



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
CURSO DE MUSEOLOGIA**

**O VALOR CULTURAL NO CAMPO DO PATRIMÔNIO
IMATERIAL: PROBLEMATIZANDO O REGISTRO DO CLUBE
DO CHORO DE BRASÍLIA**

LUISA MANCINI GÓES

**BRASÍLIA
JUNHO DE 2019**

LUISA MANCINI GÓES

**O VALOR CULTURAL NO CAMPO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL:
PROBLEMATIZANDO O REGISTRO DO CLUBE DO CHORO DE
BRASÍLIA**

Monografia apresentada como requisito básico para obtenção do título de bacharela em Museologia pela Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia de Abreu Gomes

**BRASÍLIA
JUNHO DE 2019**

ML953v

Mancini Góes, Luisa

O Valor Cultural no Campo do Patrimônio Imaterial:
Problematizando o Registro do Clube do Choro de Brasília /
Luisa Mancini Góes; orientador Ana Lúcia de Abreu Gomes. --
Brasília, 2019.
88 p.

Monografia (Graduação - Museologia) -- Universidade de
Brasília, 2019.

1. Patrimônio Cultural Imaterial. 2. Valor Cultural. 3.
Clube do Choro de Brasília. 4. Rodas de Choro. I. de Abreu
Gomes, Ana Lúcia, orient. II. Título.



FOLHA DE APROVAÇÃO

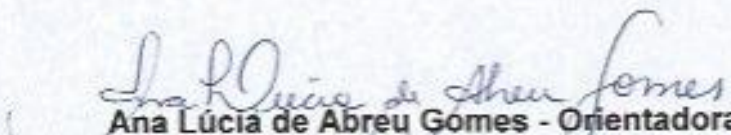
"O VALOR CULTURAL NO CAMPO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL:
PROBLEMATIZANDO O REGISTRO DO CLUBE DO CHORO DE BRASÍLIA".

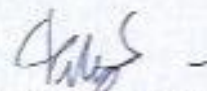
Aluna: Luisa Mancini Góes

Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Graduação em Museologia, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

Banca Examinadora:

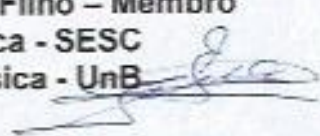
Aprovada por:


Ana Lúcia de Abreu Gomes - Orientadora
Professora da Universidade de Brasília (UnB)
Doutora em História - UnB


Luciana Magalhães Portela - Membro
Professora da Universidade de Brasília (UnB)
Mestre em Museologia – UNINE

Thiago Pereira Perpétuo - Membro
Técnico Historiador – IPHAN/DF
Mestrado em Preservação do Patrimônio – IPHAN/DF

Ivaldo Gadelha de Lara Filho – Membro
Técnico em Música - SESC
Mestrado em Música - UnB



Brasília-DF, 01 de julho de 2019

Pensar em Patrimônio agora é pensar com transcendência, além das paredes, além dos quintais, além das fronteiras. É incluir as gentes, os costumes, os sabores, os saberes. Não mais somente edificações históricas, os sítios de pedra e cal. Patrimônio também é o suor, o sonho, o som, a dança, o jeito, a ginga, a energia vital e todas as formas de espiritualidade da nossa gente. O intangível, o imaterial.

(Gilberto Gil)

AGRADECIMENTOS

À minha mãezinha, fonte primeira de amor e ternura em minha vida. Ser filha de um ser humano tão encantador é uma das maiores alegrias que essa existência me proporcionou. A você, todo o meu amor.

Ao meu pai, homem de grande sensibilidade, que me ninava cantando “Garota de Ipanema”. Em seus braços, além de carinho, recebi um dos mais valiosos presentes que uma criança poderia herdar: o amor pela expressividade humana.

Agradeço à toda minha família, pelo companheirismo e cuidado. Em especial, à minha linda vovó, à tia Baby, que é minha madrinha muito amada, e aos meus irmãozinhos de coração: Enzo e Isadora. Aos meus irmãos mais velhos, Nícia, Eduardo e Guilherme, pelo apoio em todos os momentos da minha vida. Vocês são o meu porto seguro.

Sou profundamente grata também pelos encontros que esses quatro anos na Universidade de Brasília possibilitaram. Às minhas queridas amigas da Museologia, toda a minha consideração. Sem dúvida alguma, o que fez essa caminhada tão bonita foi fazê-la com vocês. Safira, Dariane, Alana, Gabriella, Samara, Lídia, Fernanda, Luísa e Nayara, conviver com pessoas tão divertidas e amáveis foi um privilégio imenso!

À minha sábia amiga e amada amiga Maya, por ter feito da minha infância mais feliz e dos últimos quatro anos imensamente enriquecedores. Se nosso encontro nessa vida foi lindo, o reencontro certamente foi mais!

À Amanda, Vanessa e Lucila, as Fulanitas, por terem me introduzido ao choro da maneira mais especial possível! Tocar ao lado de mulheres tão corajosas, criativas e engajadas foi uma experiência enormemente inspiradora.

Aos amigos que, nos momentos mais singelos, trouxeram leveza e significado à minha vida. Meu coração se enche de ternura e gratidão ao pensar na parceira de quase duas décadas com Júlia, Fernanda, Vitória e João Teodoro, assim como no companheirismo que marcou minhas longas caminhadas urbanas com o Pedro e, é claro, em cada segundo transformador que passei com a lara.

Agradeço, por fim, a todos aqueles que contribuíram de alguma forma para a realização deste trabalho. Primeiramente, à professora Ana Lúcia de Abreu Gomes, por quem tive a honra e alegria de ser orientada nesta pesquisa. Sou grata também à professora Luciana Portela e ao Dudu Maia, que me encheram de entusiasmo quando contei que gostaria de estudar o universo do choro de Brasília, ao músico Matheus Donato, com quem tive a oportunidade incrível de conversar a respeito do tema, bem como aos entrevistados Gabriel Carneiro, Gabriela Tunes, Therezinha Capilé, Victor Angeleas e Ian Coury, pela generosidade sem fim.

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma reflexão a respeito do valor cultural no campo do Patrimônio Cultural Imaterial, tendo como estudo de caso a patrimonialização do Clube do Choro de Brasília pelo Governo do Distrito Federal e as interações sociais em torno do gênero musical em questão na capital federal. Objetivando problematizar o processo de Registro do bem cultural em foco, identificar os componentes de seu valor cultural na perspectiva de seus produtores/detentores/fruidores e analisar se este pode ser, de fato, considerado um patrimônio ou se o bem cultural a ser patrimonializado seria, na realidade, a Roda de Choro, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os chorões e choronas da localidade. Estas, por sua vez, apontaram para uma inadequação do Registro do Clube na categoria de Formas de Expressão, bem como para a ausência de consenso entre essas pessoas a respeito deste ser ou não um patrimônio. Evidenciou-se a relevância da Roda de Choro enquanto prática cultural em que essa comunidade se expressa musicalmente.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural Imaterial. Valor Cultural. Clube do Choro de Brasília. Rodas de Choro.

ABSTRACT

The present project consists of a reflection on cultural value in the field of Intangible Cultural Heritage, having as case study the registration of the Choro Club of Brasilia by the Government of the Federal District and the social interactions around the musical genre called choro in the city. Aiming to problematize the process of registration of the cultural object in focus, identify the components of its cultural value from the perspective of its community and analyze whether it can in fact be considered an Intangible Heritage or if Heritage to be registered would, in reality, be the Roda de Choro, semi-structured interviews were carried out with the local chorões and choronas. These revealed an inadequacy of the Club being registered in the category of Forms of Expression, as well as to the lack of consensus among these people as to whether or not it is a Heritage. The relevance of the Roda de Choro was demonstrated as a cultural practice in which this community expresses itself musically.

Keywords: Intangible Heritage. Cultural Value. Clube do Choro de Brasília. Rodas de Choro.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIações

CNFL - Comissão Nacional do Folclore

CNRC - Centro Nacional de Referências Culturais

Depha - Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico

DF - Distrito Federal

Funarte - Fundação Nacional de Arte

GDF - Governo do Distrito Federal

GTPI - Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial

IBECC - Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura

Iphan - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SECULT - Secretaria de Cultura do Distrito Federal

Sphan - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Supac - Subsecretaria de Patrimônio Cultural

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. A PATRIMONIALIZAÇÃO DE BENS CULTURAIS IMATERIAS NO BRASIL.....	15
2.1. Patrimônio cultural imaterial: conceito que nasce no âmbito das discussões sobre identidade, memória e valor	15
2.2. A problemática do valor no campo do patrimônio cultural imaterial	23
3. A PATRIMONIALIZAÇÃO DO CLUBE DO CHORO DE BRASÍLIA	25
3.1. Das rodas dos chorões pioneiros ao clube: compreendendo o desenvolvimento do choro em Brasília	25
3.2. O registro do clube do choro como patrimônio imaterial do DF	32
4. UM OLHAR ATENTO À PERSPECTIVA DOS CHORÕES E CHORONAS DE BRASÍLIA.....	38
4.1. Metodologia utilizada nas entrevistas.....	38
4.2. Considerações apresentadas pelos entrevistados.....	41
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52
ANEXOS	55

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa que se segue partiu do desejo de conciliar, em meu trabalho de conclusão de curso, dois eixos de interesse bastante evidentes ao longo de minha trajetória como graduanda em Museologia pela Universidade de Brasília - UnB. São estes: o estudo das inter-relações entre o patrimônio cultural e os conceitos de identidade e memória, assunto que me cativou de imediato na graduação, e a música, linguagem que me deslumbra desde a infância.

Nos últimos anos, tive a oportunidade de cursar disciplinas como *Cultura Brasileira*, *Antropologia da Arte* e *História da Música Popular do Brasil*¹. Por meio destas, concluí que a música é um dos mais valorosos objetos de pesquisa para a compreensão de como se dão as construções identitárias em um país diverso e plural como o Brasil, da mesma maneira que é um campo profícuo para o estudo da memória.

Isto posto, foi igualmente decisiva para a escolha do tema desta pesquisa a minha recente imersão no universo do choro brasiliense ao integrar, em 2018, um regional¹ composto por alunas da Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello. Após alguns meses de intensas reflexões na disciplina de *Introdução ao Trabalho de Conclusão de Curso*, decidi fazer do Clube do Choro de Brasília, das Rodas de Choro e das interações sociais que envolvem esse gênero musical na cidade a plataforma de observação para compreender o objeto desta pesquisa: o valor cultural no campo do Patrimônio Cultural Imaterial.

O Clube do Choro, fundado em Brasília no ano de 1977, é hoje um dos mais respeitados espaços culturais destinados à música brasileira no país. Em atuação conjunta com a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, por sua vez fundada em 1998, favoreceu a disseminação do gênero musical carioca em Brasília de forma bastante expressiva. O Clube foi registrado como Patrimônio Cultural Imaterial pelo

¹ Como são chamados os conjuntos que executam o choro, geralmente em um agrupamento composto por um violão de seis cordas, um violão de sete cordas, um cavaquinho, um pandeiro e um número variado de solistas.

Governo do Distrito Federal por meio do Decreto nº 28.995, de 29 de abril de 2008, e inscrito no Livro das Formas de Expressão.

Embora seja o Clube uma instituição fundamental à difusão do choro, as interações sociais em torno do gênero musical em Brasília ultrapassam as suas fronteiras, acontecendo principalmente em função das Rodas de Choro, a prática cultural que pode ser considerada a sua “matriz” (LARA FILHO, 2009, p. 65).

O objetivo geral deste trabalho é refletir a respeito da atribuição do valor cultural no referido campo por meio de uma análise da patrimonialização do Clube do Choro de Brasília junto aos detentores do bem. Os objetivos específicos desta pesquisa são:

- Apresentar o atrelamento do surgimento da noção de Patrimônio Cultural Imaterial às discussões sobre quem tem legitimidade para selecionar os bens culturais;
- Problematizar o processo de Registro do bem cultural em foco;
- Identificar os componentes do valor cultural do Clube do Choro na perspectiva de seus produtores/detentores e fruidores;
- Analisar se o Clube do Choro pode ser, de fato, considerado um patrimônio por seus detentores ou se o bem cultural a ser patrimonializado seria, na realidade, a Roda de Choro.

A temática deste trabalho insere-se no eixo curricular *Museologia e Patrimônio Cultural* do Curso de Museologia da Universidade de Brasília. Pesquisá-la justifica-se, principalmente, pela necessidade de se debater a problemática do valor no campo citado. Como argumenta Ulpiano Meneses (2012, p. 32),

Falar e cuidar de bens culturais não é falar de coisas ou práticas em que tenhamos identificado significados intrínsecos, próprios das coisas em si, obedientemente embutidos nelas, mas é falar de coisas (ou práticas) cujas propriedades [...] são seletivamente mobilizadas pelas sociedades, grupos sociais, comunidades, para socializar, operar e fazer agir suas ideias, crenças, afetos, seus significados, expectativas, juízos, critérios, normas, etc., etc., - e, em suma, seus valores.

Esta pesquisa mostra-se igualmente necessária pela urgência de se privilegiar a perspectiva do usuário ou *fruidor* ao buscar apreender o valor cultural de

bens de qualquer natureza (Idem, p. 34). Ademais, privilegiar a perspectiva dessas pessoas, em detrimento de uma que considere só o valor atribuído pelo poder público no processo de Registro, é crucial para o desenvolvimento de uma postura crítica a respeito do Patrimônio Cultural.

Destarte, o trabalho que se segue contribui para o entendimento de que “o campo cultural diz respeito à totalidade da vida social” (Idem, p. 29). Em outras palavras, analisar o valor de um bem cultural para seus detentores, compreendendo as relações sociais que se dão em torno deste, é reafirmar que a cultura não é um domínio à parte da vida. Isso porque, para a comunidade de chorões e choronas do DF², o uso do referido bem cultural é “existencial” (Idem, p. 29), cotidiano e fundamental à criação de um sentimento de identidade.

Como referencial teórico deste trabalho, foram utilizadas as contribuições de autores como Michael Pollak (1992), para o qual a memória é um “elemento constitutivo do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva” (p. 5). Logo, no desenvolver da pesquisa, a memória foi compreendida enquanto fator essencial à existência da sensação de continuidade e coerência de um grupo. Também foram imprescindíveis à construção do presente trabalho as considerações de Pierre Nora (1993, p. 9) a respeito da memória como um “fenômeno sempre atual, um elo vivo no eterno presente”. Para o autor,

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está sempre em evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações.

As reflexões de Tomaz Tadeu da Silva (2000) relativas ao caráter igualmente dinâmico que marca a identidade foram fundamentais à construção deste trabalho. Na concepção do autor citado, a identidade é “uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo” (SILVA, 2000, p. 8).

² São assim chamados aqueles que, além de executarem o choro, vivem a totalidade das interações sociais que giram em torno do gênero, o que será discutido com maior profundidade no terceiro capítulo deste trabalho. A opção por acrescentar “chorona” (em vez do uso de um plural masculino) se deu pela importância política de explicitar a relevância das mulheres instrumentistas, as quais foram por muito tempo invisibilizadas dentro dessa comunidade.

Nesse sentido, enquanto criação social e cultural, a identidade não pode ser compreendida fora dos sistemas de significação nos quais adquire significado (Idem, p. 2). Na medida em que é definida por meios de linguagem, é também marcada por indeterminação e instabilidade.

Considerando que o Patrimônio Cultural é constituído pelos “[...] bens de natureza material e imaterial [...] portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos da sociedade brasileira” (BRASIL, 1988, Art. 216), mostrou-se fundamental ter em mente no desenvolver deste trabalho a ressalva de que:

[...] a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade é tampouco homogênea, definitiva. [...] A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente e inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação (SILVA, 2000, p. 8).

Em relação à metodologia de pesquisa adotada, optou-se pela utilização do método hipotético-dedutivo. Deste modo, o trabalho foi iniciado pela percepção de uma lacuna nas discussões teóricas a respeito da patrimonialização do Clube do Choro do Distrito Federal, em que o bem cultural em questão não pôde ser explicado enquanto Forma de Expressão tanto em seu processo de Registro, quanto em produções acadêmicas como a monografia de Ana Maria Rosa Santos (2015).

Diante da lacuna em questão, formulou-se a hipótese de que é na Roda de Choro que o gênero musical existe como Forma de Expressão de seus detentores e que o Clube do Choro se configuraria, na realidade, como um Lugar de acordo com a definição seguida no campo do Patrimônio Cultural Imaterial. Sendo assim, pelo processo de inferência dedutiva, como sugerem Lakatos e Marconi (2003)³, foi testada a predição da ocorrência de fenômenos abrangidos por tal hipótese.

Como instrumento para testá-la, bem como para refletir a respeito da atribuição do valor cultural no referido campo, foram realizadas entrevistas

³ LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. **Fundamentos da metodologia científica**. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2003.

semiestruturadas com os *fruidores* de tais bens culturais tendo como base o roteiro sugerido por Ulpiano Meneses (2012), autor de “O campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas”, texto central à realização desta pesquisa. A metodologia adotada nestas é descrita em detalhes no terceiro capítulo do presente trabalho.

A reflexão a respeito da temática citada também foi possibilitada pela realização de uma revisão bibliográfica relativa à trajetória do Patrimônio Cultural Imaterial no país, abrangendo produções do Iphan e de autores como Sala (1990), Castro e Fonseca (2009), Leal e Borges (2012) e Corá (2014). Ademais, foram essenciais à compreensão do desenvolvimento e atual conformação das interações sociais em torno do choro em Brasília as produções de Portela (2003), Clímaco (2008), Lara Filho (2009) e Carneiro (2015).

2. A PATRIMONIALIZAÇÃO DE BENS CULTURAIS IMATERIAS NO BRASIL

2.1. Patrimônio cultural imaterial: conceito que nasce no âmbito das discussões sobre identidade, memória e valor

No Brasil, a compreensão de que práticas culturais e conhecimentos têm valor patrimonial, constituindo-se como fator essencial à memória e à construção de identidades, não é tão recente quanto se imagina. A trajetória da noção de patrimônio cultural imaterial no país, como apontam Castro e Fonseca (2008), remonta à década de 1920. Nesse período, marcado pela realização da Semana de Arte Moderna, começaram a ganhar projeção as ideias de Mário de Andrade relativas à diversidade cultural e ao interesse etnográfico pela cultura das camadas populares (CASTRO; FONSECA, 2008, p. 15).

O reconhecimento do papel das expressões populares na formação da identidade cultural brasileira fez parte do contexto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan, a primeira denominação do órgão federal de proteção ao patrimônio cultural brasileiro, atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. A proposta inicial de implantação da política de preservação patrimonial foi elaborada por Mário de Andrade em 1936, a pedido de Gustavo Capanema, então ministro de Educação e Saúde Pública (IPHAN, 2006, p. 15).

