversos eventos relacionados ao choro na cidade.

LM: Em pouco tempo as pessoas foram me conhecendo e foram me procurando. Acho que tu vais fazendo um bom trabalho e isso vai espalhando [...] eu nunca fiz um projeto... sempre me convidaram. Só que sempre fui disciplinado dentro da minha escola. Eu tocava quando tinha que tocar, mas nunca ocupei o horário dos meus alunos, sempre fui regrado. Tem músico que, às vezes, vai tocar lá longe... sempre quando ia acontecer alguma coisa eu sempre antecipava aula com o aluno. Em 40 anos que sempre trabalhei com música, eu nunca deixei um aluno sem aula (2023).

Luiz Machado, ao longo da nossa conversa, ressaltou muitas vezes que sempre teve disciplina, e que logo percebeu que tocar na noite não compensava, pois via os amigos mais velhos passando dificuldades: “a gente tinha que organizar show para pagar hospital para os amigos...” (MACHADO, 2023). E nesse sentido, Machado enxerga uma situação atual ainda pior do que a que havia mencionado. Disse que até o tamanho dos grupos de choro reduziram devido à escassez dos cachês.

LM: Agora os caras vão de dupla... Querem pegar o cachê que estão curtos. Eu sou do tempo de escrever os arranjos camerísticos que o Radamés ensinou para o pessoal de todo mundo. Não existia um solista todo mundo estava com a melodia uma hora, outra estava no violão, outra no cavaquinho. Que é a forma camerística de escrever [...] essa coisa foi diminuindo, tu vais agora em dia ali na Redenção [Parque]... ele grava no celular toda a base, eu mesmo faço para tocar com aluno. Gravo toda base, cavaquinho, violão e pandeiro, e boto em uma boa caixa de som e tenho lá um regional para praticar. Por causa da tecnologia, eu mesmo faço pra passar pra aluno treinar em casa. Tecnologia ainda facilitou, mas para diminuir cada vez mais também... porque os caras não querem pagar ninguém... querem que tu toques a noite toda pra ganhar 80 reais (2023).

Referindo-se à tecnologia, redundante que Luiz Machado é um crítico ferrenho das aulas online e de certas perspectivas atuais do mercado.

LM: Eu já tive lista de espera para alunos, em épocas que tinha mais movimento. O problema da mídia é assim: tu tá fora do que tá na moda, o pessoal te esquece. Como eu não aderi, não tenho Facebook nada, hoje em dia tu tem que estar gravando vídeo para acreditarem... quando entrou a parte do online que eu pulei fora. Isso aí não é comigo, eu respeito a música. A música tem que estar aqui... como eu vou tocar contigo aqui e tu lá do outro lado se tem aquela diferença? Eu sempre trabalhei isso, que é muito forte no meu estudo... fazer com que o aluno toque. Cansei de pegar alunos aqui que tinham um arsenal de música e não tocavam nenhuma inteira. Eu sempre acompanhei, por isso toco todos os instrumentos, se é solista de cavaquinho, eu acompanho no violão, se o cara é centrista, eu faço o solo. Eu escrevo as partituras, fiz vários métodos de violão de 7, bandolim, cavaquinho, anotei as sequências harmônicas. Quando não tinha nada disso... (2023).

Nesse momento, Luiz Machado me mostrou seu imenso acervo, todo escrito à mão. Lembro-me de pedir a ele a transcrição do improviso de Jacob do Bandolim, em *Brejeiro*, quando fiz aulas com ele – transcrição que não encontrava em lugar algum. Suas transcrições e arranjos, seus escritos em tamanho grande, devido à dificuldade de visão, e sua metodologia de ensino, consolidada através da Oficina do Santander, em Porto Alegre, RS, se tornaram referência aos estudantes de choro, contemplando mais de uma geração de choronas e chorões.



Figura 9. Foto minha com Luiz Machado em sua sala na Cidade Baixa, onde conversamos. Acervo pessoal.

Sob uma linha de pensamento estético semelhante ao de Adamor do Bandolim, Luiz Machado faz objeções aos contemporâneos adeptos do jazz. “[O choro] é muito rico em harmonia, no jazz tu faz 3 ou 4 acordes e eles ficam improvisando o resto do dia. No choro tu tem 4 acordes dentro de um compasso, então tem que estudar a harmonia, o que se faz são apenas variações”

(MACHADO, 2023). E nesse momento apanha o bandolim e toca um trecho da parte A, de *Odeon*, de Ernesto Nazareth, em que, após apresentar brevemente o tema, demonstra uma variação substituindo as síncopas originais da composição de Ernesto Nazareth e preenchendo os compassos com semicolcheias.

Quando questionei ao professor a respeito de possíveis expectativas sobre o choro a partir de sua patrimonialização, sua resposta foi semelhante ao começo da nossa conversa. Visto que nunca esteve atento a políticas e burocracias que envolvessem sua profissão de professor de choro, Machado creditou a essas pessoas que trabalham com o projeto a possibilidade de expansão das atividades a partir do reconhecimento do choro como bem imaterial.

LM: Olha, se as pessoas souberem que vai ter [o registro], se houver uma facilidade para tu ser aprovado num projeto... Se eles souberem 'está liberado, é só pedir', eu acredito que sim [pode haver expansão]. Mas primeiro tem que ver como vai ser... tem que ver que pessoas que vão conduzir isso... (2023).

Outro detalhe para o qual Luiz chamou atenção foi a quantidade de pessoas assistindo online os seminários virtuais do processo de registro do choro. Ele disse que prestava atenção nos números e que nunca viu mais de 200 pessoas assistindo ao mesmo tempo. Considerou o número baixíssimo, e, de certa forma, questionou a abrangência do processo. Como consultor do Sul, também não demonstrou muito otimismo por critérios geográficos.

LM: Tu vais lá no Recife e as festas as culturas deles estão sempre cheias de gente, música, dança. Aqui ninguém te ajuda... Uma vez fui convidado a tocar com meu regional de choro, o 'Reminiscências', no Theatro São Pedro [em Porto Alegre] e falei que só tocaria que se fizessem divulgação no Jornal do Almoço⁶⁰. Fizeram e lotou. Se não, não vai ninguém... (2023).

Assim como Adamor do Bandolim, Luiz Machado, também, na figura de detentor e consultor no processo de registro do choro, alega estar satisfeito com sua condição atual. Diz que está aposentado e que ficou apenas "com aqueles alunos mais chegados ou alguém indicado por alguém que já estudou aqui" e que não se preocupa muito com isso.

⁶⁰ Jornal transmitido em todo estado do Rio Grande do Sul pela RBS TV, no horário de almoço.

Esteticamente, Luiz se pergunta “até quando as pessoas vão seguir compondo, porque já tem muita coisa parecida. E as notas não são tantas assim... todas as combinações já foram feitas “. O mestre tem razão, e por isso estamos aqui, para extrapolar as combinações – não apenas musicais - em suas possibilidades mais amplas. Machado disse que tem como ser moderno e manter a tradição do choro. “O Luisinho, por exemplo, é moderno. Tu vais encontrar um monte de coisa nova, mas continua fazendo 16 compassos em cada parte, respeitando as tonalidades. Quando é duas partes, faz 32 compassos... “. Enfim, certamente Luís Barcelos - o Luisinho - não iria se opor às palavras do seu mestre. Entre os inúmeros alunos destacados provenientes da Escola do Tio Luiz, Luís Barcelos chegou em uma posição de prestígio dentro das visões mais tradicionais: ocupa o cargo de bandolinista - outrora de Jacob do Bandolim - no conjunto Época de Ouro, o regional mais antigo do Brasil que, em 2024, completa 60 anos de atividades.

A quantidade de materiais escritos à mão por Luiz Machado não cabe em sua sala na Cidade Baixa. Em tempos de partituras digitais e informações nas nuvens, o acervo do mestre – disponibilizado apenas àqueles que vão pessoalmente ao seu escritório – contempla um importante material de ensino pelo qual ao menos uma geração de profissionais se formou.

3.3 Época de ouro, época de choro

Encontrei-me pessoalmente com Luís Barcelos no Rio de Janeiro. Formado sob a tutela de Luiz Machado na Oficina do Santander - conforme mencionado -, mudou-se para o Rio de Janeiro no final da década de 2000, onde estabeleceu vínculos empregatícios que iriam desde apresentações semanais no bairro da Lapa, gravações de discos de artistas como Roberta Sá, Zélia Duncan e Zeca Pagodinho, participações em programas de rádio e venda de cursos, oficinas e master classes online e presenciais.

Embora eu tenha chegado à Oficina do Santander Cultural, em Porto Alegre, quase uma década depois da passagem de Luisinho e, portanto, não o conhecendo pessoalmente até então, acompanhava o trabalho do multi-

instrumentista pelas redes sociais. E uma das primeiras curiosidades que tinha era a respeito de como era trabalhar com o choro no RJ. Uma expressão que começa a aparecer na geração de Luís Barcelos, que é a mesma minha, do Mathias Pinto, da Stefania Johnson e da Julia Schirmer - com quem conversei - é de que o choro é “uma música de nicho”. Tal condição do choro é reconhecida por todos os nomes recém mencionados e perpassará muito dos diálogos que estabelecemos pela frente.

Porém, uma questão inicial foi elucidada a respeito dos ambientes de choro. Luisinho ressalta que outrora se criava muito uma visão conservadora a respeito da prática musical. De que não podia conversar alto no ambiente, de “que tinha que ser grosseiro” com quem o fizesse.

LB: É uma coisa meio enraizada, já melhorou muito. Principalmente a gente não conviveu com a galera da década de 70, 80; dizem que era muito mais difícil. É um ambiente muito machista, um ambiente muito rígido, né? E aí tem uma coisa que durante muito tempo houve uma certa apologia ao autodidata, ah não, é o sentimento só... não precisa estudar improvisação, você vai sentir na hora e vai sair tocando. Eu acho que essa geração já não enxerga as coisas muito assim, entendeu? Ah, “mas eu não consigo te dizer como é que eu faço pra improvisar”. Tudo bem. Mas tem que ter um meio daquela pessoa que não tenha a mesma facilidade de você fazer... (2023).

Luís traz uma questão que mencionei brevemente no capítulo anterior a que fez referência Paulo Amado (2021), de que existe uma geração atual que “passa” pelo choro. No sentido de que faz de sua prática algo menos criterioso e mais despreocupado com uma representação no gênero. Melhor dizendo, que não necessariamente vai seguir tocando essa música, e sim que se apropria de um discurso para um desenvolvimento próprio.

Porém, retornando ao choro feito no RJ, Luisinho associa a essa prática o problema de ser música de nicho. Não há uma permanência de lugares para tocar e mesmo um público que seja fiel. Isso implica em insegurança financeira. O bandolinista diz: “Aí o bar não quer mais e acabou... é difícil arranjar lugar para tocar” (BARCELOS, 2023).

Questionei se com o processo de patrimonialização Luís tinha alguma expectativa de aumento do público, e ele não entende dessa maneira.

LB: É uma música de nicho, não tem jeito... eu não sei se vai deixar de ser, eu não tenho essa ideia, sabe? Eu não acho que as pessoas não vão deixar de ouvir sertanejo. Não vão mesmo, entendeu? Eu acho que

o choro não vai dar esse salto. Pode até merecer.... O problema não é você não ter um público grande, o problema é o público que conhece e vai escutar e não ter concerto, programação, grana para os músicos, uma programação constante, disco sendo feito, patrocínio... a gente quer que as pessoas conheçam? Acho que não é isso que nos incomoda na profundidade. O *Época de Ouro* tinha um programa na rádio toda segunda, mas imagina se tivéssemos programações assim em toda cidade, programas com patrocínio, show pra caramba... A gente não reclamaria do número de pessoas que vai ouvir [...]. O choro tem que ser encarado como uma música normal, tem seus altos e baixos... nada especial que a coloca por cima das outras. Então assim: tem samba. Tem pagode. Tem gente boa começando, entendeu? Tem coisa nova boa que está sendo feita... Alguém se preocupa com a quantidade de público de samba? Ah, tem que ter mais gente? Não, ninguém se preocupa com isso. Eu acho que o choro também tem que ser por aí. É uma música instrumental. O jazz também não é uma música de nicho? É uma música nicho também. Mas a música é bem atendida. Tem festivais de jazz [...] eu toquei *na Modern Sound* quando cheguei no Rio, que era uma loja de discos fantástica, tinha um café meio bar e um palco... todo dia tinha uma programação. Só que assim, é um ambiente bem bossa-nova, 'terninho', senhorinhas bem arrumadas, whisky... o choro é mal visto nesses lugares. O choro sempre fica ali embaixo, fica ali na frente, entendeu? E aí que entra o dilema: às vezes a gente, que é do choro, se coloca neste lugar, entendeu? Ah, o choro tem que ser uma coisa informal, a roda, o bar, claro que é legal. Eu gosto. Agora, profissionalmente, você tá tocando aqui e o cara do Jazz tá lá no outro andar. Baita som, pessoal quietinho ouvindo... Então é isso. O Jazz, não quer dizer que com isso ele tem um baita público, ele tem o público dele, mas ele é bem tratado [...]; a gente [do choro] é muito quebra-galho (2023).

