

ARTIGO

Recebido em 31 de outubro de 2021
Aprovado em 24 de julho de 2022

Mas o choro já não é patrimônio? Ressonâncias e desafios do processo de patrimonialização do choro

Isn't choro already a heritage? Resonances and challenges of the choro
patrimonialization process

DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v8i1.47592>

Lúcia Campos

Etnomusicóloga e percussionista. Licenciada e Mestre em Música pela UFMG, Mestre em Antropologia e Doutora em Música, História e Sociedade pela Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais (EHESS). É professora do Programa de Pós-Graduação em Artes e da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Desenvolve e orienta pesquisas na área de etnomusicologia, com ênfase em etnografia das práticas musicais e patrimônios culturais imateriais no Brasil.

E-mail: laluciacampos@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6929-3783>

Pedro Aragão

Bacharel em Regência e Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Doutor em musicologia pela UNIRIO, é professor Adjunto nível 4 da

mesma instituição. Sua tese de doutorado, “O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro” foi contemplada com o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música 2012 e com o Prêmio Silvio Romero 2011. Desenvolve pesquisas na área de etnomusicologia, com ênfase na questão de arquivos de música popular urbana brasileira.

E-mail: pmaragao@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4236-1616>

Rafael Velloso

Saxofonista e etnomusicólogo. Licenciado e Mestre em Música pela UFRJ e Doutor em Etnomusicologia pela UFRGS (UMD/Fulbright). É professor efetivo da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), onde atua desde 2015 no Bacharelado em Música Popular. Seus interesses de pesquisa se voltam para o campo da etnomusicologia, reunindo sua atuação com acervos sonoros e processos criativos em música popular. É coordenador do Grupo de Pesquisa em Música Popular e orienta pesquisas de Iniciação Científica e Especialização em Artes da UFPEL.

E-mail: rafavelloso@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7622-9213>

RESUMO

O artigo descreve o processo de instrução para registro do choro como patrimônio cultural pelo IPHAN, em curso desde março de 2020. Além do desafio de abarcar a abrangência histórica e geográfica do choro, trata-se da primeira instrução de registro inteiramente realizada de forma remota, devido à pandemia de Covid-19. Visa-se, desse modo, refletir sobre as ressonâncias e desafios do processo, que busca a mediação e articulação permanentes entre, por um lado, a esfera pública e as normativas estabelecidas pelo IPHAN e, por outro, a escuta sensível e compreensiva das diversas demandas de participação e de reconhecimento das comunidades do choro. São descritas as etapas da pesquisa e as decisões metodológicas que a pautaram, como a realização de seminários e de entrevistas via plataformas *online* e a elaboração de um amplo inventário sobre o choro em todas as regiões do país em torno de quatro eixos (acervos, associações e clubes do choro, ações educativas, rodas e lugares de performance) que objetiva a disponibilização de um banco de dados público e colaborativo.

Palavras-chave: Choro. Patrimônio Cultural Imaterial. Etnomusicologia. Rede de mediações. Pesquisa colaborativa.

ABSTRACT

The article presents the process of instruction to register choro as a cultural heritage by IPHAN, in progress since March 2020. In addition to the challenge of covering the historical and geographic scope of choro, this is the first instruction to register entirely remotely, due to the Covid-19 pandemic. The aim is, therefore, to reflect on the resonances and challenges of the process, which seeks permanent mediation and articulation between, on the one hand, the public sphere and the regulations established by IPHAN and, on the other, sensitive and comprehensive listening to the various demands for participation and recognition by the choro communities. The stages of the research and the methodological decisions that guided it are described, such as the holding of seminars and interviews via online platforms, and the preparation of a collaborative inventory on choro in all regions of the country along four axes (collections, choro associations and clubs, educational actions, *rodas* and performance venues) which aim to make available a public database on choro.

Keywords: Choro. Intangible Cultural Heritage. Ethnomusicology. Mediation networks. Collaborative research.

A questão que dá título a este artigo - “Mas o choro já não é patrimônio?” - é uma pergunta recorrente com a qual nos deparamos ao longo do processo de instrução para o registro do choro como patrimônio cultural imaterial pelo IPHAN. Esta pesquisa teve início em março de 2020, tendo a Associação Cultural dos Amigos do Museu do Folclore Edison Carneiro como instituição proponente¹. Diante do processo formal de registro, que define etapas e procedimentos para o reconhecimento de uma prática cultural pelas políticas públicas, a indagação sempre repetida nos aponta sentidos anteriores do que vem a ser um “patrimônio”.

A pergunta revela a concepção do choro como um patrimônio *avant la lettre*, amplamente reconhecido pelas comunidades que o praticam, de norte a sul do Brasil, embora ainda não formalmente legitimado pelas políticas públicas e por lugares hegemônicos da música. É uma concepção presente, por exemplo, na fala de Luciana Rabello, cavaquinhista e presidente da Casa do Choro (RJ), em entrevista para o processo em curso:

Com relação à legitimidade desse reconhecimento do choro como patrimônio cultural do Brasil, eu tenho a dizer que é uma bela oportunidade que o choro está dando ao Estado de fazer jus a uma verdade que já é assim reconhecida pelo povo desde a sua criação. É um belo momento de um encontro, de uma celebração verdadeira de uma cultura que é ancestral, que está na base da criação da música no Brasil e é um verdadeiro celeiro de músicos brasileiros desde sempre, que influencia tudo o que veio depois no Brasil da maneira como a gente conhece hoje, então reconhecer o choro como patrimônio brasileiro é mais do que uma obrigação, é uma oportunidade... (RABELLO, 2021)