Como relata Sala (1990, p. 21), tal proposta era de âmbito consideravelmente extenso, “tentando preservar a totalidade de nossos bens culturais, inclusive hábitos, credences, cantos, lendas e superstições populares”. Essa noção de amplitude notória, mais próxima das concepções contemporâneas de Patrimônio Cultural Imaterial, não foi a adotada na criação oficial do Sphan, que ocorreu com a promulgação da Lei nº 378/1937 e que foi regulamentada pelo Decreto-Lei nº 25/1937.

De acordo com o Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, constituíram o Patrimônio Artístico e Histórico Nacional:

[...] o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico e artístico. (BRASIL, 1937)

Ao justificar a não adoção da ampla concepção andradeana de Patrimônio Cultural, Sala (1990, p. 25) afirma que a referida legislação

[...] não escapou aos teóricos e articuladores do Estado Novo o perigo representado pela iniciativa paulista em seu sentido de democratização da cultura, principalmente uma cultura imaterial representativa de etnias que tinham no Brasil o seu lugar geográfico e que atrapalhavam das mais diversas formas o seu projeto nacionalista. Basta ver que nada foi feito em função do índio ou do negro, ou mesmo da cultura ligada ao sindicalismo anarquista dos operários italianos em São Paulo.

Sala (1990) argumenta que esses mesmos teóricos e articuladores, que dominavam técnicas fascistas de propaganda, tinham em mente a utilidade dos bens culturais materiais para cooptar as elites brasileiras, que os tinham como parte de seu passado histórico, bem como para simbolizar a pátria por meio da teatralidade que marca a monumentalidade arquitetônica (Idem).

Assim sendo, por muito tempo os processos oficiais de patrimonialização tiveram como critério a capacidade de um bem “expressar a história oficial como suposta síntese da memória, da tradição e da identidade nacionais” (CORÁ, 2014, p. 1098). Essa visão justifica a predominância, entre os bens reconhecidos como patrimônio, de monumentos reafirmantes dos poderes políticos, religiosos e militares.

Na década de 1940, os estímulos provenientes da articulação internacional que culminaram no surgimento da Unesco, a partir do final dos anos 1980, obtiveram destaque pela defesa da riqueza humana resultante da diversidade cultural, foram fundamentais ao percurso brasileiro da noção de Patrimônio Cultural Imaterial (CASTRO; FONSECA, 2008, p. 13).

Seguindo as recomendações da Unesco em seu Ato Constitutivo⁴, que previa o estabelecimento de organismos e grupos interessados em educação, ciência e cultura destinados a coordenar esforços nacionais e assessorar os respectivos governos em conferências e congressos, foi criado o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura – IBECC, por meio do Decreto-Lei nº 9.355, de 13 de junho de 1946. Este, vinculado ao Ministério de Relações Exteriores, tinha entre suas comissões a Comissão Nacional do Folclore – CNFL (Idem).

A CNFL, criada em 1947, teve uma atuação fundamental no estudo, amplo registro e difusão do folclore em cada estado brasileiro. Como resultado de seus trabalhos, foi implementada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro⁵, em 5 de fevereiro de 1958, por meio do Decreto-Lei nº 43.178 (Idem, p. 14). Esta, por sua vez, tinha como intuito promover ações que favorecessem a pesquisa e a organização de um acervo representativo do folclore nacional (GUIMARÃES, 2012, p. 8).

O reconhecimento do valor patrimonial de saberes e práticas culturais ganhou consistência teórica e espaço institucional a partir da década de 1970, quando foi introduzida a noção de “referência cultural” no vocabulário das políticas culturais. Esta, por seu turno, levantou questões que até o referido momento não eram preocupações centrais daqueles que formulavam e implementavam as políticas de patrimônio (FONSECA, 2001, p. 111). A noção em questão parte do princípio de que

[...] a constituição de patrimônios culturais deve “fazer sentido” e “ter valor” para outros sujeitos sociais – especialmente os que produzem ou mantêm bens culturais – além dos representantes e especialistas do Estado aos quais essa constituição sempre esteve delegada. Ou seja, a construção do patrimônio cultural deve estar baseada em processo que inclua e considere a dinâmica de atribuição de valor e significado (IPHAN, 2006, p. 9).

⁴ Datado de 16 de novembro de 1945 e realizado em Londres, Inglaterra.

⁵ Em 1976, a Campanha foi transformada em Instituto Nacional do Folclore - INF, vinculado à Fundação Nacional de Arte – Funarte. Este, por sua vez, ainda vinculado à Funarte, foi posteriormente transformado em Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP. (CAVALCANTI; FONSECA, 2008, p. 16-17).

Como argumenta Fonseca (2001, p. 112), os questionamentos sobre quem tem legitimidade para definir o que será preservado, com base em que valores, em nome de quais interesses e grupos, evidenciam o caráter social e político de uma atividade até então compreendida como exclusivamente técnica. Nesse sentido, falar em “referências culturais” é “deslocar o foco dos bens – que em geral se impõe por sua monumentalidade, por sua riqueza, por seu ‘peso’ material e simbólico - para a dinâmica de atribuição de sentido e valores” (Idem, p. 112).

Em outras palavras, a perspectiva em questão aponta para o entendimento de que os bens culturais não têm valor intrínseco, além de afirmar “a relatividade de qualquer processo de atribuição de valor – seja histórico, artístico, nacional, etc. – a bens” (Idem, 112). Sob essa luz, no ano de 1975 – em pleno regime militar –, foi criado o Centro Nacional de Referências Culturais – CNRC, idealizado por Aloísio Magalhães. O projeto em questão partiu da necessidade de

[...] buscar as raízes vivas da identidade nacional, exatamente naqueles contextos e bens que o Sphan excluía de sua atividade, por considerar estranhos aos critérios (histórico, artístico, de excepcionalidade), que presidiam os tombamentos (IPHAN, 2006, p. 91).

No cenário internacional, as reflexões relativas à preservação e valorização da chamada cultura tradicional popular ganharam maior projeção após a firmação da Convenção da Unesco sobre a Salvaguarda do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, em 1972. Isso porque, descontente com a noção limitada de Patrimônio Cultural apresentada no referido documento⁶, uma articulação de países liderada pela Bolívia solicitou à organização internacional o desenvolvimento de estudos sobre a proteção jurídica de manifestações da cultura tradicional e popular (IPHAN, 2006, p. 15).

O desenvolvimento dos estudos solicitados resultou em um documento chamado *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*, de 1989. Por meio deste, é reconhecida a “natureza específica da cultura tradicional

⁶ O documento em questão restringia a noção de Patrimônio a bens móveis e imóveis, conjuntos arquitetônicos e sítios urbanos ou naturais.

popular como parte integrante do patrimônio cultural e da cultura viva” (UNESCO, 1989, p. 1). Além disso, o Registro é sugerido como meio para reconhecer e preservar o saber fazer e a identidade dos grupos tradicionais (LEAL; BORGES, 2012, p. 223).

Retomando ao contexto brasileiro, é importante destacar a relevância da Constituição Federal promulgada em 1988. Esta, em conformação com as discussões apresentadas, aponta os bens culturais imateriais como parte do patrimônio cultural brasileiro:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Parágrafo 1. O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro por meio de registros, vigilâncias, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação (BRASIL, 1988, art. 216).

É interessante salientar que a grande novidade apresentada pelo Artigo 216 não se reduz à inclusão de bens culturais imateriais. Nas palavras de Ulpiano Meneses (2012), “o que é radicalmente novo não é uma extensão do horizonte do patrimônio, mas o deslocamento da matriz” (p. 33). Isso porque, até então, era o poder público que instituía o bem cultural, o qual seria exclusivamente composto de bens tombados. Era o tombamento, deste modo, que instituía o valor cultural. Em contrapartida, a Constituição de 1988 reconhece que este não é criado pelo poder público, mas pela sociedade.

Meneses (2012, p. 34) faz a seguinte ressalva:

[...] o estado e o governo podem participar da criação desses valores, privilegiando ou marginalizando uns e outros, mas sempre no jogo das práticas sociais. Estas é que são o ventre gerador. O poder público, agora tem um papel declaratório e lhe compete, sobretudo, proteção, em colaboração com o produtor de valor, a comunidade [...]. Entretanto, sem qualquer intervenção do poder público, existe o “patrimônio cultural nacional”.

Em 1997, foi promovido pelo Iphan o seminário “Patrimônio Imaterial: estratégias e formas de proteção”, realizado em Fortaleza – CE. Durante a sua realização, foram discutidos os instrumentos legais e as medidas administrativas que podem ser feitas para a sua preservação, bem como o próprio conceito de “patrimônio imaterial”. O evento produziu como documento final a Carta de Fortaleza, cujas recomendações eram o desenvolvimento de discussões aprofundadas a respeito do referido conceito, assim como a realização de estudos objetivando a criação de instrumento legal instituindo o “registro” como principal mecanismo de preservação (IPHAN, 2006, p. 16).

Em 1998, atendendo a tais recomendações, o Ministério da Cultura instituiu uma Comissão para elaborar a proposta de regulamentação do patrimônio imaterial. No mesmo contexto, foi criado o Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial - GTPI, o qual reunia técnicos do Iphan, da Funarte e do MinC para prestar assessoria à Comissão. Por solicitação desta, ao longo de aproximadamente dezessete meses, o GTPI realizou pesquisas a respeito da experiência brasileira e das recomendações, experiências e legislações internacionais relativas ao assunto em questão (Idem, p. 16).

Por meio da vasta pesquisa realizada pelo GTPI, ao longo de mais de um ano, foi possível caracterizar o estágio das discussões sobre o Patrimônio Imaterial no final da década de 1990 no Brasil e no exterior. Ademais, foram identificadas as formas de apoio e valorização mais indicadas, bem como os problemas mais evidentes em tal área de atuação. As informações obtidas foram reunidas nos seguintes documentos: “A experiência brasileira no trato das questões relativas à proteção do patrimônio cultural imaterial” e “Propostas, experiências e regulamentos sobre a proteção do patrimônio cultural imaterial”, ambos de 1998 (IPHAN, 2006, pp. 16-17).

A ausência de consenso sobre uma expressão adequada para definir o conjunto de bens culturais em questão foi um dos resultados apontados nessas pesquisas. O uso das expressões “patrimônio imaterial” e “patrimônio intangível”, por exemplo, pode ser problemático, na medida em que desconsidera “o resultado final da manifestação e suas condições materiais de existência” (Idem, p. 17). Por sua vez, a expressão “cultura popular tradicional” parece excluir expressões contemporâneas ou restringir essas manifestações a uma determinada camada social. Ciente do quão problemáticas e simplificadoras são essas expressões, o GTPI optou por seguir o Artigo 216 da Constituição Federal de 1988, adotando então a primeira (Idem, p. 16-17).

Nesse sentido, é importante considerar que:

A dicotomia entre patrimônio cultural material e patrimônio cultural imaterial, em tese, é utilizada – e só assim deve ser – como recurso didático, uma vez que não se pode conceber o dito patrimônio cultural material sem o significado que este carrega (que é imaterial), tampouco se pode verificar o patrimônio cultural imaterial sem pelo menos fazer referência, ou repercutir, a um suporte físico (que é material). (TELLES, 2010, p. 124 – 125).

As pesquisas realizadas no referido contexto apontaram como ações mais indicadas para o reconhecimento das manifestações culturais ditas imateriais: o inventário, o registro, a documentação, as medidas de apoio financeiro, a difusão de conhecimentos sobre as manifestações⁷ e a proteção à propriedade intelectual. Ademais, o GTPI desenvolveu uma reflexão conceitual em torno dos tipos de bens que compõem o Patrimônio Cultural Imaterial. Sendo assim, estes foram reunidos em quatro categorias, que tiveram por base sua natureza, características e demandas de registro, apoio e valorização (IPHAN, 2006, p.19).

As categorias definidas compreendiam:

- Os saberes, conhecimentos ou modos de fazer tradicionais;

⁷ Sabendo que a transmissão de conhecimentos tradicionais é crucial para a manutenção dessas manifestações culturais, ressalta-se a relevância do programa Tesouros Humanos Vivos, aprovado pela UNESCO em 1993, tendo por base a experiência japonesa no pós-guerra (CAVALCANTI; FONSECA, 2008, p. 15). Este, ao oferecer a um grupo ou indivíduo o título de “tesouro humano vivo”, estimula o reconhecimento e apoio financeiro aos detentores de saberes tradicionais.

- As festas e celebrações;
- As formas de expressões literárias, musicais, plásticas, cênicas ou lúdicas;
- Os lugares ou espaços de concentração de práticas culturais coletivas

Com base nas pesquisas e discussões realizadas pelo GTPI, foram evidenciados os princípios orientadores da proposta de instrumento legal para o patrimônio imaterial brasileiro. O primeiro destes diz respeito à natureza desses bens, que requerem mais documentação, acompanhamento e menos intervenção. Em outros termos,

[...] os bens culturais de natureza imaterial não devem ser tratados como os bens móveis ou imóveis acautelados pelo tombamento, nos quais busca-se a proteção pela conservação, pelo “congelamento” das características inerentes ao objeto. Mas sim, por sua natureza dinâmica, a preservação, sua continuidade, se dará na medida em que forem identificados e apoiados (MAGNO, 2014, p. 13).

Intimamente relacionado à natureza dinâmica desses bens, está o segundo princípio considerado pelo grupo: a não aplicabilidade do conceito de autenticidade ao patrimônio imaterial tal como é utilizado no tombamento. Por conseguinte, concluiu-se que tal noção deveria ser substituída, em se tratando dos bens culturais em questão, pela ideia de continuidade histórica (IPHAN, 2006, pp. 19-20). Esta, por seu turno, pode ser compreendida como “a forma de inserção da manifestação cultural no seu meio social e respectivo sentido atribuído-lhe” (MAGNO, 2014, p. 17).

Deste modo, a noção de continuidade histórica demonstra a necessidade de reconhecimento da dinâmica de transformação dos bens culturais imateriais conduzida pela sociedade ao longo do tempo. Os estudos historiográficos e etnográficos destinados a identificar essa continuidade deveriam então “apontar as características essenciais da manifestação, sua manutenção através do tempo e a tradição a qual se vincula” (Idem, p. 17).

As reflexões apontadas orientaram o conteúdo e a formulação do marco legal da atuação relativa ao Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro: o Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Por meio deste, instituiu-se o instrumento jurídico de reconhecimento dos bens culturais de natureza imaterial, o Registro, bem como o

Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, com o intuito de implementar as políticas de inventário, Registro e salvaguarda desses bens. Para a identificação desses bens, foi instituído o uso da metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC.

2.2. A problemática do valor no campo do Patrimônio Cultural Imaterial

Como foi apresentado no último subcapítulo, o conceito de patrimônio imaterial nasce atrelado às discussões sobre quem tem legitimidade para selecionar os bens culturais, bem como à noção de referência cultural, e coloca os mais diversos grupos sociais, antes não participantes no discurso patrimonial, na “posição de formadores de identidade e não mais como receptores das memórias apontadas pelas práticas do Estado” (RESENDE, 2014, p. 24).

Evidenciou-se cada vez mais, desde então, que a construção do patrimônio cultural é um processo de atribuição de valor, resultante de um *olhar coletivo*⁸, em outras palavras, de uma maneira específica de enxergar esses bens. Esse olhar, por sua vez, está sempre inserido em um *lugar social*, um “lugar de produção sócio-econômico, político e cultural” (CERTEAU apud RESENDE, 2014, p. 28), que o influencia diretamente. Assim sendo, ao refletir a respeito dos processos de Identificação e Registro de bens culturais de qualquer natureza, é preciso considerar tais fatores.

No caso dos bens culturais patrimonializados pelo Iphan, por exemplo, pelo menos três lugares sociais se fazem presentes. Para Resende, são esses: “o lugar social do Iphan, o lugar social dos pesquisadores e aquele dos detentores” (2014, p. 29). O primeiro é o local de ação das políticas públicas e práticas estatais e, por conseguinte, “dá-se num campo de disputas entre diferentes grupos da sociedade” (Idem). Isso porque, com o alargamento da noção de patrimônio, a prática de

⁸ Noção explorada por Natalie Heinich em “La fabrique du patrimoine” (2009) em suas reflexões a respeito da política de inventário relativa a bens culturais materiais na França e utilizada analogamente por Resende (2014) para tratar da identificação do patrimônio cultural imaterial.

preservação deste aproximou-se de outros temas de suma importância às políticas públicas, como é o caso da diversidade e dos direitos culturais.

O segundo lugar social citado pela autora, o dos pesquisadores, é condicionado por sua formação acadêmica. O olhar e a escolha dessas pessoas baseia-se em noções específicas, práticas e ferramentas próprias. O terceiro lugar social é o dos grupos sociais detentores do bem, cuja relevância é inquestionável no processo de atribuição de valor. É importante considerar que:

Mais que detentores, os indivíduos são atores sociais, com percepções próprias acerca de suas práticas, sua identidade e sua inserção na sociedade, e certas expectativas em relação aos desdobramentos e possibilidades das políticas públicas (RESENDE, 2014, p. 30).

Embora os lugares sociais das políticas públicas e dos especialistas tenham seu papel na construção do *olhar coletivo* que atribui valor a um bem cultural transformando-o em patrimônio cultural, é essencial que se privilegie a perspectiva do usuário ou *fruidor*, como argumenta Ulpiano Meneses (2012). Ao propor uma reflexão crítica permanente sobre as premissas que orientam o campo do patrimônio cultural, o referido autor enfatiza a necessidade de se repensar o quadro de valores culturais vigentes, formulando-o doravante do ponto de vista das práticas culturais e de seus praticantes.

Sob essa luz, como foi expresso anteriormente, será apresentada nos próximos capítulos uma reflexão a respeito da patrimonialização do Clube do Choro de Brasília com enfoque e atenção à perspectiva dos detentores desse bem cultural: os chorões e choronas de Brasília. Para compreender esse processo com maior profundidade, é interessante analisar alguns aspectos que marcam a história do Clube, bem como o caráter que este assumiu ao longo dos anos, principalmente após a sua revitalização.

3. A PATRIMONIALIZAÇÃO DO CLUBE DO CHORO DE BRASÍLIA

3.1. Das Rodas dos chorões pioneiros ao Clube: compreendendo o desenvolvimento do choro em Brasília

Em seu florescimento no Rio de Janeiro, em fins do século XIX e início do século XX, o choro e o seu principal contexto de apresentação – a Roda de Choro – estiveram intimamente relacionados ao aparecimento dos funcionários públicos. Essa camada social intermediária, em um contexto de multiplicação das obras públicas e negócios, passou a desempenhar as funções artísticas e intelectuais (CLÍMACO, 2008, pp. 99-100).

