



## “E SÓ ASSIM ENTÃO, SEREI FELIZ, BEM FELIZ”: UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES SOCIAIS DO CHORO A PARTIR DO PROJETO CENTRO DE ÓPERA POPULAR DE ACARI

André Cesari Batista de Lima<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho pretende discutir a relação entre o ensino de música, mais precisamente do gênero choro, em projetos sociais, usando como objeto de análise o Centro de Ópera Popular de Acari. Será apresentado primeiramente uma análise do processo histórico desse gênero musical, compreendendo as relações sociais e culturais do mesmo. Posteriormente, será apresentado o projeto Centro de Ópera Popular de Acari, um projeto social que surgiu nos anos 2000, com o nome ABC & Arte, idealizado pela professora Avamar Pantoja, dentro da Escola Municipal Alexandre de Gusmão, e que, a partir de 2005, mudou de nome para Centro de Ópera Popular de Acari, além da sua localização, passando para um salão próximo à escola onde o projeto começou e que, devido à falta de recursos, encerrou as suas atividades no ano de 2017, no qual eu fui aluno e professor durante os anos de atividade do projeto.

**PALAVRAS-CHAVES:** Música; Choro; Projeto Social.

### AN ANALYSIS OF SOCIAL RELATIONSHIPS FROM CHORO IN THE ACARI POPULAR OPERA CENTER PROJECT

**ABSTRACT:** The present work intends to discuss the relationship between the teaching of music, more precisely of the choro genre, in social projects, using, as object of analysis, the Center of Popular Opera of Acari. An analysis of the historical process of this musical genre will be presented, understanding its social and cultural relations. Subsequently, the project Center of Popular Opera of Acari will be presented, a social project that appeared in the 2000s, with the name ABC & Arte, idealized by teacher Avamar Pantoja, inside the Municipal School Alexandre de Gusmão, and which, from 2005 changed its name to Center of Popular Opera of Acari, in addition to its location, moving to a hall near the school where the project started and which due to lack of resources ended its activities in 2017, in which I was a student and teacher during the years of project activity.

**KEYWORDS:** Music; Choro; Social Project.

<sup>1</sup> Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Músico e Produtor Cultural.

## O PROCESSO HISTÓRICO DO CHORO

Nesta primeira parte, farei uma abordagem em torno da criação do gênero choro, compreendendo os seus aspectos históricos, sociais e culturais. Buscarei trazer como, ao longo dos anos, o choro foi transitando por diversos lugares, e também analiso como essa circulação influencia para a consolidação de um discurso de uma música e uma prática cultural “essencialmente brasileira”. Compreendendo as definições sobre gênero musical, o autor Pedro Aragão (2011) aborda a seguinte definição:

Aquilo que identificamos usualmente como “gênero musical” seria mais propriamente definido como um feixe de discursos e ideias sobre determinadas práticas do que simplesmente por uma definição “fechada” sobre determinado discurso sonoro (ARAGÃO, 2011, p. 150).

Portanto, para entender esse desenvolvimento do choro enquanto prática cultural, compreendo que um gênero musical representa não apenas um determinado ritmo, som, ou melodia, e sim de uma série de discursos, além de um processo simbólico e cultural de símbolos que estão envolvidos durante esse decorrer.

Ao pensarmos na música, devemos compreendê-la como:

Um acontecimento, como algo que existe para além de sua estrutura sonora, pois está inserida numa estrutura social que não pode de forma alguma ser desconsiderada. Quando a música é tocada ela interfere num sem número de acontecimentos. Um gravador pode captá-la, mas não dá conta de captar esse contexto no qual ela acontece e que acaba por influenciá-la. (ALVES, 2009, p. 40)

Kleber (2006) desenvolve o entendimento da música como prática social, a partir da leitura de Shepherd e Wicke (1997). Neste contexto teórico, ela não se estrutura por si mesma, no entanto, passa a ser estruturada pelas pessoas através da capacidade de se compreender e elaborar os sons do mundo material e através de estruturas simbólicas em um certo nível de consciência. Entendo também que a música é social, pois não está apenas sendo produzida pelo mundo material e público, mas também pela capacidade que

possui de simbolizar o mundo externo substancial e comunitário assim como está estruturado.

Sobre as origens do choro enquanto gênero musical, estas se encontram ligadas principalmente à junção de dois ritmos, a polca e o lundu (DINIZ, 2003; CAZES, 1998). A polca chega ao Brasil por volta de 1845, vinda da Europa, o qual, em um primeiro momento, é o gênero dançado nos bailes das classes mais altas do Rio de Janeiro, fazendo grande sucesso durante essa época. Aos poucos, o gênero passa a ser dançada também pelas camadas mais pobres, em que há um processo de apropriação da mesma, e, após algum tempo, serve como base para o choro.

Originária da Boêmia foi largamente tocada e aceita pelo público, tornando-se uma das danças mais populares do Rio de Janeiro. Importada pela elite foi levada primeiramente aos salões, para depois ser dançada pelas camadas pobres da sociedade, onde na sua maioria viviam negros ou descendentes destes (MARCÍLIO, 2009, p.71).

Já o lundu é um ritmo de origem africana a base de percussão e que circulou entre os negros desde os tempos do trabalho escravo no país.

Principal ritmo de origem africana a aportar no Brasil, o lundu, música a base de percussão, palmas e refrões, era cultivado pelos negros desde os tempos do trabalho escravo nas lavouras de açúcar da Colônia. Ao ganhar as áreas urbanas no século XIX, tornou-se música cantada e apreciada por diversos setores da sociedade (DINIZ, 2003, p. 17).

Desta forma, enquanto a polca é um gênero de origem europeia que circula primeiramente nos grandes salões para depois ser incorporado também pelas classes populares, o lundu, ao contrário, é um ritmo de descendência africana e compartilhado entre os escravos. A partir de ambos temos, por volta de 1870, o surgimento dos primeiros grupos de choro no Brasil, que eram formados por flauta, violão e cavaquinho.

