

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
BACHARELADO EM VIOLÃO



Trabalho de conclusão de curso

Protagonismos no Choro Pelotense

Relações étnico raciais na construção narrativa do movimento

Pedro Gabriel dos Santos Erler

Pelotas

2023

Pedro Gabriel dos Santos Erler

Protagonismos no Choro Pelotense

Relações étnico raciais na construção narrativa do movimento

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Centro de Artes da Universidade Federal de
Pelotas como requisito parcial à obtenção do
título de Bacharel em Música Violão.

Orientador: Rafael da Silva Noletto

Pelotas
2023

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

E69p Erler, Pedro Gabriel dos Santos

Protagonismos no choro pelotense : relações étnico raciais na construção narrativa do movimento / Pedro Gabriel dos Santos Erler ; Rafael Noleto, orientador. — Pelotas, 2023.

72 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música - Violão) — Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Choro. 2. Racialidade. 3. Etnicidade. 4. Narrativa. 5. Memória. I. Noleto, Rafael, orient. II. Título.

CDD : 780

Elaborada por Leda Cristina Peres Lopes CRB: 10/2064

Pedro Gabriel dos Santos Eler

PROTAGONISMOS NO CHORO PELOTENSE: relações étnico raciais na construção narrativa do movimento

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Música Popular, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 28 de Setembro de 2023

Banca examinadora:

Prof. Dr. Rafael da Silva Noletto. Doutor em Ciência Social pela USP (Orientador)

Prof. Dr. Luís Fernando Hering Coelho. Doutor em Antropologia pela UFSC

Prof. M.Sc. Jocelyne Fernandes. Coordenadora adjunta do Museu Afro Brasil Sul

e Doutoranda no PPG de Memória e Patrimônio pela UFPel

Agradecimentos

A Elaine, Julio, Julia, Tia Lô, Tio Marcial, Larissa, Maria Clara, João Felipe, Seu João Soares, Lourdes, minha vó Maria, tia Mariana, Rafaela e Priscila, tia Adriana e Tia Isabel, dona Antonieta, seu Zé e dona Nelci e as demais pessoas da minha família, que mesmo longe se fizeram presentes todos os dias. Não a presença física ou online, mas a do cotidiano, das ações, atitudes, percepções e de me entender cada vez mais anterior a mim mesmo. Quando abrimos a boca pra falar, podemos ouvir gerações (hooks, 2022).

Agradeço também ao Hivo, Fátima, Maria Edite, Tio Ita, Tia Rose, Tio Sérgio, Tia Pari e todas as pessoas do Ibicuí, de Campos Novos e Rio Verde, lugares que morei na pandemia e que foram fundamentais na minha formação enquanto indivíduo. Essas pessoas são parte da família da minha pitaqueira favorita, amiga e companheira, Marina Mecabô, a quem eu sou só admiração, respeito e amor. Obrigado por tanto!

Aos amigos, amigas e amigos tenho dificuldade em nomear. Conheci muita gente que passou pela minha vida e que me ensinou, me abrigou e me fortaleceu nesse tempo. Me detenho nas pessoas próximas nesse momento, então a Mari, Lise, Pedrinho Nogueira, Taís, Levy, Alex, Tais, Sá, Caíque, Felipe, Gabe e Nádia. Aos de longa data: Batatinha, Sá, Stephanie (Shante), Camila, Carol, Nivaldo, Pedro Alex, Mazinha, Miguel, Jullian, Rebeca, Mariana, Fábio, Gabi, Thabata e Valéria.

As pessoas que me acolheram, ensinaram, incentivaram e me colocaram oficialmente no Choro, Gabriel e Jéssica, nunca deixarei passar batido o quanto vocês são importantes na minha vida. Ao Conrado e ao Everton, meus primeiros profs de música. A todas as pessoas que formam o Clube do Choro de Pelotas. Aos professores, técnicos e terceirizados que trabalham na UFPel. A Irene Gomez, minha professora de violão na Colômbia. Ao Clemente Díaz, por me presentear com o Serenatero. A todas as pessoas que contruíram esse trabalho comigo: Rosemar, Cristiane, César, Solon Silva, Edegar, Paulinho, Milton, Julinho, Rafas Noletto e Velloso, Jocellem e Luis.

Resumo

ERLER, Pedro Gabriel dos Santos. **Protagonismos no Choro Pelotense:** Relações étnico raciais na construção narrativa do movimento. Orientador Rafael da Silva Noleto, 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música Violão) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

Com esse trabalho pretendo realizar uma revisão historiográfica sobre o Choro em Pelotas com base nas pesquisas desenvolvidas pelo projeto Encontros no Choro: Introdução e Vivência, incluindo as demais publicações sobre o Choro em Pelotas que não se relacionam diretamente com o projeto (Coelho, 2013, Silveira, 2004, Carvalho, 2013). Para tanto utilizo dos materiais do acervo e da metodologia que foi adotada para a criação das coleções do Acervo do Choro de Pelotas. Essa revisão e debate tem como foco as relações étnico-raciais estabelecidas entre as práticas musicais, sociais e culturais de musicistas do Choro em Pelotas (RS) e as abordagens de pesquisa trabalhadas até então. Ao longo do texto delinearemos as diretrizes e atuações do projeto, e abordaremos conceitos referentes a estudos de memória, acervo, racialidade, pesquisa etnomusicológica participativa, tradição, narratividade e propostas de ação. Dessa maneira busco ampliar o diálogo com a comunidade do Choro de Pelotas, na intenção de propor estratégias para uma continuidade mais equânime do projeto.

Palavras Chave: Choro, Racialidade, Etnicidade, Narrativa, Memória

Abstract

ERLER, Pedro Gabriel dos Santos.

Protagonisms in Choro Pelotense: Ethnic-racial relations in the narrative construction of the movement.. Advisor: Rafael da Silva Noletto. 2023. Completion of course work (Bachelor in Music - Guitar) – Arts Center, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2023.

With this work I intend to carry out a historiographical review on Choro em Pelotas based on research developed by the Encontros no Choro: Introduction and Experience project, including other publications on Choro in Pelotas that are not directly related to the project (Coelho, 2013, Silveira, 2004, Carvalho, 2013). To this end, I use materials from the collection and the methodology that was adopted to create the collections of the Acervo do Choro de Pelotas. This review focuses on the ethnic-racial relationships established between the musical, social and cultural practices of Choro musicians in Pelotas (RS) and the research approaches worked so far. Throughout the text we will outline the project's guidelines and actions, and we will address concepts relating to memory studies, collections, raciality, participatory ethnomusicological research, tradition, narrativity and proposals for action. In this way, we sought to expand dialogue with the Choro de Pelotas community, with the intention of proposing strategies for a more equitable continuity of the project.

Keywords: Choro, Raciality, Ethnicity, Narrative, Memorie

Lista de Figuras

Figura 1 - Casa Edison (Gramofones) – 1916 (Propagandas Históricas)	21
Figura 2 - Conjunto “O terror dos facões” (Catraca Livre)	22
Figura 3 - Danças do Choro – Sexteto Gaúcho.....	22
Figura 4 - Danças do Choro – Sexteto Gaúcho.....	23
Figura 5 - Mapas étnico – raciais da região sul da América do Sul.....	27
Figura 6 - Card de divulgação do evento	32
Figura 7 - Capa Caderno do Choro de Pelotas	33
Figura 8 - Paulino Mathias acompanhado de seu sax alto, década de 50 – Jazz em Porto Alegre	36
Figura 9 - Aroldo e seu conjunto – Coleção Heloisa Borges, Toinha	37
Figura 10 - Mário, Madruga e Avendano no Bar Liberdade – Coleção Julinho do Cavaco	38
Figura 11 - Foto Regional da Rádio pelotense – Coleção Toinha	41
Figura 12 - Banda do Internato.....	43
Figura 13 - Edegar e o bombardino.....	44
Figura 14 - Grupo Amantes do Luar	45
Figura 15 - Histórico escolar do Conservatório	46
Figura 16 - Formatura no Conservatório	46
Figura 17 - Edegar, Camila Pitanga e demais músicos no Baile dos Artistas - SC	47
Figura 18 - Grupo carnavalesco ‘Samba Show’ na cidade de São Lourenço – RS	48
Figura 19 - Placa em homenagem a Edegar.....	48
Figura 20 - Edegar a esquerda da foto como 1º trompista da banda da brigada	49
Figura 21 - Edegar tocando trompa no concurso carnavalesco do colégio Gonzaga.....	49
Figura 22 - Grupo de músicos da Guabiroba	50
Figura 23 - Seu Edegar na roda de Choro do Mercado Municipal – Foto: O fio da Navalha (Luis Fabiano)	51
Figura 24 - Card de divulgação do show “Seresta e Choro’ de Marlene Assumpção.....	53

SUMÁRIO

Agradecimentos	12
Resumo	13
Abstract	14
Lista de Figuras	15
Introdução	17
Capítulo 1 – O MOVIMENTO DO CHORO EM PELOTAS: CONTEXTO	8
1.1 Encontros no Choro: oficinas, acervo, atuação institucional e comunitária ..	8
1.2 Historiografia geral do Choro: leitura crítica	12
1.3 Memória	18
1.4 O Choro no Rio Grande do Sul	20
CAPÍTULO 2 – NOVOS PROTAGONISMOS: ENTREVISTAS E ANÁLISES ..	25
2.1 Pelotas: formação étnico – racial do território	25
2.2 Entrevistas.....	31
2.3 César.....	35
2.4 Mário e “Aroldo”	37
2.5 Solon Silva	39
2.6 Seu Edegar	42
2.5 Rosemar e Cristiane.....	51
CAPÍTULO 3 – PROPOSTAS DE DIRETRIZES E AÇÕES PARA O PROJETO ENCONTROS NO CHORO	54
Considerações finais	61
Referências	66

Introdução

No primeiro capítulo desse trabalho busquei delinear as ações do projeto Encontros no Choro: Introdução e vivência. Também procurei explicitar o meu interesse e agenciamento para que essas ações ocorram. Além disso busquei debater uma das historiografias mais vigentes a respeito do Choro, com enfoque nas relações étnico raciais e geográficas estabelecidas entre a bibliografia mais geral do gênero, focada ainda muito no Rio de Janeiro e no como ela chega e é assimilada em Pelotas - RS. Através da leitura crítica, procurei argumentar o como essas relações e narrativas estão sendo revisitadas através de novos entendimentos. Ao longo do texto faço essa distinção entre o Choro de 'C' maiúsculo e o de 'c' minúsculo, baseado da definição de Cibéle Palópoli, na qual o choro com 'c' minúsculo representa o gênero musical choro e o Choro de 'C' maiúsculo representa a prática cultural (PALÓPOLI, 2018, p.27).

Já no segundo capítulo além de realizar uma breve abordagem da formação identitária e étnico racial do Rio Grande do Sul, busquei através do relato de experiências pessoais e da bibliografia, explicitar o meu posicionamento enquanto uma pessoa mestiça, que na ampla diversidade que esse termo carrega, está mais vezes ligado a leitura identitária branca e como a partir disso, me posiciono. Busquei dialogar com autores e autoras que tratam do tema e a partir do meu entendimento, trazer essas discussões pro movimento do Choro. Discutir racialidade, território e identidade a partir da música também foi uma das proposições desse estudo, ao buscar a virada epistemológica da música (enquanto produto sonoro) com 'm' minúsculo para a Música (área do conhecimento e ação) com 'M' maiúscula, assim como apontado por Rafael Noleto (NOLETO, 2020, p.4). O capítulo segue com o relato da situação/problema que gerou a pesquisa e segue com as entrevistas.

Através da proposição de entrevistas narrativas semiestruturadas, procurei conjuntamente traçar outras rotas da prática do Choro na cidade e assim, outros protagonismos que escapam as histórias levantadas até então. Assim, esse estudo se utiliza como metodologia de uma pesquisa documental de abordagem etnográfica. Procurou-se utilizar entrevistas narrativas como forma de colaboração na construção desse pensamento visto que o produto final é a

interpretação conjunta dos aspectos relevantes tanto aos informantes quanto ao pesquisador (JOVCHELOVICH,2002). A escolha desse enfoque foi por acreditar no potencial que as narrativas tem na construção da noção de coletivo (KRAMER,2007). Por se tratar de uma pesquisa qualitativa que aborda conceitos como memória e amnésia coletivas (BENTO,2022) as quais trabalham e analisam as subjetividades dos sujeitos, a narrativa se mostra como ferramenta relevante de análise do discurso pois ressalta o valor da oralidade, já que tais relatos não são encontrados em documentos (RIBEIRO,2002). Aqui entenderemos por relato o que foi dito além das palavras, as pausas, o silêncio, a linguagem corporal e não verbal.

O objetivo desse estudo é o de propor ações práticas, na intenção de aplicar um plano melhor explicitado de equanimidade ao projeto Encontros no Choro: introdução e vivência. Por isso, dedico o terceiro capítulo a proposição de diretrizes de continuidade para o projeto. Nesse capítulo, busquei repertórios possíveis de serem aplicados nas oficinas, uma nova proposição nas distribuições de bolsas ofertadas, a abertura de uma linha de pesquisa conjunta entre o Encontros no Choro e o MAB-Sul e os possíveis parceiros com que o projeto pode contar para isso.

Nas conclusões finais, assim como o nome aponta, busquei sintetizar alguns pensamentos que tive ao longo do processo de pesquisa e delinear alguns apontamentos ainda não tão bem esclarecidos para uma possível continuidade dessa pesquisa. Agradeço a atenção e desejo uma boa leitura!

*“Na teia do esquecimento, a memória se faz de
doses iguais de verdade e de imaginação”
Itamar Vieira Junior*

Capítulo 1 – O MOVIMENTO DO CHORO EM PELOTAS: CONTEXTO

1.1 Encontros no Choro: oficinas, acervo, atuação institucional e comunitária

O interesse no tema aqui pesquisado, surge da minha atuação no projeto Unificado Encontros no Choro: Introdução e Vivência como bolsista de extensão no projeto das Oficinas¹, dando aulas de violão, violão para iniciantes, prática de conjunto e atuando nas demandas organizacionais. O projeto oferece atividades práticas abertas e gratuitas que contemplam os e as instrumentistas de sopro, cordas, percussão, cavaquinho e violões. As atividades semanais, compreendem a prática do Choro ao promover um espaço de vivência e prática em diálogo com membros dessa comunidade na cidade de Pelotas. Trata-se de um projeto unificado, portanto a ação reúne as áreas de extensão, pesquisa e ensino.

O acervo do Choro de Pelotas, parte importante dessa construção, é constituído através de muitas mãos. Além dos professores responsáveis, discentes bolsistas, voluntários e técnicos administrativos da UFPel, conta com a participação ativa da população. Além de emprestar o material para a digitalização e doar seu tempo, a comunidade é a primeira interessada nessa salvaguarda do material, configurando assim uma pesquisa etnomusicológica participativa. Da mesma forma, cada vez mais refletimos sobre a produção do conhecimento em busca de outros olhares e escutas que sejam atentos às realidades sociais dos grupos com os quais trabalhamos (CAMBRIA,2016, p.96). Nesse sentido, quando recebemos fotos, relatos, vídeos, gravações e etc, recebemos junto um voto de confiança. O acervo já existia fragmentado nas coleções pessoais de cada colaborador e colaboradora. Ao reunir essas peças, traçar paralelos e propor/entender relações que escapam e convergem, vamos construindo e alimentando conjuntamente a história do movimento do Choro na cidade, na região e no país. Manter e estimular essa comunicação dialógica, participativa e ativa no movimento do Choro de Pelotas é um pilar desse trabalho,

¹ Este projeto foi realizado com o apoio da bolsa institucional de (pesquisa/extensão) da (UFPEL/FAPERGS/CNPQ) no âmbito do projeto Avendano Jr.: A tradição do Choro em Pelotas desenvolvido pelo grupo de Pesquisa do Núcleo de Música Popular da UFPEL, coordenado pelos professores Rafael Henrique Soares Velloso e Raul Costa d'Ávila.

ao reafirmar o compromisso com seus valores através de um plano melhor explicitado de equanimidade.

As diretrizes do projeto devem ser constantemente revisadas, pois nos últimos anos observamos um desmonte da educação pública no Brasil incidindo principalmente nas áreas as quais a universidade se demonstra mais ampla e democrática, justificado principalmente pela forma como a Universidade não atende a maior parte das realidades vividas no país e o como seus programas são falhos em permear a sociedade que a circunda. Outro fator que reforça esse discurso é a falta de acesso à educação pública de nível universitário no país. A própria maneira de se referir a esse tipo de ensino como “superior” demonstra a pretensão acerca da produção e validação do que é considerado ou não conhecimento. Esse é um reflexo de uma cosmopercepção² baseada em valores pautados na colonização. Fato é que esses são argumentos que não se sustentam por si, mas que nos obrigam a pensar sobre como estimular a permanência e o acesso à universidade através dos projetos vinculados a ela, e como isso pode ser uma saída desse momento e uma reconstrução da própria universidade nesse sentido.

