

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO**

**ALEGRES DIAS CHORÕES**  
**O choro como expressão musical no cotidiano de Brasília**  
**Anos 1960 – Tempo Presente**



**MAGDA DE MIRANDA CLÍMACO**

**Brasília  
2008**

**MAGDA DE MIRANDA CLÍMACO**

**ALEGRES DIAS CHORÕES...**  
**O Choro como expressão musical no cotidiano de Brasília**  
**Anos 1960 - Tempo Presente**

Tese apresentada ao Curso de *Doutorado em História da Universidade de Brasília* para a obtenção do título de Doutora em História. **Área de concentração: História Cultural. Orientadora: Dra. Maria T. Ferraz Negrão de Mello.**

**Brasília**  
**2008**

**MAGDA DE MIRANDA CLÍMACO**

**ALEGRES DIAS CHORÕES...**  
**O Choro como expressão musical no cotidiano de Brasília**  
**Anos 1960 - Tempo Presente**

Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em História do Departamento de História da Universidade de Brasília, para obtenção do título de Doutora, aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

**Profa. Dra. Maria T. Ferraz Negrão de Mello – UnB**  
**Presidente da Banca**

---

**Profa. Dra. Glacy Antunes de Oliveira – UFG**

---

**Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito – UnB**

---

**Profa. Dra. Márcia de Melo Martins Kuyumjian - UnB**

---

**Prof. Dr. David Renault – UnB**

Ao meu marido Luiz Eduardo, companheiro constante e incansável nessa caminhada, incentivador de todas as minhas realizações.

Aos meus filhos, Fernanda e Eduardo, motivação da busca de novos horizontes que permitam um mundo melhor.

Aos meus pais, José e Negma, sempre prontos para remover qualquer obstáculo que se interponha em meu caminho, companheiros antigos de todas as minhas jornadas.

Ao meu irmão Marco Antônio, cunhada e sobrinhos, força silenciosa da família nessa trajetória, a quem estimo muito.

À minha sogra Anna Izabel, à memória de meu sogro João Clímaco, incentivadores constantes da abertura de novas perspectivas.

Ao meu afilhado Marcelo, presença amiga e carinhosa em muitos momentos dessa caminhada.

À minha amiga Leny, companheira antiga e constante, sempre presente nos momentos importantes de minha vida.

*se mensagem há em Brasília, se sentido há em Brasília, não se pode reduzi-  
los apenas às injunções sociais e econômicas. Um sentido transversal,  
simbólico, pode também lhe ter sido fundamental. A busca do novo e do  
melhor e a coragem de imaginar e sonhar talvez sejam a mensagem  
profunda de Brasília.*

**Márcio de Oliveira**

*... o destino de um enunciado está literalmente nas mãos de uma multidão:  
cada um pode esquecê-lo, contradizê-lo, traduzi-lo, modificá-lo,  
transformá-lo em artefato, escarnecer dele, introduzi-lo num contexto a  
título de premissa, ou, em alguns casos, verificá-lo, comprová-lo e passá-lo  
tal qual a outra pessoa, que, por sua vez, o passará adiante. A expressão “é  
um fato” não define a essência de certos enunciados, mas alguns percursos  
pela multidão.*

**Latour**

*Mas esse mundo é preciso vivê-lo! É isso que nos ensina uma sabedoria  
popular de longa memória.*

**Michel Maffesoli**

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Dra. Maria Thereza Negrão Ferraz de Mello, pela capacidade e firmeza na orientação.

Ao Programa de Pós-Graduação em História pela oportunidade de realização do trabalho interdisciplinar.

À Ana Guiomar, minha amiga, irmã e companheira constante nessa caminhada, pelos inúmeros momentos de diálogo e força.

Aos meus cunhados João Carlos e Rosana, aos primos Pedro e Zitinha, pela companhia alegre, persistente e incansável nas pesquisas de campo.

Aos músicos Dudu Maia, Fernando César, Pernambuco do Pandeiro, Reco do Bandolim, Alencar Soares, e Lício da Flauta, pela prontidão com que me atenderam em vários momentos.

À família de Francisco de Assis Carvalho pela confiança ao me disponibilizarem o seu acervo.

À Francisca que me proporcionou a tranquilidade necessária, assumindo com alegria e dedicação os afazeres domésticos.

## RESUMO

A tese tem como objeto o gênero choro como expressão musical no cotidiano de Brasília. Buscou as múltiplas figurações que esse gênero musical instaurou no cenário brasiliense dos anos 1960 ao tempo presente, as condições em que se engendraram as tramas simbólicas que as objetivaram e que ainda as objetivam, o que norteou a narrativa desses percursos no sentido de situar, no entrecruzamento da história do choro com a história da cidade, permanências e re-elaborações, *representações sociais e configurações identitárias*. Esse contexto de buscas e respostas favoreceu a percepção de dois grandes processos de re-significação da tradição carioca no cenário brasiliense. Um primeiro processo possibilitou entendê-la como uma *tática* de ocupação do *lugar do outro*, interagindo com um momento de *re-construção de identidades*. Já o segundo processo, 1990 em diante, possibilitou identificar um cenário de encontros e de negociações mais acirradas do choro e dos chorões com outras dimensões culturais e sociais, com o cenário urbano pós-moderno. Essa última circunstância, por sua vez, levou à percepção do *Clube do Choro de Brasília*, re-estruturado, exercendo o papel de uma *grande mesa de negociações*, funcionando como uma base importante que permitiu a interação desse gênero musical com esse cenário e, nesse contexto e condição, como um ponto de inflexão entre os dois tempos enfocados. A observação dos dois processos inerentes a um dos mais acurados protótipos de *cidade modernista*, por outro lado, permitiu também a percepção da relação desse gênero musical com uma *referência identitária nacional*, com resíduos de um momento de *construção simbólica da nação brasileira* que caracterizou a cidade do Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX, a capital do país que desejou ser moderna e que, em um viés metonímico, pretendeu representar também um Brasil moderno. Assim, o entrecruzar do *já dito* com o que *está sendo dito*, nos dois recortes de tempo trabalhados, a observação da *polifonia de vozes* implicada com a abordagem de uma *prática discursiva* inerente ao complexo de interações observado, permitiram afirmar que o objeto proposto é revelador de uma dentre tantas *identidades* que compõem a *configuração identitária* brasiliense, assim como permitiram observar que a percepção desta circunstância, que motivou a pesquisa, o modo de construção do objeto e a escolha das abordagens teórico-metodológicas baseadas na História Cultural, possibilitou também o reconhecimento da importância da música na encenação cotidiana e seu papel na maneira pela qual os indivíduos e grupos se percebem e interagem com o cenário que os rodeia.

Palavras chave: Brasília, Modernidade, Identidades, Representação, Música, Choro, Cultura urbana, Processos.

## ABSTRACT

The thesis has as a study subject the choro genre as musical expression in the daily lives of Brasilia. It searched the multiple figurations that this musical genre introduced in brasiliense scenario in the years of 1960 to the present time, the conditions under which engendered the symbolic frame that the objective and that the aim, which has directed the narrative of these pathways to locate in the intersection of the history of choro with the history of the city, stays and re-elaborations, representations and social settings identity. That context of queries and responses favored the perception of two major processes in the re-meaning of the Rio's tradition in the brasiliense scenario. A first process enabled see it as a tactic of occupying the place of other, interacting with a time of re-construction of identities. The second process, in 1990 onwards, also identified a scenario of meetings and negotiations closer of choro and chorões with other cultural and social dimensions, with the post-modern urban scene. This last circumstance, in turn, led to the perception of the Club of Choro from Brasilia, re-structured, acting the role of a big table of negotiations, which acts as an important foundation that enabled the interaction of that musical genre with this scenario and in that context and condition, as a point of inflection between the two time focused. The observation of the two processes inherent in one of the most accurate prototypes of modernist city, moreover, has also the perception of the relationship of that musical genre with a reference national identity, to waste a moment of symbolic construction of the Brazilian nation that characterized the city Rio de Janeiro the end of the nineteenth century and early twentieth century, the capital of the country which wanted to be modern and that in a bias metonymic, also sought to represent a modern Brazil. Thus, the intersection already said with what is being said, the two clippings of time worked, the observation of polyphony of voices involved with the approach of a discursive practice inherent in the complex interactions observed, have said that the proposed object is revealing , one of many identities that makes up the configuration brasiliense identity, and noted that allowed the perception of this event, which led the search, the method of construction of the object and the choice of theoretical and methodological approaches based on Cultural History, also enabled the recognition of importance of music in daily production and its role in the way in which individuals and groups will perceive and interact with the scenario that surrounds it.

Key words: Brasilia, Modernity, Identity, Representation, Music, Choro, Urban Culture, Process.



# SUMÁRIO

RESUMO.....	7
ABSTRACT.....	8
INTRODUÇÃO <i>Começa a flânerie</i> .....	12
<b>A</b> REFRÃO <i>Cidade e cotidiano – o espaço do lugar praticado</i> .....	39
<b>A'</b> PRIMEIRA VARIAÇÃO DO REFRÃO <i>A cidade questão - entra em cena o choro na cidade moderna</i> .....	82
<b>B</b> PRIMEIRO EPISÓDIO.....	99
<b>Parte 1 MEMÓRIAS CHORANDO... CHORANDO NO RIO DE JANEIRO</b> .....	99
<b>1.1 Trajetórias do choro no Rio que queria ser moderno</b> .....	101
1.1.1 <i>Imagem-espelho – a primeira cidade/país ideal</i> .....	109
<b>1.2 As condições para a construção da nova capital</b> .....	122
1.2.1 <i>Imagem-espelho – a segunda cidade/país ideal</i> .....	129
<b>Parte 2 MEMÓRIAS CHORANDO...CHORANDO EM BRASÍLIA</b> .....	141
<b>2.1 A primeira abordagem da ocupação da cidade sem esquinas: chegam os chorões</b> .....	142
<b>2.1.1 Primeira fase do choro em Brasília: primeiros chorões e perambulações pela cidade</b> .....	144
2.1.1.1 Funcionários públicos transferidos.....	146
2.1.1.2 Migrantes por motivos vários.....	159
<b>2.1.2 Segunda fase do choro em Brasília: encontros fixos em salas de visitas</b> .....	165
2.1.2.1 Anfitriões do choro.....	165
2.1.2.2 Iniciantes das rodas.....	168
<b>2.1.3 Terceira fase do choro em Brasília: fundação do Clube do Choro</b> .....	171

<b>2.2</b>	<b>A segunda abordagem da ocupação da cidade sem esquinas – re-construção de Identidades</b> .....	175
2.2.1	<i>Táticas</i> criativas na ocupação do <i>lugar do outro</i> .....	183
2.2.2	As <i>rachas no espelho</i> da segunda cidade ideal.....	189
<b>2.3</b>	<b>Década de 1980: configura-se um processo de transição</b> .....	191
2.3.1	O impasse dos chorões .....	191
2.3.2	A trajetória rumo a re-construção do Clube.....	199
<b>2.4</b>	<b>O papel do primeiro <i>mediador</i></b> .....	204

## **A'' SEGUNDA VARIAÇÃO DO REFRÃO**

	<i>A cidade mosaico - entra em cena o choro na cidade pós-moderna</i> .....	208
--	---	-----

## **C SEGUNDO EPISÓDIO** .....

### **Parte 3 CHORANDO NA CIDADE PÓS-MODERNA...** .....

<b>3.1</b>	<b>Algumas considerações sobre a constituição de um <i>lugar praticado</i> referência do choro</b> .....	226
<b>3.1.1</b>	<b><i>Quarta fase do choro em Brasília: re-abertura do Clube do Choro</i></b> .....	229
3.1.1.1	O diálogo com as instituições governamentais .....	233
3.1.1.2	O diálogo com as empresas privadas .....	237
<b>3.2</b>	<b>Os projetos culturais do <i>Clube do Choro de Brasília</i></b> .....	242
3.2.1	Projetos plurais .....	246
3.2.2	Projeto <i>Prata da Casa</i> .....	254
3.2.3	O diálogo com o campo da educação: a <i>Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello</i> .....	260
<b>3.3</b>	<b>Outros diálogos...</b> .....	273
3.3.1	O diálogo com o campo da comunicação .....	273
3.3.2	O diálogo com a <i>memória</i> .....	283
<b>3.4</b>	<b>O papel do segundo <i>mediador</i></b> .....	288

### **Parte 4 ONDE HOVER UM VIOLÃO, UM BANDOLIM, UM CAVAQUINHO...**

#### **AFINAL BRASÍLIA, QUE CHORO É ESSE QUE AÍ ESTÁ?...** .....

<b>4.1</b>	<b>Os frutos do Clube e da Escola de Choro Raphael Rabello</b> .....	294
<b>4.1.1</b>	<b><i>Quinta fase do choro em Brasília: novos percursos de um enunciado pela Multidão</i></b> .....	295
4.1.1.1	Choro nos bares .....	295
4.1.1.2	Choro no <i>shopping Center</i> .....	301
4.1.1.3	Outros <i>lugares praticados</i> ... ..	303

<b>4.2</b>	<b><i>Gênero choro em Brasília: três categorias de estilo</i></b> .....	308
<b>4.2.1</b>	<b><i>Primeira categoria: relação muito próxima com o choro tradicional</i></b> .....	308
4.2.1.1	<i>A sintaxe do choro</i> .....	317
<b>4.2.2</b>	<b><i>Segunda categoria: relação mais próxima com o choro moderno</i></b> .....	330
4.2.2.1	<i>O choro moderno em Brasília</i> .....	339
<b>4.2.3</b>	<b><i>Terceira categoria: re-significação do modo de tocar chorão</i></b> .....	351
4.2.3.1	<i>Performance, interpretação e improvisação</i> .....	354
4.2.3.2	<i>Improvisação no jazz e... no rock... Ressonâncias</i> .....	356
4.2.3.3	<i>O acontecimento musical total em Brasília</i> .....	362
<b>4.3</b>	<b><i>A produção musical dos chorões em Brasília hoje: o anúncio de uma terceira Coisa</i></b> .....	365
4.3.1	<i>O papel do terceiro mediador</i> .....	368
4.3.2	<i>Imagem - espelho - a terceira cidade ideal</i> .....	369

## **A'' TERCEIRA VARIAÇÃO DO REFRÃO**

<i>A flânerie chega ao final!</i> ...	371
---------------------------------------	-----

<b>REFERÊNCIAS</b> .....	379
--------------------------	-----

<b>I – FONTES</b> .....	379
-------------------------	-----

<b>II –BIBLIOGRAFIA</b> .....	387
-------------------------------	-----

## **ANEXOS:**

<b>ANEXO I : Fotográfico</b> .....	394
------------------------------------	-----

<b>ANEXO II: Partituras</b> .....	439
-----------------------------------	-----

<b>ANEXO III: Cópia de manuscritos e impressos diversos</b> .....	467
---	-----

<b>ANEXO IV: Documento áudio-visual (DVD)</b> .....	486
---	-----

<b>ANEXO V: Documento sonoro (CD 1 e CD 2)</b> .....	487
--	-----

# INTRODUÇÃO

## *Começa a flânerie ...*

*... a paisagem, eis no que se transforma a cidade para o flâneur. Melhor ainda, para ele a cidade se cinde em seus pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e, como quarto, cinge-o.*  
Walter Benjamin

Uma afinidade... uma idéia! Trata-se do choro carioca no seu estilo de música improvisatória, alegre, aglutinadora, comunicativa, propositora de gestos afetivos e diálogos musicais – que se alternam com a degustação de comida e bebida – observado na sua interação com a *cidade modernista* – Brasília!... Essa idéia levou-me a abordar, nesta investigação, as *representações* do choro como expressão musical na cenografia brasiliense, como elemento propositor de *configurações identitárias* e, nesse contexto, a fruir o profundo significado de uma emblemática figura baudelaire/benjaminiana: a figura do *flâneur*<sup>1</sup>. Levou-me à percepção de sua prontidão para vagar de forma ociosa, ao mesmo tempo inteligente e muito atenta, pelo cenário urbano moderno, à relevância de encarnar o seu espírito ao me colocar como narradora das práticas musicais dos chorões<sup>2</sup> brasilienses, fazendo surgir algumas perguntas iniciais...

... E se eu me colocasse como um *flâneur*?... Promovesse uma *flânerie* no cenário brasiliense?... Conseguiria ver, através dos intransponíveis concretos, enxergar o que acontece e o que pode estar subtendido, às vezes, até em um inusitado e recatado subsolo que apresenta a inscrição em letras brancas em um toldo verde – *Clube do Choro*? Penetraria o ofuscante brilho das paredes espelhadas, atravessando também a superfície de algumas atividades musicais que acontecem em *shopping centers*, em bares diversos, em salas de visitas, confirmando as palavras de Magnani ao observar que as atividades de lazer se constituem em um momento e lugar em que *os trabalhadores podem falar e ouvir a sua própria língua*<sup>3</sup>? Poderia concordar com Dumazedier, segundo o qual essas atividades

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. *Obras escolhidas* vol. III.

<sup>2</sup> Chorões: músicos que atuam nas reuniões festivas que cultivam as *rodas de choro*, prática musical que tem como cerne o gênero musical choro.

<sup>3</sup> MAGNANI, José Guilherme C. *Festa no pedaço – cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 29.

possibilitam aos trabalhadores uma *participação voluntária ou livre capacidade criadora, após livrar-se ou desembaraçar-se das obrigações profissionais, familiares e sociais*<sup>4</sup>? Conseguiria perceber além do que se apresenta em salas de aula e pátios da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabelo*, o que muito tem contribuído para a profissionalização dos músicos chorões no cenário brasiliense contemporâneo?

Se eu me colocasse como um *flâneur* ... vestisse a sua máscara!... Mas eu posso encarnar o seu espírito!... Aliás, Bolle, referindo-se a Baudelaire e a Benjamin, já havia observado que *foi a máscara do flâneur que lhes permitiu conhecer a paisagem social em toda a sua extensão [...] a bohème como o flâneur são abreviados da sociedade [...] incluindo amostras de todas as camadas sociais*.<sup>5</sup> Encarno essa figura, portanto, capaz de vagar reflexiva e ociosamente<sup>6</sup> pela cidade moderna, ao alinhar as partes constitutivas do texto que se segue, lembrando sempre a sua construção que vem na esteira de *sensações e sonhos, devaneios e imagens de desejos, fantasmagorias e utopias dos habitantes da grande cidade*<sup>7</sup>, na esteira de uma vivência de observador atento que circula pelo cenário urbano. Sem entrar em maiores detalhes sobre ela, interesse-me pelo aspecto de *narrador da cidade*, a qual é para ele o *seu templo, seu local de culto*<sup>8</sup>, interesse-me pela sua capacidade de interar-se com *os aspectos oníricos e objetivos da realidade*<sup>9</sup>, de *fareja[r] a história na cidade e a cidade na história*<sup>10</sup>, pela sua possibilidade de perceber um novo *sensorium*<sup>11</sup> em uma época que se instaura, lembrando também a afirmação de Benjamin de que *a rua conduz o flâneur a um tempo desaparecido*, fazendo que se aposses com frequência *do simples saber, ou seja, dos dados mortos, como de algo experimentado e vivido*<sup>12</sup>. Inspiro-me nesses aspectos da personagem de Baudelaire utilizada por Benjamin na sua relação característica com a cidade moderna, portanto, levando também em conta as peculiaridades do meu objeto que revelam uma prática cotidiana no cenário brasiliense implicada com a tradição carioca, plena de

<sup>4</sup> DUMAZEDIER, Jofre. *Lazer e cultura popular*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 34.

<sup>5</sup> BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 292-293.

<sup>6</sup> JOÃO DO RIO (apud PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002, p. 200). O autor, de forma bem informal, comenta a figura do *flâneur* e a *flânerie*: *Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flanar? [...] Flanar é ir por aí de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população. [...] É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência.*

<sup>7</sup> BOLLE, op. cit. p. 78.

<sup>8</sup> ROUANET, Sérgio. É a cidade que habita os homens ou são eles que habitam a cidade? *Revista USP*. Dossiê Walter Benjamin, n.15, p. 50, set./nov., 1992.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>10</sup> BOLLE, op. cit. p. 50.

<sup>11</sup> MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003, p. 86. O autor, comentando Benjamin, utiliza esse termo para refletir historicamente *a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura*, ou seja, pensar nas transformações que resultaram em um novo *sensorium*, novos modos de percepção, de experiência social, da arte, em um cenário de mediação tecnológica.

<sup>12</sup> BENJAMIN, op. cit. p. 185-186.

resíduos de significados de um outro tempo e espaço, do *cadinho* de cidade moderna que o Rio de Janeiro tanto desejou ser.

Finalmente, posso dizer que busco aspectos dessa figura que possibilitem dar maior sentido e ênfase ainda a uma reflexão que brotou da leitura de uma citação de Cornelius Castoriadis, a qual tem acompanhado há muito tempo a minha trajetória como professora de História da Música e de Cultura Musical Brasileira: *a arte não descobre, mas constitui; e a relação do que ela constitui com o “real” [com a sociedade], relação seguramente muito complexa, não é uma relação de verificação*<sup>13</sup>. Castoriadis inclui, assim, no contexto de suas reflexões referentes ao imaginário, ao simbólico, constitutivos da trama social, o gancho que me permitiu refletir acerca da interação da música com a cidade com a qual interage, que me incentivou a buscar os seus significados sócio-históricos e culturais. Essa busca, subtendida em minhas pesquisas, sempre teve o intuito de propiciar uma conscientização do alunado no tocante à importância do papel do músico na comunidade em que atua. Trata-se de um papel de que nem sempre ele próprio tem consciência, o que dificulta mais ainda a consciência da comunidade e, conseqüentemente, a valorização do músico. Infelizmente, os estudos da música não têm propiciado um material bibliográfico significativo nessa área, ou melhor, nem mesmo se preocupam realmente com essas reflexões, conforme pode ser observado não apenas na quantidade mínima da bibliografia disponível, mas também na ausência de uma visão cultural que permita incluir no rol dos cursos, nas grades curriculares e programas de música da academia, de forma mais ampla, a abordagem das músicas brasileiras em todas as suas dimensões culturais, uma abordagem realmente significativa para o estudante de música, conforme também observado por Freire.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1995, p. 162.

<sup>14</sup> FREIRE, Vanda Lima Bellard. *Música e sociedade – uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de Música*. Rio de Janeiro: Abem (Associação brasileira de educadores musicais), (Série Teses 1), 1992, p. 114 - 126. Esse contexto, portanto, ligado ao estudo da música na academia brasileira que privilegia, sobretudo, a chamada música culta ou música erudita de origem européia – chamada às vezes de música séria – não considera de forma semelhante a música popular, muito significativa para os estudantes de música, o que levou a professora e pesquisadora da *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro* a observar: *Primeiramente, o estudo de graduação em música no Brasil, tem, historicamente, se baseado no ensino da “música séria”, evidenciando-se, inclusive, entre seus professores, forte preconceito contra os demais tipos de música, por eles considerados, frequentemente, de natureza inferior. Observa-se, portanto, que o universo musical do ensino de graduação é o da música “séria”, havendo, apenas, pequenas e isoladas referências às músicas “popular” e “folclórica”, que praticamente não fazem parte da vivência musical do aluno no decorrer de sua formação. Uma segunda informação preliminar, ainda importante, é a de que, tal como nas salas de concerto, o repertório musical trabalhado nas escolas de música é prioritariamente (poder-se-ia, até, dizer, que quase exclusivamente) o da música “séria” dos séculos XVIII e XIX, assim como o conteúdo enfocado é, prioritariamente, centrado naqueles séculos. A autora revela, depois dessa constatação, ao mencionar a questão do simbólico, a sua preocupação com a significação dessas vivências e práticas musicais para o aluno, as quais se constituem, praticamente, no universo musical da academia. Segundo Freire, a exclusão das músicas “populares” e “folclóricas” da vivência musical dos alunos de graduação, músicas essas que, no exame da literatura pertinente, pareceram mais expressivas, no que concerne à função de representação simbólica, limita a possibilidade de ser essa função privilegiada através desses cursos*<sup>14</sup>.

Portanto, a possibilidade de agir sob a inspiração do espírito ocioso, reflexivo e sonhador, embora muito atento, capaz de realizar uma *flânerie*, de olhar a cidade de Brasília no seu aspecto de paisagem e de quarto, possibilitou-me uma sensibilidade maior que favoreceu e enriqueceu a busca mais sistematizada das implicações das rodas de choro com o cenário urbano modernista. Por outro lado, ao tematizar as representações do choro como expressão musical na cenografia cotidiana de Brasília, ao abordá-lo como elemento propositor de *configurações identitárias*, tornou-se evidente a necessidade de uma incursão no cenário mais amplo dessa manifestação musical. Decidi, no entanto, deixar essa incursão para a primeira parte, *Memórias Chorando*, tendo em vista que algumas características desse gênero musical já foram esboçadas e que se faz mais premente, nesse momento, buscar de imediato a sua interação com o cenário brasiliense. Assim, já posso agora dizer que Brasília, uma *cidade modernista*, inaugurada na década de 1960, com a finalidade de constituir-se em uma capital que promovesse, *além da homogeneização da natureza heterogênea da formação histórica brasileira, uma perspectiva de civilização e desenvolvimento*<sup>15</sup>, construída conforme um plano urbanístico diretor, visando a integração nacional, evidencia-se, desde a sua fundação, como um cenário histórico cosmopolita, profundamente hierarquizado, uma realidade diferente da planejada. Nos dois recortes de tempo que vão ser enfocados, as manifestações musicais dos chorões ocuparam de forma diferente os espaços, constituíram outros tempos, apresentando sempre novos elementos constitutivos, novas formações instrumentais, disseminando-se também entre jovens, passando a contar com o interesse de crianças, transcendendo o tradicional universo formado principalmente por funcionários públicos, tornando realidade o *Clube do Choro*, a *Escola Brasileira de Choro Rafael Rabelo*, fazendo que a cidade, por meio da mídia, fosse também percebida como *Brasília capital do choro*. No entanto, nesse cenário histórico, cosmopolita, esboçado também pela centralização administrativa do país, pelas circunstâncias dos séculos. XX e XXI que incluem uma crescente ação e poder da mídia, das relações capitalistas contemporâneas cada vez mais globalizadas, as *rodas de choro* continuaram se constituindo, ou seja, apresentando o grupo de músicos tocando, conversando, comendo, bebendo, largando no ar jocosidade, confraternização, espontaneidade e, algo de coisa séria e solene sendo realizada, concretizando as palavras de André Diniz ao afirmar que *não devemos esquecer que a roda é o verdadeiro palco de todo chorão que se preze*.<sup>16</sup>

Nesse cenário modernista, constituído pela jovem capital do Brasil, essas manifestações musicais realmente chamaram a minha atenção, despertaram o meu interesse e

---

<sup>15</sup> ABDALA JR., Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*. São Paulo: SENAC, 2002, p. 105.

<sup>16</sup> DINIZ, André. *Almanaque do choro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 54-55.

admiração. As características de seu estilo apontam imediatamente a *improvisação*<sup>17</sup>, conferindo – lhe um caráter de imprevisibilidade, de leveza e liberdade cativantes, que só se realiza realmente na ambiência peculiar das rodas de choro, capaz de juntar ao afeto, a camaradagem, a solidariedade de um ambiente que reflete uma *socialidade* marcante, que contrasta de imediato com a cidade meticulosamente planejada, racionalizada nos mínimos detalhes. As peculiaridades desse gênero musical, as condições de inerência a uma trama simbólica sócio-cultural, levantaram questões relativas à sua sobrevivência e ampla disseminação nessa cidade, o que por si só já justifica o seu enfoque nesta investigação. Por outro lado, o choro consiste em uma música, sobretudo, instrumental e a ausência do texto possibilita uma percepção maior da *organização sonora* que sempre foi um ponto importante de interesse na minha investigação da música na sua interação com a sociedade, sendo tomada, mesmo, como significante em relação aos *feixes de significações* que tem condições de incorporar. O discurso musical ganha, assim, características especiais, exatamente por não contar com o recurso da palavra, em um contexto em que apenas o enfoque do texto escrito tem sido priorizado pela maioria dos pesquisadores, sobretudo, aqueles de outra área de conhecimento<sup>18</sup>. A quase inexistente bibliografia relativa ao choro como gênero musical na sua intrincada relação com a sociedade, indica que essa realidade está presente também na área da música e, em consequência da preocupação exagerada com a *performance*<sup>19</sup>, bem poucos aventuraram-se nesse caminho, ou seja, têm efetivado uma análise da organização sonora, entendida como configuração de um discurso musical.

A opção por Brasília, insinuada no parágrafo anterior, diz respeito diretamente a alguns questionamentos que surgiram, naturalmente, do meu grande interesse e admiração pelas características de estilo do choro na sua relação com as constantes viagens realizadas à capital federal e ao Rio de Janeiro, em decorrência das atividades, sobretudo, profissionais e acadêmicas. Essas viagens propiciaram, portanto, a oportunidade de um contato intenso com os encontros de chorões que acontecem com frequência. A convivência cada vez mais intensa

---

<sup>17</sup> GAINZA, Violeta H. *La improvisacion musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1983, p. 14. Para essa educadora, a improvisação musical é uma atividade projetiva que pode definir-se como toda execução musical instantânea produzida por um indivíduo ou grupo. O termo improvisação designa tanto a atividade mesma quanto o seu produto. [...] Em um sentido mais amplo, **improvisar é sinônimo de jogar musicalmente**.

<sup>18</sup> Tenho observado um grande interesse de certas áreas como a antropologia, a história e a sociologia pelo estudo da música. Essas áreas têm apresentado trabalhos em congressos, monografias de final de curso, dissertações de mestrado, publicações de artigos em livros e, mesmo publicação de livros, como é o caso da obra *O mistério do samba* do antropólogo Hermano Vianna. Esses autores, no entanto, enfocam, sobretudo, a letra ou apenas a circunstância ligada a uma sociologia da música, não entrando na organização estrutural que permite a *construção* e a *configuração* sonora. Embora com significado e importância próprios, essas abordagens não incluem esse último aspecto fundamental para a área de música, para a real compreensão nesse campo do sentido do discurso musical e de suas implicações com a trama social.

<sup>19</sup> O termo *performance* é muito utilizado no meio musical para indicar o momento da execução musical.



com essa manifestação musical nos dois cenários possibilitou a constatação da evidente força do choro na jovem capital localizada em pleno Brasil Central, que tem evidenciado *em todos os poros* as marcas do projeto urbanístico que constituiu o seu ponto de partida, situando-a como modelo de práticas socialistas, como possibilidade de integração nacional, como centro do poder administrativo e burocrático do país. Esse cenário revela algumas circunstâncias bem diferentes daquele constituído pela antiga capital, o berço do choro, situada à beira-mar, centenária, portadora de marcas diversas da sua longa trajetória, a qual se confunde com a própria história do Brasil; cidade referência durante longo tempo, como *centro de irradiação do pensamento, da atividade mental do país*<sup>20</sup>, uma outra *cidade/país*, portanto. Por outro lado, o cenário e realidade brasiliense também contrastam com aquele com o qual convivo mais de perto, a realidade musical da cidade de Goiânia, cidade também planejada, próxima a Brasília, construída no início do século XX, onde essa prática não se consolidou da mesma maneira, apesar dos esforços imensos dos adeptos das rodas de choro que ali residem, conforme depoimento do chorão Oscar Ayres<sup>21</sup> e da minha própria vivência como profissional ligada à área da música.

Com essas constatações, surgiram alguns questionamentos que direcionaram este trabalho: quais as circunstâncias e motivações que levaram o choro a se desenvolver e ganhar visibilidade em uma *cidade modernista* como Brasília, outro tempo e espaço em relação ao Rio? Em que espaços e tempos e, de que maneira, tal prática tem sido vivenciada nesse cenário? Que representações músicos e aficcionados têm construído acerca do choro brasiliense como gênero musical? Por sua vez, a atuação marcante do *Clube do Choro* nessa cidade aponta a peculiaridade de um intrincado de relações, o que fez surgir outras questões: que motivações e condições terão ensejado a criação e, depois, a reestruturação do *Clube do Choro* no cenário brasiliense? Qual o papel da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello* nesse cenário? Todos esses questionamentos, no entanto, indicaram uma só direção no âmbito desta pesquisa: as condições de desenvolvimento, os diversos modos de expressão, apropriação, emissão e recepção dessa manifestação musical na jovem capital, possibilitam pensar em *um dos vetores de uma identidade brasiliense em construção*? Podem ser observados *estilos* que apontam um choro brasiliense?

Por outro lado, essas circunstâncias e esses questionamentos ajudaram a recortar, no cenário brasiliense, o Plano Piloto como espaço prioritário para esta investigação. No Distrito

---

<sup>20</sup> KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1982, p. 46.

<sup>21</sup> Entrevista concedida por Oscar Ayres na *Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG)*, em Goiânia, em setembro de 2003. Oscar Ayres é chorão, um dos fundadores do *Clube do Choro* de Goiânia.