Alguns autores vêm questionando essa “história oficial” do choro, como exemplificado por Rezende (2015). Para ele:

No que se refere ao choro, é possível sintetizá-los em termos musicais da seguinte maneira: uma matriz harmônico-melódica centro-europeia, cujo processo de adaptação implicou, por um lado, a valorização da melodia pelo sentimentalismo lírico de matriz portuguesa, e, por outro, a valorização do ritmo pela herança africana. (REZENDE, 2015, p.69)

Um desses questionamentos está também nas origens da palavra choro. Alguns autores, como Henrique Cazes (1998), trazem uma breve discussão sobre essa ideia. Enquanto alguns teóricos apontam como derivado de xolo, que se tratava de um baile que os escravos faziam nas fazendas, com o passar do tempo foi mudando para xoro, até chegar em choro. Destaca também como origem os "chormeleiros", que eram uma corporação de músicos de importância no período colonial, e o povo começou a chamar qualquer tipo de formação instrumental de chormeleiros, em seguida passando a se intitular apenas choro, encurtando o seu nome. Ele ressalta da mesma forma que, para alguns autores, o choro surgiu através da noção de melancolia que era gerada pelas baixarias do violão. Em seguida, traz a seguinte definição: "a palavra Choro seja uma decorrência da maneira chorosa de frasear, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que 'amolecia' as polcas" (CAZES, 1998, p. 19).

Durante o final do século XIX e início do século XX, alguns músicos tiveram grande destaque para a difusão do choro enquanto gênero musical: Joaquim Callado, considerado "o pai dos chorões" (DINIZ, 2003); Chiquinha Gonzaga, primeira música a tocar choro e a utilizar o piano neste ritmo, tendo também destaque no teatro onde fundou a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), em 1917, que é uma associação para a regulação do direito autoral nessa área; Ernesto Nazareth, que atuou nas salas de cinema da época e Anacleto de Medeiros, que além de suas composições, teve uma participação em bandas militares e civis, bem como, em sua maioria, tinham o choro em seu repertório. Com relação aos músicos negros e mestiços que compunham o círculo musical desse gênero, geralmente possuíam uma situação econômica mais favorável, por isso foram educados musicalmente pelos padrões e costumes da burguesia europeia. A maioria era de instrumentistas de sopros, com ênfase para os flautistas (REZENDE, 2015).

Jacob Pick Bittencourt, mais conhecido como Jacob do Bandolim, foi um dos músicos mais influentes para o desenvolvimento desse discurso do choro, pois além de suas composições, era também um pesquisador (CAZES, 1998; ARAGÃO, 2011). No ano de 1956, o músico Radamés Gnattali compôs a "Suíte Retratos". A obra marca na história desse gênero um fator muito importante, pois pela primeira vez o choro, com os seus instrumentos característicos, assume um papel de aproximação com a música erudita: "A semente dessas mudanças foi plantada no passado pelo maestro Radamés Gnattali. Ao compor a suíte Retratos, Radamés aproximou a música erudita e a música dos chorões" (DINIZ, 2003, p. 58). Para Rezende (2015):

É possível perceber que não é mera coincidência que a qualidade fronteira entre o erudito e o popular cuja referência monolítica atual é a obra de Radamés Gnattali seja tão aclamada em um momento em que parte significativa da produção musical ligada ao gênero se aproxime de uma estética associada à música de concerto. Nem surpreende o fato de que, através de nomes emblemáticos da defesa de sua "tradição", o choro goze atualmente de grande legitimidade perante pequenas e grandes instituições, seja do poder público, estatal ou privado. (REZENDE, 2015, p. 89)

Ao mesmo tempo novos ritmos foram surgindo e se consolidando no país, enquanto o choro continuava sua trajetória. Durante os anos de 1977 e 1978, foi organizado, pela TV Bandeirantes, o Festival Nacional do Choro, que tiveram como premiados, os músicos: Rossini Ferreira, na edição de 1977 e K-Ximbinho, na edição de 1978.

Na parte de novos músicos para o gênero, temos no ano de 1977, o surgimento do grupo Os Carioquinhos, com grande importância para o choro (CAZES, 1998). Enquanto isso, surge alguns anos depois, através do músico Joel Nascimento, a Camerata Carioca, formada por alguns dos ex-integrantes do grupo Os Carioquinhos. A partir da ideia de Joel para tocar a "Suíte Retratos" apenas com os instrumentos ligados ao choro, o músico pediu ao compositor Radamés Gnattali, um arranjo para a formação do grupo. Após o sucesso do grupo, criou arranjos tanto com composições de músicos populares como Pixinguinha, quanto eruditos como Vivaldi, fazendo

com que a formação transitasse por diversos gêneros musicais, consolidando, assim, um processo de eruditização do choro como música.

Em meados dos anos 1990 e início dos anos 2000 ocorreu um processo de retomada e resgate do choro. Junto deste movimento surgiram alguns projetos e escolas de música com foco nesse estilo, contribuindo não só para o resgate histórico e a retomada do mesmo, mas possibilitando também o surgimento de novos músicos dedicados a esse gênero musical. Além disso, houve uma revitalização urbana na região da Lapa, que, a partir da criação de uma série de espaços de apresentação, como bares, restaurantes e teatros, proporcionou uma circulação de músicos de choro no território, contribuindo para este processo de retomada.

Assim como o samba, há muito o choro faz parte da cena musical da Lapa. Em meados da década de 90, houve uma grande proliferação de espaços com rodas de choro, que tinham como público profissionais liberais, músicos, jornalistas, escritores e estudantes (GÓES, 2007, p. 118).

Junto a isto, no ano de 1999 surgiu a gravadora Acari Records, voltada para a gravação de músicos do choro, pois, por um certo período, não haviam gravadoras voltadas para este estilo no país por não ter a mesma repercussão que outros ritmos como o samba e a MPB.

No ano 2000, através de músicos ligados ao choro, surge a Escola Portátil de Música, que propõe como objetivo o resgate histórico e o ensino das práticas musicais deste estilo, buscando difundir o gênero musical junto às novas gerações. Com a criação da Escola Portátil, o choro começa a ter um processo de retomada, buscando um resgate histórico do gênero e procurando um retorno a um espaço que antes ele ocupava, como as rádios e as televisões.