A ligação do choro com o funcionalismo público se manteve em sua transferência ao Planalto Central. A partir da década de 1960, Brasília recebeu a burocracia do Estado advinda sobretudo do Rio de Janeiro e, como aponta Nunes (2003, p. 130), “é este grupo socioprofissional quem (...) dará sustentação para a cidade funcionar, ditando os padrões de vida e comportamento na nova localidade”. Esse grupo, junto a militares e a outras pessoas que chegaram pelos mais diversos motivos, foram os difusores do choro na recém-inaugurada capital⁹.

Lara Filho (2009) destaca entre os chorões pioneiros¹⁰: Pernambuco do Pandeiro, Avena de Castro, Raimundo Brito, Hamilton Costa, Ely do Cavaco, Bide da Flauta, Waldir Azevedo, Neusa França, Francisco de Assis Carvalho, Celso Cruz, João Tomé e Cincinato Simões dos Santos. Essas pessoas, das mais diversas origens e histórias de vida, começaram a realizar encontros musicais. Nas palavras do autor,

⁹ Em “O choro de uma cítara” (2015), dissertação de mestrado do músico e historiador Gabriel Campos Carneiro, é apresentado um quadro oferecendo um panorama geral das profissões exercidas pelos chorões pioneiros em Brasília, em que é possível observar a quantidade significativa de funcionários públicos.

¹⁰ Em “Resistência e transformação: o choro em Brasília” (2003), monografia da antropóloga Luciana Portela, é apresentando um breve histórico desses pioneiros.

O choro em Brasília surge, então, como uma colcha de retalhos; não com um Regional consolidado, como os que já existiam no Rio de Janeiro, mas a partir da reunião de músicos disponíveis. Só que eram os retalhos dos mais finos tecidos, que deram origem a uma colcha bela e resistente (LARA FILHO, 2009, p. 30).

Clímaco (2009) relata que, nesse período inicial, não havia um local fixo como referência para as reuniões desse grupo de pessoas. No referido momento, os chorões reuniam-se em hotéis, como o Brasília Palace e o Aracoara; em bares, tal qual o Xadrezinho (407 Norte), o Chorão (302 Norte), o Macambira (408 Sul) e o Bar do Dizinho (314 Sul); em boates, como a Fina Flor do Samba; assim como no Teatro Galpão, no Teatro da Escola Parque e no Auditório Dois Candangos na Universidade de Brasília (UnB).

Logo alguns chorões passaram a realizar encontros musicais regulares em suas salas de visitas, assumindo então o papel de “anfitriões do choro” (CLÍMACO, 2008, p. 165). Como relata Portela (2003), tais encontros ocorreram primeiramente na casa do jornalista Raimundo Brito, na Quadra 105 Sul. Com a sua morte, foram transferidos primeiramente para a casa de Celso Cruz e, em seguida, para o apartamento da professora Odette Ernest Dias, na 311 Sul. Nessas residências, como afirma Carneiro (2005, p. 58), “os chorões desterrados promoviam encontros onde viviam novamente o ambiente de outrora das rodas e alimentavam sua memória”.

As emblemáticas Rodas de Choro na sala de visitas do apartamento de Odette, que foi uma das figuras mais centrais no desenvolvimento do choro em Brasília, se intensificaram a partir de 1976, acontecendo todos os sábados e agregando um número cada vez mais significativo de pessoas. Chorões hoje enormemente respeitados, que na época eram jovens iniciantes, tiveram essas Rodas como fundamentais ao seu desenvolvimento. Foi o caso de Lício da Flauta e Alencar 7 Cordas. Clímaco (2008, p. 171) aponta essas reuniões musicais, que varavam noites, como o embrião do Clube do Choro.

É interessante salientar que a denominação Clube do Choro já era utilizada na cidade antes da fundação do homônimo e renomado espaço musical. Na época, compreendia o grupo de chorões que se reunia principalmente no apartamento de Odette, bem como se apresentava publicamente em eventos da Universidade de

Brasília e espaços como o Teatro da Escola Parque e a Sala de Concertos da Escola de Música. É sabido que o termo *clube*¹¹ é comumente utilizado para designar um grupo de pessoas que tem em comum algum tipo de interesse, não havendo necessidade de estarem limitadas a um lugar físico específico.

Ao tratar da necessidade de criação de um Clube do Choro em Brasília, Carneiro (2015) diverge dos demais pesquisadores que apontam a década de 1970 como um período de retomada do gênero musical em questão. O autor argumenta que, naquele contexto, a música instrumental em um contexto global perdia seu espaço e muitos de seus apreciadores à medida em que a correspondente cantada se tornava amplamente difundida em um âmbito midiático. Com o fim da hegemonia das rádios e popularização da televisão, “a imagem em movimento toma um papel de destaque e em que a comunicação visual e a propaganda televisiva tornam o consumo algo muito mais à atração exercida pelo que se vê” (CARNEIRO, 2015, p. 74).

Tais transformações fortaleciam “a imagem do músico não como um instrumentista e sim como um artista multimídia, que canta, dança, interpreta e traz para si uma aparência vendável” (Idem, p. 75). Esse processo de globalização musical atrelado à presença de novas mídias, bem como à aplicação da lógica de consumo de massa à música, enfraqueceu os gêneros musicais instrumentais e regionais, como foi o caso do choro. Além disso, no Brasil, vivia-se o ápice do enrijecimento do Regime Militar e o apogeu da música cantada, a qual trazia à tona a temática libertária que marcava os discursos de oposição (Idem, p. 76).

Sendo assim, para Carneiro (2015),

[...] os Clubes do Choro representam a perspectiva dos músicos e apreciadores do gênero durante a década de 1970, não como algo com o primeiro intuito de ajudar a expandir o choro, mas primordialmente como o último refúgio antes de uma ameaça crescente de trágico desaparecimento (CARNEIRO, 2015, p. 79).

¹¹ De acordo com a definição do dicionário online Aurélio (2018), clube é uma “sociedade de pessoas para um fim comum”. No caso do Clube da Esquina, por exemplo, o termo era utilizado para designar uma “turma de amigos” que se encontrava para se expressar musicalmente na esquina por não ter dinheiro para frequentar os clubes da alta sociedade (LAURETTI, 2012, Jornal Unicamp, p. 6).

O historiador argumenta que as particularidades existentes no ambiente brasiliense nos anos 1970 trouxeram ao esforço pela preservação do choro na cidade significados peculiares. Em seu entendimento, a proximidade com o poder público e a ideia de se representar o gênero em um ambiente cultural de tradições ainda recentes ajudou a alavancar diversos projetos pensados pelos chorões da nova capital. Nesse contexto, a atuação do grupo que se formou nas Rodas das salas de visitas de residências de chorões anfitriões, que passou a ser denominado Clube do Choro, “representou não apenas um esforço momentâneo, mas algo que posteriormente tomaria forma e serviria de motor para a transmutação do próprio gênero” (Idem, p. 81).

Com o tempo, Portela (2003) relata que esse grupo começou a sentir dificuldade em conseguir um local adequado à realização de suas reuniões musicais, uma vez que as Rodas se tornavam cada vez mais movimentadas e não podiam mais ser comportadas na sala de visitas da professora Odette (p. 12). Membros do grupo, como Antônio Lício, Valério de Souza, Pernambuco do Pandeiro, Bide, Odette Ernest Dias, Geraldo Dias, entre outros, decidiram então recorrer ao governo local em busca de um espaço adequado. Formaram então uma comitiva para tal propósito, acompanhados do então vice-Ministro da Agricultura Paulo Romano (CARNEIRO, 2005, p. 83).

Coube então a Valcyr Barbosa Tavares¹², outro chorão do grupo, que naquele contexto era assessor do governador do Distrito Federal Elmo Serejo, intermediar a cessão de um espaço. Para que tal objetivo se concretizasse, o grupo deparou-se com algumas barreiras burocráticas. Exigia-se a criação de um estatuto, um corpo de sócios e uma diretoria para a transformação do Clube em uma Sociedade Civil (Idem).

¹² O nome do chorão em questão também foi encontrado com as grafias Walcy, utilizada por Portela (2003), Walci, utilizada por Clímaco (2008) e Valci, utilizada por Lara Filho (2009). Optou-se, neste trabalho, pela utilização da grafia conforme a dissertação de Carneiro (2015), a produção mais recente entre as citadas.

Essa transformação se deu em 1977¹³. O espaço cedido, por sua vez, estava situado no Eixo Monumental, entre a Torre de Televisão e o Centro de Convenções e, de acordo com Portela (2003) e Lara Filho (2009), teria sido construído com a função de servir de vestiário para o Centro de Convenções, apesar de nunca ter sido utilizado para esse fim. Carneiro (2015), todavia, afirma que o espaço anteriormente pertencia ao Departamento de Turismo e que deveria abrigar uma pista de dança.

A sede do Clube do Choro era um espaço improvisado e, para o seu funcionamento, “seus fundadores iam trazendo, seja de casa, seja às custas de sacrifícios, o que era necessário” (PORTELA, 2003, p. 13). A inadequação do recinto, que além de tudo concentrava temperaturas elevadas, não impediu as reuniões dos chorões, “regadas a cerveja, sarapatel e bate-bate de maracujá” (CLÍMACO, 2008, p. 174).

Deu-se, a partir da inauguração do novo espaço, um contexto de ressignificação do choro em Brasília, marcado pela continuidade das Rodas, agora na sede oficial do Clube, e pela abertura do Bar dos Chorões em 1979. Sobre esse contexto, o músico historiador Gabriel Carneiro faz uma interessante consideração:

Ironicamente, ao criar-se algo como o Clube do Choro de Brasília com o intuito de manter viva uma tradição, devido às conjunturas presentes no cenário social, cultural e político nacional ameaçava cair em ostracismo, criou-se concomitantemente, algo novo. Ou seja, nas reminiscências de uma memória do vivido possibilitaram-se novas vivências, e foi exatamente nessa dicotomia entre tradição e inovação que se estabeleceram as bases identitárias para um novo choro brasileiro (CARNEIRO, 2015, p. 90).

Na década de 1980, os chorões brasileiros viveram um momento de grande desagregação (CLÍMACO, 2008, p. 192). Isso principalmente porque o seu “polo agregador” (LARA FILHO, 2009, p. 72), o Clube do Choro, foi prejudicado por desavenças entre membros, problemas financeiros e uma onda de roubos sucessivos, que culminou em seu fechamento em 1983.

¹³ A ata de fundação foi elaborada por Geraldo Waldomiro Dias, marido de Odette, em 9 de setembro daquele ano e registrada no Cartório do 1º Ofício de Registro Civil, protocolada sob o número 406, no dia 25 de outubro (CLÍMACO, 2009, p. 173).

Entre os motivos das desavenças entre os chorões estavam o descontentamento de alguns dos fundadores do Clube com outros membros que, com interesses considerados excessivamente comerciais, desvirtuavam a proposta inicial do grupo. Outro motivo de conflito foram as inovações de repertório e na estrutura do choro propostas pelos chorões mais jovens, o que contrariava a velha guarda.

O momento desfavorável ao Choro brasiliense refletia também a crise político-econômico-social vivida pelo Brasil na década de 1980, a qual teve forte impacto na cultura. Como relata Lara Filho, nesse período:

O Choro sentiu o baque: não havia mais festivais de Choro, e muitos grupos desapareceram. Até as Rodas nos quintais, redutos últimos da resistência do gênero, ficaram comprometidas pelo enorme avanço da violência urbana. [...] Da década de 80 até final da década de 90, ninguém ouvia falar de Choro (com exceção do Clube do Choro de Brasília, que retomou as atividades em 1993). (LARA FILHO, 2009, p. 25).

Já na década de 1990, a reabertura do Clube e sua revitalização caracterizaram uma importante fase do desenvolvimento do choro na capital federal. Reco do Bandolim, eleito presidente da nova diretoria em 1993, foi uma figura fundamental nesse processo. Além de não medir esforços para regularizar¹⁴ e reformar¹⁵ a sede do Clube do Choro, o bandolinista investiu em projetos culturais apoiados pelo Ministério da Cultura e pelo Distrito Federal, bem como articulou parcerias com empresas privadas.

Sob a direção de Reco do Bandolim, o Clube do Choro adquiriu novas propostas de atuação. Deixou de ser o local que abrigava intermináveis Rodas de choro, realizadas em clima de informalidade pelos chorões brasilienses e tornou-se uma das mais respeitadas casas de show do país, com menos espaço para os

¹⁴ A situação em que fora feita a doação do Clube do Choro era irregular, na medida em que o terreno era da TERRACAP, mas a construção era pertencente ao GDF. Por meio da intervenção de Renato Castelo, músico e diretor da referida empresa estatal, houve uma doação do terreno ao GDF. O documento final de legalização do espaço foi assinado pelo então governador Cristovão Buarque em 11 de abril de 1996 (CLÍMACO, 2008, p. 230).

¹⁵ A reforma do Clube do Choro, projetada por Fernando Andrade e Leonardo Bianchetti, foi concluída em 1997 (Idem, p. 231).

músicos amadores e chorões veteranos (CLÍMACO, 2008, p. 225). Clímaco chega a afirmar que, em seu novo formato, o Clube transformou-se em uma “mesa de negociações”, em que deveriam ser conciliados os interesses de músicos, representantes do governo e empresas privadas (Idem, p. 233).

Em 1998 concretizou-se, com auxílio de capital privado, o projeto idealizado pelos membros do Clube do Choro de construir uma escola exclusivamente dedicada ao ensino do gênero musical em questão. A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, além de desenvolver o ensino formal de música, estimula a participação dos alunos em Rodas de choro e a criação de grupos de choro, os chamados *regionais*.

A Escola e o Clube têm um papel fundamental na profusão de chorões em Brasília, fazendo com que o choro se espalhe pela cidade, ocupando-a de modo bastante peculiar (Idem, p. 295). Colheram-se os frutos dessa importante atuação conjunta principalmente na primeira década dos anos 2000, um período de expansão e efervescência do gênero na capital, em que eram realizadas várias das Rodas que até hoje permanecem na memória coletiva dos chorões e choronas da localidade. É o caso, por exemplo, da emblemática Roda do Tartaruga¹⁶ e da Roda do Senhoritas¹⁷.

Os frutos dessa atuação, somados a uma busca de identidades que se manifesta no fazer artístico em Brasília, cidade marcada pelo contato das culturas regionais com a cultura de massa de dimensão global, possibilitaram o desenvolvimento de um “estilo brasileiro de chorar” (PORTELA, 2003, p. 18). Este, então, seria mais aberto a inovações, como a incorporação de influências de outros gêneros musicais, e mais virtuoso. Peçanha (2010, p. 5) denomina a configuração que o gênero musical adquire na cidade de “choro progressivo”. Para o autor,

¹⁶ Roda promovida pelos irmãos Paulo e Rogério, donos da lanchonete/bar Tartaruga Lanches. Esta funcionou primeiro em um pequeno *trailer* de Kombi, estacionado no estacionamento do Departamento de Música da UnB e, posteriormente, foi transferida para um estabelecimento na 716 Norte.

¹⁷ Roda que acontecia às quartas-feiras no Café Senhoritas, localizado na 408 norte. Assim como o Tartaruga Lanches, foi um dos vários estabelecimentos de fruição musical interditados, multados e fechados pela Lei do Silêncio entre 2012 e 2013.

O estilo interpretativo e improvisativo do choro brasiliense evidencia suas influências do jazz, da bossa nova e de outros gêneros – o que contribui significativamente para a ocorrência dessas diferenças em relação à tradição carioca do choro e do samba.

3.2. O Registro do Clube do Choro como Patrimônio Imaterial do DF

Conforme foi relatado no primeiro capítulo deste trabalho, em nível federal, o Registro de bens culturais imateriais foi instituído pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Em âmbito estadual, os governos de várias regiões do país têm instituído instrumentos semelhantes ou complementares ao Registro adotado pelo governo federal. Deste modo, o Distrito Federal passou a ter uma legislação destinada à salvaguarda do Patrimônio Imaterial em 2003¹⁸, ano em que foi assinado pelo então governador Joaquim Roriz o Decreto nº 24.290. Este, por sua vez, foi posteriormente revogado e substituído pelo Decreto nº 28.520/2007¹⁹, que permanece em vigor.

De acordo com a norma de 2007, a proposta para iniciar um processo de Registro pode ser feita pelo(a) Secretário(a) de Estado de Cultura do DF, por sociedade ou associação civil, bem como por qualquer cidadão ou cidadã brasileiro(a). A proposta deve ser encaminhada à Secretaria de Cultura do DF e posteriormente avaliada pelo Conselho de Cultura do Distrito Federal. Conforme o parecer deste, o bem é registrado por ato do(a) Governador(a). A instrução do processo cabia inicialmente à Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico - Depha, à época vinculada à Secretaria de Estado e Cultura do Distrito Federal. Hoje a instrução do processo cabe à Subsecretaria de Patrimônio Cultural – Supac, que substituiu a Depha.

¹⁸ Acredita-se, como relata Santos (2015), que a tomada de consciência a respeito da necessidade de uma legislação local sobre o patrimônio imaterial se deu por meio da demanda da comunidade que realiza a manifestação cultural Bumba-meu-boi do Seu Teodoro (p. 130).

¹⁹ O motivo da reedição de outro decreto foi o embasamento do anterior no artigo 3º da Lei nº. 47/1989, que dispunha sobre o Tombamento, processo referente apenas a bens de natureza material (SANTOS, 2015, p. 30).

A norma em questão, exatamente como o Decreto nº 3.551/2000, determinou a inscrição dos bens nos seguintes Livros de Registro: Saberes, Celebrações, Formas de Expressão e Lugares. Tais categorias foram definidas da seguinte maneira:

[...] I – os saberes: conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

II – as celebrações: rituais e festas que marcam a vivência coletiva do entretenimento e de outras práticas da vida social;

III – as formas de expressão: manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas, e lúdicas;

IV – os lugares: onde ocorrem, tradicionalmente, manifestações coletivas de natureza sócio-cultural (mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem essas manifestações). (DISTRITO FEDERAL, 2007, Art. 2º).