Segundo dados retirados do censo da educação “superior” de 2018, atualmente estão matriculadas em universidades 8,4 milhões de pessoas, sendo dessas apenas 2,06 milhões em instituições públicas. Isso significa que em um país que possui 203 milhões de habitantes (IBGE,2022), apenas 1% da população está atualmente matriculada em algum curso nas instituições públicas. Além disso, segundo o jornal Folha de São Paulo, a taxa de evasão nas universidades públicas brasileiras, teve um aumento considerável de 18,8% e também uma queda de 5,8% no número de ingressantes. Esses são alguns dos efeitos da pandemia e dos cortes orçamentários, que inviabilizaram a promoção das políticas de ingresso e permanência.

É dever da produção acadêmica pautar, propor e refletir a respeito das políticas públicas e de seu próprio funcionamento. As bases dessa produção se concentram em três pilares: pesquisa, ensino e extensão. Essas práticas se

² O termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais (Oyěwùmí, 2002, p.3).

retroalimentam e devem estar presentes em igual medida tanto na instituição quanto fora dela. Nesse sentido o projeto unificado Encontros no Choro, ao trazer epistemologias da cultura popular a um campo dialógico com a produção acadêmica, respeitando as especificidades e legitimidade dos discursos desses grupos, vem obtendo bons resultados graças a sua continuidade.

Diante deste quadro, a experiência com o projeto tem apontado a eficácia que o programa de extensão pode promover, tanto com o retorno de pessoas da comunidade para a universidade, quanto ao propiciar os incentivos de continuidade, diminuindo a evasão de discentes dos cursos de bacharelado em música. Outro ponto positivo é a atualização do programa curricular dos Bacharelados, com a inclusão de algumas matérias optativas que advém dessa relação dialógica com a comunidade. Como apontado antes, a maneira de se fazer assertivamente esse movimento, é estar em diálogo constante com a pesquisa, principalmente ampliando suas discussões e resultados. Ao contar com bolsas de iniciação científica o projeto consegue promover a permanência estudantil, além de promover uma formação mais ampla e prática para as pessoas graduandas no bacharelado em Música, atuando diretamente nas questões relacionadas ao ensino no curso do Bacharelado em Música como um todo. Devido a presença de discentes de diferentes bacharelados, o projeto atende na formação musical não somente em Música Popular, mas também em Violão, Violino e Ciências Musicais. O projeto no segundo semestre de 2023, que já está no seu 3º módulo, aborda também as obras de compositores pelotenses na intenção de valorizar as criações epistêmicas e estéticas de artistas da cidade.

O interesse nesse tema surge da minha participação ativa no projeto Encontros no Choro e no Clube do Choro de Pelotas (vamos abordar as diferenças entre os projetos mais adiante) desde 2018, ano em que me mudei para Pelotas e ingressei no Bacharelado de Violão da UFPel. Conheci o projeto no primeiro dia de aula com a apresentação do professor Rafael Velloso, em uma atividade realizada junto aos outros docentes do curso, que objetivava apresentar sobre os projetos extra curriculares. Como o horário era inviável pra mim, devido a grade curricular, não consegui ir aos encontros dentro da universidade, porém na mesma semana já fui a uma roda de Choro do Clube que estava acontecendo no Copa Rio, bar do centro de Pelotas. Assim que cheguei meio tímido com o

violão, recebi alguns olhares e quando terminou a música que estava sendo tocada, um senhor que tocava violão me olhou e fez o convite para que eu me juntasse.

Fui descobrir depois que esse senhor é Milton Alves, uma das figuras remanescentes da época do bar liberdade, do regional Avendano, figura muito importante pro movimento na cidade e uma das primeiras pessoas a ter um violão de 7 cordas em Pelotas. Para quem não conhece, existe uma etiqueta (pequena ética) a ser cumprida na roda de Choro. Isso inclui uma hierarquia com as pessoas que são mais velhas nesse espaço e o convite para chegar junto é um dos sinais de acolhimento. Chegar de mansinho, como se diz, representa conhecimento dessa dinâmica. Esse conhecimento prévio eu adquiri em Poços de Caldas, sul de Minas Gerais e minha cidade natal.

Conheci o movimento andando na feira com meu pai. Havia um trio de violão, bandolim e pandeiro tocando na calçada e quando ouvi me encantei de formas que ainda não sei explicar. Naquele lugar eu fiquei às quase 3 horas em que o grupo tocou. Terminada a apresentação, corri pra me apresentar e perguntar o que era aquilo que estavam tocando e a resposta foi direta: “esse é o Choro”. Na sequência comecei a fazer aulas com o violonista Gabriel Carbonari e sua companheira a bandolinista Jéssica Rosado. Então passei a frequentar todas as rodas que eram promovidas na cidade, tanto em ambientes profissionais quanto em espaços informais. Gabriel e Jéssica haviam passado pela formação em choro no conservatório de Tatuí e a medida em que fui demonstrando interesse e comprometimento, eles me incentivaram a buscar uma formação que eu não encontraria em Poços. Juntos, me ajudaram a me preparar pra vestibular de música, procurar universidades que tem o bacharelado e mais do que tudo, acreditar nessa caminhada que aqui sabemos que não é fácil. Desde então, aprendo sobre a importância da generosidade como valor no movimento. Generosidade que vim a experimentar aqui em Pelotas, com os mestres do movimento e que me esforço todos os dias para praticá-la. Chegar em Pelotas e me deparar diretamente com um projeto como o Clube do Choro e todas as suas atividades é uma sorte e uma dessas encruzilhadas da vida que não se explica, se vive e se confia. Desde 2018 o projeto Encontros do Choro tem sido o espaço onde mais me dediquei, aprendi e tive oportunidades de crescimento pessoal, musical, acadêmico e profissional na cidade de Pelotas e fora dela. O meu

compromisso com o movimento do Choro vem de antes da universidade, porém agora entendo que ele também se estende a ela.

É importante ressaltar as diferenças entre o Clube do Choro e o Projeto Encontros do Choro. O Clube do Choro de Pelotas é uma associação de musicistas da cidade de Pelotas (RS), que não tem necessariamente ligação direta com a universidade. O movimento, quase centenário na cidade, é reconhecido em todo o país e até fora dele. O Clube iniciou suas atividades oficialmente em 2014, vem construindo ao longo desses quase 10 anos, iniciativas bonitas e relevantes para cidade, região e estado. Desde seu surgimento, o coletivo preza por tocar obras de compositores pelotenses. O projeto Encontros do Choro, surge como ponte entre a universidade e o Clube. Estando sempre em diálogo e parceria com o coletivo, o projeto busca através das suas ações de pesquisa, ensino e extensão, construir conjuntamente o cenário do Choro em Pelotas (RS) e região. Ao trazer esse saber popular para dentro da universidade, o projeto pretende buscar epistemologias musicais divergentes e propor outras possibilidades de ensino-aprendizagem musical; construindo assim uma universidade mais plural e integrada a comunidade.

1.2 Historiografia geral do Choro: leitura crítica

Para entender o como a narrativa do Choro se construiu e foi se perpetuando na cidade de Pelotas, temos que recapitular a historiografia musical vigente, que além de informar um história, é reinterpretada a depender do grupo social e do espaço geográfico em que ela é aplicada.

A historiografia vigente do Choro diz que:

“O Rio de Janeiro em meados do século passado [século XIX] era conhecido como a cidade dos pianos. Dos salões da alta burguesia até as salas de visita da classe média recém surgida, eram tocadas ao piano as polcas, schottische, mazurcas, valsas e outras danças européias. Ao adaptar ‘de ouvido’ estes gêneros, os músicos populares, quase sempre negros ou mestiços, foram **sem sentir** acrescentando o sentimental sotaque português e introduzindo o **lado lúdico comum** à música de influência africana. Assim nasceu um jeito Choroso de tocar, que teve em Joaquim Callado seu primeiro expoente. A ele se seguiram outros flautistas como Viriato, Luizinho e Patápio Silva. Depois disso surgiram excelentes compositores como Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros, que abriram o caminho para que na década de 1910, pelas mãos do gênio Pixinguinha, o Choro ganhasse uma forma musical definida. Daí vieram Jacob do Bandolim, Luis Americano, Garoto, Radamés Gnattali, Waldir Azevedo e muitos, muitos outros, fazendo o Choro evoluir, absorvendo e reciclando influências. Presente na música de Villa-Lobos, Tom Jobim ou Hermeto Pascoal o Choro é hoje uma linguagem musical brasileira que começa a ganhar o mundo.”

(CAZES,2011)

Algumas palavras e expressões foram sublinhadas para explicitar a maneira como é colocada a construção estética-ideológica de músicos, assim como afirma o texto, “em sua maioria negros e mestiços”. Analisando o texto presente em um dos livros recentes sobre a narrativa vigente e constantemente endossada do Choro, podemos perceber o quanto esse discurso em questão é moldado para atender a determinados grupos sociais. Aqui cabe salientar o apagamento indígena presente na historiografia da música popular brasileira que merece ser trabalhado melhor em um trabalho dedicado à isso.

Durante o século XIX a coroa portuguesa propiciou algumas missões artísticas francesas que vieram ao Brasil para “dinamizar” o ensino das “Bellas Artes” e que se instalou principalmente no Rio de Janeiro introduzindo no país o sistema de ensino “superior” acadêmico das artes. Por consequência desenvolveu-se um discurso de crítica artística que cunhou o termo *naif*³. Esse termo vinculava às produções, principalmente na área da pintura, de artistas não acadêmicos e assim como assinala o texto “em sua maioria, negros e mestiços” como espontâneas, ingênuas.

Essa descrição foi dada a mestres da pintura como Heitor dos Prazeres e muitos outros e outras artistas, intelectuais e pensadores negros, mestiços e indígenas urbanos que articulavam seu conhecimento fora desse espaço acadêmico. A série *modernismos negros* do IMS⁴, aborda essas questões com detalhamento e leitura crítica histórica. Esse ideal perpassa o século XX resvalando em toda a produção artística da capital, não apenas na pintura.

No meio disso, em 1948, Pixinguinha lança a obra *Ingênuo*, choro lento de duas partes (inovação formal na época) se utilizando diversas vezes de convenções rítmicas, saltos melódicos, empréstimos modais e modulações antes nunca ouvidas nesse repertório. Essa música se apresenta como um desafio, como se debochasse da crítica e desse viés acadêmico de construção de pensamento. Tocar o repertório e continuar a escrever coisas como por exemplo o texto acima, só afirma a inventividade do Pixinguinha, ao demonstrar que o conhecimento do nível “superior”, não entendeu nada.

³ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5357/arte-naif>

⁴ Modernismos negros é uma série de 04 ciclos de conversa, disponíveis no formato de live no canal do Youtube do Instituto Moreira Salles, mediada pelo professor Rafael Galante.

Cabe salientar que essa é uma interpretação minha da obra do maestro, por entender que uma figura como Pixinguinha, primeiro músico de carteira registrada do Brasil, homem preto nascido na primeira geração pós abolição, figura que circulava e era central a toda uma produção artística, intelectual e cultural no país, não passaria batido e muito menos sem se envolver por esse tipo de crítica. Como não possuímos registro do próprio autor comentando a respeito, nos cabe a leitura interpretativa crítica do momento, dos fatos e do recursos musicais em questão.

Assim considerado, o Choro é o primeiro movimento musical urbano, datadas suas primeiras aparições enquanto gênero musical, datam por volta 1877, quando por exemplo, Chiquinha Gonzaga compôs *Atraente*. Curioso pensar que *Flor Amorosa*, considerado pela historiografia mais abrangente o primeiro choro de que se tem registro, foi composta em 1880 por Joaquim Callado e ambas as músicas são divulgadas como polkas, ambas são composições de 16 compassos por parte que ao total consistem em 3, sendo um A, um B e um C, se utilizam da forma rondó e possuem as mesmas modulações de tom entre as partes (A maior, B menor na relativa e C maior no quarto grau) categorizando assim o que entendemos por forma tradicional do choro. Por que então não considerar na historiografia mais abrangente da música que o primeiro choro composto é de autoria de Chiquinha Gonzaga e não de Joaquim Callado?

Aqui nos deparamos com outra problemática, que são as relações de gênero envolvidas na música. Como abordado por Gustavo Mustafé em seu trabalho de conclusão de curso, *Diversidade no Choro*:

“o Choro, como desdobramento do contexto histórico em que nasce, ainda reverbera raízes patriarcais e machistas. Desde seu “nascimento”, por volta de 1870, nota-se pouca presença feminina e LGBTQIA+ nas discografias e história do gênero”

(MUSTAFÉ, 2020, p.31).

Esse é um campo de pesquisa em emergência na área da música, porém não daremos conta de abordá-lo em profundidade nesse trabalho. Independente disso, a pesquisa buscou levar em conta os demais marcadores da diferença para se propor em uma abordagem interseccional ⁵, mas se concentrou nos aspectos relativos aos componentes étnico-raciais.

⁵ Lélia Gonzalez já escrevia em seus artigos, como “Racismo e Sexismo na cultura brasileira”, 1984, de forma a relacionar por exemplo, raça e gênero, o que mais tarde veio a ser chamado de “interseccionalidade” (OLIVEIRA, 2020).

Essas informações referentes a datas, nomenclaturas, compositores e etc, temos devido as partituras digitalizadas no acervo da Biblioteca Nacional Brasileira⁶. O Choro enquanto prática musical e social possui uma bibliografia imensa, baseada na prática do arquivismo. Essa prática tem em seu principal organizador Jacob do Bandolim e com ele a ideia de “resgate” e “tradição”. Jacob Pick Bittencourt foi um músico e pesquisador muito influente da linguagem e prática cultural do Choro, tendo reunido uma imensidão de documentos em seu acervo pessoal que posteriormente foi doado ao MIS⁷ e a Casa do Choro⁸, no Rio de Janeiro.

Em depoimento ao jornal *O tempo*, em 1953, Jacob chegou a afirmar que o Choro estaria morto em 10 anos dali, ou seja, de acordo com o bandolinista o Choro morreu fazem 60 anos, em 2023. Interessante que seu álbum *Vibrações*, tido para muitas pessoas como um dos trabalhos “mais importantes” do choro, foi lançado em 1967. Nesse mesmo ano em um novo depoimento para os pesquisadores Sérgio Cabral e Ricardo Alvim, no Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro, o compositor teve que voltar atrás dizendo que o Choro não havia morrido, mas que as previsões para o gênero eram pessimistas.

Como apontado por Lucas Nobile (2018), na biografia *Raphael Rabello: um violão em erupção*, ao ser questionado se músicos talentosos da época, como os violonistas Baden Powell e Rosinha de Valença por exemplo, contribuíam para a preservação do choro ao compor e gravar temas daquele estilo, o bandolinista se exaltava na crítica, dizendo coisas como:

“Eles dão inflexões ao choro inadmissíveis, dão inflexões jazzísticas assim como fizeram com a bossa nova, que teve uma fase boa, esperançosa e que depois descambou para a jazzificação. Assimilam, parece que por osmose, com uma facilidade extraordinária, tudo aquilo que é de ruim de outros gêneros, o que é de bom, não”.

Mais uma vez aqui notamos a ideia de ingenuidade e assimilação atribuída as construções epistemológicas de músicos, assim com Baden e Rosinha, mestiços. No mesmo depoimento Jacob segue dizendo que: “Estão fazendo experiências em choro, mas não estão compondo choro”. É no mínimo curioso

⁶ Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>

⁷ Museu da Imagem e do Som. Disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/colecoes/>

⁸ Disponível em: <https://www.casadochoro.com.br/portal/view/acervo>

esse posicionamento, pois é atribuído ao choro, um caráter estático, inflexível e que não permite experimentações. Posicionamento esse que não foi o mesmo quando o compositor, Radamés Gnattali, dedicou a sua “experimentação em choro” a Jacob. A *suíte retratos* foi uma obra concebida para bandolim, orquestra de cordas, violão e cavaquinho e foi composta entre 1957 e 1958 e lançada no dia 24 de agosto de 1964, na Galeria Estrangeira do Museu Nacional de Belas Artes, na avenida Rio Branco, Rio de Janeiro. Sucesso de público, a obra se consolidou como um marco na história do Choro e fez com que dois meses após essa estreia, Jacob enviasse uma carta a Radamés com declarações de que o maior prêmio dessa empreitada era o “sorriso do maestro”. E seguiu dizendo que:

“Este é que eu queria, que me faltava e que, secretamente, eu ambicionava há muitos anos. Não depois de um chorinho qualquer mas, sim, em função de algo mais sério”.