Federal, o Plano Piloto é o local que mais se caracteriza como um *espaço planejado com princípios rígidos de desenho urbano*<sup>22</sup>, tendo em vista que constitui a *região administrativa*<sup>23</sup> que melhor representa e encarna elementos ligados ao plano urbanístico inicial, relacionado à *cidade modernista*. Levo também em conta ao privilegiar esse recorte, conforme Nunes, que essa região abriga o centro administrativo do país no qual se concentra parcela importante do funcionalismo público federal, que inclui os antigos funcionários cariocas que chegaram à cidade em seus primórdios. Esse autor evidencia nesse cenário brasiliense as relações do espaço projetado com o Estado e a grande influência dessa circunstância em uma parcela da população que vive em contato direto com essa interação, ao observar que *morar no Plano Piloto significa também conviver com a presença constante da esfera público-estatal. Essa é uma característica da cidade que vai terminar por interferir nas sociabilidades que aí se formam*<sup>24</sup>. Acrescenta:

*O próprio desenho das superquadras interfere no comportamento de seus moradores, influenciando com grande força nas mentalidades que aí se geram. [...] Neste sentido pode ser levantada a hipótese de que se apresenta nessa área – basicamente Plano Piloto – condições privilegiadas de se gestar um tipo social característico da nova capital, diferente daqueles tradicionais tipos urbano-regionais da sociedade brasileira: gaúchos, baianos, cariocas, paulista, nordestinos, etc*<sup>25</sup>.

Trato de um espaço e população, portanto, que de um modo geral, nas suas relações peculiares com a cidade-estado, já forjadas ao longo da sua curta história, permitem identificar essa área em relação à heterogeneidade característica reinante na maioria das cidades satélites, que brotaram fora das dimensões estabelecidas pelo projeto urbanístico. E ainda esse espaço caracteriza-se também por apresentar o maior número de bares e locais que praticaram e que ainda praticam o choro na cidade de Brasília, assim como é o principal cenário que abrigou e que ainda abriga as rodas de sala de visita, a sede do *Clube* e da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*.

A curta história de Brasília, as quase cinco décadas que a constituem, justifica a abrangência do recorte temporal enfocado, década de 1960 até o tempo presente. Esse curto período oferece a moldura do cenário que evidencia a chegada dos primeiros grupos de chorões à cidade e as primeiras possibilidades de desenvolvimento, disseminação, enraizamento e, conseqüentemente, *naturalização* das rodas de choro. Revela também circunstâncias ligadas às manifestações musicais desses músicos como a criação, re-

<sup>22</sup> NUNES, Brasilmar Ferreira. *Brasília, a fantasia corporificada*. Brasília: Paralelo 15, 2004, p. 14.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 95. O autor informa que o *Plano Piloto* constitui uma das dezenove *regiões administrativas* do Distrito Federal, as outras demais são as *cidades satélites*.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p.162.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p.101.

estruturação e desenvolvimento das atividades de uma das mais importantes instituições culturais do país, o *Clube do Choro*, a criação de uma das primeiras escolas desse gênero musical no Brasil, assim como o desenvolvimento e a divulgação na mídia da retórica *Brasília capital do choro*. Circunstâncias e retórica capazes de propagar uma imagem da cidade mediante as *representações sociais* evidenciadas por essas manifestações musicais, o que aponta outro momento de *ancoragem e naturalização* dessa atividade e outras situações envolvidas com as novas gerações de chorões, com as circunstâncias mais contemporâneas da *cidade modernista*. Tendo em vista esse cenário e observações, portanto, passei a considerar dois recortes de tempo na sociedade brasileira – décadas de 1960 a 1980 e década de 1990 ao *Tempo Presente* – tendo como referência o *Clube do Choro* entendido como um marco em relação à especificidade da atuação de chorões em Brasília, ligada a um antes e a um depois de sua re-estruturação, a dois momentos maiores do *processo de criação/re-significação* do choro nessa cidade.

Esse estudo teve como finalidade, portanto, verificar as possibilidades de enraizamento, os desdobramentos e as peculiaridades do choro na jovem capital brasileira; buscar as condições pertinentes às suas trajetórias, as situações que possibilitaram as tramas simbólicas que as objetivaram e que ainda a objetivam, o que levou a uma descrição de tal percurso e a situar, no entrecruzamento da história da cidade com a história do choro, as condições de tal processo, verificar permanências e re-elaborações, identificar *representações sociais* e *configurações identitárias* inerentes a essas textualizações. Nesse contexto de buscas e respostas, portanto, foi possível confirmar a pressuposição de que as diferentes figurações do choro brasileiro favorecem a observação de uma *prática discursiva* propiciadora de encontros vários – *lugares praticados*<sup>26</sup> – no *cenário modernista* brasileiro; uma prática configuradora de *identidades* que tem no *Clube do Choro de Brasília* um ponto de inflexão em termos de suas interações com o cenário contemporâneo *pós-moderno*, um elemento decisivo no estabelecimento das condições que permitiram percebê-la também como um dos elementos constitutivos de uma *referência identitária nacional*<sup>27</sup>, de uma *cidade/país*. Por outro lado, tendo em vista outros eixos norteadores que caminharam nesse mesmo rumo, pôde ser confirmada também a pressuposição de que existiu um primeiro grande *processo de re-significação* do choro em Brasília, implicado com um momento de *re-construção de identidades*, em que esses encontros dos chorões brasileiros que propiciaram a percepção de uma *prática simbólica* efetivadora de *táticas criativas* de ocupação do *lugar do outro*,

---

<sup>26</sup> CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994, v. 1.

<sup>27</sup> PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002. Essa expressão é contextualizada pela autora nessa obra. Ela fala em um *padrão de referência identitária nacional*.

forjadoras de *lugares praticados*, de uma *socialidade de base*, segundo Certeau<sup>28</sup> e Maffesoli<sup>29</sup>, respectivamente, apareceram também sob a forma de uma *ritualização cotidiana* conforme definida por Da Matta<sup>30</sup>, propositora de uma *vida especial* de acordo também com Bakhtin<sup>31</sup> e as abordagens do imaginário realizadas por Castoriadis<sup>32</sup> e Pesavento<sup>33</sup>. Já o reconhecimento de um segundo grande processo de *re-significação* do choro no cenário brasileiro, possibilitou falar em uma trama cultural capaz de evidenciar a encenação de atores sociais em um cenário que se esboçava como *pós-moderno*, conforme descrito por Harvey<sup>34</sup> e Sanchez<sup>35</sup>, um cenário de *negociações* mais acirradas com diversos campos e interesses sociais, no qual *poderes oblíquos* foram capazes de estabelecerem-se de forma peculiar, conforme Canclini<sup>36</sup>, um cenário de encontros e *negociações* do choro e dos chorões com outras dimensões culturais e sociais que levou à percepção do *Clube do Choro* reestruturado exercendo o papel de uma grande mesa de *negociações*. Esses dois *processos de re-significação* efetivados em Brasília, portanto, evidenciaram uma prática plena de resíduos de significados de um outro tempo e espaço, que se mostrou novamente como suporte de outras *representações sociais*, nos dizeres de Castoriadis<sup>37</sup> e Chartier<sup>38</sup>, uma *prática discursiva*, inerente ao *campo artístico musical*, propositora de diferentes figurações nesse cenário, fomentadora de *performances rizomáticas*, de processos forjadores de *identidades*, segundo Bakhtin<sup>39</sup>, Argan<sup>40</sup>, Bourdieu<sup>41</sup>, Deleuze<sup>42</sup> e Hall<sup>43</sup>, respectivamente, que completam o quadro de autores que deram o suporte básico teórico/metodológico a esta investigação.

O investimento na busca dos processos forjadores de identidades relacionados ao choro brasileiro, que teve nessa fundamentação teórica uma base importante, assim como o

---

<sup>28</sup> CERTEAU, op. cit.

<sup>29</sup> MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

<sup>30</sup> DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

<sup>31</sup> BAKHTIN, Mikail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: UnB, 1999.

<sup>32</sup> CASTORIADIS, op. cit..

<sup>33</sup> PESAVENTO, Sandra J. *Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 15, n.29, 1995.

<sup>34</sup> HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

<sup>35</sup> SANCHEZ, Fernanda. *A reinvenção das cidades*. Chapecó: Argos, 2003.

<sup>36</sup> CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

<sup>37</sup> CASTORIADIS, op. cit.

<sup>38</sup> CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações sociais*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

<sup>39</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Gêneros do Discurso*. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da comunicação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

<sup>40</sup> ARGAN, Giulio. *Preâmbulo ao estudo da história da arte*. In: ARGAN, Giulio; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da arte*. Lisboa: Estampa, 1992.

<sup>41</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>42</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v. 1.

<sup>43</sup> HALL, Stuart. *Quem precisa de identidade?* In: SILVA, Tomás Tadeu (org.) *Identidade e Diferença*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2000.

teve na abordagem das relações dinâmicas inerentes à instituição dos chorões, implicada sempre com a capital do país na sua relação com o que constantemente chamou de *genuína música brasileira*, por outro lado, permitiu o gancho que possibilitou estabelecer outro diálogo com Pesavento<sup>44</sup>, constatar outros processos identitários relacionados ao choro no cenário brasiliense. Essa autora analisou resíduos do feixe de significações, imagens, conceitos, idéias, ou seja, *representações sociais*, que se objetivaram no *cadinho de cidade moderna* representado pela cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX, a então capital brasileira, cuja elite tinha como modelo de urbanidade a cidade de Paris, o que lhe possibilitou falar em *cidade ideal*. O Rio de Janeiro, em um viés metonímico, segundo sua concepção, passou a representar o Brasil, a forjar a *cidade país/ideal*, incorporar *representações sociais* que se objetivaram numa *imagem-espelho* que apresentou *rachas* quando passou a refletir também as práticas de outras dimensões sociais e não apenas aquelas relacionadas à elite. Essas ponderações da autora possibilitaram um ponto de partida, portanto, que permitiu ainda, no âmbito desta investigação, não apenas reafirmar o *caráter performático*<sup>45</sup> dos *processos identitários*, conforme mencionado por Silva, mas também observar resíduos de significados da *primeira cidade/país ideal*, que incluem ressonâncias do choro no cenário carioca, nas suas implicações com *referências identitárias nacionais* inerentes à nova capital, constitutivas também dos dois grandes *processos de re-significação* do choro observados. A primeira delas remeteu às implicações da prática dos chorões com imagens, *representações sociais*, que se objetivaram em um *projeto ideal* com pretensões homogeneizadoras e integradoras, um projeto que despertou esperanças e sonhos no povo brasileiro, levando à concepção da segunda *imagem-espelho* que, ao se efetivar, constituindo o primeiro recorte de tempo do cenário brasiliense enfocado, objetivou também a *segunda cidade país/ideal*; já a segunda possibilitou observar as implicações desses resíduos de significado com as imagens e *representações sociais* que apontaram a adesão do choro e dos chorões a um modelo urbano implicado com as circunstâncias de consumo ligadas aos novos espaços homogeneizados da cidade moderna, ao *modelo urbano/econômico global*, capaz de incorporar a terceira *imagem-espelho* que interagiu com o segundo recorte de tempo abordado, evocando a terceira *cidade/país ideal*.

Assim, foi possível constatar que, constituindo diferentes *lugares praticados* na cidade de Brasília, ao interagir com dois cenários históricos que tiveram no *Clube do Choro* um ponto de inflexão, com *resíduos* de significados até mesmo de um primeiro momento de

---

<sup>44</sup> PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002

<sup>45</sup> SILVA, Tomás Tadeu. *A produção social da identidade e da diferença*. In: SILVA, Tomás Tadeu (org.). *Identidade e diferença*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000

*construção simbólica da nação brasileira*, constituindo as *rachas* ou *integrando a imagem-espelho*, esse gênero musical, nas suas peculiaridades, sempre evidenciou a cor local na sua interação com o global. Interagiu com três *idades/países ideais* em cenários modernos que já indicavam a globalização e, mesmo, já globalizados, favoreceram sempre, nesses diferentes tempos e espaços, o cultivo de circunstâncias que evocaram a *genuína música brasileira*, um dos primeiros gêneros musicais que representaram em música o *acentuado hibridismo* do povo brasileiro. Ajudou a constituir em Brasília duas *idades/países/ideais* que objetivaram *representações*, portanto, capazes de evidenciar resíduos de significados, investimentos, eleições, idéias, valores, cultivados no cenário pós-moderno, em meio a outras tramas sociais, tanto pelo *Clube do Choro de Brasília* re-estruturado, pela *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*, quanto pelos diversos pontos de encontro dos chorões na cidade que, sobretudo, essas duas instituições, possibilitaram existir. Nessas trajetórias, tendo como referência também a *cidade ideal* que, em um viés metonímico, representa o país e, nesse caso especial, por intermédio de sua música, foi capaz de apresentar características de estilo do gênero e individuais e, mesmo, apontar uma circunstância musical nova que parece estar brotando em Brasília. Essas constatações, portanto, permitiram perceber que o objeto proposto é revelador de uma dentre tantas *identidades* que compõem a *configuração identitária* brasiliense, assim como foi possível chegar à estruturação da tese que caminhou, sobretudo, rumo à confirmação desse principal eixo norteador nessa investigação.

### **Considerações relativas à estruturação da tese.**

As possibilidades indicadas pelas reflexões iniciais, pelas máscaras emprestadas ao *flâneur*, aliaram-se nesse momento do texto à evocação da forma *rondó*<sup>46</sup>, à qual foi acrescida a *Introdução*, para favorecer a estruturação deste trabalho como um todo: uma *Introdução*, quatro partes distribuídas em dois episódios: *Primeiro Episódio* ( B ) e *Segundo Episódio* ( C ) antecedidos, o primeiro, do refrão e de sua *primeira variação* ( A e A', respectivamente), o segundo da *segunda variação do refrão* ( A'') e sucedidos pela *terceira variação do refrão* ( A'''), referente às considerações finais. Configurou-se nessa estruturação, portanto, uma

---

<sup>46</sup> *Dicionário Grove de música*. Editado por Stanley Sadie; editora assistente Alison Lathan; tradução Eduardo Francisco Alves - Edição concisa/ Rio de Janeiro: Zahar, 1994, tradução de *The Grove dictionary of music* ISBN 85-7110-301-1 p. 797. O Rondó se consiste numa forma instrumental muito praticada pelos instrumentistas franceses – cravistas – no século XVII, apresentando um refrão seguido de partes contrastantes, episódios; o *rondó* clássico tem como padrão, geralmente, a estrutura ABAC...A. Segundo Donald Grout e Claude Palica (*História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994) antes de ser retomada nessa época, em um momento de grande florescimento da música profana, essa forma musical foi esboçada no século XII pelos trovadores – compositores e poetas – que juntavam poesia, dança e canto.

forma que pode ser abstraída assim: Introdução A A' B A'' C A''' <sup>47</sup>. Essa forma foi empregada porque, originalmente, constituiu as primeiras estruturas do gênero choro, caracterizando-se pela repetição de um *refrão*<sup>48</sup> entre partes contrastantes: os *episódios*. A lembrança do *refrão*, que faz retornar sempre uma idéia, no contexto deste trabalho que visa também entrecruzar a história do choro com a história da cidade, remete ao retorno do enfoque da categoria cidade, percebida como fenômeno sócio-histórico e cultural, à contextualização do cenário urbano abordado na sua relação com o *flâneur* e com a *flânerie*. Assim, o *refrão* e suas *variações* costuram o texto, possibilitando reflexões essenciais para o enfoque da interação do choro com esses cenários, favorecendo a unidade. O sinal ( ' ) refere-se a uma abordagem do *refrão* com modificações.

A forma *rondó* chegou aos chorões, possivelmente, por intermédio das danças européias que eles executavam nos salões da elite, às quais faziam interagir com o *lundu*<sup>49</sup>, que também se caracterizou, inicialmente, pela repetição de um *estribilho* (refrão), entre as suas partes. Segundo Sève<sup>50</sup>, o gênero choro esboça, de um modo geral, a seguinte estrutura, embora a tendência, no seu desenvolvimento, tenha sido diminuir as partes: AABBACCA. Alvarenga<sup>51</sup> propõe um esquema mais sintético: *a estrutura do choro instrumental é em três partes, assim distribuídas: ABACA*. A repetição de um *estribilho* (refrão) entre partes distintas, geralmente três, tenderam a diminuir com o desenvolvimento do gênero.

<sup>47</sup> BENNET, Roy. *Forma e estrutura na música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986, p. 51. Conforme Bennet, *em um Rondó o tema principal (A) continua sempre retornando, existindo, porém, seções contrastantes (B, C, etc) entre cada retorno e o anterior. Essas seções contrastantes são chamadas de episódios*. Como cada vez que o tema volta apresenta uma tonalidade diferente, ou seja, modificado, embora conforme uma lógica tonal, a estrutura de um rondó simples, segundo o autor, pode ser assim esquematizada: A' B A'' C A''''. Observa ainda o autor: *as repetições do tema principal encadeiam a música e conferem unidade à peça; os episódios apresentam contrastes que prendem a atenção do ouvinte*.

<sup>48</sup> *Dicionário Grove de música, op. cit, p.770*. O termo refrão, inicialmente relacionado à poesia, é definido como uma frase ou verso que ocorre em intervalos determinados, especialmente no final de uma estrofe; mas ele foi usado também, analogamente, *para passagens recorrentes em formas musicais com ou sem repetição de texto*.

<sup>49</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 101-102. Tinhorão observa que, originalmente, o lundu - que influenciou os chorões cariocas na sua estilização das danças européias - era uma dança afro-brasileira. Segundo o autor, *a estilização dos "diversos movimentos do corpo" nos batuques de negros estava destinada a tornar-se a "dança nacional" dos brancos e pardos do Brasil - sob o nome de lundu. Caracterizado, pois, pelo elemento coreográfico da umbigada com que o bailarino tirava o par para o centro da roda, e da marcação por palmas do ritmo de estribilho sempre repetido, o lundu reunia os dois elementos que, acrescidos do castanholar dos dedos com as mãos erguidas sobre a cabeça - imitados do fandango - iam conferir a sua maior originalidade*. Segundo o mesmo autor, essa dança originou nos finais do século XVIII, tanto um gênero popular de canção cultivado nos salões aristocráticos do Rio de Janeiro, quanto uma canção com características cômicas apreciada nos teatros de revista, também chamada lundu. Observa ainda que, originalmente, o estribilho/refrão fazia parte desse gênero.

<sup>50</sup> Cf. SEVE, Mário. *Vocabulário do choro - estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999, p. 19. O autor comenta a relatividade do esquema formal que se apresenta como mais característico do choro, lembrando que *embora isso tudo não corresponda a uma regra geral, é importante a sua assimilação para poder quebrá-la com consciência. É uma tendência moderna os choros diminuírem o número de partes*.

<sup>51</sup> Cf. ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982, p.345.

Assim, ajudando a constituir a estruturação geral da tese, aparece no início do texto a *Introdução*, que agora está sendo esboçada. O *refrão* ( A ) e a sua *primeira variação* (A'), que precedem o *Primeiro Episódio* ( B ) – constituído pela primeira e pela segunda parte do trabalho, que remetem à memória dos chorões brasilienses – abordam, o primeiro, as noções básicas que permitem o enfoque da *cidade* como fenômeno sócio-histórico e cultural e o segundo, as noções de *cidade colônia* e de *cidade questão*, essa última implicada com a emergência da cidade industrial, com as condições que fizeram surgir as primeiras *cidades modernas* e *cidades modernistas*. Apresenta também a noção de *cidade ideal*, implicada com o viés metonímico que remete à *cidade país/ideal*, em um primeiro momento de *construção da nação brasileira*. Nas suas características envolvidas com a estrutura geral do trabalho, esses *refrões* funcionam não só como um elo que evoca sempre a figura e *representação* do *flâneur e da flânerie* na sua relação com o cenário modernista, mas também como um preâmbulo ao *Primeiro Episódio*, que visa a cenografia do Rio de Janeiro e das primeiras décadas da cidade de Brasília – 1960 a 1980 - os processos de ancoragem e naturalização do choro que lá ocorreram.

A *primeira parte*, por sua vez, início do *Primeiro Episódio* ( B ) enfoca, inicialmente, a cenografia carioca do final do século XIX e início do século XX, buscando rastrear as peculiaridades do choro e das suas trajetórias nesse cenário, os significados com elas implicados, capazes de funcionar como matrizes residuais, como o *já dito* de processos de resignificação que serão efetivados em outros tempos e espaços. A abordagem do cenário carioca, antiga capital do Brasil e centro intelectual e político de onde emanavam as principais decisões do país, aqui concebido também como a primeira *cidade/país ideal*, constitutiva de um primeiro momento de *construção da nação brasileira* visa esboçar, em um segundo momento, além das circunstâncias sociais, econômicas e políticas que interagiram com a emergência desses significados, as condições que propiciaram a transferência da capital federal para Brasília, as características essenciais do projeto urbanístico-arquitetônico criado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer.

Outra abordagem, no entanto, apontando a *segunda parte* do *Primeiro Episódio* ( B ), busca a trajetória do choro nas primeiras décadas de Brasília, as suas peculiaridades, cuja compreensão passa pelo conhecimento do processo de construção da cidade e das propostas de seu idealizador, pela percepção das imagens evocadas pelo projeto de *cidade modernista*, observados nos primeiros momentos de sua implantação; passa, portanto, pelos elementos que levaram também à percepção da segunda *cidade/país ideal*, inerente a um segundo momento de *construção da nação brasileira*. Tendo em vista sempre esse contexto, essa parte busca as



experiências e condições de vida que levaram os primeiros chorões à nova capital, as atividades e ambiências musicais relacionadas às *três primeiras fases* do desenvolvimento do choro em Brasília que se evidenciaram neste primeiro recorte de tempo focado, chegando a uma prática discursiva que se apresentou, em uma primeira instância, sob a forma de *ritualização cotidiana*, favorecedora de *coesão social*, em um momento e contexto de *re-construção de identidades*.

A *segunda variação* do *Refrão* ( A'' ), além das suas implicações com a unidade do texto, construída pelas reflexões relativas à cenografia urbana nas suas relações com as imagens do *flâneur* e da *flânerie*, funciona também como um preâmbulo ao *Segundo Episódio* ( C ), terceira e quarta partes do trabalho, que remetem às interações do choro com o cenário urbano pós-moderno. Essa *variação do refrão* traz o enfoque da re-estruturação urbana homogeneizadora que caracterizou as relações capitalistas nas metrópoles dos anos 1980 a 1990, anos 1990 no Brasil, as suas relações com o capitalismo *pós-industrial*, segundo Lefebvre<sup>52</sup>, com a mudança do *administrativismo urbano* para o *empreendedorismo urbano*, conforme Harvey<sup>53</sup>. Traz a abordagem do cenário relacional à cidade concebida e re-estruturada para tornar-se a *cidade mosaico*, a *cidade mercadoria*<sup>54</sup>, mais diretamente implicada com a *cidade comunicação*, segundo Sanchez, com a interação mais profunda das rodas de choro com a mídia, com as relações globalizadas que investem no *local*, ligada também aos enfoques anteriores, ou seja, à *cidade memória* e à *cidade questão*.

A *terceira parte*, início do *Segundo Episódio* ( C ), enfoca mais diretamente o *Clube do Choro*, desde a sua re-estruturação na década de 1990 até o tempo presente, caracterizando uma *quarta fase* do desenvolvimento do choro em Brasília. Nessa trajetória, aborda a atuação de seu atual presidente, o *porta-voz* da *instituição paradigmática* dos chorões brasilienses, a criação e ressonância da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*, os projetos plurais do clube, as suas relações com os campos da comunicação e da educação, com as instituições governamentais e empresas privadas, refletindo acerca das possibilidades oriundas de sua inserção na sociedade de consumo midiática, homogeneizada, das suas implicações com uma política de *city-marketing* e, desse ângulo, acerca de suas implicações com um *modelo de cidade* relacionado à construção da terceira *cidade/país ideal*, característica de um terceiro momento de *construção da nação brasileira*. Enfim, remete à instituição do clube como um

<sup>52</sup> Cf. LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

<sup>53</sup> Cf. HARVEY, David. *A produção do espaço capitalista*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 169.

<sup>54</sup> Cf. SANCHEZ, Fernanda. *A reinvenção das cidades para um mercado mundial*. Chapecó: Argos, 2003, p. 39-145.

*lugar praticado referência* do choro, como a sede da grande mesa de *negociações* relacionada às trajetórias desse gênero musical e de seus receptores na cidade de Brasília *pós-moderna*.

Já a *quarta parte*, final do *Segundo Episódio* ( C ), tem como intuito, em uma primeira instância, evidenciar os vários *lugares praticados* constituídos pelo choro brasileiro com base na consolidação do seu *lugar praticado referência* e de um de seus principais projetos, a *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*, que possibilitaram falar em uma *quinta fase* do desenvolvimento do choro brasileiro, assim como abordar o perfil dos chorões e dos receptores que ajudaram e/ou ainda ajudam a caracterizar esses espaços. Numa segunda instância, busca a música em si mesma, o que levou à constatação de *três categorias* em termos das características de estilo evidenciadas atualmente pelo gênero choro em Brasília, que incluem a *composição*, *interpretação*, *performance* e *improvisação* realizadas pelos músicos dessa cidade. Essa abordagem evidencia não só o diálogo com a *memória* e com *fluxos comunicacionais* globalizados, as *ressonâncias* do jazz e do rock, mas também o anúncio de novos rumos, a transcendência das características de estilo do gênero que apontam uma *outra coisa*.

A *variação final* do *Refrão* (A'''), por sua vez, incumbiu-se das considerações finais, ou melhor, de amarrar o que já vinha sendo ponderado em cada capítulo, incumbiu-se da despedida da *flânerie* e do *flâneur*, no momento em que me preparo para retirar a sua máscara. Nesse momento, essa imagem e figura encaminham-se para o arremate dessa trajetória para a qual contribuíram, funcionando como costura, deixando evidente que a sua circunstância e máscara podem ser retomadas a qualquer momento, já que apontaram outros rumos para esses questionamentos, outros cenários a serem visitados.

Incluo ainda em anexo, após essa última variação do refrão e a citação das referências, uma coleção de fotografias, de partituras e alguns documentos que achei necessário anexar, além de um DVD e dois CDs, cujas músicas e imagens permitem acompanhar mais detalhadamente os conteúdos já trabalhados. O CD 1 traz o material auditivo relativo à análise das categorias de estilo mencionadas e o CD 2, depois de iniciar com a música e execução de veteranos músicos brasileiros, remete ao material recolhido na pesquisa de campo. O DVD está voltado, sobretudo, para a *performance* e improvisação musicais. É importante lembrar, no entanto, que todo esse material, as gravações de músicas e reprodução de imagens, não estão sendo considerados apenas como anexos, mas como fontes que dialogam com minhas reflexões e análises.

Por outro lado, essas reflexões e análises, que no seu cômputo geral levaram também à estruturação da tese, apontaram sempre o contexto de um trabalho que teve o cuidado de

buscar a originalidade do projeto assentado na história, dialogando com o campo musical e outras áreas, assentado na preocupação de entrecruzar música e história como áreas do saber. A sintonia com a história na área de concentração da História Cultural surgiu da necessidade mais intensa de *interdisciplinaridade*<sup>55</sup>, requerida por esse enfoque, proveio da necessidade de buscar outros embasamentos teóricos, outros enfoques metodológicos, imprescindíveis para a abordagem do objeto de estudo. O universo teórico e metodológico ligado à área restrita da música não dá conta do movimento, transformação, *processos de re-significação*, trama de relações, pluralidade, inerentes a um cenário histórico social e tudo que o constitui. A obra de arte musical também entendida como um produto, uma prática cultural, exigiu uma abordagem em termos das identidades e das configurações intelectuais que os diversos grupos sociais constroem, das inter-relações recíprocas entre universos culturais, entre dimensões temporais e sociais diferentes, das resistências e negociações populares, das latências do novo, elementos implícitos e muitas vezes explícitos nos diferentes símbolos que são capazes de *representar*, simultaneamente, realidades significativas e contraditórias da trama cultural com a qual interagem. Tendo em vista as possibilidades apresentadas pelo recurso da interdisciplinaridade, portanto, passo a tecer algumas considerações referentes às fontes e abordagens teórico-metodológicas que fundamentaram este trabalho.

### **Algumas considerações referentes às fontes e abordagens teórico-metodológicas.**

*... o mundo dos arquivos diante dos olhos e das mãos. Nessa medida, tudo pode vir a tornar-se fonte ou documento para a História, dependendo da pergunta que seja formulada.*

*Sandra J. Pesavento.*

Para Pesavento, *as fontes são marcas do que foi, são traços, cacos, fragmentos, registros, vestígios do passado que chegam até nós, revelados como documentos pelas indagações trazidas pela História*<sup>56</sup>. Essa autora evidencia, com essas observações, uma abrangência maior do que antes era considerado pelos historiadores como fontes, podendo ser incluído aí também a arte e, conseqüentemente, a música<sup>57</sup>. Concordo ainda com ela quando,

<sup>55</sup> EPSTEIN, Isaac. *Gramática do poder*. São Paulo: Ática, 1993, p. 28. Adoto a denominação interdisciplinaridade como equivalente a transdisciplinar, como faz esse autor que considera: *A interdisciplinaridade [...] incorpora a hibridização dos conceitos o que não ocorre com a pluridisciplinaridade. Trata-se, segundo o mesmo autor do comércio [que] ocorre entre as próprias disciplinas, seus conceitos e níveis de análise.*

<sup>56</sup> PESAVENTO, Sandra J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 98.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 97- 98. Essa autora comenta sobre a documentação não-oficial, que também interessa muito a esta investigação, observando que a História Cultural hoje considera também como fontes: *as crônicas do jornal, os almanaques e revistas, os romances, as poesias, os relatos de viajantes, as peças teatrais, a música, os jogos infantis, os guias turísticos, todos os materiais relativos à sociabilidade dos diferentes grupos em clubes, associações, organizações científicas e culturais. [...] No plano das imagens, cartazes de propaganda, anúncios*

fundamentada em Benjamin e em uma abordagem metodológica que Carlo Ginzburg chamou de *paradigma indiciário*, observa que os *cacos da história* que se apresentam como fontes, não devem ser abordados na sua literalidade, como se fossem reflexos ou cópia mimética do real. Ao contrário, devem ser percebidos como *indícios* pelo *historiador detetive* e, nessa condição, serem selecionados, interpretados, relacionados, combinados e contrapostos para que passem a produzir movimento, forjar uma rede de correspondências e, assim, serem capazes de revelar *sintomas* de uma época, de um tempo e espaço, efetivar o *método da montagem* ou *método da grelha*. Segundo suas palavras,

*é preciso recolher os traços e registros do passado, mas realizar com eles um trabalho de construção, verdadeiro quebra-cabeças ou puzzle de peças, capazes de produzir sentidos. Assim, as peças se articulam em composição ou justaposição, cruzando-se em todas as combinações possíveis, de modo a revelar analogias e relações de significados, ou então se combinam por contraste, a expor combinações ou discrepâncias. Nas múltiplas combinações que se estabelecem, argumenta Benjamin, algo será revelado, conexões serão desnudadas, explicações se oferecem para a leitura do passado.*<sup>58</sup>

Mas para que as fontes selecionadas, que relacionarei a seguir, fossem realmente utilizadas como indicadoras de pistas várias a serem relacionadas e interpretadas no processo lento e gradativo de *construção do objeto*, lancei mão também de um outro elemento valorizado por Pesavento no seu enfoque do método. Utilizei o que essa autora chama de *extratexto*, mergulhando *no referencial de contingência no qual se insere o objeto, buscando a bagagem de leituras e de conhecimento que todo historiador deve ter para situar o seu tema e objeto, historicizando-o*, o que me permitiu *maior possibilidade de conexões e inter-relações*<sup>59</sup> neste trabalho. Assim, mesmo ciente de ser possível encontrar, em todo esse processo de buscas de solução para os problemas levantados apenas *uma resposta, uma explicação e uma interpretação*, dentre tantas outras possíveis, busquei sempre o conhecimento do contexto histórico e a abordagem teórico-metodológica como importantes instrumentos de pesquisa na procura da *verossimilhança*, o que me permitiu chegar a uma *ficção controlada*.<sup>60</sup> Essas últimas constatações possibilitaram-me, por sua vez, o diálogo com Bourdieu, que mencionou a necessidade de *rigor, ou seja, uma extrema vigilância das condições de utilização das técnicas, da sua adequação ao problema posto e às condições de*

---

*de publicidade, fotografias, mapas e plantas, caricaturas, charges, desenhos, pinturas, filmes, afirmando que tudo se oferece ao historiador, que não se limita mais ao domínio das fontes textuais. Das imagens às materialidades do mundo dos objetos, o Historiador da Cultura se dispõe a fazer as coisas falarem.* Grifos meus.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 64.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 65.

<sup>60</sup> Ibidem, p. 67.