Luís Barcelos conta que quando chegou no RJ, queria tocar todos os dias, mas constatou com o passar do tempo de que essa prática constante não necessariamente levava ao desenvolvimento no instrumento. Foi percebendo que as rodas de choro eram muito repetitivas. Em todas ocasiões se tocava “*Cochichando, Noites Cariocas...* e aí começava umas 15 dessas... *Um a Zero, Ainda me Recordo...*”.

LB: Tudo bem, às vezes o cara chega pra tocar um negócio diferente, o pessoal não sabe acompanhar... Aí você começa a ir pra ganhar um dinheiro, seu emprego. Aí você já não estuda muito, entendeu? Já não toca outras músicas, aí vai aquela mesma coisa... Então eu vou para o Rio e vou viver desse choro? Eu tenho vontade de tocar meus choros, tocar as coisas que eu gosto e ter alguém que saiba acompanhar isso (2023).

Pode ser oportuno questionar a própria roda de choro como o ambiente que conduz as estruturas de sentimentos vinculados à prática musical de choronas e chorões na roda. Vimos anteriormente que o IPHAN orientou que esse fosse o “norte” do processo de patrimonialização – a roda de choro. Mas não é a roda de choro que está em guisas de reconhecimento nacional: é o choro. A roda é, portanto, parte importante. Fundamental? Bem provável. Mas o

será tanto quanto as composições contemporâneas de choro, representativas do dinamismo cultural a que estamos expostos.

Por isso, de acordo com as pretensões das comunidades musicais, vários outros domínios devem aparecer comunicados. Quando questionei sobre a atuação do grupo Época de Ouro, Luisinho conta que tocaram duas vezes no ano de 2023.

LB: É que na verdade [o Época de Ouro] é um grupo que não tem uma produção, uma pessoa correndo atrás. Eu acho que eles ficaram muito acostumados ao método que é mais como eles faziam antes e o conjunto não se atualizou muito nesse sentido e aí meio que tem que ter uma rede social. Feita por alguém que tá neste meio, que escreve nos editais. É difícil, não adianta você querer bancar isso sozinho. E assim, mesmo [que] você tenha um bom release, como é o caso, isso não interessa pra pessoas que fazem esse trabalho de escrever... é muito trabalhoso (2023).

Luís defende que o formato regional, consolidado por Jacob do Bandolim e pelo próprio Época de Ouro, viabilizou tocar qualquer coisa a partir da instrumentação.



Figura 10. Formação atual do Conjunto Época de Ouro⁶¹. Da direita para esquerda: Luís Barcelos (bandolim), João Camarero (violão 7 cordas), Jorge Filho (cavaco), Luiz Flavio (violão 6 cordas), Antônio Rocha (flauta) e Celsinho Silva (pandeiro)

⁶¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C12g1BiJpi8/>. Acesso 18 fev. 2024.

LB: Isso a gente ganha se a gente fizer... que o trabalho do regional seja um trabalho instrumental brasileiro. Não vai tocar só xote. Não é só isso, entendeu? Ah vamos tocar uma valsa do Nazareth. Tocar um frevo, tocar um xote nordestino. Tocar um Luiz Gonzaga, um Dominginhos... eu acho que aí a coisa toma uma dimensão (2023).

Porém, Luisinho não economiza críticas quanto às relações contemporâneas de aprendizagem musical e à influência das mídias.

LB: Nossa geração é uma geração de gente que toca instrumento há um ano e tem um Instagram com agenda de shows, divulgação de aulas... calma! Isso pode ser ruim para o músico. Você fica sofrendo... fica tenso, ansioso (2023).

Importante afirmar que Luís não tem objeções a quem decide viver profissionalmente da música através da venda de cursos e aulas particulares online. Ele deixa claro que, em sua opinião, isso deve ser realizado sem que se prejudique a saúde mental dos músicos, e mesmo a relação de afeto com a música.

Minha conversa com Luisinho teve as sonoridades do bar onde estávamos, em frente ao Largo do Machado. Sonoridades de uma noite quente de verão em que o caráter reflexivo a respeito do choro como profissão conduzia o diálogo. Luisinho já tem o sotaque de fala do Rio de Janeiro e uma experiência musical de 18 anos como profissional na cidade.

LB: Até determinada época, eu tocava bastante, teve uma época que eu precisava ganhar mais dinheiro e tal, aí comecei a ser chamado para uma galera meio de música pop, produtores que chamavam pra gravar discos dos outros. Aí quando vê, a gente não consegue dar aula para o aluno porque tem show. Aí tem um mês que você viaja, no outro tem menos alunos... Eu viajava sempre, sabe? Chegava a ficar 3 dias em casa, no mês... [...] mas daí no ano seguinte já não tinha nada... Aí eu fiz curso online pelo WhatsApp. Vendi pra caramba... e comecei a dar aula particular. Mas pra mim foi ótimo, já tinha me preparado para as aulas. Aí fiz um outro curso online - que os meus alunos me cobravam. 'Faz alguma coisa de improvisação'. E então eu fui inventando moda [...]. Fui criando um material ao longo desses anos e aí a gente começa a cobrar um pouco mais, começa a ter uma condição de ficar mais tranquilo, entendeu? Então, assim, eu tô num projeto de voltar a tocar mais. Mas tipo assim, toda semana? Eu gosto de dormir cedo... (2023).

Percebe-se que Luís Barcelos se encontra em um momento em que prioriza produzir conteúdos, como métodos de aprendizagem online, e dar aulas. Atuante no grupo *Choro da Esquina*, tem sido esse o principal projeto de performance ao público. O grupo formado por piano, baixo, clarineta e bandolim, toca, além de choros, alguns boleros, canções e músicas autorais. "Lá, o pessoal

vai para escutar, o dono do bar pede para falar mais baixo...” (BARCELOS, 2023). Daí elucida-se os critérios que reagem ao ambiente e ao público: o valor de entrada, a estrutura de som, o cardápio, a localização, o horário, a produção, e assim por diante. É complexo.

LB: Neste ponto, o que eu acho é que a aula, ela tem um papel que me conforta nesse sentido... que é um fazer musical que está fora disso... O momento da aula é o momento em que você não está dando aula para um objetivo de alguém desconhecido olhar... Você vai ensinar aquilo que não é seu... Tocar às vezes tem um pouco essa coisa que você toca [e] meio ‘tem que agradar tem que tocar rápido que o pessoal vai gostar, tem o cara que está me olhando que tem que me chamar depois... ‘Tocar’ é cheio disso, cara. Você cai na armadilha fácil. Agora, dar aula não. Pô, é tão gratificante, né? Você ensinar a pessoa. Não é só ensinar, né? Você ter uma companhia... a pessoa se inspira em querer música porque vê que o que você faz, é legal [...] O meu segundo disco, ‘O sentido’, foi uma espécie de satisfação com as pessoas. que eu comecei a tocar em muitos trabalhos instrumentais, que eu improvisava, que não eram de choro, e as pessoas falavam ‘você tem que fazer um disco de música instrumental, um disco improvisando...’ Então eu fiz meio que pra isso (2023).

A tonalidade resolutiva da nossa conversa no bairro do Catete pareceu baixar um pouco o andamento quando nos aproximávamos do seu término. Luisinho falou a respeito de um “espírito desapegado” que absorveu após a experiência de tantos anos no Rio de Janeiro. Ele fala que vai assistir a Maurício Carrilho tocar, e talvez ele vá tocar tão simples que “quem é leigo pode falar que ele toca mal [ironicamente]. [...] Eu acho que exige um espírito assim desapegado [no choro carioca] ... Isso vai para a música” (BARCELOS, 2023).

Isso pode refletir diretamente nas decisões profissionais, moldadas, para além das suas estruturas mais amplas, pelos afetos musicais. Reverberaram em mim as palavras de Luisinho de que *isso* “vai para a música” (2023).

3.4 O Choro das Gurias

Ao longo do ano de 2017 ano, conheci os grupos Naquele Tempo - do qual Stefania Johnson fazia parte - e depois - através do evento Noite dos Museus⁶²

⁶² O evento Noite dos Museus está indo para a oitava edição em Porto Alegre. Anualmente, desde 2016 - exceto em 2021 - oferece uma noite com atrações artísticas gratuita em diversos pontos e reúne um público itinerante.

- o grupo Choro das Gurias⁶³, o qual ainda integra as choronas Julia Schirmer e Stefania Johnson, com quem me encontrei para uma conversa presencial, a partir da proximidade que já tinha mencionada anteriormente.

Uma primeira curiosidade foi a forma como as duas estudantes da UFRGS souberam a respeito do processo instrutivo de registro do choro como patrimônio imaterial: através da professora Dra. Marília Stein. Em uma de suas aulas na disciplina de Músicas Tradicionais do Brasil, na graduação em Música, na UFRGS, disciplina lecionada online durante o período da pandemia da Covid-19, a Profa. Marília convidou o professor Rafael Velloso, da UFPel, como representante da equipe de registro do choro como patrimônio, para explicar aos alunos do que se tratava. O ato pareceu-me promissor, pois se cada patrimônio imaterial entrasse nas universidades para além de objetos de pesquisa - como conteúdo programático - poderíamos lograr a diversidade cultural nesse ambiente - tema recorrente neste trabalho e a que retornaremos em breve. A partir dessa ocasião, Stefania, que já havia ido a Belém e conhecido pessoalmente Adamor do Bandolim, viu que o mestre estava entre os consultores do processo, e percebeu de que se tratava de um projeto bastante abrangente.

Posteriormente, em nossa conversa, abordamos a importância da experiência de prática coletiva na Oficina de Choro do Santander, em Porto Alegre. Além dos meus relatos já apresentados sobre, Stefania e Julia – que, diferente do meu caso, já possuíam uma leitura fluente em música - relataram suas primeiras práticas em conjunto nesse local. A flautista Stefania Johnson conta como o conjunto Naquele Tempo - formado inteiramente por alunos da Oficina - se formou a partir desse interesse de todos integrantes em desenvolver a prática em grupo. Tocavam em locais públicos de Porto Alegre, como no centro da cidade e no Parque da Redenção. E amigos músicos que quisessem dar uma “canja” eram sempre bem-vindos. Mediante incentivo dos músicos, era frequente a participação de Julia Schirmer nas performances.

⁶³ Ambos os grupos foram mencionados no meu Trabalho de Conclusão de Curso (2021)

Iniciante no violão sete cordas, à época, Julia conta que desenvolveu os estudos de harmonia na Oficina. Executava as *obrigações* [baixarias] do sete cordas e, devido à sua formação melódica, desenvolvia a leitura de cifras e as inversões dos acordes através da linguagem do choro. Em 2019, quando entrou na graduação em música, na UFRGS, focou no bandolim, pois desejava ser solista, mas devido à escassez de mulheres instrumentistas que acompanhassem, o violão sete cordas acabou se tornando seu instrumento principal, como no caso do grupo Choro das Gurias, em que atua desde 2017. O grupo foi formado pela cavaquinista Juliana Rosenthal, para um evento específico: a Noite dos Museus.



Figura 11. Passagem de som do grupo Choro das Gurias na Pinacoteca Ruben Berta⁶⁴. Da direita para a esquerda: Pâmela Amaro (pandeiro), Juliana Rosenthal (cavaco), Julia Schirmer (violão 7 cordas), Caroline Guarnieri (saxofone), Victória Gautto (clarinete), Stefania Johnson (flauta).

⁶⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BVBIEZPIGnI/> Acesso 18 fev. 2024

Sobre a apresentação, Julia conta que “tinham pessoas na escada, atrás da gente... lotou” (SCHIRMER, 2023). Encerraram, como de praxe nas apresentações do conjunto, com *Carinhoso* e foi emocionante, pelo relato da musicista. “Havia pessoas chorando”. Contudo, mesmo que nos anos seguintes o grupo tenha feito inúmeras apresentações, a falta de mulheres que tocassem choro sempre exigiu adaptações na formação do conjunto e nos arranjos de acordo com a instrumentação. “Não tem a Julia, não tem outra [...] mulher que toca violão sete cordas de choro, não tem. De seis cordas, não tem. (SCHIRMER, 2023).