A fala de Luciana Rabello interessa pela concepção cidadã que ela traz para se entender o que vem a ser um “patrimônio cultural” do ponto de vista dos indivíduos que vivem e constroem esse patrimônio cotidianamente. Desse ponto de vista, o estado não cria o patrimônio, mas torna-se apenas mais uma instância de reconhecimento, dentre várias outras existentes no âmbito das próprias redes do choro. Como propõe o antropólogo José Reginaldo Gonçalves sobre os diferentes sentidos do patrimônio cultural, a maior contribuição da instrução de pesquisa “é a possibilidade de se transitar analiticamente com essa categoria entre diversos mundos sociais e culturais”, o que configura sua “ressonância”, ou seja, sua pertinência junto ao público em questão. O antropólogo discute “a ambiguidade presente na categoria patrimônio, aspecto definidor de sua própria natureza”, e a sua posição liminar “entre o passado e o presente, entre o cosmos e a sociedade, entre a cultura e os indivíduos, entre a história e a memória” (GONÇALVES, 2005, p. 20).

Podemos compreender o choro, ao mesmo tempo, como um conjunto de práticas musicais, como um gênero musical guarda-chuva que as caracteriza e como a rede de sociabilidade que as engendra, formada principalmente por instrumentistas, instrumentos, partituras, gravações, em rodas, bailes, bandas, rádios,

¹ O processo de registro teve início em 2015 após a análise e emissão de uma nota técnica referente à proposta apresentada em 2012 pelo Clube do Choro de Brasília, amplamente documentada e que foi acompanhada pelo abaixo assinado de diversos músicos do país. A nota indicou em seu parecer a dimensão nacional do bem, e incluiu no pedido a adesão de outros núcleos importantes do choro como a Casa do Choro do Rio de Janeiro, o Conservatório de Música de Recife, o Clube do Choro de Santos e a Escola de Choro de Porto Alegre que foram posteriormente anexados ao processo. Após a análise da nota técnica, o Conselho Consultivo do IPHAN aprovou em 2015 a instauração do processo administrativo que dá início formal ao procedimento para o registro. Em 2019 foi publicado o edital de chamamento público para a instrução técnica, neste edital a proposta apresentada pela Associação Cultural dos Amigos do Museu do Folclore Edison Carneiro foi aprovada iniciando a pesquisa em março de 2020.

bares, salas de aula e salas de concerto. É um “mundo da arte” (BECKER, 1998) complexo, diverso e perene por sua existência no tempo e no espaço, presente em todas as regiões do Brasil e disseminado em outros países. Neste sentido, 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. Tal constatação nos leva a alguns questionamentos fundamentais que nos servem de guia: 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 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, com as normativas oficialmente instituídas pelo IPHAN, por outro?

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

No processo de registro do choro como “patrimônio cultural imaterial” pelo IPHAN, o poder público se configura como mais uma entidade que vem se inserir nessa rede de mediações (HENNION, 2007). A rede de mediações envolvida no processo de patrimonialização abrange as comunidades de praticantes e os diferentes públicos do choro, e é formada por instituições de ensino, acervos, associações, clubes, movimentos criados por chorões e choronas, até chegar ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, passando por pesquisadores e técnicos, dentre vários outros mediadores².

Neste artigo, tomaremos a pergunta inicial – “Mas o choro já não é patrimônio?” - como um mote que será desdobrado em outras ações que envolvem o processo de registro em sua interlocução com as comunidades do choro e suas concepções de patrimônio cultural, buscando entender “patrimônio” como uma “categoria do pensamento” (GONÇALVES, 2003). Para Gonçalves, ainda que na atualidade a palavra patrimônio esteja fortemente vinculada a significados muito precisos e individualizados – com qualificações estabelecidas pelas “modernas categorias de pensamento” tais como patrimônio financeiro,

² O mesmo processo de ampliação de redes é salientado no caso da patrimonialização do samba de roda, que envolve também a UNESCO como instância última de legitimação (SANDRONI, 2011).

econômico, cultural, genético, etc. – em uma perspectiva antropológica há que se levar em conta os diferentes significados estabelecidos em diferentes contextos culturais a respeito da palavra “patrimônio”. No que tange especificamente ao patrimônio imaterial – e à música em especial – tais “categorias de pensamento” associadas ao patrimônio levam a diferentes visões, cânones, listagens e sentidos de pertencimento que ligam detentores e comunidades a práticas musicais específicas. É este de fato o desafio que está no cerne deste processo, ou seja, nos situarmos como mediadores para nos alinharmos com a “ressonância” latente do choro junto a seus praticantes e seus públicos, de forma que o processo seja dinâmico, criativo e legítimo, ou seja, que promova continuidade e amplie as concepções locais de patrimônio já existentes e consolidadas.

Este texto lança olhares reflexivos sobre o processo (a partir de uma escrita a seis mãos) para discutir suas questões emergentes e seus desafios em curso. Os três autores deste artigo – e coordenadores da pesquisa para a instrução de registro – combinam uma atuação “de campo”, como instrumentistas de choro, com uma trajetória acadêmica ligada à pesquisa etnomusicológica³. Nossa dupla entrada no universo do choro, como musicistas e pesquisadores, tem sido fundamental para a composição de um processo multifacetado, que requer uma mediação e articulação permanentes entre, por um lado, a esfera pública e as normativas estabelecidas pelo IPHAN e, por outro, a escuta sensível e compreensiva das diversas demandas de participação e de reconhecimento das comunidades do choro.