*seu emprego*, para que não aconteça apenas uma disputa entre hermeneutas por uma interpretação mais adequada. Rigor, que não pode ser confundido com *rigidez*, que é o contrário da inteligência e da invenção.<sup>61</sup>

Levando em consideração as observações de Pesavento e Bourdieu, busquei em um primeiro momento, o trabalho criterioso com os indícios oferecidos pelas fontes. Nesse processo, ao selecionar, relacionar e interpretar diferentes dados, lancei mão sempre também do que esses autores chamaram de *extratexto*, do conhecimento histórico e teórico que possibilitasse a percepção, nos vários textos efetivados pelos chorões no cenário brasileiro, de idéias, conceitos, imagens, forjados na vivência cotidiana, que possibilitassem a percepção final do entrecruzar de diferentes *representações sociais*. Busquei sempre a possibilidade de *pensar relacionalmente*<sup>62</sup>, portanto, na atividade de *construção do objeto*, o que me levou também a evitar a oposição metodologia/teoria. Segundo Bourdieu *as opções técnicas mais empíricas são inseparáveis das opções mais teóricas de construção do objeto*. Esse autor observou ainda:

*É em função de uma certa construção do objeto que tal método de amostragem, tal método de recolha ou de análise dos dados, etc. se impõem. Mais precisamente, é somente em função de um corpo de hipóteses derivado de um conjunto de pressuposições teóricas que um dado empírico qualquer pode funcionar como prova, ou, como dizem os anglo-saxônicos como **evidence**.*<sup>63</sup>

Assim, as fontes selecionadas nesta investigação foram abordadas, sobretudo, tendo em vista essas primeiras reflexões, depois que as organizei levando em consideração, em um primeiro momento, um *corpus* mais diretamente relacionado ao objeto – *fontes primárias* - e um outro *corpus* constituído por fontes que interagiram com ele de forma mais indireta – *fontes secundárias*. Dentre os elementos constitutivos desse último, destacaram-se, além da estante de obras referentes ao Choro e à cidade de Brasília, obras literárias versando sobre as noções de representações sociais, cotidiano, espaço, lugar praticado, identidade, memória, imaginário, cultura popular, indústria cultural, circularidade cultural, análise do discurso, gênero, estilo, arte, música popular urbana, cidade, dentre outras. Já em relação ao primeiro grande *corpus*, levei aqui em conta *fontes orais*, *fontes escritas* – midiáticas, arquivos institucionais e arquivos particulares – *fontes iconográficas*, *fontes áudio-visuais* e algumas outras mais específicas que dizem respeito a partituras musicais.

<sup>61</sup> BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003, p. 26.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 27-28. Segundo esse autor, o espaço social não deve ser pensado de maneira *substancialista*, mas como um *espaço de relações*, é preciso *pensar relacionalmente*, porque *o real é relacional*.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 24.

As *fontes orais* foram consideradas de grande relevância neste trabalho. Tendo sempre em vista a concepção ampla de *fonte* e as observações realizadas em campo, tratei um grande conjunto de *entrevistas*<sup>64</sup> como um material importante nesta investigação, pressupondo que os *textos orais* são capazes de revelar como o objeto de estudo em questão assume significado diferente para os atores relacionados com diferentes tempos, grupos sociais e programas de ação. Nesse enfoque, concordo com Bauer e Gaskell ao afirmarem que

*a entrevista qualitativa, pois, fornece os dados básicos para o desenvolvimento e a compreensão das relações entre os atores sociais e sua situação. O objetivo é uma compreensão detalhada das crenças, atitudes, valores e motivações, em relação aos comportamentos das pessoas em contextos sociais específicos.*<sup>65</sup>

Realizei o trabalho de coleta de depoimentos consciente de que *a memória é seletiva* e de que *a cultura, o inconsciente, a história individual e coletiva* são elementos que, presentes na relação dos sujeitos com os acontecimentos históricos vivenciados cotidianamente, fazem que esses sujeitos registrem determinados acontecimentos e outros, não; fazem que tenham maior facilidade para se lembrarem dos acontecimentos de domínio comum, sem olvidarem também sua experiência pessoal. Montenegro, tendo em vista esse contexto, a abordagem que prevê também a transcendência da *memória coletiva*, observa que *nesse cenário [...] se pode estabelecer uma reflexão entre a força dos significados socialmente definidos que são registrados cotidianamente na memória e, em outros momentos, a forma como o acontecimento histórico vivido se constitui em um território de experiências transcendendo ao socialmente estabelecido.*<sup>66</sup>

Assim, busquei no relato de chorões veteranos e de antigos receptores do choro em Brasília, das pessoas mais diretamente a eles ligadas, de ex-presidentes e fundadores do *Clube do Choro*, o tempo da experiência de um período de vida mais relacionado ao primeiro recorte de tempo nesta investigação, a sua própria interpretação desse tempo, que também implica na memória de um grupo social, em vivência comum. Por outro lado, tendo como ponto de partida especialmente o trabalho de observação em campo e o segundo recorte de tempo enfocado, também realizei entrevistas com atores sociais que ainda estão em cena, com

<sup>64</sup> As entrevistas foram tomadas como fontes de consultas produzidas com a aplicação desse método, funcionando como uma alternativa em termos de fonte. Estão relacionadas no item REFERÊNCIAS, I – FONTES, ENTREVISTAS, no final desse trabalho.

<sup>65</sup> BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 65.

<sup>66</sup> MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral, caminhos e descaminhos*. In: *Memória, História. Historiografia*. Revista Brasileira de História. São Paulo, ANPUH, n. 25/26, p. 56-57, set. 1992/ago. 1993, v. 13.

receptores do choro em locais diversos, freqüentadores e donos de bares, chorões de diversas faixas etárias ainda atuantes, músicos locais e de outras regiões do país que se apresentam no Clube, com o coordenador, alunos, pais e professores da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*, com o atual presidente do *Clube do Choro*, dentre outras. Nessa abordagem, concordo ainda com Ferreira e Amado<sup>67</sup> para quem a história do *Tempo Presente*<sup>68</sup> é a *perspectiva por excelência da história oral*, tendo sido legitimada como objeto de pesquisa e de reflexões histórica e, com Alberti, segundo a qual a realização de entrevistas pressupõe que fontes orais devem ser empregadas em pesquisas sobre temas recentes<sup>69</sup>, ainda ao alcance da memória dos entrevistados. Recorri a essa fonte e abordagem metodológica nesta investigação, já tendo em vista que se trata do enfoque de uma manifestação popular não registrada suficientemente em fontes escritas na cidade de Brasília e por ter consciência de que constituía um recurso que me permitiria entrar em contato com a *memória* de forma sistemática.

Por outro lado, as *fontes escritas*, constituídas por fontes midiáticas, arquivos institucionais e particulares, vinculadas ainda ao *corpus* mais diretamente ligado ao objeto, foram também de grande relevância nesta investigação. Os jornais impressos, periódicos e diários, sobretudo o *Correio Braziliense*, por ser um dos mais antigos da cidade e de maior tiragem, foram importantes por possibilitarem o acesso a artigos e notas referentes ao choro nesse cenário e, por meio deles, a depoimentos e opiniões diversos relacionados à atuação dos chorões. Essas fontes apresentaram indícios das interações do *Clube do Choro* e da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello* com a mídia nos dois recortes de tempo efetuados, assim como permitiram identificar manchetes e títulos de matérias que favoreceram o estabelecimento de retóricas implicadas com a formulação de *imagens-síntese* de Brasília como, por exemplo, *Brasília capital do choro*, dentre outras. Esse jornal brasiliense permitiu também o acesso ao seu arquivo, o que me proporcionou recortes vários que se juntaram ao *corpus* forjado por inúmeros outros obtidos de arquivos particulares, em especial, do veterano Pernambuco do Pandeiro. A *Internet* também foi muito utilizada, ao permitir contato com *sites* que contêm um rico material relacionado às atividades dos chorões brasilienses como

<sup>67</sup> FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína. (org.). *Usos & abusos da História oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2002, p. XV.

<sup>68</sup> PESAVENTO, Sandra J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 93. A *história do Tempo Presente* constitui um campo de pesquisa que também se insere na abordagem cultural da História. Segundo Pesavento, *tal campo implica tomar esta História na qual os acontecimentos estão ainda a se desenvolver. Trata-se de uma História ainda não acabada, em que o historiador não cumpre o seu papel de reconstruir um processo já acabado, de que se conhecem o fim e as conseqüências.*

<sup>69</sup> Cf. ALBERTI, Verena. *Manual de História oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 21. Essa autora entende a História oral como *método de ampliação do conhecimento e como fonte de consulta [...] como produção intencional de documentos históricos, só podendo ser usada em pesquisas sobre temas recentes, que a memória dos entrevistados alcance.*

artigos, opiniões do público, agenda e programações do choro na cidade. Referente a essa última observação vale a pena distinguir o *Clube do Choro*, que permitiu o acesso por intermédio dessa mídia, ao perfil detalhado dos projetos culturais que o embasam, ao perfil dos músicos que atuaram e atuam no seu palco, dentre outras importantes informações relativas às suas atividades.

Já o *corpus* constituído pelas *fontes iconográficas* possibilitou a interpretação de fotos encontradas em livros, jornais e revistas, o contato com outras que ainda estampam as paredes do Clube do Choro, as folhas de *folders* e cartazes vários. Foi possível observar fotos obtidas em arquivos de chorões veteranos ou mesmo de seus familiares, que apresentaram pistas relacionadas ao primeiro recorte de tempo enfocado, mas, sobretudo, trabalhar com um grande conjunto de fotos produzidas por mim nos momentos de *observação* realizados nos diversos *lugares praticados* constituídos atualmente pelos chorões brasileiros. A análise e a interpretação desse material revelaram diferentes instrumentações, peculiaridades de tempos e espaços, distintas ambientações, grupos de músicos e receptores formados por faixas etárias e gêneros diversos, por músicos cariocas na sua interação com músicos brasileiros, além de um clima característico, olhares, sorrisos, ausências, figuras relegadas ao fundo, figuras ausentes em determinados espaços e presentes em outros. Em alguns momentos, utilizei também a abordagem metodológica de Miriam Leite<sup>70</sup>, referente a séries de fotos capazes de constituir diferentes conjuntos, organizados cuidadosamente de acordo com sincronia temporal, locais específicos de prática ou de apresentação. Por outro lado, programas de apresentações do *Clube*, cartazes e *folders* também foram tomados como fontes nesta investigação. Eles trouxeram pistas sobre os chorões e suas obras, evidenciaram o seu diálogo com universidades, instituições governamentais, restaurantes. Esses materiais mostraram-se também ricos em imagens, textos e slogans publicitários ou ligados a campanhas beneficentes.

É importante mencionar também o trabalho com o *corpus* constituído pelas *fontes audio-visuais*, como, por exemplo, programas de TV, rádio, fitas cassetes e de vídeo, DVDs, CDs e um volumoso material selecionado e colhido na Internet, que permitiu a observação direta da *performance* musical, deixando evidente o papel e a realização dos intérpretes de um gênero que valoriza muito o estilo improvisatório. Por outro lado, a utilização desse material entrecruzou-se com um outro recurso em termos de *fonte* nesta investigação: as partituras musicais. É importante lembrar que a natureza essencialmente temporal da música, que não permite um contato duradouro com um *objeto constante*, já levou, por si só, à adoção da

---

<sup>70</sup> LEITE, Miriam. *Retratos de família*. São Paulo: Edusp, 2000.



partitura musical no contexto de sua análise. No entanto, em virtude das limitações apresentadas também por essa *grafia* sonora, sobretudo da música popular, cujas partituras geralmente são pouco detalhadas, foi necessário dirigir o olhar para a *performance*, o que inclui ainda, além do trabalho com as fontes áudio-visuais, uma atenta observação de campo da prática dos chorões. Napolitano comenta essa circunstância:

*a performance é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. [...] A partitura é apenas um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e pela audição da obra. Seria o mesmo equívoco de olhar um mapa qualquer e pensar que já se conhece o lugar nele representado. No caso da música popular o registro fonográfico se coloca como eixo central das abordagens críticas, principalmente porque a liberdade do performer (cantor, arranjador ou instrumentista) em relação à notação básica da partitura é muito grande.*<sup>71</sup>

Essas ponderações não deixam esquecer, no entanto, que as grafias musicais sucintas também foram importantes nesse enfoque, essencialmente em relação à análise básica rítmico melódica e harmônica da estrutura musical e que a *performance* relacionada a um gênero musical no *estilo improvisatório* requer a observação tanto do trabalho do compositor quanto do *outro criador*, o intérprete que improvisa com base na obra do compositor. Por outro lado, levei também em consideração, a afirmação de Bourdieu de que *leituras internas da obra de arte, formais ou formalistas, não devem se opor a leituras externas, que fazem apelo a princípios explicativos e interpretativos exteriores à própria obra, como fatores econômicos e sociais*<sup>72</sup>. Em outras palavras, busquei observar sempre a interação entre esses dois pólos, entendendo que elementos *internos* e *externos* à obra musical se encontram completamente imbricados na própria organização sonora e que a análise dos elementos estruturais da música, portanto, subtende a análise dos elementos estruturais da sociedade. Naturalmente, esses elementos apontam o próximo item e Catellan citando Madidier, Normand e Robin, assinalando que as *representações sociais se mantêm realizadas pelo pré-construído lingüístico analisável*.<sup>73</sup> O autor, citando agora Pêcheux, acrescenta ainda que

*um dos critérios para definir o discurso tem sido a junção do extralingüístico e da sequência lingüística. É possível, pois, pleitear que não há como determinar o efeito do sentido de um produto lingüístico que não seja por meio da concorrência do estrutural e do acontecimento*

<sup>71</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 83-84.

<sup>72</sup> BOURDIEU, Pierre. *Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 220.

<sup>73</sup> CATELLAN, João Carlos. *Matrix!?* In: GREGOLIN, Maria do Rosário; BORONAS, Roberto. (org.) *Análise do discurso: as materialidades do sentido*. São Carlos: Claraluz, 2003, p. 82.

(Pêcheux,1997). *Uma representação social não se deduz, pois só da materialidade ou só do extradiscursivo, mas destas duas instâncias. [...] o sentido se constrói no intervalo das duas dimensões, fazendo linguagem e contexto se completarem e se determinarem mutuamente.*<sup>74</sup>

### **Alguns elementos de uma *teoria enunciativo discursiva da linguagem***

As abordagens metodológicas no tratamento das fontes relacionadas, preocupadas com o *pensar relacional*, conforme definido por Bourdieu, revelaram sempre a preocupação com um espaço de interação de diferentes *representações sociais*, com a *polifonia de vozes* que tentei encontrar na base de um material percebido como fragmento discursivo, o que remeteu, por sua vez, ao entrecruzamento constante de dimensões sociais e temporais em um mesmo texto. A observação em campo das diferentes figurações da prática dos chorões, do mesmo modo, evidenciou também a abordagem de uma *prática discursiva* herdada da tradição carioca, sujeita a *interações* constantes e, conseqüentemente, a inevitáveis *atualizações* no cenário brasiliense, a diferentes e peculiares características de estilo, ou seja, o enfoque de um *gênero do discurso*, noção que será mais detalhada adiante. Tenho levado sempre em consideração que o *funcionamento do discurso* pressupõe a percepção dos diferentes *gestos de interpretação* dos sujeitos presentes não somente na produção, mas também na recepção do texto<sup>75</sup> e, portanto, caminhei rumo a um enfoque da linguagem apreendida *de um ponto de vista histórico, cultural e social*, que considera a comunicação efetiva entre os sujeitos envolvidos com os discursos sociais. Com as constatações advindas da adoção constante de um *pensamento relacional*, posso dizer que alguns elementos da *análise do discurso* costuraram e ajudaram a entrecruzar os diferentes enfoques teórico-metodológicos observados, tendo como fundamentação, sobretudo, Bakhtin, Brait e Orlandi, ou melhor, foram utilizados alguns elementos de uma *Teoria enunciativo discursiva da linguagem*<sup>76</sup>. Brait comentando essa teoria, esclarece que ela

*está fundada, necessariamente, na relação e, portanto, salvaguardando o lugar fundante da alteridade, do outro, das múltiplas vozes que se defrontam para constituir a singularidade de um enunciado, de um texto, de um discurso, de uma autoria, de uma assinatura.*<sup>77</sup>

<sup>74</sup> Ibidem, p.82.

<sup>75</sup> Supondo que o leitor também está afetado por sua inserção na história.

<sup>76</sup> BRAIT, Beth. *Bakhtin. Conceitos – chave*. São Paulo: Contexto, 2005. Essa expressão foi utilizada pela autora, ao mencionar o trabalho de Mikhail Bakhtin.

<sup>77</sup> Ibidem, p.79.

Não pretendi trabalhar, portanto, com a linguagem no enfoque da *linguística imanente*, conforme realizado por F. Saussure<sup>78</sup>, ou seja, apenas como um sistema abstrato, como um sistema de signos ou como sistema fechado de regras formais, que visam uma relação unívoca entre significante e significado, o estabelecimento de um *vínculo estrícto* nessa relação conforme reflexões também de Castoriadis<sup>79</sup>. Parti do pressuposto de que os sentidos não são apriorísticos, mas constitutivos do discurso, podendo os signos serem considerados *plurivocais*, sujeitos ao estabelecimento de um *vínculo sui-generis*<sup>80</sup> na relação significante/significado e, de acordo com esse enfoque, em condições de dizer, em uma situação concreta específica, quem está falando, com quem está dialogando e em que circunstâncias, enfim, de situar um lugar sócio-histórico e cultural. Tive sempre em vista um enfoque ligado a uma *concepção dialógica* da linguagem, que levou em consideração, com base também em Orlandi, que *as relações de linguagem são relações de sujeitos e de sentidos e seus efeitos são múltiplos e variados. Daí a definição de discurso: o discurso é efeito de sentido entre interlocutores.*<sup>81</sup>

Na adoção de alguns elementos da teoria *enunciativo discursiva da linguagem*, portanto, não opondo o social e o histórico, o sistema e a realização, o subjetivo e o objetivo, o processo e o produto, não privilegiei a dicotomia entre língua e fala, mas pretendi abrir a porta para a percepção do *discurso*, para o homem agindo no mundo, relacionando-se com outros homens, com uma materialidade que *se dá a ler*, suporte *de representações sociais*, portanto. Essa circunstância permitiu-me também, com esse enfoque, lançar mão da noção de *representação social* como um importante instrumento de análise, já que o seu processo natural de objetivação em práticas e em obras sócio-histórico e culturais se revelou capaz de *evidenciar*, em uma situação social concreta, o encontro de diferentes imagens, conceitos, valores, posições, lugares de fala. No tocante a essa abordagem, sem deixar de observar que Chartier foi um dos primeiros a sinalizar sobre os nexos *entre a representação, os discursos e o lugar de onde são veiculados*<sup>82</sup>, Negrão considerou também a possibilidade da noção *de representação* se constituir em um instrumento eficiente para a abordagem dos *textos* sociais. Enfocou a sua *competência tradutora*, ao assinalar que

<sup>78</sup> Ferdinand de Saussure. Linguísta suíço que se tornou um dos primeiros grandes nomes entre os estruturalistas que se dedicaram ao estudo da língua no início do séc. XX. Os estruturalistas viam as línguas como sistemas compostos de padrões de sons e palavras. Estudavam esses padrões a fim de conhecerem a estrutura de uma língua, que acreditavam ter uma estrutura peculiar que não podia ser comparada com qualquer outra. Não colocavam o foco na abordagem social e histórica da linguagem e, sim, na sua estrutura.

<sup>79</sup> CASTORIADIS, op. cit..

<sup>80</sup> Ibidem, p. 152. Castoriadis observa também sobre o vínculo *sui-generis* na relação significante/significado, que se opõe à noção de *vínculo stricto*.

<sup>81</sup> ORLANDI, Eni P. *Análise do discurso – princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2002, p. 23.

<sup>82</sup> MELLO, Maria Thereza N. de. *Clío a musa da História e sua presença entre nós*. In: COSTA, Cléria B. da (org.) *Um passeio com Clío*. Brasília: Paralelo 15, 2002, p. 38-39.

*em nossos discursos veiculamos fragmentos de um real que nos é dado a perceber. Para a viabilização de tais construções discursivas entram em cena os registros do simbólico e do imaginário, instâncias de suporte das representações que configuram o nosso modo de ver o mundo. Essas articulações em sua complexidade, dotando a representação de uma “competência tradutora” posto que só desse modo podemos acessar as frações do real, delas não fazem, porém, um simples reflexo. Nessa mediação entre o vivido e o concebido, presentificamos e encenamos enredos que, embora cômoda, a idéia reflexo não dá conta de captar. Grifos meus.*<sup>83</sup>

Moscovici refere-se também de forma direta às *representações sociais* como instrumento de análise das *práticas sociais*. Lembra que os processos de objetivação das *representações*, que serão mais detalhados adiante, aos quais são inerentes os conceitos constitutivos dos *temas* com eles implicados, possibilitam a observação de categorias básicas de *análise temática*, que só podem ser percebidas nas suas relações intrincadas com a *análise dimensional* que, segundo esse autor, pressupõe a observação das três dimensões da *representação*: o *campo de representação*, no qual se destacam as figuras, imagens e os conceitos; a *atitude*, julgamento de valor ou posição (positiva, negativa, ou neutra) do sujeito sobre o objeto da representação; e a *informação*, ou organização do conhecimento que um grupo social tem do objeto.<sup>84</sup> Esse autor observa ainda que os enunciados podem ser identificados pelas figuras que expressam categorias ou qualidades (sociais) do objeto, constituindo *elementos nucleares* que esclarecem o seu conceito social. A percepção e o significado conduzem ao conceito que é concretizado nas imagens, fazendo que o icônico e o simbólico apresentem-se de forma indissociável nas *representações*. Assim, pelo processo de objetivação das *representações sociais*, conceitos e conteúdos *evidenciam-se*, os *temas expressam-se* no cruzamento das afirmações dos sujeitos sobre o objeto da *representação*, o que aponta as possibilidades colocadas pela *análise dimensional-temática*, para a percepção do *conteúdo* e do *sentido*. Segundo Moscovici,

*As três dimensões – atitude, informação, campo de representação ou imagem – da representação social (...) fornecem-nos uma panorâmica de seu conteúdo e do seu sentido. Pode-se formular legitimamente a utilidade dessa análise dimensional.*<sup>85</sup>

Rangel, fundamentada nesse autor, também observa:

---

<sup>83</sup> Ibidem., p. 38.

<sup>84</sup> Cf. MOSCOVICI, Serge. *A representação social da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

<sup>85</sup> Ibidem, p. 71.

*Observando-se, então, elementos do conteúdo das Representações, pode-se identificá-los pelos conceitos e imagens, que se formam no curso das comunicações e interações, constituindo categorias explicativas do real, compartilhadas pelos sujeitos nos seus grupos sociais.*<sup>86</sup>

Por outro lado, resta dizer ainda que nesse enfoque do objeto relacionado ao entrecruzamento de abordagens teórico-metodológicas diversas, tive também o cuidado de evitar a concepção que privilegia um *continuum* na abordagem da história, uma *cadeia causa-efeito*, preferindo, em seu lugar, observar uma *cadeia de significações*, o que, no cômputo final, favoreceu a percepção da interação do objeto com uma sociedade sempre *instituinte*, forjada pela irrupção constante do *novo*, constituída por diferentes *agoras*, conforme fundamentação em Castoriadis e em Benjamin, respectivamente, que será mais abordada adiante. Essa concepção revelou-se importante para a compreensão da instituição dos dois recortes de tempo/espço enfocados e dos elementos que os constituíram, na sua relação constante com a instituição do novo. Desenvolvi, portanto, sobretudo uma *pesquisa qualitativa, caracteristicamente multimetodológica* e utilizei, de modo geral, como procedimentos e como instrumentos de coleta de dados, como *fontes* de informação, principalmente a observação<sup>87</sup>, a entrevista e a análise de documentos (abrangendo *desde as imagens até as materialidades diversas do mundo dos objetos*, o que inclui um mundo sonoro em toda a sua fisicidade / fugacidade)<sup>88</sup>. Não deixei perder de vista alguns elementos da *análise do discurso*, de um *pensamento relacional*, a instituição constante do novo na trama sócio-histórico e social, o que me fez evitar o *monoteísmo metodológico*<sup>89</sup>, conforme descrito por Bourdieu.

Em seguida, na apresentação do primeiro *refrão* que constitui parte da estrutura desse trabalho, enfoco mais detalhadamente algumas noções, conceitos e autores que se tornaram básicos para a abordagem da categoria cidade, percebida como fenômeno sócio-histórico e cultural e, conseqüentemente, para a abordagem do objeto em questão. Com esse intuito, dedico-me a reflexões mais detalhadas sobre o *representacional* que, articulando o *imaginário*

<sup>86</sup> RANGEL, Mary. “Bom aluno” – *Real ou ideal?* Rio de Janeiro: Vozes, 1997, p. 25.

<sup>87</sup> Alda Judith Alves-MAZOTTI, Alda Judith Alves; GEWANDSZNAJDER, Fernando. *O método nas ciências naturais e sociais – Pesquisa quantitativa e qualitativa*. São Paulo: Pioneira, 1998, p.166. Para esses autores, o tipo de observação característico dos estudos qualitativos é a observação não-estruturada, *na qual os comportamentos a serem observados não são predeterminados, eles são observados e relatados da forma como ocorrem, visando descrever e compreender o que está ocorrendo numa dada situação*. O investigador não toma parte nas atividades relacionadas ao objeto de estudo como se fosse membro do grupo observado, apenas atua como observador. Essa técnica foi utilizada na observação das *performances* dos chorões que têm acontecido nos diferentes locais já mencionados.

<sup>88</sup> PESAVENTO, Sandra J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 97-98. Fundamento-me nessa autora, quando fala da documentação não-oficial, que também interessa muito a essa investigação.

<sup>89</sup> BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003, p. 28-25.

ao real, o constrói através das *práticas cotidianas - simbólicas – discursivas*, reflexões inseparáveis da abordagem dos *processos de criação/re-significação* inerentes aos produtos culturais, da noção de *lugar praticado*, que ressaltam também a categoria *identidades*, da noção de *matriz cultural*, de *tradição*, observadas pelo viés de seu caráter performativo, do *gênero do discurso*. Não menos importantes, nesta abordagem, são os aspectos referentes à *cultura popular*, à *indústria cultural*, em um contexto que evidencia também a necessidade de abordar as noções *música popular, arte, gênero e estilo*. Já outras peculiaridades da categoria *cidade*, cobraram um lugar de distinção no quadro referencial, fazendo com que essa categoria continuasse a ser abordada nas *variações do Refrão* (características dos seus retornos), tendo em vista agora as diferentes contextualizações que o desenvolvimento da cidade efetivou no cenário urbano moderno ocidental.

## *Cidade e cotidiano – o espaço do lugar praticado*

*A cidade é o verdadeiro lugar sagrado da flânerie. É a cidade que habita os homens ou são eles que habitam a cidade?*  
Sérgio P. Rouanet

Esse momento da *flânerie* busca perceber a cidade como fenômeno sócio-histórico e cultural o que, em uma primeira instância, remete inicialmente a Rodrigues, para quem a cidade *é o lugar onde as correspondências culturais apresentadas sob a forma de símbolos adquirem sentido e atuam, provocando como desdobramento a construção de uma cultura urbana singular, própria às experiências produzidas no espaço*<sup>1</sup>. Concordando com ele, evitando uma visão evolucionista, portanto, que aborda a cidade apenas como o término de um processo evolutivo *que lhe garante o papel de monumento – chave do progresso humano*<sup>2</sup>, parto em busca das ações, dos atos e das criações do *urbanita*, o que faz com que a cidade apareça como lugar da experiência humana, como *locus* da produção cultural, como a *cidade visível* mencionada por Matos, onde *discursos diversos fazem dela o lugar para se viver, trabalhar, rezar, observar, divertir-se, misturando-se os laços comunitários e étnicos, criando espaços de sociabilidade e reciprocidade, no trabalho e no lazer, em meio às tensões historicamente verificáveis*.<sup>3</sup> É por isso que tenho também em vista a cidade de Brasília relacionada às imagens e vivências cotidianas, na sua capacidade de evidenciar o *presente como o lugar-tempo para onde convergem a memória e a espera*<sup>4</sup>, de se apresentar como

---

<sup>1</sup> RODRIGUES, Antônio E. M. *Cultura Urbana e Modernidade: um exercício interpretativo*. In: *Cidade e Literatura* – 132 – Tempo Brasileiro – Jan/Mar, 1988, p. 74.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>3</sup> MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e cidade*. In: *Cotidiano e Cultura – História, cidade e trabalho*. São Paulo: Ed. EDUSC, 2002, p. 35.

<sup>4</sup> RODRIGUES, op. cit. p. 66.

*cidade visível e cidade invisível*, o que remete ainda à noção de *cidade memória*, conforme descrita por Matos ao afirmar que

*sob a cidade fisicamente tangível, descortinam-se cidades análogas, invisíveis tecidos de histórias do passado, de impressões recolhidas ao longo das experiências urbanas, passando a história da cidade a ser vista também como a história da espacialização do tempo e das escolhas coletivas feitas ao longo do seu transcurso*<sup>5</sup>.

Tenho em vista, portanto, ao me referir à cidade visível na sua relação com a *cidade invisível*, com a *cidade memória*, o cotidiano de uma cidade que abrigou migrantes de várias regiões do país desde a sua fundação, migrantes que trouxeram na sua bagagem as suas práticas, crenças, costumes, valores; trouxeram os rituais que, através de novas vivências cotidianas, favoreceram *abastecerem a si mesmos de si mesmos na cidade modernista*, tornando possível o encontro com a sua *memória*, *o encontro do indivíduo fragmentado pelo tempo lógico do fazer capitalista com suas raízes, possibilitando-lhe ver-se, por inteiro, imerso num coletivo que lhe diz respeito*<sup>6</sup>.

Percebendo a cidade como fenômeno sócio-histórico e cultural, dialogando também com Maffesoli, posso dizer que busco a trama cotidiana relacionada à *estética existencial*<sup>7</sup>, que remete à experiência partilhada constitutiva do *espaço vivido* em um território comum. Essa experiência corresponde a uma responsabilidade política concreta, relacionada ao *ser aqui – desse modo e não de outro* – que permite base e segurança para resistir às imposições naturais e sociais, favorecendo o sentimento coletivo de símbolo e espaço, inerentes à vida cotidiana, fazendo emergir o *componente relacional* da vida social, ao qual esse autor se refere mais especificamente como *proxemia*, ou seja,

*o homem em relação. Não apenas a relação interindividual, mas também a que me liga a um território, a uma cidade, a um meio ambiente natural que partilho com outros. Estas são as pequenas histórias do dia-a-dia, tempo que se cristaliza em espaço. A partir daí a história de um lugar se torna uma história pessoal.*<sup>8</sup>

<sup>5</sup> MATOS, op. cit., p. 35.

<sup>6</sup> MACHADO, Maria Clara Tomaz. *Cultura popular: um contínuo refazer de práticas e representações*. In: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides F. (org.). *História e Cultura – espaços plurais*. Minas Gerais: Ed. Aspectos, 2002, p. 343/344.

<sup>7</sup> MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos – o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998, p. 186.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 169



Concebido como plural, fragmentado, *policultural*, esse tecido social – *o cotidiano* – constituído também de *pequenos nada*s, revela uma multiplicidade de diferentes estilos de vida, o *estar-junto* que é, por construção, diverso e polifônico<sup>9</sup>, favorecedor da *harmonia conflitiva*<sup>10</sup>, fundamentada em uma *socialidade de base*<sup>11</sup>, que acrescenta a solidariedade e afeto às diferentes formas de interação na trama social, o *húmus* que permite ao homem sobreviver à ordem social imposta, conformar-se a ela sem torná-la sua. Uma trama constituída também de *pequenos nada*s, que segundo esse autor incluem *o aperitivo do final da tarde, os rituais do vestuário, os passeios da noite na praça pública, as conversas de bar e os rumores do mercado, etc.*<sup>12</sup> *Pequenos nada*s, aos quais acrescento grupos que se reúnem constantemente para tocar, comer, beber e se confraternizar no cotidiano brasiliense, os quais, pelo seu aspecto *anódino*, geralmente implicado com o simbólico, com o *afeto*, com gestos de *solidariedade*, materializam a existência e a inscrevem em um lugar, em um território, propiciando as condições para o estabelecimento do *húmus* necessário à preservação da vida social, contribuindo para que se efetive a *proxemia*.

Certeau, tendo em vista também uma abordagem do cotidiano, observa que existem duas possibilidades de perceber a textura de uma cidade: pela ótica do *Voyeur*, a cidade panorâmica, as *ondas de verticais* que permitem a percepção das linhas arquitetônicas resultantes de *um saber* que pressupõe *poder* e ainda pela ótica que privilegia o tecido urbano resultante das *práticas sociais cotidianas*, das múltiplas atividades simbólicas realizadas pelo homem comum, que se evidenciam na trama urbana. Brasília, uma *cidade modernista*, projetada e concebida para ser a capital do país por arquitetos socialistas que visavam também atender às pretensões de um governo desenvolvimentista, evidencia uma arquitetura que pode

<sup>9</sup> Ibidem, p. 154.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 156-157. Discorrendo sobre o que entende por *harmonia conflitiva*, o autor afirma que *tanto a harmonia quanto o equilíbrio podem ser conflituais. Nessa perspectiva os elementos de todo social (bem como do todo natural) entram numa relação mútua, estreita, dinâmica, em suma, designam esta lebilidade que é sinônimo do que está vivo. Lembra que a interdependência induzida pelo social se constitui em uma mistura estreita de comunicação e de conflito, na qual o lado a lado, o viver junto, o um pelo outro podem muito bem ser a mesma coisa que o um contra o outro, conforme fundamentado por G. Simmel, e que, segundo Heráclito, a dessemelhança, da mesma forma que a semelhança, pode ser uma forma de atração mútua, solidariedade que permite compreender de maneira lógica que aquilo que difere se completa. Acrescenta ainda: obcecados pelo modelo individualista e economicista, dominante durante a modernidade, esquecemos que as agregações sociais se apóiam mutuamente, igualmente, na atração e na rejeição afetivas. A paixão social, pensem a respeito dela o que quiserem, é uma realidade incontornável.*

<sup>11</sup> Idem. *A conquista do Presente*. Natal: Argos, 2001, p.37. A obra traz uma detalhada nota do tradutor Alípio de Souza Filho, que ressalta a utilização por Maffesoli do termo *socialité* (socialidade), em vez de *sociabilité* (sociabilidade) utilizado mais frequentemente pelos sociólogos. Segundo Maffesoli, trata-se de uma comodidade de linguagem que procura exprimir a *solidariedade de base* em que se assenta o *estar-junto* humano e que convém distinguir de *sociabilité*, *mais apropriado a designar a relação racional mecânica entre os indivíduos do que a solidariedade sobre a qual se apóia esse estar-junto*. Usa também o termo *societal* em vez de *social* pelo mesmo motivo, ao pressupor que ultrapassando o sentido da *solidariedade mecânica*, reenvia à *solidariedade orgânica*.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 87.

ser observada pelas duas óticas de Certeau. Vista pelo primeiro prisma, permite o *olhar de cima*, a observação de uma arquitetura contemporânea, arrojada, *uma retórica de excesso nos gastos e na produção*, uma arquitetura capaz de evidenciar uma cidade projetada segundo critérios eminentemente técnicos, o projeto urbanístico racional e funcional. O projeto já previa, na sua concepção, uma rígida legislação de uso e de ocupação do solo, em que *as funções essenciais da vida urbana (moradia, trabalho, lazer) deveriam, à semelhança das etapas da produção fabril, ser separadas e estandarizadas e, ao mesmo tempo, integradas harmonicamente por um planejamento globalizante.*<sup>13</sup> O *olhar de cima* da cidade deixa claro, no tocante ao Plano Piloto, o lugar da *estratégia*<sup>14</sup>, ou seja, a tentativa de controle e racionalização do espaço e das relações humanas, a organização funcionalista de uma cidade que imprime uma rede de vigilância nas suas instituições, capaz de exercer, por intermédio de um *saber* que implica *poder*, um controle velado – um *controle panóptico* – conforme Foucault, citado por Certeau<sup>15</sup>.