JS: Nós tocamos esse ano, mas foi todo mundo substituta, só eu era da formação original. Se eu não pudesse ir, não tinha como irmos tocar. Chegamos a fazer apresentações sem cavaco, eu tinha que mudar completamente a mentalidade musical nos arranjos... tive que mudar totalmente meu jeito de tocar [...] sempre que trocava a instrumentação, tínhamos que adaptar tudo. Vários empecilhos para o grupo seguir trabalhando devido à falta de mulheres instrumentistas (2023).

SJ: É difícil. Solista tu até consegue, mas mesmo assim é difícil. E tu tem que, às vezes, chamar alguém do erudito. Como a clarinetista e a saxofonista. Percussionistas passaram algumas... O grupo não atua pela dificuldade de ter mulheres instrumentistas e substitutas. Também falta quem faça gestão (2023).

Nitidamente, o problema não paira sobre instrumentistas dos bacharelados e licenciaturas em sopros tocarem o choro - o que apenas agrega para a difusão dessa cultura -, mas na falta de instrumentistas da música popular pode estar o problema do nível de inclusão de determinados ambientes de prática do choro.

SJ: A Oficina de choro era um lugar democrático. Tinham ali uns gurizinhos tocando violão, umas senhoras, às vezes, tinha alguém que estava dando na trave na percussão e já chegava alguém mais experiente pra ajudar. Ela [a Oficina] é inclusiva. É um espaço de aprendizagem e de ensino, enquanto em uma roda essas pessoas poderiam ser excluídas [...] A não ser que tu estejas com pessoas que vão te acolher e vão te chamar... porque se tu chegar ali do nada, às vezes vão te olhar feio, sabe? Às vezes nem é proposital, mas o pessoal está ali na bolhinha deles, na rodinha, e não vai abrir [...]. São casos e casos, às vezes, tu estás num coletivo que vai incluir e a roda vai ser super democrática e outros não. Como aconteceu comigo de eu sugerir uma música e a pessoa ‘ah não, essa aí nada a ver’, e depois o outro cara convidado que veio de outro estado sugerir a mesma música e todo mundo ‘sim, melhor música’ (2023).

O relato simbólico apresentado por Stefania é imprescindível, como mulher instrumentista de choro. Em paralelo a isso, a flautista retrata que situações do tipo não são frequentes - ao menos nas rodas e demais ambientes dos quais participou. Ela acredita que uma nova geração pode estar conduzindo

de forma mais consciente a importância do protagonismo feminino no choro, de “sempre ter uma guria na roda” (JOHNSON, 2023).

SJ: É um processo, a gente está aí para ver as novas gerações chegando e vendo a gente ocupando aquele espaço, e entendendo que aquilo ali é possível [...] a gente está num momento em que as pessoas estão pensando mais nisso. Porque se for voltar a não muitos anos atrás, nem se falava sobre. Hoje em dia a gente já discute sobre isso... está falando. Isso é uma coisa que faz toda diferença (2023)

Na mesma direção, Julia considera que “estamos em um tempo diferente de quando se pensava ‘eu sei, não vou ensinar para ninguém...’” (2023). Ela comenta sobre os incentivos dos instrumentistas do grupo Naquele Tempo.

JS: O João Aquino [violonista 6 cordas], às vezes parava de tocar para me mostrar na partitura onde estava... Eu ia ver o Naquele Tempo tocar e o Alexandre [violonista 7 cordas] falava: ‘pega o violão’, sabendo que eu não sabia nada de cor, daí eu sabia 2 ou 3 músicas e o Vorô [cavaquinista] tocava e repetia aquelas músicas para dar tempo [...]. Eu nunca fui de dar canja, se não fosse esse incentivo externo talvez eu nem tivesse tocando (2023).

O aspecto inclusivo proposto pelas práticas de choro - tanto na Oficina de Choro como nas performances do grupo Naquele Tempo - surgem colaborativos, como ambientes democráticos de aprendizagem e performance pelos quais passaram Stefania e Julia. A patrimonialização do choro, de acordo com Stefania, poderia contribuir nesse sentido.

SJ: Toda a questão do processo de patrimonialização [ser considerado] como uma forma de reconhecimento e de fortalecimento de espaços que são formativos de choro. Por exemplo, aqui, por mais que a gente tenha a Oficina, não tem um protagonismo feminino na parte de ensino [...]. A gente não tem, por exemplo, uma Escola Portátil que tem um outro olhar... professoras mulheres. Então acho que todo esse processo de reconhecimento enquanto patrimônio é importante e fortalece esses coletivos⁶⁵ [...]. É muito diferente de uma realidade nacional, a gente falar do choro no RS, no Rio, nos estados do Norte, vai muito ainda dessa questão local de ter espaço e uma abertura para as mulheres estarem ali começando. Lembro quando fui ao Pará e conheci o Adamor, eu fui na Casa do Gilson, no Pará, que era um coletivo majoritariamente masculino que tinha homens mais velhos, mas tinha um grupo de jovens e aí tinha mulheres bem mais novas... então aquela geração mais tradicional, mais antiga não tem essa referência tanto em mulheres, então acho que é um processo que vai

⁶⁵ Stefania mencionou também, que fez parte da fundação do “Coletivo das Gurias do IA [Instituto de Artes da UFRGS]” em 2017, junto às professoras Luciana Prass, Caroline Abreu e às estudantes Julia Pianta, Dessa Ferreira, Nina Nicolaiewsky e Amanda Oliveira. “Era um grupo de música popular, tal como o Choro das Gurias” (JOHNSON, 2023), e “mais uma possibilidade de se fortalecer a partir da prática coletiva”. Vídeo do Coletivo das Gurias do IA, produzido para a série Repertório da Quarentena da Rádio UFRGS, disponível em:

<https://www.facebook.com/watch/?v=1162531227519703>. Acesso 18 fev. 2024.

acontecer, dessas mulheres que são novas que nem a gente, vão ser aquelas mulheres mais velhas que estarão sendo referência para quem está chegando. Mas é demorado... Ainda mais com um gênero [o choro] que tem alcance menor do que outros. Se não tiver uma educação que forme crianças que vão conhecer choro, proporcionar isso, dificilmente elas vão querer tocar choro porque não vão conhecer (2023).

Em suas posições atuais, como docentes profissionais em música, Stefania e Julia concordam a respeito da necessidade de a diversidade cultural ser difundida no ensino de música para crianças e adolescentes. Julia dá o exemplo de um congresso ao qual foram com professores profissionais de música e “ninguém sabia o que era Ijexá [...]. Muitos professores não se atualizam, quando forem lecionar sobre o choro, não saberão das características, contexto histórico...” (SCHIRMER, 2023). Stefania, que leciona canto coral para crianças e adolescentes há mais de oito anos e atualmente integra o projeto MPB nas Escolas - também ressalta a importância de levar a diversidade musical para a sala de aula, mesmo que não exista tempo hábil para aprofundar tudo. “Jogando com mil coisas que tu tens que trabalhar... eu quero trazer um pouco de cavalo-marinho, de frevo, de samba, de choro, intercalando com outras atividades musicais, brincadeiras musicais, tu não tens como aprofundar” (JOHNSON, 2023). Porém dentro das possibilidades, a professora busca dispor novas propostas epistemológicas musicais “porque é nesse momento que tu podes despertar para um ouvido, um olhar para cultura brasileira, porque outras oportunidades podem não chegar para eles. Nem pela família, nem pelos professores” (id.).

Nossa conversa prosseguia e o pôr-do-sol se aproximava junto com as badaladas dos sinos da Catedral Metropolitana, no alto da Praça da Matriz, no centro de Porto Alegre, onde estávamos conversando. E concluímos que falta uma divulgação midiática “não do choro especificamente, mas da gente saber que existe mesmo [outras culturas]” (SCHIRMER, 2023). Stefania ironiza “E aí vai chegar choro para as pessoas pela novela das seis, novela de época da Globo...” (2023). “Tipo estava passando o Cravo e a Rosa e tocava Odeon toda hora...”, replica Julia. “E aí sempre vai ficar uma imagem como algo do passado, não como algo que está em atividade sendo produzida por várias pessoas” (JOHNSON, 2023).

Uma última pauta importante, proposta da Stefania, e corroborada por Julia, que apareceu ao longo da conversa foi a “de se pensar para o futuro - tocar mais choros de compositoras mulheres”, mesmo com a dificuldade de se ter, ainda, poucas instrumentistas. Um futuro em que Chiquinha Gonzaga não seja a única compositora a ser lembrada. Alguns choros de Luciana Rabello já possuem cadeira cativa nas rodas, a exemplo de “Velhos Chorões”. Esperamos que não tarde a aparecer outros nomes de compositoras de choro a serem representadas nas rodas e palcos da vida.

3.5 Políticas públicas para o choro?

Optei por reunir nesta última seção do capítulo, as impressões e expectativas com relação ao registro do choro como patrimônio, a partir de dois educadores musicais: Geraldo Vargas e Mathias Pinto. As conversas ocorreram individualmente através do Google Meet e, nesse caso, os diálogos ficaram mais retidos à sustentabilidade do choro a partir de sugestões sobre o processo, políticas públicas e o direcionamento dos recursos que devem surgir a partir da patrimonialização. Mathias Pinto é coordenador da mencionada Oficina de Choro de Porto Alegre/RS⁶⁶ - atualmente funcionando no Instituto Ling. Também está à frente do projeto MPB nas Escolas⁶⁷ e do programa de choro apresentado semanalmente na rádio FM Cultura: Moderna Tradição.

⁶⁶ Financiada pela Branco Produções e Ministério da Cultura.

⁶⁷ Financiado pelo Instituto Ling.



Figura 12. Oficina de choro de Porto Alegre no Instituto Ling (2019). Mathias Pinto em frente ao quadro, e eu, o primeiro da direita para a esquerda, de costas.⁶⁸

Mathias fala a respeito de uma parte burocrática da patrimonialização do choro realizada até então, “em que ainda não se viu propostas efetivas” (2023). E cita um exemplo prático: o Projeto de Lei 3693/23 que estipula uma cota obrigatória de filmes brasileiros na TV fechada.

MP: Se não é feito isso, nós ficamos sujeitos ao mercado internacional e uma política de mercado que exclui totalmente o patrimônio brasileiro. No exemplo da TV, que são concessões públicas, agora está em voga essas discussões. Acho que tem que regulamentar isso [...] a cultura do choro - que é muito mais que um gênero musical, ela se tornou uma maneira de ensinar e aprender música - uma metodologia, uma linguagem. Tem que ser muito mais do que somente ser um patrimônio. E não tô falando isso em crítica ao trabalho da patrimonialização, ao contrário, ir ao encontro, valorizando esse processo (2023).

Mantendo em pauta o debate sobre propostas concretas - ou a falta delas - a respeito da patrimonialização do choro, Geraldo Vargas, diretor da Escola Portátil de Música, de Florianópolis, e coordenador do Projeto Tocando a História

⁶⁸ Disponível em:

https://www.jornaldocomercio.com/ conteudo/cadernos/empresas_e_negocios/2021/02/778353-oficina-de-choro-democratiza-ensino-musical.html. Acesso 18 fev. 2024.

do Choro, relata que prestou depoimentos referente ao processo de registro do choro sobre sua trajetória - como o próprio afirma estar “há 43 anos nessa história” - mas que gostaria de ter colaborado mais com a sua experiência e proposta de educação para bebês e crianças.

GV: Quando eu fui chamado para uma dessas entrevistas diversas que eles fizeram com as pessoas, né? Eu falei assim, olha, nem fiquem sabendo da minha vida eu queria era falar do que eu consegui fazer diferente que é essa coisa de trabalhar com criança. Porque o choro tem essa coisa de que ‘ah é difícil...’ e aí se torna uma coisa assim... parece que é desafio, né? Eu falei assim: ‘olha, o que falta é trabalhar com criança’. Com certeza. Volta e meia vêm as pessoas: ‘ah porque o choro é um movimento que tem que ficar resgatando...’ não tem quem resgatar nada, tem que fazer as crianças escutarem, é só isso [...]. Não que esses depoimentos sejam isentos, né? Como que é? As intrigas, particulares do seu ambiente... eu vi muito acontecer, assisti várias entrevistas. Músicos mais antigos, né? Tem que ter isso também. Mas e aí pra frente? Não vi ninguém falar disso... Não estou querendo desqualificar o projeto não, muito pelo contrário, gostaria que mais pessoas estivessem trabalhando nisso (2023).