Das rodas às redes: desafios da patrimonialização

O processo técnico de instrução para o registro do choro como patrimônio cultural imaterial teve início em março de 2020. Além dos desafios já citados, do choro ser uma prática musical diversa e abrangente e de sua longa história de registros atrelada ao início da fonografia no Brasil, nos deparamos com um outro desafio imprevisível: o início da pandemia de Covid-19. Logo no início dos trabalhos, que estavam previstos para serem realizados presencialmente, foi necessário repensar toda a metodologia para adequar as etapas da pesquisa ao modo remoto. Assim como a história do choro está intrinsecamente relacionada ao desenvolvimento tecnológico da fonografia do Brasil⁴, podemos afirmar que a sua patrimonialização no âmbito do registro pelo IPHAN está sendo marcada pela invenção de novas metodologias de pesquisa e de inventário também atreladas a desenvolvimentos tecnológicos.

Apesar de todas as aparentes limitações impostas pela impossibilidade da pesquisa de campo e demais encontros presenciais, procuramos desde o início pensar nas novas possibilidades abertas. Uma primeira saída nesse momento, que acabou por fundamentar todo o processo, foi a decisão de promover não apenas encontros regionais, como inicialmente previsto, mas também encontros nacionais. Era uma possibilidade evidente que os encontros via plataformas on-line nos abriam. Outra saída que começou a ser aventada desde então foi a realização do filme documentário de forma remota, o que também expandia as possibilidades de convidar representantes do choro de todo o país. Por fim, um terceiro ponto amplamente discutido refere-se à realização da pesquisa de campo e à disponibilização do material a ser coletado a

³ Sobre o trabalho de etnomusicólogos em processos de patrimonialização, temos como referência os artigos de Carlos Sandroni, como “L’ethnomusicologue en médiateur du processus patrimonial. Le cas du samba de roda”, de 2011, em que ele reflete sobre seu papel como mediador a partir de uma retrospectiva sobre a inscrição do samba de roda como patrimônio cultural imaterial no Brasil e, em seguida, pela UNESCO.

⁴ Como relatado no livro *A Casa Edison e seu tempo* (2002), de Humberto Franceschi, e registrado nas ilustrações musicais que o acompanham.

partir da criação de uma plataforma on-line para tornar acessível toda a pesquisa, como um inventário publicizado.

Durante a primeira etapa, de mobilização, além dos encontros e seminários, que detalharemos a seguir, disponibilizamos também um formulário para todos aqueles que quisessem se inscrever no processo, para podermos divulgar diretamente as ações de patrimonialização. Ao final de 2020, tínhamos em torno de 140 inscritos, de todo o país, número que dobrou com as inscrições para a seleção de assistentes de pesquisa realizada no início de 2021. Não podemos deixar de mencionar características particulares desse processo, como a realização de reuniões semanais (via plataforma on-line) com a equipe de coordenação e, a partir de março de 2021, com a equipe de pesquisadores, o que tornou a pesquisa particularmente dinâmica e colaborativa. Vamos procurar detalhar as etapas nos tópicos seguintes, tomando como base os pontos levantados acima.

Uma primeira etapa de nosso trabalho foi o levantamento das pesquisas já realizadas sobre o choro e da bibliografia relacionada. Nesse processo tomamos contato com 235 documentos, entre livros, artigos, além de dissertações e teses defendidas nas universidades brasileiras⁵. É interessante notar como o choro perpassa diversas áreas e subáreas de conhecimento, há pesquisas no âmbito da História, Sociologia, Antropologia, Letras e, principalmente, é claro, da Música. No âmbito da pesquisa em Música, o choro evidencia possibilidades de diálogos entre Etnomusicologia, Musicologia Histórica, Performance e Educação Musical, subáreas que convergem em torno desse objeto em comum, explorando abordagens diversas que ora focalizam um instrumento, um repertório, um compositor, uma cena, um modo de transmissão musical, dentre várias outras possibilidades de pesquisa. Fato é que esse primeiro levantamento evidenciou o que já suspeitávamos: a presença notável do choro nas universidades brasileiras, sobretudo no âmbito da pesquisa, a amplitude e o aprofundamento da documentação de referência e a diversidade de abordagens de pesquisa sobre esse mundo da arte, direções que também buscamos seguir no processo de patrimonialização.

As possibilidades de encontro

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

⁵ A pesquisa bibliográfica se deu através dos repositórios de universidades e do repositório de teses da CAPES.

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

Desse modo, procuramos partir, num primeiro momento, de representantes do choro que já haviam sido protagonistas de processos de patrimonialização, a partir de associações reconhecidas em âmbito nacional pelo tempo de atuação e pelo estabelecimento de redes duradouras: o Clube do Choro de Brasília e a Casa do Choro do Rio de Janeiro. A partir dos contatos estabelecidos por cada uma dessas associações, fomos aos poucos ampliando nossas redes de mobilização da “base social” do choro, ou seja, de músicos, musicistas e demais agentes das comunidades do choro em todo o Brasil. As primeiras reuniões foram encontros de âmbito nacional, que contaram com a participação de representantes do choro de todas as regiões, as seguintes foram feitas em âmbito regional, circunscritas à região sul, à região nordeste e à região norte.