No entanto, *a flânerie* pela cidade de Brasília, observando-a como *paisagem e como quarto*, leva-a a ser vista também no segundo aspecto mencionado por Certeau, no *movimento da vida*, capaz de evidenciar outra textura do tecido urbano, as *práticas cotidianas* que possibilitam a afirmação: se a cidade serve de marco para as estratégias sócio-político-econômicas, a vida cotidiana deixa voltar o que o projeto urbano excluía, *a linguagem do poder se “urbaniza”, mas a cidade se vê entregue aos movimentos contraditórios que se compensam e se combinam, fora do poder panóptico.*<sup>16</sup> O foco no cotidiano permite, então, observar uma cidade transumante, migratória e metafórica que se insinua no texto claro da cidade. Sob os discursos, instituições que ideologizam Brasília, portanto, há a possibilidade de proliferação das *astúcias*, das ações criativas do *homem comum* capazes de evidenciar outra forma de consumo *do lugar do outro*, pois há lugar também para *as táticas.*<sup>17</sup> Muito longe de serem apenas controladas pelo poder *panóptico*, essas ações insinuam-se nas redes de

---

<sup>13</sup> AMARAL, Carlos. *Brasília, a capital que deveria ser o símbolo da ruptura com o passado de subdesenvolvimento*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 17 de abril de 1993, p.8.

<sup>14</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 99, v. 1. O autor observa: *Chamo de estratégia o cálculo (ou manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir de um momento que um sujeito de querer e de poder (uma empresa, um exército, uma cidade, [...]) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças. [...] Como na administração de empresas, toda racionalização estratégica procura em primeiro lugar distinguir de um ambiente um próprio, isto é, o lugar do poder e do querer próprios.*

<sup>15</sup> Ibidem, p. 100.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 174.

<sup>17</sup> Ibidem. Para Certeau, as *táticas* são formas criativas e veladas de resistência ou negociação em relação àquilo que é imposto pela ordem social, implicando combinação de poderes, identidades sem transparência racional, impossível de gerir. Muito longe de serem controladas pelo *poder panóptico*, as *táticas* insinuam-se nas redes de vigilância.

vigilância. São elas que constituem o *enunciado pedestre*<sup>18</sup>, para usar a expressão de Certeau, *as trajetórias* realizadas pelo cidadão comum que ocupa de forma criativa as ruas e locais diversos da cidade modernista, possibilitando que outras e diversas configurações surjam nesse tecido urbano. Nessas caminhadas, usando metáforas, processos simbólicos, essas ações cotidianas dos atores sociais vão criando o seu próprio texto, efetivando *relatos*, operações nos *lugares do outro* que os transformam em local do encontro de diferentes lugares de fala, configurando espaços. De acordo com Certeau, o *espaço*, ao contrário da ordem, da estabilidade e da univocidade que caracterizam o *lugar*, é um *cruzamento de móveis*, é um *lugar praticado*, ou seja, um lugar articulado pela experiência humana no mundo, revelador de tantos espaços quantas experiências espaciais distintas. Diz respeito, portanto, às *operações* que especificam o lugar como *espaço* das ações de sujeitos históricos capazes de confrontar e deslocar suas fronteiras, estabelecer encontros conflituosos, promover alterações constantes, o que Maffesoli denomina de *harmonia conflitiva*. Certeau assinala:

*O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambigüidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem, portanto, nem a univocidade nem a estabilidade de um próprio. Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres.*<sup>19</sup> [Grifo meu]

As práticas criativas dos chorões brasilienses e de seus receptores, portanto, ocupando diferentes lugares em Brasília, salas de visitas, bares, clube do choro, escola de choro, abertura de eventos diversos, *shopping centers*, evidenciando-se como o cerne de projetos culturais ligados a instituições político-governamentais e, outras vezes, como elemento utilizado por *estratégias de marketing* ou como *atração* em eventos culturais/ filantrópicos, quase sempre divulgados pela mídia, se observadas pela ótica desses autores, efetivam *lugares praticados* nessa cidade, com possibilidades de evidenciar o tecer de jogos diversos, a interconexão dos mais diferentes programas de ação. Dessa forma, implicam em uma distribuição dinâmica dos bens e das funções possíveis e, sempre com maior complexidade, constituem uma rede de diferenciação, uma *combinatória de espaços*, na expressão de Certeau, uma outra maneira de ocupar a *cidade modernista*. Finalmente posso dizer que as abordagens de Certeau e de Maffesoli, dialogam muito de perto com aquela que conduz às

---

<sup>18</sup> Ibidem, p. 179.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 202.

reflexões relativas a uma *forma de conhecimento coletivo*, elaborada no dia-a-dia e que se constitui em suporte dessas práticas, ou seja, dialoga com a noção de *representação social*.

### **Representações sociais: suportes das práticas cotidianas.**

As *representações sociais*, suporte de práticas cotidianas, são entendidas como formas de conhecimento *que esclarecem e orientam os fatos do dia-a-dia*, efetivando *formas de comunicação e, também, de pensamento*, que se constituem *cotidiana e coletivamente*<sup>20</sup>. Conforme Moscovici<sup>21</sup> surgem no curso das comunicações que formam pontos de vistas comuns referentes a questões de interesse coletivo, o que levou Rangel, fundamentada nesse autor a observar que

*o termo – representação refere-se ao processo de construção, ou seja, à “sociogênese” pela qual se constrói coletivamente, o conhecimento (incluindo mecanismos de formação e meios de veiculação) e, também, ao produto desse processo, ou seja, o conteúdo e, portanto, aos conceitos e imagens que se formam e adotam socialmente. [...] As representações, como forma de conhecimento prático, incorporam algumas características. Entre essas características, incluem-se o caráter social de sua formação, o compartilhamento pelo grupo social (expressando e identificando o seu pensamento, o seu sentimento sobre objetos de seu interesse e campo de atuação), os mecanismos de formação (a objetivação e a ancoragem) e os meios (a interação e comunicação), pelos quais as representações se veiculam, assimilam e consolidam.*<sup>22</sup> [Grifos meus]

Moscovici refere-se a formas de pensamento, ou seja, percepções, categorizações, que implicam conceitos objetivados pelas práticas sociais. As *representações sociais* além do processo de *objetivação* requerem também um processo de *ancoragem*, a interação com conceitos e representações pré-existentes, já que *os novos conceitos e imagens* serão facilmente assimilados, se encontrarem referências nas concepções já formadas sobre o objeto. A *objetivação e ancoragem*, por sua vez, remetem à *naturalização*, ao processo pelo qual, segundo Rangel, fundamentada nesse autor, se atribui *às representações e seus*

<sup>20</sup> RANGEL, Mary. “Bom aluno” – *real ou ideal?* Rio de Janeiro: Vozes, 1997, p. 22-24.

<sup>21</sup> MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 2004. A orelha dessa obra traz as seguintes observações sobre esse autor: Serge Moscovici, nascido na Romênia, foi diretor de estudos na *École des Hautes Études em Sciences Sociales* em Paris. Lecionou também na *New School for Social Reseach*, em Nova York. Foi um dos primeiros a introduzir, há quase quarenta anos, o conceito de representações sociais na psicologia social contemporânea. Desde então, a teoria tornou-se um dos enfoques predominantes na psicologia social, não só na Europa continental, mas também no mundo anglo-saxão. Sua obra também evidencia um estudo que reexamina a história intelectual das representações sociais, mencionando as diversas maneiras com que essa teoria respondeu a uma tradição de pensamento nas ciências sociais, que envolvem não só as contribuições de Durkheim e Piaget, mas também as de Lévy-Bruhl e Vygotsky.

<sup>22</sup> RANGEL, op. cit. p. 23.

conceitos “explicativos” dos objetos a qualidade – o estatuto – de “verdadeiros” e “naturais”. Assim, segundo essa abordagem, a *objetivação*, a *ancoragem* e a *naturalização* – que se dá no curso desses mecanismos – *favorecem a sustentação, continuidade ou permanência, “solidez” e “autopreservação” das representações*<sup>23</sup>, propiciam a constituição de processos forjadores de *identidades compartilhadas*.

Dialogando de forma direta com esse enfoque, Chartier enfatiza também a inseparabilidade do *representacional* dos processos *identitários*. Comenta os processos cotidianos envolvidos com *classificações, divisões e delimitações* que organizam a apreensão do mundo social *como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real* e que *são sempre determinados pelos interesses [dos] grupos que os forjam. Daí para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza*<sup>24</sup>. Esse autor também tem em foco as *configurações intelectuais* múltiplas, os *esquemas intelectuais incorporados* capazes de determinar *um ser-apreendido constitutivo de sua identidade*<sup>25</sup>, um *lugar de fala* na sua relação com outros *lugares de fala*, o que o levou a observar ainda que a noção de representação

*permite articular três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivas graças às quais uns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade.*<sup>26</sup>

Ao sugerir a complementaridade entre *práticas e representações sociais*, Chartier estabelece o diálogo mais uma vez tanto com Moscovici, quando assinala as interações entre o *campo da representação, a atitude e a informação*<sup>27</sup>, quanto com Silva, quando comenta as implicações do *representacional* com os processos *identitários*, ressaltando o seu *caráter performativo*, lembrando que as *identidades são representações* e que elas se constroem sempre a partir do outro, da diferença, podendo ser múltiplas, assim como são múltiplas as possibilidades colocadas pelos inevitáveis encontros sociais.<sup>28</sup>

<sup>23</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>24</sup> CHARTIER, Roger. *A história cultural entre praticas e representações sociais*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990, p. 17.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Cf. MOSCOVICI, op. cit.

<sup>28</sup> Cf. SILVA, Tomaz Tadeu. *A produção social da identidade e da diferença*. In SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

As implicações diretas do representacional com o simbólico, observado por outro viés, no entanto, já aparecem na base do próprio termo *representação*. Para Falcon, *etimologicamente, representação provém da forma latina repraesentare – fazer presente ou apresentar de novo. Fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, mesmo uma idéia, por intermédio da presença de um objeto.*<sup>29</sup> Chartier, analisando esse conceito de forma mais particular, historicizando-o no contexto da sociedade ocidental, resgata duas famílias de sentido:

*por um lado, a representação como dando uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém[...]*<sup>30</sup>

Esse autor reafirma o primeiro aspecto observado, ao se referir à *representação – entendida [...] como relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente, valendo aquela por este, por lhe estar conforme*<sup>31</sup>, ao observar que *representação é um conceito-chave da teoria do simbólico, uma vez que o objeto ausente é re-apresentado à consciência por intermédio de uma imagem ou símbolo, isto é, algo pertencente à categoria do signo*. Abordagem que possibilita o seu diálogo com Durand quando afirma que *o símbolo (do grego symbolon) implica sempre a reunião de duas metades: o significante, carregado do máximo de concretude, e o significado, apenas concebível, mas não representável e que “se dispersa em todo o universo concreto”*.<sup>32</sup>

Negrão e Pesavento concordam com esses autores. Conforme a primeira, *em nossos discursos veiculamos fragmentos de um real que nos é dado a perceber. Para a viabilização de tais construções discursivas entram em cena os registros do simbólico e do imaginário, instâncias de suporte das representações que configuram o nosso modo de ver o mundo.*<sup>33</sup> Negrão refere-se aos atores sociais que, ao *encenarem* em suas práticas cotidianas, revelam-se comprometidos com o simbólico - *no lugar de* - e com o imaginário - *como se fosse*. Pesavento, por sua vez, também enfatiza o aspecto que remete às *representações simbólicas e alegóricas do imaginário*<sup>34</sup>, a sua capacidade de *evidenciar* construções simbólicas e não

<sup>29</sup> FALCON, Francisco J. Calazans. *História e representação*. In: CARDOSO, Ciro F.; MALERBA, Jurandir (org.). *Representações – contribuição a um debate interdisciplinar*. Campinas: Papyrus, 2000, p. 45.

<sup>30</sup> CHARTIER, op. cit., p. 20

<sup>31</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>32</sup> DURAND (apud FALCON, op. cit., p. 46)

<sup>33</sup> MELLO, Maria Thereza F. Negrão de. *Clio a musa da História e sua presença entre nós*. In: COSTA, Cléria Botelho (org.) *Um passeio com Clío*. Brasília: Paralelo 15, 2002, p. 38.

<sup>34</sup> PESAVENTO, Sandra J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 43. Essa autora, fundamentada em Cornelius Castoriadis, aborda o *imaginário* como *um sistema de idéias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo.[...] A*

apenas reflexos do real, de dizer e de mostrar *uma coisa ou uma idéia através de outra*, [...] de revelar *uma coisa que não é ela própria* o que, para essa autora, fundamentada também em Castoriadis<sup>35</sup>, evidencia que *o real é ao mesmo tempo concretude e representação*.<sup>36</sup> Assim, entende Pesavento que as *representações* estão profundamente implicadas com o Imaginário por intermédio da sua *natureza simbólica [que] remete à noção de alegoria*, das possibilidades colocadas por suas três dimensões, a *empírica*, a *ideológica* e a *utópica*<sup>37</sup> que *o colocam entre o real concreto e o real pensado*. A autora observa:

*representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A idéia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença. [...] Aquilo/aquele que se expõe – o representante – guarda relações de semelhança, significado e atributos que remetem ao oculto – o representado. A representação não é cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção a partir dele.*<sup>38</sup>

Pelos processos simbólicos implicados com o imaginário, com um *real concreto* e um *real pensado*, estabelecem-se *representações* da realidade e não os seus reflexos. Trata-se de *uma forma de entendimento que encara a realidade não só como “o que acontece”, mas também “como o que foi pensado” ou mesmo “o que se desejou que acontecesse”*<sup>39</sup>. Para a autora, perseguir o imaginário como objeto de estudo consiste em *desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação do ser e do aparecer*.<sup>40</sup> Nessa mesma linha Moscovici observa que *as representações individuais ou sociais fazem com que o mundo seja o que pensamos que ele é ou deve ser*<sup>41</sup>.

As *representações* estão intrinsecamente ligadas ao *simbólico*, portanto, o que permite observar, com base nos autores abordados, que o suporte das *práticas encenadas* por atores

---

*referência de que se trata de um sistema de representações coletivas tanto dá a idéia de que se trata da construção de um mundo paralelo de sinais que se constrói sobre a realidade, como aponta para o fato de que essa construção é social e histórica.*

<sup>35</sup> CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

<sup>36</sup> PESAVENTO, Sandra J. *Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 15, n. 29, 1995, p. 9 - 27.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 22-24. Essa autora, abordando o Imaginário como uma representação do real, evidencia as três dimensões que entende constituir-lo: a **realidade**, o suporte da concretude do real: *a própria potência criadora do imaginário não é concebida num vazio de idéias, coisas ou sensações [...], as idéias-imagens precisam ter um mínimo de verossimilhança com o mundo vivido para que tenham aceitação social, para que sejam críveis*; a **manipulação ideológica**, a intenção deliberada, o controle, o *gerenciamento e manipulação* do imaginário, a *intervenção no processo de formação do imaginário coletivo de manifestações e interesses precisos*; e a **utopia** ou dimensão fantástica, latências de desejos, esperanças, outras possibilidades de vida frente a fatalidade imposta pela ordem social. Importante frisar que a autora pondera o fato de que a complexidade inerente ao Imaginário faz com que ele comporte, ao mesmo tempo, de forma intrincada, as suas três dimensões.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>41</sup> MOSCOVICI (apud RANGEL, op.cit., p. 27.)

sociais nos palcos do cenário cotidiano fragmentado e *policultural*, *associa percepção, conceito e imagem*, “trazendo” a presença do objeto, comunicando-o, reconstituindo-o, simbolicamente, tornando-o “presente”, mesmo à distância<sup>42</sup>, reportando-se ao imaginário nas suas três dimensões. Essa circunstância possibilitou a constatação de que as *representações* implicam conceitos, teorias cotidianas de explicitação dos fatos que, ao se objetivarem nas formas simbólicas que constituem as *práticas sociais*, tornam - se uma *evidência*<sup>43</sup>.

Assim, posso observar, tendo em vista essa fundamentação teórica, que as práticas dos chorões brasileiros, nas suas peculiaridades, são passíveis de *evidenciar* formas de pensamento coletivo, percepções, classificações, imagens, enfim, conceitos, relacionadas à sua vivência e à vivência de seus receptores na *cidade modernista* e na *cidade pós-moderna*. Constituem-se em práticas que possibilitam também a percepção de circunstâncias sociais diversas que marcam o encontro de suas imagens sonoras fluídicas, ativas, amistosas, que *evidenciam* interação, espontaneidade, liberdade de ação, afeto, com a *prática* e as *representações* de outros grupos. A percepção de circunstâncias que marcam não somente o encontro de uma *identidade grupal* com a diferença, com a memória, com situações de conflito e resistência, mas também com a possibilidade de *diálogo* e de *negociações*, o que aponta, por sua vez, uma *prática discursiva*.

### **Discurso, processos identitários e representações sociais**

Rodrigues, na sua abordagem sócio-histórica da linguagem, comentando Bakhtin, observa que os *textos* sociais, que efetivam *discursos*<sup>44</sup>, são criados pelos homens para se comunicarem. Lembra ainda que

---

<sup>42</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 31. Segundo Moscovici (apud Rangel, op. cit), a verdade e racionalidade das representações resultam da relação entre o conhecimento representado e a *evidência* disponível. As *evidências* contribuem para o consenso social, confirmando as crenças que são compartilhadas pelo grupo. Trata-se, portanto, de um *consenso funcional* que leva a uma *verdade* que é gerada pela confiança que os sujeitos depositam na unificação e nos julgamentos dos valores quando são compartilhados pelo grupo a que pertencem. O consenso funcional, sustentado pelo processo coletivo de formação e consolidação das representações sociais, é necessário à unidade e organização social do grupo, favorecendo a identidade e as interações da maioria das pessoas que o integram (qualificadas pelas suas funções e inserções) no curso das práticas cotidianas.

<sup>44</sup> ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso – princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2002, p. 21-15. O **discurso** já pode ser entendido como definido por Orlandi: *o discurso é efeito de sentidos entre interlocutores*. Segundo essa autora *a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a idéia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando*.



*o estudo do homem(social) e da sua linguagem somente pode se efetuar por meio dos textos concretos que ele criou, pois a constituição social do homem e da sua linguagem é mediada pelo texto; suas idéias, seus pontos de vista se concretizam somente na forma de textos (verbais ou não).*<sup>45</sup>

As reflexões relativas às *representações sociais* abriram a porta para a abordagem dos *textos* efetivados pelos chorões brasilienses e seus receptores. Esses personagens, em constante diálogo com outras dimensões sociais e temporais, dão *sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade*<sup>46</sup>, por meio delas efetivam os seus *textos*, criam as *figuras graças as quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado*<sup>47</sup>, em circunstâncias que permitem relacionar os *discursos proferidos com a posição de quem os utiliza*<sup>48</sup>. Trato aqui de *constructos simbólicos, matrizes de discursos e práticas*<sup>49</sup>, *representações sociais*, portanto, que são apreendidos como *enunciados*<sup>50</sup> inerentes aos *textos*<sup>51</sup>, sempre em uma situação de relação social imediata e concreta, capaz de significar e, nessa perspectiva, implicados com circunstâncias de comunicação e diálogo entre diferentes *lugares de fala*, com uma *relação dialógica*.<sup>52</sup> Refiro-me a uma prática discursiva, que se efetiva mediante os vários *textos* dos chorões brasilienses identificáveis nas diversas trajetórias que traçam por Brasília, ou seja, em suas práticas que *evidenciam enunciados, representações sociais*.

Referente a esse enfoque que mostra a relação intrincada entre *representações/enunciado/discurso/práticas sociais*, Cattelan assinala que se pode detectar, *no ato de representar, o trabalho de demonstração em que um sujeito é surpreendido na atividade linguageira, assumindo formas de compreender o mundo: ou seja, dê-se o enfoque*

<sup>45</sup> RODRIGUES, Rosângela Hammes. *Análise de gêneros do discurso na teoria bakhtiniana: algumas questões teóricas e metodológicas*. Revista linguagem em (Dis)curso, v.4, n.2, jan./jun. 2004. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0402/08.htm>> Acesso em: 3 mai. 2006.

<sup>46</sup> PESAVENTO, Sandra J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 19.

<sup>47</sup> CHARTIER, op. cit., p. 17.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>49</sup> Ibidem, p.18.

<sup>50</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Gêneros do Discurso*. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da comunicação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261. Na perspectiva do tradutor dessa obra, o termo *viskázivania*, derivado do infinitivo *viskázivat*, significa *enunciar*, um ato de exprimir, transmitir pensamentos, sentimentos pelas palavras (e de outras formas ligadas a modalidades de linguagem diferentes da verbal). Refere-se a objetivações culturais, portanto, cujo sentido depende do contexto sócio-histórico a que pertencem. Segundo Bakhtin, os *enunciados* que objetivam *discursos*, têm em sua base a relação dialógica, sendo construídos sempre levando em conta, além da resposta já dada a enunciados precedentes, as atitudes responsivas dos receptores em prol das quais eles são essencialmente criados.

<sup>51</sup> Ibidem. Para Bakhtin, os *textos sociais* só podem se constituir, incorporando *enunciados*.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 275. A *relação dialógica* no enfoque bakhtiniano percebe o diálogo na sua simplicidade e precisão, como a forma mais clássica de comunicação, estando, mesmo, na base do enunciado; Bakhtin, comentando essa noção no contexto da comunicação discursiva, observa que *os limites de cada enunciado concreto, como unidade da comunicação discursiva, são definidos pela alternância dos sujeitos do discurso, ou seja, pela alternância dos falantes*.

*que se queira à atividade representativa, só pode manifestá-la através do discurso.*<sup>53</sup> Para o autor, citando Arruda, o discurso não tem um valor em si mesmo, mas se pauta pela necessidade constitutiva de desvendar os nós que a realidade apresenta para os sujeitos e que não podem ser desvinculados da *intrincada teia social e dos mecanismos de construção e de representação que a coroam como forma de conhecimento e comunicação com o mundo*.<sup>54</sup> Catellan observa ainda que a circunstância plurívoca dos signos, capaz de falar a respeito de quem os usa, de situar seu lugar sócio-histórico, de evidenciar que o sentido não é dado de antemão, não resulta da designação de referentes, mas ao contrário, é construído no *discurso* e revela a forma com que se dá a articulação entre *representação social* e *discurso*. Dialoga também com Jodelet, quando observa que *o jogo das relações intergrupais determina a dinâmica das representações. O desenvolvimento das interações entre os grupos influte as representações que os membros têm deles próprios, de seus grupos, de outros grupos e de seus membros.*<sup>55</sup> E isso se dá por meio dos *enunciados* que tratam dos processos pelos quais o sujeito fala, toma posição com relação às *representações* das quais ele é o suporte, em interação constante com as *representações* sociais do outro, *sendo que essas representações se encontram realizadas pelo pré-construído lingüístico analisável*. No ato de enunciar, portanto, o sujeito estabiliza os sentidos do seu *discurso* por meio das *representações sociais* do seu grupo, tomando-a como princípio logicizador e filtro para olhar o mundo, *age de uma forma e não de outra, empurrado pela forma como seu grupo concebe um fenômeno que o preocupa.*<sup>56</sup>

Silva, de forma direta, já observa a relação intrincada entre *representação/enunciado* e *identidade*. Esse autor entende os *processos identitários* na suas implicações com a linguagem, com as *representações sociais*, as quais, só podem ser entendidas na perspectiva pós-estruturalista na sua *dimensão de significante*, isto é, *como sistema de signos, como pura marca material. A representação expressa-se por meio de uma pintura, de uma fotografia, de um filme, de um texto, de uma expressão oral*<sup>57</sup>, como um *enunciado*, portanto. A representação, nessa perspectiva, é sempre marca ou traço visível e exterior. Silva lembra ainda que *o conceito de representação incorpora todas as características de indeterminação, ambigüidade e instabilidade atribuídas à linguagem*. A representação é assim entendida como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. O autor dialoga com

<sup>53</sup> CATELLAN, João Carlos. *Matrix!?* In: GREGOLIN, Maria do Rosário; BORONAS, Roberto. (org.) *Análise do discurso: As materialidades do sentido*. São Carlos: Claraluz, 2003, p. 82.

<sup>54</sup> Arruda (apud CATELLAN, Ibidem, p. 82.)

<sup>55</sup> CATELLAN, op. cit., p.81.

<sup>56</sup> Ibidem, p.83.

<sup>57</sup> SILVA, op. cit., p. 90.

Chartier, ao entender que *como tal a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder*<sup>58</sup> e também com Pesavento, ao comentar que *aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças. Implica que esse grupo vai impor a sua maneira de dar a ver o mundo, de estabelecer divisões, de propor valores e normas.*<sup>59</sup> Silva lembra que por meio dessa abordagem, a *representação* se liga à identidade e à diferença, as quais passam a estar estreitamente dependentes das *representações* e, como elas, adquirindo sentido. Assinala que por meio da *representação*, a *identidade* e a *diferença* passam a existir e que *representar* significa nesse caso dizer: *essa é a “identidade”, “a identidade é isso”*.<sup>60</sup> Enfatizando também o caráter performativo das *identidades*, nas suas implicações com o caráter dialógico do discurso, Stuart Hall esclarece:

*utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos **nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares** e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, **que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”**. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós. Elas são o resultado de uma bem-sucedida articulação ou “fixação” do sujeito ao fluxo do discurso. [...] Isto é, as identidades são as posições que o sujeito é obrigado a assumir, embora “sabendo” [...] sempre, que elas são **representações**, que a representação é sempre construída ao longo de uma “falta” ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro e que, assim, elas não podem nunca ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que são nelas investidos.*<sup>61</sup> Grifos meus

Tenho em vista, portanto, na abordagem das manifestações musicais dos chorões brasileiros, as *representações sociais* que dão suporte aos seus *discursos*, que os identificam como sujeitos, que os revelam em *negociação* ou *resistindo* à ordem social estabelecida, os *textos* que efetivam favorecendo a percepção de *enunciados*, implicados com circunstâncias de relação social concreta, imediata<sup>62</sup>. Os *processos identitários* relacionados a um grupo

<sup>58</sup> Ibidem, p. 91.

<sup>59</sup> PESAVENTO, Sandra J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 41-42.

<sup>60</sup> SILVA, op. cit, p. 91.

<sup>61</sup> HALL, Stuart. *Quem precisa de identidade?* In: SILVA, Tomás Tadeu (Org.). *Identidade e diferença*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000, p. 111-112.

<sup>62</sup> ROJO, Roxane. *Gêneros do discurso e gêneros textuais: questões teóricas aplicadas*, p. 13. Disponível em: <<http://www.fae.ufmg.br/ceale/generosdiscurso.pdf+Roxane>>. Acesso em: 3 mai. 2006. Para a autora, *são elementos essenciais desta situação social mais imediata os parceiros da interlocução: o locutor, o seu interlocutor, o horizonte/auditório social, a que a palavra do locutor se dirige. São relações sociais, institucionais e interpessoais dessa parceria, vistas a partir do foco da apreciação valorativa do locutor.*

social que remetem ao diálogo de seus *enunciados* com os *enunciados dos outros* que com eles interagem e que a eles respondem conforme abordagem de Hall, Bakhtin<sup>63</sup>, Orlandi<sup>64</sup> e Brandão. No tocante ao outro, Brandão<sup>65</sup>, fundamentada em Pêcheux, enfatiza:

*outro que envolve não só o seu destinatário para quem planeja, ajusta a sua fala (nível intradiscursivo), mas que também envolve outros discursos historicamente constituídos e que emergem na sua fala (nível interdiscursivo).*<sup>66</sup>

Com essas noções, portanto, busquei também entender como o discurso dos chorões, que lhes concede um lugar de fala e de ação, se revela no nível do *intradiscurso* e do *interdiscurso*, embora já reconhecendo, de antemão, a relação intrincada entre esses dois níveis, a impossibilidade de separá-los na circunstância de análise. Conforme essa última perspectiva, a prática dos chorões brasileiros, nas suas distintas *trajetórias*, observada sob outro viés, tem condições de revelar também, pela cristalização momentânea de uma forma, a *rede de memória*. Ao poder ser percebida como uma prática discursiva tem condições de revelar os resíduos de significados sedimentados em diversos outros enunciados que constituem o *já-dito* na sua trajetória centenária, ou seja, as marcas, os interesses, os sonhos, os investimentos, as lembranças, o irrealizado, incorporados no seu sistema lingüístico. De outro ângulo, no entanto, o *já-dito* só se faz presente porque existem *formulações atuais*, outras condições de produção, novas condições de materialização, fazendo que sejam evidentes novos encontros, outros diálogos entre diferentes *programas de ação*, novos sentidos envolvidos com uma relação social concreta e imediata. Ao poder ser percebida como uma prática discursiva, portanto, pode revelar ainda uma circunstância dialógica, promotora de várias *tramas polifônicas*<sup>67</sup>, que ajudam a constituí-la como elo de um processo discursivo mais amplo que tem, na sua base, uma *autoria*<sup>68</sup>: os diversos grupos de chorões

---

<sup>63</sup> Cf. BAKHTIN, op. cit.

<sup>64</sup> Cf. ORLANDI, op. cit.

<sup>65</sup> BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Unicamp, 1991, p. 32. Nessa obra esta autora comenta em detalhes as bases da Escola Francesa de Análise do Discurso influenciada também por Bakhtin, que tem Pêcheux como importante referência, da qual se tornou adepta.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>67</sup> BAKHTIN, op. cit., p. 275. A *polifonia* é o exemplo mais eficiente de *dialogismo*, definindo-se pela convivência e pela interação em um mesmo espaço (discursivo) de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis.

<sup>68</sup> ORLANDI, op. cit. p. 75. Para Orlandi, o autor é o sujeito-falante que está na origem da textualidade, configurando-se como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência (que estão sempre ligadas ao Imaginário). A autoria implica a inserção do sujeito na cultura, em uma posição situada em uma conjuntura sócio-histórica determinada e na sua apreciação valorativa do encontro de diversas vozes em uma situação social imediata. Carlos Alberto Faraco, *Autor e Autoria*. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin – conceitos Chave*. São Paulo: Contexto, 2005, lembra que Bakhtin reúne na mesma

brasilienses na sua interação com a diferença, com o outro. Trata-se de uma autoria que pela transcendência de uma circunstância de lazer, responde pela coerência e pela unidade de sentido desses *enunciados* nas situações concretas de relação social que se efetivam na cidade de Brasília, marcando um lugar de fala na interação com outros lugares de fala. A referência à *rede da memória*, no entanto, pede reflexões relacionadas à *experiência vivida*, envolvida com *processos de re-significação* que apontam para uma *matriz cultural*.

### ***A Memória como experiência vivida: o enfoque de matrizes culturais e configurações identitárias.***

O reconhecimento da inerência da tradição carioca ao cenário brasiliense, a sua percepção como *prática discursiva* nesse cenário e, nesse contexto, as suas implicações com a *Memória*, traz para o seio deste trabalho o papel ativo das *matrizes culturais*<sup>69</sup>. Conforme Martin-Barbero, *matrizes culturais* são entendidas no seu aspecto dinâmico na trama cultural, implicadas também com o entrecruzar de diferentes dimensões temporais, portanto, e, nessa condição, capazes de atuar como elemento *fundante*, *emblemático*, com força para avaliar e tornar críveis experiências locais, como aponta Certeau e se constituírem em *âncoras* no processo de *naturalização* de novas *representações sociais*, segundo Moscovici<sup>70</sup> e Jodelet<sup>71</sup> e em um *objeto imajado*, no enfoque de Maffesoli<sup>72</sup>.