Aqui precisamos também observar os elementos musicais envolvidos. Ao trazer elementos do jazz, expressão musical afrodiaspórica, Baden e Rosinha, estavam colocando em diálogo as músicas afroamericanas e assim, construindo uma nova cena e um novo som que escapa e converge da “música brasileira”, experimentando através da improvisação, do ritmo, da instrumentação, do escape a forma e das inflexões melódicas. Enquanto isso Radamés propunha músicas sem percussão, acompanhadas sempre de conjuntos de cordas, formas como por exemplo as suítes, buscando esse aporte conceitual, musical e estético na música europeia e eurobrasileira.

Sendo assim, por que declarar que uma obra como a de Radamés era “algo mais sério” e que as obras de Baden e Rosinha “assimilam tudo que é de ruim”? Declarações como essa, denotam um fenômeno apontado pela pesquisadora Cida Bento: o pacto da branquitude. De acordo com a pesquisadora, a perpetuação desse fenômeno se deve a um pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas, que visa manter os seus privilégios (BENTO, 2022, p.18). Ela segue dizendo que a branquitude, em sua essência, diz respeito a um conjunto de práticas culturais que são não nomeadas e não marcadas, ou seja, há silêncio e ocultação em torno dessas práticas (BENTO, 2022, p.62). Esse conceito de branquitude vem acompanhado de um componente narcísico de autopreservação e de acordo com a autora, tal fenômeno evidencia a urgência

de incidir na relação de dominação que ocorre nas organizações, reconhecendo, explicitando e transformando alianças e acordos não verbalizados que atendem a interesses grupais (BENTO,2022, p.19). Em uma coisa eu preciso concordar com o Jacob, quando ele diz que “Falou em choro, mexeu no meu calo, esse negócio vai ser uma briga”, vai mesmo.

É indiscutível a importância de seu trabalho no sentido de concentrar e preservar centenas de obras e informações que sem o devido cuidado não chegariam até o momento atual, o que não significa que não possamos tecer críticas aos valores que embasaram tais ações. O pesquisador Gabriel Rezende, em sua tese de doutorado intitulada *O problema da tradição na trajetória de Jacob do bandolim: comentários à história oficial do choro*, aborda em profundidade o poder da narrativa advindo principalmente desse “culto aos fatos” (REZENDE, 2014, p.46). Ele afirma que “é sobre a base da “objetividade” e da “precisão” da coleção de fatos enunciados na cadeia da história que a narrativa reivindica sua legitimidade”. Entretanto:

“As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam.” (CHARTIER: 2002, p. 17).

Fazer essa leitura a respeito da prática arquivística serve para perceber como algumas formas discursivas foram assumidas e reproduzidas de forma acrítica, invadindo, nos dias atuais, o terreno que deveria lhe ser o mais inóspito: o da própria universidade (REZENDE, 2014, p.23). Preciso ecoar Gabriel Rezende quando ele afirma que:

“não queremos com isso desmerecer os esforços daqueles que construíram essa história, mas tampouco podemos deixar de reconhecer a contrapartida dessas conquistas. A contrapartida do poder é a dominação “
(REZENDE, 2014, p.47).

Ao entendermos que o Choro é um movimento cultural e que se concretiza e matiza na performance, podemos entender que “conota simultaneamente um processo, uma prática, uma episteme, um modo de transmissão e um meio de intervenção no mundo”. Ou seja, as performances são e constroem epistemologias (TAYLOR, 2003, P.18). Assim, influenciamos no tempo presente o como essa prática ou comunidade se comporta, ao entender o como nos socializamos, demarcamos nossas territorialidades, pertencimentos e presença.

É necessário perceber quem são os corpos ou corpos ⁹(ANZINI, 2020, p.2) que circulam por esses espaços, quais novas histórias são contadas e quais não são contadas também. “Refletir sobre a história é, inseparavelmente, refletir sobre o poder” (DEBORD: 1997, p. 92). Quando pensamos em história, temos que nos ater a dimensão social que advém dela: a memória.

1.3 Memória

Segundo Suzel Ana Reily “a memória é um espaço em que as esferas biológicas e socioculturais do ser humano se encontram” (REILY,2014, p.2). A memória além do seu caráter cognitivo e cerebral, perpassa a vida social de cada indivíduo e também a sua relação com a coletividade que o cerca. Ter uma vida social, exige que mobilizemos nossas lembranças e projeções. Diana Taylor nos aponta que lembrar envolve nossa agência, ou seja, mobilizamos nossas memórias de modo a articular saberes díspares e formas de imaginar ligações entre o eu e o outro, tanto no presente quanto no passado (TAYLOR, 2003, p.82). Logo, como propõe Foucault (1980), a memória é uma prática.

A proposta do projeto Encontros no Choro é promover um espaço de vivência e prática desse gênero musical em diálogo com membros da comunidade da UFPEL e da cidade de Pelotas. Enquanto prática cultural e espaço de construção de identidades, o projeto atua ao estimular uma comunidade de memória (TAYLOR, 2015) que é definida como um grupo que articula o seu passado comum e cultiva na prática, sua memória social (CONNERTON, 1989). Através da relação direta e colaborativa com a pesquisa ligada ao projeto *Avendano Júnior: a tradição do choro em Pelotas – A construção de um arquivo colaborativo da música e memória de Pelotas e região (PRPPGI/UFPEl)*, o projeto unificado *Encontros no Choro*, procura atuar de maneira coerente e compromissada com sua localidade ao trazer, além do repertório em si, as narrativas históricas do Choro pelotense através de suas publicações, incorporando a contribuição de mestres desse saber popular. Para Connerton, a memória social é composta de recordações e imagens do passado que um determinado grupo social opta por preservar, portanto emerge de um processo

⁹ Algumas discordâncias de gênero formal da língua portuguesa foram colocadas propositalmente neste texto, com a finalidade de desconstruir a linguagem androcêntrica e ressignificar substantivos e adjetivos para o gênero feminino e/ou não binário. (ANZINI, p.3)

seletivo de recordações: recorda-se aquilo que, por algum motivo, o grupo considera digno de ser lembrado (REILY,2014, p.9).

O projeto Encontros no Choro vem por meio de suas ações nos últimos anos assumindo o compromisso com esses valores principalmente através da pesquisação - participativa, pilar metodológico adotado. Esse método possui uma base empírica e consiste em ciclos de ação e reflexão (TYGEL,2006). Ao buscar sua referência de prática de ensino e pesquisa em um grupo de pessoas que detém um saber localizado, a ação de extensão é um modo de trabalhar contra a colonialidade continuada, nos planos culturais e epistemológicos (MIGNOLO,2004).

“O (re) conhecimento de lacunas e de avanços históricos como os aqui explicitados é uma importante base para analisar o presente e pensar o futuro. Isso implica o entendimento de que se no passado a colonialidade foi absolutamente dominante, devemos buscar no presente e no futuro formas decoloniais de reagir à sua imposição” (QUEIROZ, 2020).

Tendo isso em vista, sabemos que essa atividade exige dedicação constante uma vez que práticas extensionistas deturpadas de seus valores acabam não atingindo os ideais de conexão e tornam-se mais um espaço de reprodução dos valores hegemônicos (MECABO,2021, p.17).

Quando nós enquanto universidade, propomos um projeto sobre que diz respeito a uma prática comunitária, nos propomos a construir e endossar narrativas. Ao produzir o *Caderno do Choro de Pelotas*, *Oficina do Panorama Histórico do Choro em Pelotas*, *Revista do Choro de Pelotas*, *Álbum do Clube do Choro de Pelotas*, *Acervo*, *1º Fórum de Choro do Rio Grande do Sul* e todas as demais produções as quais a universidade se vinculou e mais do que isso, muitas vezes tomou a frente, nós ajudamos a construir através dos materiais e das pesquisas, uma história. Isso é potente, pois podemos assim garantir que aquele grupo ou prática tenha mais atenção dos órgãos públicos e da comunidade. A preservação da memória articula e redefine relações sociais, identidades e temporalidades. A prática da memória, portanto, tem claras consequências para as vidas daqueles que lembram (REILY,2014, p.13).

Por isso, enquanto um projeto que se preocupa com a própria produção e com os efeitos dela na comunidade, os resultados e pesquisas precisam ser constantemente revisados e inovados para que de fato nossa iniciativa seja

assertiva, plural e integra. Uma área do conhecimento tem mais credibilidade e coesão a depender do nível de debate interno de seus participantes. Debate aqui entendido como um forma de construção do conhecimento. Um dos objetivos desse trabalho é trazer a atenção para algumas histórias ainda não tão bem visitadas pela bibliografia do Choro de Pelotas e discutir as metodologias de produção de pesquisa adotadas até então.

1.4 O Choro no Rio Grande do Sul

Descentralizar a ideia de criação do choro e do Choro enquanto forma de socialização, tem sido cada vez mais necessário, se existe uma intenção de se considerar essa uma prática nacional de fato. Isso se faz ao procurar semelhanças dessa construção que estão geograficamente distantes do centro cultural Rio – São Paulo, no sudeste. Esse esforço já tem sido feito por diversas pesquisadoras e pesquisadores do Brasil, buscando assim abranger e aumentar a complexidade dessa musicalidade desenvolvida e ligada diretamente ao processo de urbanização do Brasil, que ocorreu por todo o nosso território continental e não só no Rio de Janeiro.

Exemplo disso temos aqui na UFPel. O professor Marcio de Souza foi um dos colaboradores do Acervo do Choro pelotense, ao iniciar a pesquisa, organizar e digitalizar boa parte do acervo de Octávio Dutra (1884 - 1937), que foi um músico porto alegreense, compositor e maestro muito importante pra música brasileira e reconhecido nacionalmente pela sua produção. Mais um exemplo de uma construção colaborativa entre a universidade e a comunidade, visto que o acervo já existia inicialmente com os memorialistas ligados a Octávio, como família, discentes seus e fãs. A pesquisa se iniciou na UFRGS e teve sua continuidade na UFPel, demonstrando os trânsitos musicais, de pesquisas e do movimento musical que acontece a nível de estado, não somente como algo localizado em Pelotas. Através da inclusão dessa coleção ao Acervo pelotense, que ocorreu em 2020, podemos fazer novas perguntas e traçar paralelos entre o movimento do Choro de Pelotas e o de Porto Alegre ao nos questionar a respeito dos trânsitos e influências/confluências de ambas cidades.

Como podemos ouvir através de gravações do Octávio Dutra¹⁰, a estética do regional de choro e do próprio repertório em si, já era praticada no estado do Rio

¹⁰ Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/2298/undefined>

Grande do Sul bem no início da indústria fonográfica brasileira. A primeira gravação que ocorreu no Brasil foi a do lundu “*Isto é Bom*” de autoria do compositor Xisto Bahia em 1902 (GONÇALVES, 2011). A casa Edison, que desde seu início foi representante do selo *Odeon Records*, foi pioneira no Brasil nas gravações em disco. Fundada em 1900 pelo alemão Frederico Figner, a empresa se tornou palco das primeiras experimentações em gravação musical.

Lá também em 1907, foi gravado o considerado primeiro samba: *Pelo telefone*, de Donga e Mauro de Almeida (NAPOLITANO, 2002). A partir desse momento podemos notar a importância que a gravação toma enquanto “verdade” na historiografia musical. Pelo telefone só é considerado o primeiro samba (na historiografia mais abrangente da música) por ser o primeiro gravado, então o que passa a validar a presença e a referência de história da música é a indústria fonográfica, não mais a indústria editorial (de partituras). Por isso, desde seu surgimento, essa indústria teve um forte impacto no mercado musical e acarretou no movimento de milhares de pessoas em sua função. Além de toda a produção no Rio, a empresa começou a ter suas filiais espalhadas pelo país, por exemplo essa de São Paulo, gerenciada pelo irmão de Frederico.

Bailes e concertos em seu proprio lar

É só com uma GRAFONOLA COLUMBIA, uma com estufa dentro de sua elegante base. Temos separado uma boa quantidade de GRAFONOLAS de 75\$000 até 150\$000, sendo um modelo pequeno tão bonito em execução como um grande.

<p>CONQUISTADOR</p>  <p>75\$000</p>	<p>ECLIPSE 150\$000</p> 	<p>FAVORITA</p>  <p>250\$000</p>
---	--	--

Chegam as ultimas novidades americanas one-steps, two-steps, fox-trots, tangos, maxixes, rag-times, canzonetas inglezas, francezas e outros. Novos discos em todos os idiomas.

PEÇAM CATALOGOS E OUTROS ESCLARECIMENTOS À

CASA EDISON DE S. PAULO

GUSTAVO FIGNER :: R. 15 Novembro-55

Figura 1 - Casa Edison (Gramofones) – 1916 – Filial em São Paulo

A Casa Hartlieb foi a representante da Odeon em Porto Alegre (VEDANA,2000). Lá foram gravadas algumas músicas que na época eram nomeadas e vendidas como valsas e polcas, mas que hoje podemos categorizar como sendo o Choro. Como exemplo temos as gravações realizadas pelo conjunto *O Terror dos Facões* em 1913. O grupo era formado por dois violões, um cavaquinho e duas flautas, faltando apenas o pandeiro para ser classificado como um “típico” regional de choro.



Figura 2 - Conjunto “O terror dos facões” (Catraca Livre)

As composições são basicamente polcas e valsas. A música *Esmagadora* deixa claro o acompanhamento de Polca Brasileira:

**POLCA
BRASILEIRA**

Figura 3 - Danças do Choro – Sexteto Gaúcho

Enquanto isso, a música *Olha o Poste*, também denominada como polca, já traz uma levada muito mais parecida com o maxixe marcada principalmente pelo cavaquinho:



Figura 4 - Danças do Choro – Sexteto Gaúcho

Além das linhas melódicas das flautas e das cadências harmônicas bem típicas do choro, podemos notar a utilização da forma rondó (AABBACCA) em suas variações. Ambas as músicas utilizadas como exemplo, repetem a forma do seu início porém de forma quase que espelhada, ou seja, ao chegar no C da música pela segunda vez, o C é novamente repetido, fazendo com que fique algo parecido com CC´CC´.

Bom violonista que era, Octávio Dutra já realizava a condução de baixos e as baixarias de trocas de partes, como exemplo as respostas a melodia na valsa *Diálogo das Flores*. Ou seja, mais uma demonstração de que algumas “descobertas” e “inovações” da linguagem já eram experimentadas em outros lugares do país, que não o Rio de Janeiro. Como explicar as dezenas de composições de um músico porto alegreense nesse estilo, em um momento histórico cronológico semelhante ao abordado no Rio de Janeiro? As primeiras composições de Octávio Dutra datam de 1900, mesmo ano de fundação da Casa Edison, e assim como afirmou Pixinguinha, nessa época do Choro “tudo era polca”.

Como bem apontado por Rafael Velloso (2018), através das entrevistas com músicos pelotenses (atuantes depois de 1960) a radiodifusão e a indústria fonográfica através dos discos de 78rpm e como apontado por Luís Coelho (2013), as passagens e fluxos de músicos tão influentes da linguagem como o próprio Pixinguinha, foram e são muito responsáveis pela presença e prática dessa linguagem no estado do Rio Grande do Sul.

E que também:

“apesar desta forte identificação com os grupos cariocas, os grupos de choro pelotenses desenvolveram distintas maneiras de adaptação, assimilação e transformação desta prática musical resultando na criação e manutenção de uma identidade local e um estilo interpretativo e composicional distinto das tradições congêneres de outras regiões do país” (VELLOSO,2018, p.4).

Se faz cada vez mais necessário o reconhecimento de que essa forma de tocar, dançar, cantar, se reunir, escolher os instrumentos, se relacionar, enfim, de vivenciar e promover esse fenômeno musical é poligênica. Isso significa que não tem uma origem específica, mas sim várias, que interagem de forma aditiva para influenciar sua característica geral (SOARES,2015). Segundo a teoria do círculo da cultura, utilizada pela teoria em etnografia alemã no século passado, quanto mais espalhada uma determinada expressão musical, mas antiga ela é. Essa teoria foi muito utilizada pela musicologia comparada como aponta Timothy Rice, no livro *Etnomusicology: introduction*. Além disso, foi utilizada pelos folcloristas europeus que submetiam suas próprias tradições a esse tipo de análise para descobrir a natureza particular da sua música, variações regionais ou dialetos (RICE,2014).

O Choro é o primeiro movimento musical urbano brasileiro, por isso seu valor simbólico e imaterial enquanto um patrimônio que se pretende. Essa prática surge quando milhares de pessoas, saem do campo para as cidades que estavam iniciando sua formação. Quando o processo da abolição do sistema escravocrata no Brasil é efetivado de forma não reparatória, grande parte dessa população é destinada as cidades, sem dinheiro, sem liberdade de fato, sem poder adquirir propriedade e estigmatizada por um forte preconceito que perdura as relações até os dias de hoje. Aqui estamos falando de pessoas pretas, indígenas e mestiças principalmente. Ao mesmo tempo que a população branca chega nesse espaço com prestígio, com uma herança enorme dessa exploração. Inclusive as pessoas brancas que não são herdeiras diretamente de famílias escravocratas, mas que se beneficiam de um sistema que pauta o fenótipo como marcador de posição social (Bento,2022)¹¹.