Paralelamente aos encontros de mobilização, desenvolvemos também a proposta de realizar seminários semanais on-line, que pudessem congregiar as comunidades do choro em torno de apresentações e discussões de temas de interesse comum, também como forma de promover encontros e trocas de experiências entre músicos e pesquisadores de todo o país. O primeiro ciclo de seminários aconteceu em novembro de 2020, dedicado à temática “Acervos e ensino do choro”, e foi muito importante para a ampla divulgação do processo. Uma das prerrogativas de cada sessão do seminário foi a de “misturar” representantes de diferentes regiões do país, justamente para promover discussões a partir de pontos de vista diversos. No que tange à temática dos acervos do choro, houve ainda o cuidado de se convidar atores sociais que refletissem a diversidade de tipologias de acervos existentes: acervos particulares, acervos públicos e acervos privados, nos mais variados graus de institucionalização, conservação e mesmo de materialização⁶. Já nos encontros sobre o ensino do choro, foram apresentadas práticas de ensino em escolas, cursos livres, projetos e na universidade. A transposição da roda aos diferentes espaços educativos emergiu como importante questão de debate, como descreve Maurício Carrilho no contexto da Escola Portátil (RJ):

⁶ Os seminários foram realizados no mês de novembro de 2020 incluindo 5 edições. A primeira dia 2 de novembro sobre acervos, com a participação de Bia Paes Leme (Instituto Moreira Sales), Wandrei Braga (Acervo Digital Chiquinha Gonzaga) e Marcio de Souza (Acervo Otávio Dutra UFPEL). A segunda dia 9 de novembro sobre o ensino do choro com Henrique Neto (Escola Rafael Rabello de Brasília), Luiz Machado da (Oficina de choro de Porto Alegre) e Marco Cesar (Conservatório Pernambucano de Música). A terceira no dia 16 de novembro sobre acervos de choro com Izafas Bueno (São Paulo), Raul Costa d’Avila (UFPEL) e Tomaz Retz e Leonardo Miranda (Casa do Choro do Rio de Janeiro). A quarta foi no dia 23 de novembro sobre o ensino do choro com Marcos Flávio (UFMG), Nailor Proveta (São Paulo) e Maurício Carrilho (Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro). A quinta e última seção ocorreu no dia 30 com Alaécio Martins e Evandro Archanjo (Acervos Musicais de Diamantina), João Neto (Acervos de Choro no Maranhão) e Almir Medeiros (Acervos do Choro Alagoano).

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

É interessante notar a continuidade de uma concepção de patrimônio *avant la lettre* no depoimento de Maurício Carrilho, que relaciona as transformações da prática do choro a mudanças no modo de vida das grandes cidades e relata os processos pelos quais a Escola Portátil passou a buscar formas de suprir a aprendizagem que se dava anteriormente em rodas. É uma concepção ampla de patrimônio, que compreende a música atrelada ao cotidiano, aos modos de vida, em que as propostas educativas partem dos próprios músicos, atuantes no universo do choro, para preservar e fomentar a transmissão dessa prática. Dada a importância das ações de ensino, assim como das rodas e dos acervos de choro por todo o Brasil, esses são eixos que vão estruturar a pesquisa de campo, juntamente com as associações e demais lugares de performance, conforme detalharemos adiante.

Abordando temáticas diversas, os seminários on-line, às segundas-feiras à noite, tornaram-se um ponto de encontro semanal de chorões e choronas de todo o Brasil. O segundo e o terceiro ciclo de seminários foram realizados em abril e maio de 2021, tendo respectivamente como temáticas “Memórias e cenas do choro” e “Memórias e coletivos do choro” proporcionando apresentações de pesquisas, debates e fazendo emergir a diversidade de práticas e de concepções do choro, ou seja, suas “ressonâncias” que articulam os sentidos do patrimônio, de acordo com Gonçalves (2005). Fechando o ciclo de quatro seminários foi a vez da série “Instrumentistas”, realizada em junho e julho de 2021 com seções dedicadas ao Violão, Bandolim, Pandeiro, Flauta, Sax e Clarinete, Cavaquinho, Piano e Metais, totalizando 8 encontros que trouxeram as trajetórias de chorões e choronas de todo o país. Além de prestigiarem músicos e pesquisadores que participaram das mesas, o público interagiu pelo chat, revendo amigos e saudando chorões conhecidos.

O documentário

Diante de amplo quadro de referências, e da impossibilidade de encontros presenciais, um primeiro trabalho de campo da pesquisa se estruturou em função da realização do filme documentário. Fizemos uma

lista de entrevistas a serem realizadas à distância, via plataforma de vídeo conferências, em um cronograma intenso de duas entrevistas por semana, de até duas horas de duração cada, ao longo de aproximadamente seis meses (de março a agosto de 2021).

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

A partir das premissas descritas, o roteiro de entrevistas foi estruturado de modo que cada entrevistado/a pudesse se apresentar, responder perguntas gerais sobre o choro e perguntas particulares sobre sua trajetória e sobre sua região. Cada instrumentista também foi convidado a tocar, quando possível, em função da qualidade da transmissão e de outros fatores contingentes. O intuito é que o documentário seja estruturado a partir das falas de cada pessoa entrevistada, que os tópicos geralmente presentes em filmes como esse, que tem como objetivo uma descrição geral do “bem” a ser patrimonializado, sejam enunciados pelos próprios músicos e pesquisadores, como por exemplo: o que é o choro? O que é uma roda de choro? Qual a formação dos conjuntos regionais? Qual a função de cada instrumento de base? Dos instrumentos solistas? Qual a importância do choro para a música brasileira? Os entrevistados/as abordam também questões mais contextuais sobre as trajetórias de cada um ou de histórias relevantes sobre sua localidade.