Fica evidente, portanto, um processo que traz à cena o enfoque da *Memória* entendida como *experiência vivida*, de acordo com Benjamin e, como tal, reconhecida como um dos

peessoa o *autor-pessoa* (aquele que recorta um viés valorativo de um contexto, *o artista*) e o *autor-criador* (aquele que chega à forma, que dá unidade e coerência ao discurso, se constituindo na *função estético-formal engendradora da obra*).

<sup>69</sup> MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, p. 324. Segundo esse autor, baseado em Raymond Williams, dizer matriz não significa evocar **o arcaico**, mas explicitar o que porta atualmente **o residual**, ou seja, o substrato de constituição dos sujeitos sociais para além dos contornos objetivos delimitados pelo racionalismo instrumental. Refere-se, portanto, aos elementos do passado que ainda são ativos e significam no presente, mediante um processo de re-significação. Acho interessante também, no enfoque dessa noção, lembrar Mônica Neves Leme em *Que tchan é esse? Indústria cultural e produção musical no Brasil dos anos 90*. (São Paulo: Annablume, 2003, p. 58), que inspirada em Martin-Barbero, assim define o conceito de matriz cultural: *conjunto de procedimentos culturais exercidos por um determinado grupo social, num processo de construção de uma identidade coletiva, no qual uma rede de significação foi sendo elaborada historicamente, através da prática social, e que acabam tornando-se sedimento, pela sua permanência e uso, para a constituição de novas expressões culturais*.

<sup>70</sup> Cf. MOSCOVICI, op. cit.

<sup>71</sup> Cf. JODELET, Denise. *As representações sociais no campo das ciências humanas*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2001.

<sup>72</sup> MAFFESOLI, Michel. *Objeto imajado*. In: MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995, p. 121-133. O *objeto imajado* é aquele que está dado como lembrança de uma *imagem primordial, fundante* e que possibilita a transcendência imanente; aquele que transcende o indivíduo e *imanentiza-se* no grupo, estabelecendo a comunhão, trazendo a experiência de sentimentos, sensações e emoções com o outro pela *forma*. Assim, o *mundo imaginal* permite que se deixe o *eu* e se *participe do outro*; o outro pode ser uma imagem, uma música, ou outro objeto emblemático qualquer, que mantém coesa a comunidade, instaurando o coletivo.

elementos forjadores dos *processos identitários*. Para Diehl, Benjamin percebe a memória também desse ângulo, como *sedimentação de significados*, entendendo-a como *possível de ser atualizada historicamente*. Nessa abordagem é reconhecida, então, como *uma representação produzida pela e através da experiência, constitui-se de um saber formando tradições, caminhos - como canais de comunicação entre diferentes dimensões temporais*<sup>73</sup>, o que permite também o diálogo com Magalhães para quem a história constituída de memória *é urdidura e é trama... é tecido do esquecimento e da lembrança, é passado, é presente [...] sintetizados num texto...*<sup>74</sup>

Evidencia-se, assim, a inerência das práticas dos chorões brasilienses ao dinamismo que caracteriza uma trama histórica e cultural. Nessa perspectiva, enfocando as implicações da memória com os *processos identitários*, o que permite voltar mais diretamente ao objeto desta investigação, Nunes lembra que o caráter performativo da tradição se constituiu em elemento fundamental no cenário brasiliense que emergia nas primeiras décadas de 1960, fazendo parte dessa construção, ou melhor, *reconstrução de identidades*, da qual a atividade musical dos chorões participou com intensidade. Era natural, para esse autor, que os migrantes que se dirigiram a Brasília naquele momento, buscassem envolver elementos da sua memória nesse processo, com o objetivo de integrarem-se na construção de uma sociedade comum, apesar das inúmeras diferenças e objetivos. Nunes considera que *a implantação de um novo espaço urbano significa a reprodução de uma memória trazida por aqueles que chegam*.<sup>75</sup> Assim, pode ser afirmado que, nesse processo, houve um retorno ao passado na sua reedição ao presente, um presente que foi constituído com elementos da memória dos novos cidadãos brasilienses, que efetivou *construções* divididas pelo grupo na experiência cotidiana de outro cenário histórico, capazes de funcionar também como *âncoras* na viabilização e estabilização de novas *representações sociais*, como *locus* de processos forjadores de *identidades*. Nunes afirma:

*É nesse sentido que o estudo das práticas sociais [...] pressupõe uma reflexão sobre a memória, pois é dela, ou por seu intermédio, que os símbolos vão sendo repassados. Talvez fosse mais correto afirmar que é na memória como espaço da repetição, que se manifestam os mecanismos da identidade e da identificação. Tais mecanismos são personificados em*

<sup>73</sup> BENJAMIN, (apud DIEHL, Astor Antônio. *Cultura historiográfica – memória, identidade e representação*. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 116). Essa abordagem da *Memória* está ligada também ao que François Dosse em *A História*. (São Paulo: EDUSC, 2003, p. 261-298) chama de *história social da memória*, uma abordagem que trabalha com a memória no movimento da dialética da retrospectiva e do projeto.

<sup>74</sup> MAGALHÃES, Nancy Aléssio. *Narradores: vozes e poderes de diferentes pensadores*. In: COSTA, Cléria Botelho; MAGALHÃES, Nancy A. (org.). *Contar História, fazer História*. Brasília: Paralelo 15, 2001, p. 103.

<sup>75</sup> NUNES, Brasilmar Ferreira. *Brasília: a fantasia corporificada*. Brasília: Paralelo 15, 2004, p. 88.

*figuras que [...] [incluem] referências de cunho social, que são divididas entre pessoas às vezes socialmente distintas.*<sup>76</sup>

Nessa altura da tentativa de *flânerie* por Brasília, no entanto, em que *a rua conduz o flâner a um tempo desaparecido*<sup>77</sup> [...], quando a *embriaguez anamnésica em que vagueia o flâneur pela cidade não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar [e] com freqüência também se apossa [...] dos dados mortos, como de algo experimentado e vivido*<sup>78</sup>, pode-se dizer ainda que as considerações referentes a uma *prática discursiva*, que evoca o papel das *matrizes culturais* nas suas implicações com processos forjadores de *identidades*, apontam para processos mais amplos. Indicam a inerência dessa prática a uma trama sócio-histórico e cultural sujeita a constantes *processos de re-significação*, conforme definidos por Castoriadis<sup>79</sup> e Benjamin<sup>80</sup>, que permitiram localizá-la em dois diferentes tempos no âmbito desta investigação: as primeiras décadas da fundação de Brasília – 1960/1970 e 1980 e a conjuntura que caracterizou os processos mais acentuados ligados à globalização, a década de 1990/ Tempo Presente.

### **Processos de re-significação**

O espaço cotidiano com o qual interage a *prática* dos chorões brasilienses é um produto humano, social, não existe pronto, ao contrário, constitui-se no *espaço-produção*, está sujeito a modificações constantes, de acordo com o desenvolvimento da sociedade. Como construção, portanto, movimento constante, *espaço de vida*, o espaço urbano, percebido na sua cotidianidade, é sempre reprodução da vida social e, nessa condição, *é produto histórico, ao mesmo tempo em que realidade presente e imediata*, uma forma específica e única de ocupação e/ou utilização de determinado lugar.<sup>81</sup> Essa forma de pensar a trama social que considera a cidade como fenômeno dinâmico na sua relação com um constante processo de constituição do novo com base no já existente, como algo não-definido, acabado, que aponta o futuro, foi discutida por Castoriadis em uma abordagem semelhante, ao referir-se à *sociedade instituinte*. O autor assinala que

<sup>76</sup> Ibidem, p. 85-86.

<sup>77</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.185. *Obras escolhidas v. III*.

<sup>78</sup> Ibidem, p. 186.

<sup>79</sup> Cf. CASTORIADIS, op. cit.

<sup>80</sup> Cf. BENJAMIN, op. cit.

<sup>81</sup> CARLOS, Anna Fani A. *A cidade*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 30.

*haverá sempre uma distância entre a sociedade instituinte e o que é, a cada instante instituído – e esta distância não é nem um negativo nem um déficit, ela é uma das expressões da criatividade da história, o que a impede de condensar-se para sempre na “forma por fim encontrada” das relações sociais e das atividades humanas, o que faz com que uma sociedade contenha sempre mais do que apresenta.*<sup>82</sup> Grifo meu

Acrescenta:

*O espaço social e tudo que contém só são o que são e tais como são por sua abertura constitutiva a uma temporalidade. Nada em nenhuma sociedade (por arcaica, por fria que seja) é, que não seja ao mesmo tempo presença inconcebível do que não é mais e iminência igualmente inconcebível do que ainda não é. [...] a vida a mais estritamente presente de uma sociedade desenrola-se sempre na referência explícita e implícita ao passado, como na espera e a preparação daquilo que é “sonalmente certo”, mas também da incerteza e da virtualidade da alteridade imprevista e imprevisível*<sup>83</sup>.

Castoriadis aborda o *simbólico* e o *imaginário*<sup>84</sup> inerentes à atividade cotidiana do homem criativo, os *feixes de significações* instituídos constantemente no cotidiano de cada sociedade e, mesmo, de cada grupo social, que faz que exista sempre o novo, o único, com base no existente: a natureza ou a *ruína dos edifícios simbólicos precedentes*.<sup>85</sup> Esse enfoque permite falar em *re-significação*, ou seja, no deslocamento de sentidos, em símbolos já disponíveis, significantes e significados, que podem ser investidos de outras significações, diferentes de suas significações canônicas, tendo em vista o grupo ou sociedade que institui o seu aqui e agora. Castoriadis analisa assim *o não-causal* na abordagem simbólica do cotidiano, que aparece como *comportamento não simplesmente imprevisível, mas criador (dos indivíduos, dos grupos, das classes ou das sociedades inteiras) [...] como a invenção de um novo objeto ou de uma nova forma – em suma, como aparecimento ou produção que não se deixa deduzir a partir da situação precedente*. Segundo esse autor, a história não pode ser concebida conforme o esquema determinista, nem, aliás, segundo um esquema dialético simples, *porque ela é o domínio da criação*.<sup>86</sup> Castoriadis possibilita, assim, na perspectiva desta investigação, entender a prática dos chorões cariocas ajudando a constituir dois outros tempos e espaços únicos, a partir do momento em que surgem, interagindo com diferentes

<sup>82</sup> CASTORIADIS, op. cit., p. 37.

<sup>83</sup> Ibidem, p. 256.

<sup>84</sup> Ibidem, p. 175. Segundo Castoriadis, *este elemento que dá à funcionalidade de cada sistema institucional sua orientação específica, que sobredetermina a escolha e as conexões das redes simbólicas, criação de cada rede histórica, sua singular maneira de viver, de ver e de fazer a sua própria existência, seu mundo e suas relações com ele, este estruturante originário [...] suporte das distinções do que importa e do que não importa, origem da existência e dos objetos de investimento prático, efetivo e intelectual, individuais ou coletivos – este elemento nada mais é do que o imaginário da sociedade ou da época considerada*.

<sup>85</sup> Ibidem, p. 147.

<sup>86</sup> Ibidem, p. 58.



*feixes de significações* que instituíram a cidade de Brasília em cada um dos dois recortes de tempo enfocados.

Dois momentos também constituídos pelos encontros dos chorões brasilienses, que se for lembrado agora Benjamin, estabelecendo um diálogo com Castoriadis, podem ser recortados e observados como *mônadas*<sup>87</sup> plenas de diferentes *agoras*, já que apresentam, no presente, resíduos significativos do passado e evidenciam, nesse presente, a latência, *possibilidades* (nunca *determinações*), em termos do porvir. Movimento *monadológico*, portanto, que assim compreendido, aponta a *teoria do fenômeno originário* de Benjamin, uma percepção comprometida com o romper do *continuum* do tempo, com aqueles elementos residuais capazes de metamorfosearem-se constantemente e de forma imprevisível com a *emergência do novo*. Mônadas recortadas do *continuum* do tempo, passíveis de serem reconhecidas em outro *continuum*, constituindo uma *constelação*, ou melhor, uma *cadeia de significações*, se for lembrado novamente Castoriadis. Essa abordagem levou Benjamin a afirmar que *o termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção*<sup>88</sup>, aquilo que marca o residual como começo, ou seja, na sua relação com a emergência constante do novo. Desse modo, esse *caráter duplo da origem* nessa sua relação com *o novo*, com momentos fugazes de percepção de elementos residuais do passado, constitutivos de diferentes momentos da história, *significa também [...] restauração e não-fechamento*.<sup>89</sup>

Levo em conta nesta investigação, tendo como referência os processos constantes de *elaboração, ancoragem e naturalização* de novas *representações sociais*, a *constituição constante do novo* e a inerência de diferentes *agoras* a um cenário sócio-histórico e cultural, os *processos de significação e re-significação* de um elemento herdado da tradição carioca pelos brasilienses, ligados à memória de migrantes, entendida como experiência vivida, como *sedimentação de significados*, que ajudaram a constituir dois diferentes tempos em Brasília. Esse enfoque do simbólico ligado à emergência constante do novo permitiu observar que os primeiros chorões cariocas legaram aos chorões brasilienses, pela sua prática, alguns de seus valores, uma *reserva* de significados, elementos de seu *estilo de vida, representações sociais*, portanto. Esses elementos têm se constituído em resíduos de saberes anteriores, passíveis de serem reavivados e transformados pelas práticas dos chorões brasilienses atuais, em

---

<sup>87</sup> LISSOVSKY, Maurício. *Sob o signo do "clic": fotografia e história em Walter Benjamin*. In FELDMAN, Bela; LEITE, Miriam L. M. (org.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998, p. 31.

<sup>88</sup> BENJAMIN (apud MACHADO, Francisco de Ambrosio). *Imanência e história. A crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 89).

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 104.

*enunciados* que também integram a *polifonia de vozes* presente na sua base. Assim, nos dois novos cenários recortados, na sua interação com elementos atuais, mostram-se em condições de forjarem novas ordens, outras formas, evidenciando a possibilidade da convivência entre permanências e re-elaborações em uma circunstância que, retomando a noção de *matriz cultural*, possibilita falar em *gênero do discurso*, conforme observado por Bakhtin.<sup>90</sup>

### **Gênero do discurso**

A alusão a uma *matriz cultural*, a *enunciados* precedentes na circunstância de diálogo com *enunciados* atuais, remete a Bakhtin, para quem todo *enunciado* se efetiva com a *escolha de um gênero*, um *enunciado típico*<sup>91</sup>, ou seja, efetiva-se com um *enunciado* já característico de um *campo social* inerente à trama social com a qual interage. Trata-se de um *enunciado* relativamente estável, pré-existente, que também funciona como uma *matriz cultural*, já que envolvido com o processo constante de renovação a que está sujeito um sistema lingüístico; um gênero que só pode se efetivar atualizando-se em um *enunciado* concreto, inerente a uma situação social imediata e que, portanto, não se repete, exatamente por estar sempre implicado com as condições sócio-histórica e culturais.

Enfim, essa fundamentação permite-me dizer que os *textos* efetivados pelos chorões brasileiros podem ser entendidos na forma de *enunciados*, inscritos em um *gênero* – um *enunciado típico*. Assim, no caso especial dessa investigação, pode ser percebido um gênero colhido no *campo artístico/musical* dentre os gêneros relativamente estáveis e relativamente padronizados relacionados à especificidade desse campo fornecedor de gêneros do discurso. Trata-se de um gênero – um *enunciado típico* herdado da tradição musical carioca – que, de um modo geral, evidencia música instrumental no estilo improvisatório e virtuosístico, solos instrumentais, diálogos entre as diferentes partes; uma forma que lembra ainda, muitas vezes,

<sup>90</sup> Cf. BAKHTIN, op. cit.

<sup>91</sup> BAKHTIN, op. cit., p. 262. Ao observar que *cada campo de utilização da língua elabora os seus tipos relativamente estáveis de enunciados*, Bakhtin abre caminho para que se considere *Gênero do discurso* como um determinado *enunciado*, um *enunciado* característico de um campo de atuação social, que passa a ser *atualizado, re-significado* em outros tempos e/ou novos contextos de interação social, por intermédio de outros *enunciados*, sem perder algumas de suas características estilísticas básicas, embora em virtude de sua essencial condição sócio-histórica, ganhe novas feições estilísticas, diretamente relacionadas à situação com a qual interage, conforme será desenvolvido mais adiante. Nessa perspectiva, torna-se, assim, em uma *forma típica de enunciado*, em um *enunciado típico*, relacionado a um campo específico de atividade social de um povo ou grupo social, já que é sempre passível de ser *atualizado, re-significado* em outros tempos e interações sociais, podendo ser entendido, no âmbito desta investigação, como uma *matriz-cultural*. Não emprego, portanto, a noção de gênero com uma concepção formalista, simplista em termos apenas de uma classificação, de um modelo pré-existente, independentemente das condições sócio-históricas de sua produção. Rosângela H. Rodrigues, *Análise de gêneros do discurso na teoria bakhtiniana: algumas questões teóricas e metodológicas*. Revista linguagem em (Dis)curso, v. 4, n. 2, jan./jun.2004, p. 1-24, faz uma análise esclarecedora nesse sentido.

Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0402/08.htm>> acesso em: 3 mai. 2006.

alguns elementos da forma rondó, no compasso binário e que se alterna com comida e bebida em um clima afetivo, espontâneo, solidário, às vezes jocoso, sem deixar de ser sério. Esse gênero musical, nas suas peculiaridades, apesar de evocar resíduos de significados relacionados ao cenário em que floresceu no final do século XIX e início do século XX e às primeiras décadas de fundação da cidade de Brasília, só pode ser considerado como tal, se for observado nas diversas situações concretas em que se constituiu e que ainda continua a se constituir no cenário brasiliense, ou melhor, se for abordado tendo em vista as suas diferentes *atualizações*, que evidenciam outras possibilidades de formas, novas características de estilo, o seu diálogo com outras dimensões sociais e temporais.

Esse enfoque, que levou ainda à pertinência de falar em um gênero musical implicado com *o mesmo no diverso*, propicia o diálogo de Bakhtin com Deleuze e Guattari, quando falam em *rizoma*. Conduz à possibilidade de abordar o choro (entendido como gênero) como um ponto aberto para fuga, para alianças novas, para outros direcionamentos não implicados com origem nem com fim, mas com as possibilidades colocadas pela constituição do novo com base no já existente, conforme abordado também com Castoriadis<sup>92</sup> e Benjamin<sup>93</sup>. *Rizoma*<sup>94</sup>, o *rizomático*, segundo esses autores, refere-se a uma raiz, a um ponto que se transforma em linhas, ramificações, visto como ponto constante de fuga, de desterritorialização, de multiplicidades e que se encontra em constante processo de metamorfose, ou seja, em uma circunstância constante de desdobramento que conversa com a raiz no diverso. O rizoma é *o mesmo no diverso*. Há que se analisar, portanto, o meio em que se dá a mistura, os pontos de encontro ou de *ressonância*, de *intersecção*, de *reativação*, tratando o meio como o espaço no qual os pontos de encontro e de fusão são nômades, e, como tal, permanentemente móveis, nunca permanecendo no mesmo lugar em relação aos outros. Segundo Deleuze e Guattari,

*um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tabula*

<sup>92</sup> Cf. CASTORIADIS, op. cit.

<sup>93</sup> Cf. BENJAMIN, op. cit.

<sup>94</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 32-37, v. 1. Segundo esses autores, diferentemente da árvore e de suas raízes que implicam *ligações localizáveis entre pontos e posições*, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes; não é feito de unidades, mas de dimensões, ou, antes, de direções movediças; *não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda*; não implica nem *uno* nem *múltiplo*, mas em *multiplicidades*, *não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear*.

*rasa, partir ou repartir do zero, buscar um começo ou um fundamento, implicam numa falsa concepção de viagem e do movimento.*<sup>95</sup>

Assim, no contexto desta investigação, entende-se que o choro, percebido como um gênero do discurso, um gênero musical se expressa em Brasília *rizomaticamente*, ou seja, como o *mesmo* choro que se *peculiariza* ao se *atualizar* em cada texto discursivo. Nesse processo, naturalmente, apresenta novas *formas composicionais*, outras características de *estilo*, já que se evidencia implicado com diversos *conteúdos temáticos*.

### ***Forma composicional / Conteúdo temático / Estilo***

As observações relativas ao gênero *choro*, remetem aos três elementos constitutivos de um *enunciado-típico* nas suas diferentes possibilidades de *atualização* – *forma composicional, conteúdo temático e estilo* - elementos que se inter-relacionam de forma intrincada, portanto. Bakhtin comenta:

*uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos temáticos e composicionais relativamente estáveis. O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc. O estilo integra a unidade do gênero como seu elemento.*<sup>96</sup>

A relação intrincada entre esses três elementos vem, exatamente, das profundas implicações das noções de *enunciado* e de *gênero* – um *enunciado – típico* - conforme fundamentação em Bakhtin. Considerando esse complexo de relações e, tendo como referência os textos realizados pelos chorões brasilienses, pode-se dizer que o *conteúdo temático* de um *enunciado* diz respeito aos atos componentes da vida dos vários sujeitos envolvidos em uma relação, em uma situação social concreta, imediata. Diz respeito a imagens, idéias, percepções, responsabilidades e compromissos de vida vários, *representações sociais/enunciados*, portanto que, nessa situação concreta, se interpenetram na unidade interna de sentidos pela qual responde a autoria, efetivando a *forma arquitetônica*<sup>97</sup>.

<sup>95</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>96</sup> BAKHTIN, op. cit., p. 266.

<sup>97</sup> CERREJA, William. *Significação e tema*. In: BRAIT, Beth. (org.). *Bakhtin. Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 202. O conteúdo temático tem a ver, portanto, com o tema, concreto e histórico, que recria e renova incessantemente o sistema de significação, ainda que com base nele, tendo como referência o caráter situado de todo ser humano. Refere-se aos atos componentes da vida dos sujeitos envolvidos na relação, que se

O *tema* resulta da enunciação concreta e da compreensão ativa, o que traz para o primeiro plano o recorte de uma relação imediata entre sujeitos e o mundo, a valorização dessa situação por uma autoria. Assim, qualquer *enunciado*, segundo a perspectiva desse autor, tem um *conteúdo temático* que renova um sistema de significação, porque se efetiva com base em um *enunciado típico – um gênero*, que tem como referência, além do caráter situado de seres históricos, do diálogo e da resposta de seus interlocutores atuais, em uma situação imediata, os resíduos de significados ligados a outros tempos e o diálogo também com eles. Essa circunstância pôde ser observada nos textos dos chorões brasilienses descritos – novos *enunciados* – que são efetivados com as *atualizações* de um gênero musical no cenário brasiliense, capazes de propor diferentes temas, em distintas situações.

As imagens, idéias, percepções, *constructos simbólicos*, enfim, *representações do social*, constitutivos de uma relação intrincada tecem o tema, são constitutivos de uma *forma arquitetônica*, portanto, que, sempre se objetiva na *forma composicional*, a qual, segundo Sobral, comentando Bakhtin e tendo em vista também o enfoque da obra de arte, *é o momento da organização do material a partir da concepção arquitetônica*. Assim, conforme essa abordagem, a realidade exterior, ligada ao material de sua realização, *é definida, no entanto, não autarquicamente, mas a partir de sua potência arquitetônica*. Nesse enfoque, o momento composicional, [...] material, poderia ser pensado como a “*textualização*” do gênero assim formado/concebido, atualizado e objetivado em outra situação concreta imediata. A *forma arquitetônica* e a *forma composicional* vinculam-se, desse modo, constitutivamente, vindo a *forma arquitetônica* – o conteúdo temático – *a existir por meio dos atos da forma composicional, ancorada num dado material, cujas particularidades também impõem suas coerções à obra.*<sup>98</sup>

No âmbito dessa investigação, os discursos que os chorões fazem circular pela cidade de Brasília evidenciam um *conteúdo temático*, uma *forma arquitetônica*, que se efetiva de forma peculiar pelas diferentes *formas composicionais* que se espalham cada vez mais, *rizomaticamente*, por diferentes locais dessa cidade. Assim fazendo, evidenciam também pelas *formas composicionais*, as marcas, os recursos gramaticais da língua típica – *o estilo*

---

interpenetram na unidade interna de sentidos, efetivando o que o autor chama de *forma arquitetônica*. O tema é resultante, assim, da enunciação concreta e da compreensão ativa, o que traz para o primeiro plano o recorte de uma relação entre sujeitos e o mundo. Já segundo Adail Sobral. (*Ético e estético*. In: Beth Brait (org.). *Bakhtin, Conceitos Chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 111-114), comentando Bakhtin e focalizando a obra de arte de modo especial, mas que pode ser transferido para contextos diversos envolvidos com outras práticas sociais, observa que *é imperativo que os atos componentes da vida dos sujeitos se interpenetrem na unidade da culpa e da responsabilidade (originárias e constitutivas), em outros termos, na unidade interna de sentidos que constituem a sua vida – arquitetonicamente, portanto*.

<sup>98</sup> SOBRAL, Adail. *Ético e estético. Na vida, na arte e na pesquisa em ciências humanas*. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin. Conceitos- Chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 113-114.

musical improvisatório, virtuosístico, as linhas sonoras fluídicas, ativas, espontâneas, sempre em diálogo entre si, o contraponto brasileiro. Evidenciam determinadas bases harmônicas que participam desse diálogo, do clima de interação e afeto que inclui olhares cúmplices entre músicos, o partilhar de comida e bebida especiais. Revelam recursos gramaticais, portanto, que também remetem ao *estilo* de um gênero do discurso, relacionado a uma modalidade de linguagem, a um campo de atuação social, ao campo artístico/musical nas suas interações; recursos gramaticais que evidenciam o *estilo* do gênero choro. No entanto, Brait, fundamentada em Bakhtin, acerca do *estilo*, comenta ainda:

*a concepção de estilo, no sentido bakhtiniano, pode dar margens a muito mais do que a simples busca de traços que indiciem a expressividade de um indivíduo. Essa concepção implica sujeitos que instauram discursos a partir de seus enunciados concretos, de suas formas de enunciação, que fazem história e são a ela submetidos. Assim, a singularidade estará necessariamente em diálogo com o coletivo em que textos verbais, visuais, ou verbo-visuais [acrescento sonoros] deixam ver, em seu conjunto, os demais participantes da interação em que se inscrevem e que, por força da dialogicidade, incide sobre o passado e sobre o futuro.*<sup>99</sup>

Transcendendo já a noção de estilo do gênero, a autora deixa clara, a complexidade da noção de estilo, que se refere não só ao gênero, de um modo geral, mas também a cada uma de suas diferentes *atualizações*. Ressalta que circunstâncias e receptores diversos do gênero são também determinantes do estilo, devendo ser considerados na sua abordagem. Observa, assim, o *ângulo dialógico* característico dessa noção no campo do discurso. É o próprio Bakhtin (apud Brait), quem comenta: *poderíamos dizer: o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma de seu representante autorizado, o ouvinte - o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa.*<sup>100</sup> Enfatiza também, com as características de estilo do gênero, a marca da vontade individual discursiva do falante responsável pela autoria do texto, um compositor, um grupo social, no caso particular desta investigação, a atitude valorativa do autor na sua relação com a situação mais imediata, com o tema e com as diversas vozes que se manifestam em um enunciado, por cuja unidade responde. No tocante a esse tipo de abordagem, Brait afirma que *a relação valorativa do falante com o objeto do seu discurso (seja qual for esse objeto) também determina a escolha dos recursos lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado. O estilo individual do enunciado é determinado principalmente pelo seu aspecto expressivo*<sup>101</sup>.

<sup>99</sup> BRAIT, Beth. *Estilo*. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin. Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 98.

<sup>100</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>101</sup> BAKHTIN, op. cit. p.289.

A vontade discursiva individual do falante também determina outros aspectos nos estilos da língua, o que permite, com fundamentação agora no próprio Bakhtin,

*dizer que qualquer palavra existe para o falante em três aspectos: como palavra da língua neutra e não pertencente a ninguém: como palavra alheia dos outros, cheia de ecos de outros enunciados; e, por último, como a minha palavra, porque uma vez que opero com ela em uma situação determinada, com uma intenção discursiva determinada, ela já está compenetrada da minha expressão.*<sup>102</sup>

Esse enfoque favorece, portanto, na relação intrincada entre *tema, forma composicional e estilo* na abordagem do *gênero choro*, uma noção de *estilo* de índole *individual-contextual*. Assim, os *recursos gramaticais* que definem o estilo de um gênero discursivo, evidenciados pela sua *forma composicional*, estão profundamente implicados tanto com a experiência de vida coletiva do sujeito falante, quanto com a sua circunstância discursiva imediata. Por isso Brait, comentando o conceito bakhtiniano de estilo, lembra que ele não pode ser separado, sobretudo, da idéia de que se olha um enunciado, um gênero, um texto, um discurso, como participantes, ao mesmo tempo, de uma história, de uma cultura e da autenticidade de um acontecimento.

Pode ser dito, portanto, que cada enunciado particular proposto pelos chorões brasileiros revela *nuanças estilísticas* diferentes daquelas características do *gênero choro*, percebido também como um *gênero do discurso*. Elementos estilísticos que evidenciam uma relação mais tradicional ou mais ousada com as peculiaridades de estilo desse gênero musical, uma relação maior ou menor com outros gêneros musicais que circulam no cenário brasileiro, com a produção do campo musical erudito ou massivo, com uma maior liberdade de improvisação e/ou de ousadia virtuosística ou harmônica. Observado de outro ângulo, no entanto, pode-se perceber também uma relação mais formal dos chorões e de seus receptores com o palco, ou mais informal, característica das rodas de choro domésticas. Os chorões podem ser utilizados como *atração musical* por empresas ou encarregados da animação de festas domésticas ou da abertura de eventos culturais e filantrópicos, ou podem estar ainda envolvidos com um processo forjador de mais chorões, propiciador da difusão de sua prática, inerente à *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*, ou evidenciar a constituição de imagens capazes de levar à retórica *Brasília capital do choro*. A observação ainda de outro ângulo, no entanto, permite levar em consideração, nessa abordagem das características do gênero choro em Brasília, as possibilidades de uma transação mais natural dos chorões com a degustação de comidas e bebidas ou, então, com a abstenção desses momentos, deixados

---

<sup>102</sup> Ibidem, p. 294.

apenas para os receptores. Enfim, trata-se de características de estilo que revelam as diversas possibilidades resultantes dos diversos encontros efetivados pelos chorões na cidade cosmopolita, eclética e que evidenciam não somente *o estilo de um gênero musical*, mas também os *estilos* que se exibem nas diferentes possibilidades de atualização desse gênero no cenário brasileiro, o que levou, no âmbito desse trabalho, após uma simplificação, tanto às três categorias de estilo do choro observadas atualmente em Brasília, quanto à percepção de manifestações musicais que revelam um grande afastamento das características de estilo do gênero. As noções de gênero, forma e estilo<sup>103</sup>, portanto, estabelecem um diálogo imediato com a noção de arte/música que ainda será observada: as diferentes obras, formas musicais, ressaltam o estilo de um *gênero musical*, nas suas diferentes possibilidades de *atualização*, o que permite dizer com Bakhtin, que também nesse caso, *o estilo está indissoluvelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados que são os gêneros [...] [ e ] se o enunciado reflete em qualquer esfera da comunicação, a individualidade de quem fala ou escreve, ele naturalmente possui um estilo individual.*<sup>104</sup>

Enfim, as reflexões acerca do *espaço vivido* inerente ao cenário urbano cotidiano, forjador de *lugares praticados*, que permitiram observar o entrecruzar constante de *representações sociais*, suporte das *práticas discursivas* que *atualizam gêneros do discurso*, constituídas na sua base por uma *relação dialógica*, prepararam o diálogo com uma *teoria da prática*, tendo em vista também o cenário urbano moderno no seu aspecto mais contemporâneo. A *teoria da prática* revelou-se também do ângulo de uma *teoria dos usos* que encaminhou, por sua vez, para uma *teoria da hibridização*, ou seja, para abordagens teóricas que tiveram em Certeau e Canclini importantes referências.

### **Teoria da prática, teoria dos usos, teoria da hibridação**

A arena formada pela articulação econômica, política, simbólica e cultural reveladora da dinâmica implicada com uma *topologia social*<sup>105</sup>, constitutiva de um cenário urbano moderno, levou Bourdieu a falar em uma *teoria da prática*, fundamentada, sobretudo, nas noções de *habitus* e de *campo social*. A noção de *habitus*<sup>106</sup> aponta o patrimônio cultural de um grupo

<sup>103</sup> Ibidem. As reflexões de Bakhtin referentes à forma, ao gênero e ao estilo foram decisivas para novas abordagens dessas noções não apenas no campo da literatura ou da música, mas no campo artístico de um modo geral.

<sup>104</sup> BRAIT, op. cit., 2005, p. 88-89.

<sup>105</sup> BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2003, p. 133.