Figura 13. O grupo de músicos convidado por Geraldo Vargas realiza apresentações de choro nas escolas e creches públicas de Florianópolis⁶⁹

⁶⁹ Disponível em: <https://www.epmfloripa.com.br/tocando-a-historia-do-choro#&qid=1448185653&pid=4>. Acesso 18 fev. 2024.

Geraldo Vargas defende, portanto, que se ampliem as discussões sobre como o choro chega às crianças, pouco visadas até então, no seu entender. Seu projeto Tocando o Choro já contemplou 7.000 crianças da rede pública de ensino de Santa Catarina.

O coordenador do projeto destaca que as crianças atualmente estão muito conectadas com o digital, e valoriza os instrumentos acústicos característicos do choro que são fornecidos para que as crianças os experienciem após as apresentações e contações de histórias. Outro ponto elencado é que o choro contemporâneo estaria “muito vinculado à virtuose... e não mais pelos glissandos, appoggiaturas... não quero que as crianças pensem nisso, né, quero que pensem na sonoridade... na marcação de uma polca, uma habanera” (2023).



Figura 14. As crianças interagem com os instrumentos acústicos característicos do choro⁷⁰

⁷⁰ Disponível em: <https://www.epmfloripa.com.br/tocando-a-historia-do-choro#&qid=1448185653&pid=4>. Acesso 18 fev. 2024.

Mathias Pinto também atua com educação infantil, a partir do seu projeto MPB nas Escolas - mencionado anteriormente -, em que recebem crianças de escolas públicas no Instituto Ling - mesmo local da Oficina de choro. O MPB nas escolas é, aliás, um dos projetos de ensino de choro mais duradouros da região Sul. Porém, uma das temáticas que mais apareceu em nossa conversa, no que se refere à patrimonialização, foi a respeito da inserção do choro nas universidades públicas.

MP: Junto a isso [o processo de patrimonialização] - e talvez as pessoas que estejam conduzindo estão pensando nisso - tem que se pensar em políticas públicas! E isso é o que? Discutir o conteúdo do choro dentro das universidades públicas, como o choro vai estar presente. Continuar ensinando música europeia, norte-americana, erudita nos cursos públicos de música... Insistir nesse caminho é o que a gente faz em quase todas as áreas, que é pegar o que a gente tem, não valorizar, e valorizar o que é de fora... No setor privado, regulamentar isso é mais complicado, mas na universidade pública, que é um investimento grande... Quantos cursos públicos de música tem no Brasil? Estamos falando sobre patrimonialização na prática? Sobre políticas públicas nessa questão? Então é discutir os cursos de música públicos no Brasil. "Ah, mas não tenho professor pra isso", verdade, tem que se discutir isso. Não tem professor pra fazer isso no momento? Então tem que ser gradual, projetado, estruturado... os próprios professores vão ter que se qualificar pra que isso aconteça. Então acho que é essa a grande revolução do choro como patrimônio. Porque ele no papel, como patrimônio, é lindo, mas a mudança efetiva pode ser próxima de zero (2023).

A questão trazida por Mathias é iminente nas discussões sobre o ensino superior de música no Brasil, não especificamente sobre o choro - como nesse caso -, mas sobre a importância da diversidade cultural nesses locais, conforme vimos debatendo ao longo deste trabalho. Mathias também fala a respeito de uma "evasão das universidades" (2023) e da importância das ações afirmativas.

MP: Políticas afirmativas, cotas, quem ainda não entendeu... o novo Procurador da República discutindo ações afirmativas... discutir se necessita cotas, não há necessidade... isso vai ser falado talvez daqui a 200 anos. Isso é má fé no debate. Infelizmente a gente tem parte da sociedade que não consegue, não quer entender, na verdade, uma estrutura bastante racista dentro do seu pensamento que não entendeu ainda a importância das cotas em vários ambientes, várias questões... Infelizmente, não vai depender da conscientização das pessoas apenas... pela reforma pessoal de cada um. Tem que ser a partir de políticas públicas, tem que impor. Cota também para se obrigar a estudar essas músicas negras dentro da universidade. É o conteúdo, não é só a entrada da pessoa negra na universidade. Culturalmente é o conteúdo que ela traz. Cadê a formação inteira do Brasil ou vamos repetir aquela história que se repete? Temos uma evasão das universidades... a UFRGS recém publicou um edital cheio de vagas ociosas [...]. Abrem portas para os maldosos se aproveitarem e mandar privatizar, cobrar pela universidade pública. Eles se utilizam dessas situações, quem vê o setor público dessa maneira superficial... Não

estou falando de recursos novos, porque daí depende de muita discussão, estou falando de recursos que já aplicamos em educação, realocar ele para esses lugares que deveriam estar. Utilizar o que já tem, só que no sentido de realocar eles. Acho que essa é a solução prática. A mudança tem que ser estrutural (2023).

O educador musical também citou a Lei 10.639/03 (BRASIL) que tornou obrigatório o ensino da história e cultura africana e afro-brasileira nas escolas e que também não é cumprida. Essa discussão e a sugestão que o choro seja ensinado a partir dessa perspectiva africana e afro-brasileira será acentuada no capítulo seguinte.

A última pauta que apareceu em destaque nas conversas que tive com Geraldo Vargas e Mathias Pinto foi a respeito de editais específicos, provenientes dos respectivos processos de patrimonialização.

GV: acho que isso [a patrimonialização] pode facilitar muito as burocracias, né? De captação de recursos, de participação de edital específico pra isso. Quem está trabalhando com apresentações musicais... Tu estás no mesmo nível, né? Eu trabalho com sete mil crianças, em escolas públicas, creche pública, é um processo de formação... e tu vai concorrer com um cara que está gravando um álbum? Que vai fazer uma única apresentação? Eu espero que com esse procedimento do patrimônio eu consiga pelo menos destacar assim... Isso é um patrimônio, é imaterial, é importantíssimo, e tem alguém aqui trabalhando na base. Então, isso eu espero que eu consiga... Que dêem a esse projeto e outros projetos que trabalham dessa forma, uma separação 'Pô, peraí, isso aqui é uma outra história' [...] Cara, é muito importante. Não estou querendo uma coisa única, mas só uma separação. No momento de que uma comissão vá ver, perceba: 'isso aqui é apresentação musical de formação também e tal, então pô, é uma outra uma outra forma de avaliar' (2023).

Nesse sentido, Mathias também pondera que projetos socioculturais não podem competir em igualdade com outros. "Vai concorrer o Mathias com a Expointer⁷¹? Não faz sentido. As Leis de Incentivo colocaram os recursos em um saquinho e todo mundo disputa a mesma coisa..." (PINTO, 2023).

O projeto Tocando o Choro é financiado pela Lei Municipal de Incentivo, de Florianópolis, a partir de cotas do IPTU, e Geraldo reivindica: "Vou tentar captar recursos e bater na mesma porta que os artistas? Gostaria de contribuir com esse negócio de patrimônio, se não for apenas para dar mais gig pra músico" (VARGAS, 2023).

⁷¹ Exposição Internacional de Animais. Uma das maiores feiras do agronegócio do mundo, realizada anualmente em Esteio/RS.

*

Assim, pessoas que possuem relações significativas com a prática do choro demonstraram, a partir de suas especificidades, estruturas de sentimentos - os afetos e os diversos choros possíveis: possibilidades de contemplação das propostas de patrimonialização a partir das relações construídas pelas comunidades e suas expectativas.

4. Onde estamos agora?

O título desse capítulo é homônimo à pergunta feita no final do título do artigo *A interseção entre educação musical e justiça social: Onde estamos agora?*⁷² (BALLANTYNE; MILLS, 2015, p. 644-58) publicado no livro *Handbook of Social Justice in Music Education* (CATHY, et al.). O livro, aborda sobretudo, as concepções de educadores musicais sobre justiça social no campo da educação, a partir de questionamentos sobre o multiculturalismo na academia e o nível de preparação dos educadores musicais para lidar com essas categorias de diversidade cultural nesse ambiente, e principalmente, em localidades externas. No artigo mencionado (BALLANTYNE; MILLS, 2015), após uma série de pesquisas booleanas em portais acadêmicos relacionando as palavras-chave “justiça social”, “educação musical” e “diversidade”, entre outras (p. 645-47), as pesquisadoras Julie Ballantyne e Carmen Mills constataram que essas palavras pouco aparecem combinadas e em diálogos nas publicações. A partir de entrevistas com educadores musicais em formação, elas também perceberam que esses profissionais, muitas vezes, não se sentem preparados para lidar com novos paradigmas, ou seja, tendem a não se sentirem confiantes quando colocados fora da zona de comodidade onde tiveram sua formação educacional em música, e onde muito provavelmente irão trabalhar. Possuem dificuldade para lidar com culturas e situações sociais diferentes das suas próprias.

Da mesma maneira que as autoras propuseram, os dados obtidos, para além de elencar problemas empíricos, também projetam implicações para pesquisas futuras na área (BALLANTYNE; MILLS, p. 645, 2015). Proponho neste capítulo a mesma pergunta: Onde estamos agora? E desloco o eixo de pesquisa novamente para a proposta de Luis Queiroz, de deixarmos a diversidade do patrimônio imaterial invadir nossas instituições. Com relação à conjuntura político-cultural, com o que lidamos neste momento? Afinal, como pode o choro, a partir do seu registro, agregar para a diversidade cultural

⁷² Traduzido de: The intersection of music teacher education and social justice: Where are we now?

brasileira, beneficiar suas comunidades e contribuir para a transmodernidade contemporânea?

Vimos de um período de descaso com a cultura e com a ciência em diversos lugares do mundo. No Brasil, isso ocorreu por conta do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro. Entre os inúmeros problemas da gestão do ex-presidente estavam: o fechamento do Ministério da Cultura - que fora colocado em uma pasta do Ministério do Turismo - o recesso abrupto de investimentos no setor cultural, e a exoneração de profissionais importantes como o da diretora de longa data do CNFCP, Claudia Marcia Ferreira. Notas de repúdio foram publicadas em defesa do CNFCP por instituições como a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) e a Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET)⁷³.

Muitas visões conservadoras tiveram seus discursos inflamados contra leis de incentivos culturais, a exemplo da Lei Rouanet. As propostas neoliberais de “esvaziar a máquina pública” fizeram muitos descreditarem no Estado, e na representatividade da nossa diversidade cultural. Isso pode influenciar em más interpretações a respeito de patrimônio, perante a sociedade.

Após a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, em outubro de 2022, falou-se novamente em investimentos nos setores que estavam desfavorecidos. O Ministério da Cultura foi restabelecido e alguns outros ministérios foram criados, como o Ministério dos Povos Originários e o Ministério da Igualdade Racial.

⁷³ Disponível em: <https://www.abet.mus.br/2021/10/05/nota-em-defesa-do-centro-nacional-de-folclore-e-cultura-popular-abet-e-anppom/>. Acesso 18 fev. 2024.



Figura 15. O recém eleito presidente Luiz Inácio Lula da Silva sobe a rampa do planalto no dia de sua posse, em 1º de janeiro de 2023.⁷⁴

A proposta do governo atual - pode-se perceber na foto acima (fig. 13) - ilustra uma agenda em prol da diversidade cultural brasileira. Existe, de fato, um investimento alto acontecendo em editais vinculados à área da cultura e educação. A Lei Paulo Gustavo (2023) trata-se do maior investimento em cultura da história do país. Com relação às políticas de patrimônio imaterial, também houve a ampliação de investimentos. O presidente do IPHAN, Leandro Grass, disse que a nova edição do PNPI representa “a retomada da valorização do patrimônio imaterial, da cultura popular e dos saberes tradicionais”. O Instituto destaca que o valor que foi pago em 2023 “superou todo o investimento do IPHAN em patrimônio cultural imaterial nos últimos quatro anos”, além de estar “mais de 1.000%” acima do valor disponibilizado em 2022⁷⁵ (2023).

O orçamento de agora volta a ser um orçamento semelhante ao de 2016. É uma mudança de rota na política do patrimônio cultural brasileiro [...]. O IPHAN deve estar vinculado ao Ministério da Cultura por excelência, porque o nosso fazer político de patrimônio cultural diz

⁷⁴ Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2023-01/lula-sobe-rampa-do-planalto-e-recebe-faixa-presidencial>. Acesso 18 fev. 2024.

⁷⁵ Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-07/iphan-investira-r-75-milhoes-em-projetos-sobre-cultura-imaterial>. Acesso 18 fev. 2024.

respeito não só a aquilo que fica mais visível para a sociedade, que são as obras de restauração e conservação, mas também diz muito sobre a nossa relação com o fazer cultural de cada região do Brasil⁷⁶ (GRASS, 2023).