Depois vem se somar a isso as migrações de italianos, alemães e europeus pobres. Pensar a respeito do embranquecimento da população enquanto um sistema planejado e intencional, nos da base para entender o que tem acontecido com esse gênero e prática musical que é o Choro. Pensar no Choro é pensar na história do Brasil. É pautar as disputas, as violências simbólicas, a expropriação de terras, bens e pensamentos. É refletir também nos pontos de

¹¹ Em um país como o nosso, com a variedade enorme de pessoas e miscigenações, não cabe mais dividir a população nesses binarismos raciais, pautados principalmente em teorias raciais norte americanas, porém como esse é um trabalho de graduação, não daremos conta de abordar um assunto tão complexo em profundidade. Assim opto por seguir essa divisão racial tal qual o IBGE utiliza em suas pesquisas, no caso: indígena, preto, branco e amarela.

encontro, na celebração, no ritual, nos poderes e hierarquias envolvidas. E somado a tudo isso, é pensar em música. Entender como a música é espaço de disputa, de território, de identidade, de memória e o como a linguagem dos sons tem comunicado tudo isso e mais, como através dela podemos sim influenciar em outras instancias da vida social como um todo.

De acordo com Carlos Marés no seu trabalho intitulado *A função social da Terra*, o colonialismo exigia a massiva concentração de mão de obra rural, que se revelava no escravagismo, já o capitalismo contemporâneo reduziu ao máximo a participação de trabalhadores no campo (MARÉS,2021, p.20). Esse processo que segue em andamento, resultou no que ficou conhecido como êxodo rural.

Apontado por Jean Carlos Faustino, na tese de doutorado *O êxodo cantado: a formação do caipira pra modernidade*:

“A compreensão desse processo se inicia quando consideramos que a mudança do campo pra cidade não significava apenas um deslocamento. Ela representava, sobretudo, a mudança de uma concepção de vida.” (FAUSTINO,2014, p.32).

O autor ainda segue ao argumentar que a mudança para as cidade pequenas resultou em um processo mais gradual e menos traumático. No entanto como ele mesmo aponta, as migrações ocorreram principalmente para as cidades maiores. Nesse sentido, trazendo a discussão para o estado do Rio Grande do Sul, precisamos considerar a cidade de Pelotas.

CAPÍTULO 2 – NOVOS PROTAGONISMOS: ENTREVISTAS E ANÁLISES

2.1 Pelotas: formação étnico – racial do território

Pelotas, por ser a maior cidade da região de fronteira sul (fronteira com o Uruguai), é considerada uma capital regional. Além do mais, o codinome atribuído a cidade, “princesa do sul”, nos indica a posição econômica que a cidade desempenha e principalmente que já desempenhou no passado. Segundo a descrição oferecida pela Secretaria de Turismo de Pelotas, esse nome foi dado a cidade em 1835, ano da sua fundação. Isso por ter sido a província mais rica do estado e por “trazer a nobreza por causa do desenvolvimento do Charque no século 19” (SECTUR).

Segundo essa descrição, baseada no trabalho de Maria Ângela Fonseca (2007, p.158):

“Com o sucesso dessa indústria, os charqueadores, [...] promoviam a cultura e a educação, no ambiente urbano, exemplificado pela inauguração do Teatro Sete de Abril, em 1831, quatro anos antes de Pelotas ser elevada à condição de cidade”.

Em ambas as descrições notamos essa reverência a figuras dos charqueadores, amenizada principalmente através das artes e da “cultura” promovida por e para essas pessoas. E isso é algo interessante de observarmos, pois assim como aponta Cida Bento, existe uma ausência de um discurso explícito sobre os brancos na história do país e na herança escravocrata, com seus benefícios positivos para as pessoas brancas (BENTO, 2022, p.22). Em nenhum momento há a menção das ações desumanas cometidas por essas pessoas e o como essa história incide até o momento atual, na vidas das pessoas que aqui moram.

Como podemos observar através desses dois mapas, a fronteira sul, é a região mais negra e indígena de toda a macrorregião sul do Brasil¹². No primeiro mapa observamos a população negra no estado que até 1872 se encontrava na condição de escravizada e no segundo mapa observamos o território da nação Charrua. Antes do processo de colonização, essa região era ocupada por diversos povos como os mencionados no mapa, porém com os massacres ocorridos no Uruguai, o fluxo migratório ocorreu em direção ao norte no sentido do Brasil, da Argentina e Paraguai. Portanto toda essa região e essa população ficou conhecida como nação Charrua. (GOMEZ, 2017).

¹² Esses mapas representam uma formação do território com um recorte no início do século XX, de todas as maneiras eles seguem atuais, na medida em que a região da fronteira segue apresentando em maior número a concentração das pessoas pretas, pardas e indígenas da macro região sul.

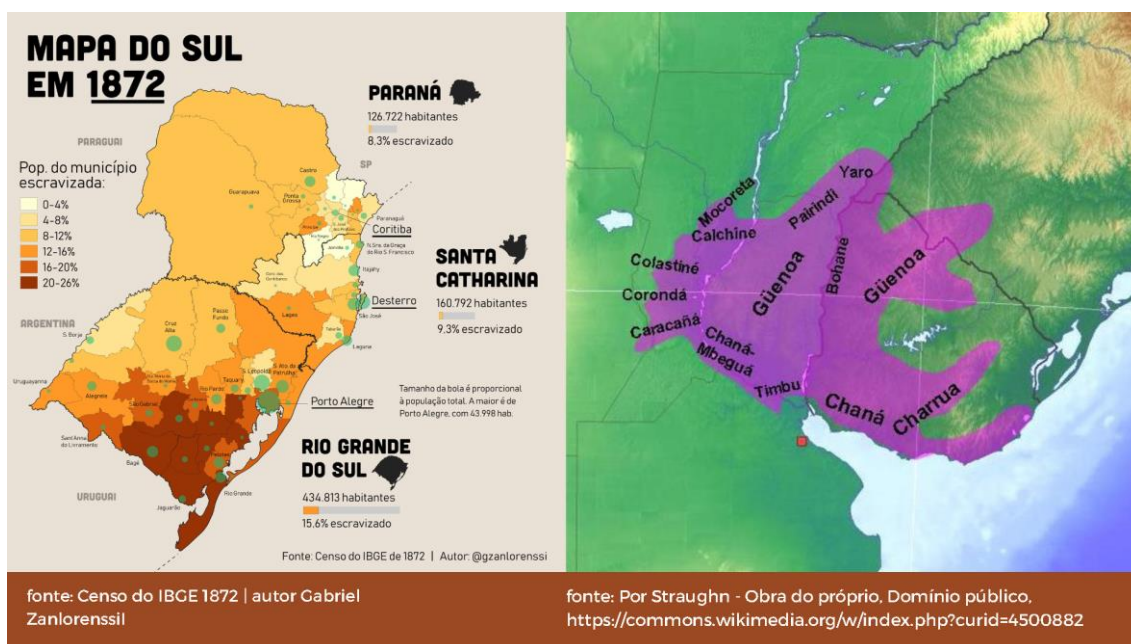


Figura 5 - Mapas étnico – raciais da região sul da América do Sul

Outro fator é a questão de ser um território de fronteira, constantemente marcado pelas trocas de poder e portanto, da inconstância na aplicação efetiva das leis. Algumas dessas leis que mudavam de acordo com cada governo que assumia a região eram as leis referentes ao sistema escravagista. Como é apontado por Débora dos Anjos, Gislaine Silva e Patrícia Santos no livro *Fronteiras da Dependência: Paraguai e Uruguai*, leis que proibiam o tráfico de pessoas e a lei do ventre livre, que eram oficiais no país desde 1812, deixaram de ser praticadas depois de 1820 com a dominação de Portugal sobre a região e ambas leis voltaram a ser executadas apenas 1830, com a declaração da Independência do Uruguai.

Em 1842 foi abolida a escravidão no Uruguai urbano e em 1846 no interior do estado. Isso garantia que pessoas escravizadas que passassem a fronteira, fossem consideradas livres. Por outro lado, muitas pessoas brancas passavam a fronteira para sequestrar pessoas livres e trazerem para o Brasil, mais especificamente para o Rio Grande do Sul e em especial para Pelotas, na condição de escravizados (FERNANDES, 2009, p.17). Isso explica por exemplo o fato da região de fronteira ter a maior concentração da população afro uruguaia (ANJOS, 2021, p.122).

Essa contextualização racial e geográfica se faz muito importante, pois não é uma ideia amplamente difundida e que também ainda não está no imaginário

comum acerca da questão identitária do Rio Grande do Sul. Aqui coloco a minha experiência pessoal, enquanto uma pessoa estrangeira na cidade de Pelotas que desde o primeiro dia foi marcada por isso. Quando cheguei aqui para realizar a matrícula no curso, peguei um carro de aplicativo da rodoviária para a pousada que eu ficaria por três dias e dentro do carro o motorista me questionou se eu era de fora. Respondi que sim, imaginando que o comentário seria a respeito do sotaque, ou algo do tipo, então ele me respondeu que “a gente logo vê mesmo, pessoa ‘misturadinha’ assim não é daqui”. Surpreso com a resposta, questionei o que ele gostaria de dizer com isso e ele logo respondeu que eu perceberia também, que “aqui a miscigenação não aconteceu como em outros lugares do Brasil”, então de acordo com ele “as pessoas aqui são ou brancas ou pretas” e seguiu reafirmando que “por isso percebi que você era de fora”. Informação essa que não confere com os dados do IBGE. Segundo o censo de 2010, o número de pessoas pardas era de uma média de 23 mil pessoas e de 31 mil pessoas pretas (IBGE, 2010) na cidade de Pelotas. De todas as maneiras, isso revela um censo comum a respeito da composição étnico racial da população pelotense, que vim a reconhecer em outros momentos além desse. Isso pra mim foi algo marcante, mas não a primeira vez que vivi a experiência da ambiguidade racial.

Carlos Antônio Costa Ribeiro, em seu trabalho intitulado *Continuo racial, mobilidade social e embranquecimento*, aborda questões referentes a ideia de uma classificação racial baseada em um contínuo racial que para ele permite verificar os possíveis efeitos da ambiguidade classificatória nos processos de estratificação populacional (RIBEIRO, 2017, p.2). Isso nos permite entender as diversas possibilidades de classificação desse corpo ambíguo, que Beatriz Bueno vai usar a denominação de identidades cinzas ou parditude (BUENO, 2023). Como apontado por Lauro Eusébio Gomes, o pardo seria o estágio de transição entre negros, indígenas e brancos, movendo-se para a branquitude (GOMES, 2019, p.5). Ele também afirma que:

“Como estratégia de genocídio, o embranquecimento transformou-se dentro do contexto racial. Se antes acontecia por meio de estupros e políticas imigratórias institucionais, agora também nega a seus produtos a própria identidade. Exatamente por isso, o pardo, como não se sente negro, nem indígena e tampouco branco, também não se entende no direito de falar de racismo em nenhuma das três perspectivas, originando a segunda característica do limbo racial identitário dos pardos: seu silêncio. Desse modo, esses sujeitos percebem-

se erroneamente à margem do racismo, por vezes negando o estruturalismo dele e impedindo que suas vivências componham a massa de críticas antirracistas necessárias ao rompimento dos instrumentos de opressão branca”.

Esses parâmetros nos dão base para entender o lugar de onde estou falando. Nascido de um relacionamento inter-racial entre uma mulher de descendência indígena e um homem de descendência italiana, me coloco em questionamento acerca da minha identidade racial e meus dos meus posicionamentos. Sobre o contínuo racial, Carlos segue dizendo que se a raça é definida antes pela aparência do que pela origem, pessoas entre o polo mais claro (branco) e o polo mais escuro (preto) do contínuo de cor ou raça têm mais chances de experimentar fluidez classificatória. Ou seja, têm probabilidades maiores de se apresentarem e serem vistos como mais claros ou mais escuros, o que ocorre mais frequentemente como consequência de sua posição socioeconômica (RIBEIRO, 2017, p.6).

Quando chego em Pelotas, enquanto uma pessoa universitária, que consegue acessar diversos espaços de poder e tendo uma vivência marcada na cidade carregando esse estigma, além de experimentar aspectos referentes à ascensão social econômica e simbólica, percebo a minha passabilidade branca se acentuar. Somada a isso estão demais fatores da interseccionalidade como o fato de eu ser um homem, heterossexual e cisgênero. Isso não significa que a sensação de pertencimento e acolhimento acontece de forma integral e pacífica nesses espaços de poder, porém esse fator me permite, questionar e perceber problemáticas baseada na construção da minha subjetividade enquanto um corpo ambíguo.

Assim como apontado mais acima e constantemente reforçado pela historiografia musical, o Choro é tão importante para a música brasileira pelo fato de ter transitado “pelos salões e pelas salinhas”, sendo tanto uma música “erudita” quanto “popular” a depender do seu contexto. Colocado dessa forma, parece que a música existe por si só, como uma entidade abstrata. O que tem que ser colocado é que a música só transitou, porque os corpos que a praticavam e criavam, também transitaram. A dificuldade de classificar a música como erudita ou popular, tem raiz na mesma dificuldade em classificar os corpos

miscigenados, pelo fato de ambas as categorias, não se encaixarem nunca com exatidão na binariedade erudita (branca) ou popular (preta).

Esse fato não passou despercebido e foi durante muitos anos utilizado para justificar a ideia de democracia racial que assim como destacam Fernandes e Souza dissimula tensões raciais e cria a ilusão de inclusão, silenciando vozes que denunciam a violência real e simbólica, construindo, de muitas formas, tanto lugares de privilégio quanto de exclusão e discriminação (2016, p.111). Incomodado com isso, vejo a necessidade do aprofundamento teórico e metodológico nas pesquisas realizadas atualmente e, a necessidade de reconhecer a construção de pessoas racializadas nessa prática musical, sem negar a sua identidade, apagar a existência e ação desses corpos ou distorcer os fatos, baseado em uma romantização que fortalece a narrativa opressora da democracia racial.

O Choro assim como as pessoas mestiças se encontra muitas vezes nesse limbo identitário, estratégia que favorece a branquitude e o embranquecimento. Por isso, a presente pesquisa se posiciona frente ao processo atual de institucionalização tanto da prática do Choro, quanto minha enquanto indivíduo. Assim entendendo do contínuo racial, da ambiguidade e da passabilidade branca atribuída ao meu corpo (além das demais marcas da interseccionalidade) vejo a possibilidade e a responsabilidade de trazer esse questionamento para os espaços majoritariamente brancos os quais participo e circulo. A escritora norte americana bell hooks, aponta em seu livro *Pertencimento: uma cultura do lugar* a responsabilidade de pessoas brancas que se posicionam como antirracistas, levarem a consciência crítica nos espaços de privilégio em que circulam e descobrirem por si só o seu papel nisso (hooks,2022, p.47). Isso acontece apenas com embate e tensionamento de relações e posicionamentos, por isso não é fácil e nem confortável. E nem é pra ser.

Sendo assim, busco com esse trabalho trazer essa discussão pra instituição. Além disso, procurarei traçar junto a novos e novas memorialistas do Choro pelotense, a trajetória musical, estética, pessoal e política, de musicistas não brancos na cidade de Pelotas, reforçando o caráter etnomusicológico e participativo que o projeto tem sido construído.

2.2 Entrevistas

Esse estudo surgiu e foi se delineando quando Rosemar, professora doutora da UFPel entrou em contato comigo para uma apresentação musical, que seria na noite dos museus. O projeto Encontros do Choro faz parte da Rede de Museus da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), que é um órgão suplementar da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PREC) e que tem por missão unir as instituições, projetos museológicos, acervos e coleções existentes na Universidade. Visando assim a implantação e manutenção de uma política para a área, de forma a desenvolver ações de gestão, valorização do patrimônio museológico e de aproximação com a comunidade (UFPEL). A ação foi proposta pelo MAB-Sul (Museu Afro Brasil Sul). O museu idealizado por Rosemar, foi inaugurado em 2020¹³ e é formado por um grupo de estudantes e pesquisadores de todos os estados do sul do Brasil, que vem efetuando uma série de ações acadêmicas e comunitárias em prol da luta antirracista¹⁴. Esse evento em questão ocorreu na 21ª semana nacional dos museus, no seminário “Música e negritude: arte, força e resistência” com ênfase na “Prática e vivência, patrimônios do sul – a música negra na cultura brasileira”.

¹³ Portaria nº 1894 de 09 de dezembro de 2020

¹⁴ Coleções e demais trabalhos disponíveis em: <https://wp.ufpel.edu.br/ca/mab-sul/> ou no instagram: @museuafrobrasilsul.