Esse trabalho de campo, feito a partir de entrevistas, tem revelado a pluralidade de práticas e de histórias do choro de norte a sul do país. Algumas temáticas em comum emergem das experiências individuais. É interessante observar, por exemplo, as diferentes formas de escuta e de aprendizagem do choro. Nesse aspecto, o rádio e o disco aparecem como referências incontornáveis que contribuíram para a consolidação de um gosto por essa música e de repertórios reconhecidos em todo o território nacional. Muitos músicos relatam o primeiro contato com o choro através do rádio e do disco, além de serem fontes constantes de aprendizagem, como no depoimento de Marinho Sete Cordas, chorão do Ceará que reside em Cuiabá há cinquenta anos:

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

É constante o relato de músicos, como o Sr. Marinho, que tiveram o primeiro contato com o choro através da escuta radiofônica e que buscaram aprender a tocar “tirando de ouvido” o que escutavam. Um

imaginário em torno dessa música foi sendo desenvolvido em várias partes do Brasil, concomitante à expansão do acesso às transmissões radiofônicas e à fonografia. Por outro lado, a maioria dos entrevistados também narra a importância da roda como escola, e a diversidade de práticas e repertórios em cada região do Brasil. São relatos preciosos que fundamentam os “modos de existência” (LATOURET, 2012) das redes do choro e sua concepção como patrimônio subterrâneo, pouco reconhecido pelas políticas públicas e pelas instituições de ensino, mas intensamente cultivado e praticado em suas redes de sociabilidade.

O desafio de compreender o choro como patrimônio nacional é articular diferentes dinâmicas, igualmente importantes, do gosto e das escutas que unificam o choro a partir de sua circulação através do rádio e do disco, e que acabaram por disseminar repertórios, instrumentistas e compositores por todo o país. Mas é igualmente relevante documentar e valorizar as práticas musicais contextuais e cotidianas, nas rodas, nas festas, entre músicos amadores, que fundamentam e promovem a existência do choro em cada localidade, como sugere o flautista Toninho Carrasqueira:

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

Nosso desafio é mostrar, a partir das entrevistas, o que há em comum e o que diferencia as escutas e práticas do choro de norte a sul do país, o que de fato foi sendo apropriado a partir da difusão e circulação de repertórios pelo rádio e pelo disco, e o que há de diferente e de singular nas criações e recriações dessa música em cada localidade, em cada região. O choro se evidencia assim como uma rede subterrânea de práticas musicais e de sociabilidade, um mundo da arte complexo e diverso, ao mesmo tempo perene e fluido, que vem se constituindo e se consolidando desde o século XIX, na espiral das dinâmicas de circulação, de cultivo e aprendizagem entre músicos amadores e profissionais, e em constante transformação.

Um inventário público e colaborativo

Paralelamente à realização das entrevistas semanais para o documentário, outra frente de trabalho de campo se abriu para a elaboração de um inventário do choro em cada região do país a partir de março de 2021. A equipe de pesquisa se expandiu com a contratação de oito pesquisadores e pesquisadoras⁷, a

⁷ A seleção e a contratação destes pesquisadores e pesquisadoras foram realizadas entre janeiro e março de 2021 através de edital público organizado pela Associação Cultural de Amigos do Museu do Folclore. Foram selecionados ao todo oito pesquisadores(as), distribuídos entre as regiões nordeste, centro-oeste, sul e sudeste: Anna Paes (RJ), Luciana Rosa (SP), Joana Corrêa (MG), Rodrigo Heringer (BA), Alice Alves (PE), Osmário Osório (PR), Guilherme Sperb (RS) e Lucas de Campos (DF). A região norte não teve candidatos, razão pela qual a pesquisa nesta região foi dividida entre todos os membros da equipe de pesquisa.

maioria participantes das redes do choro em suas respectivas cidades. Dessa forma, o trabalho de mapeamento se expandiu e se ramificou de forma colaborativa e norteado por quatro eixos de pesquisa: acervos, ações de ensino, associações e clubes, rodas e lugares de performance. O trabalho se estruturou em torno de fichas referentes a cada um desses eixos de pesquisa, a serem completadas pela equipe de pesquisadores a partir de contatos e levantamentos em cada localidade, tendo como referência também os mapeamentos preliminares realizados na etapa anterior.

Em um processo experimental, cada uma das fichas foi elaborada e em seguida apresentada e discutida com a equipe em reuniões semanais, até chegarmos no modelo definitivo a ser adotado. O inventário começou com o mapeamento de acervos, seguido de ações de ensino, associações e, por último, de rodas e lugares de performance. Nas fichas de acervo, por exemplo, os campos a serem preenchidos referem-se à descrição geral e ao histórico do acervo, à indicação se trata-se de um acervo institucional ou pessoal, ao estado e acessibilidade da coleção e às indicações para o plano de salvaguarda, dentre outras informações relevantes. Esse inventário detalhado teve início em março de 2021, com previsão de duração de seis meses. Nessa etapa foram mapeados 161 acervos, 81 ações de ensino, 48 associações ou clubes do choro e 141 rodas ou lugares de performance. O intuito é que a base de dados possa ser atualizada em fluxo contínuo.