No mesmo ano, foi disponibilizado também um novo site interativo através da plataforma Tainacan para acesso às informações respectivas aos bens imateriais já registrados perante o IPHAN.



Figura 16. Site interativo para consulta sobre patrimônio imaterial⁷⁷

Deyvesson Gusmão ressalta que a equipe do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) segue trabalhando e “desenvolvendo estudos para aprimorar a eficiência da organização dos acervos documentais referentes aos inventários, mapeamentos culturais, bens registrados, bem como promover a

⁷⁶ Entrevista sobre o IPHAN para o Brasil em Pauta TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iXPQ1--lwyM> . Acesso 18 fev. 2024.

⁷⁷ Disponível em: <http://colaborativo.ibict.br/tainacan-iphan/> . Acesso 18 fev. 2024.

difusão e acesso a esse acervo⁷⁸ (2013). É possível, nesse sentido, sermos otimistas em se tratando de investimentos em políticas de patrimonialização imaterial, ao passo que também devemos ser realistas de que essas ações - se isoladas - não garantem a diversidade cultural prevista no PNPI.

Assim, tratarei dos últimos acontecimentos relacionados ao processo de registro desse bem cultural como patrimônio imaterial, como por exemplo, o Parecer Técnico favorável do IPHAN (SEI, 4771925) que foi publicado em 10 de outubro de 2023, diretamente embasado do Dossiê Técnico (SEI, 4306709) elaborado pela coordenação de pesquisa - Lucia Campos, Rafael Velloso e Pedro Aragão - e a base de dados coletiva disponível - o Inventário Nacional do Choro⁷⁹ - disponibilizado também via plataforma Tainacan.

A partir da preocupação em tornar público o amplo mapeamento nacional da pesquisa e apresentar um retorno dos resultados de pesquisa para as inúmeras comunidades de choro em todo país, a equipe de pesquisa inovou para além dos produtos inicialmente previstos e decidiu criar um plataforma on-line para tornar acessível toda a pesquisa. Esse interesse da equipe de pesquisa coincidiu com os trabalhos da Coordenação de Identificação do DPI, que desde 2020 têm estabelecido junto ao Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia – IBICT - e pesquisadores da Universidade de Brasília – UnB - uma parceria para o desenvolvimento de sistemas e soluções tecnológicas, através da plataforma Tainacan. Essa parceria do Iphan com o IBICT e a UnB pretende melhorar a eficiência da organização dos acervos documentais produzidos nos últimos 22 anos no âmbito da Política do Patrimônio Imaterial referentes aos bens registrados, mapeamentos e Inventários Nacionais de Referências Culturais – INRC já realizados, bem como de proporcionar a difusão e acesso da sociedade a eles. Além disso, esse sistema permitirá a complementação e atualização desses dados com o tempo (SEI, 4771925, 2023, p. 5)

É importante mencionar que a plataforma Tainacan trata-se de um plugin de software livre, gratuito e atualizável. A ferramenta tem sido muito utilizada para gestão e publicação de acervos digitais, e vem sendo utilizada pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

⁷⁸ Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/sul-do-rio-costa-verde/noticia/2023/04/21/iphan-lanca-site-sobre-bens-culturais-imateriais.ghtml>. Acesso 18 fev. 2024.

⁷⁹ Disponível em: <https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/choropatrimonio/>. Acesso 18 fev. 2024.

4.1 O choro como patrimônio imaterial

É fundamental ressaltar que durante o período entre o envio do meu trabalho para a banca examinadora e a defesa pública da dissertação, o processo de registro do choro finalmente foi para apreciação no Conselho Consultivo do IPHAN, e foi aprovado de forma unânime pelas conselheiras e conselheiros no dia 29 de fevereiro de 2024. O choro sim se tornou patrimônio! O Parecer final elaborado pela historiadora Marcia Regina Chuva não foi disponibilizado via SEI até a conclusão da escrita desse trabalho para ser mencionado.

Considero, o Inventário Nacional do Choro o resultado prático mais significativo até o presente momento em que o choro recém foi registrado. Construto direto do trabalho desenvolvido durante a realização do processo, o site, no momento congrega 86 Ações de ensino, 132 Lugares [Rodas e Locais de Performance], 50 Associações e Clubes de choro e 165 Acervos, além de uma base de dados que contempla pesquisas, publicações e uma discografia do Choro.



Figura 17. Site interativo para consulta no inventário Nacional do Choro disponível online⁸⁰

⁸⁰ Disponível em: <https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/choropatrimonio/pagina-exemplo/>. Acesso 18 fev. 2024.

Mesmo frente ao desafio de pesquisar essa linguagem musical em todas as regiões brasileiras, o Inventário Nacional do Choro conseguiu apresentar uma rede significativa e representativa da presença das referências culturais constitutivas do Choro nos estados. A descrição dos eixos mapeados no Inventário – acervos, ações de ensino, associações e clubes, rodas e lugares de performance – mistura característica do Choro em cada região com os processos históricos locais relacionados a esses eixos. Nesse sentido, o Inventário demonstra de forma aprofundada a capilaridade do Choro no país como uma referência para a identidade de vários grupos formadores da sociedade brasileira. Os acervos são apresentados nas fichas com uma descrição e histórico, estado de conservação e a acessibilidade das coleções; e a institucionalidade do acervo – se trata-se de acervo pessoal/familiar ou institucional, sendo que mais da metade são acervos pessoais. Alguns acervos pessoais são especializados em épocas ou temas específicos enquanto outros se destacam por curiosidades e raridades. A diversidade de formatos dos acervos e sua capilaridade em todo país apontam para a existência de redes afetivas com instrumentistas, compositores e grupos que tiveram atuações marcantes em sua região. Sua descrição detalhada nas fichas aponta também indicações de salvaguarda desses lugares de memória da pluralidade do Choro no país. O mapeamento mostrou também a diversidade de formatos de clubes de choro, associações, coletivos e movimentos por todo o Brasil. As fichas detalham seus históricos e descrições, junto com informações práticas como endereço e página web/redes sociais. A variedade de formatos de associação dos chorões e choronas inclui clubes com sede própria e regulamentação jurídica; clubes que ocupam espaços recreativos sociais e/ou culturais como bares, associações e institutos culturais; clubes de caráter didático ou para a produção de eventos; movimentos e coletivos itinerantes que ocupam espaços dos centros urbanos; e institutos que se organizam em torno da salvaguarda da obra de compositores e intérpretes. Apesar das diferenças, todos eles salientaram para a pesquisa como é importante a criação de parcerias e convênios com poderes municipais/estaduais e com as superintendências regionais do Iphan para a manutenção de suas atividades (SEI, 4771925).

Os cuidados com os acervos e a atenção dada à capilaridade do choro “como uma referência para identidade de vários grupos formadores da sociedade brasileira” ficaram transparentes no mapeamento conforme o IPHAN, que também destaca a importância das superintendências regionais.

Em reunião realizada em agosto de 2021, a equipe responsável pela pesquisa se reuniu com profissionais de 40 superintendências do IPHAN de todo o Brasil. Na ocasião, Rafael Velloso, relatou que a realização do processo instrutivo promovia muitas novas conexões e “o surgimento de uma rede de interações que não existia antes, como a possibilidade de projetos de diferentes estados poderem compartilhar experiências” (SEI, 2971435). Pedro Aragão ressaltou que a base de dados virtual que estava sendo disponibilizada - o Inventário Nacional do Choro - tinha como principal fundamento que as próprias comunidades de choro pudessem, futuramente, alimentá-la, e Lucia Campos

destacou a importância das “discussões a respeito das ações de salvaguarda, apoio e fomento do bem cultural” (SEI, 2971435), que estavam sendo intensificadas naquele momento.

Conforme o IPHAN, o resultado final das propostas de salvaguarda contemplou uma escuta atenta às demandas e necessidades das comunidades de choro, que foram sintetizadas nos eixos de educação, memória e produção, conforme segue:

1. Educação - Programa de Apoio ao Ensino do Choro

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

2. Memória - Programa de Preservação da Memória do Choro

- a) Propomos a criação do Programa de Preservação da Memória do Choro, que terá por objetivos:
- b) estimular a criação de editais para fomento e apoio a ações de preservação dos acervos de Choro, sua higienização, restauro, catalogação, informatização, digitalização e disponibilização para acesso público;
- c) promover ações de capacitação para preservação de acervos que envolvam parcerias entre comunidades locais e instituições públicas como bibliotecas, universidades, arquivos municipais e estaduais, dentre outros;
- d) viabilizar doações de acervos e coleções para instituições públicas ou de interesse público;
- e) apoiar a produção de conhecimento sobre a memória de compositores(as) e intérpretes de diferentes localidades do Brasil,

dando visibilidade a essa expressão cultural por meio da publicação de trabalhos ainda inéditos e a reedição de livros de referência já esgotados. Enfatizar a pesquisa e a recuperação da memória associada a agentes historicamente invisibilizados, tais como compositoras e instrumentistas mulheres, compositores(as) e instrumentistas afrodescendentes;

f) apoiar a edição e a disponibilização de livros e/ou partituras, registrando a contribuição de intérpretes, arranjadores(as) e compositores(as) para a historiografia do choro em diferentes regiões do Brasil;

g) implementar e disponibilizar o “Banco de Dados Choro Patrimônio”, que foi produzido no âmbito do Registro deste bem, para contínua complementação, aperfeiçoamento e atualização por parte das comunidades locais de Choro em todo o Brasil.

3. Produção - Programa de Fomento ao Choro

a) estimular a criação de parcerias e convênios de associações e coletivos de Choro com os poderes municipais e estaduais e superintendências regionais do Iphan para o incentivo à realização de shows, rodas e outros eventos culturais, especialmente em espaços públicos;

b) criar um calendário anual de eventos como Festivais, Concursos, Mostras e Seminários regionais, inclusive em comemoração ao Dia Nacional do Choro – dia 23 de abril – e às datas municipais e estaduais dedicadas ao choro nas diversas regiões do país, contando com apoio público e de incentivos fiscais em âmbito municipal, estadual e federal;

c) fomentar a produção fonográfica e audiovisual relacionada ao choro e sua difusão e distribuição através da criação de editais em âmbito municipal, estadual e federal;

d) promover programas de intercâmbio para troca de experiências, em nível nacional, entre os diversos núcleos de prática de choro nas diferentes regiões do país, e em nível internacional, dada a relevância da contribuição dessa forma de expressão à difusão de significados e valores da cultura brasileira;

e) promover e difundir as rodas de choro em locais públicos, fortalecendo o desenvolvimento de formas de transmissão de saber que envolvem múltiplas dimensões para além do ensino formal;

f) promover ações de capacitação para musicistas, produtores e demais agentes da cadeia produtiva do choro para a realização de projetos culturais (SEI 4306709, 2023, p. 178-181)

As recomendações de salvaguarda mencionadas acima, sugerem de fato um amplo guarda-chuva de possibilidades para se trabalhar na sustentabilidade e difusão desse bem imaterial. As iniciativas são promissoras se concretizadas e devem servir de documento a ser levado até as Superintendências do IPHAN espalhadas pelo Brasil. Essa conscientização cultural deve ser oferecida pelo Estado às detentoras e detentores dos saberes relativos ao Choro.

Conforme o Parecer Técnico do IPHAN, é importante fundamentar que a caracterização do Choro enquanto bem cultural não é limitada aos aspectos puramente sonoros ou estritamente musicais (SEI, 4771925), mas agrega facetas como as redes de sociabilidade; os diferentes processos históricos; as interações entre quem está tocando e aqueles que escutam, as formas de aprendizado...” (id.). E atendo-me à última das propostas: “dinâmicas de pertencimento e identidade”. Com isso, retomo o conceito de transmodernidade de Enrique Dussel apresentado no começo desse trabalho, na intenção de correlacioná-la ao processo de patrimonialização do choro como cultura popular perante a sociedade.

4.2 Choro transmoderno

Em uma conferência na Universidad de Cundinamarca (COL), Enrique Dussel aborda a transmodernidade a partir do início do que chama o período de *encubrimiento* da América.