PR
EC
Secretaria de
Educação e Cultura

REDE
MUSEUS

21ª SEMANA NACIONAL DE MUSEUS

MUSEUS SUSTENTABILIDADE E BEM-ESTAR

Seminário
Música e negritude: Arte, Força e Resistência
Dia das vivências - Patrimônios do Sul - A música negra na cultura brasileira

17h - Filhos da Roda Capoeira Pelotas
18h - Clube do Choro
18:50h - Cortejo e Apresentação do Grupo que realiza trabalho voluntário nos hospitais: Samba e Sorrisos
19:30h - Dani e Dena - Repertório de cantores e compositores negros.
20:40h - Apresentação da BANDA DONA DA NOITE

18 de maio a partir das 17h
Biblioteca Pública de Pelotas

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAZ E SEGURANÇA

SMT

ibram
MINISTÉRIO DA CULTURA

ecoSUL
ECO

unesco

MUSEU
AFRO-BRASIL-SUL

Figura 6 - Card de divulgação do evento

Nesse momento me questioneei, o porquê desse convite, visto que o Clube do Choro de Pelotas é formado majoritariamente por homens brancos. Antes que eu contestasse o convite, Rosemar, me contou que seu pai, tios e avô, eram musicistas de Choro na cidade de Pelotas. Todos eles, músicos pretos, que tiveram suas passagens e trajetórias em lugares distintos dos pontos focais abordados até então nas pesquisas dessa prática na cidade. Recordei ali de uma impressão que tive em 2018, ano em que cheguei em Pelotas, entrei no projeto e ano em que foi lançado o Caderno do Choro de Pelotas. Na capa do caderno, está uma foto de uma mão preta, de um homem, sem nome, sem rosto, sem identificação, com uma representação e uma parte fundamental da construção narrativa realizada com esse material. Porém quando abrimos o caderno, temos oito músicos, sendo deles seis brancos, um mestiço (Aloim) e um negro (Toinha), ai sim com nome, história e trajetória. Na época não estranhei tanto, pois afinal estamos no Rio Grande do Sul, um “estado de pessoas brancas”, pensei.



Figura 7 - Capa Caderno do Choro de Pelotas

Hoje cinco anos depois, vejo a urgência de incidir na relação de dominação de raça e gênero que ocorre nas organizações, cercadas de silêncio (BENTO, 2022, p.19). Voltando ao dia do evento, após a abertura com as falas de afirmação do motivo de estarmos ali, que era celebrar a musicalidade negra do Rio Grande do Sul, um palco com apenas pessoas brancas tocando, foi além de curioso, constrangedor. A partir dali, decidi investigar as demais narrativas sobre o Choro na cidade de Pelotas, porém com um recorte étnico racial nas trajetórias de pessoas negras¹⁵. Importante lembrar que esse recorte já estava sendo feito, de forma velada, com o enfoque nas trajetórias de pessoas brancas. Evidenciando novamente o fenômeno apontado por Cida Bento: o pacto da branquitude (BENTO, 2022, p.17).

Segundo Cida:

“As organizações constroem narrativas sobre si próprias sem considerar a pluralidade da população com a qual se relacionam [...]. Muitas dizem prezar a diversidade e a equidade, inclusive colocando esses objetivos como parte de seus valores de conduta. Mas como essa diversidade e essa equidade se

¹⁵ Aqui entenderemos por negro, o grupo de pessoas pretas e pardas, assim como defini o IBGE.

aplicam se a maioria de suas lideranças é composta exclusivamente de pessoas brancas?” (BENTO, 2022, p.17).

Através da proposição de entrevistas narrativas semiestruturadas, procurei conjuntamente traçar outras rotas da prática do Choro na cidade e assim, outros protagonismos que escapam as histórias levantadas até então. Assim, esse estudo se utiliza como metodologia de uma pesquisa documental de abordagem etnográfica. Procurou-se utilizar entrevistas narrativas como forma de colaboração na construção desse pensamento visto que o produto final é a interpretação conjunta dos aspectos relevantes tanto aos informantes quanto ao pesquisador (JOVCHELOVICH,2002). A escolha desse enfoque foi por acreditar no potencial que as narrativas tem na construção da noção de coletivo (KRAMER,2007). Por se tratar de uma pesquisa qualitativa que aborda conceitos como memória e amnésia coletivas (BENTO,2022) as quais trabalham e analisam as subjetividades dos sujeitos, a narrativa se mostra como ferramenta relevante de análise do discurso pois ressalta o valor da oralidade, já que tais relatos não são encontrados em documentos (RIBEIRO,2002). Aqui entenderemos por relato o que foi dito além das palavras, as pausas, o silêncio, a linguagem corporal e não verbal.

Tendo isso em vista, contatei Rosemar Gomes Lemos, professora da UFPel e organizadora do evento em questão que prontamente topou colaborar como memorialista. Ela convidou sua irmã Cristiane Lemos para participar da entrevista, pois Cris por ser musicista, acompanha de perto o cenário musical da cidade. Ela atua na banda Dona da Noite, na Escola de samba Academia do samba, na banda Mickey, banda Jacaré da Lagoa e banda Édu Polvo. Ambas mulheres negras, ativistas e professoras. Além delas fui atrás do contato com os familiares do Adão, o músico da capa do caderno. Busquei então o violonista Milton Alves, Possidônio Tavares, Paulinho Martins e Julinho do Cavaco, para o contato com os familiares e para o reconhecimento de fotos. Todos homens brancos e atuantes do Clube do Choro de Pelotas Entrei em contato com pessoas que tocaram com ele e que pudessem contar mais de sua trajetória. No intuito de falar com pessoas ainda atuantes no movimento, contatei o trombonista Edegar Vieira Silveira, conhecido na roda como seu Edegar, para que pudessemos juntos traçar essa narrativa. Seu Edegar é um homem pardo. Tanto Rosemar, quanto o amigo Humberto Schumacher, me indicaram buscar o

mestre Solon Silva. Um dos fundadores da escola de samba 'Academia do Samba', violonista e cantor, Solon é parte ativa da construção musical pelotense e um exemplo de memória viva. Solon também é um homem pardo. Outra pessoa procurada foi o clarinetista César Augusto Santos Pedroso. Um dia em um ensaio nosso, ele me falou por alto que seus tios maternos, foram musicistas de Choro em Pelotas. Ele no caso, já é um musicista profissional, porém novo no Choro e no bacharelado em Ciências Musicais. César é um homem negro, que já atuou como músico em diversas bandas como exemplo a banda Senzala em Porto Alegre e em diversas bandas militares ao longo da sua trajetória

2.3 César

Entrei em contato com César e lhe convidei para ser um dos entrevistados da pesquisa. Antes de aceitar, ele me contou que sabia indiretamente da história de seu tio, músico de choro aqui em Pelotas, e que entraria em contato com sua tia em Porto Alegre e depois retornaria o contato. Passada uma semana, ele voltou a Pelotas e me avisou que sua tia não tinha mais nenhum documento com ela, pois havia se desfeito das coisas do marido após a sua morte. Então ele disse que tentaria contato com sua prima Maria, que posteriormente ficamos sabendo que não tinha nada do pai e nem gostaria de ser entrevistada.

Mesmo assim, César continuou atrás dessas histórias e chegou até Darci Antônio Mathias, filho do Paulino Antonio Mathias, um dos primeiros saxofonistas do estado do Rio Grande do Sul. Darci serviu no exército junto com César e era detentor de um acervo de seu pai que foi se perdendo ao longo dos anos, mas que está sendo novamente reunido. Paulino, Mô Nego como era conhecido, foi um músico nascido em Santo Antônio da Patrulha em 1910. Ele foi multi instrumentista, tendo tocado violão, violino, bandola, cavaquinho, banjo e sax alto e tenor. O seu conjunto 'Espia só' foi o primeiro no estado a ter um saxofonista tenor. O desejo de ter esse instrumento surgiu quando o grupo teve contato com os 8 batutas em Porto Alegre. Logo após esse contato passaram a se chamar Jazz Band Espia só e encomendaram um Sax tenor do Rio de Janeiro, sendo o primeiro a chegar no estado (VEDANA, 2002)¹⁶.

¹⁶ Algumas informações referente as fontes trazidas por Vedana ao longo do texto não trazem muita precisão, porém como até então foi um dos únicos trabalhos em que essas pessoas e tema foram abordados, decidi por trazê-los ao longo desse capítulo.

Essas histórias estão retratadas no livro de Hardy Vedana, *Jazz em Porto Alegre* e são confirmadas por Darci, filho de Paulino. No livro, Hardy nos conta sobre o regional 'Os boêmios', o qual Paulino participou com Octávio Dutra e demais musicistas de choro na época. Quando Octávio Dutra faleceu em 1937, Paulino se tornou o líder do regional de choro da rádio Gaucha que logo se transformou em difusora FM PRF-9. Ali ele foi colega de Rubens Brito, o britinho, pianista pelotense que também transitou pelo Rio de Janeiro.

Não temos notícias de Paulino em Pelotas, mas podemos observar a ligação regional e estadual do movimento de Choro. Além da ligação direta de Britinho na cena de Choro porto alegreense, temos a passagem dos 8 batutas movimentando o cenário musical e artístico daqui, assim como demonstrou Luís Coelho. De todas as maneiras, observamos que esses grupos e essa prática já estavam presentes no Rio Grande do Sul desde o início do século XX.



Figura 8 - Paulino Mathias acompanhado de seu sax alto, década de 50 – Jazz em Porto Alegre

Atualmente Darci está buscando reunir novamente o acervo de seu pai. Em Santo Antônio da Patrulha há uma discoteca e um museu em sua homenagem e Darci estará lá em breve, traçando essa narrativa familiar e musical do movimento do Choro no estado.

2.4 Mário e “Aroldo”

Em pesquisa no Acervo do Choro de Pelotas, encontrei mais dois músicos violonistas, Aroldo e Mário. Aroldo aparece na coleção da Heloísa Borges, irmã do Toinha¹⁷. Na foto em questão, ele está tocando com Toinha e o que aparece como sendo o seu conjunto. Toinha está ao fundo, no lado direito da foto. Atrás de Aroldo está o Ari do Pandeiro e os demais da foto não temos registro de quem são.



Figura 9 - Aroldo e seu conjunto – Coleção Heloisa Borges, Toinha

Mário aparece em diversas coleções, tocando no Liberdade ao lado de Avendano Jr. Como ele aparece mais vezes na coleção do Julio Nei Quintian, ou como é conhecido, Julinho do Cavaco, procurei o próprio dono da coleção para que ele contasse mais a respeito. Julinho não o reconheceu e também não conheceu Aroldo e contou que recebeu essa foto através de uma aluna de cavaco, que era filha do Madruga, o cavaquinista a esquerda da foto. Sendo assim, entrei em contato com o Milton Alves, violonista que já foi mencionado

¹⁷ Toinha até então era o único músico negro abordado no projeto e na bibliografia do Choro em Pelotas

nesse texto, que também não reconheceu nenhum dos músicos mencionados, mas que se lembrou de Adão, capa do nosso caderno. Ambos moravam na Guabiroba (bairro de Pelotas), porém Milton não o conheceu em profundidade e nem tem contato com familiares do mesmo, assim a busca continuou, agora com Possidônio Tavares, músico rio grandino, muito influente e ativo em toda essa história. Milton entrou em contato com Possidônio para que ele o ajudasse a se recordar das pessoas na foto. Passaram uns 15 dias do dia que entrei em contato com Milton e ele me liga, quase às 22 horas muito empolgado para contar que reconheceram Mário e o suposto Aroldo.

Mário tinha o apelido de Mário 'Chimia' e era de Porto Alegre, mas vez ou outra vinha a Pelotas e sempre que vinha, passava para visitar os amigos do Choro. Essa informação foi confirmada por Solon Silva, que não reconheceu o músico mas que afirmou que com certeza, era uma pessoa de fora, que provavelmente estava de visita.



Figura 10 - Mário, Madruga e Avendano no Bar Liberdade – Coleção Julinho do Cavaco

Já o 'Aroldo' da outra foto, foi reconhecido como sendo o Francisco. Mas sem muitas informações mais a seu respeito. Os demais músicos da foto seguiram sem serem conhecidos. Já o mestre Solon Silva o reconheceu como Geraldo, o "rã", como era apelidado. Disse que ele morava no final do gasômetro, antiga estação de gás que abastecia a cidade de Pelotas. Disse que muitas vezes esteve junto com ele e que definitivamente seu nome não era Aroldo. Como podemos observar na foto, ele é um músico mais velho que Toinha e de acordo

com Solon, além de tocar choro, tocava Samba, Baile e saía no carnaval. Independente da identificação exata do senhor da foto, conseguimos aqui averiguar o como a memória efetivamente escapa aos documentos, as coleções e essa cadeia de fatos elencadas.

2.5 Solon Silva

Após as indicações de Rosemar e do amigo Humberto Schumacher, conversei com o mestre Solon Silva. Solon é um dos fundadores da escola de samba “Academia do samba” de Pelotas, cantor e violonista muito importante pra cena musical pelotense e uma memória vivíssima. Fundamental como articulador e participante de diversos movimentos e cenários musicais da cidade ligados ao choro, samba, seresta, baile e carnaval. Consegui marcar com ele um encontro no café Aquários, em uma sexta feira, local e dia sugeridos por ele. Cheguei ao café junto com ele, que por ser muito conhecido, parava a cada pessoa que passava por nós, para conversar e contar histórias das mais variadas. Nos sentamos em uma mesa na janela e ali ficamos por duas horas, conversando, rindo e tomando café.

Comecei perguntando se ele conhecia o Adão, músico da capa do caderno. Ele confirmou que o conhecia, que era um exímio instrumentista e que ele tinha um irmão que tocava violão tão bem quanto, ou até melhor que o próprio Adão, segundo ele. Me contou que durante um tempo de sua vida, o músico fez parte de algumas gravações da escola Academia do Samba, mas que nunca saiu no carnaval. Solon me contou que todos os anos a escola gravava o seu samba enredo e que durante muitos anos ele gravou os dois violões presentes nas músicas, um de base e um de bordoneios, sempre tocando o violão de 6 cordas. Em um ano em que ele não se lembra exatamente, ele e mais a turma da harmonia, decidiram que havia a necessidade de se ter o som de um violão de 7 cordas, com o peso dos graves da sétima corda, então convidaram Adão. Na primeira gravação, o músico além de aprender auditivamente muito rápido a música, preencheu da melhor maneira possível o samba com as baixarias e assim conquistou o posto de violão 7 da escola. Segundo Solon, essa gravação existe no acervo da escola e sugeriu que fossemos lá um dia ouvir as músicas, para que ele identificasse as que Adão participou.

Dali ele seguiu me contando que todos os homens da sua família são músicos, desde que se tem notícias. Ele conta que havia um tio seu, Zezé, que era um

super instrumentista, cavaquinista e bandolinista de choro, que não saia de casa por que era esquizofrênico. Fechado em casa, ele ficava rodeado de 03 cavaquinhos, cada um em uma afinação e passava o dia todo tocando. Questionei a ele qual período mais ou menos ele se referia e ele contou que isso era por volta de 1930, 1940. Segundo ele, foi esse tio quem ensinou Toinha a segurar a palheta corretamente para realizar os solos. Até então o músico era apenas cavaco centro. Solon conta que sua família tinha um bar de nome 'Balança mas não cai', na região do hoje considerado bairro Simões Lopes.

Perto do antigo bar, está a escola Balbino Mascarenhas. Segundo Solon, ali era a casa de Toinha. Ele conta que a mãe de Toinha era zeladora da escola e por isso, tinha uma casa dentro do ambiente escolar, onde ela morava com seu filho nessa época. Como o bar funcionava como venda do bairro, Toinha estava ali direto, comprando pão, leite, ovos e é claro, tocando e ouvindo música. Ali ele conheceu Zezé, que ao ouvir o garoto na época tocando, criou afeição pelo menino e lhe deu aulas de cavaco solista. O outro irmão de Zezé era Otelo Silva, o famoso 'Telinho'. Solon conta que Telinho foi um violonista muito famoso na cidade, pois na época era líder do Regional da Rádio Cultura e que naquela época, a rádio tinha na cidade a mesma projeção que hoje tem a Globo, segundo Solon.

Quando ele contou isso, me lembrei de uma foto que temos no Acervo, na coleção da Heloísa Borges, irmã de Arnóbio Borges, o Toinha, que está datada de 1958 do Regional da Rádio Pelotense. A rádio Pelotense, a rádio Cultura e a rádio Tupanci eram as rádios de maior abrangência local e regional da época, de acordo com Milton Alves. Ainda não havíamos identificado os demais músicos da foto, apenas o Toinha, então perguntei se um dos violonistas da foto era seu tio. Ele olhou com atenção, fez uma pausa silenciosa e antes de dizer se ele tinha parentesco com algum dos violonistas, ele foi identificando músico por músico.