A busca pelas raízes do choro [...] cria para os grupos desse universo musical uma reputação diferenciadora em relação a outros. Percebe-se que o fato de vender pouco ou para um público 'selecionado' confere ao artista um *status* que o distingue dos demais. É como se essa condição agregasse as ideias de autenticidade e originalidade, determinando que o produto destina-se a um consumidor

engajado, que não compartilha com as práticas da grande indústria da música (GÓES, 2007, p. 122).

Portanto, o choro, que tem suas origens ligadas a uma classe de trabalhadores livres do final do século XIX, filhos de ex-escravos e negros, vê ao longo de sua trajetória, através de compositores como Villa-Lobos e Radamés, aproximar-se da música erudita, em termos de circulação e fruição do mesmo. Há de se pontuar que essa afinidade se dá por um processo de resignificação desse gênero, pois, por mais que mantenha características – como as rodas de choro nos quintais dos músicos –, assume aos poucos novos lugares de circulação e, com isso, uma aproximação com o estilo.

As condições sociais em que o choro estruturou-se como “a música instrumental mais importante do Brasil” favoreceram a configuração de uma simbologia que importou muitos elementos da música erudita. Como foi apresentado [...], nos seus primórdios, na virada para o século XX, o choro fez parte do repertório tocado nos salões e eventos sociais da nascente elite carioca. Na mesma época, os chorões, na sua maioria funcionários públicos que dedicavam-se à música nos seus momentos de lazer, executavam choros, valsas, tangos, modinhas e lundus em festas e reuniões oferecidas nos quintais da nascente classe média carioca. (CHAPARRO, 2011, p. 56)

Com ar de “tradição” e “brasilidade” e através da figura de Radamés Gnattali, o choro adquiriu esse *status* de música erudita. Porém, por mais que se queira essa aproximação, não se trata de uma música de concerto, mesmo que tenha uma legitimação desse gênero. Dessa forma, compreendo que o choro, enquanto prática musical, passou por um processo de eruditização e resignificação, no qual, através dos anos e por uma apropriação de seus discursos e com a “Suíte Retratos” de Radamés Gnattali, aproximou-se da música erudita e, com o passar dos anos, ficou cada vez mais concentrada em circulação e ensino, sendo assim utilizada por projetos sociais de música por se tratar de uma estilo consagrado e legitimado na sua prática.

## **O CENTRO DE ÓPERA POPULAR DE ACARI**

LIMA, André Cesari Batista de. “E só assim então, serei feliz, bem feliz”: uma análise das relações sociais a partir do choro no projeto Centro de Ópera Popular de Acari. *Revista Ensaios*, v. 16, jan-jun, 2020, p. 18-41.

*Em 9 de dezembro de 2017, sábado, meio-dia, chegou o dia da apresentação de final de ano do projeto. Para o espetáculo, além das oficinas de música, também foi planejado uma apresentação dos alunos do curso de teatro com a Orquestra Jovem do Centro de Ópera Popular de Acari e alguns músicos mais avançados da oficina de violão. Chego ao projeto com certa pressa devido à demora do ônibus em passar, pois esse é um dos grandes problemas que o bairro tem, o transporte público. Cumprimento alguns alunos, as secretárias, a diretora do Centro de Ópera e os professores que já se encontram no espaço. A maioria dos alunos já se encontra no local esperando o ônibus para a apresentação; ainda faltam chegar mais algumas pessoas, então, enquanto isso, a separação do material está sendo feita.; alguns alunos conversam entre si. A apresentação contará com cerca de 60 alunos. Devido a um erro de organização da Arena Carioca Jovelina Pérola Negra, espaço que acontecerá o evento, foi necessário adiar um pouco a saída do projeto. Alunos das oficinas de percussão, violão, violino, contrabaixo elétrico, cavaquinho, teatro e da Orquestra Jovem se preparam para o encerramento das atividades do Centro de Ópera Popular de Acari do ano de 2017. Havia um clima de incerteza, pois a continuidade do projeto para o ano de 2018 não estava certa, devido à falta de patrocínios para as atividades que o projeto ensinava.*

*Antes da saída para a apresentação, o um círculo se forma e acontece uma breve conversa e uma oração com os alunos antes de nos dirigirmos ao ônibus, com palavras da diretora do Centro de Ópera, Avamar Pantoja, agradecendo emocionada aos alunos pelo empenho e a dedicação durante o ano, pois esta seria provavelmente a última apresentação do projeto que ela criou no ano 2000 na escola da qual era a gestora. O ônibus chega, carregamos o material e aos poucos os alunos vão entrando para que possamos sair e ir em direção ao local da apresentação. Ao chegar, descarregamos e levamos o material para dentro do espaço; os alunos vão entrando e se ajeitando entre as cadeiras, pois daqui a pouco começa a passagem de som para a apresentação. Após a passagem de som, o professor de teatro permanece arrumando a iluminação para o espetáculo, e enquanto isso, os alunos conversam entre si e esperam até o momento da apresentação.*

*A primeira apresentação será da Orquestra Jovem, de alguns alunos da oficina de violão e o grupo de teatro do projeto com a apresentação de uma peça. Uma certa tensão está no ar, já que não houve tempo hábil para a realização de ensaios antes do espetáculo e apenas através do roteiro com as indicações sobre o momento que a parte da música deverá tocar foi repassada para mim, como professor responsável da Orquestra coordenasse as deixas para a entrada do grupo musical. Começa a apresentação, apesar do nervosismo tudo deu certo, fim da peça e iniciam-se as demais exposições. Aos poucos os alunos das oficinas de percussão, violino, violão, baixo e cavaquinho se apresentam e por fim, acontecerá a última atuação da Orquestra Jovem. As músicas selecionadas foram: "Escovado" de Ernesto Nazareth, "Lamentos" de Pixinguinha, "Vibrações" e "Santa Morena" de Jacob do Bandolim. Chegou a hora, apresentação iniciada, um misto de sentimentos se passa: alegria, tristeza, nostalgia, emoção. Uma história que se iniciou com as aulas de cavaquinho com nove anos de idade e que estava se encerrando ali, como professor no ano de 2017. Final da apresentação, aplausos e agradecimentos, hora de desmontar o material, levar para o ônibus que estava esperando para retornar ao projeto. Chegando à sede instrumentos descarregados, me despeço de todos e vou caminhando até o ponto para esperar o ônibus para retornar para casa depois de dezessete anos de história.*