<sup>106</sup> Duas obras traduzem bem o conceito de *habitus* desenvolvido por Pierre Bourdieu e merecem ser consultadas: *O poder simbólico*. (Rio de Janeiro: Bertrand, 2003) e *A sociologia de Bourdieu*. (São Paulo: Olho D'Água, 2003, p. 73-74), na qual Renato Ortiz transcreve textos originais de Pierre Bourdieu.



social que pode ser entendido como *predisposição* para o pensar e o agir, elemento determinante do seu *gosto*, capaz de caracterizar um *estilo de vida*. Pode ser entendido como elementos *incorporados*, de forma natural e espontânea na prática dos agentes sociais, como elementos constitutivos de uma *ordem natural das coisas*, capazes de funcionar como ponto de partida que antecede a ação e nela se encarna, segundo também Stevens<sup>107</sup>, ao comentar Bourdieu. Assim, os elementos *incorporados* por esses agentes sociais, sua herança cultural, em termos da linguagem, crenças, hábitos e valores, podem ser percebidos como *predisposições* para a ação, implicados com um *habitus*. Já a noção de *campo social*<sup>108</sup>, remete a um *campo de forças*, a *espaços sociais* específicos constituídos por princípios de diferenciação interna; remete às circunstâncias de lutas implicadas com os *capitais cultural, econômico e simbólico* que são, para o autor, as propriedades atuantes que constituem as diferentes espécies de poder ou de capital que nelas atuam.<sup>109</sup> *Os agentes e grupos de agentes* nesses campos, que incorporam diferentes *habitus*, são assim definidos pelas suas *posições relativas* nesses espaços, *cada um deles está acantonado numa posição ou numa classe precisa de posições vizinhas, quer dizer, numa região determinada do espaço e não se pode ocupar realmente duas posições opostas do espaço – mesmo que tal seja concebível*. Assim,

*pode-se descrever o campo social como um espaço multidimensional de posições tal que qualquer posição atual pode ser definida em função de um sistema multidimensional de coordenadas cujos valores correspondem aos valores das diferentes variáveis pertinentes.*<sup>110</sup>

O *campo artístico*<sup>111</sup>, incorporando essas características, constitui-se em um espaço de mediação entre o campo de produção de valor e o campo de validação da obra, ou seja, mediação entre a obra criada pelo artista e os espaços que a reconhecem como tal, por exemplo, escolas, academias, diretorias, gravadoras, mídias, museus, salas de concerto,

---

<sup>107</sup> BORDIEU (apud STEVENS, Garry. *O círculo privilegiado*. Brasília: UnB, 2003, p. 73).

<sup>108</sup> BOURDIEU, op. cit. p. 133-5.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 134-135. Bourdieu comenta as espécies de capitais: *As espécies de capital, à maneira dos trunfos num jogo, são os poderes que definem as probabilidades de ganho num campo determinado (de fato, a cada campo ou subcampo corresponde uma espécie de capital particular, que ocorre como poder e como coisa em jogo nesse campo). Por exemplo, o volume do capital cultural (o mesmo valeria, mutatis mutantis para o capital econômico) determina as probabilidades agregadas de ganho em todos os jogos em que o capital cultural é eficiente, contribuindo deste modo para determinar a posição no espaço social (na medida em que essa posição é determinada pelo sucesso no campo cultural). A posição de um determinado agente no espaço social pode assim ser definida pela posição que ele ocupa nos diferentes campos, quer dizer, na distribuição dos poderes que atuam em cada um deles, seja, sobretudo, o capital econômico – nas suas diferentes espécies - , o capital cultural e o capital social e também o capital simbólico, geralmente chamado prestígio, reputação, fama, etc. que é a forma percebida e reconhecida como legítima das diferentes espécies de capital.* Grifos meus.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

fundações, associações, dentre outros - *campos de poder*, portanto - constitutivos da trama social multidimensional que põe em interação *campos* e *subcampos sociais*.

Certeau, por sua vez, tendo Bourdieu como referência, buscou entender outras possibilidades de transformações a que estão sujeitos os agentes sociais, suas práticas e suas obras em um campo social, retirando o foco da cultura de elite, da hierarquização e reprodução cultural, investindo mais na observação da *relação das práticas com as situações e o que a partir delas se produz de inovação e transformação*, conforme palavras de Martin-Barbero. Assim, esse autor considera que *sem negar o que numa teoria do habitus se resgata, mas para tornar possível o que aí não tem de representação*, Certeau chegou a uma *teoria dos usos como operadores de apropriação*.<sup>112</sup> Propôs uma *retórica estilística*, capaz de evidenciar a possibilidade de usos e significações várias de um mesmo bem cultural, de um código estabelecido, de um lugar instituído, de favorecer movimento e dinamismo muito mais intenso a uma estrutura herdada. Canclini, por sua vez, também foi capaz de evidenciar as possibilidades colocadas pela *negociação* inerente à trama sócio-histórico e cultural, que implica no encontro de interesses entre diferentes dimensões sociais, culturais e temporais. Esses dois autores, talvez pela própria natureza do seu interesse, debruçaram-se de forma mais enfática que Bourdieu nas circunstâncias ligadas ao homem comum, visaram também a *cultura popular que instaura sempre pluralidade e criatividade* no seu encontro com o outro, através de uma arte de *intermediação* que a leva a *efeitos imprevistos*, evidenciando diferentes *modos de emprego*, [...] *maneiras de fazer [que] criam um jogo mediante a estratificação de funcionamentos diferentes e interferentes*<sup>113</sup>, um *jogo de usos do outro nas duas direções*<sup>114</sup>. Martin-Barbero assinala que não há uma lógica precisa, absoluta, portanto, que abarque todas as artes do fazer, quando diferentes práticas, modos de ser, ver e ouvir das pessoas, *interrompendo a lógica do texto*, a refazem *em função da situação e das expectativas do grupo*.<sup>115</sup> Esses autores sustentam, assim, que o paradigma de outras ordens sociais está também na cultura popular, capaz de *re-significar* de diversas maneiras, sempre, de acordo também com os seus interesses, seu *feixe de significações*, o que lhe é imposto pela fatalidade da ordem social, abordagem à qual Bourdieu parece não ter se dedicado com afinco, ou melhor, não sentiu necessidade de aprofundar. Pode-se observar que esse autor focaliza as possibilidades colocadas pelo *fazer* implicado com as dimensões cultas da sociedade e pelas condições propícias para a dominação da elite, o que implicou na sua adoção, segundo autores

<sup>112</sup> CERTEAU (apud MARTIN-BARBERO, Jesus . *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, p. 126).

<sup>113</sup> CERTEAU, op. cit., p. 92.

<sup>114</sup> CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 277.

<sup>115</sup> MARTIN-BARBERO, op. cit. p. 127.

como Canclini e Martin-Barbero, de uma *teoria da reprodução*<sup>116</sup>, cuja adoção aparece clara também nas suas reflexões referentes às implicações e interações do *campo artístico* na sociedade, quando considera ser indiscutível, nesse campo, a função dominante e determinante dos privilégios e oportunidades dos grupos detentores da *corporificação de gostos, de estilos de vida*, relacionados ao capital cultural considerado hegemônico. Esse enfoque já determina e dificulta a possibilidade de *distinção* e de *valorização*, da compreensão do dinamismo transformador inerente também às práticas que não detêm, *corporificadas*, as condições pressupostas e exigidas, valorizadas pelo campo, as quais, naturalmente, saem de campo, ou melhor, se colocam, naturalmente, no *seu lugar* ou tentam imitar o outro valorizado na trama de relações que ajuda a constituir, que logo tende a se *diferenciar* novamente.

Portanto, Certeau e Canclini, ao rejeitarem com maior ênfase que Bourdieu o enfoque metodológico que privilegia *oposições binárias*, tornaram possível encarar de forma mais ampla a possibilidade de observação do *deslizamento* entre extremos, nesse caso, entre popular e erudito, dominante e dominado, moderno e tradicional, consumo e significação. Esses autores favoreceram também o enfoque do movimento e dinamismo colocado pela imprevisibilidade ligada à ação criativa do *homem comum*, ao enfatizarem a abordagem das diversas modalidades de encontro na trama sócio-histórica e cultural. O próprio Canclini, comentando as reflexões de Bourdieu no campo artístico, expõe:

*Bourdieu desconhece o desenvolvimento próprio da arte popular, sua capacidade de desenvolver formas autônomas não utilitárias [...] tampouco examinou a reestruturação que sofrem as formas clássicas do culto (as belas artes) e dos bens populares ao serem redimensionadas dentro da lógica comunicacional estabelecida pelas indústrias culturais.*<sup>117</sup>

Canclini esclarece que teve de partir desse autor, *mas ir além dele para explicar como se organiza a dialética entre divulgação e distinção quando os museus recebem milhões de visitantes e as obras [...] clássicas ou de vanguarda são vendidas em supermercados ou se transformam em vídeos*<sup>118</sup>, pois as interações entre os elementos que constituem um campo social, dentre os vários campos e subcampos sociais, já reconhecidas pelo próprio Bourdieu,

<sup>116</sup> Ibidem, p. 123. Martin-Barbero observa que a idéia matriz que orienta o trabalho desenvolvido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu já foi colocada por ele mesmo no título do seu estudo sobre o sistema educativo: a de reprodução. O autor comenta: *pensar em reprodução é para Bourdieu a forma de tornar compatível no marxismo uma análise da cultura que ultrapasse a sua sujeição à superestrutura mas que o tempo todo desvele o seu caráter de classe. Da investigação sobre o sistema educativo até os trabalhos sobre o conhecimento ou a arte, esse propósito se viu operacionalizado no conceito de habitus de classe, que é o que mantém por sua vez a coerência do trajeto e domina sua teoria geral das práticas.*

<sup>117</sup> CANCLINI, op. cit., p. 42.

<sup>118</sup> Ibidem, p. 37.

apontam também *negociação*, não enfatizando apenas a dominação e a imposição culturais. No entanto, se Bourdieu não coloca o foco nas possibilidades que as *situações* oferecem ao *homem comum*, capaz de constituir-se, dizer, negociar, marcar um *lugar de fala*, através de suas práticas simbólicas criativas e imprevisíveis, sua abordagem legou uma *teoria da prática*, as noções de *campos sociais* e de *habitus*, que foram ponto de partida de outros direcionamentos, outros enfoques, trabalhos e reflexões, como aqueles que levaram à abordagem de Certeau e Canclini. Referindo-se a esse contexto de interações diversas Canclini observou que *a complexidade dos matizes dessas interações demanda um estudo das identidades como processos de negociação, na medida em que são híbridas, dúcteis e multiculturais*.<sup>119</sup> Sem desconsiderar aspectos das reflexões de Bourdieu, esse autor discorre sobre uma *teoria da hibridização*, mais preocupada com uma *maior criatividade cultural*<sup>120</sup>, o que lhe permitiu enfocar tanto as estruturas culturais consideradas na sua dimensão de elementos *incorporados*, quanto a sua capacidade de estabelecer relações imprevisíveis com *situações* transformadoras, capazes de evidenciar circunstâncias e possibilidades de novas interações, *outros usos* desses elementos incorporados e, em cada uma delas, o que deixa e o que não se deixa *hibridar*. Tendo em vista ainda esse contexto, Canclini entende por *hibridação processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*<sup>121</sup> e lembra que

*falar de fusões não nos deve fazer descuidar do que resiste ou se cinde. A teoria da hibridização tem que levar em conta os movimentos que a rejeitam. [...] [a] variabilidade de regimes de pertença desafia mais uma vez o pensamento binário a qualquer tentativa de ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples. É necessário registrar aquilo que, nos entrecruzamentos, permanece diferente. Como explica N. J. C. Vasantkumar [...] “é um processo de mistura do compatível e fixação do incompatível”*<sup>122</sup> Grifos meus

Certeau e Canclini permitiram-me observar, portanto, no tocante às práticas dos chorões que acontecem no cotidiano brasileiro, como as condições industriais, de consumo, midiáticas, as interações com diferentes dimensões sociais e culturais e, mesmo, com outros subcampos musicais, interferem na maneira como são produzidas, sem significar, no entanto, perda de espaço ou de qualidade, ausência de *re-significação* de resíduos de significados que remetem, até mesmo, à sua interação com a cidade do Rio de Janeiro. Possibilitaram-me

<sup>119</sup> CANCLINI, Nestor. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2001, p. 175.

<sup>120</sup> Idem, *Culturas híbridas*, op. cit. p. XXX.

<sup>121</sup> Ibidem, p. XIX.

<sup>122</sup> Ibidem, p. XXXII-XXXIII.

constatar que *é possível constituir uma nova perspectiva de análise do tradicional – popular levando em conta suas interações com a cultura de elite e com as indústrias culturais*<sup>123</sup>, constatação que, juntando-se às reflexões mencionadas, levou-me também à necessidade de falar mais diretamente da *Circularidade Cultural*, tendo como foco a arte e a música popular, lembrando sempre que trato de uma manifestação musical categorizada, em uma primeira instância, como *música popular urbana* e, depois, como tradição carioca re-significada num cenário modernista/pós-moderno, uma tradição musical que estabelece diálogo com a dimensão social dita erudita e com a mídia.

### **Algumas reflexões sobre a cultura popular na sua interação inevitável com a cultura de massa/ indústria cultural e com a cultura erudita**<sup>124</sup>

A *Cultura popular*, para Abreu, não deve ser entendida mais apenas como monopólio dos *populares*<sup>125</sup>, já que se leva em consideração que *nos fenômenos culturais populares [...] intervêm os ministérios, as fundações privadas, empresas de bebidas, rádios e televisões, agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, regionais, transnacionais [...]. Enfim eles são multideterminados*<sup>126</sup>. Essas observações remetem a uma concepção de *cultura popular* conforme também esboçada por Martin-Barbero, para quem

*o valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza mas sim em sua representatividade sócio-cultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas*<sup>127</sup>, as formas como sobreviveram e as estratégias através das

<sup>123</sup> Ibidem, p. 214-215.

<sup>124</sup> BOSI, Alfredo. *Culturas brasileiras*. In: BOSI, A. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1999. Nessa obra Bosi lembra que o termo erudito refere-se à cultura produzida e cultivada, sobretudo, pela elite, remete à cultura resultante de uma sistematização do conhecimento efetivada por instituições culturais e educacionais, que tem sido considerada por autores, como Pierre Bourdieu, como elemento provedor de diferenciação social, como único acesso a uma dimensão e bens culturais que exigem conhecimento e preparação. Canclini em *Culturas Híbridas* (São Paulo: Edusp, 2003), utiliza também a expressão *Cultura de elite* dentro desse mesmo contexto, referindo-se à música cultivada e apreciada pela elite. Por outro lado, Bosi e Canclini, estão de acordo também ao observar a força e a inevitabilidade da *circularidade cultural* que permite usos diferentes a um mesmo *bem cultural* por diferentes dimensões sociais. Como não existe ainda um termo que satisfatoriamente expresse essa cultura e circunstância que remetem também a um *locus* de produção cultural, continuo utilizando a expressão *cultura erudita*, sem deixar de ter em vista sempre a sua inerência a um contexto de interações.

<sup>125</sup> ABREU, Martha. *Cultura popular – um conceito e várias histórias*. In: ABREU, Martha; SOYET, Raquel (org.) *Ensino de história – conceitos, temática e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 94-95. A autora observa que o termo *populares* é utilizado sem a obrigação de suprimir as possíveis e grandes diferenças entre eles, como as distinções de gênero, raça, idade, região e religião.

<sup>126</sup> Ibidem, p. 94.

<sup>127</sup> CERTEAU, op. cit. O autor utiliza a expressão *homem comum* ao referir-se a essa dimensão social. Levando em consideração a abordagem do objeto nesta investigação, acho mais pertinente essa expressão do que classe subalterna.

*quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica.*<sup>128</sup>

Assim, o popular como *produção e no presente*<sup>129</sup> não apenas como *produto; como um uso e não como uma origem, como um fato e não como uma essência, como posição relacional e não como substância*<sup>130</sup>, afirmação que revela a inerência à trama social da dinâmica dessa *circularidade cultural* e temporal conforme expressão e reflexões de Ginszburg<sup>131</sup>, capaz de evidenciar a interação profunda da manifestação popular com a pluralidade da trama social com a qual interage no cenário contemporâneo. Não entendo a cultura popular, portanto, como existência independente, sem contato de espécie alguma, embora ela não deixe de revelar características de estilo próprias, até mesmo no modo de apropriar-se de outras dimensões sociais e com elas interagir, evidenciar um *lócus* de produção. Observo que *todos esses usos da cultura [...] seriam impossíveis sem um fenômeno básico: a continuidade da produção de artesãos, músicos, bailarinos e poetas populares, interessados em manter a sua herança e em renová-la.*<sup>132</sup> Também para Ayala e Ayala, a cultura popular é entendida como produção historicamente determinada. Como toda cultura, portanto, *ela só se mantém na medida em que for reproduzida, reelaborada permanentemente e [...] necessariamente se transforma quando se modificam as condições histórico-sociais no âmbito das quais é produzida*<sup>133</sup>, no que estabelece diálogo com Castoriadis<sup>134</sup> e Benjamin<sup>135</sup>.

O reconhecimento do dinamismo da *circularidade cultural* remete, portanto, às interações do popular com a *cultura erudita* e com alguns elementos constitutivos da *cultura de massa*<sup>136</sup>, a alguns aspectos dessas culturas relacionados à chamada *indústria cultural*<sup>137</sup>,

<sup>128</sup> MARTIN-BARBERO, op. cit., p. 117.

<sup>129</sup> AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ática, 2003.

<sup>130</sup> MARTIN-BARBERO, op. cit. p. 117.

<sup>131</sup> GINSZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das letras, 2002. A expressão *Circularidade cultural* foi utilizada no prefácio dessa obra para evidenciar a inevitabilidade das influências recíprocas entre as diversas dimensões culturais e temporais que constituem a trama social. O autor nesse trabalho lembra que esse conceito já estava implícito na obra de Mikhail Bakhtin, que já foi aqui abordado.

<sup>132</sup> CANCLINI, op. cit., p. 217.

<sup>133</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Música & História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 63.

<sup>134</sup> CASTORIADIS, op. cit., p. 37.

<sup>135</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.185. *Obras escolhidas*, v. I

<sup>136</sup> MELO, José Laurêncio de; FERREIRA, Orlando da Costa. *Comunicação e cultura de massa*. In: LIMA, Luiz Costa. (org.) *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. Os autores enfatizam que a existência dos elementos fundamentais da cultura de massa, o *mass mídia*, não determina, forçosamente, a existência dessa cultura, constituindo-se, na verdade, em ramificações indispensáveis de um tronco - a modalidade de cultura - que os sustém e os pressupõe. Nesse contexto, os *mass mídia* são instrumentos, e, como tais, empiricamente observáveis; chega-se ao tronco integralizador, no entanto, por abstrações, por via dedutiva e não empírico-indutiva. Assim, não se pode cogitar de cultura de massa se inexistente o seu feixe de ramificações técnicas, mas, também, não se pode cogitar dela sem levar em conta como são ajustados em sua conduta aos padrões de produção e comportamento dessa sociedade. A mediação do social constitui-se, portanto, em uma condição importante na instituição da cultura de massa e, não apenas as condições tecnológicas propiciadoras de

que interage com o cotidiano da cidade *moderna/pós-moderna*, o que permite considerar algumas reflexões de Adorno e de Horkheimer. Segundo esses estudiosos, além da ênfase no divertimento, a *indústria cultural* subtende um reforço das normas sociais, repetidas até a exaustão; promove a deturpação do gosto popular, a simplificação máxima dos seus produtos, com a finalidade de obter uma atitude sempre passiva do consumidor; adota uma atitude paternalista, dirigindo-o, em vez de colocar-se à sua disposição, tratando de *subjugar o cliente, representado sempre como distraído ou relutante*. Nessa indústria, as mensagens dos meios de comunicação são fabricadas mediante certos planos e visam, como qualquer outro produto, o consumo. A sua força reside, assim, na imbricação entre produção de coisas e produção de necessidades, em *organizar antecipadamente essas necessidades de modo que o consumidor a elas se prenda, sempre e apenas como eterno consumidor, como objeto da indústria cultural*.<sup>138</sup> A materialização dessa unidade realiza-se por um *esquematismo*, na produção de estereótipos a serem divulgados para as massas e, conseqüentemente, na atrofia da criatividade do artista e do consumidor. Nesse contexto, também implicado com a obra de arte, com uma concepção elitista da arte que investe na *obra única* percebida na sua *autenticidade*, Adorno chegou mesmo a prever a *morte da arte*, oferecendo uma *visão apocalíptica*, pessimista, da sua interação com o cenário moderno, segundo Eco<sup>139</sup>. Ao contrapor-se à intensificação dos efeitos dos meios de comunicação, à produção em série, à *reprodutibilidade técnica*, à indústria do divertimento nessa sociedade, Adorno afirma ainda que, nesse contexto, a arte estaria sujeita a um processo contínuo de *homogeneização por baixo*, a um *crescente empobrecimento estético*.

Outros autores, no entanto, estabeleceram novas possibilidades de reflexões relativas a essa circunstância. Benjamin, tendo em vista a questão da *reprodutibilidade técnica*<sup>140</sup>, buscou entender a interação da arte com o novo *sensorium*<sup>141</sup> inaugurado com a sociedade

---

alcançe e abrangência estabelecidas pelos *mass media*, daí a sua localização no século XX, quando se pode falar também de uma *sociedade de consumo*.

<sup>137</sup> Cf. ADORNO, Theodor W. *A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas*. In: ALMEIDA, Jorge M. B. (org.) *Indústria cultural e sociedade* (Seleção de textos). São Paulo: Paz e Terra, 2002. Theodor Adorno e Max Horkheimer, teóricos da Escola de Frankfurt, na década de 1940, foram os primeiros a utilizar a expressão *Indústria Cultural* tal qual é conhecida e uns dos primeiros a formular aguçadas teorias críticas que passaram a coexistir ao lado das análises desse fenômeno. A cultura de massa seria o produto dessa indústria, que se caracterizou num quadro ligado à revolução industrial, capitalismo liberal, economia de mercado e sociedade de consumo, em que o poder de penetração dos meios de comunicação se tornou praticamente irrefreável.

<sup>138</sup> *Ibidem.*, p. 40.

<sup>139</sup> ECO (apud BRILL, Alice. *Da arte da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988).

<sup>140</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. *Obras escolhidas*.v. 1.

<sup>141</sup> *Ibidem.*, p. 169. Comentando sobre o novo *sensorium* que constatou, Benjamin observa que *no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente*.

moderna caracterizada também pelas massas, lançando seu olhar para além das dimensões da cultura erudita, abrindo caminho para o enfoque do popular, das interações culturais. Nas palavras do autor,

*generalizando podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra de arte por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir de encontro ao espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam, intimamente com os movimentos de massa em nossos dias.<sup>142</sup>*

Benjamin passou a considerar a capacidade da obra de arte de significar e de re-significar no mundo, a inevitabilidade de sua interação com a realidade das massas, com o novo *sensorium*, o que o levou a considerar ainda que *retirar o objeto de seu invólucro, destruir a sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.*<sup>143</sup>

Esse autor abriu novos caminhos, portanto, que levaram também às reflexões de autores como Certeau, Canclini e Thompson. Certeau, ao falar em *táticas e estratégias*, já permite mencionar uma *teoria dos usos* e, Canclini, ao voltar-se para a observação das possibilidades múltiplas de interação da cultura popular na modernidade, sujeita a um processo constante de *negociação*, ao observar que, nesse caso, *o problema não se reduz, então, a conservar, resgatar tradições supostamente inalteradas. Trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade.*<sup>144</sup> Thompson enfatiza o papel importante da comunicação na sociedade moderna, ou melhor, das *instituições da mídia que se orientam para a produção em larga escala e a difusão generalizada de formas simbólicas no espaço e no tempo*<sup>145</sup>, utilizando, para isso, de toda sorte de recursos e de meios técnicos. A realidade contemporânea, na sua visão, implica a criação de novas formas de ação, outros tipos de relação e interação no mundo social que interferem no curso dos acontecimentos sociais, trazendo as mais diferentes conseqüências. No entanto, evidencia um processo de recepção em que os indivíduos usam as formas simbólicas (mediadas pelos meios de comunicação) *para suas próprias finalidades em*

<sup>142</sup> Ibidem, p. 168

<sup>143</sup> Ibidem, p. 170.

<sup>144</sup> CANCLINI, op. cit. 218.

<sup>145</sup> THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade – uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 24.



*maneiras extremamente variadas e relativamente ocultadas, uma vez que essas práticas estão circunscritas a lugares particulares*<sup>146</sup>, o que favorece a percepção, em outro contexto, das várias possibilidades de apropriação de um bem cultural. Trata-se de um processo profundamente envolvido com as circunstâncias midiáticas, que não prescinde da articulação desses elementos com a *memória*, com as possibilidades colocadas pelos *processos de re-significação*, com o dinamismo inerente à *circularidade cultural*.

As abordagens das formas simbólicas na sua interação com a trama sócio-histórico e cultural contemporânea, fortemente envolvida com os processos midiáticos, permitiram observar uma circunstância semelhante relacionada às atividades e realizações promovidas pelo *Clube do Choro de Brasília*, não só desde a abertura de sua sede, mas, especialmente, desde a sua reestruturação na década de 1990, quando realmente essa instituição passou a não prescindir do diálogo com as condições implícitas na contemporaneidade. Desde então, pôde ser observada a sua interação com a música e com os músicos eruditos, um grande investimento dos chorões mais novos na produção de *shows*, na produção e divulgação de CDs, DVDs, programas de TV e até mesmo de rádio, o que levou muitos deles a buscar o eixo Rio - São Paulo, tradicional promotor, favorecedor desse diálogo. Uma realidade que, naturalmente, já apresenta circunstâncias de *hibridismo cultural* no contexto vinculado a um gênero relacionado à *música popular urbana*, também implicada historicamente com processos de *circularidade cultural*, que merece agora um foco no âmbito deste trabalho.

### **Música popular urbana**

Tinhorão fala sobre a música *produzida pela gente do povo das cidades, para atender as expectativas do lazer urbano*<sup>147</sup>, a música característica da cidade diversificada em funções que interage com elementos de dimensões culturais diversas. Já Napolitano comenta uma música que, desde o final do século XIX, apresenta não só o eco da tradição européia, por meio das danças de salão, da linha melódica da ópera, da polifonia, da instrumentação, mas também as marcas profundas do hibridismo latino-americano caracterizado de forma intensa pela mistura de raças, pelo eco da música do negro, do índio e, portanto, por ritmos, sons e instrumentos diversos. Essa mistura levou o autor a considerar que o erudito, o popular-comercial e o folclórico, não podem ser considerados como linhas evolutivas estanques, tampouco como campos culturais e musicais isolados e autocentrados. Observa que *as*

---

<sup>146</sup> Ibidem.

<sup>147</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 29.

*relações entre música popular e história, assim como a história da música popular no Ocidente, devem ser pensadas dentro da esfera musical como um todo, sem a velha dicotomia erudito versus popular*<sup>148</sup>, popular versus massa.

Sem perder de vista esse ponto de partida, Napolitano assinala ainda que o processo de consolidação da *música popular urbana* no Brasil que tem como base, sobretudo, a formação e os gêneros instrumentais, pode ter como referência o final do século XIX e início do século XX, estando intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. Para o autor, *esta nova estrutura sócio-econômica, produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbano aumentasse*<sup>149</sup>. Referindo-se ainda a essa circunstância, muito relacionada ao florescer da música dos chorões, acrescenta:

*A música popular se consolidou na forma de uma peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito-gravado (partitura/fonograma), ou como parte de espetáculo de apelo popular, como a opereta e o music-hall (e suas variáveis). A estas duas formas de consumo de música popular, que se firmaram entre 1890 e 1910 [...], não podemos esquecer uma função social básica que a música sempre desempenhou: a dança. Elemento catalisador de reuniões coletivas voltadas para a dança, desde os empertigados salões vienenses ao mais popularesco “arrasta-pé”, passando pelos saraus familiares e pelos não tão familiares bordéis de cais de porto, a música popular alimentou ( e foi alimentada) pelas danças de salão.*<sup>150</sup>

No entanto, segundo Napolitano, a real consolidação histórica do campo musical popular aconteceu ao longo das décadas de 1920 e 1930, tendo alguns fatores tecnológicos e comerciais como básicos no processo, sobretudo, *as inovações no processo de registro fonográfico, como a gravação elétrica (1927), a expansão da radiofonia comercial (no Brasil, 1931-1933) e o desenvolvimento do cinema sonoro (1928-1933)*.<sup>151</sup> Por outro lado, lembra que, nessa caminhada, essa música passou do acompanhamento pesado e homofônico do naipe das cordas ou dos metais para uma solução mais polifônica, provedora do diálogo entre instrumentos que pode ainda ser percebido no choro. A respeito desse panorama musical, o autor afirma que

<sup>148</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 12.

<sup>149</sup> Ibidem.

<sup>150</sup> Ibidem.

<sup>151</sup> Ibidem, p. 19,

*essa mistura trazia ecos da tradição barroca e da escola impressionista, num outro tipo de diálogo com a tradição “erudita”, de matiz menos sinfônica e mais camerística. Obviamente não se trata de duas linhas evolutivas estanques, tampouco de campos culturais e musicais isolados e auto-entrados (erudito, popular comercial e folclórico) o mundo da música popular tal como ele se apresentava aos olhos de um observador mais atento dos anos 20 e 30, era um mundo complexo, de ampla penetração sociológica e cultural, mas ao mesmo tempo cada vez mais ligado ao grande negócio industrial que estava se formando a partir da música, com todo seu aparato tecnológico.*<sup>152</sup>

Travassos<sup>153</sup> dialoga com o autor quando, referindo-se à *música popular urbana* da primeira metade do século XX, fala de uma música realizada por uma *rede heterogênea de profissionais*, ligada ao setor do entretenimento, ao comércio e à movimentação boêmia da cidade, relacionada a profissionais que, de uma forma geral, realizaram sua formação fora dos conservatórios.<sup>154</sup> Nunes Frota<sup>155</sup> também considera que a música popular urbana se consiste em um gênero musical ligado a um ambiente artístico que interage sempre com o surgimento de novos meios de produção, difusão e consumo na sociedade urbano-industrial, atrelado à atuação conjunta de artistas, técnicos, produtores, empresários. Liga-se, portanto, aos processos de *produção e circulação* da obra musical, a uma *indústria cultural* promissora, o que não implica produção sem qualidade artística.

Pode ser considerado, nessa altura das reflexões, que os autores abordados permitem explicar, no contexto desta investigação, as inevitáveis interações da atividade dos chorões no cenário sócio-histórico e cultural brasileiro tanto com as *circunstâncias de lazer* ligadas à sociedade de consumo contemporânea, com a *cultura de massa* no aspecto referente à *indústria cultural*, quanto com a sistematização efetivada pela *cultura erudita*. Possibilitaram observar em Brasília a trama cultural ampla forjadora da dinâmica ligada à *topologia social* que revela o *campo artístico* implicado de forma intrínseca com *campos de produção*, conforme esboçado por Bourdieu<sup>156</sup> e bem lembrado por Napolitano, quando observa sobre os processos de *produção e circulação*<sup>157</sup> da obra musical. Com base nesse autor, pode ser dito que a *produção* da obra, além de estar relacionada aos interesses comerciais diversos

<sup>152</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>153</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

<sup>154</sup> Instituições tradicionais dedicadas à sistematização do ensino musical, sobretudo, do ensino da música erudita.

<sup>155</sup> FROTA, Wander Nunes. *Auxílio Luxuoso*. São Paulo: Annablume, 2003.

<sup>156</sup> Cf. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

<sup>157</sup> NAPOLITANO, op. cit. p. 101-101. Segundo esse autor, a *produção* remete ao processo de transformação da obra em *artefato* a ser consumido, que pode ser resultante também *de um tratamento técnico, lastreado por uma tecnologia de registro e suporte sonoro historicamente determinado*. Já a *circulação*, procura identificar o *meio privilegiado de circulação e de escuta de [...] um gênero, [de] um artista ou [de um] movimento musical*. A *forma privilegiada de circulação* pode estar vinculada a um *meio técnico* ou a um *meio sociológico específico*<sup>157</sup>.

ligados a essas manifestações musicais em Brasília, que se evidenciam em ambientes de bares, restaurantes e *Shopping Centers*, em interação com as estratégias da *indústria cultural*, aponta também, em determinados momentos, a exploração dos elementos que compõem as suas diferentes *performances*. Já a *circulação* dessas manifestações musicais tem sido facilitada pela difusão dos CDs e DVDs na atualidade, pela divulgação propiciada, principalmente pela Rádio Nacional, TV Senado, pelas constantes referências no *Correio Braziliense*, mas, sobretudo, pelas circunstâncias gerais oferecidas pelas duas principais instituições dos chorões em Brasília, a *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello* e as apresentações, objetivos e trabalhos realizados pelo *Clube do Choro*, conforme vai ser tratado mais adiante. Faz-se mister, no entanto, refletir mais diretamente acerca dos outros aspectos dos processos de *criação e recepção* inerentes a essa obra, dos processos de *suspensão da cotidianidade* com ela envolvidos que, paradoxalmente, não se opõem ao cotidiano. Circunstância que fecha o círculo dessas reflexões teórico-metodológicas neste trabalho, apontando mais diretamente, novamente, o *espaço vivido*, só que agora focado nas suas possibilidades de interação com a obra artístico/musical.