Foram estabelecidos como critérios para o Registro a “continuidade histórica do bem e sua relação com a identidade, a ação e a memória dos diferentes grupos integrantes da comunidade” (DISTRITO FEDERAL, 2007, Art. 3º). Até o presente momento, o DF possui oito bens registrados. São eles:

- Bumba-meu-boi do Seu Teodoro (Decreto nº 24.797, de 15 de julho de 2004), no Livro das Celebrações;
- Festival de Brasília de Cinema Brasileiro (Decreto nº 27.930, de 8 de maio de 2007), no Livro das Celebrações e no Livro das Formas de Expressão;
- Ideário Pedagógico de Anísio Teixeira (Decreto nº 28.093, de 4 de julho de 2007), no Livro dos Saberes;
- Via Sacra ao Vivo de Planaltina (Decreto nº 28.870, de 17 de março de 2008), no Livro das Celebrações e no Livro dos Lugares;
- Clube do Choro de Brasília (Decreto nº 28.995, de 29 de abril de 2008), no Livro das Formas de Expressão;
- Associação Recreativa Cultural Unidos do Cruzeiro (Aruc) (Decreto nº 30.132, de 4 de março de 2009), no Livro das Celebrações e no Livro dos Lugares;

- Festa do Divino Espírito Santo de Planaltina (Decreto nº 34.470, de 14 de maio de 2013), no Livro das Celebrações;
- Praça dos Orixás, no Livro dos Lugares, e a Festa de Iemanjá, no Livro das Celebrações (Decreto nº 39.586, de 28 de dezembro de 2018).

O pedido de Registro do Clube do Choro de Brasília foi realizado pela própria Instituição em uma carta assinada pelo seu presidente, Henrique Lima Santos Filho, conhecido como Reco do Bandolim, em 8 de outubro de 2007. Santos (2015) relata que a proposta em questão, que segundo a legislação deveria estar munida de documentação que comprovasse a importância do bem cultural a ser registrado (DISTRITO FEDERAL, 2007), apresentava apenas um breve histórico do Clube.

Tal histórico descrevia sucintamente:

[...] seu surgimento, alguns nomes envolvidos, a aquisição da nova sede, a assembleia de oficialização do Clube, os momentos de dificuldade, a regularização do terreno, a recuperação da imagem do Clube junto à imprensa e à comunidade brasiliense (SANTOS, 2015, p. 65).

Entretanto, ao analisar o texto da proposta, Santos (2015) afirma que é possível inferir a presença dos critérios para o Registro exigidos no Decreto 28.52. Na perspectiva da museóloga, o critério de “continuidade histórica do bem” poderia ser observado na sucinta apresentação sobre a trajetória do Clube desde a década de 1970, até 2007, ano de realização da proposta.

Por seu turno, o critério de “relação com a identidade, a ação e a memória dos diferentes integrantes da comunidade” poderia ser apreendido quando o texto discorre sobre a necessidade de “reunir os grupos de Choro de Brasília, na tentativa de resgatar as rodas de choro que outrora embalavam as tardes de sábado no Clube do Choro” (SECULT apud SANTOS, 2015, p. 66), bem como quando afirma que aquele foi “inserido na agenda permanente da Cultura Popular Brasileira” (Idem).

É imprescindível salientar que, de acordo com a legislação, a proposta de Registro deve conter “descrição pormenorizada do bem e de seu valor cultural” (DISTRITO FEDERAL, 2007, Art. 7º), o que não ocorreu no caso do Clube do Choro.

Para Santos (2015), a questão do “valor cultural” do Clube até poderia ser apreendida no testemunho do músico Guinga, que declarou ser o Clube “um dos espaços mais dignos da música brasileira” (SECULT apud SANTOS, 2015, p. 66).

Entretanto, é importante considerar que o referido músico, apesar de ser um dos mais respeitados instrumentistas brasileiros e de já ter se apresentado no palco do Clube, é carioca, nunca viveu em Brasília e não faz parte do grupo de pessoas para as quais o uso do bem cultural em questão é cotidiano, existencial e fundamental à criação de um sentimento de identidade (MENESES, 2012, p. 29).

Por conseguinte, é possível indagar: se a proposta visava dar ao Clube do Choro o título de patrimônio imaterial do Distrito Federal, devendo ser relevante para a identidade, memória e formação de pessoas dessa localidade, não seria necessário consultá-las para apreender seu valor cultural? É intrigante, nesse sentido, que não tenham sido escolhidos testemunhos de chorões e choronas brasilienses, para os quais a Instituição funcionaria como um “polo agregador” (LARA FILHO, 2009, p. 72) e seria vista como um “templo sagrado” (Idem, p. 84).

Muito mais grave que a ausência de testemunhos dos detentores do bem na proposta, é o fato de não ter sido realizada, pela Comissão Especial que posteriormente instruiu o processo de Registro, uma ampla pesquisa junto a essas pessoas que buscasse compreender as suas referências culturais, para então apreender o valor cultural do Clube do Choro. Este fato é claramente resultado da pouca importância dada ao aparelhamento dos setores relacionados ao patrimônio cultural. Além da tradicional falta de recursos financeiros, esses órgãos sofrem com a falta de recursos humanos que possibilitem o trabalho adequado.

O texto do processo sustenta a compreensão do Clube do Choro apenas como um lugar difusor da música brasileira, principalmente do choro, por meio das apresentações de alto nível e do ensino oferecido pela Escola de Choro Raphael Rabello. A decisão de inscrever o bem no Livro de Formas de Expressão não é justificada no texto elaborado pela Comissão. A informação de que o bem será inscrito no Livro de tal categoria consta apenas nas minutas do Decreto nº 28.995/2008, que instituiu o Registro do Clube (SANTOS, 2015, p. 69).

Santos (2015), ao afirmar ser indispensável uma argumentação que justifique de que maneira o Clube do Choro pode ser considerado uma forma de expressão,

apresenta exemplos de dossiês produzidos, em âmbito federal, para a instauração de processos de Registro de bens imateriais inscritos no Livro de mesma categoria. Nos textos desses dossiês, são claras a definição e a explicação desses bens enquanto formas de expressão ou manifestações culturais.

O Tambor de Crioula do Maranhão, por exemplo, é apresentado em seu dossiê como “uma forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores” (IPHAN apud SANTOS, 2015, p. 69). Já o Samba de Roda do Recôncavo Baiano é definido como “uma expressão musical, coreográfica, poética e festiva [...]” (Idem, p. 69). O Toque de Sinos, por sua vez, é apresentado como “uma forma de apresentação sonora que confere significado cultural [...]” (Idem, p. 69).

As definições expostas, como argumenta Santos (2015, p. 70), demonstram que

[...] as formas de expressão estão relacionadas a uma prática e que é no momento exato dessa prática que a manifestação acontece, podendo ser expressa de várias formas: gráfica, oral, musical, cênica, literária e corporal, por exemplo.

As formas de expressão, portanto, podem ser entendidas como performances na medida em que existem como “acontecimento, ato deliberado de vivenciar e comunicar, o aqui e agora das ações humanas, com toda a sua carga e expressividade singular” (VIANNA; TEIXEIRA, 2008, p. 128). Deste modo, parece realmente equivocado categorizar o Clube do Choro, em sua configuração hodierna, como tal. Diante dessa conformação, seria mais adequado classificá-lo como um Lugar, isto é, um local “onde ocorrem, tradicionalmente, manifestações coletivas de natureza sociocultural” (DISTRITO FEDERAL, 2007, Art. 2º).

Santos (2015) aponta um anacronismo na classificação do Clube como uma Forma de Expressão. Na concepção da autora, o que hoje configura-se mais como um espaço fomentador da música brasileira, estaria mais próximo de existir como uma forma de expressão ou manifestação cultural ainda na década de 1970, quando o termo Clube do Choro era usado para definir o grupo de chorões que se reunia para manifestar-se musicalmente (SANTOS, 2015, p. 72).

Cabe pontuar que, nas reuniões às quais a autora faz referência, esse grupo manifestava-se musicalmente por meio da Roda de Choro. Esta, por sua vez, é definida por Fiorussi (2015, p. 47) como “uma prática musical coletiva, em geral realizada no formato de roda, em que cada instrumentista tem um papel pré-definido”. É ainda, por natureza, um “espaço de sociabilidade, prática e apreciação” do choro (PETERS, 2017, p. 6). A importância da Roda para a existência do gênero é tamanha que Lara Filho (2009, p. 183) chega a afirmar que “a alma do choro é redonda”.

Rodas como as que eram realizadas pelo grupo designado como Clube do Choro na década de 1970 continuam sendo realizadas em Brasília nos mais diversos contextos e locais como parques, bares, bancas de jornal e, é claro, nas residências, configurando-se até hoje como uma das expressões musicais mais relevantes da localidade. Diante disso, realiza-se o seguinte questionamento: não seria a Roda de choro a Forma de Expressão dos chorões e choronas?

Buscando apreender o valor cultural do Clube do Choro *para seus produtores, detentores e fruidores*, bem como avaliar se, de fato, este configura-se como um patrimônio e, mais precisamente, como uma Forma de Expressão para essas pessoas ou ainda se o patrimônio seria a Roda de Choro, foram realizadas entrevistas a serem discutidas no próximo capítulo.

4. UM OLHAR ATENTO À PERSPECTIVA DOS CHORÕES E CHORONAS DE BRASÍLIA

4.1. Metodologia utilizada nas entrevistas

Tendo em vista os objetivos apresentados no capítulo anterior e considerando que a metodologia aplicada deveria fornecer os instrumentos necessários para o desenvolvimento de uma pesquisa qualitativa, optou-se, neste trabalho, pela realização de entrevistas semiestruturadas. Sendo assim, a opção por tal modelo de entrevista se deu principalmente para que os objetivos da pesquisa fossem seguramente contemplados pelos entrevistados, mas que ao mesmo tempo estes tivessem liberdade para acrescentar outras questões pertinentes ao tema.

Os entrevistados foram escolhidos a partir de um estudo prévio a respeito dos atores diretamente envolvidos com o universo do choro em Brasília. O estudo consistiu principalmente em um levantamento dos produtores de conhecimento sobre o referido gênero musical na capital. Ademais, foram levadas em consideração indicações obtidas em conversas informais, as quais foram possibilitadas por minha recente imersão no meio em questão após ingressar em um regional formado por alunas da Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello.

Foram então selecionadas as seguintes pessoas pelos respectivos motivos:

- Gabriel de Campos Carneiro (34 anos), por ser produtor de conhecimento sobre a história do gênero em Brasília, tendo escrito sua dissertação, “O choro de uma cítara” (2015), sobre o músico Heitor Avena de Castro, um dos fundadores do Clube do Choro;
- Gabriela Tunes da Silva (44 anos), por ser produtora de conhecimento sobre as Rodas de Choro, tendo escrito junto a Ivaldo G. Lara Filho e Ricardo D. Freire o artigo “Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking” (2011);
- Theresinha Capilé (82 anos), por ter sido uma anfitriã do choro em Brasília, tendo organizado reuniões musicais frequentadas por Waldir Azevedo e Carlos Poyares, e por hoje ser uma das maiores entusiastas

do gênero na capital, frequentando assiduamente o Clube do Choro e prestigiando todos os sábados a Roda da CopacaBanca;

- Ian Coury (17 anos), por ser um representante da nova geração de chorões de Brasília e um dos maiores expoentes do gênero musical na atualidade, além de ter sido aluno da Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello e organizador de diversas Rodas de Choro;
- Victor Angeleas (30 anos), por ser um dos maiores agentes agregadores do choro em Brasília na atualidade, bem como por ter um vínculo afetivo com o Clube do Choro, tendo se apresentado diversas vezes em seus palcos, estudado na Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello e crescido nesse meio.

A respeito do uso dos termos chorão e chorona para designar essas pessoas, foram levadas em consideração as informações obtidas por Lara Filho (2009)²⁰ ao entrevistar alguns músicos de Brasília sobre *o que é ser um chorão*. Os depoimentos destes levam ao entendimento de que ser um chorão ou uma chorona é viver o gênero musical em sua totalidade. Como afirma o autor, “o chorão autêntico relaciona-se com aspectos do choro que transcendem a esfera musical” (LARA FILHO, 2009, p. 89). Em outras palavras, essa identidade é criada na convivência com pessoas do meio e não na simples execução do gênero musical. Isso justifica o porquê de Theresinha Capilé, por exemplo, ser considerada chorona neste trabalho e se autodesignar como tal apesar de não ser musicista.

As entrevistas foram realizadas entre os dias 29 de abril e 17 de maio de 2019, com durações de aproximadamente 30 minutos. As transcrições foram realizadas por mim, enviadas aos entrevistados, que, após avaliarem o conteúdo, assinaram o Termo de Autorização de Divulgação de Entrevista, conforme consta nos anexos dessa pesquisa. No processo de transcrição, optou-se por manter apenas as falas que fossem relacionadas ao tema da pesquisa, o que justifica a presença de transcrições menos extensas que as demais.

²⁰ Tais informações são apresentadas nas páginas 88 e 89 da dissertação “O choro dos chorões de Brasília”.

O valor cultural do Clube do Choro foi investigado de acordo com o roteiro sugerido por Ulpiano Meneses em “O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas” (2012). No artigo, o autor aponta como componentes do valor cultural os valores *cognitivos*, *estéticos*, *afetivos* e *éticos*. É importante ressaltar que tais elementos não existem de forma isolada, mas “agrupam-se de forma variada, produzindo combinações, recombinações, superposições, hierarquias diversas, transformações, conflitos” (MENESES, 2012, p. 35).

Procurou-se identificar o *valor cognitivo* do Clube do Choro. Isto é, se este oferece “condições de conhecimento” (Idem), se possibilita a obtenção de informações de múltipla natureza. Investigou-se também a existência de *valores estéticos*. Isto é, o bem cultural em foco foi investigado enquanto “oportunidade qualificada para gratificar sensorialmente e tornar mais profundo o contato do ‘eu’ com o ‘mundo externo’ ou ‘transcendente’” (Idem). É necessário ressaltar que a utilização do termo *estético*, que nomeia tal categoria, não é relativa à beleza, à forma.

Nesse caso específico, o termo *estético* remete à percepção, ou seja, diz respeito à “ponte fundamental que os sentidos fornecem para nos possibilitar sair dentro de nós, construir e intercambiar significados para agir sobre o mundo” (Idem, p. 36). Trata-se, nesse caso

do efeito da presença [...], de atributos capazes de aguçar a percepção, de levar a uma apreensão mais profunda, de induzir a produção e a transmissão mais amplas de sentidos – alimentados pela memória, convenções e outras experiências [...] (MENESES, 2012, p. 36).

Ademais, foi investigada também a presença de *valores afetivos*. Buscou-se perceber, em outras palavras, a existência de uma carga simbólica e de vínculos subjetivos, como o sentimento de pertença ou identidade. Por fim, buscou-se identificar os *valores éticos*, que são “aqueles associados não aos bens, mas as interações sociais em que eles são apropriados e postos a funcionar, tendo como referência o lugar do outro” (Idem, p. 36).

4.2. Considerações apresentadas pelos entrevistados

A primeira questão a qual se buscou resposta com a realização das entrevistas foi: o Clube do Choro é, de fato, um patrimônio imaterial *para o grupo social formado por seus produtores, detentores e fruidores*? Embora seja um questionamento aparentemente simples, as respostas apresentadas suscitaram uma série de reflexões a respeito não apenas do Clube enquanto bem cultural, mas que revelaram a complexidade e riqueza dos elementos que compõem a expressividade do choro como um todo.

A relevância do Clube enquanto instituição cultural que, por meio de apresentações musicais e do ensino oferecido pela Escola de Choro Raphael Rabello, difundiu com maestria o choro em Brasília, pôde ser observada no discurso dos entrevistados abaixo:

Victor Angeleas: O Clube do Choro é uma instituição superimportante para a história do choro no mundo inteiro, na verdade. Acho que foi o primeiro clube de choro. Hoje em dia já tem instituições como essa espalhadas pelo mundo. É essencial, então, para o contexto mundial do choro. Em Brasília, fortaleceu demais o gênero. Junto com a Escola de Música e a UnB é um dos polos mais importantes para a música. O Clube do Choro é fundamental, na minha vida então... Só estou aqui por conta dele! Tem um papel superimportante na minha formação!

Theresinha Capilé: O Clube do Choro é um patrimônio, sem dúvidas. O choro apareceu em Brasília através dele. Não foi a Escola de Música. Essas Rodas todas, a CopacaBanca, a do Sudoca, nasceram por causa dele. [...] As pessoas que tocam nessas Rodas estudaram lá. O Clube é importantíssimo, não restam dúvidas.

Ian Coury: O Clube do Choro se tornou patrimônio imaterial para que o choro não acabe. E o Clube faz isso muito bem! Através dos shows maravilhosos, das aulas. Por isso, ele é também um patrimônio cultural de Brasília. O projeto do Clube, por exemplo, é do Oscar Niemeyer, o que deixa ele ainda mais representativo de Brasília. Ele é também um monumento. É lindo, diferente. Por isso também ele se tornou patrimônio, junto com todas as circunstâncias em volta que fazem o Clube ser o que é como um todo. E eu acho que ele tem que ser patrimônio mesmo, assim como a Escola de Música, a UnB também.

As considerações de Victor Angeleas, Theresinha Capilé e Ian Coury evidenciam a importância histórica do Clube do Choro, que foi pioneiro entre as

instituições dedicadas ao gênero musical no mundo, bem como revelam seu papel fundamental na disseminação das Rodas de Choro em Brasília. Apontam também o *valor cognitivo* do Clube, que junto à Escola de Música de Brasília (GDF) e ao Departamento de Música da Universidade de Brasília, se apresenta como um dos mais respeitados polos de formação musical na capital federal. Infere-se também a existência de um *valor estético* no Clube quando Ian Coury afirma ser o seu projeto arquitetônico, assinado por Oscar Niemeyer, “representativo de Brasília”.

Tais considerações explicitam o valor cultural do Clube para essas pessoas, mas apontam para o entendimento deste como um Lugar e não enquanto uma Forma de Expressão, como foi registrado por meio do Decreto nº 28.995/2008. Em outros termos, infere-se por meio dos relatos obtidos, que o bem cultural em questão é um local com sentido diferenciado para seus detentores, sendo relevante à construção dos sentidos de pertencimento, memória e identidade destes, bem como abrigando e estimulando práticas culturais em que estes se expressam musicalmente. O seguinte depoimento de Ian Coury corrobora para tal interpretação:

Ian Coury: Acho que a música feita aqui no Clube é pura expressão, é sentimento! É o que vem de dentro. Tocar o choro, estar na Roda, é sem dúvida expressão. Se você for ali fora agora no pátio do Clube, vai ter alguém tocando, se expressando. O Clube está dentro dessa categoria de Formas de Expressão por conta disso, porque a música é uma forma de expressar o que vem de dentro! Música é arte, o choro é arte.