Este breve relato narra um pouco da minha trajetória e da história do projeto Centro de Ópera Popular de Acari, onde estão fortemente ligadas e atravessadas, já que durante dezessete anos da minha vida fiz parte desta instituição. Como ex-aluno e ex-professor, meu foco principal se dá na análise da área de música do projeto. Considerando a minha inserção nesse ambiente, pretendo agora compreender as relações do ensino musical no projeto, buscando entender quais os motivos de ensinar música para jovens em regiões periféricas da cidade entendendo como certos discursos são vistos e qual seria a forma de mediar esses processos. Para Kleber (2006):

A abordagem de cunho socioeducacional, envolvendo as práticas musicais e o processo pedagógico-musical, pressupõe a interpretação e análise dos diferentes contextos do mundo social, intrínsecos e idiossincráticos dos atores sociais. A compreensão das práticas musicais, enquanto articulações socioculturais permeadas de formas

e conteúdos simbólicos, se refletem no fluxo e refluxo da organização social e no modo de ser dos respectivos grupos. Trata-se, portanto, da construção e reconstrução das identidades sociais e culturais desses grupos. (KLEBER, 2006, p.31)

O projeto surgiu no ano 2000, dentro da Escola Municipal Alexandre de Gusmão, no bairro do Parque Colúmbia, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, com o nome de ABC & Arte. Num primeiro momento contou com oficinas nas áreas de música (violão, cavaquinho, percussão, flauta doce e canto), teatro e dança. Idealizado pela diretora e professora da escola, Avamar Pantoja, começou primeiramente com aulas aos sábados e atendendo apenas aos alunos que estudavam no próprio colégio, porém, logo em seguida, abriram-se vagas para alunos do próprio bairro e de localidades vizinhas com interesse em aprender alguma dessas atividades e também começaram a ter aulas durante a semana.

Até o ano de 2005, o projeto funcionou dentro da Escola Municipal Alexandre de Gusmão, porém, com o aumento e a demanda de novos alunos, houve uma mudança de sede para um salão alugado para a realização das oficinas, onde a instituição permaneceu até o encerramento de suas atividades no ano de 2017. A partir dessa troca de espaço, ocorreu também a troca de nome, passando a se chamar Centro de Ópera Popular de Acari. Com a mudança de local, houve também uma expansão da instituição, proporcionando um aumento do número de alunos atingidos pelo projeto. Como gênero musical ensinado aos alunos do projeto temos o choro.

Gostaria também de apresentar uma análise e discussão sobre o conceito de cultura e também das relações musicais no Centro de Ópera Popular de Acari. Segundo dados do censo do IBGE do ano 2000, os bairros Acari/Parque Colúmbia apresentam um IDH de 0,720, ocupando a posição número 124 de um total de 126 bairros listados no Rio de Janeiro, ficando a frente apenas dos bairros de Costa Barros e o Complexo do Alemão, tendo já ficado com o pior Índice de todo o município no Censo anterior, ou seja, na época do início do projeto, se tratava do bairro com o pior IDH do município.

Essa análise permite compreender que ao pensar a criação de projetos sociais em áreas consideradas “carentes” da cidade, percebo

que um dos principais objetivos para que os mesmos existam é o de fazer uma mudança na vida de seus alunos e, além disso, para ocupar o tempo ocioso dos jovens, procurando assumir um pouco as funções na qual o Estado deveria exercer em regiões da cidade onde há uma desigualdade social perante outros locais do município. “O fato é que, no universo destes projetos, é consenso entre pais, alunos, proponentes, professores e formadores de opinião a necessidade da ocupação do ‘tempo ocioso’ das crianças e dos jovens” (HIKIJ, 2006, p. 155).

Em uma entrevista realizada com a diretora do projeto, Avamar Pantoja, no ano de 2015, ao perguntar sobre a importância que o projeto tem na formação dos alunos atendidos, ela aborda:

*Eu acredito que seja muito importante até mesmo por que primeiro não existem outros projetos parecidos, pelo menos nas proximidades, no entorno do projeto, segundo por que é uma forma de, vamos dizer assim utilizando uma coisa meio Marxista, da classe operária tá atingindo uma coisa que foi posta como elite, pra elite durante muito tempo, então eu acho que a importância é essa, oportunizar as pessoas que descubram os seus dons, independente da classe econômica que elas pertençam, por que nós temos alunos aqui que são alunos da classe trabalhadora e temos pessoas que são filhos de empresários que estudam no próprio projeto, então acho que o que é fundamental é essa oportunidade e essa convivência entre todos, acho que isso é importante.*

Ao mesmo tempo em que aparece essa noção de “não existem outros projetos parecidos” e também de “oportunizar as pessoas que descubram os seus dons”, temos também na fala acima a visão por parte da diretora de que a “classe operária está atingindo uma coisa que foi posta como elite, pra elite durante muito tempo”, que é a ocupação de espaços ou de áreas que antes estavam postos apenas para uma determinada classe ou regiões, e que passa a ser acessada por esses novos sujeitos.

Temos como central nos dois textos dessas instituições a questão do atendimento de alunos em vulnerabilidade, onde, através do trabalho desenvolvido por esses projetos, busca-se o desenvolvimento e a potencialização de talentos através da arte para esses jovens. Pensando nas definições sobre juventude, vemos como

esta noção foi sendo aplicado de diversas formas ao longo do tempo, sendo considerado como um momento preparatório para a vida adulta e também como uma etapa problemática da vida (CARA; GAUTO, 2007). Temos assim, a consideração de duas visões: a primeira, que trata a condição juvenil como um momento de aprendizado e formação. Já na segunda definição, temos a relação do jovem como vítimas de problemas sociais e que ameaçam a ordem, e, a partir deste ponto de vista, que projetos sociais vão se pautar para pensar nas suas ações e atividades, ocupando o tempo ocioso destes agentes com atividades culturais e de formação para que os mesmos não se envolvam com o mundo da criminalidade e do tráfico de drogas.