Figura 11 - Foto Regional da Rádio pelotense – Coleção Toinha

Ele começou identificando o Xaxá no baixo acústico, o Toinha no cavaquinho, Caverna na bateria, Capinxo em pé ao fundo, Francisco Goulart no acordeom e seu irmão Zé Goulart no violão. Se deteve mais um momento e disse que o outro violonista não era seu tio e que ele não o reconhecia. Também não reconheceu o pandeirista da foto. Solon contou que alguns músicos participavam de mais de um regional de rádio. Por exemplo, Toinha e Chico da gaita tocavam na rádio cultura também, com Telinho (tio de Solon) e Tailor Costa, pianista e acordeonista. Ele conta que esses músicos frequentavam muito sua casa para tocar com seu tio Zezé, que não saía, mas era conhecido no meio musical como um grande virtuose do choro. Ele conta que eles iam direto jantar na 'casa do Telinho' para aproveitarem pra tocar com o Zezé. Nessa época o Choro

acontecia muito nesse ambiente familiar, estando presente nas festas familiares nos jantares e no dia a dia da população de Pelotas.

Ele conta que as famílias de músicos formavam regionais que eram sempre chamados para tocar nas festas de seus amigos, familiares e vizinhos. Quando questionei se tocavam choro, ele contou que em 1950 “só se queria ouvir choro”, devido a explosão da popularidade do gênero devido aos programas de televisão e ao Waldir Azevedo. Mas ele diz também que tocavam choro e muitas outras coisa mais, sendo a festa em si, mais importante que o gênero musical específico. Então comentei que Rosemar, havia passado também seu contato, pois Solon havia tocado com seu pai e com seu avô. Ele ficou muito feliz com a lembrança e contou que sim, que ele e seus familiares iam tocar nas festas do povo da Rosemar e que quando era festa deles, o grupo da família dela é quem vinha. Contou que o avô de Rose era bandoneonista e já tocava choro desde que ele se lembra.

Conversamos mais algumas coisas e logo fui embora. Solon continuou no café Aquários, pois estava aguardando uma outra pesquisadora que o entrevistaria para saber a respeito do carnaval em Pelotas. Assim que saí, ele já engatou outra conversa, sentou na mesa ao lado e continuou por ali provavelmente, mais algumas horas dividindo suas lembranças e histórias.

2.6 Seu Edegar

Entrei em contato com seu Edegar através do whatsapp. Tinha seu contato devido a outras atividades do Clube no passado. Enviei um áudio para ele, explicando da pesquisa e tudo e nunca obtive retorno. No dia 19 de agosto, terceiro sábado do mês, o encontrei na nossa tradicional roda de Choro no mercado. Ali ele me contou que viu a mensagem, mas que não conseguia responder no celular. Então no mercado mesmo marquei com ele, que ficou muito feliz em ser convidado, e quarta feira fui até sua casa no Jardim América/Capão do Leão. Ao chegar, fui recebido com muita festa dos cachorros da rua e na sequência, dos donos da casa. Edegar estava muito empolgado com a visita. Me convidou para entrar e logo foi me mostrando todos os cômodos da casa, me apresentou todos os 4 cachorros que ali estavam e fez questão de que eu visse suas plantações no fundo da casa. Com muito orgulho contou que aquela rocinha tem só 9 anos ainda, tempo em que vivem naquela casa.

Passou um café novo, me ofereceu frutas, pão, almoço e pastel. Eu muito agradecido e feliz em ter sido bem recebido, aceitei só o café e me sentei a mesa. Aos poucos, a medida em que conversávamos, Edegar começou a trazer documentos pra mim. O primeiro que ele trouxe foi um caderno de encadernação simples e título “A vida de um ex interno”. Essa é a sua autobiografia. Edegar procurou escrever e encadernar, diversas passagens de sua vida pessoal, musical e profissional ali naquele livro. O título é referente a sua passagem no internato católico “das terras altas”, onde Edegar passou a morar desde os seus 05 anos de idade e ali ficou até a adolescência. No internato, ele teve suas primeiras aulas de música, começando a tocar “o ferrinho”, no meu entender um instrumento rítmico e após alguns anos nas classes de percepção e solfejo, ingressou na banda do internato.



Figura 12 - Banda do Internato

Nessa foto, Edegar aparece ao fundo tocando o que foi o seu primeiro instrumento: o bombardino. Aqui abro um parênteses, ele foi me mostrando e contando as histórias em uma ordem não cronológica. As 3 horas que passei com ele na cozinha, foram me permitindo encadear e entender os fatos, dispostos na pesquisa dessa maneira sequencial, para um melhor entendimento de quem está lendo.



Figura 13 - Edegar e o bombardino

Ele não chegou a comentar o momento em que saiu do internato, mas contou que já aos 16 anos, tocava em um grupo de nome 'Amantes do luar', que se apresentou durante o carnaval por cerca de 10 anos consecutivos na região da colônia de Pelotas e em São Lourenço, cidade que de acordo com seu Edegar melhor pagava os músicos nessa época. Ele contou que o grupo só se juntava para tocar no carnaval e que tocavam todo tipo de músicas, sendo efetivamente um grupo de baile. De acordo com Edegar, tocavam mambo, samba, chachacha, sertanejo e é claro, choro. Perguntei a ele se tocavam apenas músicas instrumentais e ele me disse que os bailes dessa época eram apenas instrumentais, que "essa história de cantor é uma coisa nova", mas que baile igual aqueles eram apenas músicas instrumentais, na maioria das vezes tocado de forma acústica pois não havia eletricidade na maioria dos lugares onde tocavam.


O grupo Amantes do Luar era formado por Edegar no trombone, Ernani na guitarra e/ou baixo acustico, Joãozinho no acordeão, João do Matadouro no banjo, Luiz Carlos Garniel no sax tenor e Wanderlei na bateria. Edegar salientou que o Wanderlei da bateria, não tinha uma das pernas e tocava além da bateria,

o tarol. Seu Edegar nasceu em 1946, então o Amantes do luar começou sua atuação no ano de 1962. Quando perguntei onde seu Edegar havia aprendido tocar os choros que tocava com o conjunto, ele me respondeu que de ouvido, seja pela rádio ou ouvindo os mais velhos tocarem. Esse é o motivo de acordo com ele, por saber muitos chorinhos que ele não sabe de quem é a autoria ou o nome da música, ele sabe tocar e pronto, de acordo com ele. Edegar disse que quem tocava mais choro ali no conjunto era o Joãozinho do acordeom que segundo ele, era um virtuose no seu instrumento.



Figura 14 - Grupo Amantes do Luar

Ele também não contou quando passou a morar na cidade de Pelotas, porém disse que aqui trabalhou em diversos lugares, além da profissão de músico de baile. Edegar então entrou e se formou no curso de música pelo Conservatório de Música de Pelotas, aprimorando seus conhecimentos teóricos. Como podemos observar, ele foi dispensado das aulas de Teoria I e II, provavelmente por já ter chegado com a bagagem do ensino formal do internato e da prática profissional nos grupos em que participava.


 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
 UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
 CONSERVATÓRIO DE MÚSICA

HISTÓRICO ESCOLAR

NOME: EDEGAR VIEIRA SILVEIRA
FILIAÇÃO: Bento Silveira
 Teresa Vieira Silveira
DATA DE NASCIMENTO: 18 de outubro de 1946
NACIONALIDADE: Brasileira
NATURALIDADE: Pelotas - RS

<u>DISCIPLINA</u>	<u>SÉRIE</u>	<u>1ªav</u>	<u>2ªav</u>	<u>3ªav</u>	<u>4ªav</u>	<u>MÉDIA</u>	<u>EXAME</u>	<u>MÉDIA</u>	<u>ANO</u>
Teor. Musical	2ºF	6,7	-	-	-	X	X	X	1977
Teor. Musical III	X	7,0	7,0	X	X	7,0	X	X	1987
Teor. Mus. IV	X	7,0	7,0	X	X	7,0	X	X	1987

<u>DISCIPLINA</u>	<u>SÉRIE</u>	<u>1ªav</u>	<u>2ªav</u>	<u>3ªav</u>	<u>4ªav</u>	<u>MÉDIA</u>	<u>EXAME</u>	<u>MÉDIA</u>	<u>ANO</u>
Teor. Musical	2ºF	6,7	-	-	-	X	X	X	1977
Teor. Musical III	X	7,0	7,0	X	X	7,0	X	X	1987
Teor. Mus. IV	X	7,0	7,0	X	X	7,0	X	X	1987
Teor. Mus. V	X	7,0	9,0	X	X	8,0	X	X	1988
Teor. Musical VI	X	9,0	9,5	X	X	9,2	X	X	1988
Hist. da Mús. I	X	10,0	10,0	X	X	10,0	X	X	1989
Leit. à 1ª Vista e Transp. I	X	7,0	7,5	X	X	7,2	X	X	1989
Harm. Elea. I	X	3,4	4,5	X	X	4,0	6,7	6,3	1989
Hist. da Mús. II	X	10,0	10,0	X	X	10,0	X	X	1989
Leit. à 1ª Vista e Transp. II	X	9,5	8,5	X	X	9,0	X	X	1989
Harm. Elea. II	X	-	-	X	X	X	X	X	1989

OBSERVAÇÕES: Dispensado de cursar Iniciação à Teoria Musical I e II
 Teoria Musical I e II, conforme Teste de Habilitação.
 F = Fundamental
 X = Nulo

Figura 15 - Histórico escolar do Conservatório



Figura 16 - Formatura no Conservatório

Em pouco tempo dali, Edegar entraria na Brigada militar, onde permaneceu até se aposentar. Ele entrou na brigada já com o cargo de músico. Lá tocou além do bombardino, a trompa e é claro, o trombone. Com o passar do tempo, além de conquistar o cargo de 1º trombone da brigada, Edegar passou a dar aulas de teoria, solfejo e percepção para os músicos ali e para demais músicos que viam na carreira militar, uma possibilidade de alcançar uma vida melhor. Na brigada participou de diversos concursos de banda militar por todo o Brasil e não abandonou a vida de músico de baile, tendo tocado em diversos grupos, cidades e estados. Na foto abaixo, vemos Edegar tocando no “Baile dos artistas” em um Clube em Santa Catarina e ao seu lado, Camila Pitanga, umas das dezenas de celebridades que frequentavam esse local, segundo ele.



Figura 17 - Edegar, Camila Pitanga e demais músicos no Baile dos Artistas - SC

Segundo Edegar, esses bailes mesmo com a presença dos aparelhos de som, continuavam sendo majoritariamente instrumentais. Para ele a presença de cantores em grupos de baile é uma coisa recente e ainda encarada com estranheza. Dentro do repertório, estavam é claro alguns chorinhos, dobrados militares, mambos, chacha, samba, sertanejo e uma ou outra, música gaúcha. De acordo com ele os grupos eram um sucesso, por terem naipes de sopros e uma bateria muito forte, que fazia sucesso nos bailes e concursos em que participavam.



Figura 18 - Grupo carnavalesco 'Samba Show' na cidade de São Lourenço – RS

Nos grupos da Brigada, além de músico e primeiro trombone, Edegar conseguiu notoriedade como arranjador, tendo sido homenageado pela prefeitura de Piratini – RS, pelo arranjo e regência na gravação do Hino municipal.



Figura 19 - Placa em homenagem a Edegar



Figura 20 - Edegar a esquerda da foto como 1º trompista da banda da brigada



Figura 21 - Edegar tocando trompa no concurso carnavalesco do colégio Gonzaga

Hoje, aos 77 anos, Edegar vive uma vida tranquila com a esposa no bairro Jardim América. Já é bisavô e segue ativo na música. Todos os meses ele vai tocar na roda de Choro do mercado, promovida pelo Clube do Choro de Pelotas. Questionei a ele se ele frequentava o bar Liberdade e ele comentou que chegou a ir algumas vezes, dar uma canja, mas que lá o pessoal era muito fechado e não o recebia muito bem, por isso preferia frequentar outros espaços. Seu Edegar, além de tocar o choro, continua tocando samba e sertanejo com um grupo de amigos do bairro Guabiroba em Pelotas, o qual ele tem muita gratidão e um compromisso, pois de acordo com ele, eles o ajudaram muito quando a

alguns anos atrás ele precisou realizar uma cirurgia. Eles ensaiam todos os sábados a tarde, na casa do músico que aparece tocando surdo. Edegar já levou ele e o cavaquinista que aparece ao seu lado no Clube do Choro. Ambos foram um tempo e logo pararam de ir, mas que vez ou outra, eles tocam algum chorinho no repertório.



Figura 22 – Grupo de músicos da Guabioba

Além de músico, Edegar foi um grande atleta, tendo corrido diversas maratonas e ganhado algumas delas. Um guardião da memória, ele segue também compondo, tendo me mostrado um choro de sua autoria, que pretendo transcrever e colocar na roda, ideia do próprio mestre. Muito legal ouvir e perceber que sua composição não se encaixa nos “padrões do choro” e tem uma forma muito parecida com um outro choro de Toinha, “mexe mexe da vovó” que temos no Acervo, na coleção da Rita Avendano. Choro de duas partes, de 16 compassos cada, sem casa 1 e 2. Choro de baile. Demonstrando uma forma muito própria e original de compositores negros de Pelotas. A generosidade em pessoa, seu Edegar se emocionou muito e ficou extremamente feliz em ser bem quisto, lembrado e entrevistado. Tivemos além de uma tarde muito agradável, um momento profundo de trocas, onde ouvindo aprendi muito sobre todo esse movimento do Choro na cidade de Pelotas.



Figura 23 – Seu Edegar na roda de Choro do Mercado Municipal – Foto: O fio da Navalha (Luis Fabiano)

2.5 Rosemar e Cristiane

Assim que contatei Rosemar, ela me disse que convidaria sua irmã, Cristiane, para estar junto a nós na entrevista. Cristiane é musicista, cantora e muito envolvida com a cena cultural e política de Pelotas. Combinado o dia, na segunda feira, 28 de agosto, fui até a casa de Rosemar. Chegando lá começamos a conversar e fui contando a elas da pesquisa. Elas demonstraram estar empolgadas e começaram a contar histórias dos seus familiares e de pessoas conhecidas e a medida em que falavam, Cris me indicava novas pessoas para que eu entrevistasse. Ao total foram 6 contatos que ela me passou, de memorialistas do Choro de Pelotas e pessoas ainda atuantes na cena musical da cidade.

Contaram de um primo delas, Elielson, músico do exército atualmente, multi instrumentista, que é pelotense mas devido a profissão está morando em Manaus. Elas contam que ele é uma herança viva dos seus familiares e que é uma pessoa que esteve participando dessa vida musical de sua família, que com certeza teria como contribuir com ótimas informações. Infelizmente devido ao curto tempo de conclusão desse estudo, não pude contatá-lo ainda. Depois de contarem de Elielson, se lembraram de uma história que tanto sua mãe, quanto seu pai contavam a elas. Disseram que naquela época, os músicos tocavam em

todo tipo de lugar: bares, restaurantes, festas particulares, familiares e em prostíbulos.

Contaram que seu pai e o conjunto que ele fazia parte, se apresentava frequentemente em dois prostíbulos: a boca da Maria das Tetas e a da Maria dos Arreios. Ambas ficavam na região do porto de Pelotas, de acordo com elas a zona mais boêmia da cidade nessa época. A boca da Maria das tetas ficava na rua Conde de Porto Alegre, perto do castelinho da 15 (ponto de referência local). Ambos os espaços tinham Choro com frequência e dentro do estabelecimento, havia uma mesa destinada as companheiras dos músicos. Elas disseram que sua mãe e as esposas dos outros componentes do conjunto, por vezes os acompanhavam nas toçadas, tendo muitas histórias nesses lugares. Além dessas duas, elas mencionaram mais um local perto do supermercado Krolow, que Cristiane diz ter conhecido, mas não se lembra muito bem do local exato e do nome.

Elas seguiram contando que eles não tocavam apenas em Pelotas, mas em toda a região, incluindo as demais cidades da volta e a zona rural. Nesse momento Rose conta que eles tocavam em bailes, mas que os bailes até a década de 70 eram separados entre baile de brancos e baile de pretos. Sendo assim, eles tocavam nos clubes e associações negras, como exemplo os clubes 'Chove não molha', 'Fica aí' e o 'Depois da chuva'. Cristiane conta que gostaria de conhecer mais a história do Depois da chuva, o primeiro clube a ter falido. Ela conta também que foi dentro do Fica aí que foi fundada a Academia do samba, escola da qual ela e Solon fazem parte. Inicialmente a escola se chamava 'Academia de samba do Fica aí'. A academia foi fundada em 1949 e após uma briga interna, se separou do clube em 1952, assumindo a partir dali o nome de Academia do samba e não mais 'de samba'. Esse nome surge, pois de acordo com Cris, baseada nas histórias que Solon contou a ela, eles não queriam ser uma escola, eles queriam ser acadêmicos, daí o nome.