É interessante retomar ao depoimento anterior do bandolinista, em que este afirma que “o Clube se tornou patrimônio imaterial para que o choro não acabe”. Tal informação vai ao encontro da hipótese defendida pelo músico e historiador Gabriel Carneiro, ao explicar a necessidade de criação de um Clube do Choro na década de 1970. Relatando um período marcado por mudanças como a introdução das gravações de alta precisão na década anterior, a invasão estrangeira na música e a necessidade de expressão em palavras diante dos horrores da ditadura militar no Brasil, o músico aponta para um contexto extremamente desfavorável à música instrumental brasileira em geral. Em resumo, em suas palavras,

Gabriel Carneiro: A criação de um Clube do Choro no final da década se mostra necessária, então, por conta dessa decadência que o

gênero vivia. Porque também o Clube do Choro não é um local de propagação do choro como ideal, ele é um local de resistência [...].

Embora seja inegável o papel central do Clube na revitalização do choro e em sua disseminação de forma bastante especial em Brasília, ambos os depoimentos suscitam outro questionamento fundamental: se o Clube nasce para que o gênero continue existindo, não seria ele um instrumento para a salvaguarda daquilo que seria, na verdade, o patrimônio? O direcionamento de tal pergunta aos chorões e choronas entrevistados resultou em algumas respostas bastante enriquecedoras à discussão.

Gabriel Carneiro: Se há um patrimônio, o patrimônio é o choro com um todo e a Roda como sua manifestação mais genuína. O Clube do Choro, acredito que não necessariamente. Acho que faz mais sentido o choro ser patrimônio que o Clube.

Gabriela Tunes: Eu entendo que se for para tomba (sic) ²¹ como patrimônio imaterial, considerando todos os elementos que tem nesse processo de tombamento (sic), seria muito difícil abarcar o choro como um todo, até porque ele cabe em contextos muito diversos. Eu acho que a Roda de choro reúne todos esses elementos, muito mais que o Clube do Choro, porque ele é uma instituição. Ele pode acabar, mas a Roda vai permanecer. Porque ela é um patrimônio comunitário.

Ian Coury: Eu acho que nosso patrimônio é o choro. Ele que não pode acabar, de jeito nenhum. É um gênero que é nosso. É genuinamente brasileiro, veio da mistura entre o lundu africano e a música europeia. O choro é nosso. As Rodas fazem parte do choro e são indispensáveis. O choro precisa das Rodas.

Tendo em mente que patrimonializar um bem é atribuir-lhe um determinado valor, buscou-se apreender os *valores cognitivos, estéticos e afetivos* do choro no entendimento desses chorões. A presença de valores de ordem cognitiva e estética no choro foram facilmente apontados por Gabriel Carneiro, o que pode ser observado no seguinte depoimento:

Gabriel Carneiro: Esteticamente, é uma forma de tocar, uma forma muito clara de se apresentar. O lance da improvisação, a forma composicional, a maneira de tocar mesmo. Cognitivamente, é uma

²¹ O processo de tombamento é referente a bens de natureza material, o correto nesse contexto seria utilizar o verbo “registrar”, uma vez que é o Registro a prática de patrimonialização de bens de natureza imaterial.

maneira de se pensar muito peculiar. Exige um pensamento contrapontístico e melódico muito rápido. Vejo alguns elementos que compõem a identidade do choro: a instrumentação, a interpretação, a harmonia – as progressões harmônicas, a divisão rítmica e a forma.

Para Gabriela Tunes, apesar do choro em si ser também um patrimônio, o Registro das Rodas de choro seria mais interessante. Isso porque, em seu entendimento, a patrimonialização de tal prática cultural seria focar na matriz, na “alma do choro”, que está enraizada na tradição afro-brasileira, em que são bastante comuns os folguedos em formação circular. Nas palavras da chorona,

Gabriela Tunes: [...] a matriz do choro é a Roda, como é a matriz de várias outras manifestações afrodescendentes. A Roda é a matriz de criação e recriação, é a matriz pedagógica. É onde se aprende, onde o conhecimento é transmitido. Embora o choro se dê em vários contextos, que são todos muito importantes para a disseminação do gênero, eu entendo que a matriz é a Roda informal. A Roda onde existe um diálogo. Ali que se conforma o chorão e o choro. É ali que o choro é testado.

A flautista discorreu com facilidade a respeito do valor cultural das Rodas, apontando a presença de valores de ordem cognitiva, estética e afetiva em sua prática. Em se tratando dos primeiros, afirmou:

Gabriela Tunes: Os valores cognitivos são muito óbvios. Vários conhecimentos são transmitidos na Roda. A linguagem, o sotaque do chorão, que não se aprende em um registro escrito. Na partitura, por exemplo, de um choro como “Bole Bole” do Jacob do Bandolim, você tem ali as notas, mas não tem o sotaque, a interpretação característica do chorão. Esse valor cognitivo, que é transmitido oralmente, é muito característico da Roda de choro.

A existência de valores cognitivos na prática cultural em questão também foi evidenciada no depoimento de Ian Coury ao ressaltar a relevância da Roda de Choro que acontecia no restaurante Vila Madá para sua formação enquanto chorão.

Ian Coury: Lá se deu minha formação inteira! Aprendi o respeito da Roda, o lance de cada um ter sua vez solando. Aprendi todas as dinâmicas da Roda, como funciona a música. Essa Roda me formou!

Sobre as “dinâmicas da Roda” às quais o bandolinista faz referência, é interessante analisar o seguinte trecho da entrevista com Gabriela Tunes:

Gabriela Tunes: É a pedagogia da Roda! Você aprende ali. Não só coisas musicais, mas extramusicais também. Como se comportar, o que fazer quando o mestre chega... Essas coisas que estão presentes na Capoeira, por exemplo, no choro existem também! Os acordos tácitos. Tudo isso é aquele aprendizado oculto, em que não é preciso que alguém chegue e diga “olha, você tem que fazer isso”. Você vai observando. Há também os valores morais que são aprendidos na Roda! Muitos deles são interessantes, outros são preconceituosos. O choro foi embranquecido ao longo do tempo, então é possível dizer que incorporou valores racistas. É machista também. São vários os valores que foram transmitidos ao longo do tempo e são questionáveis. Mas há também os valores que são verdadeiros tesouros, que são âmagos da nossa identidade brasileira! São essenciais. São expressões numa linguagem musical, sem palavras, corpórea. Tudo isso está na Roda de Choro.

Além do aprendizado concernente à realização da própria prática cultural, o trecho apresentado evidenciou que as Rodas oferecem condições de aprendizagem também de valores de caráter moral, isto é, de alguns juízos bastante específicos. Nesse sentido, pode ser apontada também a existência daquilo que Meneses (2012) entende por *valores éticos* nas Rodas de Choro. Quanto aos *valores estéticos*, relativos à forma, a flautista apresentou considerações bastante relevantes.

Gabriela Tunes: O choro traz a identidade brasileira como estética musical. A malandragem é um elemento característico dessa identidade e está muito presente na Roda de choro. A mesma malandragem que existe no futebol, na ginga brasileira, na forma como a gente anda, na finta da Capoeira. Isso é uma estética, a estética do pseudomorfismo. O “finge que é uma coisa, mas é outra”, a surpresa. Isso de não ser o que parece. É uma estética brasileira. Outro elemento fundamental à estética do choro é a antropofagia. O choro sempre foi antropofágico, desde seu nascimento [...], constrói a identidade brasileira a partir de um diálogo muito inteligente com influências externas.

O *valor afetivo* das Rodas de Choro também pôde ser apreendido no discurso de Gabriela Tunes:

Gabriela Tunes: O desenvolvimento da Roda se dá junto com o desenvolvimento dos vínculos entre as pessoas. Meus melhores amigos hoje são as pessoas com que eu toco. A gente tem um patrimônio relacional. A Roda de Choro se constrói em cima desse patrimônio relacional. Essa junção comunitária em torno de um patrimônio cultural é um patrimônio de relações, de solidariedade. Quando o choro sofre retrações, o gênero sobrevive nas relações entre as pessoas. Institucionalmente ele pode acabar, mas nos

vínculos entre as pessoas ele sobrevive. Algo muito semelhante com a Capoeira, que se fez inteira em cima desse patrimônio relacional. O choro tem isso também. Quando os negros africanos tinham suas famílias dilaceradas, eles criavam vínculos quase familiares em outras vivências. Tanto é que eles usam apelidos, porque o sobrenome não significa nada para eles. No choro é assim, os nomes são apelidos. Dino, Pixinguinha, Pardal... Isso é muito comum! Essa capacidade de nos vincular pela consanguinidade é um patrimônio muito valioso à cultura brasileira, que é vital em momentos como o que estamos vivendo agora tem poucas Rodas de Choro nos bares, mas nós continuamos unidos. Fazemos Rodas na casa de um, de outro. Essa amizade é um suporte da tradição.

Em se tratando dos vínculos estabelecidos pelos chorões, que segundo Gabriela mantêm o choro vivo em momentos de retração, além do papel agregador desempenhado pelo Clube do Choro, é notória também a atuação de alguns chorões agregadores, que como a Dona Odette na década de 1970, organizam Rodas e estimulam o desenvolvimento musical de sua comunidade. Diante do questionamento sobre quem seriam os agentes agregadores do choro no presente momento em Brasília, foram obtidas as seguintes respostas:

Victor Angeleas: O Fernando César é uma figura essencial, o Hamilton de Holanda também. Quando o Hamilton vem para cá, eles promovem juntos algumas Rodas na casa do César, chamam todo mundo. E isso é só uma representação pequena do que eles fazem pelo choro aqui em Brasília. O Hamilton é muito agregador, apoia quem está começando, gosta de integrar as pessoas, traz todo mundo para perto dele. Tem o Ian Coury também, que é da geração mais jovem. Estão todos interligados. As relações do choro aqui em Brasília interpassam gerações. Isso é muito legal.

Ian Coury: Há várias pessoas. As Rodas não são tão abertas, geralmente acontecessem como se fosse uma festa em casa para tocar. É uma coisa mais intimista. Não é como o Clube, que é aberto. Qualquer pessoa entra aqui, pode aprender. Quem organizava muitas Rodas, além do Cesão, é o Victor Angeleas. O Dudu Maia também organizava bastante, mas agora está fora do país.

No depoimento de Ian Coury, o chorão afirma que as Rodas têm um caráter intimista e são geralmente realizadas em reuniões festivas nas residências dos próprios instrumentistas, similar ao que acontecia nos anos 1970. Entretanto, é preciso esclarecer que as Rodas às quais o bandolinista faz referência são aquelas realizadas pelos músicos profissionais da cidade, que no momento atual vivem as

dificuldades de não terem mais muitos espaços para tocar em decorrência da Lei do Silêncio²².

Por outro lado, as Rodas realizadas predominantemente por instrumentistas amadores vivem um momento de expansão devido à atuação do Clube do Choro na disseminação do gênero musical na cidade. Rodas como a da CopacaBanca, realizada na banca de jornal homônima localizada na Quadra 108 Sul, a do Sudoca, que se dá no Bosque do Sudoeste, e a Domingo no Choro, a qual ocorre na Feira Modelo de Sobradinho. Essas Rodas reúnem chorões e choronas com frequência semanal ou, no caso da última, quinzenal.

Ao tratar do atual contexto de realização das Rodas de Choro em Brasília, a flautista Gabriela Tunes relata:

Gabriela Tunes: As Rodas estão muito enfraquecidas. Vivemos um processo de desprofissionalização das Rodas. Hoje há muitas Rodas de Choro bem amadoras, de pessoas que estão começando, que são muito importantes também, mas a questão é que só elas estão acontecendo nesse momento. As Rodas dos chorões experientes não estão acontecendo mais. Hoje isso não acontece mais porque o ambiente institucional dos bares, restaurantes e teatros está totalmente retraído. Não há cachê que pague o César, o Valerinho, os baluartes do choro brasiliense. Tem estrutura para abrigar os estudantes, quem está começando agora. Essa cena boêmia que sempre abrigou o choro está em frangalhos.

Diante da mesma questão, o bandolinista Ian Coury apresentou uma perspectiva similar:

Ian Coury: Sinto que o choro deu uma caída depois da Lei do Silêncio... Ficou muito difícil viver com o choro. Foi algo que atrapalhou muito mesmo o cenário musical de Brasília em geral. A galera perdeu os poucos espaços que existiam para tocar.

Já Theresinha Capilé e Gabriel Carneiro apresentaram uma perspectiva distinta, que também merece ser levada em consideração.

²² Lei Distrital nº 4.092, de 30 de janeiro de 2008, a qual regulamenta o controle da poluição sonora e os limites máximos de intensidade de emissão de sons e ruídos no DF.

Gabriel Carneiro: O que eu acho é que o choro, num contexto geral, vive um momento de revitalização, muito ligado à mudança de mídia. Com a internet e a revolução digital, há uma possibilidade de disponibilizar discos de choro, compartilhar, o que democratiza o acesso.

Theresinha Capilé: O choro em Brasília está consolidado e bem firmemente. Ele não irá se perder. O que pode ser feito é lutar para alterar essa questão dos decibéis, mas para que haja mais espaços. Isso não é só no choro, é em toda a vida cultural de Brasília. O choro não corre perigo. Atualmente o chorinho está muito bem aceito.

Pode-se inferir, diante desses depoimentos, que o choro, enquanto gênero musical de grande importância à musicalidade brasileira, está consolidado e por meio da revolução digital as composições de muitos chorões não irão se perder. Todavia, as Rodas de Choro realizadas pelas grandes forças criativas do gênero na capital, que viviam um momento de efervescência nos anos 1990 e na primeira década dos anos 2000, hoje sofrem retração. Em outras palavras, o gênero em si pode sobreviver, mas a prática cultural que é sua matriz corre perigo na capital.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, a trajetória da noção de Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil está profundamente atrelada ao entendimento do valor como uma atribuição, e não mais como uma qualidade intrínseca aos bens culturais, bem como ao questionamento sobre quem tem legitimidade para selecionar o que deve ser patrimonializado. Sabe-se que, em discussões teóricas, a consciência de que os patrimônios culturais deveriam fazer sentido e ter valor *para os sujeitos que os produzem ou mantêm* já se evidenciava desde a década de 1970, com a introdução da noção de “referência cultural” no vocabulário das políticas culturais, como relata Fonseca (2001).

A referida noção, ligada a uma concepção antropológica de cultura, enfatizou a diversidade tanto da produção material, quanto dos sentidos e valores atribuídos pelos diferentes sujeitos a bens e práticas sociais. Por meio desta, como argumenta a autora citada, descentralizaram-se os critérios antes considerados objetivos, os quais costumavam nortear as interpretações e atuações no campo da preservação de bens culturais (Idem, p. 88).

Em consonância com essa perspectiva, autores como Meneses (2012) evidenciaram a necessidade de se privilegiar a perspectiva dos detentores dos bens culturais nos processos de patrimonialização. Entretanto, na prática, os processos instruídos são por vezes realizados sem um trabalho de pesquisa em conjunto com essas pessoas, desconsiderando então suas referências culturais e seu ponto de vista, que são evidentemente cruciais para a apreensão do valor cultural de bens de qualquer natureza.

É o caso do processo de Registro do Clube do Choro de Brasília que, além de ter sido instruído com algumas inadequações, as quais são apontadas por Santos (2015), também não partiu de uma pesquisa profunda objetivando apreender o valor cultural do bem em questão para os chorões e choronas da localidade, que são os detentores, produtores e fruidores do bem. Diante dessa lacuna, o presente trabalho buscou apreendê-lo, bem com analisar se o Clube seria, de fato, um patrimônio para essas pessoas e se poderia ser considerado uma Forma de Expressão, como foi registrado no Decreto nº 28.995/2008.

As entrevistas realizadas com as choronas Gabriela Tunes e Theresinha Capilé e os chorões Gabriel Carneiro, Ian Coury e Victor Angeleas evidenciaram que o Clube teve um papel fundamental como difusor do choro e da música brasileira em geral em Brasília, mas que não há um consenso sobre este ser ou não um patrimônio, isto é, um bem cultural essencial à memória e à construção de um sentimento de identidade entre essas pessoas.

Os chorões entrevistados que julgam ser o Clube um patrimônio exaltaram sua relevância histórica como instituição pioneira dedicada ao choro, sua atuação no estímulo à realização de Rodas de Choro na cidade, o *valor cognitivo* das aulas oferecidas pela Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, o *valor estético* da sede projetada por Oscar Niemeyer, o caráter expressivo da música que lá é realizada, bem como seu papel essencial para que o choro não deixe de existir.

Com exceção da menção a seu *valor estético*, todos os outros aspectos apresentados sustentam a compreensão de que a relevância do Clube está em possibilitar a perpetuação do choro e da prática cultural que é considerada a sua “matriz”, a Roda de Choro. Nesse sentido, é possível argumentar que este atua como instrumento de salvaguarda para aquilo que é, na realidade, “existencial” (MENESES, 2012, p. 29) a essas pessoas: o choro em si.

A Roda de Choro, por sua vez, pode ser considerada a manifestação mais genuína desse gênero musical, ou até a “alma do choro”, como foi definida por um dos entrevistados, a prática cultural em que este é criado e recriado, em que os chorões e choronas se expressam musicalmente, portanto, a sua Forma de Expressão. As entrevistas evidenciaram ainda seu caráter essencial à construção de um sentimento de identidade entre essas pessoas, o que pode ser entendido como seu *valor afetivo*.

Foi evidenciado também o seu *valor cognitivo* por ser o contexto no qual se dá o aprendizado informal característico do gênero, no qual é transmitido um modo de interpretação muito específico, um “sotaque”, bem como os acordos tácitos que marcam a performance da Roda. Relatou-se também que a prática seria dotada daquilo que a chorona Gabriela Tunes chamou de “estética da malandragem”, bem como de uma estética antropofágica.

Além disso, as entrevistas apontaram que, embora o choro desfrute hoje de certo prestígio e as inovações tecnológicas garantam que este não se perca, a prática das Rodas de Choro encontra-se ameaçada²³ na perspectiva de alguns chorões e choronas. Nesse sentido, o Registro destas como Patrimônio Imaterial, em âmbito federal, seria importante para garantir a sua continuidade. Sabe-se que salvaguardar um bem de natureza imaterial é

Apoiar sua continuidade de modo sustentável. É atuar no sentido da melhoria das condições sociais e materiais de transmissão e reprodução que possibilitam a sua existência (IPHAN, 2008).

Quanto ao Registro do Clube do Choro como Patrimônio Imaterial do Distrito Federal, sugere-se que no processo de reavaliação do bem, que pela legislação está previsto para ocorrer pelo menos a cada dez anos, seja realizada uma pesquisa intensa junto aos detentores do bem, em que se apreendam as suas referências culturais e em que se possa analisar de que maneira este se configura como um patrimônio, se é que se configura como tal.