Em termos quantitativos e relativos, todas essas questões encontram na juventude o grupo etário mais vulnerável da população, tornando os jovens as mais comuns vítimas desses problemas sociais. Contudo, as estratégias metodológicas dos supracitados projetos e ações de saúde e segurança pública estão fundamentadas em uma concepção do comportamento juvenil como uma espécie de comportamento de risco, o que – mesmo não sendo uma perspectiva assumida – denota o caráter antiquado e equivocado dessa corrente interpretativa, que acaba por colaborar com a estigmatização da fase juvenil. (CARA; GAUTO, 2007, p. 172)

A palavra “carente”, muitas vezes, quando é utilizada para se referir aos moradores de regiões periféricas, traz em si um certo julgamento de valor, reforçando por vezes os estereótipos sobre a periferia. Trabalhando pelo viés da falta, ou seja, de algo que está incompleto na formação desses sujeitos ou de territórios. Isso acaba acarretando discursos que ressaltam que a função de um projeto social são o de melhorar a autoestima, por serem jovens considerados “carentes”. Essa fala aparece apontada por Hikiji (2005), na qual ela reproduz um trecho de uma fala do então secretário de cultura de São Paulo na abertura de uma apresentação de jovens do projeto Guri. A autora aponta:

Estão neste palco meninos e meninas que, por meio da música, descobriram que podem fazer algo bom. São crianças e jovens carentes, internos da Febem, que estão recuperando sua auto-estima ao aprender um instrumento, tocar em uma orquestra. Soubemos, por exemplo, que

diminuiu o número de fugas na Febem depois que o projeto começou...

Olhei para a Alessandra (a *spalla*), para o Valdir (o *concertino*), para outras crianças e jovens que conheci no pólo e nos ensaios. Postura e expressão facial inalteradas, ao ouvir as palavras do apresentador. Como estariam se sentindo sendo identificados – pela indiferenciação – como “internos da Febem” ou “menores carentes”? [...] Mas algo nos olhares dos meus colegas de palco indicava que eu não era a única a não se enxergar na imagem que o apresentador projetava sobre nós. (HIKIJ, 2005, p. 157)

Esses termos enaltecem não apenas a noção de uma formação musical, mas também, atrelada a uma noção de cidadania, ressalta sempre o trabalho desenvolvido com esses jovens, ocupando o tempo desses agentes e também as oportunidades de aprendizado e o papel da formação do projeto para um desenvolvimento humano e cidadão. Ao pensar nessa noção de pertencimento e reconhecimento através da cultura, há de se pontuar também o viés “salvacionista” (TOMMASI, 2016), que compreende que a inserção de um projeto social em áreas “consideradas” carentes de uma cidade, ou regiões de baixo poder econômico, como uma “salvação” para esses lugares, que devido a altos índices de violência em diversos momentos, essas instituições assumem um papel de proporcionar aos jovens o poder de ocupar o tempo ocioso com atividades culturais e assim que o mesmo não entre para o mundo do crime.

Sovik (2014), pontua que o surgimento de projetos sociais no Rio de Janeiro, aparecem com força nos anos 1990, devido ao processo de democratização governamental instalado, no qual faz a violência policial contra a população pobre e negra entrar em pauta. Além disso, a autora apresenta que a partir de marcos violentos como a chacinas da Candelária e de Vigário Geral, levaram à fundação da Casa da Paz, do Viva Rio, e do AfroReggae.

O impacto dos projetos sobre a cena pública nacional vem, em parte, da reconhecida relação entre autorrepresentação e capacidade de ação. Os depoimentos entusiasmados são muitos, de participantes, quadros e lideranças desses projetos, e fazem sentido. A autoestima pode não ser suficiente, mas é condição necessária para “os de baixo” reconhecerem a própria capacidade e sentirem a liberdade de agir para mudar as relações sociais. A experimentação

com novas narrativas sobre si é fundamental para abrir um espaço no mundo, para “entrar em cena”, como disse certa vez o teatrólogo e diretor Paul Heritage, experiente protagonista da cena de projetos socioculturais no Brasil e no Reino Unido. (SOVIK, 2014, p. 174)

Como projeto social considero que “são ações conjuntas e encadeadas que visam ao desenvolvimento social, a partir do trabalho com um grupo de pessoas” (FEIJÓ & MACEDO, 2012, p. 194). Palavras como autorrepresentação e autoestima como apontado pela autora, são cruciais na abordagem de projetos sociais. Ou seja, o objetivo principal de um projeto social, não é apenas formar esse indivíduo em uma habilidade técnica ou artística, mas sim trabalhar e abordar também essas noções perante seus alunos e frequentadores. No caso do Centro de Ópera a formação do aluno que frequenta o projeto, está pautado para um processo de aprendizado que vise não apenas a capacitação técnica em uma determinada área artística, mas também de uma construção do papel desse indivíduo na sociedade.

Ana Enne (2012), analisa a relação entre cultura e política nas ONGs, no qual, discorre sobre as disputas acerca da ideia de cultura e sua atribuição de sentido. Compreendo que o lugar da cultura para a construção das estratégias políticas em dois momentos distintos: o primeiro nos anos 1980 e 1990, quando existiam diversas “casas de cultura” na região e o segundo momento entre os anos de 2000 e 2010, quando esses espaços desapareceram ou foram readaptados através de ONGs. Para a autora, o fio condutor nessas relações está na centralidade da categoria cultura, conforme nos diz Hall: “a expressão ‘centralidade da cultura’ indica aqui a forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo” (HALL, 1997, p. 22).