As reuniões evidenciaram vários desafios na elaboração deste mapeamento: desde o início estávamos cientes de que, sendo um gênero plural e em constante transformação, o choro (como qualquer outro gênero musical) não se conformava facilmente a classificações e reificações. Se por um lado o mapeamento de acervos relacionados ao choro – abundante por todo o país, e formado por uma diversidade de suportes tais como partituras, gravações, fotografias, recortes de jornal – parecia se conformar melhor ao modelo das fichas pela própria condição “material” dos arquivos, outros itens, como a roda de choro, de caráter performativo e de certa forma “imaterial”, eram certamente mais complexos de serem “fichados”. Se as associações e clubes de choro espalhados por todo o Brasil possuíam alguma institucionalidade que facilitava o processo de mapeamento, como dar conta do caráter fluido, dinâmico, das rodas e lugares de performance do choro? Ao mesmo tempo, justamente por se constituir como o lugar de encontro e mesmo o lugar “ritual” – pela intensidade das trocas entre músicos, os processos de ensino e aprendizagem e da elaboração das redes de sociabilidades – a roda era um elemento vital no processo de mapeamento. A situação de pandemia causada pela COVID-19 foi um complicador ainda maior para o desenvolvimento da pesquisa, uma vez que a quase totalidade das rodas estavam suspensas em todo o Brasil. Após diversas reuniões com a equipe de pesquisa, foi decidido que as rodas e lugares de performance seriam divididas em duas categorias: aquelas “ativas” – ou seja, que mantinham atividades até o início da pandemia” – e as “inativas” – rodas e lugares de performance que por diversos motivos eram consideradas referências para as comunidades locais como rodas importantes realizadas no passado.

Uma das maiores preocupações que tínhamos desde o início do processo era a de tornar público este gigantesco mapeamento de pesquisa realizado ao longo de vários meses por pesquisadores e pesquisadoras locais. Mesmo sabendo que, por norma do IPHAN, apenas o documentário e o dossiê do bem registrado tornam-se públicos ao final do processo de registro, uma das decisões da equipe de pesquisa foi a de criar um grande banco de dados que tornasse público o resultado do mapeamento. Ainda que soubéssemos que os resultados da pesquisa forçosamente não poderiam ser exaustivos (como identificar por exemplo as centenas de rodas organizadas de maneira tão dinâmica e fluida por todo o país?), a ideia de apresentar um

retorno dos resultados de pesquisa para as centenas de comunidades de choro em todo o Brasil pareceu-nos alinhada às perspectivas de retorno e responsabilidade social inerentes às práticas etnomusicológicas atuais (LÜHNING & TUGNY, 2016). Da mesma forma, este “retorno” da pesquisa às comunidades estudadas pretende ser o pontapé inicial para um banco de dados que possa ser continuamente alimentado e corrigido pelos próprios chorões de diferentes regiões do país. Neste sentido, estão sendo realizadas reuniões com a equipe técnica do IPHAN e com os desenvolvedores de um *plugin* denominado Tainacan, criado pela equipe de pesquisadores coordenada pelo Prof. Dr. Dalton Lopes Martins, da Universidade de Brasília, que atua junto a plataforma *Wordpress* para a criação de repositórios digitais, e que vem sendo utilizado com sucesso pela Rede Brasileira de Museus. A ideia é que o Banco de Dados sobre o processo de patrimonialização do choro se torne um grande acervo digital que possa ser “continuado” e alimentado por detentores, associações e clubes de choro.

Vários Brasis – vários choros

Uma questão crucial que emerge do processo de instrução de registro do choro como Patrimônio Cultural do Brasil refere-se à amplitude geográfica dessa prática. O choro costuma ser identificado historicamente com o Rio de Janeiro, mas essa cidade não pode ser considerada o único polo responsável pela continuidade histórica dessa tradição. Ao atribuímos historicamente a um estilo ou modo de fazer que foi consolidado em um determinado período e difundido amplamente pela sua discografia de milhares de títulos, ignoramos os demais processos históricos e estilos que se relacionam de forma íntima com diversas outras manifestações regionais que conferem ao choro uma grande diversidade e que ainda hoje se fazem presentes em diversas regiões do país.

O grande desafio inerente à proposta de registro do choro como patrimônio cultural imaterial seria, então, a construção de um dossiê que represente o choro em seus aspectos históricos e geográficos e que inclua tanto as narrativas de manutenção como de atualização dessa tradição, além de abordar as variações de performances em diferentes regiões e, portanto, em diferentes territórios, discutindo a relação centro/periferia diante de sua dimensão nacional.

Ainda em relação às perspectivas centro e periferia, emergem questões de circulação, difusão e preservação de formas, práticas e categorias que são essenciais para o processo de instrução de registro do choro. Há, entretanto, dissonâncias que se referem a variações e contradições tanto nos eixos diacrônico como sincrônico, além das diferentes apropriações da prática e narrativas de pertencimento. As diferentes manifestações do choro, mapeadas pela pesquisa de campo, revelam que ora chorões defendem repertórios e rituais relacionados à tradição do choro do Sudeste, ora se utilizam das identidades regionais para compor suas narrativas próprias de construção de identidade, tais como o choro paraense, pernambucano, gaúcho e maranhense.