É necessário apontar que a presente pesquisa foi realizada com um número bastante limitado de entrevistados e que os resultados de um possível trabalho nesse sentido realizado pela SECULT abordando um número maior de pessoas seria imensamente enriquecedor, permitindo compreender com maior profundidade o bem cultural em questão e as relações sociais que giram em torno deste.

²³ É importante salientar que parece haver divergências entre os chorões e choronas a respeito de uma ameaça ou não às Rodas de Choro em Brasília no presente momento. Por um lado, é inegável que a Lei do Silêncio têm inviabilizado a prática musical em muitos espaços públicos, culminando no fim de muitas Rodas importantes na cidade. Entretanto, é necessário salientar que houve um crescimento de Rodas amadoras, realizadas principalmente por alunos da Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello. Sendo assim, para ter um entendimento mais profundo a respeito dessa questão, seria necessário entrevistar um número consideravelmente maior de pessoas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRASIL. **Decreto nº 3.551, de agosto de 2000**. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio e dá outras providências.
- BRASIL. **Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.
- CARNEIRO, G. C. **O choro de uma cítara: biografia micro-histórica do músico (Heitor) Avena de Castro**. vii, 147 f., il. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- CASTRO, M. L. V.; FONSECA, M. C. L. **Patrimônio Imaterial no Brasil**. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.
- CLÍMACO, M. M. **Alegres Dias Chorões: o Choro como expressão musical do cotidiano em Brasília; Anos 1960 – tempo presente**. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, 2008.
- CORÁ, Maria Amelia Jundurian. **Políticas Públicas Culturais no Brasil: Dos patrimônios materiais aos imateriais**. Rev. Adm. Pública. Rio de Janeiro, set-out, n. 48 v.5, 2014. p. 1093-1112.
- DISTRITO FEDERAL. **Decreto nº 24.290, de 11 de dezembro de 2003**. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o Patrimônio Cultural do DF. Brasília, 2003.
- FIORUSSI, E. **Roda de Choro: processos educativos na convivência entre músicos**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, 2012.
- FONSECA, M. C. L. **Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio**. Boletim de Políticas Setoriais. Brasília: IPEA, n. 2, 2001.
- GUIMARÃES, L. **Memória, Educação e Folclore: O pensamento dos professores e folcloristas no movimento folclórico da década de 1950**. In: *Revista Episteme Transversalis*. Rio de Janeiro: PUC – RJ, 2012.
- IPHAN. **O Registro do Patrimônio Imaterial**. Dossiê final das atividades da Comissão e Grupos de Trabalho. Brasília: Ministério da Cultura/Iphan, 4ª ed, 2006.
- IPHAN. **Os Sambas, as Rodas, os Bumbas, os Meus e os Bois: a trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil**. 1936/2006. Brasília: Iphan, jun. 2006.
- IPHAN. **Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais**. Texto e revisão de Natália Guerra Brayner. 3ª ed. Brasília, DF: Iphan, 2012.

LARA FILHO, I. G. **O Choro dos Chorões de Brasília**. Departamento de Música – UnB, Mestre, Música e Contexto. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2009. p. 208

LEAL, A.; BORGES, M. C. **Patrimônio Cultural Imaterial: Leis e Documentos**. In: *Revista Online Caminhos de Geografia*, vol. 13, n. 44, Uberlândia, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/caminhosdegeografia/>> Acesso em: 04 de abr. 2019.

MAGNO, Viviane. **Uma breve análise do patrimônio cultural imaterial brasileiro na regulamentação do decreto nº 3.551/2000: novas perspectivas e possibilidades de acatamento**. In: XXIII Encontro Nacional do CONPEDI, Direitos Sociais e Políticas Públicas. Florianópolis: CONPEDI, 2014, v. 4.

MENESES, U. T. B. **O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas**. In: I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural, Ouro Preto/MG, 2009. *Sistema Nacional do Patrimônio Cultural: Desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão*. Brasília: IPHAN, v. 1, 2012. p. 25-40.

NORA, P. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. In: *Revista Projeto História*. História & Cultura, nº 10. São Paulo: PUC – SP, Programa de Pós-Graduação em História, dez. 1993.

NUNES, B. **Brasília: problematizando a cultura de uma cidade estado**. Cadernos do CRH (UFBA), Salvador - Bahia, v. 38, n. jan./jun, 2003. p. 127-152.

PEÇANHA, J.C. **Samba e Choro em Brasília: os músicos, as notas e as cenas da capital federal**. In: J.G.L.C Teixeira; L.C.R. Vianna (orgs.), *As artes populares no Planalto Central: performance e identidade*. Brasília, Verbis Editora, p. 115-145.

PETERS, A. P. **O choro vive numa roda**. In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2017, Campinas. *Atualidade e impactos sociais da pesquisa, das práticas e da docência em Música*. Campinas: ANPPOM, 2017.

POLLAK, M. **Memória e Identidade Social**. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, nº 10, 1992.

PORTELA, L. M. **Resistência e transformação: o choro em Brasília**. Monografia de Graduação, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2003.

RESENDE, A. C. **O ofício da patrimonialização: a identificação, a valorização dos saberes e o INRC**. Dissertação (Mestrado) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2014.

SALA, D. **Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional**. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 31, 1990.

SANTOS, A. M. R. **A política de patrimônio imaterial do Distrito Federal: o processo de Registro do Clube do Choro de Brasília (2007 – 2008)**. Monografia (Bacharelado em Museologia) – Universidade de Brasília, 2015.

SILVA, T. T. **A produção social da identidade e da diferença.** In: Tomaz Tadeu da Silva. (Org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais.* 1ª ed. Petrópolis: Vozes, v. 1, 2000. p. 73-102.

TELLES, M. F. P. **Patrimônio cultural material e imaterial – dicotomia e reflexos na aplicação do tombamento e do registro.** In: *Políticas Culturais em Revista*, nº 2, vol. 3, 2010.

ANEXOS

Anexo 1 – entrevista com Gabriel Carneiro

Local: Clube do Choro de Brasília

Data: 29 de abril de 2019

A – Ana Lúcia de Abreu Gomes

G – Gabriel de Campos Carneiro

L – Luisa Mancini Góes

L: Bom, o Clube do Choro é plataforma de observação da minha pesquisa, quero entender um pouco sobre a sua importância para a construção da identidade dos chorões e choronas de Brasília. Não sei se você sabe, provavelmente sim, mas o Clube foi registrado como Patrimônio Imaterial do Distrito Federal...

G: Sim!

L: O processo de Registro é um tanto estranho, parece ser algo mais político, não levou em consideração o ponto de vista dos próprios chorões.

G: Entendo, e acho que isso pode ser explicado muito facilmente...

A: Quando você soube que o Clube do Choro é Patrimônio Imaterial do DF?

G: É algo que é dito aqui.

L: Sério? Estranho! Tenho conversado com algumas pessoas daqui, alunos da escola que não tinham conhecimento disso. Todos a que perguntei não sabiam.

G: O Reco²⁴ volta e meia fala.

L: Em que contexto, nos shows?

²⁴ Reco do Bandolim, atual presidente do Clube do Choro.

G: Pelo que me lembro, nos shows do Clube isso é dito. E, bom, eu poderia imaginar que é um processo muito político... As relações entre o político e o Clube do Choro datam de muito tempo. A própria cessão do terreno foi feita de maneira política, por meio de um apadrinhamento, de uma ajuda que quiseram dar pra essas pessoas que estavam aqui. Os chorões que vieram para Brasília e fundaram o Clube do Choro eram funcionários públicos realocados que vieram trabalhar aqui. Na época, o governo dava terrenos a torno e a direito, tanto é que existem todos esses Clubes e Associações ali na beira do lago. Agora, quem conseguiu o terreno do Clube do Choro e como isso foi feito, é até algo que trato em minha dissertação, é muito difícil de afirmar com precisão. Porque todo mundo quer puxar a brasa para a própria sardinha... Um chega e fala “ah, porque fui eu que consegui” ... O Valcyr fala que era assessor do Elmo Serejo e tal. A única pessoa que diz “não fui eu” foi o Valério, pai do Valerinho. Ele diz que quem conseguiu foi o Celso Cruz. De qualquer maneira, tudo que se sabe ao certo foi que teve um pedido ao governo, isso é discurso corrente. Quem pediu eu não sei. Em todas as versões, são pessoas que tinham alguma ligação com o poder público e pediram um terreno para que fosse feito o Clube do Choro.

A: E por que havia essa necessidade de se criar um Clube do Choro?

G: Tenho uma teoria sobre isso! O choro vive um apogeu e uma decadência. Nas décadas de 1930 e 1940, com o projeto de unificação nacional do governo Vargas, é fundada a Rádio Nacional. Então a cultura do Rio de Janeiro passa a ser difundida para todas as regiões no intuito de unificar o país. Nesse período, por conta disso, o choro vive um momento de efervescência. Todos os grandes cantores que iam na Rádio eram acompanhados por um regional de choro. Nessa época, toda a difusão da música brasileira girava em torno do choro. Com a chegada das gravações de alta precisão na década de 1960, os cantores encontram a possibilidade de cantar baixinho, surge a Bossa Nova, tacha-se o choro como antiquado e os regionais deixam de ser necessários nas rádios. Com a morte de Jacob do Bandolim em 1969, o choro vive uma decadência gigantesca. No contexto da ditadura militar, a intelectualidade brasileira que ouvia música instrumental deixa de ouvi-la por querer ouvir em palavras aquilo que pensava ideologicamente sobre o Estado. Não falar era calar-se diante daquilo que estava acontecendo no Brasil. A partir das décadas de 1970 e 1980, a música brasileira sofre uma invasão estrangeira absurda, com o

surgimento das discotecas, por exemplo. Nesse contexto, o choro se dá muito mal! A criação de um Clube do Choro no final da década de 1970 se mostra necessária, então, por conta dessa decadência que o gênero vivia. Porque também o Clube do Choro não é um local de propagação do choro como ideal, ele é um local de resistência às mudanças que estavam acontecendo. Não se tocava mais choro, o gênero era taxado como antiquado, a música brasileira sofria com a grande invasão estrangeira, era necessário então um reduto onde pudessem ser realizadas e escutadas as Rodas de choro.

A: Em relação ao contexto de Brasília, você acha que as pessoas que vieram do Rio, os servidores, precisavam de algo mais identitário aqui? Ou seja, de se reforçar enquanto cariocas?

G: De um elemento identitário com certeza! Mas não só os cariocas. Muita gente não veio do Rio e, como o gênero tinha sido difundido para todo o Brasil pela Rádio Nacional, os caras que vieram para cá de outros estados também precisavam disso. O Pernambuco do Pandeiro, por exemplo, e vários outros músicos vindos das mais diversas regiões. Quando se está desterrado, sua identidade é necessária para que você se sinta você mesmo. Mas acho que a necessidade de criar o Clube do Choro vem mais no sentido de resistência ao fim do choro, que estava totalmente em decadência, do que propriamente dessa questão identitária.

A: O que é muito comum nas políticas de patrimônio! Quando algo está ameaçado, o Iphan resgata da perda. Embora o Clube do Choro não seja patrimônio federal, mas registrado pelo Governo do Distrito Federal, é uma prática recorrente nesse campo. Hoje mais cedo a Luisa e eu estávamos conversando e surgiu o questionamento “será que o Clube do Choro é patrimônio?”.

G: É uma boa pergunta! Algo a se discutir!

L: Para você, é?

G: Para mim... Tenho muita admiração pelo que foi feito aqui, muita gente se dedicou à existência do Clube do Choro. Mas, se você for conversar com os baluartes do choro da cidade – Valcyr, Lício, Dona Odette – há uma certa restrição ao que foi feito no Clube. Essas pessoas endeusam e elevam a memória do Clube

do Choro antigo, o autêntico, e acham que ele se gourmetizou. Existe uma briga aí, não é algo harmônico!

A: Mas, abstraindo essa questão política, você acha que o Clube do Choro, ou o Choro, ou as Rodas de Choro são patrimônio? Se há algum patrimônio...

G: Se há um patrimônio, o patrimônio é o choro como um todo e a Roda como a sua manifestação mais genuína. O Clube do Choro, acredito que não necessariamente. Acho que faz mais sentido o choro ser patrimônio que o Clube.

A: Entendemos que dizer que algo é patrimônio é atribuir-lhe um determinado valor. Nos textos que a gente vem lendo, há autores que afirmam serem esses valores de diferentes ordens. Há valores cognitivos, formais, estéticos... A questão então seria: onde estão esses valores no choro ou na Roda de Choro?

G: Isso eu consigo defender! O valor estético é o mais óbvio. Esteticamente, é uma forma de tocar, uma forma muito clara de se apresentar. O lance da improvisação, a forma composicional, a maneira de tocar mesmo. Cognitivamente, é uma maneira de se pensar muito peculiar. Exige um pensamento contrapontístico e melódico muito rápido. Vejo alguns elementos que compõem a identidade do choro: a instrumentação, a interpretação, a harmonia - as progressões harmônicas, a divisão rítmica, a forma. É possível retirar algum desses elementos e continuar sendo choro se os outros elementos se mantêm.

A: Essa é também outra questão muito cara ao patrimônio: o autêntico. A autenticidade como algo que permanece, mesmo com todas as transformações, e que permite que um bem seja considerado patrimônio.

L: Como se fosse uma essência!

A: Exato. Bem, então há aspectos cognitivos, estéticos e formais que distinguiriam o choro dos demais gêneros. Então o que é patrimônio é o choro?

G: Para mim, sim.

L: E a Roda de Choro?

G: A Roda é um dos elementos desse patrimônio, é sua manifestação social, o encontro. Assim como o ritmo, a improvisação, a forma, a harmonia, a linha melódica... As Rodas são uma parte disso!

L: E, quanto às relações de identidade nesse patrimônio, o que seria necessário então para ser um chorão? Frequentar as Rodas?

G: Eu diria que dominar boa parte desses elementos que falei. A Roda é um deles, o elemento que consegue congrega todos esses outros. É o lugar do encontro, de colocar esses elementos em prática, o que tem uma demanda cognitiva muito grande. Esse desafio é muito marcante na Roda. Não só na de choro... Na Roda de Capoeira, de Samba. Essa formação circular, marcada pelo desafio, está presente em várias das manifestações da cultura popular brasileira.

A: Bem, você sabe que tudo que é do governo se formaliza de alguma maneira... A política de patrimônio do Iphan, por exemplo, estabeleceu que um bem imaterial pode ser patrimonializado em quatro categorias. São elas: celebrações, saberes, formas de expressão e lugares. Mas o lugar não como um lugar físico, mas como uma condição de possibilidade para que relações aconteçam. Por exemplo, uma feira. Não é a feira em seu lugar físico, mas as relações econômicas, sociais e culturais que se estabelecem ali. O GDF, ao fazer sua política de patrimônio, copiou essas categorias.

L: E o Clube do Choro então foi registrado na categoria de formas de expressão.

A: O Clube do Choro como uma forma de expressão e não como um lugar...

L: Geralmente, nessa categoria são registradas práticas culturais, performances, algo que se dá no momento exato em que é realizado.

A: Por exemplo, Tambor de Crioula, Samba de Roda, Frevo! Ou até o Toque de Sinos!

G: É, acho que se o choro ou a Roda de Choro tivessem sido registrados como formas de expressão, estaria tudo certo. Faria sentido.

A: O Clube como uma forma de expressão é então um equívoco?

G: Sim. Se o registro é pelo Clube, eu não concordo. Mas o choro e as Rodas como uma forma de expressão, aí sim.

A: E o Clube do Choro autêntico que a Odette e os outros fundadores reivindicam? Seria uma forma de expressão?

G: Acho que nem assim.

L: Por quê?

G: Acho que porque o que o Clube fez, naquele momento, foi basicamente reunir as pessoas para tocar junto. Tinha a feijoada do Valcyr no sábado, o sarapatel do Pernambuco do Pandeiro no domingo... As pessoas se encontravam e tocavam junto.

A: Como o Clube da Esquina, por exemplo?

G: É! Como no Clube da Esquina e como é feito em qualquer outro lugar. As pessoas estão se gostando, propõem de se encontrar, tocar todo sábado. Até porque não tinha nada para fazer na cidade! Acho que o choro se adapta muito bem a Brasília por conta disso. Tem o papel do funcionalismo público também! A Dona Neusa França era funcionária pública, a Dona Odette era professora da universidade, o Avena de Castro era funcionário público. Acho que onde está o funcionalismo público, é possível que o choro se estabeleça. E, em Brasília, o choro se desenvolve ainda mais por causa dessa ermidão do Planalto Central, em que não havia tanta possibilidade de cultura e diversão.

A: E quanto à questão de gênero no choro?

G: É uma discussão muito importante. Na fundação do Clube do Choro, Dona Odette e Dona Neusa França são as grandes expoentes. A Dona Odette foi importantíssima como propulsora do choro em Brasília. A Dona Neusa França era muito próxima ao Jacob do Bandolim, tinham uma amizade muito grande. Mas especificamente sobre a questão das mulheres no choro... A Roda é um lugar de confronto, é intimidadora. E por conta dos papéis designados para o masculino e feminino na sociedade, as mulheres são educadas para não se jogarem, não se exporem, precisam ser perfeitas. Os homens são criados para se arriscarem, serem corajosos! O que é muito ruim para os dois. Mas, por conta disso, o homem vai para a Roda e se joga! As mulheres se sentem intimidadas, têm receio de se expor, do que vão pensar.

A: Mas talvez isso envolva também uma técnica. Porque fico pensando em outras Rodas, como as que você citou. Roda de samba, tambor de crioula, jongo. Os sambas de coco do nordeste, por exemplo, em que os instrumentos são um prato e

uma faca... E as mulheres estão lá! Agora na Capoeira, na música, que demandam uma técnica e aprendizagem muito específicas, as mulheres já não estão tão presentes.

L: Mas acho que, no caso do choro, tem muito a ver com os instrumentos também. Historicamente, não era tão aceito que uma mulher tocasse um violão, ou um pandeiro. Agora os instrumentos mais eruditos, como um piano e uma flauta, sim...

G: Eu ia falar exatamente sobre isso! Existe um estigma maior em relação ao violão. Uma mulher tocando um violão de sete cordas em Brasília, por exemplo, você não vê. É uma construção social mesmo!

A: Então o choro também é patrimônio por conta disso, não é? Ele pode revelar outras relações sociais.

G: Isso. Faz sentido!

A: Outra questão. Hoje o chorinho está ameaçado?