Em relação aos projetos sociais, pode-se perceber que essa visão mais elitista do termo cultura, tem grande reverberação nesses espaços, pois, há a difusão desse pensamento, não apenas nos gestores dessas instituições, mas também por parte de moradores dessas regiões, que repudiam por muitas vezes a cultura da favela. Porém, há também, uma visão de acessar lugares e elementos que vem sendo dados como parte de uma elite e não alcançadas por uma

classe popular. Em uma fala sobre a importância do projeto para o bairro, a diretora Avamar Pantoja pontua o seguinte:

*Eu acredito que seja muito importante até mesmo por que [...] não existem outros projetos parecidos, pelo menos nas proximidades, no entorno do projeto, segundo por que é uma forma da [...] classe operária tá atingindo uma coisa que foi posta como elite, pra elite durante muito tempo, então eu acho que a importância é essa, oportunizar as pessoas que descubram os seus dons, independente da classe econômica que elas pertençam, por que nós temos alunos aqui que são alunos da classe trabalhadora e temos pessoas que são filhos de empresários que estudam no próprio projeto, então acho que o que é fundamental é essa oportunidade e essa convivência entre todos, acho que isso é importante.*

Por se tratar de um bairro do subúrbio do Rio de Janeiro que concentra um alto índice de violência e pobreza na cidade, considero importante analisar que a formação de projetos sociais nesses territórios, criam uma noção de pertencimento e reconhecimento através da cultura, no qual, se a cultura é vista por uma visão "salvacionista" (TOMMASI, 2016). Para Yúdice (2006) a cultura tornou-se um recurso conveniente aos diversos campos e situações da sociedade global, onde passa a ser convocada para resolver temas que antes eram das áreas econômicas e sociais por exemplo.

Além das disputas e as tensões dentro do campo da música em torno da legitimação pelo qual alguns gêneros musicais passam e como o ensino do choro - que foi um dos gêneros musicais lecionados no projeto - nessas localidades também se relaciona a muitos outros fatores para além do musical. Entendo assim, que há uma relação na questão de um capital cultural e social (BOURDIEU, 1989) que passa pelo ensino de um gênero musical já legitimado - o choro - ao longo desses anos.

Então, o questionamento que apreço é, o que deve ser feito em relação a essa abordagem, pois, creio que não podemos reproduzir e replicar apenas falas já consagradas. Acredito que possa haver um equilíbrio entre essas falas, por entender que sim esses espaços vêm levando uma cultura de fora para essas regiões com o objetivo de salvação para esses jovens e suas famílias, por entender que se tratam de territórios violentos e esquecidos pelo poder público. Porém, falta a

noção também de que são lugares que tem sim uma cultura rica e pulsante, que é a cultura urbana, onde temos expressões por esses jovens por meio muitas vezes do *funk* que é constantemente discriminado. Entendo que para além dessa noção salvacionista, se tratam também de espaços de resistência, no qual, suscita para estes agentes, a possibilidade de disputas de áreas que antes estavam dispostas apenas para determinadas pessoas, classes e territórios da cidade. Em relação aos discursos reproduzidos pelas ONGs, Adriana Facina (2014), questiona essa função:

A Cultura que salva vem de fora e, mais do que elemento artístico ou de valor estético, importa a sua capacidade de integrar os “menores” – termo tipicamente criminalizante para designar jovens e crianças pobres – à sociedade. Entendida como algo universal, essa Cultura desconsidera as culturas dos espaços populares, ou toma-os como particulares hierarquicamente inferiores. Apresentada como universal e politicamente neutra, tal concepção se encaixa perfeitamente na função de controle social dessa camada da população, contendo rebeldias e potencialidades pouco afeitas à ordem que resultam da experiência cotidiana da pobreza e da opressão. (FACINA, 2014, p. 48)

Nota-se que a crítica da autora está relacionada ao fato de que as falas reproduzidas em torno da construção desses projetos, está direcionada a uma cultura que vem de fora, como forma de salvação, excluindo assim o que é produzido nesses territórios. Entende também que a integração desses jovens, que são o público alvo principal dessas ONGs, são formas de um de controle social dessa população, já que, pelo imaginário construído, tratam-se de sujeitos com potencial para entrar para o “mundo do crime”. Em entrevista realizada com alguns ex-alunos e professores do Centro de Ópera, ao ser perguntado sobre a importância que o projeto teve tanto para o bairro quanto para o agente, obtive algumas respostas que apresento abaixo.

*Para o bairro: com certeza deu uma direção para muitos jovens que não tinham esperança de um bom futuro e hoje, trabalham com música.*

*Para minha pessoa: oportunidade de obter uma formação musical de forma gratuita e com professores qualificados.*  
(Isac Ferreira – ex-aluno de contrabaixo e percussão e ex-integrante da Orquestra Jovem)

*Além da flauta, fiz aula de teoria musical e percussão. Isso me ajudou a entender e reconhecer muitas coisas na música e é uma sensação boa saber sobre música. O projeto "recrutou" muitas pessoas do bairro para ocuparem suas mentes e seu tempo com algo produtivo.*

(Maria de Lourdes – ex-aluna de flauta e ballet e ex-integrante da Orquestra Jovem)

*Pra mim, foi de absoluta importância na minha formação musical e na preparação para a faculdade. Acredito que o projeto tinha muita importância no meu bairro, por ser o único projeto cultural do tipo e por promover acesso a cultura e a arte.* (Jonas Alencar – ex-aluno de violão e ex-integrante da Orquestra Jovem)

*Inúmeras, a começar pela transformação das famílias envolvidas e pela notoriedade que o projeto proporcionou ao bairro, o projeto nos levou a lugares outrora inimagináveis. Minha primeira viagem de avião foi por ele!* (Sérgio Nunes – ex-professor de percussão e ex-integrante da AcariOcamerata)

Por vezes encontramos um discurso hegemônico e hierárquico em relação ao que é e o que não é cultura, o que ocasiona também, a reprodução por esses agentes que participam de projetos, sejam eles alunos, professores ou gestores. Podemos notar nessas falas frases como: "esperança de um bom futuro", ou "ocupar as mentes e o tempo com algo produtivo", também podemos apontar em relação a ser o "único projeto cultural do tipo" ou também "por promover acesso a cultura e a arte" e a "transformação das famílias envolvidas". Isso significa que há por parte desses participantes, a visão da influência que um projeto social tem na vida das pessoas. Ou seja, esse viés mais salvacionista de uma ONG encontra uma reverberação entre os envolvidos. Pensar nessa esperança para um bom futuro está relacionado ao fato de que em muitos casos, não há uma perspectiva relacionada a um futuro profissional em termos de uma carreira. Em relação à ocupação do tempo com algo produtivo têm-se o entendimento de que esse tempo livre está "relacionado à rua e a seu "perigo", e que "ocupar o tempo" é sinônimo de "tirar as crianças da rua". (HIKIJ, 2006, p. 157)