Cris nesse momento faz questão de dizer também haviam mulheres nessa fundação da escola, pois quando ela entrou, não conhecia histórias de mulheres na harmonia. Ela fez uma pausa e disse: Dona Marlene Assumpção, ela sim pode te contar bastante coisa. Dona Marlene é do Choro, segundo Cris, ela inclusive já gravou um cd de choros, sambas e serestas. Ela fica um tempo no celular enquanto conta mais da sua trajetória que já tem 10 anos pela Academia do samba. Pouco tempo depois ela me mostra esse card de divulgação:



Figura 24 – Card de divulgação do show “Seresta e Choro’ de Marlene Assumpção

Esse evento aconteceu na mesma semana da entrevista, ou seja, Marlene segue super atuante na cena do Choro da cidade de Pelotas. Cris me passou o seu contato e disse fazer questão que Dona Marlene aparecesse nessa pesquisa. Infelizmente esse foi mais um caso em que o tempo não permitiu o contato. Aqui Cris fez uma pausa e começamos a conversar sobre sua trajetória musical. Uma questão que se levantou foi o papel do canto e de cantoras e cantores na prática do Choro. Rosemar comentou que acreditava que choro era apenas o instrumental, então Cris se lembrou de ‘Ronda’, um samba-canção-choro e de outros choros com letra.

Dali seguimos a conversa para outros lados, até voltarmos a falar na recorrência da presença das forças militares nas trajetórias dos homens dessas famílias. Segundo Rosemar, o surgimento da Associação Banda Democrata, foi no sentido de dar suporte, através de aulas de músicas, aos homens negros e pardos para a entrada nas bandas militares. Essa era uma possibilidade de conseguir um bom emprego e não estar fazendo o trabalho mais pesado e sujo desses espaços, função destinada as pessoas negras. Ser músico era uma possibilidade de estar nesse lugar com mais liberdade e com a possibilidade de ascensão. Então questionei a elas do seu avô, também chorão. Cris comentou que a banda deles era composta apenas de membros da família: avô, pai, tio e três primos.

Hermes Leonidas (pandeiro de couro e bandoneon), José Carlos (violão), Jorge (cavaco e violão), Arlei (pandeiro) e Dico (percussão). A banda da família. Cris sabe que irmão de seu avô Hermes, também era músico, no bairro Fragata, mas ela não sabe dizer mais a seu respeito. Seu Hermes nasceu em 1903 e não se sabe como aprendeu a tocar bandoneon, mas tocava diversos gêneros musicais,

como o choro, o tango, samba, seresta e mais. Cris disse que seu pai tocava além do violão, o violoncelo e percussão. De acordo com elas, eles aprendiam música entre eles, não se sabe exatamente como. Então elas começaram a mostrar vídeos de seu pai, dançando, cantando e depois contando como conheceu a mãe delas.

Rose começou a contar que naquela época não era possível viver só da música, então seu pai era encanador. No carnaval eles saíam pra tocar nos blocos e ganhavam por noite, nos clubes sociais mais abastados. Elas não sabem ao certo quando começaram a tocar, mas pelas contas, chegamos até 1920/30. No meio da conversa Cris disse que “isso é coisa que a família conta” e seguiu dizendo “que se a gente não sentasse pra contar essas coisas, nada a gente ia saber” e disse ter muita curiosidade em conhecer as histórias da região. Isso porque sua família é muito grande e espalhada pela região sul do Rio Grande do Sul. Ela pesquisou através do facebook, parentes seus e chegou até uma prima em São José do Norte, que é filha de um homem chamado de Mário da Flauta. Conversando com ela e com seu pai quando era vivo, Cris descobriu que Mário da Flauta era irmão de sua avó e também músico de Choro.

Quando perguntei o que elas achavam do cenário contemporâneo do movimento do Choro, elas comentaram que hoje davam mais importância ao movimento que naquela época. Contaram que seu pai era apaixonado pelo gênero e tinha vários LP's de choro que colocava em todas as festas familiares. Contaram que se dependesse dele, só tocava choro. Elas disseram que escondiam os discos do pai, para que ele tivesse que escolher outros discos, pois elas já estavam enjoadas de ouvir o chorinho. Rosemar contou que o Choro só foi voltar na sua vida quando sua irmã passou a cantar no coral e quando ela foi estudar a museologia. Ela contou que ao buscar novas perspectivas museológicas e entender que o museu também é um espaço de poder, ela passou a estudar mais sobre as histórias das manifestações afro brasileiras. Nessa perspectiva, ela começou a entender como as narrativas familiares vividas por ela e pelas pessoas próximas a ela, fazem parte desse contexto maior. Ambas disseram que o choro voltou a estar presente na vida delas nos últimos anos. Rosemar reafirmou a sutileza e o nível de sofisticação alcançada na comunicação oral e na transmissão de conhecimentos, história e resistências através dos sons. A medida que o assunto seguia, elas foram se lembrando de pessoas da nova geração da sua família, netos, sobrinhos e etc, que também são musicistas hoje em dia. Alguns a nível profissional e outros que mesmo sem exercer a profissão, tem a música como algo presente na sua vida.

Conversamos por quase três horas, comendo pipoca e tomando mate na cozinha. Além delas, Nei, esposo de Rose esteve presente uma boa parte da entrevista também. Só tenho a agradecer pela generosidade na recepção, pelo convite inicial da Rose em ter essa conversa e por todas essas histórias compartilhadas e confiadas.

CAPÍTULO 3 – PROPOSTAS DE DIRETRIZES E AÇÕES PARA O PROJETO ENCONTROS NO CHORO

O objetivo desse estudo é o de propor ações práticas, na intenção de aplicar um plano melhor explicitado de equanimidade ao projeto Encontros no Choro: introdução e vivência. Por isso, dedico o terceiro capítulo a proposição de

diretrizes e continuidades para o projeto. Esse trabalho vem dialogando com a discussão da interseccionalidade trazida já em um trabalho anterior, do pesquisador Gustavo Mustafé, intitulado *Diversidade no Choro: gênero, sexualidade e raça na música instrumental brasileira*. A pesquisa do Gustavo teve o enfoque nas questões de gênero e sexualidade, a minha teve o foco nos aspectos étnico raciais. Assim, ao procurar confluir os interesses e ideias, poderemos propor pesquisas e ações mais assertivas na extensão e no ensino.

A primeira delas, centradas na ação de extensão das oficinas do projeto, é a de no próximo ano (2024) trabalhar com a turma da oficina no primeiro módulo anual (4º módulo oficina) um repertório centrado nas obras de compositoras de choro e no segundo módulo anual (5º módulo da oficina) trabalhar um repertório voltado para as obras de compositores negros. A ideia é também inserir no momento de aula do bandão, uma breve história de cada compositor(a) abordado(a), contando sua trajetória, período de atuação e referências de onde procurar mais informações. Como a oficina foi dividida em Aulas de instrumento e bandão, sem as práticas dos regionais, poderemos incluir essa atividade contemplando as 03 horas semanais da oficina. A intenção não é tratar essas questões e essas pessoas como “edição temática”, mas sim difundir essas obras e epistemologias, além de trazer a consciência de que até então os temas trabalhados são majoritariamente de compositores homens e brancos. Através da contraposição, racializar e generificar a branquitude cis heteronormativa que se coloca como universal silenciosamente. O repertório sugerido é:

1º módulo anual (4º módulo das oficinas):

- Eu sou do barulho – Carolina Cardoso de Menezes (Songbook Choro Vol.3, p.100)
- Velhos Chorões – Luciana Rabello (Songbook Choro Vol.3, p.214)
- Tanguendo no Castelo – Julia Alves¹⁸
- Bem te vi atrevido – Lina Pesce (Songbook Choro Vol.2, p.36)

2º módulo anual (5º módulo das oficinas):

- Rosa – Pixinguinha (Songbook Choro Vol.1, p.208)
- Tudo dança – Bonfiglio de Oliveira (Songbook Choro Vol.2, p.204)

¹⁸ Entrei em contato com Julia, que ainda não disponibilizou o material por falta de tempo, mas que mandará em breve. Ela se formou na ufpef e fez parte do projeto, tendo desenvolvido um tcc sobre práticas pedagógicas do choro, na flauta.

- Na Glória – Raul de Barros (Songbook Choro Vol.2, p.144)
- Paraguassú – Chiquinha Gonzaga (Disponível arranjo para bandão na Casa do Choro: <https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/10403>)

A ideia é manter o princípio adotado até então do nível de dificuldade das músicas ser gradual, indo do mais introdutório ao mais avançado. Outra mudança facilmente aplicável é a de inserir nos formulários de inscrição das oficinas, as opções de auto declaração racial e de gênero. Tal medida é colocada na intenção de mapear o perfil das pessoas que participam do projeto. Através dos dados obtidos nas inscrições poderemos entender se tais medidas serão eficazes a médio e longo prazo e também buscar meios de atender, com atenção e respeito, a comunidade que procura a extensão universitária. Além é claro de buscar maneiras de que o projeto siga alcançando um número amplo e plural de pessoas e identidades. Felizmente o projeto tem sido bem sucedido no que se propõe, conquistando espaço de atuação dentro e fora da universidade. Um desses resultados, consequência também das possibilidades financeiras da instituição, é o aumento das bolsas que o projeto pode ofertar aos discentes do curso. Por isso, a segunda proposta é referente as bolsas de iniciação científica.

Até o momento a distribuição de bolsas tem sido feita por indicações, ou seja, um(a) discente voluntário(a) vai participando do projeto, até o momento em que surge uma bolsa e essa pessoa é indicada baseada na sua participação e “competência”. Mais uma vez Cida Bento nos lembra que:

“muitas vezes a competência exigida está ligada a familiaridade com códigos da cultura organizacional, adquiridos ao frequentar instâncias mais estratégicas da instituição” (BENTO, 2022, p.21)

e reforça ao dizer que “essa experiência não é acessada, em geral, por grupos que carregam uma herança de discriminação e exclusão” (Ibdem).

Sendo assim, a proposta é que o projeto realize editais de bolsa abertos a comunidade acadêmica do Bacharelado em Música no geral, com a distribuição de 50% das ofertas voltadas para ações afirmativas, seguindo a política já existente na UFPel. Como as expectativas vão no sentido de ampliar as ofertas de mais bolsas, a presença de ações afirmativas nessa distribuição deve ser constante, buscando além da pluralidade de pensamentos e ações, estimular a continuidade de discentes não brancos durante a graduação. A curricularização das matérias ofertadas pelo projeto começará a ser implantada a partir do

próximo semestre (2023/2). Serão inclusas na grade curricular: Práticas interpretativas do Choro I e II, Saxofone I, II, III e IV e Conjunto de Saxofones I e II. Sendo assim, acredito que ter cursado pelo menos a cadeira de Práticas interpretativas I, tem que ser um quesito obrigatório na distribuição de bolsas e na hipótese de não existirem candidatas selecionadas em número suficiente para o cumprimento do percentual da reserva de bolsas de natureza étnico-racial, os recursos serão destinados para a ampla concorrência, observando-se a ordem de classificação estabelecida pela Comissão de Seleção.

Isso na intenção de vincular a ação de ensino as demais ações do projeto e de não cometermos um erro comum de organizações majoritariamente brancas que se pretendem equânimes, que é o tokenismo. Em um artigo traduzido pela revista Geledés, Clelia Rodrigues define o tokenismo como:

“O ato de se utilizar da presença, da proximidade ou de uma relação com uma pessoa negra para se eximir de cometer racismo. Também ocorre quando uma pessoa negra, num espaço ocupado pela branquitude, é usada para legitimar atos racistas naquele espaço ou grupo. Como se a presença de um pessoa negra num determinado espaço ou numa relação eximisse o emissor de ser racista.”

Clelia segue nos alertando que as políticas de decolonialidade não são o mesmo que o ato de descolonizar (RODRIGUES, 2017). Nesse sentido, ela traz a questão da utilização desse termo (decolonial) como algo decorativo e sofisticador dos métodos eurocêntricos de produção de conhecimento. Um dos apontamentos mais pertinentes do texto é que como pensadores politizados, devemos refletir sobre essas experiências se estivermos realmente envolvidos em discussões profundas sobre solidariedade, resistência e territórios nas ciências humanas. E ela ainda tensiona essa relação ao nos questionar se é possível que através dessas práticas pretensamente “decolonizantes” que estamos sendo colonizados mais uma vez? (Ibdem).

Reafirmando a responsabilidade social e acadêmica do projeto, a terceira proposta vem para as ações de pesquisa. Assim como apontado nas entrevistas acima, ainda existe uma número enorme de memorialistas a serem contatados e contatadas e que desejam somar suas histórias a narrativa do movimento do Choro pelotense. Por isso, eu proponho que essa pesquisa continue. Assim como afirmado no primeiro capítulo, o projeto se utiliza da pesquisa-ação, que

contempla ciclos de ação e reflexão (TYGLE, 2006). Nós tivemos um momento de ação no acervo, contatando diversos memorialistas que inicialmente construíram conjuntamente as coleções que formam o Acervo hoje. A partir disso refletimos e produzimos o Caderno do Choro Pelotense, o Vol 1 e Vol 2 dos álbuns do Clube do Choro, a Revista do Choro pelotense, o 1º Fórum do Rio Grande do Sul, 1º e 2º Festival de Choro e demais comunicações e publicações. Agora é hora de agir novamente, adicionando camadas a história do movimento de Choro em Pelotas através da busca e troca com demais memorialistas.

Nos nossos processos de discussão, sempre procuramos entender até onde vai o Clube do Choro de Pelotas e até onde vai o projeto Encontros no Choro. Isso no intuito de manter nossa responsabilidade social com o coletivo que nos tem apoiado e é ativo nas decisões do projeto desde o princípio. Acontece que o Clube do Choro de Pelotas é mantenedor dessa tradição do Choro ligada a Avendano Jr e o bar Liberdade. Por isso o nome da única linha de pesquisa do projeto até então: Avendano Júnior: a tradição do choro em Pelotas – A construção de um arquivo colaborativo da música e memória de Pelotas e região (PRPPGI/UFPel). O que acontece é que o Clube do Choro de Pelotas e essa “tradição do choro” representam uma parte importante do movimento na cidade, mas não o movimento como um todo. Como podemos observar nas entrevistas, todas as pessoas entrevistadas, por mais que tenham conhecido o grupo e o bar Liberdade, tiveram suas trajetórias e ações em espaços distintos e estiveram e estão envolvidas com outros grupos de pessoas que não os ligados a essa narrativa.

Por isso, vejo a necessidade de criarmos uma nova linha de pesquisa, que não esteja ligada a Avendano e a tradição. Isso pois acredito que devemos realizar um novo processo de digitalização e busca de documentos, materiais e relatos. Se esse conjunto de materialidades não perpassam por esses pontos focais adotados até então, não faz sentido adicioná-los na mesma linha de pesquisa, visto que a proposta procura e sugere novos protagonismos desse movimento. Entendendo que o Clube é um coletivo parceiro, acredito que ao buscarmos novas parcerias, as fronteiras e as separações entre o que é o projeto da universidade e o que é a associação civil Clube do Choro, ficarão melhor definidas e explicitadas, permitindo uma maior autonomia de ambas as partes.

Aqui é importante salientar que não estou propondo que essa linha de pesquisa seja interrompida, visto a vastidão de materiais que ainda estão em desenvolvimento e a troca constante com o projeto que continua. Porém, compreender que essa narrativa é ampla e não centralizá-la em um pequeno grupo de pessoas brancas se faz cada vez mais necessário, para que possamos de fato estar atentos a comunidade do Choro de Pelotas. Sendo assim, sugiro a abertura dessa nova linha de pesquisa: O Choro Negro em Pelotas: rotas, trajetórias e territórios musicais.

Fazendo jus ao propósito inicial da rede de museus, entendo que essa pesquisa deve ser realizada em conjunto com o MAB-Sul, procurando tecer essas redes de histórias, buscando os pontos de confluência e de escape, para assim termos uma perspectiva mais ampla desse movimento e do território. A partir do compartilhamento de coleções, podemos além de somar esforços e materialidades, estar em diálogo ativo com a comunidade acadêmica e com a população que constrói junto, ambos os projetos. Assim também estar atentos a críticas como a do professor Saloma Salomão, quando se refere a projetos de pesquisas realizados por pessoas brancas que obtém poder, prestígio e renda, em cima da produção epistemológica de pensadores racializados (SALOMÃO, 2022). Essa crítica ele fez ao grupo de pesquisas do IMS que produziu um livro de obras inéditas do maestro Pixinguinha e pode ser conferida no 1º encontro da série 'Modernismos negros', disponível no canal do IMS, no Youtube.

Um dos locais sugeridos para que iniciemos a pesquisa, é na Sociedade Musical União Democrata, fundada em 1896 como uma associação de músicos negros, por onde passaram diversos chorões da cidade de Pelotas e região, como apontado nas entrevistas com Rosemar, Cris e Seu Edegar. Outra sugestão é nos acervos da escola de samba "Academia do samba", visto que muitos músicos de choro passaram pela escola e chegaram até a realizar gravações importantes lá, como apontado na entrevista de Solon Silva. Uma possível parceria também está com Darci Mathias, filho de Paulino Mathias e atualmente pesquisador desse acervo que se encontra espalhado e com poucas notícias além dessas do museu e discoteca em Santo Antônio da Patrulha. Outros acervos importantes de serem ativados são os da rádio cultura, radio tupanci e rádio pelotense, espaços de importante difusão e prática do Choro na

cidade e no estado, além de constantemente citadas nos depoimentos das pessoas as quais entramos em contato.