G: Hoje, não. O que eu acho é que o choro, num contexto geral, vive um momento de revitalização, muito ligado à mudança de mídia. Com a internet e a revolução digital, há uma possibilidade de disponibilizar discos de choro, compartilhar, o que democratiza o acesso.

Quadro 1 – Formulário de registro das informações sobre a entrevista nº1.

<p>1.Entrevista nº: 1</p> <p>1.1 História de Vida HV ()</p> <p>1.2 História Temática HT (x)</p> <p>Se assinalou o item 1.2, responda também aos itens 1.3, 1.4, 1.5</p> <p>1.3 - Linha de Pesquisa: História Oral</p> <p>1.4 - Projeto de Pesquisa: Reflexão sobre a patrimonialização do Clube do Choro junto a seus detentores</p> <p>1.5 - Responsável pelo Projeto de Pesquisa: Luisa Mancini Góes</p>
--

2. Dados Pessoais

2.1- Nome: Gabriel de Campos Carneiro

2.2 - Data de Nascimento: -

2.3 - Sexo: Masculino

2.4 - Cargo/Função: Professor de Pandeiro da Escola Brasileira de Choro
Raphael Rabello

Quadro 1 – Formulário de registro das informações sobre a entrevista nº01.

3. Dados do Conteúdo da Entrevista

3.1 Palavras-Chave: Clube do Choro de Brasília; Patrimônio Cultural Imaterial; Choro; Rodas de Choro; Valor Cultural.

3.2 Resumo: Discute-se a necessidade de criação de um Clube do Choro em Brasília, justificada pelo contexto de ameaça vivido pelo gênero na década de 1970, além da inadequação do Registro do Clube do Choro de Brasília como uma Forma de Expressão.

4. Dados Técnicos Entrevista

4.1 Data: 29/04/2019

4.2. Local: Clube do Choro de Brasília

4.3. Duração: 40 min

4.4. Responsável pela pesquisa e elaboração do roteiro: Luisa Mancini Góes

4.5. Entrevistador (1): Luisa Mancini Góes

4.6. Entrevistador (2): Ana Lúcia de Abreu Gomes

4.7. Responsável pela transcrição: Luisa Mancini Góes

4.8. Data da transcrição: 02/05/2019

4.9. Responsável pela edição de texto: Luisa Mancini Góes

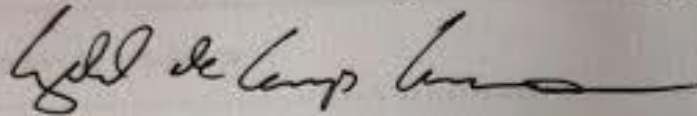
4.10. Data de assinatura do termo de autorização: 06/06/2019

4.11. Número de páginas: 7

Termo de Autorização de Divulgação da Entrevista

Autorizo a divulgação, sem fins lucrativos, pela Universidade de Brasília, na forma impressa para utilização em seu Trabalho de Conclusão de Curso da entrevista por mim concedida a Luísa Mancini Góes em ____ de _____ de _____.

Brasília, 6 de Junho de 2019.



GABRIEL DE CAMPOS CARNEIRO

Nome do entrevistado

Anexo 2 – entrevista com Gabriela Tunes

Local: Câmara Legislativa do Distrito Federal

Data: 7 de maio de 2019

G – Gabriela Tunes da Silva

L – Luisa Mancini Góes

L: Bom, a pesquisa que estou desenvolvendo é, entre outras coisas, uma reflexão sobre o Registro do Clube do Choro de Brasília como Patrimônio Imaterial.

G: Patrimônio Imaterial do DF, né?

L: Isso! Geralmente, o processo de Registro de um bem envolve uma pesquisa bem intensa, que justifique o porquê deste ser um patrimônio. No caso do Clube do Choro, isso não foi feito de maneira adequada. O processo parece bastante político, não foi feita uma pesquisa que consultasse os chorões e choronas daqui. E é isso que quero fazer, conversar com os detentores do bem, até para saber se o Clube é de fato um patrimônio para essas pessoas, ou se é a Roda de Choro, o choro em si... Para você, o que é patrimônio?

G: Acho que o choro é uma manifestação muito complexa. Existe em um gradiente da extrema informalidade até a extrema formalidade. O Teatro Municipal, com toda a pompa e circunstância, consegue abrigar uma apresentação de choro. O quintal da Dona Cotinha, também o abriga muito bem. Ele cabe em todos esses contextos. Mas acho que a matriz do choro é a Roda, como é a matriz de várias outras manifestações afro-descendentes. A Roda é a matriz de criação e recriação, é a matriz pedagógica. É onde se aprende, onde o conhecimento é transmitido. Embora o choro se dê em vários contextos, que são todos muito importantes para a disseminação do gênero, eu entendo que a matriz é a Roda informal. A Roda onde existe um diálogo. Ali que se conforma o chorão e o choro. É ali que o choro é testado. Eu, por exemplo, aprendi na Roda de Choro do Tartaruga, uma Roda que durou doze anos e foi muito característica do choro de Brasília. Infelizmente acabou pela Lei do Silêncio. Enfim, eu entendo que se for para tombar (*sic*) como patrimônio

imaterial, considerando todos os elementos que têm nesse processo de tombamento (*sic*), seria muito difícil abarcar o choro como um todo, até porque ele cabe em contextos muito diversos. Eu acho que a Roda de Choro reúne todos esses elementos, muito mais que o Clube do Choro, porque ele é uma instituição. Ele pode acabar, mas a Roda vai permanecer. Porque ela é um patrimônio comunitário.

L: Até porque as rodas surgem muito antes do Clube.

G: Exato! O Clube nasceu das Rodas. As Rodas na casa da Odette. Eu acho que, embora o choro em si seja também um patrimônio, eu acho que seria mais interessante tomar (*sic*) as Rodas. Focar no que é a matriz. A alma do choro é a Roda. É ela que é enraizada na tradição afro-brasileira, em que há vários folguedos em roda. A Capoeira, o Samba de Roda do Recôncavo, o Jongo... A formação circular, o canto responsorial. Embora o choro seja um gênero instrumental e não haja o canto, é possível fazer analogias com alguns elementos musicais que remetam a esse canto.

L: Isso é muito interessante! Bom, nos textos que venho lendo sobre Patrimônio Imaterial, um autor chamado Ulpiano Meneses diz que o valor cultural de um bem pode ser de várias ordens. Ou seja, pode ser cognitivo, quando o bem oferece condição de conhecimento, estético, no sentido de possuir uma forma específica, ou afetivo, quando um bem é fundamental para o sentimento de identidade em um grupo. Você percebe esses valores nas Rodas de Choro?

G: Claro! Todos eles. Os valores cognitivos são muito óbvios. Vários conhecimentos são transmitidos na Roda. A linguagem, o sotaque do chorão, que não se aprende em um registro escrito. Na partitura, por exemplo, de um choro como “Bole Bole” do Jacob do Bandolim, você tem ali as notas, mas não tem o sotaque, a interpretação característica do chorão. São elementos muito sutis, que não cabem no papel, só podem ser aprendidos na Roda. Esse valor cognitivo, o conhecimento que é transmitido oralmente, é muito característico da Roda de Choro.

L: Então é na Roda que o chorão aprende de verdade?

G: Exatamente. É a pedagogia da Roda! Você aprende ali. Não só coisas musicais, mas extramusicais também. Como se comportar, o que fazer quando o mestre chega... Essas coisas que estão presentes na Capoeira, por exemplo, no choro

existem também! Os acordos tácitos. Tudo isso é aquele aprendizado oculto, em que não é preciso que alguém chegue e diga “olha, você tem que fazer isso”. Você observando vai aprendendo. Há também os valores morais que são aprendidos na Roda! Muitos deles são interessantes, outros são preconceituosos. O choro foi embranquecido ao longo do tempo, então é possível dizer que incorporou valores racistas. É machista também. São vários os valores que foram transmitidos ao longo do tempo e são questionáveis. Mas há também os valores que são verdadeiros tesouros, que são âmagos da nossa identidade brasileira! São essenciais. São expressões numa linguagem musical, sem palavras, corpórea. Tudo isso está na Roda de choro. Esses são os valores cognitivos.

L: E quanto aos valores estéticos?

G: Também têm a ver com isso, com a linguagem, a maneira de tocar. O choro traz a identidade brasileira como estética musical. A malandragem é um elemento característico dessa identidade e está muito presente na Roda de Choro. A mesma malandragem que existe no futebol, na ginga brasileira, na forma como a gente anda, na finta da Capoeira. Isso é uma estética, a estética do pseudomorfismo. O “finge que é uma coisa, mas é outra”, a surpresa. Isso de não ser o que parece. É uma estética brasileira. E tudo isso está presente na Roda de Choro. Outro elemento fundamental à estética do choro é a antropofagia. O choro sempre foi antropofágico, desde o seu nascimento. Ele nasce de uma mistura. Ao longo de toda a sua história, ele foi engolindo e transformando a influência da música de outros lugares. O Pixinguinha fazia isso, ouvia o jazz, trazia as influências desse gênero, ouvia música europeia, trazia as harmonias dessa música. A antropofagia é essencial à estética do choro. O choro constrói a identidade brasileira a partir de um diálogo muito inteligente com as influências externas.

L: E os valores afetivos presentes na Roda de Choro?

G: É, isso aí nunca se dissocia do choro. O desenvolvimento da Roda se dá junto com o desenvolvimento dos vínculos entre as pessoas. Meus melhores amigos hoje são as pessoas com quem eu toco. A gente tem um patrimônio relacional. A Roda de Choro se constrói em cima desse patrimônio relacional. Essa junção comunitária em torno de um patrimônio cultural é um patrimônio de relações, de solidariedade. Quando o choro sofre retrações, o gênero sobrevive nas relações entre as pessoas.

Institucionalmente ele pode acabar, mas nos vínculos entre as pessoas, ele sobrevive. Algo muito semelhante com o que aconteceu com a Capoeira, que se fez inteira em cima desse patrimônio relacional. A Capoeira tem vínculos que são análogos aos consanguíneos. O choro tem isso também. Quando os negros africanos tinham suas famílias dilaceradas, eles criavam vínculos quase familiares em outras vivências. Tanto é que eles usam apelidos, porque o sobrenome não significa nada para eles. No choro é assim, os nomes são apelidos. Dino, Pixinguinha, Pardal... Isso é muito comum! Essa capacidade de nos vincular sem ser pela consanguinidade é patrimônio muito valioso à cultura brasileira, que é vital em momentos como o que estamos vivendo agora. Agora tem poucas Rodas de Choro nos bares, mas nós continuamos unidos. Fazemos Rodas na casa de um, de outro. Essa amizade é um suporte da tradição.

L: Hoje então as Rodas de Choro estão ameaçadas? Por conta da Lei do Silêncio, do atual governo também...

G: Sim. As Rodas estão muito enfraquecidas. Vivemos um processo de desprofissionalização das Rodas. Hoje há muitas Rodas de Choro bem amadoras, de pessoas que estão começando, que são muito importantes também, mas a questão é que só elas estão acontecendo nesse momento. As Rodas dos chorões experientes não estão acontecendo mais. Aconteciam mais nos anos 1990. Nessa época, tinham muitas Rodas. Os grandes instrumentistas daqui de Brasília tocavam todo final de semana. Era muito bom para quem estava começando a poder assistir e às vezes até tocar um pouquinho. Hoje isso não acontece mais porque o ambiente institucional dos bares, restaurantes, teatros, está totalmente retraído. Não há cachê que pague o César, o Valerinho, os baluartes do choro brasiliense. Tem estrutura para abrigar os estudantes, quem está começando agora. Mas acho que realmente estamos passando por um período de retração. Essa cena boêmia que sempre abrigou o choro está em frangalhos.

L: Pra finalizar, você poderia falar um pouco daquelas ações ou dinâmicas que caracterizam a Roda de choro?

G: Bom, a Roda tem suas dinâmicas. Em geral, tem uma pessoa comandando. Um chorão mais experiente. Muitas vezes os músicos menos experientes nem percebem isso. Mas existe. Não necessariamente é o músico mais virtuoso, que toca mais

rápido, geralmente é aquele mais experiente mesmo. Esse comando é que dá o tom da Roda. Se é um músico como o Rafael Bandol, um bandolinista bem tradicional, a Roda vai para um caminho. Se é um músico como o Márcio Marinho, que é um cavaquinista super exuberante, a Roda vai para outro.

L: Existe então uma hierarquia na Roda de Choro?

G: Existe! Essa hierarquia é muito evidente. Se chega um músico mais iniciante, ele fica esperando ser chamado por alguém da Roda para tocar. Na iniciação isso vai sendo incorporado de uma forma tácita. As pessoas vão observando e aprendendo. Se chega um chorão experiente e conhecido, ele já pode chegar, sentar e tocar. Há também os duelos, que é quando o comando da Roda entre em xeque. Isso acontecia muito lá no Tartaruga. Estava o Márcio Marinho comandando a Roda, por exemplo, e chegava alguém de fora que tinha vindo tocar no Clube do Choro para dar uma canja, aí começava um duelo. Essa dinâmica lembra um pouco a rasteira da copeira. Quando começa a música, o violonista puxa uma baixaria que o cara não conhece para ele errar a entrada. Os músicos começam a tocar cada vez mais rápido, puxar uma música cada vez mais difícil, tentando derrubar os outros. Mas esses duelos não acontecem sempre. Há Rodas em que isso não acontece, que há só um clima de amizade ali, como na Capoeira. Há Rodas de Capoeira em que ninguém ganha, o jogo é só jogado. A Roda de Choro é um universo riquíssimo. Tem as piadas, as conversas. Tudo isso tem significado na Roda. Tem a bebida. Não tem jeito, faz parte. Tem muito moralismo hoje em dia, mas a bebida sempre fez parte das Rodas.

L: Entre os chorões existe a concepção de uma Roda autêntica? Mesmo que a Roda se transforme, existe ali uma essência que permanece?

G: Acho que há uma essência sim. Não é que exista exatamente uma Roda de Choro autêntica, mas há uma essência do choro desde seu princípio que está presente nessa Roda. Acho que a característica fundamental é a espontaneidade. A Roda de choro mesmo tem que ser espontânea. As pessoas se sentem à vontade, não têm um repertório pré-definido. Isso acontece em apresentações, não nas Rodas. Há chorões que defendem que uma Roda de Choro raiz não tem amplificação. Eu acho que não tem problema. Mas a informalidade é a marca fundamental da Roda. Isso não quer dizer que não existam regras. Se tiver uma

pessoa tocando pandeiro, não vai ter outra. É um pandeiro só de cada vez. Cada um sola na sua vez. Tem a parte dos improvisos. O tema da música tem que ser apresentado. O choro tem regras, mesmo que não estejam num papel, elas existem na Roda. Tem a questão dos instrumentos estranhos no choro também, alguns chorões não gostam. Por exemplo, colocar uma guitarra, uma rabeca, um contrabaixo. Eu acho que não tem problema nenhum, tudo cabe desde que se toque o repertório, respeitando a apresentação do tema, os improvisos. Essa questão da formação instrumental é importante sim, mas acho que o essencial mesmo numa Roda é a informalidade.

Quadro 2 – Formulário de registro das informações sobre a entrevista nº2.

<p>1. Entrevista nº: 1</p> <p>1.1 História de Vida HV ()</p> <p>1.2 História Temática HT (x)</p> <p>Se assinalou o item 1.2, responda também aos itens 1.3, 1.4, 1.5</p> <p>1.3 - Linha de Pesquisa: História Oral</p> <p>1.4 - Projeto de Pesquisa: Reflexão sobre a patrimonialização do Clube do Choro junto a seus detentores</p> <p>1.5 - Responsável pelo Projeto de Pesquisa: Luisa Mancini Góes</p>
<p>2. Dados Pessoais</p> <p>2.1- Nome: Gabriela Tunes da Silva</p> <p>2.2 - Data de Nascimento: 06/09/1975</p> <p>2.3 - Sexo: Feminino</p> <p>2.4 - Cargo/Função: Consultora Legislativa da Câmara Legislativa do Distrito Federal - CLDF</p>
<p>3. Dados do Conteúdo da Entrevista</p> <p>3.1 Palavras-Chave: Clube do Choro de Brasília; Patrimônio Cultural Imaterial; Choro; Rodas de Choro; Valor Cultural.</p>

Quadro 2 – Formulário de registro das informações sobre a entrevista nº2.

3.2 Resumo: Discute-se a patrimonialização do Clube do Choro de Brasília e o valor cultural das Rodas de Choro enquanto Formas de Expressão dos chorões e choronas de Brasília.

4. Dados Técnicos Entrevista

4.1 Data: 07/05/2019

4.2. Local: Câmara Legislativa do Distrito Federal - CLDF

4.3. Duração: 40 min

4.4. Responsável pela pesquisa e elaboração do roteiro: Luisa Mancini Góes

4.5. Entrevistador: Luisa Mancini Góes

4.6. Responsável pela transcrição: Luisa Mancini Góes

4.7. Data da transcrição: 08/05/2019

4.8. Responsável pela edição de texto: Luisa Mancini Góes

4.9. Data de assinatura do termo de autorização: 17/05/2019

4.10. Número de páginas: 5

Termo de Autorização de Divulgação da Entrevista

Autorizo a divulgação, sem fins lucrativos, pela Universidade de Brasília, na forma impressa para utilização em seu Trabalho de Conclusão de Curso da entrevista por mim concedida a Luísa Mancini Góes em 07 de maio de 2019.

Brasília, 17 de maio de 2019.



Gabriela Tunes da Silva

Anexo 3 – entrevista com Therezinha Capilé

Local: CopacaBanca (banca de revistas da superquadra 209 Sul)

Data: 8 de maio de 2019

T – Therezinha Capilé dos Reis Gomes

L – Luisa Mancini Góes

L: Antes de explicar um pouco sobre minha pesquisa, gostaria que você contasse um pouco sobre sua vivência no universo do choro de Brasília.

T: Bem, na minha mocidade, tive em minha casa o Waldir Azevedo e o Carlos Poyares. O Waldir Azevedo morava em uma casa perto da minha e me visitava sempre com o Raul Santiago, que era violonista. O Poyares também, ia quase toda tarde. Ia bater papo e tocar. Quando havia festas lá em casa, ele se apresentava com o primo, o Avena de Castro, que tocava cítara. Ele foi um dos fundadores do Clube do Choro. Essa foi minha vivência na mocidade, aos trinta e poucos anos, com o chorinho. Eu era anfitriã. Hoje vou sempre prestigiar porque eu gosto. Não tenho aquela vivência de estar tocando, mas eu vou sempre ao Clube do Choro, prestígio nos bares, venho todo sábado à Roda da CopacaBanca e vou a várias outras.