11 de octubre de 1492.... Cuando Colón vio fuego en unas islas que debían ser por las Bahamas... e descubrió gente inocente desnuda que Bartolomé de las Casas dijo “parecía que han pasado 6 horas de Adán y Eva. Gente muy ingenua, muy abierta para los que cegaban em carabelas, acogiéndolos les dando de comer... esa confrontación del europeo con el americano es el comienzo de la modernidad. Porque de inmediato en el segundo viaje, ya no es tan simpático ese contacto. Ya había dieciocho carabelas, más de mil y ochocientos hombres soldados armados y empieza una conquista violenta del Caribe que después se va propagar por toda América Latina el África y la Asia. La modernidad incluye la colonialidad. Y nosotros somos la colonialidad, o decir, la otra cara de la modernidad. Y aún sus élites blancas, criollas que deprecia el indio, el afro... que en ciertos países como Brasil son 60 millones. Brasil es quizás el país afro más grande del mundo... esos grupos dominados entre nosotros, los catalogamos nosotros también racionalmente como pueblos más primitivos, y las propias elites latinoamericanas y coloniales, han de ser parte de la modernidad y dominar esa cultura europeo norte-americana que es el medio para poder dominar justamente esas propias clases, que son mayoritarias en nuestro territorio⁸¹ (DUSSEL, 2019).

Portanto, trago parte do relato do filósofo, com a pretensão de agudizar o debate sobre o multiculturalismo no patrimônio imaterial. No artigo já

⁸¹ Conferência de Enrique Dussel sobre transmodernidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h71YcSmeDjY&t=445s>. Acesso 18 out. 2024.

mencionado de Carlos Sandroni (2022), o autor propõe discussões a respeito das perspectivas possíveis a respeito de diferentes processos de patrimonialização. Em breve comparação entre o jongo do Sudeste, o Samba de Roda e das Matrizes do Forró no Nordeste (p. 6-10), o autor aponta que

Jongo e samba de roda têm inúmeras similaridades: ambos foram criados em contextos de exploração econômica do tipo *plantation* (no caso do jongo, o café no Vale do Paraíba, entre São Paulo e o Rio de Janeiro; no caso do samba de roda, a cana de açúcar no Recôncavo baiano). Os dois estão historicamente ligados ao deslocamento forçado de africanos, em condições de escravidão. Compartilham de traços musicais e coreográficos, como canto responsorial e dança individual ou em dupla no meio de uma roda de participantes. Já o forró é um tipo de música e dança associado à região nordeste do país, com raízes no final do século XIX, mas firmemente estabelecido apenas na segunda metade do século XX. Liga-se não apenas às festas populares (com destaque para as dos santos católicos do mês de junho), mas também à mediação tecnológica (fonográfica e industrial), pois muitos de seus principais intérpretes e compositores foram músicos profissionais com inúmeros discos gravados e grande inserção na mídia. Os processos pelos quais estas três formas de música e dança se tornaram reconhecidas como patrimônios culturais foram muito diferentes, mas sempre envolveram a mobilização e o protagonismo dos principais interessados (SANDRONI, 2022, p. 5-6).

A discussão que proponho é sobre as narrativas que são constituídas a respeito dessas formas de expressão musicais. A capoeira, por exemplo, apresenta um imaginário frente à sociedade, de símbolo de resistência. Zumbi dos Palmares é uma figura bastante conhecida e associada ao escravidão e às rebeliões representativas das lutas populares. Não pretendo aqui generalizar percepções da sociedade, seria necessário mais estudo para isso. O que proponho debater, dando continuidade ao que foi dito no início desse trabalho é: que narrativa ficará construída sobre o choro a partir de sua patrimonialização? Como “objeto de Registro”, o Parecer Técnico do IPHAN assume que

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

lógica europeia, e possui uma ideia subjacente de branqueamento a partir da mestiçagem [...]. As descrições das matrizes musicais do Choro no Dossiê são muito importantes tanto para a compreensão dos diversos gêneros que são comuns até hoje nas rodas, quanto para rever apagamentos e generalizações em seus processos. A importância das matrizes negras de consolidação desse gênero musical ganha maior evidência e cai por terra a perspectiva de uma mera "influência rítmica", visto que elementos como a forma saudosa e chorosa dos instrumentos vem dessas matrizes afro-diaspóricas, em especial da modinha. No videodocumentário, a historiadora Martha Abreu ressalta que muitas vezes a musicalidade negra é reduzida aos batuques, à percussão e ao ritmo, cabendo aos músicos brancos os outros espaços, o que vem associado a uma enorme hierarquização. Assim, é central reforçar que grandes chorões e choronas de referência para a formação do Choro eram pessoas negras, como Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga, Henrique Alves de Mesquita, Anacleto de Medeiros, além de outros centrais ao longo de sua história, como Pixinguinha e vários outros. O Dossiê (4306709) e o videodocumentário de Registro deixam evidente como esses instrumentistas e compositores negros, no início inclusive escravizados ou filhos e netos de escravizados, foram os principais formadores dessa tradição musical. Assim, as matrizes negras e afro-diaspóricas não são apenas influências, mas heranças e ancestralidades, passam por pessoas, músicos e musicistas negros que criaram essa forma de expressão complexa que é Choro (SEI, 4771925)

Considero, contudo, fundamental que a narrativa seja realizada conforme acima. O choro é negro! Assim como propôs Mathias Pinto, além da necessidade de entrarem pessoas negras nas universidades, eles devem se identificar com os conteúdos que serão lecionados. E o exemplo se espalha para além desses ambientes, conforme mencionado aqui e proposto nas ações de salvaguarda do choro como patrimônio imaterial: deve chegar principalmente nas zonas periféricas a partir de propostas de descentralização.

A transmodernidade pretende dar conta do pluriverso contemporâneo. Assim como Maurício Carrilho comentou recentemente no podcast Moderna Tradição⁸², o choro sofreu um processo intenso de embranquecimento. O escritor Arhur de Faria conta que uma semana antes de publicar uma biografia do chorão de Porto Alegre, Octávio Dutra (1884-1937), descobriu que o músico era negro, uma informação que passou despercebida, apagada, em diversos estudos a respeito do artista.

É fundamental mencionar que embora tenhamos percebido o quanto as instituições que atuaram no processo de registro do choro pleitearam pela

⁸² Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/14YMiCYPJV9iCpDWkE074T>. Acesso 18 fev. 2024

diversidade étnica, as três pessoas que conduziram o processo instrutivo de registro são brancas. Assim como quem escreve essa pesquisa.

Alguns números que levantei sobre o processo de registro do choro indicam as desproporções relacionadas a questões geográficas e de gênero. Para a realização do mapeamento, entre os pesquisadores selecionados, três eram da região Sudeste, dois da região Sul, dois da região Nordeste e 1 da região Centro-oeste. No Inventário Nacional de Choro, entre os quatro eixos temáticos apresentados anteriormente, a região Norte contempla apenas 4,3% dos registros, enquanto a região Sudeste abarca 41,5%.

Tratando-se da representatividade feminina, nos seminários virtuais a presença de mulheres foi inferior a 24%. Entre os depoimentos registrados, pouco mais de 16% foi representado pelas mulheres⁸³. Nesse sentido, destaco a presença fundamental da etnomusicóloga Lúcia Campos na equipe responsável pelo processo instrutivo. O Parecer do IPHAN - convém destacar - elaborado pela antropóloga Amanda Sucupira abordou a necessidade de ampliar a rede do choro delas.

Uma pauta que não apareceu em nenhum lugar durante todo o processo de registro foi a falta da representatividade lgbtqiap+. O instrumentista Caetano Brasil, negro e gay assumido de forma pública, participou de um dos seminários. Na ocasião, não foi debatido a respeito do déficit de instrumentistas lgbtqiap+ no choro, porque não houve a proposta de se falar sobre isso. À vista disso, pareceu-me fundamental mencionar a série de podcasts realizada pelo etnomusicólogo Rafael Noleto, tratando de diversidade, antropologia e música (DIVAMUS)⁸⁴. Em um dos episódios do DIVAMUS intitulado “Tem gay no choro?”, o convidado foi Caetano Brasil⁸⁵. Noleto ressalta que o instrumentista

⁸³ Todas as porcentagens apresentadas foram elaboradas a partir das informações disponíveis no Inventário Nacional do Choro.

⁸⁴ Convém destacar duas monografias recentes orientadas pelo professor Dr. Rafael Noleto (UFPel) que abordam a diversidade no choro: *Diversidade no choro - gênero, sexualidade e raça na música instrumental brasileira* (MUSTAFÉ, 2022); e *Protagonismos no Choro Pelotense Relações étnico raciais na construção narrativa do movimento* (ERLER, 2023).

⁸⁵ Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2xgTvVin2A5bvgneLDkITs> Acesso 18 fev. 2024.

tem sido chamado para falar sobre diversidade sexual e de gênero no choro, e questiona ao músico se ele considera isso de maneira positiva - como um reconhecimento - ou como um sintoma de que pessoas lgbtqi+ não ocupam suficientemente espaços no choro e na música instrumental.

Eu acho que é bem o segundo motivo... isso tem chamado a atenção das pessoas porque assumir a postura que eu assumo e ser um homem gay nesse universo é uma exceção. Tenho conversado com alguns amigos da música instrumental do Brasil, pessoas que estão circulando nos grandes centros, estive conversando há pouco com Fábio Perón e ele falou 'olha, aqui em São Paulo, um grande centro comercial e de diversidade do Brasil... não consigo citar para você homens gays que estejam na cena da música instrumental do choro', e isso é muito problemático porque é claro que essas figuras existem... como diz Caetano Veloso 'os santos, se tantos, nos seus tantos'... nós estamos espalhados por aí. E eu tenho feito um esforço de reunir, de mapear essas figuras, mas é pra gente discutir isso, e criar um debate público em torno de como pessoas lgbtqi+ ao longo da história do choro tiveram suas vivências apagadas... a gente precisa forjar a nossa presença quase que a partir do zero. E não dá pra desconectar uma cultura musical do seu ambiente, e pensar que o choro é uma linguagem nascida na segunda metade do séc. XIX no Brasil naturalmente, não pela música, mas pelas pessoas que fazem essa música, ela vai incorporar comportamentos que são masculinos, machistas, homofóbicos... e até no meu ciclo pessoal, o fato de eu ter muitos amigos da música, que criaram relações íntimas comigo, que frequentam a minha casa, e eu não tenho amigos gays nesses locais, porque eu frequento um meio que é da música instrumental onde 'os meus' não estão presentes.. então acho que está passando da hora de ampliar essas discussões (BRASIL, 2023).

Caetano Brasil ressalta a importância de se construir referências como um ponto de partida. Ele traduz do inglês a frase "*You can't be what you can't see*": *você não pode ser o que você não enxerga*. "É preciso projetar, sonhar, ter perspectiva... Para nós artistas, outros artistas são sempre a bússola. Não porque você quer copiá-los ou ocupar o espaço deles, mas entender que é possível, que aquilo também te pertence" (BRASIL, 2023).

Da mesma maneira, anteriormente abordamos a falta de instrumentistas mulheres, e Stefania Johnson projetou que em uma próxima geração, diferente do caso dela e da Julia Schirmer, haverá mestras para se espelhar. Elas mesmas serão essas referências, assim como Caetano Brasil para jovens instrumentistas em situação semelhante à sua.

Todas as oportunidades que eu tenho de trazer isso à tona, de falar com as pessoas nas minhas redes sociais, que tem um alcance mediano, mas que chega e atinge as pessoas de alguma forma... eu quero que os meninos gays de conservatórios que estão lá tocando seu clarinete, seu instrumento, me vejam e falem assim 'poxa esse espaço também é pra mim' (BRASIL, 2023).

Os relatos de Caetano Brasil indicam um caminho longo a ser percorrido para que a diversidade alcance uma equidade cultural dentro do choro, na mesma direção apontada por Julia Schirmer e Stefania Johnson. O registro como patrimônio imaterial deve servir para se intensificar as discussões a respeito.

Quando Caetano Brasil fala sobre alcançar as pessoas através das redes sociais, retornamos a um dos tópicos iniciais debatidos neste trabalho. O choro, se comparado a outras formas de expressão já registradas, é predominantemente praticado em zonas urbanas, isso normalmente favorece o acesso das comunidades musicais a recursos tecnológicos para se conectar às redes sociais, por exemplo. Uma ação importante foi o envio de kit com dispositivos - modem e webcam - para que algumas pessoas que contribuíram para o processo de registro pudessem se conectar. Rafael Noleto no seu texto *Pandemia de lives* (2020), problematizou as questões relacionadas à indústria da música contemporânea. Nesse sentido, ressalto aqui a importância de trazer para o debate questões de acessibilidade e domínio a partir das mediações tecnológicas contemporâneas.