### **Os processos de criação e de recepção da obra aberta.**

Segundo Argan<sup>158</sup>, o processo mais direto de *criação* da obra de arte, não é característico apenas de uma dimensão social detentora de um *estoque* de certas qualificações, ou seja, detentora de conhecimentos, *fruições* e técnicas específicos. Assim, tanto um artesanato quanto uma música popular, nesse enfoque, têm *possibilidades* de revelar uma obra artística, ao passo que algumas obras reconhecidas pelo circuito que promove o reconhecimento da arte, em sintonia com as *regras da arte*, com o *campo de produção*, conforme definidos por Bourdieu<sup>159</sup>, podem não ter a mesma força expressiva. Argan assinala:

*nenhuma técnica tem produzido sempre obras com valor artístico. Está estabelecido pelo uso uma distinção entre artes maiores (arquitetura, pintura, escultura, etc.) e artes menores ( todos os gêneros de artesanato): nas primeiras prevaleceria o momento ideativo, na segunda o momento executivo ou mecânico. Mas trata-se de uma distinção válida apenas para as culturas que estabeleceram e nem sequer é resolutive nesse caso: existem obras de ourivesaria, esmaltes, tecidos, cerâmicas, etc. que, artisticamente valem mais do que as obras medíocres de arquitetura, pintura ou escultura.*<sup>160</sup>

<sup>158</sup> ARGAN, Giulio. *Preâmbulo ao estudo da história da arte*. In: ARGAN, Giulio; FAGIOLO, Maurício. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

<sup>159</sup> Cf. BOURDIEU, op. cit.

<sup>160</sup> ARGAN, op. cit, p. 13-14.

Esse autor permite observar, portanto, que a abordagem do choro como *música popular urbana*, ao contrário do que vinha sendo tradicionalmente considerado no *campo artístico/musical*, não impede que seja percebido do ponto de vista da arte, o que permite que se reflita também sobre alguns outros aspectos dos processos de *criação*<sup>161</sup> e *recepção* da obra musical, considerando a sua inerência a um campo específico de atuação social multidimensional e interativo. Esses processos remetem a uma noção de arte/música, a uma abordagem estética que contemplam tanto a forma que emergiu no momento da criação da obra, inseparável de um conteúdo naquele momento relacionado à vivência do criador, quanto as novas formas que vão surgindo nos inevitáveis *processos de re-significação* por que passa, ao interagir com diferentes cenários históricos, já que sujeita também à constituição constante do novo. Não se pode esquecer que esse processo evidencia a sua condição de *obra aberta*, capaz de oferecer uma gama de possibilidades interpretativas aos seus *fruidores*. Os autores mencionados a seguir, evidenciam melhor essas abordagens.

Referente ao primeiro enfoque, ao processo de *criação* artístico de que resulta a *forma*, profundamente implicado com a noção de arte, de *valor artístico*, Fayga Ostrower observa que *a noção de forma é essencialmente a noção de ordenações significativas. O “formal” não se resume a áreas contornadas. Simbolizamos através de formas de linguagem.*<sup>162</sup> Segundo esse enfoque, o artista nada *inventa*, ele tem algo a dizer, ele quer e precisa dizê-lo. *Ele não inventa os conteúdos existenciais, que são as suas próprias vivências, assim como não inventa formas expressivas/comunicativas, pois são os termos mais adequados que ele puder encontrar para configurar os conteúdos vividos.*<sup>163</sup> Lucien Goldmann dialoga com a autora ao comentar que

*concepção de arte implica a importância do conteúdo. A arte cria seres concretos e reais no interior do seu universo e o valor artístico de uma obra se julga de acordo com a riqueza e com a unidade do universo que ela cria e com o fato de ela ter encontrado a forma que melhor convém à criação e à expressão desse universo.*<sup>164</sup>

Fischer já observa que para ser um artista *é preciso dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma*. O autor enfatiza ser a obra de arte resultante de uma intensa experiência da realidade, estar sujeita a um

---

<sup>161</sup> Esse processo, no âmbito dessa investigação, inclui também os momentos criativos relacionados à improvisação musical que tem como referência uma obra conhecida.

<sup>162</sup> OSTROWER, Fayga. *Acasos e criações artísticas*. Rio de Janeiro: Campus, 1990, p. 63.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>164</sup> GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 84.

processo de construção preocupado em fazer essa experiência tomar forma.<sup>165</sup> Freire, de acordo com essa concepção, entendendo a inseparabilidade das relações entre arte, música e sociedade, mas referindo-se especificamente à música, na abordagem da estrutura da obra musical, considerada como estrutura simbólica, propõe o enfoque de um *tempo múltiplo*, ou seja, de uma articulação entre presente, passado e futuro, de uma coexistência intrincada entre a organização sonora e a própria dinâmica social, o que permite abordar os seus elementos estruturais como *significantes/significados residuais, atuais e latentes*. A sua concepção de tempo e significado nessa abordagem aponta para *tempos múltiplos, significados, heterogeneidade, multidirecionalidade, levando à afirmação de que todas essas concepções fazem parte do universo de estruturas (simbólicas) através das quais as sociedades se expressam*.<sup>166</sup> Freire acrescenta:

*Tempo e significado são inseparáveis nesta proposta [...] ou melhor, tempos e significados, pois o que se propõe aqui é exatamente a preservação desta convivência múltipla, que, esquematicamente, pode ser expressa em três níveis: significados residuais (resignificados), significados atuais e significados latentes.*<sup>167</sup>

Segundo essa autora, portanto, o *tempo múltiplo* inerente aos processos simbólicos objetiva-se pelos elementos estruturais que compõem as obras artístico/musicais, ajudando-as a serem percebidas em seu *teor discursivo*, na sua capacidade de objetivar *representações sociais*. Evidencia-se na própria organização sonora, uma trama atual na sua relação tanto com *processos de re-significação* do residual quanto com a *latência do por-vir*, ou seja, com a proposição constante do novo, de novas ordens estruturais na música e na sociedade, o que aponta um modo específico de *dizer* e de abrir caminhos, as possibilidades de análise das manifestações musicais dos chorões brasilienses tendo em vista o cruzamento do *interdiscurso* e do *intradiscurso*, a sua capacidade de tornar *evidentes* conceitos, imagens, formas de conhecimento cotidiano, se forem lembradas aqui também Brandão<sup>168</sup> e Moscovici<sup>169</sup>, respectivamente. Todos esses autores citados, portanto, reconhecem um momento de *criação* da forma profundamente ligado à experiência social do *criador*, à inevitável implicação do criador com o simbólico, com a necessidade de objetivação de suas percepções mediante uma materialidade com a qual trava uma luta intensa, colocando diante da especificidade dessa matéria a sua própria especificidade, a sua criatividade, a sua

<sup>165</sup> FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987

<sup>166</sup> FREIRE, Vanda L. Bellard. *A história da música em questão – uma reflexão metodológica*. In: Fundamentos da Educação Musical 2, Porto Alegre: CPG Música /UFRGS / ABEM, 1994, p. 113-135.

<sup>167</sup> Ibidem, p. 128.

<sup>168</sup> Cf. BRANDÃO, Helena M. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Unicamp, 1991.

<sup>169</sup> MOSCOVICI (apud RANGEL, Mary. “Bom aluno” – real ou ideal? Rio de Janeiro: Vozes, 1997.)

capacidade de percepção e de transformação, mas também a sua inerência aos feixes de significações que constituem um cenário urbano, o que dota a obra de um *estilo individual*, além dos estilos que ressaltam a sua condição sócio-histórica e cultural, o *estilo de um gênero*.

No tocante ao segundo enfoque mencionado, a *recepção* da obra, é Umberto Eco quem declara que a *obra é aberta*, o que significa que, em outros momentos, os significados e a própria forma da obra serão resultantes de outras interações sua com diferentes *fruidores*, os quais, conforme a gama de possibilidades que apresenta, têm condições de evidenciar diferentes interpretações, de lhe acrescentar outras características estruturais. Estabelece-se assim, por intermédio da arte, para esse autor<sup>170</sup>, a *intersubjetividade* entre diferentes seres históricos, diferentes tempos e espaços. Dufrenne concorda com Eco ao afirmar que *o mundo que a obra significa tem, por certo, necessidade de uma consciência para aparecer como também requer a consciência do espectador para ser reativada; pois só existe ao aparecer à luz de uma consciência*.<sup>171</sup> Coube a Argan, no entanto, melhor sintetizar a abordagem da obra de arte nos dois enfoques realizados, sublinhando também o aspecto ligado ao *valor da obra* que está sendo abordado nesse momento, ao dizer que

*podem ser obras de arte um templo, um palácio, [...] um traje de cerimônia, um móvel ou um utensílio qualquer.[...] O conceito de arte não define, pois, categorias ou coisas, mas um tipo de valor. [...] O valor artístico de um objeto é aquele que se evidencia na sua configuração visível ou como vulgarmente se diz, na sua forma, o que está em relação com maior ou menor importância atribuída à experiência do real, conseguida mediante a percepção e a representação. [No entanto] Qualquer que seja a sua relação com a realidade é sempre uma forma que é dada a perceber, uma mensagem comunicada por meio da percepção. As formas valem como significantes somente na medida que uma consciência lhes colhe o significado.*<sup>172</sup> Grifo meu

Nesse momento das reflexões, a fundamentação nesses autores permitiu afirmar: se são válidas as referências às inevitáveis e complexas implicações do *reconhecimento* da obra artística por um campo do poder instituído, que apontam as interações que acontecem no *campo artístico*, conforme definido por Bourdieu<sup>173</sup>, pode-se dirigir o foco também para outro ângulo de inserção sócio-histórica e cultural da obra musical, o ângulo que permite observá-la na sua materialidade, percebê-la como suporte de *representações sociais* diversas, em um processo que, naturalmente, inclui também as marcas dos processos de *re-significações*, das

<sup>170</sup> ECO, Umberto. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1972, p. 31-32.

<sup>171</sup> DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 55.

<sup>172</sup> ARGAN, op. cit., p. 13-14.

<sup>173</sup> Cf. BOURDIEU, op. cit.

*atualizações e negociações* a que está sempre sujeita. De um lado a abordagem do choro remete ao enfoque da *produção* e da *circulação* da obra musical e de outro, não deve perder de vista também o seu processo de *criação e recepção*, conforme agora mencionado.

Nessa abordagem do gênero musical choro, portanto, existe também a preocupação com o enfoque da obra artística que permite observar, na sua organização sonora, as percepções abstraídas do cenário urbano cotidiano, o que possibilita que seja também entendida como forma sonora *que se dá a ler*, implicada com outros *campos de poder*, com poderes diferentes daqueles instituídos oficialmente. Trata-se da obra musical capaz de evidenciar percepções, classificações, delimitações sociais, envolvidas com conceitos e objetivações, que ao constituir-se no cerne de práticas musicais se mostra também na possibilidade de lhes conferir o estatuto de *práticas discursivas* envolvidas com *processos identitários*, se revela capaz de efetivar um processo que realmente permite que seja entendida como *atualização* de um *gênero do discurso*. Um *gênero do discurso* que possui na sua base, uma relação *dialógica*, uma *polifonia de vozes*, implicações com os três elementos que lhe são essenciais: *tema, forma composicional e estilos (do gênero e individuais)*.

### **Suspensão da cotidianidade**

A abordagem dos processos sociais mais amplos relacionados às manifestações musicais dos chorões brasileiros e as reflexões que enfocaram também os processos de criação e recepção da obra artística, estabeleceram as bases necessárias para o diálogo com Heller, que vão permitir fechar o círculo, retornar à abordagem do *cotidiano*, só que em sua relação com a obra de arte. Para essa autora, *o cotidiano é ineliminável*, já que é inerente à vida de todos os dias e de todos os homens em qualquer época histórica, lembrando que *o homem nasce já inserido na sua cotidianidade*<sup>174</sup>. Não existe vida humana, portanto, sem o cotidiano e a cotidianidade, que penetram todas as esferas da vida e seu critério de validade é a funcionalidade. Heller inicia as suas reflexões lembrando que *o reflexo artístico e o reflexo científico rompem com a tendência espontânea do pensamento cotidiano, tendência orientada ao Eu individual-particular*<sup>175</sup>, levando os artistas e os cientistas a passarem do *individual* para o *genérico humano*, tornarem-se representantes do *gênero humano*, do processo histórico global. No entanto, essa autora assinala que nem mesmo essas duas formas conhecidas de *elevação* da cotidianidade, *nem mesmo a ciência e a arte estão separadas da vida do pensamento cotidianos por limites rígidos*, já que *retiram da vida cotidiana grande parte do*

<sup>174</sup> HELLER, Agnes. O cotidiano e a história. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 18.

<sup>175</sup> Ibidem, p. 26.



material de suas reflexões, material que a ela *retorna*, depois de *reconstruído*, conforme pode ser observado na abordagem da arte adotada. Não existe uma *muralha chinesa*, portanto, separando estritamente, de forma definitiva, as circunstâncias de elevação, volta modificada e interferência no cotidiano, daquilo que o transcende. Segundo Heller,

*Artista e cientista têm a sua particularidade individual enquanto homens da cotidianidade; essa particularidade pode manter-se em suspenso durante a produção artística ou científica, mas intervém na própria objetivação através de determinadas mediações (na arte e nas ciências sociais, através da mediação da individualidade). Finalmente, toda obra significativa volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive na cotidianidade dos outros.*<sup>176</sup> Grifo meu

Assim, tanto a arte quanto o artista, têm condições de realizar a *suspensão do cotidiano* e de fazer retornar a ele modo diferente, o que permite dizer que essas reflexões de Heller possibilitam o diálogo com o enfoque da obra de arte adotado, apontando a relação intrincada que esta obra estabelece, sem perder a sua especificidade, com a trama cotidiana que constitui o cenário urbano modernista contemporâneo, apontando as suas implicações com um *gênero do discurso*. Por outro lado, tendo em vista toda essa fundamentação, posso dizer ainda que essas reflexões, no seu cômputo geral, mais uma vez propiciaram uma investigação assentada na história em seu diálogo com a música, ou seja, a base necessária para continuar falando na interação das rodas de choro cariocas com o cenário brasiliense. Nesse momento, com esse intuito, passo a ajeitar melhor a máscara tomada emprestado do *flâneur*, preparando-me para seguir em frente. Tenho consciência de que o caminho a ser percorrido é longo e que, apesar disso, tenho que passar ainda pela *variação* desse primeiro *refrão*, preocupada em buscar, depois dessa abordagem da cidade e dos elementos que ajudam a constituir o seu cotidiano, as primeiras *cidades modernas*, a *cidade modernista*.

---

<sup>176</sup> Ibidem, p. 27.

## *A cidade questão* **...entra em cena o choro na cidade moderna...**

Esse momento da *flânerie* busca entender a trama cotidiana relacionada à *cidade questão* que está na base da *cidade moderna*, da *cidade modernista*<sup>1</sup>, implicadas com as *forças da modernização*.<sup>2</sup> As cidades que se cruzam com a *cidade memória*, com a *cidade colônia*, marcando um momento de *perambulação* em busca de noções que vão se direcionar também para o cenário sócio-político e econômico imerso em clima de *nacionalismo*<sup>3</sup> que

---

<sup>1</sup> HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Grosso modo, posso dizer que tenho em vista a expressão *cidade modernista*, considerando o movimento estético modernista na arquitetura, minuciosamente discutido por James Holston. *A cidade moderna* tem como referência a *cidade indústria*, a *cidade questão*, que substituíram a infra-estrutura da cidade medieval na Europa e a infra-estrutura da *cidade colônia* no Brasil, a cidade que sofreu reformas profundas para se adequar e atender ao panorama e perspectivas sócio-político-econômicas e culturais da modernidade, conforme fundamentação em Henri Lefebvre (*A revolução urbana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004); Sandra J. Pesavento (*O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002) e Maria Stella M. Bresciani (*Cultura e História – uma aproximação possível*. Cidade e Literatura, Tempo Brasileiro, n. 132, jan./mar.1988).

<sup>2</sup> HOBBSAWN, Eric j. *Nações e Nacionalismo – desde 1870*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. Levo em consideração as *forças da modernização* características do desenvolvimento sócio político-econômico e cultural inerente ao sistema capitalista. As forças inerentes a esse sistema em um determinado momento da Sociedade Ocidental - segundo o autor a partir do século XVIII – que representaram não apenas o desenvolvimento do *Estado-Nação*, da ciência, mas também uma ação crítica dessa sociedade sobre a sua nova circunstância que abraçou a idéia de progresso, de racionalidade, uma ruptura com a história e a tradição, com o misticismo, inaugurando o projeto chamado *modernidade*. Conforme David Harvey (*Condição Pós-moderna*. São Paulo. Loyola, 1992, p. 23), o *projeto da modernidade* tem seus processos, ações e reflexões peculiares – *as forças da chamada modernidade* – refletindo o desenvolvimento sócio-histórico- político-econômico e cultural capitalista do cenário europeu de que resultaram produtos culturais denominados *modernos* e movimentos estéticos rotulados de *modernismo*. Acerca dessas abordagens, ver também Michael Peters (*Pós-estruturalismo e filosofia da diferença – uma introdução*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2000).

<sup>3</sup> ANDERSON, Benedict *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989. Esse autor aborda o *nacionalismo* como um sistema cultural amplo de exaltação do sentimento nacional, implicado com as *forças da modernização*, articulador de um dispositivo discursivo capaz de criar uma *nação política imaginada* que funciona como um ponto de referência da sociedade ocidental desde os *fins do séc. XVIII*. Observa que pode ser compreendido também, *pondo-o lado a lado não com ideologias políticas abraçadas conscientemente, mas com os sistemas culturais amplos que o precederam, a partir dos quais – bem contra os quais – passaram a existir,*

permite falar na *cidade ideal*, cidade que observada de um viés metonímico, aponta também para a *cidade/país ideal*. O momento de *perambulação* em busca dessas noções, possibilita um *preâmbulo* à primeira e à segunda partes que constituem o primeiro episódio no enfoque deste trabalho e que começa pela abordagem da *cidade colônia*.

### **A cidade colônia**

A *cidade colônia*, inerente a um contexto pré-industrial, segundo Holston, definiu-se no Brasil no final do século XVIII e início do século XIX, como resultado final de três séculos de colonização. Esse autor assinala ainda que *Ouro Preto e Rio de Janeiro expressaram padrões dominantes do urbanismo pré-industrial no Brasil*<sup>4</sup>. São cidades peculiarizadas, de um modo geral, por um *padrão de planejamento ortogonal com embelezamentos barrocos*, o que permite ainda ao autor referir-se a *uma massa sólida e compacta de edifícios contíguos, no interior da qual se sulcam os espaços para a circulação [...] o espaço das ruas rouba as fachadas das paredes em volta para construir os seus contornos*<sup>5</sup> (Fig. 1 e 2, Anexo I). Holston descreve, assim, uma rua desenhada entre os edifícios construídos lado a lado, alinhados de forma contígua, os edifícios que a limitam, tornam-na uma figura vazia, mas com uma forma distinta e reconhecível: um *vazio figurado*. Observa também as fachadas das casas que favorecem a percepção da *rua-corredor*, a rua que termina diretamente na calçada, sem jardins frontais, delineadas pelos balcões, portas e janelas ornamentados, permitindo falar de uma *sala de visitas ao ar livre*. Por tratar-se de um cenário colonial, leva a

*trocias de conversas, de comida, de serviços, de dinheiro e de gestos. Assim, a função da fachada sobre a rua é complexa: define pelo ato de conter e de separar o espaço, o que é interior e o que é exterior, o privado e o público, a casa e a rua (e tudo o que está associado com esses âmbitos contrastantes da vida social), proporcionando, apesar disso, diversos tipos de passagens entre elas.*<sup>6</sup>

Trata-se de alguns traços de uma visão panorâmica da cidade, que ainda pode ser percebida pelo ângulo que possibilita vislumbrar suas *práticas cotidianas*, uma zona liminar

---

ou seja, pondo-o lado a lado com a *comunidade religiosa e o reino dinástico, pois ambos, em seu apogeu, eram aceitos como verdadeiros quadros de referência, tanto quanto é, hoje em dia, a nacionalidade*. A partir dessas observações de Anderson, portanto, a *nacionalidade* pode ser concebida como um quadro de referências específico, profundamente implicado com imagens e relações estabelecidas por essa produção cultural mais ampla – o *nacionalismo* – capaz de apontar para os feixes de significações peculiares a uma *comunidade imaginada*.

<sup>4</sup> HOLSTON, op.cit., p. 112.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 114.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 125.

de troca entre os domínios que separa. Do mesmo modo, as fachadas dos edifícios das ruas laterais centrais, as passarelas das ruas mais próximas à praça identificam também *um âmbito de uso misturado e confuso, abrangendo comércio, residência e trabalho*.<sup>7</sup>

Por outro lado, a *cidade colônia* no Brasil, que teve a cidade do Rio de Janeiro – então capital do país – como importante referência, evidencia não mais depender social ou culturalmente da sociedade patrimonial rural e, ao mesmo tempo, se mostra também como algo ainda não transformado pela industrialização<sup>8</sup>. Ela esteve ligada à economia *agroexportadora*, o que, por sua vez, lhe permitiu ainda ser caracterizada como *cidade porto*, um centro administrativo dos interesses da metrópole e do Império. Essa abordagem do berço do choro, portanto, remete a Nunes, segundo o qual, no período colonial, as cidades, surgiram de estímulos oriundos, sobretudo, do exterior, de regiões consumidoras de produtos tropicais ou, então, com a finalidade de constituírem-se em fontes fornecedoras de provisões para as zonas produtoras da colônia. Dessa maneira, as primeiras cidades eram portos marítimos especializados na importação e na exportação de mercadorias, frequentemente sedes da administração colonial. Nesse contexto, com atividades *agroexportadoras*, as cidades estabeleceram sempre uma articulação íntima com o campo até as últimas décadas do século XIX, embora em uma relação contraditória e ambígua<sup>9</sup>, em termos da dominação de um ou de outro. Essa circunstância, possivelmente, contribuiu para a tardia industrialização do Brasil, assim como interferiu na configuração do espaço tanto no que diz à forte concentração de funções em poucos centros, em especial nas cidades ligadas a portos, quanto à estrutura e diversidade de atividades econômicas. Conforme Nunes, *esse modelo de urbanização persistiu no Brasil durante longo tempo, quase como regra geral*<sup>10</sup>, independentemente dos diferentes ciclos econômicos, desde aquele caracterizado pela cana-de-açúcar até o aparecimento do café.

O importante ciclo econômico ligado ao café, segundo esse autor, permitiu ao país ter uma incipiente atividade industrial. Arruda também observa que o investimento e os lucros advindos dessa atividade forjaram a circunstância em que *parte dos capitais gerados pela atividade cafeeira transferiu-se para a instalação de pequenas fábricas de bens de consumo*.<sup>11</sup> Por outro lado, o sucesso da economia cafeeira estimulou o comércio e outras atividades paralelas, atraindo um grande número de migrantes que se juntou aos escravos

---

<sup>7</sup> Ibidem, p. 121.

<sup>8</sup> Cf. NUNES, Brasilmar F. *Brasília, a fantasia corporificada*. Brasília: Paralelo 15, 2004.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> ARRUDA, Ana. *Rio de Janeiro*. In: *Enciclopédia Delta Universal*. Rio de Janeiro: Delta, 1990, p. 6931, v. 13.

recém-libertos nas ruas da cidade, provocando um aumento da população. Desse modo, naturalmente, *com a urbanização, a cidade transformou-se no ambiente propício para o desenvolvimento da indústria, pois reunia mão-de-obra e consumidores em quantidade*<sup>12</sup>. Essas transformações aconteceram ainda no final do século XIX, e, depois, com força real, sobretudo, nas primeiras décadas do século XX, quando antigos cafeicultores, durante a crise oriunda da superprodução que abalou a economia brasileira, passaram realmente a transferir seu capital para uma incipiente atividade industrial. De acordo com Nunes,

*ocorre, portanto, uma urbanização que é anterior, sobre vários aspectos à nova urbanização, redefinida a partir do momento em que a cidade torna-se também a sede da produção. Isto é, a sede da indústria, o que deverá se consolidar a partir dos anos 1930. Encontramos aqui, a origem das teses segundo as quais, no Brasil, assistimos historicamente a um processo de urbanização sem industrialização.*<sup>13</sup>

Pode ser dito, portanto, que estava preparado um contexto que forneceu alguns elementos importantes para o estabelecimento da realidade que levou a *cidade colônia* a almejar se transformar em *cidade moderna*, que passa também pela *cidade questão*.

### **A cidade moderna**

A *cidade moderna* começou a esboçar-se no final do século XIX na Europa, colocando-se como centro da produção econômica, provocando a necessidade de expansão e de adaptação às novas tecnologias de transportes e de produção, exigindo projetos de saneamento, reformas urbanas, expansão do espaço, em que se fizeram cada vez mais presentes as multidões, as grandes aglomerações, o anonimato. Surgiu, portanto, como a cidade problema, a *cidade questão*, expressão utilizada por Matos.<sup>14</sup> Bresciani, por sua vez, referindo-se a essa circunstância, em uma abordagem anterior e mais ampla, remete-se à realidade européia e constata que as profundas transformações relacionadas à expansão do capitalismo na Europa, a partir do século XIV, levaram à expansão das cidades, transformando-as, gradativamente, em metrópoles. Observa ainda que *cantada como lugar da civilização ou da dissolução de valores, [...] matriz das artes e da técnica aplicada em favor*

<sup>12</sup> COTRIM, Gilberto. *História e consciência do Brasil*. São Paulo: Saraiva, 1996, p. 249.

<sup>13</sup> NUNES, op. cit. p. 23.

<sup>14</sup> MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e cidade*. In: *Cultura urbana e modernidade: um exercício interpretativo*. In Cidade e Literatura – 132. Tempo Brasileiro – Jan/Mar, 1988.

*do homem, a cidade simboliza a noção de modernidade, esta palavra plurívoca que entretanto designa a forma da vida contemporânea com suas facilidades e problemas.*<sup>15</sup>.

As transformações, o inchaço das cidades, mediante a sua interação com o crescimento das relações capitalistas, com as *forças da modernização*, portanto, fizeram que elas se tornassem também sinônimo de *crise*. Nessas circunstâncias, o entrelaçamento de teorias médicas com técnicas de engenharia, interagindo com o espaço caracterizado pelas relações de produção, fez emergir a necessidade tanto de saneamento, com o uso de um corpo de conhecimentos e intervenções práticas que convergiram para a *idéia sanitária*<sup>16</sup>, quanto possibilitaram o aparecimento de uma nova área de problemas, designada como *questão urbana*. Esses elementos contribuíram, com outras características desse cenário, para a *noção de reforma*, para a necessidade de dar nova forma à cidade por meio de intervenções na sua estrutura, com iniciativas que já apontavam as coordenadas de outro domínio do conhecimento: *o urbanismo*. Foram intervenções, *registros que em seu detalhamento exigiram a transcrição da cidade matéria/homens na cidade conceitual dos mapas e cifras*. Assim,

*as ruas cedem lugar às “artérias”, por onde o fluxo do trânsito deve passar sem obstáculos, e a reforma prioriza essa racionalização dos serviços e de um pretendido molde de viver, as casas racionais que constituem um modo de vida urbano. Espaços especializados – o zoneamento - orientam os trajetos, a instalação dos equipamentos coletivos e a divisão da cidade em bairros residenciais ricos, bairros operários, bairros industriais, zona do comércio, portuária, etc. desfazendo antigas tramas de sociabilidade que devem agora ser refeitas em obediência ao imperativo do trabalho produtivo, da eficiência*<sup>17</sup>.

O *urbanismo*, segundo Bresciani<sup>18</sup>, teria nascido no interior dessa nova intenção em relação à materialidade da cidade já no século XIX, na certeza da possível intervenção racionalizadora no *caos urbano* constitutivo da cidade industrial, voltada para a produção. A intenção de integrar a cidade a uma nova ordem e a uma nova concepção estética de distribuição e organização do espaço desdobrado, conforme a autora, viabilizou uma *cultura urbanística*, ligada à concepção da *cidade problema*, conforme também abordagem de

<sup>15</sup> BRESCIANI, Maria Stella M.. *Cultura e história – uma aproximação possível*. In: Cidade e Literatura – 132. Tempo Brasileiro – jan/Mar, 1988, p. 39 - 40.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 44 - 45. Segundo a autora, *em seus começos, a “idéia sanitária” alia a teoria médica ao meio ambiente, às possibilidades da técnica para, modificando áreas consideradas insalubres, evitar a eclosão dos surtos epidêmicos que voltam a devastar a Europa nos anos 1830. E novamente é a pobreza a variável enfatizada como veículo da doença contagiosa*. Assim, *o mapeamento dos problemas urbanos e das questões da pobreza estimulam esse novo campo que passa a compor um saber especializado – a “idéia sanitária”*.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 45 - 46.

<sup>18</sup> Ibidem.

Matos<sup>19</sup>. Estava preparado o cenário que permitiria entrar em cena a *cidade moderna* e a sua versão mais recente, a *cidade modernista*.

### ***A cidade modernista***

A *cidade modernista*, que tem Brasília – a atual capital do país – como importante referência não apenas no cenário nacional, mas também internacional, é resultante de um movimento estético do campo artístico relacionado à arquitetura. Modelo de racionalismo e funcionalismo, ligada a utopias socialistas, a *cidade modernista* assumiu sua forma, sobretudo, no início do século XX - década de 1930 - mediante propostas dos CIAMs, conforme as observações de Holston<sup>20</sup>. Os CIAMs, que tiveram como mentor o arquiteto francês Le Corbusier, acentuaram os propósitos do urbanismo em seu manifesto mais significativo, a *Carta de Atenas*, que estabelece o modelo de uma *cidade modernista*, traça os objetivos do planejamento urbano, definidos com base em quatro funções: moradia, trabalho, lazer (nas horas livres), circulação. Em um encontro posterior, os partícipes desses congressos aumentaram o número dessas funções para cinco, incluindo um centro público de atividades administrativas e cívicas. Segundo Holston, Brasília, projetada por Lúcio Costa, efetivada nos projetos monumentais de Oscar Niemeyer, urbanista e arquiteto adeptos do movimento ligado aos CIAMs, constitui-se em uma das formas mais acuradas desse modelo<sup>21</sup>, evidenciando as cinco funções já mencionadas e uma ilustração perfeita de como o zoneamento, ou seja, a organização dessas funções em tipologias de atividade social e de forma de construção pode gerar uma cidade. Holston aborda essa circunstância, comentando o modelo de cidade preconizado por Lê Corbusier e a semelhança com o projeto urbanístico de Brasília:

*Correndo de norte a sul, e de leste a oeste, formando os dois grandes eixos da cidade, haverá grandes artérias para o tráfego de alta velocidade em uma única direção. Superquadras residenciais são colocadas ao longo de um dos eixos; áreas de trabalho ao longo do outro. O centro público se localiza ao lado do cruzamento entre os dois eixos. A área de recreação toma a forma de um lago e um cinturão verde rodeia a cidade. Et Voilà – planejamento urbano total.*<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Cf. MATOS, op. cit.

<sup>20</sup> HOLSTON, op. cit. Esse autor comenta: *de 1928 até meados da década de 1960, os CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), constituíram o mais importante fórum internacional de debates sobre a arquitetura moderna. [...] O Brasil estava representado nesses congressos desde 1930 e Lúcio Costa e Oscar Niemeyer puseram em prática os princípios dos CIAM com notória clareza.*

<sup>21</sup> Ibidem, p. 37. Segundo o autor, Brasília é uma cidade típica das propostas dos CIAMs, observando: *Na verdade, é o exemplo mais completo já construído das doutrinas arquitetônicas e urbanísticas apresentadas pelos manifestos dos CIAM.*

<sup>22</sup> LE CORBUSIER (apud Holston op. cit. p. 38.)

Vista ainda sob outro ângulo, a *cidade modernista* corporifica em sua forma e organização a premissa de transformação social dos CIAMs, segundo Holston<sup>23</sup>, ligadas, originalmente, à premissa *de que a arquitetura e urbanismo modernos são os meios para a criação de novas formas de associação coletiva, de hábitos pessoais e de vida cotidiana*. Elementos inovadores, racionalismo e funcionalismos implícitos nessa concepção de cidade, que anunciavam também uma visão socialista marcada por pretensões utópicas de igualdade social, portanto.

Por outro lado, se observada pelo ângulo que favorece reflexões relativas às *práticas cotidianas*, ainda segundo Holston, ao contrário da *cidade colônia*, a *cidade modernista não tem esquinas*, elimina a *rua-corredor*, deixa evidente a inexistência de espaços públicos que as ruas tradicionalmente instituem nas outras cidades brasileiras; convive com a *ausência não só de esquinas, mas também de calçadas*, que permitiriam *passar pelas fachadas de casas e lojas*; convive com a *inexistência de praças e das próprias ruas*. Exibe ainda áreas de espaço vazio ininterrupto que favorece um *fundo perceptual contra o qual os sólidos dos edifícios emergem como figuras esculturais [...] Os edifícios são sempre esculturais e nunca servem como fundo*<sup>24</sup>, o espaço é sempre contínuo e nunca figural. Aparecendo como uma escultura isolada, solto em grandes espaços vazios, cercado de largas avenidas que não se cruzam, *todo edifício agora aspira ser reconhecido como Monumento*<sup>25</sup> (Fig. 4 a 6, Anexo I). Já os edifícios residenciais, construídos com a frente voltada para o interior das superquadras, são protótipos do prédio residencial modernista em que *se diminui o espaço reservado a cada apartamento privado, devolvendo-o à unidade residencial como um todo, na forma de espaço e equipamentos coletivos*.<sup>26</sup> Trata-se de um modelo em que se busca o desenvolvimento de um *padrão de unidade de moradia mínima*, conforme o tamanho da família, colocando em uma mesma quadra, no caso especial de Brasília, tanto um alto funcionário do governo federal quanto o seu chofer, com o intuito *de criar um novo tipo de comunidade residencial que seja como um tijolo de uma nova ordem social*.<sup>27</sup> Essa otimização serve a um processo de mudança na qual, *reestruturando-se a relação entre necessidades privadas e bens públicos, pode-se chegar mais perto do objetivo último de redefinir a relação entre o indivíduo e a comunidade*.<sup>28</sup> Assim,

---

<sup>23</sup> HOLSTON, op. cit. p. 37.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 139.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 183.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem.