Podemos perceber estas diferentes formas de construção de identidade relacionadas ao choro a partir dos eixos da pesquisa que se formaram em torno das seguintes perspectivas: acervos; ações de ensino; associações e clubes; rodas e lugares de performance. Essas perspectivas nos auxiliaram a identificar tanto no aspecto histórico como geográfico, processos similares de manutenção, criação, transmissão e difusão

do choro que adotaram características regionais e, ao mesmo tempo, se relacionaram com as demais regiões, seja pela circulação de músicos, como pela difusão de repertórios e práticas.

A partir das leituras do campo e do contato direto com os músicos, as instituições e os coletivos que nos revelaram essas dinâmicas regionais, passamos a discutir algumas categorias que são usualmente adotadas para a definição dos bens culturais imateriais inventariados pelo IPHAN tais como as de “autenticidade” e “origem”. Tais discursos precisam ser problematizados a partir da proposta de inversão da primazia do discurso do centro para a periferia, e o olhar para as diferenças, para a valorização das alteridades e abertura à diversidade. Para tanto, é fundamental a participação de indivíduos, grupos e comunidades, que por anos atuaram em locais diversos na prática cotidiana do choro, como protagonistas nos processos de construção de uma memória ainda não plenamente reconhecida.

No caso do choro, os processos contínuos de recriação e de apropriação de novas formas de pensar e fazer essa música pautam-se constantemente por narrativas já registradas por seus próprios músicos e pesquisadores ligados historicamente ao gênero. O “choro patrimonializado”, portanto, precisa ser diverso tanto em seu aspecto territorial como identitário, a fim de incluir as narrativas de grupos de origens mais diversas que compõem este quadro, cuja redefinição necessita se adequar aos horizontes contemporâneos e não centralizadores.

Quem define o choro? Como ele pode ser definido? A quem se dirigem os diferentes discursos sobre o choro no Brasil? Em que contextos de atuação o choro é identificado? Como articular os discursos dos diferentes sujeitos no processo de patrimonialização? Por qual razão o choro foi selecionado pela comunidade como candidato à patrimonialização? A reflexão sobre estas perguntas feitas por Ana Flavia Miguel e Suzana Sardo no caso da prática do Kola San Jon da Ilha da Madeira (MIGUEL & SARDO, 2014), nos permite um exercício para compreender como o choro adquire significados diferentes para os mesmos sujeitos em função do lugar a partir do qual ele é identificado e dos destinatários a quem os discursos de identificação se dirigem. Ainda, segundo as autoras “... diferentes lugares podem oferecer significados convergentes ao Kola San Jon quando os diferentes sujeitos se encontram unidos por objetivos em comum” (MIGUEL & SARDO, 2014, p. 66).

Interessa para esta reflexão, portanto, o modo como o choro é descrito por estes diferentes sujeitos, ou seja, de que forma ele é identificado no que diz respeito ao território e à cultura a que supostamente pertence. Se esta dúvida pode parecer óbvia para os chorões mais conhecidos em regiões centrais e já consolidadas desta tradição, ela pode, no entanto, ser problemática quando os sujeitos que enunciam atuam em locais ainda não mapeados pelos chorões e, portanto, ainda não se configuram como integrantes ativos desta rede nacional.

Imaterialidade, cultura e memória

Segundo Regina Abreu (2017), a diferença entre o patrimônio cultural material e o imaterial inclui, dentre outros fatores, a transmissão do conhecimento, que não se daria apenas pela análise do registro e do objeto, ela é reconstruída constantemente por seus agentes. No caso do patrimônio imaterial, a memória social seria o meio de construção do saber. A fim de pensar sobre o objeto específico que é foco da

proposta de criação desse registro - O Choro - podemos inferir que tanto a memória social, como o objeto ou o bem, em suas múltiplas formas de registro, performance e narrativas musicais e históricas, conformam as práticas a serem registradas. Tais narrativas encontram-se tanto no passado, fundamentadas em uma história de mais de cem anos, como na adaptação contemporânea dessas práticas. Assim, a unicidade do registro do choro deve ser questionada, já que muito desta prática musical já foi ressignificada, atualizada, preservada e registrada em suportes de memória ou pela transmissão oral e escrita. Grande parte da história de choro foi escrita em livros, dissertações e teses e está documentada tanto em cadernos de partituras e métodos, mas também em gravações da indústria fonográfica desde o início do século XX. Além disso, o choro fez e faz parte da produção audiovisual tanto para o cinema como para a televisão, com inúmeros programas e festivais que promoviam e promovem o choro nacional e internacionalmente.

Podemos ainda pensar que apesar de ser uma manifestação cultural amplamente registrada nesses diversos suportes tecnológicos, muitas narrativas e práticas de choro realizadas em diversas partes do Brasil ainda não foram registradas ou não estão acessíveis, por falta de incentivo à sua produção, transmissão e aprendizagem. Observa-se também a ausência de apoio para a criação de acervos, associações, ações de ensino e rodas, a fim de estimular a transmissão de conhecimento entre gerações em determinadas regiões. Nesse sentido, o choro permanece ainda como um patrimônio subterrâneo da música brasileira, contando com um grande número de músicos, núcleos e estilos ainda desconhecidos pela sua própria comunidade. Mesmo a produção feita nas grandes capitais ainda não foi amplamente preservada e popularizada em termos nacionais, e hoje pode-se dizer que se configura como curiosidades que compõem parte deste patrimônio não reconhecido pelo estado brasileiro.