O trabalho de Noleto, retratou o momento de vulnerabilidade financeira de músicos durante a crise de Covid-19, principalmente, aqueles de menor projeção e instrumentistas independentes que, “[...] geralmente, não possuem grande agenda de shows, têm poucas execuções musicais nas plataformas de streaming e poucos seguidores em suas redes sociais” (NOLETO, 2020, p. 6). Somos conscientes que a realidade apresentada por Noleto não mudou muito desde então. Embora a quarentena tenha terminado, os problemas relacionados ao modelo neoliberal de mercado seguem dificultando relações formais de trabalho para essa parcela de musicistas. Conforme defende Noleto,

não há dignidade humana possível sem a defesa da presença forte do Estado gerindo adequadamente o acesso, em diversos sentidos, à qualidade de vida. No que se refere à música, é dever do Estado proporcionar condições para que músicos/musicistas, especialmente os mais vulneráveis, desenvolvam seus trabalhos, formem plateias e forneçam, para ampla parcela da população, acesso aos mais diversos gêneros que integram, para além do *mainstream*, o gigantesco escopo das manifestações musicais brasileiras sejam elas ‘eruditas’, ‘populares’, ‘folclóricas’ ou ‘periféricas’ (NOLETO, 2020, p. 7-8).

Portanto, falamos da necessidade de incentivos às mais diversas esferas da cultura. Imaginemos, por exemplo, o Estado disponibilizar totens próximo à

porta de entrada de institutos culturais, escolas, universidades etc., que permitissem às comunidades, acessar os sites aqui mencionados, para saberem a respeito dos patrimônios imateriais do Brasil, ou, especificamente sobre o choro como patrimônio. Assisti recentemente a um podcast onde dois representantes da periferia conduzem as entrevistas com os convidados⁸⁶, que no caso eram professores de uma rede de ensino, sobre comunismo. Quando esses professores foram questionados sobre exemplos de movimentos coletivos de resistência para reivindicar direitos socioculturais, eles deram exemplos de sindicatos de trabalhadores e associações estudantis. Os donos do podcast, no mesmo momento, alegaram que esses modelos não lhes serviam, pois viam muito mais coletividade em grupos de futebol de várzea ou rodas de capoeira, eventos os quais tinham acesso.

O exemplo ilustra a necessidade de atenção às realidades específicas de cada comunidade. Como etnomusicólogas e etnomusicólogos devemos perceber locais “fora de bolhas” excludentes. Assim, tratando-se do choro, é importante ressaltar que o processo de registro é uma semente, um “recorte” de pesquisa que deve servir às mais diversas dinâmicas de realização e consumo dessa música.

Para o chorão Adamor do Bandolim, um disco seu disponibilizado pelo Spotify pode entrar em listas de reproduções ao redor do mundo, alcançar uma boa quantidade de plays e o artista ser remunerado. Mesmo que saibamos que “as plataformas de streaming, apesar da ótima visibilidade que oferecem, pagam ínfimos valores pelos serviços de execução musical” (NOLETO, 2020, p. 5). Para o professor Luiz Machado, que dispensa o uso de recursos tecnológicos e nunca se inscreveu em editais, outras propostas podem ser pensadas. Luís Barcelos, poderia receber incentivos para desenvolver metodologias de ensino online que além de facilitarem seu trabalho, poderiam chegar, por exemplo, às comunidades de choro. Stefania Johnson e Julia Schirmer poderiam participar de editais culturais específicos para compositoras mulheres e grupos de choro formados por mulheres, como uma forma de difundir o choro feminino e ampliar

⁸⁶ Disponível em: <https://open.spotify.com/show/0nK1vhTD4znn5jSdLFYFgE>. Acesso 18 fev. 2024.

os ambientes de prática. Geraldo Vargas insiste na criação de editais específicos que considerem os objetivos socioculturais de ensino para crianças no choro, enquanto Mathias Pinto enxerga nas universidades públicas a maneira mais eficaz de difundir o choro a curto prazo.

Assim, reiteramos que os processos de patrimonialização imaterial - uma conquista do século em que vivemos - podem ser exemplos frutíferos para o reconhecimento de um período transmoderno, em que todas as possibilidades e vozes devem ser ouvidas.

La transmodernidad indica lo siguiente, no es una nueva etapa de la modernidad. Va a ser una nueva civilización. Va durar mucho tiempo... quizás uno, dos o tres siglos. Va ser una edad más allá de la modernidad, una nueva edad del mundo... donde toda esa gran mayoría de la humanidad que es 80% que está en la China, la India, el Africa el mundo islámico el mundo bantú y latino americano va estar en igualdad con la Europa, con los Estados Unidos o Japón, porque habrá crecido y verá las cosas completamente diferente, de otra manera que nos vemos hoy... va ser una edad ecológica (DUSSEL, 2019).

Assim nos perguntamos se “existe alguma esperança” para o alcance à transmodernidade? As propostas apresentadas de sustentabilidade a partir dos novos estudos sobre cultura popular são importantes nessa direção. Perguntar se é possível ter esperança seria o mesmo que se afastar dos problemas ambientais. Foi inspiradora a fala da etnomusicóloga Eurides Santos no último ENABET referindo-se ao século em que vivemos como o “século da esperança”. Ao meu ver, sim, há esperança. Nas palavras de Caetano Brasil:

Uma cultura musical é uma pintura do seu tempo e do seu espaço. Se a gente ver a história do choro, a gente ver que esse lugar, de deter, de controlar, de mapear, de regular uma tradição, é uma coisa de raiz normativa, heteronormativa, normativa branca, o choro está refletindo nossas práticas sociais. Então o choro, infelizmente, apesar de tudo que é musicalmente, ele não é o oásis nesse sentido... lá você vai encontrar as violências que você encontra na sociedade, porque ele é um reflexo da sociedade, mas que pode encontrar sua transformação através da música, porque a música é maravilhosa. É maravilhosa, mas tem raça, tem classe, gênero... Como algumas pessoas gostam de dizer ‘ah música está acima de tudo’, estaria acima de tudo se não fosse feita por pessoas, mas ela é operada por pessoas que têm classe, têm gênero, têm sexualidade, então isso vai atingir, transformar a forma como ela é feita o tempo todo (BRASIL, 2023).

Caetano Brasil elucida que existe uma transformação possível através da música, se deslumbrarmos seu potencial para a diversidade cultural. Que o choro, como uma música negra, feminina, lgbtqiap+ e transmoderna, se espalhe

por todos os cantos do Brasil e do mundo, conscientizando a sociedade da importância do “ser cultural” de todos os corpos perante à sociedade.

Considerações finais

O que nitidamente guiou toda essa pesquisa, foi a pretensão de abrir novas matrizes de questionamentos sobre os conceitos de patrimônio imaterial e cultura popular. Quando optei por trabalhar com o processo de registro do choro como patrimônio, logo percebi que estava abrindo uma porta para um universo de possibilidades. Isso foi perceptível logo quando comecei a acompanhar os primeiros seminários virtuais no pré-campo. E ao chegar à conclusão dessa pesquisa de mestrado, constato que os processos de patrimonialização devem servir justamente para isso: abrir novas portas e novos questionamentos. Não servindo apenas para outorgar um título, mas também para que, a partir das suas realizações, a sociedade sinta-se convidada a contribuir e ter o conhecimento do que se trata. Compreender que patrimônio pode ser um terreiro, uma panela de barro, ou uma performance de choro em determinada festividade de sua cidade. Para isso, o bem inventariado - ou em processo de - deve receber uma exposição condizente com a sua verdadeira história e seus valores comunitários.

Trabalhar com um processo de patrimonialização em andamento, também requer um “jogo de cintura” no sentido de que muitas vezes a dependência das condições estatais para a realização do processo irão interferir diretamente. Por exemplo, depois que o período instrutivo do processo terminou, estávamos em ano de eleições presidenciais. O IPHAN estava enfraquecido e não houve novidades sobre o processo de registro do choro ao longo de 2022. Felizmente, em 2023 as atividades seguiram em andamento. Assim, foi realizada uma pesquisa dinâmica, em que o fato de ser um processo público influenciou diretamente na investigação.

Na esteira dessas questões que envolvem o Estado, percebe-se que a legislação brasileira, em nível de IPHAN, e a legislação mundial, em nível de UNESCO, ainda tem muito a melhorar quanto a incluir em seus atributos a possibilidade de as comunidades recorrerem aos benefícios que lhes são de direito, sejam elas pessoas físicas ou jurídicas, pois muitas representatividades culturais carecem ainda do acesso à informação de que através da pluralidade epistêmica podemos fazer um mundo melhor e mais prolífico quanto à nossa

diversidade, e colher os benefícios que são de direito das detentoras e detentores desses saberes. Ainda caminhamos em passos curtos quanto à difusão dessas propostas, que muitas vezes ainda estão exclusivamente nas mãos do Estado ou da academia. Os movimentos sociais representam uma conexão muito mais direta com as comunidades do que propostas institucionais “de cima para baixo”.

O IPHAN recentemente tem investido na qualificação de profissionais que dominem a Educação Patrimonial. Embora utilizem-se de um termo - ao meu ver, levemente hostil -, preconizam na formação desses mediadores promover a “alfabetização cultural” das comunidades. O objetivo é dar continuidade nesse processo de autorreconhecimento e conscientização das novas possibilidades e meios de comunicação quanto à diversidade cultural do Brasil e do mundo. Trata-se de valorizar nossa cultura, porém, reconhecendo-a como dinâmica, em movimento.

A transformação do termo de folclore para a cultura popular, é um indício de que o séc. XXI nos agracia com as novas possibilidades de agenciamento. Ao mesmo tempo que estamos propondo a compreensão de que todas as culturas são proativas e são processos de continuidades históricas, suas ressignificações frente ao contemporâneo são os objetivos principais para sua sustentabilidade.

Ter acompanhado durante mais de três anos o processo de registro do choro como patrimônio imaterial, me fizeram compreender o quão complexos podem ser os ecossistemas musicais, e que os profissionais que estão na linha de frente desses processos igualmente devem ter a preparação para dominar esses meios de comunicação. A sustentabilidade depende das pessoas que estão interligadas com a realização musical do choro. O choro finalmente é patrimônio após um processo que durou 12 anos. Suas detentoras e detentores já podem bater nas portas da Superintendências do IPHAN espalhadas pelo Brasil e exigir pelos benefícios que são frutos do seu trabalho. Conforme questionou Luiz Machado, na mão de quem ficará o choro como patrimônio?

Outro apontamento que ficou perceptível ao longo do meu estudo, foi da permanência de uma relação do choro com a música erudita através da

manutenção da leitura de partitura como exigência para acompanhar determinadas ações de ensino. Lembrei de pessoas que não conseguiram acompanhar, por exemplo, o ritmo da Oficina de Choro de Porto Alegre. Enquanto essa caracterização de um projeto metodológico de ensino foi importante para eu estar onde estou - a Universidade -, também proporcionou a evasão de pessoas que estavam predispostas a aprender a tocar choro e não conseguiram desenvolver essa linguagem. Então, o registro do choro deve servir também para reavaliar as possibilidades de inclusão da sociedade a partir de variados métodos de ensino.

O boom da virtualidade característica do século em que vivemos veio acompanhado da institucionalização das políticas de patrimônio. A plataforma Tainacan é um exemplo, por permitir que as comunidades musicais alimentem suas informações, mas para isso deve ser oferecido o suporte necessário. É fundamental lembrar que abordamos o primeiro processo de registro de um bem imaterial realizado inteiramente online, talvez por isso o mapeamento tenha agradado ao IPHAN quanto aos números coletados. Porém, a maioria das páginas dedicadas à caracterização do choro estão embasadas em perspectivas históricas e de certa forma, o enaltecimento do espaço da roda de choro como democrático. Percebemos, ao longo do estudo, que não são visões universais. Justamente, nesse sentido, reiteramos que a partir do reconhecimento do choro como patrimônio, novos mapeamentos devem ser realizados para difundir o choro a partir de incentivos e vínculos com grupos de pesquisa para ampliar esses dados, e chegar assim, em lugares onde ainda não houve registros anteriores de atividades relacionadas ao choro, de preferência, zonas periféricas, para além de saber das comunidades já contempladas o que estão necessitando.

Enquanto propomos que rupturas sejam diárias na busca pela horizontalidade cultural, o predomínio do ocidentalismo e de homens brancos heterossexuais em posições de prestígio é grande. Que os processos de patrimonialização façam jus e estejam comprometidos com a expansão das possibilidades. Em períodos de acentuação desenfreada da má interferência da espécie humana no mundo, consumo em demasia, dependência de mediações tecnológicas sob o fetiche do pluriverso na palma das mãos, convicção (ou

esperança) em vida fora da Terra, Fake News e bricolagens elaboradas por inteligência artificial, nada exclui as realidades específicas que na verdade cada vez mais integram-se virtualmente. Criam problemas, mas também encontram muitas soluções. E entre a multiplicidade dos processos comunicativos, o sonoro e o humano entrelaçam-se, e a etnomusicologia alia-se às nuances de relações tão complexas. Etnomusicologia e patrimônio imaterial, devem atuar em sincronia para propor novas possibilidades em direção à sustentabilidade da diversidade cultural da humanidade.