Já a fala sobre ser o único projeto do tipo na região, se dá pelo fato de não ter nenhuma outra instituição na região que ofereça

atividades gratuitas ligadas a uma cultura mais erudita, como aulas de balé ou violino por exemplo. Pensando nessa percepção sobre a promoção do acesso a cultura e a arte pelo projeto, compreende-se que na visão desses interlocutores uma noção mais elitista do que seja ou não cultura.

Ao mesmo tempo em que salvar esses lugares estão intrinsecamente nesses discursos, não apenas por parte de idealizadores de projetos sociais, essas falas são reverberadas pelos alunos e pelos familiares. Porém, são manifestações que encontram eco também na mídia institucionalizada, como demonstrado anteriormente. Creio que por se tratar de territórios com altos índices de violência e que são por vezes esquecidos pelo poder público, quando aparecem iniciativas como a do Centro de Ópera, têm seu trabalho legitimados por passarem a serem consideradas uma “referência positiva” na região.

Compreendo a partir dessa fala e dos conceitos apresentados até o momento, que podemos considerar que a performance envolvida em um projeto social, está vinculada a diversos fatores e que a formação dessas organizações em áreas consideradas mais carentes, criam uma noção de pertencimento e reconhecimento através da cultura. Além do mais, a partir da criação de projetos sociais em áreas consideradas de risco na cidade, há uma relação entre a ocupação do tempo ocioso dos jovens, com a ideia de preencher esse tempo livre destes indivíduos para que os mesmos não entrem para o mundo do crime (HIKIJ, 2006).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Durante o trabalho, vimos como ao longo dos anos o choro passou por diversos momentos e questões sociais envolvidas. Num primeiro momento, surge como música de uma classe social emergente, formada por negros e mestiços, que posteriormente alcança grande circulação, com músicos como Pixinguinha e Waldir Azevedo, e aos poucos, com o surgimento de outros gêneros musicais como a bossa nova, passa a perder espaço.

Ao mesmo tempo, há também um processo de eruditização do choro, pois, a partir de Radamés Gnattali com a composição da “Suíte

Retratos”, temos uma ressignificação e uma aproximação com a música erudita. Compreendo como eruditização o processo pelo qual um gênero musical, como o choro, passa a adquirir um *status* e uma ressignificação que antes este estilo não tinha. Consequentemente, há a partir desse processo um ganho de capital cultural e social, adquirindo tanto uma condição de ser considerada uma “boa música”, quanto ser ensinada em projetos sociais.

Ao longo deste processo, vimos como nessa retomada do choro este processo de eruditização está muito presente, pois, assim como a circulação deste gênero está voltada a certos locais, com o surgimento de novos projetos e com a aparição de escolas voltadas a este estilo, alguns projetos sociais se apropriam de seu ensino, como forma de levar uma música que seja de qualidade e que ao mesmo tempo tenha características da cultura brasileira para dentro de comunidades da cidade do Rio de Janeiro. Também pode-se compreender que “o campo da música, com as suas subdivisões, caracteriza-se por ser um espaço de tensões e de disputas por prestígio e reconhecimento”. (FRYDBERG, 2011, p. 138)

Compreender a potência do gênero em sua transitoriedade, as disputas e as tensões dentro do campo da música em torno da legitimação pela qual alguns gêneros musicais passam, e como o ensino do choro nessas localidades também se relaciona a muitos outros fatores, para além do musical, se mostrou aqui fundamental. Para o autor Pierre Bourdieu (2007), o gosto é socialmente construído, sendo:

O gosto, propensão e aptidão à apropriação (material e/ou simbólica) de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras, é a fórmula generalizada que está no princípio do estilo de vida. O estilo de vida é um conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos – mobiliário, vestuário, linguagem ou hexis corporal – a mesma intenção expressiva. (BOURDIEU, 2007, p.165)

Para a diretora do projeto, Avamar Pantoja, a escolha do choro como linguagem a ser ensinada no projeto estava relacionada a:

*Eu acho que o projeto ele caminha meio sentindo o que é melhor e o que é mais verdadeiro na arte e na cultura brasileira e o choro é unanimidade né, então assim eu acho que não poderíamos deixar o choro de fora, acho que essa é como eu falei anteriormente, são as questões mesmo de um sentimento de brasilidade, de realidade, uma coisa das raízes e de uma música de qualidade, por que o choro é uma música de excelente qualidade, as vezes eu fico me questionando meio que pensando que o choro é para o Brasil como um símbolo nacional de musicalidade.*

Para o autor Bourdieu, “o habitus é esse princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em conjunto unívoco de escolhas, de bens, de práticas” (BOURDIEU, 1996, p. 21). Sua definição está ligada à incorporação das estruturas sociais em um indivíduo ou em algum grupo, sendo o habitus adquirido de acordo com a posição social do sujeito, segundo o campo em que este está inserido, permitindo a uma certa pessoa formar posições sobre os diferentes aspectos da sociedade. Assim, a partir dessa breve análise, podemos perceber o que determina o gosto de alguém. Esse gosto pode ser por certa coisa, como por exemplo, um determinado filme, ou um quadro de arte, um livro ou um gênero musical. E ele é formado pelo *habitus* e adquirido pelos sujeitos pertencentes a um determinado campo, sem que o mesmo se dê conta disso.

O *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas – o que o operário come, e sobretudo sua maneira de comer, o esporte que pratica e sua maneira de praticá-lo, suas opiniões políticas e sua maneira de expressá-las diferem sistematicamente do consumo ou das atividades correspondentes ao do empresário industrial; mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. Eles estabelecem a diferença entre o que é o bom ou é mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar, etc., mas elas não são as mesmas. Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um, pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro. (BOURDIEU, 1996, p. 22).