Apesar dos discursos sobre o reconhecimento do choro como patrimônio apontarem para necessidades em relação à prática performática e ao conhecimento histórico, o desafio de reunir em um único registro todas as variações e representações que se relacionam com a identidade deste bem é uma tarefa complexa e delicada. Com o intrigante enigma do “Barco de Thésée”, Gérard Lenclud (2009) aborda os aspectos paradoxais da relação de identidade e nos dá algumas pistas de análise: “Identidade e mudança não são incompatíveis; em muitos casos, a preservação da identidade exige a mudança” (LENCLUD, 2009, p. 234). Tal processo envolve o desafio de atribuir a algo que está sempre se transformando o reconhecimento de que ainda é o mesmo. Nesse sentido, após a conclusão da pesquisa de instrução para o registro, e sendo aprovada a efetivação do registro pelo Conselho Consultivo do IPHAN, o choro entrará na lista de bens culturais que serão prioridade nas ações de salvaguarda promovidas pelo órgão. Se esse processo pode ser de grande contribuição para o reconhecimento e o incentivo às ações concretas desenvolvidas ou em desenvolvimento pelas redes do choro, é fundamental não esquecer que o choro é objeto de cultivo, preservação e criação há muitas décadas por seus músicos, clubes, ações de ensino e difusão, que são fundamentais para as políticas culturais, e que a continuidade dessa prática musical centenária, seus repertórios e formações instrumentais, existe e resiste pelo trabalho e iniciativa desses músicos e coletivos.

À guisa de conclusão

Apesar de ainda não finalizado o processo de registro do choro como patrimônio cultural imaterial pelo IPHAN, as questões levantadas sobre a pesquisa permitem uma reflexão *in medias res* sobre seus desafios e ressonâncias. O principal desafio foi a realização do processo de forma remota, as tensões e adaptações realizadas nesse percurso. Nesse ínterim, as três principais frentes de pesquisa – seminários temáticos, depoimentos para o documentário, mapeamento e inventário para o banco de dados - conseguiram fazer emergir vozes diversas de norte a sul do país sobre essa prática musical ao mesmo tempo dinâmica e perene. A construção do banco de dados, a publicização dos resultados de pesquisa e a possibilidade de restituí-los é um passo importante a ser concluído até o final da pesquisa.

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

A pergunta que dá título a esse artigo – “mas o choro já não é patrimônio?” - é uma provocação que evidencia a força e a vitalidade de práticas culturais comunitárias, as quais chamamos de “choro”, que sobrevivem há mais de um século para além e apesar das políticas públicas. O presente processo de patrimonialização busca estabelecer pontes sustentáveis em diálogo com redes do choro organizadas, cada qual à sua maneira, tendo em vista o protagonismo de seus artífices, suas múltiplas demandas e legítimas reivindicações de reconhecimento e de salvaguarda.

Referências bibliográficas

- ABREU, Martha; XAVIER, Giovana; MONTEIRO, Livia; BRASIL, Eric (Org.). **Cultura negra vol. 1: festas, carnavais e patrimônios negros**. Niterói: EDUFF, 2018. 428 p.
- ABREU, Regina. Desafios da patrimonialização do imaterial no caso da prática performativa do "jongo". **Aceno**, v. 4, n. 7, p. 33-48, 2017.
- BECKER, Howard. **Les mondes de l'art**. Paris: Flammarion, 1998.
- FRANCESCHI, Humberto. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 21-29.
- GONÇALVES, José Reginaldo. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**, v.11, n. 23, p. 15-36, 2005.
- HENNION, Antoine. **La passion musicale: une sociologie de la médiation**. Paris : Métailié, 2007.
- LATOUR, Bruno. **Enquête sur les modes d'existence: une anthropologie des modernes**. Paris : La Découverte, 2012.
- LEME, Mônica Neves. “E saíram à luz...”: as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc. **Música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920)**. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

- LENCLUD, Gérard. Les cultures humaines et le bateau de Thésée. Le problème de l'identité des cultures dans le temps. In: LABORDE, Denis (Org.). **Désirs d'histoire. Politique, mémoire, identité**. Paris: L'Harmattan, 2009. p. 221-248.
- LUHNING, Angela, TUGNY, Rosângela (Org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016.
- MIGUEL, Ana Flávia e SARDO, Susana. Classificar o património (re)classificando as identidades. A inscrição do Kola San Jon na lista portuguesa do PCI. *e-cadernos CES* [Online], n. 21, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/eces/1756>. Acesso em 20 set 2021.
- SANDRONI, Carlos. L'ethnomusicologue en médiateur du processus patrimonial. Le cas de la samba de roda. In: BORTOLOTTI, Chiara. **Le patrimoine culturel immatériel**. Enjeux d'une nouvelle catégorie. Paris: EMSH, 2011. p. 233-252.
- SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**. A forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.
- TINHORÃO, J.R. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Poder e valor das listas nas políticas de patrimônio e na música popular. In: **Projeto Unimúsica – Festa e Folgado**. Porto Alegre, 2006.

Entrevistas

Depoimentos para o Processo de Registro do Choro como Patrimônio Cultural Imaterial pelo IPHAN (via Plataforma Zoom):

- CARRASQUEIRA, Toninho. 08/04/2021.
- CARRILHO, Maurício. 16/04/2021.
- RABELLO, Luciana. 19/03/2021.
- SETE CORDAS, Marinho. 16/04/2021.