Considerações finais

Realizar esse estudo e novamente essa imersão nas tramas, através do fiar conjunto com as pessoas trazidas ao longo do texto, desde entrevistades até às referências, pautando o movimento do Choro de Pelotas, foi enriquecedor em níveis que ainda não consigo nomear. Fica claro e evidente a importância que todo esse movimento tem na minha formação enquanto pessoa, individuo, músico, professor, artista, pesquisador e morador de Pelotas. Assim como Leda Maria Martins assinala em sua obra *Performances do tempo espiralar*, as performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais recriados, restituídos e expressos pelo corpo (MARTINS, 2021, p.47). Assim ela ecoa Mestre Didi, quando ele diz que:

“Quando falo em tradição não me refiro a algo congelado, estático, que aponta apenas a anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais constitutivos e condutores de identidade, de memória. Capazes de transmitir de geração em geração continuidade essencial e, ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitem renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores” (SANTOS, 2002, p.112).

Seguindo esse raciocínio, podemos inferir que o mais importante de uma tradição é o fundamento e não apenas a forma. A forma é consequência do fundamento, expresso esteticamente. Sendo assim, fica cada vez mais importante procurarmos maneiras de comunicar e construir conjuntamente o movimento do Choro em Pelotas buscando além de documentos, partituras, cartas e etc, diálogos mais abertos e amplos, com a comunidade do movimento do Choro.

Ao longo do texto faço essa distinção entre o Choro de ‘C’ maiúsculo e o de ‘c’ minúsculo, baseado da definição de Cibéle Palópoli, na qual o choro com ‘c’ minúsculo representa o gênero musical choro e o Choro de ‘C’ maiúsculo representa a prática cultural (PALÓPOLI, 2018, p.27). Algo comum nas entrevistas e na historiografia geral do Choro é o fato dessa prática sempre ter abrigado diversos gêneros musicais, sendo a valsa, schottish, mazurcas e etc no

Rio de Janeiro (CAZES, 2011) e o mambo, o chachacha, sertanejo, samba, tango, carnaval e seresta, no Rio Grande do Sul. Dessa maneira ampla, entendemos que o Choro enquanto cultura está além do choro enquanto gênero musical e que como um movimento, ele é formado por diversas pessoas e identidades. Será que ao optar por um recorte apenas nas práticas culturais de pessoas brancas, estamos abrangendo a multiplicidade de rotas e práticas desse movimento?

Posso considerar essa uma pesquisa imersiva, pois já faço parte do movimento há seis anos, cinco deles em Pelotas. Uma reclamação comum dos músicos é que nas rodas sempre são tocadas as mesmas músicas e essa é uma constante no Brasil, as rodas acontecerem quase que de maneira institucional. Cheguei a possível conclusão de que um possível problema é que só se toca choro, no Choro. Ao fazer isso, baseados em um preciosismo da linguagem, embasado nas construções narrativas sobre a prática, invisibilizamos as vivências e demais entendimentos do Choro, inclusive na contemporaneidade. Fato é que como cultura popular, o Choro não necessita de aval acadêmico para validação. Mas se nós enquanto pesquisadores politizados buscamos um posicionamento sócio responsável e uma abertura realmente decolonial da universidade, temos de estar atentos a essas diferenciações.

Ao longo do trabalho fui me perguntando realmente o quanto na verdade parece conveniente para a academia a incorporação do choro, no sentido de se utilizar também de formas e de uma linguagem escrita e cultural, dominada pela branquitude. E o quanto de controle da linguagem está por trás da “salvaguarda”, “resgate” e “patrimônio”, propagado por algumas instituições. Fato é que o Choro, se encontra próximo do conceito de oralitura expresso por Leda Maria Martins, ao se referir a práticas culturais que tem na performance, seu espaço maior de síntese (MARTINS, 2021). Ela propõe que as oralituras, são formas complexas e refinadas de prática da memória e grafia do tempo, tendo a corporeidade como espaço central de agenciamento. De acordo com ela, os estudos da performance como campo multidisciplinar, rompem a dicotomia ocidental entre oralidade e escrita (MARTINS, 2021, p.38). Isso significa que a escrita é parte constituinte do todo, mas não o seu espaço privilegiado de transmissão e validação. Tendo isso como base, penso que ainda podemos e devemos seguir buscando maneiras de ensino-aprendizagem dessa prática na

contemporaneidade, a entendendo como uma tecnologia social de ponta. Para isso, precisamos ampliar o grupo de memória com o qual trabalhamos e valorizar, através do reconhecimento e do diálogo, a construção afrodiaspórica, indígena e mestiça dessa prática na nossa localidade.

Outro fator que foi muito importante para o meu entendimento do Choro em Pelotas e a relação da história com a bibliografia construída até então, foi a questão da radiodifusão. Até o início desse estudo, o que eu entendia era que a rádio sempre presente nos relatos e entrevistas de chorões e memorialistas do Choro, era a rádio nacional. Me utilizando até então de uma base bibliográfica que pautava o Choro majoritariamente no Rio de Janeiro, eu entendia que a rádio que era tão importante e amplamente difundida aqui, era essa dos programas de auditório e dos regionais de choro. Baseado nisso, escrevi o texto que foi produzido pelo Clube, através do edital Arte em toda parte, promovido pela Funarte no período da pandemia. Produzi a narrativa do vídeo 'Panorama Histórico do Choro pelotense', que está sendo divulgada no site do projeto, nas abas das oficinas. Além disso, me utilizei desse material para dar aula de História do Choro no 1º Festival do Choro de Pelotas.

Fato é que não era bem assim. Através das entrevistas com Solon e Milton e relacionando os relatos aos demais apresentados até e então, entendi que as rádios que foram tão importantes pra prática do Choro aqui, foram as rádios locais, em especial aquelas mencionadas ao longo do texto. Obviamente alguns programas possivelmente era reproduzidos na cidade, como exemplo o do Waldir Azevedo, ponto inicial de contato entre Avendano e o maestro. Porém, nos programas ao vivo, que aconteciam em vários dias da semana, quem tocavam eram os musicistas de choro de Pelotas. Através das entrevistas e dos materiais que temos no acervo, podemos afirmar também que uma parte desses grupos era formada apenas por músicos negros, o que afirma essa construção e presença no movimento do Choro de Pelotas. Como exemplo, a foto do regional da rádio pelotense, da coleção de Heloísa Borges e o fato desses músicos também tocarem na rádio cultura, como apontado por Solon.

Além disso, a presença dos discos de 78rpm também foram muito importantes de fato, assim como nos relataram Rosemar e Cristiane, contando que as festas familiares eram animadas pela discotecagem de discos de choro. O que podemos adicionar a essa compreensão, era a produção desses discos em Porto

Alegre e não somente no Rio, como apontei no capítulo “O Choro no Rio Grande do Sul”. Parte importante do acervo de discos da rádio cultura já se encontra na discoteca L.C Vinholes, da UFPel e pode nos revelar muito do repertório que foi tão influente para a nossa localidade. Outro ponto de convergência com a bibliografia é a respeito dos trânsitos de músicos importantes no Rio Grande do Sul, como apontado por Luís Coelho, Hardy Vedana e Darci Mathias, filho do Paulino, contatado por César. Podemos conferir mais uma vez o como essas passagens influenciaram os grupos locais de todo o estado. O que significa que para termos uma compreensão mais ampla do movimento do Choro no estado, temos que entender esses movimentos e principalmente, seus desdobramentos, sua continuidade histórica. Assim, poderemos entender as demais rotas dessa prática, seus cruzamentos e escapes e sua prática hoje, possivelmente através de nomenclaturas que não ‘choro’ especificamente.

Por último e não menos importante, realizar uma investigação acadêmica e aprofundada a respeito das relações étnico raciais através da música, em específico do Choro, foi e segue sendo muito significativo para mim. Esse estudo como comentei no segundo capítulo, vem no sentido pessoal de posicionamento político. Compreender como se dão as relações através da intersseccionalidade e o como essas discussões atravessam a minha vida, tem sido um trabalho constante, realizado com atenção, cuidado e coragem. Além disso, entender as bases dessa construção e ação, geograficamente localizadas, me movimentava enquanto um morador de Pelotas que já me considero após esses quase seis anos de relações estabelecidas e vivenciadas aqui.

Procurei através dessa pesquisa, trazer novas perspectivas, propostas e revisões para o projeto Encontros do Choro, pois acredito que é necessário um posicionamento mais explicitado em direção a equidade de classe, racial, de gênero e sexualidade e nas demais áreas da vida social e formação territorial que a iniciativa se propõe. Acredito muito no potencial e na permeabilidade social que o projeto atinge, ao se propor como uma interface de negociações entre a comunidade e as camadas institucionais. Sou grato a todas as pessoas que se envolvem nessa construção e a você, que acompanhou esse trabalho até aqui.

Sei que ainda há muito trabalho a ser feito, muita luta e disposição para atingirmos uma vida plena, gozando dos direitos de existir e de viver bem, de todas as pessoas. Espero que nos próximos anos continuemos firmes nessa

busca da decolonialidade e do antirracismo na prática, no ensino, nas abordagens de pesquisa, nos âmbitos institucionais, estéticos, filosóficos, cotidianos e sei que a música é capaz sim de construir realidades, utopias possíveis, espaços de luta e discussão frente as diversas camadas que compõe essa estrutura ainda muito opressora.

Viva a universidade pública, a cultura, a educação, o sistema público de saúde, as múltiplas narrativas, a memória, Pelotas, o sonho, todas as pessoas que construíram esse trabalho conjuntamente e que vem carregando esse movimento ao longo de muitos anos e é claro:

Viva o Choro!

Referências

- ANJOS, Débora Ramos; SILVA, Gislaíne Amaral, SANTOS, Patricia da Silva. **O Uruguai é um país branco?** Publicado em *Fronteiras da dependência: Uruguai e Paraguai*. Editora: Elefante, 2021.
- ANZINI, Violet Baudelaire. **O poder das Coisas: corpa, falocentrismo, transgeneridade e arqueologia**. Arche: Rev. Disc. Arqueologia, Rio Grande, RS, v.1 n.1, jul.-dez. ISSN: 2675-8148. 2020.
- BENTO, Maria Aparecida. **O pacto da Branquitude**. Primeira edição. Editora: Companhia das letras, São Paulo. 2022.
- BELLAH, Robert N. et alli. *Habits of the Heart. Individualism and Commitment in American Life*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- BUENO, Beatriz. **Parditude**. Disponível em: <https://www.instagram.com/parditude/>
- CAMBRIA, Vicenzo; FONSECA, Edilberto; GUAZINA, Laize. **Com as Pessoas: reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisas participativas na etnomusicologia brasileira. Etnomusicologia no Brasil** / Angêla Luhnig, Rosângela Pereira de Tugny, organização. - Salvador, EDUFBA, 2016.
- CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao Municipal**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. **O choro**. Disponível em: <<http://www.henriquecazes.com.br/index2.php?cat=ochoro>>. Acesso em: 06 jan. 2011. Texto de divulgação
- COELHO, Luís Fernando. **Os músicos transeuntes: de palavras e coisas entorno de uns batutas**. Editora Cada Aberta, 2013.
- CONNERTON, Paul. **How societys remember**. Publisher: Cambridge University Press, 1989
- CORTE, José Ignacio Gomeza Gómez. **Em busca da memória e da identidade: a resistência do povo Charrua no Uruguai**. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Rio de Janeiro, 2017
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

- FAUSTINO, Jean Carlos. **O êxodo cantado: a formação do caipira na modernidade**. Tese de Doutorado na Universidade Federal de São Carlos, 2014.
- FERNANDES, Vália Dorneles. **Escravidão de pessoas livres na fronteira Brasil/Uruguai: Pelotas (1850 - 1866)**. Revista História em Reflexão, v.3, n6, p. 1 – 24, dez.2009.
- FERNANDES, Viviane B; SOUZA, Maria Cecília C.C. **Identidade Negra entre exclusão e liberdade**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n.63, (p. 103-120), abr. 2016.
- FOUCAULT, Michel. **Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews**. Donald F. Bouchard, org. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- FONSECA, Maria Angela Peter da. **Estratégias para a preservação do germanismo (Deutschum) - gênese e trajetória de um collegio teutobrasileiro urbano em Pelotas (1898-1942)**, Pelotas, 2007, 158p.
- GONÇALVES, Eduardo. **A casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX**. Publicado em Revista Desigualdades & Diversidade nº9, jul-dez de 2011.
- GOMES, Lauro Eusébio. **Ser pardo: o limbo identitário racial brasileiro**. Vol 05, N. 01 - Jan. - Mar., 2019 | <https://portalseer.ufba.br/index.php/cadgendiv>
- hooks, bel. **Pertencimento: uma cultura do lugar**. Editora Elefante, 2022
- JOVCHELOVICH S, Bauer MW. **Entrevista Narrativa**. In: Bauer MW, Gaskell G. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Petrópolis: Vozes; 2002, p. 90-113.
- KRAMER S. **Ensino fundamental de nove anos: orientações para a inclusão da criança de seis anos de idade**. In: Beauchamp J, Pagel SD, Nascimento AR, (organizadores). Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2007. P 13-24
- SOARES, Rangel, P. (2015). **Apenas uma questão de cor? As teorias raciais dos séculos XIX e XX**. Simbiótica. Revista Eletrônica, 2(1), 12–21. <https://doi.org/10.47456/simbitica.v2i1.10324>
- MARÉS, Carlos. **A função social da Terra**. Curitiba: Arte & Letra,2021
- MARTINS, Leda Maria. **O tempo espiralar: performances do corpo tela**. Editora: Cogobó, 1ªedição. Belo Horizonte, 2021.

- MECABO, Marina. **Se essa rua fosse minha: a criação de uma utopia urbana no entorno escolar**. Universidade Federal de Pelotas, 2021.
- MIGNOLO, Walter. **Os esplendores e as misérias da “ciência”: colonidade, geopolítica do conhecimento e pluriversalidade epistémica**. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente*. São Paulo: Cortez, 2004. p. 667-710.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: **História Cultural da música popular***. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.
- NOBILE, Lucas. *Raphael Rabello: um violão em erupção*. São Paulo Editora 34, 2018
- NOLETO, Rafael da Silva. **Música como ciência, ciência como música: provocações epistemológicas**. *Opus*, v.26n. 3, p. 1-22, set/dez. 2020. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2619>, 2020.
- OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas**. Tradução de Juliana Araújo Lopes. *Codesria Gender Series*. Volume 1, Dakar: CODESRIA, p.1-8, 2004.
- PALÓPOLI, Cibele. **Violão velho, Choro novo: processos composicionais de Zé barbeiro**. Usp – São Paulo, 2018.
- QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Até quando Brasil? (re)pensar o ensino superior Perspectivas decoloniais para em música**. *Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, v. 10, n. 1, p. 153–199, 2020.
- REILY, Suzel Ana. **A música e a prática da memória: uma abordagem etnomusicológica**. USP, 2014.
- REZENDE, Gabriel Sampaio Souza de Lima. **O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários a história oficial do Choro**. Unicamp, 2014.
- RIBEIRO BT, Pereira MGD. **A noção de contexto na análise do discurso**. *Ver. Est. Ling Juiz de Fora*. v.6, n.2, p.49-67, jul/dez, 2002.
- RIBEIRO, Carlos Antônio. **O contínuo racial, mobilidade social e embranquecimento**. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 2017
- RICE, Timothy. **Etnomusicology: A very short introduction**. Oxford. Oxford University Press, 2014.

RODRIGUES, Clelia. **Como a academia se vale da pobreza, da opressão e da dor para masturbação intelectual**. Revista Geledés, disponível em: <https://www.geledes.org.br/como-academia-se-vale-da-pobreza-da-opressao-e-da-dor-para-sua-masturbacao-intelectual/>

SANTOS, Deoscóredes Maximilliano dos. **Tradição e contemporaneidade**. Apud Santos, Inaicyrá Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador, 2002.

TAYLOR, Diana. **The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas**. Durham (EUA) e Londres: Duke University Press, 2003.

TYGEL, Júlia Z., NOGUEIRA, Lenita W. M. **Metodologias em etnomusicologia participativa: reflexões sobre as práticas de dois projetos**. In: III ENABET, Anais do III ENABET, São Paulo, 2006.

VIEIRA, Itamar Jr. **Salvar o fogo**. Editora Todavia, Salvador, 2023.

VEDANA, Hardy. **Octavio Dutra na história da música de Porto Alegre**. Porto Alegre: Proletra, 2000.

----- **Jazz em Porto Alegre**. Editora L&PM, Porto Alegre: 1987