Pensando os conceitos abordados acima e pensando-os a partir de uma análise do ensino musical de projetos musicais, a relação que

existe sobre o gosto musical em regiões periféricas da cidade se dá também a partir desse jogo entre os sistemas simbólicos, sendo que o choro, ou a música erudita que são ensinadas por alguns projetos, fazem com que essas estruturas sejam modificadas, estabelecendo novos *habitus* e permitindo que gostos sejam adquiridos por esses sujeitos.

Por vezes, encontramos um discurso hegemônico e hierárquico em relação ao que é e o que não é cultura, o que ocasiona também a reprodução desse discurso pelos agentes que participam de projetos, sejam eles alunos, professores ou gestores. Podemos notar nessas falas frases como: “esperança de um bom futuro” ou “ocupar as mentes e o tempo com algo produtivo”, também podemos apontar em relação a ser o “único projeto cultural do tipo” ou também “por promover acesso à cultura e a arte transformação das famílias envolvidas”.

Enquanto isso, projetos como a Escola Portátil de Música, que desenvolve as suas atividades na Unirio, localizada no bairro da Urca e na Casa do Choro, que fica no Centro, têm como público a ser atingido músicos que tenham uma ligação com o gênero e também voltado a uma classe média que frui desse estilo. Ou seja, em um projeto realizado dentro de um espaço já consagrado, a função do mesmo fica ligada exclusivamente ao ensino de um gênero musical e o seu resgate histórico do mesmo. Já nos projetos sociais que ensinam o choro e a música clássica em áreas “carentes”, oferecem essas opções de ensino para alunos, com um propósito de “levar” algo que não é consumido nesses territórios e que é considerado como tendo um capital cultural maior perante a música que é consumida por moradores das regiões periféricas da cidade. Não é apenas o fazer musical que está atrelado à formação em um projeto social.

Então, o questionamento que aparece é: o que deve ser feito em relação a essa abordagem? Pois creio que não podemos reproduzir e replicar apenas essas falas já consagradas. Acredito que possa haver um equilíbrio entre tais falas, por entender que sim, esses espaços vêm levando uma cultura de fora para essas regiões com o objetivo de salvação para esses jovens e suas famílias, por entenderem que se tratam de territórios violentos e esquecidos pelo poder público. Porém, falta a noção também de que são lugares que tem sim uma cultura rica

e pulsante, que é a cultura urbana, onde temos expressões como o funk, que é constantemente discriminado.

Entendo que, para além dessa noção salvacionista, se tratam também de espaços de resistência, os quais suscitam para esses agentes a possibilidade de disputa de áreas que antes estavam dispostas apenas para determinadas pessoas, classes e territórios da cidade. Porém, considero que existe uma tensão sobre os usos e discursos, onde essa visão salvacionista relacionada à uma ideia de cultura como recurso (YÚDICE, 2006), utilizando-a como meio, como no caso do Centro de Ópera Popular de Acari. Portanto, durante este trabalho pude desenvolver e compreender as disputas e as tensões dentro do campo da música em torno da legitimação pelo qual alguns gêneros musicais passam, e como o ensino do choro em regiões periféricas da cidade, como no caso do Centro de Ópera Popular de Acari, se relacionam a muitos outros fatores para além do musical.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ALVES, Carolina Gonçalves. *O choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

ARAGÃO, Pedro de Moura. *O baú do animal: Alexandre Gonçalves Pinto e "O Choro"*. (Tese Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

CARA, Daniel; GAUTO, Maitê. Juventude: percepções e exposição à violência. In: ABRAMOVAY, M.; ANDRADE, E.; ESTEVES, L. *Juventudes:*

outros olhares sobre a diversidade. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; UNESCO, 2007, p. 171-196.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CHAPARRO, Maria Pilar Cabanzo. *Mediações, circulação e consumo de choro no Rio de Janeiro no século XXI*. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

ENNE, Ana Lucia Silva. Em "busca de dias melhores": cultura e política como práticas institucionais na Baixada Fluminense. *RuMoRes*, v. 6, n. 12, p. 170-193, 2012.

FACINA, Adriana (Org). *Acari cultural: mapeamento da produção cultural em uma favela da Zona Norte do Rio de Janeiro*. Mauad: Faperj, 2014.

FEIJÓ, Marianne Ramos; DE MACEDO, Rosa Maria Stefanini. Família e projetos sociais voltados para jovens: impacto e participação. *Estudos de Psicologia*, v. 29, n. 2, p. 193-202, 2012.

FRYDBERG, Marina Bay. *"Eu canto samba" ou "Tudo isto é fado": uma etnografia multissituada da recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2011.

GÓES, Cláudia. *Comunicação é mídia: a (re)invenção da tradição do samba e do choro no circuito cultural da Lapa*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, jul./dez. 1997.

HIKIJ, Rose SatikoGitirana. Música para matar o tempo intervalo, suspensão e imersão. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 151-178, abr.2006. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132006000100006&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132006000100006&lng=pt&nrm=iso).

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e transformação. *Horiz. antropol.*, Porto Alegre , v. 11, n. 24, p. 155-184, dez. 2005 . Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832005000200008&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200008&lng=pt&nrm=iso).

INSTITUTO PEREIRA PASSOS; IBGE. «*Tabela 1172 - Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDH), por ordem de IDH, segundo os bairros ou grupo de bairros - 2000*» (XLS). ]

KLEBER, Magali Oliveira. *A prática de educação musical em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. *Chiquinha Gonzaga e o maxixe*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

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

SHEPHERD, John; WICKE Peter. *Music and cultural theory*. Malden: Polity Press, 1997.

SOVIK, Liv. Os projetos culturais e seu significado social. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 27, p. 172-182, jun. 2014.

TOMMASI, Livia De. Cultura da performance e performance da cultura. In: *CRÍTICA E SOCIEDADE: revista de cultura política*, v. 5, p. 100-126, 2016.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: uso da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.