L: Apesar de não tocar, você esteve sempre inserida no universo do choro. Você se considera uma chorona?

T: Com certeza, sou uma chorona! Eu participo. Não toco, mas anfitriã sou sempre. Eu chamo todo mundo, eu aprecio. Tudo que posso fazer pelo choro, eu faço.

L: E em relação ao Clube do Choro, você chegou a frequentá-lo quando ainda era no vestiário, antes de ser feita a nova sede?

T: Muito pouco. Hoje frequento bastante.

L: Para você, o Clube do Choro é um patrimônio? Ele é essencial à identidade dos chorões e choronas de Brasília?

T: O Clube do Choro é um patrimônio, sem dúvidas. O choro apareceu mais em Brasília através do Clube do Choro. Não foi a escola de música. Essas Rodas todas, a da CopacaBanca, do Sudoca, nasceram por causa dele. O Carlos²⁵ estudou lá no Clube do Choro. As pessoas que tocam nessas Rodas estudaram lá. O Clube do Choro é importantíssimo, não restam dúvidas. De jeito nenhum.

L: Outra questão... O Clube do Choro surgiu para que o gênero não acabasse. Você acha que hoje o choro e as Rodas ainda estão ameaçadas pela Lei do Silêncio, por exemplo?

T: Acho que não. O choro em Brasília está consolidado e bem firmemente. Ele não irá se perder. O que pode ser feito é lutar para alterar essa questão dos decibéis, mas para que haja mais espaços. Isso não é só no choro, é em toda a vida cultural de Brasília. O choro não corre perigo. Atualmente o chorinho está muito bem aceito, todo mundo gosta.

Quadro 3 – Formulário de registro das informações sobre a entrevista nº3

<p>1. Entrevista nº: 3</p> <p>1.1 História de Vida HV ()</p> <p>1.2 História Temática HT (x)</p> <p>Se assinalou o item 1.2, responda também aos itens 1.3, 1.4, 1.5</p> <p>1.3 - Linha de Pesquisa: História Oral</p> <p>1.4 - Projeto de Pesquisa: Reflexão sobre a patrimonialização do Clube do Choro junto a seus detentores</p> <p>1.5 - Responsável pelo Projeto de Pesquisa: Luisa Mancini Góes</p>
<p>2. Dados Pessoais</p> <p>2.1- Nome: Theresinha Capilé dos Reis Gomes</p>

²⁵ Carlos Valença, fundador da Roda da CopacaBanca.

2.2 - Data de Nascimento: 07/05/1937

2.3 - Sexo: Feminino

2.4 - Cargo/Função: Cirurgiã dentista aposentada

3. Dados do Conteúdo da Entrevista

3.1 Palavras-Chave: Clube do Choro de Brasília; Patrimônio Cultural Imaterial; Choro; Rodas de Choro; Valor Cultural.

3.2 Resumo: Discute-se a relevância do Clube do Choro para disseminação das Rodas de Choro em Brasília.

4. Dados Técnicos Entrevista

4.1 Data: 08/05/2019

4.2. Local: CopaCabanca (banca de jornal da Quadra 108 Sul)

4.3. Duração: 30 min

4.4. Responsável pela pesquisa e elaboração do roteiro: Luisa Mancini Góes

4.5. Entrevistador: Luisa Mancini Góes

4.6. Responsável pela transcrição: Luisa Mancini Góes

4.7. Data da transcrição: 09/05/2019

4.8. Responsável pela edição de texto: Luisa Mancini Góes

4.9. Data de assinatura do termo de autorização: 10/06/2019

4.10. Número de páginas: 2

Termo de Autorização de Divulgação da Entrevista

Autorizo a divulgação, sem fins lucrativos, pela Universidade de Brasília, na forma impressa para utilização em seu Trabalho de Conclusão de Curso da entrevista por mim concedida a Luísa Mancini Góes em 08 de 05 de 2019.

Brasília, 10 de maio de 2019.

Thuzinha Capilé dos Reis Gomes
Nome do entrevistado

Local: Clube do Choro de Brasília

Data: 16 de maio de 2019

I – Ian Reis Coury

L – Luisa Mancini Góes

L: O Clube do Choro foi registrado como Patrimônio Imaterial do Distrito Federal. Você sabia disso?

I: Com certeza!

L: No meu trabalho, estou desenvolvendo uma reflexão sobre esse Registro. Acho importante dizer antes que o conceito de Patrimônio Imaterial surgiu junto com as discussões sobre quem tem legitimidade de selecionar o que é patrimônio. Antes disso, era só o Estado que fazia essa seleção, sem consultar a população, por isso o patrimônio brasileiro nessa época era formado principalmente por edifícios que representavam a história que queriam impor como nacional. O conceito de patrimônio imaterial representa uma democratização e, com isso, os grupos da sociedade começam então a dizer o que é patrimônio para eles. Isso é o que deveria acontecer na teoria! Quero saber se na prática é assim mesmo... Por isso quero saber dos chorões e choronas o que eles pensam sobre a patrimonialização do Clube do Choro! Se ele é, de fato, um patrimônio para essas pessoas.

I: Certo.

L: Lendo o processo de Registro, não fica muito claro o porquê deste ser um patrimônio. Quando comecei a pesquisar sobre o choro e passei a conviver com as pessoas desse universo em Brasília, me pareceu que a roda, ou até o choro em si, são o patrimônio. Ou seja, são o que é realmente essencial para o sentimento de identidade entre os chorões. O Clube seria mais um meio de manter o choro vivo, para que ele continue existindo em Brasília. O que você pensa sobre isso?

I: Eu acho que o nosso patrimônio é o choro. Ele que não pode acabar, de jeito nenhum. É um gênero que é nosso. É genuinamente brasileiro, veio da mistura entre

o lundu africano e a música europeia. O choro é nosso! As rodas, como você citou, fazem parte do choro e são indispensáveis. O choro precisa das rodas. Esse é o grande lance, na verdade. O Clube do Choro se tornou patrimônio imaterial para que o choro não acabe. E o Clube faz isso muito bem! Através dos shows maravilhosos, das aulas. Por isso, ele é também um patrimônio cultural de Brasília. O projeto do Clube, por exemplo, é do Oscar Niemeyer, o que deixa ele ainda mais representativo de Brasília. Ele é também um monumento. É lindo, diferente. Por isso também ele se tornou patrimônio, junto a todas as circunstâncias em volta que fazem o Clube ser o que é como um todo. E eu acho que ele tem que ser patrimônio mesmo. Assim como a Escola de Música, a UnB também.

L: São três instituições muito importantes para difundir o choro e a música brasileira em geral!

I: Exatamente!

L: Bom, o Clube foi registrado como uma Forma de Expressão. Geralmente, nessa categoria são inseridas práticas culturais, ou seja, performances, que se dão no momento exato em que são realizadas. Por exemplo, uma Roda de Capoeira, o Jongo, o Samba de Roda do Recôncavo. Tenho dificuldade de ver o Clube como uma Forma de Expressão, me parece mais um Lugar que permite que certas interações aconteçam. Como você enxerga isso?

I: Acho que a música que é feita aqui no Clube é pura expressão, é sentimento! É o que vem de dentro. Tocar o choro, estar na roda, é sem dúvida expressão. Se você for ali fora agora no pátio do Clube, vai ter alguém tocando, se expressando. O Clube está dentro dessa categoria de Formas de Expressão por conta disso, porque a música é uma forma de expressar o que vem de dentro! Música é arte, o choro é arte.

L: Com certeza! Tive a oportunidade de conversar um pouco com a Gabi Tunes e ela disse que as pessoas geralmente enxergam o Clube como o grande pólo agregador dos chorões de Brasília, mas que, para ela, quem exerce esse papel agregador é o Fernando César. Para você, quem são os agregadores do choro aqui?

I: Fernando César é o principal! Do Cesão não tenho nem o que falar... É meu professor. Tocamos juntos toda a semana, viajamos juntos. Ele é um pai do choro aqui em Brasília! Uma das pessoas mais importantes, ele dedica a vida ao choro.

L: Além dele, há outras pessoas que organizam as rodas, agregam outros chorões hoje em dia aqui em Brasília?

I: Sim! Há várias pessoas. As rodas não são tão abertas, acontecem geralmente como se fosse uma festa em casa para tocar. É uma coisa mais intimista. Não é como o Clube, que é aberto. Qualquer pessoa entra aqui, pode aprender. Quem organiza muitas rodas, além do Cesão, é o Victor Angeleas. O Dudu Maia também organizava bastante, mas agora está fora do país.

L: Quais foram as rodas de choro essenciais à construção da sua identidade como um chorão?

I: A mais importante de todas foi uma que acontecia todo o sábado num restaurante chamado Vila Madá, no Deck, aquele shopping lá do Lago Norte. Era a roda do Fernando César. Quando eu tinha nove anos, meu pai perguntou se eu poderia dar uma canja lá. Depois dessa canja, foram quatro anos tocando lá, todos os sábados. Com os melhores músicos de Brasília. Lá se deu a minha formação inteira. Aprendi o respeito da roda, o lance de cada um ter a sua vez solando. Aprendi todas as dinâmicas da roda, como funciona a música. Essa roda me formou! Infelizmente acabou, porque o dono morreu...

L: Como está o cenário atual do choro em Brasília?

I: Sinto que o choro deu uma caída depois da Lei do Silêncio... Ficou muito difícil viver de choro. Foi algo que atrapalhou muito mesmo o cenário musical de Brasília em geral. A galera perdeu os poucos espaços que existiam para tocar. Isso é um grande problema! Viver de música já era difícil antes... É uma profissão muito linda, que exige uma dedicação imensa, mas que não é valorizada. As pessoas acabam desistindo, mudando de profissão.

L: O choro vive então um momento de ameaça na capital?

I: Com certeza!

Quadro 4 – Formulário de registro das informações sobre a entrevista nº4

<p>1. Entrevista nº: 4</p> <p>1.1 História de Vida HV ()</p> <p>1.2 História Temática HT (x)</p> <p>Se assinalou o item 1.2, responda também aos itens 1.3, 1.4, 1.5</p> <p>1.3 - Linha de Pesquisa: História Oral</p> <p>1.4 - Projeto de Pesquisa: Reflexão sobre a patrimonialização do Clube do Choro junto a seus detentores</p> <p>1.5 - Responsável pelo Projeto de Pesquisa: Luisa Mancini Góes</p>
<p>2. Dados Pessoais</p> <p>2.1- Nome: Ian Reis Coury</p> <p>2.2 - Data de Nascimento: 04/02/2002</p> <p>2.3 - Sexo: Masculino</p> <p>2.4 - Cargo/Função: Estudante</p>
<p>3. Dados do Conteúdo da Entrevista</p> <p>3.1 Palavras-Chave: Clube do Choro de Brasília; Patrimônio Cultural Imaterial; Choro; Rodas de Choro; Valor Cultural.</p> <p>3.2 Resumo: Discute-se o valor cultural do Clube do Choro e das Rodas de Choro de Brasília.</p>
<p>4. Dados Técnicos Entrevista</p> <p>4.1 Data: 16/05/2019</p> <p>4.2. Local: Clube do Choro de Brasília</p> <p>4.3. Duração: 30 min</p> <p>4.4. Responsável pela pesquisa e elaboração do roteiro: Luisa Mancini Góes</p> <p>4.5. Entrevistador: Luisa Mancini Góes</p> <p>4.6. Responsável pela transcrição: Luisa Mancini Góes</p>

4.7. Data da transcrição: 17/05/2019

Quadro 4 – Formulário de registro das informações sobre a entrevista nº4

4.8. Responsável pela edição de texto: Luisa Mancini Góes

4.9. Data de assinatura do termo de autorização: 18/05/2019

4.10. Número de páginas: 3

Termo de Autorização de Divulgação da Entrevista

Autorizo a divulgação, sem fins lucrativos, pela Universidade de Brasília, na forma impressa para utilização em seu Trabalho de Conclusão de Curso da entrevista por mim concedida a Luísa Mancini Góes em 16 de 03 de 2019.

Brasília, 16 de maio de 2019.

Responsável legal → Jan Reis
Nome do entrevistado Jan Reis Louy

Local: Residência do entrevistado

Data: 17 de maio de 2019

V – Victor Moreira Angeleas

L – Luisa Mancini Góes

L: Antes de explicar sobre a minha pesquisa, gostaria que você contasse um pouco sobre o seu vínculo com o Clube do Choro.

V: Eu cresci lá dentro. A primeira vez que fui ao Clube do Choro, eu tinha treze anos. Fui assistir o Nelsinho Serra, um amigo que toca cavaquinho. Foi a primeira vez que tive contato com o choro. No ano seguinte, entrei para a Escola de Choro. Eu tinha aula toda semana, assistia sempre os shows, sempre convivi muito com o Reco, vivi todo aquele universo. Cresci lá dentro mesmo!

L: Se tornou um vínculo afetivo então?

V: Totalmente.

L: Bem, meu trabalho é uma reflexão sobre o processo de Registro do Clube do Choro como Patrimônio Imaterial do Distrito Federal. Um processo de Registro como esse deve ser precedido de uma pesquisa muito intensa que justifique o porquê de um bem cultural ser patrimônio. Essa pesquisa precisa ser feita junto aos detentores do bem, ou seja, àquelas pessoas para as quais esse bem é realmente importante. Isso no processo de Registro do Clube não apareceu. O que eu quero fazer é justamente conversar com esses detentores, que são os chorões de Brasília. Quero entender a importância do Clube, se ele de fato é um patrimônio para essas pessoas. O que você pensa sobre isso?

V: Complexo isso... O Clube do Choro é uma instituição superimportante para a história do choro no mundo inteiro, na verdade. Acho que foi o primeiro clube de choro. Hoje em dia já tem instituições como essa espalhadas pelo mundo. É essencial, então, para o contexto mundial do choro. Em Brasília, fortaleceu demais o gênero. Junto com a Escola de Música e a UnB é um dos três polos mais

importantes para a música. O Clube do Choro é fundamental, na minha vida então... Só estou aqui hoje por conta dele! Tem um papel superimportante na minha formação. Mas a cultura do choro na cidade é muito maior do que isso. E é anterior ao Clube também. Ele foi criado por conta da reunião de pessoas que tocavam choro aqui na cidade. A história do choro em Brasília é mais antiga. O Clube tem sua importância, mas o choro como força cultural da cidade extrapola isso. O Clube ajudou a consolidar, a criar mais instrumentistas, mas rodas já aconteciam antes e hoje acontecem muitas vezes até à parte dele.

L: E quais foram as rodas importantes para a construção da sua identidade como chorão?

V: Foram várias. Acontecia uma roda toda a semana na Peixaria, na 216 norte. O dono era Antônio Lício, um dos fundadores do Clube do Choro e pai de um grande amigo meu. Lá frequentava uma galera das antigas do choro de Brasília, o Nivaldo, do acordeom, o Carlos Poyares. Apreendi muito naquela roda! Além dela, tinha a do Monumental. Acontecia onde hoje é o Bar Brahma, na 201 sul, todo o sábado também. Lá tinha uma galera massa também, Pedro Vasconcellos, Serginho, Lucas... As rodas do Clube do Choro também. Tinham também as rodas que a gente mesmo organizava no Café Cancun, no Feitiço Mineiro. Fazemos uma toda quinta no Mercado Municipal há mais de dez anos.

L: Quais são as grandes figuras agregadoras desses chorões, que articulam todas essas rodas aqui em Brasília?

V: São muitos. O Fernando César é uma figura essencial, o Hamilton de Holanda também. Quando o Hamilton vem para cá, eles promovem juntos algumas rodas na casa do César, chamam todo mundo. E isso é só uma representação pequena do que eles fazem pelo choro aqui em Brasília. O Hamilton é muito agregador, apoia quem está começando, gosta de integrar as pessoas, traz todo mundo para perto dele. Tem o Ian Coury também, que é da geração mais jovem. Estão todos interligados. As relações do choro aqui em Brasília interpassam gerações. Isso é muito legal. Outra figura essencial, mas que já faleceu, foi o Alencar 7 Cordas. Ele era o grande agregador, gostava de juntar a galera para tocar junto. Era especial!

Quadro 5 – Formulário de registro das informações sobre a entrevista nº5

<p>1. Entrevista nº: 5</p> <p>1.1 História de Vida HV ()</p> <p>1.2 História Temática HT (x)</p> <p>Se assinalou o item 1.2, responda também aos itens 1.3, 1.4, 1.5</p> <p>1.3 - Linha de Pesquisa: História Oral</p> <p>1.4 - Projeto de Pesquisa: Reflexão sobre a patrimonialização do Clube do Choro junto a seus detentores</p> <p>1.5 - Responsável pelo Projeto de Pesquisa: Luisa Mancini Góes</p>
<p>2. Dados Pessoais</p> <p>2.1- Nome: Victor Moreira Angeleas</p> <p>2.2 - Data de Nascimento: -</p> <p>2.3 - Sexo: Masculino</p> <p>2.4 - Cargo/Função: Professor de Bandolim da Escola de Música de Brasília (GDF)</p>
<p>3. Dados do Conteúdo da Entrevista</p> <p>3.1 Palavras-Chave: Clube do Choro de Brasília; Patrimônio Cultural Imaterial; Choro; Rodas de Choro; Valor Cultural.</p> <p>3.2 Resumo: Discute-se o valor cultural do Clube do Choro e das Rodas de Choro de Brasília.</p>
<p>4. Dados Técnicos Entrevista</p> <p>4.1 Data: 17/05/2019</p>
<p>4.2. Local: Residência do músico</p> <p>4.3. Duração: 30 min</p>

4.4. Responsável pela pesquisa e elaboração do roteiro: Luisa Mancini Góes

4.5. Entrevistador: Luisa Mancini Góes

4.6. Responsável pela transcrição: Luisa Mancini Góes

4.7. Data da transcrição: 17/05/2019

4.8. Responsável pela edição de texto: Luisa Mancini Góes

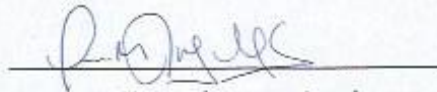
4.9. Data de assinatura do termo de autorização: 18/05/2019

4.10. Número de páginas: 3

Termo de Autorização de Divulgação da Entrevista

Autorizo a divulgação, sem fins lucrativos, pela Universidade de Brasília, na forma impressa para utilização em seu Trabalho de Conclusão de Curso da entrevista por mim concedida a Luísa Mancini Góes em 17 de 05 de 2019.

Brasília, 18 de maio de 2019.



Nome do entrevistado

Victor Moreira Angelas