As múltiplas relações possíveis com relação ao choro apresentadas neste trabalho oferecem novas perspectivas para se compreender a complexidade dos ecossistemas musicais contemporâneos e as diversas demandas específicas de cada ser cultural. Eu ficaria consideravelmente satisfeito, se essa pesquisa, assim como o registro do choro que finalmente ocorreu alguns dias antes de finalizar esse estudo, sirvam para ampliar os questionamentos e levantar possibilidades de vivermos em um mundo com mais cultura e diversidade.

Será que futuramente, assim como o termo folclore foi substituído por cultura popular, não poderemos encontrar outro termo para substituir patrimônio, se assim for necessário? Se for essa uma possibilidade das pessoas compreenderem melhor o quão importante podem ser esses processos de patrimonialização, podemos cogitar. Enquanto isso, quanto mais bens imateriais forem registrados e divulgados perante à sociedade, fomentando o multiculturalismo contemporâneo, podemos ser otimistas. Porém, conforme Enrique Dussel afirma, a transmodernidade não deve ser apenas algo após a modernidade. Deve ser algo que se direciona em outro sentido. E concluo, patrimônio pertence à humanidade. O choro, patrimônio, portanto, deve ser humano, deve ser diverso, pluriverso. E em nenhum momento deixamos de reconhecer a importância que tiveram Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Pixinguinha... Pelo contrário, foram pessoas que estiveram na linha de frente e nos deixaram um legado. O que faremos com ele depende de nós. Quem está na linha de frente agora somos nós. Que encontremos o caminho através do choro patrimônio, do choro transmoderno.

Referências

ABREU, Regina; DINOLA, Sabrina. *Desafios da patrimonialização do imaterial no caso da prática performativa do “jongo”*. **ACENO**, Vol. 4, n. 7, p. 33-48, 2017.

ADLER, Homero. *Patrimônio Imaterial: um problema mal-posto*. **Diálogos**, DHI/PPH/UEM, Vol. 10, n. 3, p. 97-116, 2006.

ARAGÃO, Pedro. *Signos musicais e sociais na música popular: um estudo de caso da belle époque carioca*. **Música e Cultura**. Vol. 7, n. 1, p. 88-103, 2012.

_____. **O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

ARAÚJO, Samuel. *Prefácio - O campo da etnomusicologia brasileira: Formação, diálogos e comprometimento político*. In: LUHNING, Ângela; TUGNY, Rosângela (org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, p. 7-18, 2016.

_____. *A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro*. *Revista Transcultural de Música*, Vol. 10, 2006.

BALLANTYNE, Jullie.; MILLS, Carmen. *The intersection of music teacher education and social justice: Where are we now?* In: BENEDICT, Cathy, et al. (eds.). **Oxford Handbook of Social Justice in Music Education**. Oxford: Oxford University Press, p. 658-688, 2015.

BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy. **Shadows In the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology**. 2th ed. Oxford University Press; 2008.

BASTOS, Rafael. *Esboço de uma teoria da música. Para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem Homem*. **Anuário Antropológico**, p. 9-73, 1995.

BÉHAGUE, Gerard. *Latin American* in: MYERS, Helen (ed.). ***Ethnomusicology: Historical and Regional Studies***. (Introduction, North America, Northern and Western Europe, Latin America). New York: W.W. Norton, 472-494, 1993.

BENEDICT, Cathy; et al. (eds.). ***Oxford Handbook of Social Justice in Music Education***. Oxford: Oxford University Press, 2015.

BERGER, Harris; STONE, Ruth. ***Theory for Ethnomusicology: Histories, conversations, insights***. New York: Routledge, 2019.

BLACKING, John. ***How Musical is Man?*** University of Washington Press, 1973

BORELLI, Silvia; ABOBOBEIRA, Ariane. *Teorias/metodologias: trajetos de investigação com coletivos juvenis em São Paulo/Brasil*. ***Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud***. Vol. 1, n. 9, p. 161-172, 2011.

BRAGA, Reginaldo. *Memória e Patrimônio musical do choro de Porto Alegre*. ***Revista Música e Cultura***. Porto Alegre, 2014.

BRANDÃO, Carlos.; BORGES, Maristela. *A Pesquisa Participante: um momento da educação popular*. ***Revista de Educação Popular***, Vol. 6, n. 1, 2007.

BRASIL (IPHAN). ***Decreto n. 3.551, de 4 de agosto de 2000***.

BRASIL. ***Constituição da República Federativa do Brasil***. Brasília, DF: 1988.

CAMBRIA, Vincenzo; et al. *“Com as Pessoas”: Reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira*. In: LUHNING, Ângela; TUGNY, Rosângela (org.). ***Etnomusicologia no Brasil***. Salvador: EDUFBA, p. 93-137, 2016.

CAMPOS, Lucia; et al. *Mas o choro já não é patrimônio? Ressonâncias e desafios do processo de patrimonialização do choro*. ***Labor Histórico***, Vol. 8, p. 46-62, 2022.

CASTRO, Celso. **Franz Boas - Antropologia cultural; textos selecionados, apresentação e tradução, Celso Castro**. 2. ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CAVALCANTI, Maria. *Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica*. **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 147, p. 69-78, out-dez, 2001.

_____. **Entendendo o folclore e a cultura popular**. Texto produzido especialmente para o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro, 2002.

CAVALCANTI, Maria; VILHENA, Luis. *Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore*. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, Vol. 3, n. 5, p. 75-92, 1990.

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

CORÁ, Maria. *Políticas públicas culturais no Brasil: dos patrimônios materiais aos imateriais*. **Rev. Adm. Pública** - Rio de Janeiro Vol. 48 n. 5, p. 1093-1112, set-out, 2014.

COSTA, Elisabeth. *Cultura popular*. In: REZENDE, Maria; et al. **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete). ISBN 978-85-7334-279-6

COUCEIRO, Sylvia.; BARBOSA, Cibele. *Patrimônio imaterial: Debates contemporâneos*. **Cadernos de Estudos Sociais**, Vol. 24, n. 2, Recife, 2008.

CUNHA, Juliana. *Participação social na política de patrimônio imaterial do Iphan: análise de diretrizes, limites e possibilidades*. **Revista CPC**, Vol. 13, n. 25, p. 60-85, 2018.

DENNING, Michael. **A cultura na era dos três mundos**. 1 ed. Editora Francis, São Paulo, 2005.

DUSSEL, Enrique. *Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação*. **Revista Sociedade e Estado** - Vol. 31, n. 1, Jan/Abr, 2016.

FELD, Steven. ***Jazz and cosmopolitanism in Accra: five musical years in Ghana***. Durham (EUA), Duke University Press, 2012.

_____. ***Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics and songs on kaluli expression*** [1982]. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

GEERTZ, Clifford. ***The interpretation of cultures***. New York: Basic Books, 1973.

HIKMET, Evrim. *The COVID-19 Pandemic & the Future of Ethnomusicology*. **SEM (STUDENTNEWS)** Vol. 16, n. 1, Spring/Summer, 2020.

HOBBSAWM, Eric. ***História Social do jazz***. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

KIEFER, Bruno. ***Música e dança popular: sua influência na música erudita***. Porto Alegre, Editora Movimento, 1990.

LUCAS, Elizabeth (org.). ***Mixagens em campo: Etnomusicologia, Performance e Diversidade Musical***. Porto Alegre: Marcavizual, 2013.

LUHNING, Angela; et al. *Desafios da etnomusicologia no Brasil*. In: TUGNY, Rosângela; et al (org.). ***Etnomusicologia no Brasil***. Salvador: EDUFBA, p. 93-137, 2016.

Mc ALLESTER, David. ***Enemy Way Music: a study of social and esthetics values as seen in navajo music***. Cambridge: papers of the Peabody Museum/ Harvard University, 1954.

MERRIAM, Alan. ***The Anthropology of Music***. Northwestern University Press, 1964.

MILLER, Kiri. ***Playing Along: Digital Games, YouTube, and Virtual Performance*** (Oxford Music/Media Series). Oxford University Press, 2012.

NOLETO, Rafael. *Pandemia de Lives*. In: **Ciências Sociais e Coronavírus. Boletim Cientistas Sociais**, Anpocs, n. 73, 2020

PEÇANHA, João. *A trindade da música popular (afro)brasileira – João da Baiana, Donga e Pixinguinha: Redimensionamentos das contribuições das matrizes africanas na formação do Choro e do Samba*. Brasília, UnB, 2013.

PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (eds.). *The Oxford handbook of applied ethnomusicology*. Nova Iorque (EUA), Oxford University Press, 2015.

PINTO, Alexandre. *O Choro: Reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

POLIVANOV, Beatriz. *Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos*. *Esferas*, Vol. 2, n. 3, p. 61-71, 2013.

QUEIROZ, Luis. *Patrimônio musical imaterial brasileiro e formação em música: caminhos para rupturas decoloniais e enfrentamentos antiepistemicidas*. In: **Arte, estética e processos educacionais - Reflexões sobre os exercícios de sentir, de saber e de poder**. REAL, Marcio; et al. (org.) Goiânia, Editora da Imprensa Universitária, 2020.

REILY, Suzel. *Macunaíma's Music: National Identity and Ethnomusicological Research in Brazil*. In M. Stokes (Ed.) **Ethnicity and Identity: The Musical Construction of Place**, p. 71-96, 1994.

SANDRONI, Carlos. *Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade*. **Estudos Avançados**, Vol .24, n. 69, São Paulo, 2010.

_____. *Patrimônio imaterial: engarrafando nuvens?* In: Sandroni (org.), **Patrimônio, resistência e direitos**, Vitória (ES): Milfontes, 2022, p.103-116, 2022.

_____. *O Feitiço Decente - Transformações no Samba Do Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edit. UFRJ, 2001.

_____; MORAIS, Jorge. (org.) *Música e sociedade: trânsitos, patrimônios e inovações* – Maceió, AL: EDUFAL, 2020.

SCHIPPERS, Huib. *Applied ethnomusicology and intangible cultural heritage understanding “ecosystems of music” as a tool for sustainability*. In PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff (eds.). **The Oxford handbook of applied ethnomusicology**. Nova Iorque (EUA), Oxford University Press, p. 134-156, 2015.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música. Cadernos de campo*. São Paulo: n. 17, p. 237-260, 2008.

_____. *Music and cultural heritage making in Latin America: An Afterword*. **TRANS Revista Transcultural de Música**, p. 21-22, 2018.

_____. *Why Suyá sing? A musical anthropology of an amazonian people* [1987]. Cambridge University Press, 2004.

SILVEIRA, Dener. *Processo de construção da música da diáspora africana no Brasil: é possível pensar uma música negra no contexto da mestiçagem brasileira?* Programa Nacional de Apoio à Pesquisa. Fundação Biblioteca Nacional - MinC, 2008.

SKINNER, Ryan. *Bamako sounds: The afropolitan ethics of malian music*. University of Minnesota Press, 2015.

TINHORÃO, José. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TITON, Jeff. *Applied ethnomusicology: a descriptive and historical account*. In: PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff. (eds.). **The Oxford handbook of applied ethnomusicology**. Nova Iorque (EUA), Oxford University Press, p. 4-29, 2015.

_____. *The nature of ecomusicology*. **Música e Cultura**. Vol. 8, n. 1, p. 8-18, 2013.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Poder e valor das listas nas políticas de patrimônio e na música popular*. Porto Alegre: Projeto Unimúsica - Festa e Folgado, 2006.

UNESCO. *Convenção para a salvaguarda do Patrimônio cultural imaterial, de 2003*.

VARGAS, Vinícius. ***Da Roda de Choro a Los Choros de Madrid: prática e recepção da música brasileira na Espanha.*** Porto Alegre: UFRGS, 2021.

VELHO, Gilberto. *Observando o familiar* In: NUNES, Edson (org). **A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social.** Rio de Janeiro: Zahar, p. 36-46, 1978.

VILHENA, Luis. ***Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964.*** Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getulio Vargas, 1997.

WOOD, Abigail. *E-fieldwork: A Paradigm for the Twenty-first Century?* In: STOBART, Henry. **The New Ethnomusicologies.** Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, p.171–187, 2008.