*o espaço público da rua é reduzido às funções de transporte e abastecimento. O modernismo pretende instituir, a partir das pranchetas, os valores igualitários, socialistas e comunitários. As superquadras, os prédios monumentais, o traçado das “artérias” de Brasília inauguram uma nova relação entre o público e o privado, onde todo espaço da cidade seria supostamente público e comunitário.*<sup>29</sup>

Nesse cenário, quem assumiu o lugar da velha rua e de suas funções foi o *setor comercial local, destinado a oferecer os mesmos serviços comerciais das ruas e praças, onde as funções de comércio e residências estão tradicionalmente misturadas.*<sup>30</sup> O mercado (quando não internalizado nos *shopping centers*) foi re-concebido em termos arquitetônicos como um edifício único, isolado, como um objeto figural no vazio, que se comunica com as *superquadras* por meio de um parque, para o qual se voltam vitrines e entradas de lojas, tornando efetiva uma reorganização das relações entre comércio e residência, pedestres e transportes. A reorganização acontece de maneira tal que as ruas não deixam de se tornarem inteiramente identificadas com as funções de transporte e abastecimento, existindo de forma bem distinta *um setor comercial e vias de serviço motorizado.*<sup>31</sup> E nesse contexto geral,

*a rua foi também transformada arquiteturalmente; não é a figura destacada de uma massa de sólidos, mas uma via ilimitada de passagem. Não se pode mais reconhecê-la como vazio figural [...] As vias de serviço [...] só podem ser percebidas como fitas de asfalto atendendo às necessidades das máquinas em movimento. Não mantêm nenhuma semelhança com a rua enquanto espaço de socialização para pedestres.*<sup>32</sup>

Holston lembra que apesar de o projeto original buscar destacar o coletivo, o que ocorreu de fato na cidade modernista *foi a destruição do espaço público. A nova polaridade que emerge da vida social [...] é a do espaço privado e do espaço da elite.*<sup>33</sup> Observa o autor que as próprias características do projeto levaram a essa operação que dividiu um todo público em metades que favoreceram a elite, estratificando o espaço, ao fazer seu uso depender de um conjunto de privilégios (carro, dinheiro, residência na superquadra e *status* ocupacionais). Além do que essa divisão contribuiu para internalizar as atividades do *urbanita* em novas partes da cidade, fazendo com que elas passassem a ocorrer, sobretudo, nos *shopping centers*, nos clubes e nas casas.

<sup>29</sup> FRANCISCO, Severino. O mito do concreto. *Jornal de Brasília*, Brasília, 18 abr. 1993, p. 8.

<sup>30</sup> HOLSTON, op. cit. p. 142.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 143

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> HOLSTON, (apud FRANCISCO, op. cit.).

### ***Cultura urbana e Cultura urbanística***

Feitas essas constatações, referentes à *cidade moderna/cidade modernista*, tendo sempre em vista a visão do *voyeur* e aquela que busca as *práticas cotidianas*, a *flânerie* no cenário brasileiro que interagiu com o choro busca, com base em alguns autores, as noções de *cultura urbana* e *cultura urbanística*. Rodrigues, comentando o excesso de racionalismo e funcionalismo ligados aos projetos urbanísticos implicados com utopias socialistas, conforme esboçados por Holston, considera-os resultantes da combinatória apenas de elementos naturais, sem marcas sociais, sem definições de culturas, sem rastros que possam lembrar ao homem que, antes de tudo, *as cidades, mesmo que invisíveis ou múltiplas, resultam de uma ação que, além de ser humana, tem referências históricas a alguma tradição ou a algum fato que a indica como lugar de conquista ou de transformação da natureza.*<sup>34</sup> Em ambos os casos, sempre como vitória sobre algo, indicam o momento da fundação. Rodrigues acrescenta que esses projetos não levam em conta a *invisibilidade*, a *dimensão oculta* das cidades, deixando sem peso *as marcas e as tradições*, em nome de alguma coisa vagamente identificada como *planejamento*, o que explica o motivo de determinadas intervenções não gerarem os resultados imaginados. Nesses casos, segundo o autor, acontecem *em lugar da História e da Geografia, a generalização da Sociologia, em lugar da Memória e da Arqueologia, a monumentalidade da arquitetura. Em lugar do pensamento, a razão técnica.*<sup>35</sup>

Já Lefebvre observa que esses projetos urbanísticos caracterizam o *habitat*, que, para o autor, designa um *pseudo-conceito caricatural*, ligado a um pensamento *urbanístico* redutor que põe de lado e, literalmente entre parênteses, o *habitar*, restringindo o ser humano a alguns hábitos elementares: *comer, dormir, reproduzir-se*. Lefebvre afirma que no *reino do Habitat desapareceu do pensamento e deteriorou-se fortemente na prática o que fora o habitar*<sup>36</sup>. O *habitar*, é por ele entendido como uma prática milenar, referente à diversidade das maneiras de viver, dos tipos urbanos, dos modelos culturais e valores vinculados às modalidades ou modulações da vida cotidiana. Assim, Lefebvre defende o investimento em uma formação consciente de uma *práxis urbana*, que subtende que o *homem habita como poeta*, o que evidencia conceitos e categorias capazes de ir além do vivido pelo habitante, em direção ao não-conhecido e ao desconhecido da cotidianidade, mediante o que estabelece um diálogo com Rodrigues. Essas ponderações levaram Lefebvre a afirmar, baseado em Hölderlin, citado por Heidegger, que

<sup>34</sup> RODRIGUES, Antônio E. M. *Cultura Urbana e Modernidade: um exercício interpretativo*. In: *Cidade e Literatura* – 132. Tempo Brasileiro – Jan/Mar, 1988, p.57.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> LEFEBVRE, Henri . *A revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 80.

*o homem habita como poeta. Isso quer dizer que a relação do ser humano com a natureza e com sua própria natureza, como o “ser” e seu próprio ser, reside no habitar, nele se realiza e nele se lê. Em que pese essa crítica poética “do habitat” e do espaço industrial poder ser considerada como uma crítica de direita, nostálgica, “passadista”, ela não deixou de inaugurar a problemática do espaço. O ser humano não pode deixar de edificar e de morar, ou seja, ter uma morada onde vive sem algo a mais (ou a menos) que ele próprio: sua relação com o possível como com o imaginário. [...] O “ser humano” (não dizemos “o homem”) só pode habitar como poeta. Se não lhe é dado, como oferenda e dom, uma possibilidade de habitar poeticamente ou de inventar uma poesia, ele a fabricará à sua maneira.. Mesmo o cotidiano mais irrisório retém o vestígio de grandeza e de poesia espontânea..*

Acrescenta o autor:

*Não é menos verdadeiro que essa relação do “ser humano” com o mundo, com a “natureza” e sua própria natureza (com o desejo, com seu próprio corpo) jamais foi imersa numa miséria tão profunda como sob o reino do habitat e da racionalidade pretensamente “urbanística”.*<sup>37</sup>

Conforme Certeau<sup>38</sup>, o foco principal dirige-se para a criatividade inerente ao *homem comum* que, independentemente do projeto urbanístico a que está sujeita a sua ação na cidade, foco que privilegia sua abordagem nessa investigação<sup>39</sup>, faz de seu *uso próprio* o *lugar do outro*, ou seja, habita ao seu modo o lugar da instituição, o lugar do poder, efetivando a *arte de usar*, de consumir *criativamente* esse espaço mediante uma *retórica estilística* que *re-significa* o que é imposto pela ordem social. Tendo em vista ainda essa abordagem, referindo-se às duas possibilidades de se perceber a textura de uma cidade, pela ótica do *Voyeur*, a *cidade panorâmica* e pela ótica que privilegia o tecido urbano resultante das múltiplas *práticas simbólicas* que tecem a sua trama, mencionando o jogo das *estratégias* e *táticas*, Certeau chega à noção de *lugar praticado*, já abordado neste trabalho. Em outras palavras, discorre sobre a ocupação da cidade que revela o encontro e a *negociação* constantes entre diferentes *programas de ação*, a *harmonia conflitiva* constitutiva do cotidiano. Caso seja estabelecido o diálogo com Mafessoli, pode-se observar que *a troca é um elemento constitutivo da socialidade*.<sup>40</sup>

Bresciani<sup>41</sup>, demonstrando seguir essa linha de pensamento e revelando também pontos comuns com as abordagens de Rodrigues e Lefebvre, discorre sobre *cultura urbana*, em oposição ao que chamou de *cultura urbanística*. Bresciani concebe *cultura urbana* com

<sup>37</sup> Ibidem, p. 81- 82.

<sup>38</sup> Cf. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994, vol. 1.

<sup>39</sup> O enfoque de Certeau já foi exposto na introdução, no tópico relativo à noção de *lugar praticado*, importante no âmbito desse trabalho.

<sup>40</sup> MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001, p. 60.

<sup>41</sup> Cf. BRESCIANI, op. cit.

base em um saber que visa também o *perfil psicológico do urbanita*, os hábitos, os costumes das populações urbanas submetidas às pressões do tempo do relógio, à multiplicidade de imagens superpostas da metrópole, às relações racionais e impessoais que levam a uma *atitude blasée*. Trata-se de uma atitude psíquica própria daquele que não mais se surpreende porque já conhece tudo, mas que não mais deixa de estar sujeito à *anamorfose*<sup>42</sup>, ou seja, às memórias diversas inerentes ao tecido urbano, ao acúmulo de significações múltiplas que se substituem sem se apagarem completamente e que formam uma *opinião* sobre a cidade. Esses pressupostos, o fato de compartilharem um mesmo estoque de *opiniões* construídas sobre o espaço urbano, a possibilidade de uma *sensibilidade outra* resultante da *socialidade* feita do afeto de quem divide o cotidiano, rompem a demarcação rígida entre as duas *supostas culturas* que convivem na cidade: aqueles que a projetam e nela intervêm e aqueles que nela simplesmente vivem – os moradores de um modo geral. Rompe-se a demarcação que reúne o *urbanista e o urbanita* ante uma possibilidade da *construção das cidades como obra coletiva*, tendo em vista uma *cultura urbana* plural e, ao mesmo tempo *una e anamórfica*, entendida pela autora como o *lugar comum das histórias [...], dados, cifras, representações e imagens*<sup>43</sup>.

Essas reflexões sobre a cidade, nesse preâmbulo às duas primeiras partes deste trabalho, constituem fundamentos importantes para a abordagem da *cidade ideal*, conforme definida por Pesavento<sup>44</sup>, que me interessa na sua relação com as práticas tanto dos chorões cariocas do final do século XIX e início do século XX, quanto dos chorões que atuaram em Brasília nas suas primeiras décadas, práticas essas sempre em interação com a capital do país. Antes dessa abordagem, no entanto, faz-se mister delinear o que essa autora definiu como *cidade imaginária*, tendo em vista uma *cidade ideal*.

### **A cidade ideal – um caso de construção simbólica da nação**

O conceito de *cidade ideal* dialoga com o conceito de *cidade imaginária*, fundamentado na *imagem-espelho*, conforme definida por Pesavento.<sup>45</sup> Utilizando esses conceitos para refletir sobre *processos identitários* relacionados ao urbano, à capital do país, essa autora lembra que apontam a *representação sensorial de algo que existe, traduz[em]*

<sup>42</sup> Ibidem, p. 49. Bresciani utiliza esse termo conforme abordagem de Anne Cauquelin, que propôs os conceitos de *memória difusa*, *memória sem lugar*, *as memórias diversas da cidade*, como possibilidade de apreender o espaço urbano em sua constante mutação.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>44</sup> PESAVENTO Sandra J. *O imaginário da cidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002

<sup>45</sup> PESAVENTO, op. cit., p. 157 e 159. Essa autora utiliza a expressão *imagem-espelho* ao mencionar processos identitários relacionados à cidade. Sua abordagem tem como ponto de partida as relações entre a *cidade imaginária* e a *cidade real*, as imagens da primeira refletidas na segunda, o que a leva a se referir ao *espelho que reflète a imagem que sobre ele se debruça, como uma espécie de duplo do real*.

*lógicas de percepção que passam pelos caminhos do imaginário.*<sup>46</sup> Essa observação remete a Argan que afirma:

*a chamada cidade ideal nada mais é que um ponto de referência em relação ao qual se medem os problemas da cidade real [...] a hipótese da cidade ideal implica o conceito de que a cidade é representativa ou visualizadora de conceitos e de valores, e que a ordem urbanística não apenas reflete a ordem social, mas a razão metafísica ou divina da instituição urbana.*<sup>47</sup>

A *cidade imaginária*, conforme definida por Pesavento, portanto, tem a ver com as dimensões da *cidade real* e da *cidade ideal* de Argan, *contrabalançando e trocando sinais com uma cidade do desejo e uma cidade do possível.*<sup>48</sup> Tem a ver ainda com um discurso e imagens sobre a cidade, que propõem uma *cidade imaginária*, positiva, com base na *cidade real*. Essa abordagem prevê não somente uma *tensão entre o universal e o local* na interação metrópole/modernidade, mas também um processo metonímico em que a cidade passa a representar – imaginariamente – a nação, já que Pesavento tem sempre em vista, nas suas reflexões, o enfoque da capital do país, o principal *locus* de ação referente aos interesses nacionais. Assim, essa autora, ao abordar o antigo processo de construção da identidade urbana do Rio de Janeiro, *afirmada como uma das facetas de realização de uma identidade nacional*<sup>49</sup>, refere-se a um *processo identitário* do urbano que remete também à sua concepção de *imagem-espelho*, sem deixar de lembrar as relações desse processo com o contexto de emergência da cidade industrial que fez surgir Paris como o *modelo paradigmático da cidade moderna*. Observa a autora que,

*adotando a idéia do **mito de Paris**<sup>50</sup> como referência emblemática para a compreensão da modernidade, temos a cidade como elemento de referência para a compreensão do todo. O traço paradigmático e metonímico dessa representação do mundo leva ao centro do que definiríamos como o “efeito do espelho” que se realiza no Brasil, particularmente após a reforma de Pereira Passos no Rio de Janeiro.<sup>51</sup> [...] Recorremos à imagem do espelho para traduzir a força do imaginário em criar o real, atualizando sentidos e imprimindo novos significados. Procuramos nos deter nessa capacidade*

<sup>46</sup> Ibidem, p. 157.

<sup>47</sup> ARGAN, Giulio C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes: 1993, p. 73 -74.

<sup>48</sup> PESAVENTO, op. cit., p. 158.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 170. Pesavento observa que *a renovação urbana carioca obedece àquele traço nacional já apontado: espelha-se no mito parisiense, modelo paradigmático de cidade moderna e aprofunda um sentido emblemático e metonímico, erigindo certos marcos simbólicos que formulam a compreensão do todo.*

<sup>50</sup> Ibidem, p. 158. Para Pesavento, *o caso de Paris é emblemático. A emergência da metrópole que se dá no bojo de um processo de modernidade, da margem à criação do mito e à sua universalização. Paris, metáfora e metonímia dessa modernidade, corresponderia à concretização da linha de análise que associa a cidade à emergência de formas culturais modernas.* Paris tornou-a na forma acabada de realização da complexidade social e da natureza dos contatos que a modernidade foi capaz de propiciar, na fonte inspiradora de um imaginário exportável.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 159.

*transfiguradora da imagem e dos discursos sobre o real, tornando as representações mais concretas e desejáveis do que a própria realidade.*<sup>52</sup>

Acrescenta Pesavento:

*Vimos como essas representações [...] formam por seu lado, um padrão de referência identitária nacional, num viés metonímico que permite a sensação da modernidade introjetar-se no país, através da representação metropolizada do Rio.*<sup>53</sup> [...] *Se o traço isolado vale pelo todo, a identificação de alguns desses elementos da modernidade estendem-se ao conjunto, configurando uma identidade global que aponta na direção desejada. Aumentando a escala de transferência, a cidade moderna passa a valer pela nação e, com isso, atinge-se o padrão identitário idealizado, que atrelaria o Brasil ao trem da história, no caminho da civilização.*<sup>54</sup>

Assim, a tensão entre o local e o universal, localizada no cerne da identidade nacional<sup>55</sup>, na circunstância forjadora de identidades ligada ao urbano, pode ser captada em um processo metonímico que tem a *cidade moderna*, representada pela capital do país, como centro. Trata-se de um processo em que o detalhe representa o todo, da *cidade ideal* que remete ao *país ideal* e que apresenta, como resultado final, a capital tomada como *cidade/país ideal*. Segundo Pesavento, *um detalhe da transformação urbana iria projetar no espelho a cidade moderna desejada, e esta operaria como o emblema da nação, [...] comunidade de sentido e de referência no mundo.*<sup>56</sup>

Com essa fundamentação, pode-se dizer que a cidade do Rio de Janeiro, em um processo metonímico, mediante uma *imagem-espelho*, ajudou a constituir um momento de *construção simbólica da nação brasileira*<sup>57</sup>. Consistiu-se em uma das primeiras imagens da

<sup>52</sup> Ibidem, p. 210.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 159.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 216.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 160.

<sup>57</sup> ANDERSON, op. cit. Esse autor define *nação* como uma *comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana*. Eric J. Hobsbawm em *Nações e nacionalismo desde 1870*. (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, 18-20), estabelece diálogo com esse autor, concordando com a sua afirmação e observando que a *nação pertence exclusivamente a um período particular e historicamente recente. Ela é uma entidade apenas quando relacionada a uma certa forma de Estado territorial moderno, o Estado Nação; e não faz sentido definir nação e nacionalidade [acrescento nacionalismo] fora dessa relação*, da interseção entre política, tecnologia e transformação social. Conforme Hobsbawm, *o nacionalismo vem antes das nações. As nações não formam os Estados e os nacionalismos, mas sim o oposto*. Hobsbawm dialoga com Anderson que concebe as nações também como artefato, engenharia social, como uma *comunidade política imaginada*, observando ainda que por estarem associadas a *construções*, a símbolos *adequados*, a discursos elaborados *com o propósito de*, geralmente ligados a um passado histórico, constituem uma circunstância que remete também a um processo de *re-invenção das tradições*. Ver ainda Eric J. Hobsbawm, *Invenção das tradições* (Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2002). No entanto, esse autor aponta outro aspecto na abordagem da nação: as possibilidades diferentes de recepção das *ideologias oficiais de Estados e movimentos* que se caracterizam pela criação de um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade, como identidade nacional unificada e a constatação de que

*cidade ideal*, tendo como referência a vivência de uma elite colonial que almejava a vida urbana que vislumbrava em Paris, reformada pelo prefeito George Haussmann<sup>58</sup>. Uma das primeiras cidades brasileiras, que parcialmente reformada no início do século pelo então prefeito Pereira Passos<sup>59</sup>, com base na imagem parisiense, ofereceria para todo o país, em um processo metonímico, a imagem da *cidade ideal*, a imagem de um *país que também se queria moderno* (Fig. 3, Anexo I). Trata-se de imagens da *cidade ideal/país ideal* com as quais interagiram os cariocas e, por meio deles, os brasileiros, constituídas pelo imaginário nas suas três dimensões – *a real, a utópica e a ideológica* – conforme abordado por Pesavento<sup>60</sup>.

Tendo em vista essas reflexões e levando sempre em consideração o choro na sua interação com a cidade de Brasília, também capital do país, a *re-significação* da tradição carioca que floresceu na segunda metade do século XIX, o espírito do *flâneur* mais do que nunca se agita, evidenciando que o caminho se encontra mais preparado para iniciar o sobrevôo pelas circunstâncias históricas ligadas à cidade do Rio de Janeiro, pela *cidade colônia*, então capital do país, que tinha grandes pretensões de se tornar *cidade moderna*. Essa abordagem, embora rápida, faz-se pertinente também, pois uma das metas é pinçar, do cenário carioca dos meados do século XX, algumas características que criaram as condições para a mudança da capital do Rio de Janeiro, uma cidade histórica, sujeita às profundas reformas urbanas e berço do choro, para Brasília, a *cidade modernista* já descrita, onde esse gênero musical tem percorrido significativas trajetórias nas últimas décadas. Cenário carioca que ao tempo da fundação de uma nova cidade no planalto central nas décadas de 1950 e 1960, por outro lado, evidenciava um contexto que favoreceu também a percepção da construção de uma segunda *cidade ideal*, de um segundo momento da *construção simbólica da nação*, envolvido, do mesmo modo, com as *forças da modernização*, com as questões nacionalistas,

---

não se pode presumir que, para a maioria das pessoas, *a identificação nacional – quando existe – exclui ou é sempre superior ao restante do conjunto de identificações que constitui o ser social*. Observa ainda Hobsbawm, que a identidade nacional é sempre combinada com identificações de outro tipo, no que concorda com Stuart Hall (*A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003), para quem *a nação não é apenas uma identidade política mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural*. *As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da idéia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade*. Dessas reflexões, utilizo a expressão *criação simbólica da nação* no âmbito deste trabalho.

<sup>58</sup> George Eugene Haussmann, barão e prefeito de Paris, foi responsável pelas primeiras principais intervenções urbanas nessa cidade, em uma gestão que foi de 1853 a 1870. Intervenções que a transformaram no modelo acabado de metrópole do século XIX.

<sup>59</sup> Pereira Passos foi prefeito da cidade do Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX, conforme já citado.

<sup>60</sup> Cf. PESAVENTO, Sandra J. *Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 15, n. 29, 1995.

com o fenômeno *globalização*, conforme descrito também por Hall<sup>61</sup>. Um contexto que favoreceu o mito da criação de um novo Brasil, incorporado em um projeto de *cidade modernista*, que em um processo metonímico, como *meta-síntese* de um governo desenvolvimentista, evidenciou-se capaz de representar o país. Um contexto que privilegiou a construção de imagens, de objetivos, capazes de refletir *uma habilidade política excepcional de Juscelino Kubitschek e de seus aliados para legitimar a construção da cidade. Tudo indicava que a estratégia era inserir Brasília como um dos itens estratégicos na construção de um novo Brasil*<sup>62</sup>, conforme observado por Nunes. Reflexões relacionadas a esse outro momento de *construção simbólica da nação*, portanto, em que Brasília surge como uma *retualização* do Mito da fundação, o que remete também a Oliveira quando comenta:

*Os discursos e as práticas analisadas levam a crer que o mito do recomeço está na base do mito da nação. A construção de Brasília assinalou um recomeço ou talvez o recomeço. A história deveria então tomar um novo rumo, o país recomeçaria nessa nova capital. JK repetiu à exaustão: antes e depois de Brasília. Assim o Brasil seria estudado e compreendido. Em nenhum momento Brasília foi chamada a evocar apenas uma outra capital. Ao contrário, foi chamada para ser o trampolim para a conquista da região amazônica, o começo da colonização do Brasil central, a reunião pelo interior de um país definitivo e integrado. Uma nova era de progresso econômico e social. Um país desenvolvido, industrializado, cômico de sua importância e orgulhoso de seu grande destino continental. Brasília reatualizou o **mito da nação** que, por sua vez, reatualiza o mito da fundação.*<sup>63</sup>

Esses primeiros momentos da *flânerie* em Brasília demonstram que a abordagem da cidade, no âmbito dessa investigação, permite refletir também acerca das noções de *nacionalidade* e *nacionalismo* nas suas relações com as concepções de *modernidade*, *modernismo*, *modernização*. Enfim, são reflexões que favorecem a percepção das relações históricas dessas noções com um tempo e espaço específicos, a sociedade ocidental, mas, sobretudo, que facilitam o entendimento desses dois momentos de *construção simbólica da nação brasileira*, dois momentos de constituição da imagem da *cidade ideal/ país ideal*, duas *imagens-espelho*, portanto. *Imagens-espelho* que interagiram com a manifestação musical dos chorões nos dois cenários urbanos abordados, com os diferentes *processos de re-*

<sup>61</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 67-69. Esse autor observa, com pertinência, que a modernidade é inerentemente globalizante, que os Estados-Nação nunca foram tão autônomos e independentes quanto pretendiam. Cita I. Wallerstein (*The capitalist economy*, Cambridge: University Press, 1979, p. 19), ao afirmar que o capitalismo *foi, desde o início, um elemento da economia mundial e não dos Estados-Nação. O capital nunca permitiu que suas aspirações fossem determinadas por fronteiras nacionais*.

<sup>62</sup> NUNES, op. cit., p. 36-37.

<sup>63</sup> OLIVEIRA, Márcio de. *Brasília: o mito na trajetória da nação*. Brasília: Paralelo 15, 2005, p. 257.



*significação, de re-invenção da tradição*<sup>64</sup> carioca que ali aconteceram. Observações que naturalmente apontam a inevitável interação cultura popular/cultura nacional, direcionando para outras reflexões, para a possibilidade de transcendência da noção de cultura nacional, comumente abordada no seu viés ideológico, uma transcendência que permite abordá-la também na sua forma mais ampla, ou seja, como um *sistema de representações*, segundo Hall.<sup>65</sup> A menção à cultura nacional refere-se aqui, portanto, não apenas ao que remete à *comunidade imaginada*, implicada com a univocidade de um *discurso nacional* que representa a diferença como unidade ou identidade, conforme discutido amplamente por Hobsbawm<sup>66</sup> e Anderson<sup>67</sup>, mas também para evidenciar, além das suas implicações ideológico/políticas, a interação de diferentes relações de poder, as *diferentes possibilidades de identificação* do urbanita na trama social com a qual interage. Dessa forma, estabelece-se o diálogo também com outro aspecto mencionado por Hobsbawm, que as nações não podem *ser compreendidas sem ser analisadas de baixo, ou seja, em termos das suposições, esperanças, necessidades, aspirações e interesses das pessoas comuns*.<sup>68</sup>

Até aqui a *cidade ideal* foi abordada em dois de seus momentos e em duas de suas versões e desse momento em diante na sua interação com a música dos chorões. Assim, observada no segundo momento de *construção da nação brasileira*, pode ser percebida, no mínimo, de dois diferentes ângulos. De um lado, a cidade de Brasília significa e evoca imagens relacionadas a *um velho sonho e vitória do nacionalismo brasileiro*, a meta síntese *de um governo desenvolvimentista que administrou o paradoxo de uma ideologia nacionalista justificando uma política econômica internacionalizante*.<sup>69</sup> De outro lado, ela evoca imagens que podem ser percebidas pelo viés dos interesses, anseios, necessidades e desejos de um povo migrante proveniente de diversas regiões do país, em busca de melhores salários, pela fresta que permite observar o brasileiro comum, com seu passado colonial, mas que procura um país em que as *forças da modernização*, o desenvolvimento, o progresso, vão

---

<sup>64</sup> HOBBSAWM, Eric J; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 9 e 271. Esse autor entende por *tradição reinventada*, um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implicam automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Hobsbawm aborda invenções da tradição *oficiais* (políticas) e *não oficiais* (sociais). As primeiras surgiram em Estados ou movimentos sociais e políticos organizados e, as segundas, foram *geradas por grupos sociais sem organização formal, ou por aqueles cujos objetivos não eram específica ou conscientemente políticos*.

<sup>65</sup> HALL, op. cit.

<sup>66</sup> Cf. ANDERSON, op. cit.

<sup>67</sup> Cf. HOBBSAWM, Eric. J. *Nações e Nacionalismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>69</sup> SILVA, Luiz Sérgio Duarte. *A construção de Brasília – Modernidade e Periferia*. Goiânia: Ed. UFG, 1997, p. 60-61.

permitir melhor qualidade de vida. Do mesmo modo, a cidade do Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX, construiu, nesse recorte de tempo, a *imagem-espelho* da elite carioca colonial, o processo metonímico que a fazia se sentir vivendo em uma *cidade moderna*, em um *Brasil moderno*, correspondente a um outro momento de *construção simbólica da nação*, que só vai poder ser percebida, realmente, nas suas peculiaridades, se observada também pelas *rachas do espelho*, ou seja, pelas práticas populares que, apesar de rejeitadas inicialmente, interagiram com a *cidade imaginária* da elite. Trata-se de práticas favorecedoras da percepção de outros *insights*, outros modos de ver a cidade, novos hábitos e costumes do povo brasileiro expressos, também de forma metonímica, na cidade que *queria ser Paris*, que *queria ser moderna*. As práticas populares trouxeram à cena os encontros dos chorões que atuavam também nas confeitarias da emblemática *Rua do Ouvidor*, nos palcos dos *teatros de revista*, evidenciando elementos marcantes de traços populares locais. Essas observações permitem estabelecer novamente o diálogo com Pesavento, ao comentar:

*chegamos ao que vamos denominar as **rachas do espelho**, nas quais se inserem outras imagens de uma mesma cidade [...] Dito de outra forma, vamos ao encontro da polifonia de vozes que a cidade suscita, expressa em múltiplas leituras do real.*<sup>70</sup>

Essas reflexões sobre as *idades* ligadas à *flânerie* em Brasília, em um primeiro momento, são instrumentos necessários para a percepção das diversas trajetórias percorridas por uma manifestação musical nesses dois diferentes cenários históricos envolvidos também com dois momentos da *criação simbólica da nação* brasileira. Nessa altura, o espírito que resolveu encarnar o *flâneur* é capaz de perceber que, com os ângulos enfocados, fica mais fácil falar em outras *atualizações* desse *gênero musical*, em novos *enunciados* por ele propostos, conforme observado por Bakhtin<sup>71</sup>, Brait<sup>72</sup> e Orlandi.<sup>73</sup> As reflexões que serão desenvolvidas nas duas partes seguintes que compõem o primeiro episódio deste trabalho, tratarão tanto do cenário carioca que possibilitou o florescimento do choro, quanto do cenário brasiliense nas primeiras décadas de sua fundação, quando passou a interagir com essa tradição dos cariocas, constituindo as *três primeiras fases* do choro em Brasília. O espírito que encarnou o *flâneur* novamente se agita ante essas possibilidades, animando-se a seguir em frente!...

<sup>70</sup> PESAVENTO Sandra J. *O imaginário da cidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 210.

<sup>71</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Estética da comunicação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

<sup>72</sup> BRAIT, Beth. *Bakhtin. Conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

<sup>73</sup> ORLANDI, Eni P. *Análise do discurso - princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2002.

# **B** PRIMEIRO EPISÓDIO - Parte 1

## **Memórias chorando... chorando no Rio de Janeiro**

O cenário urbano inicial dessa *flânerie* é o que lutou por se tornar moderno, que propiciou o florescimento do gênero musical choro entre 1870 e 1930: o Rio de Janeiro. Tinhorão, estudioso desse gênero na sua interação com o cenário sócio-histórico e cultural, junta-se aos autores já citados, ao referir-se a esse período como o que evidenciou *uma multiplicação de obras públicas e negócios*, em que melhoramentos e reformas urbanas<sup>1</sup> se tornaram característicos nessa cidade. No seu dizer, esses benefícios e serviços públicos constituíram-se em algumas das inovações que levaram a uma grande diversidade de atividades e de funções e ao aparecimento do *pequeno funcionário público*. Observa Tinhorão:

*ao implicar na divisão do trabalho, iria alterar a simplicidade do quadro social herdado da colônia e do primeiro reinado. E isso se traduziria no aparecimento ao lado da moderna figura do operário industrial [...], das camadas algo difusas dos pequenos funcionários públicos – repartições civis e militares [...] e de empresas particulares<sup>2</sup>.*

Dialogando com Tinhorão, Edinha Diniz comenta que, nesse período, o Rio de Janeiro *já oferec[ia] condições objetivas para o crescimento de uma camada social intermediária nitidamente urbana<sup>3</sup>*, uma classe formada de homens livres. E é exatamente nesse grupo

---

<sup>1</sup> TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 193-194. Esse autor observa que *liberado desde 1844 das obrigações do tratado do comércio arrancado pela Inglaterra em troca da independência do Brasil [...] o governo imperial de D. Pedro II, após vencer o déficit público com a melhoria da arrecadação [...] passou a adotar taxas protecionistas que serviram para estimular a multiplicação das faturas e os primeiros ensaios de industrialização. E quando a exportação de café passou a garantir quase a metade das divisas do país em 1860, Sua Majestade Magnânima pôde iniciar, afinal, uma série de melhoramentos urbanos na capital do império*. Dentre eles, o autor cita os correios e telégrafos, as comunicações por cabos submarinos, as primeiras linhas de estrada de ferro, o sistema de *tramways* (bondes puxados a burros), o gasômetro para iluminação da cidade a gás, obras de canalização de esgoto, etc.

<sup>2</sup> Ibidem. p. 194.

<sup>3</sup> DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999, p. 27.

social, segundo a autora, que foram recrutados aqueles que iriam passar a desempenhar funções de natureza artística ou intelectual, produzindo e consumindo obras ligadas a essas atividades.<sup>4</sup> Nesse cenário, portanto, a música dos chorões, constituídos na sua origem, sobretudo, por funcionários públicos, por *pequenos burocratas*, encontrou a circunstância propícia para o seu florescimento e desenvolvimento. Conforme Tinhorão, com base em informações do livro de Alexandre Pinto<sup>5</sup>, esses músicos não eram profissionais, já que *dentre os cento e vinte e oito músicos cuja profissão o velho carteiro tornara possível determinar, cento e vinte e dois eram funcionários públicos (militares componentes de bandas militares ou de corporações locais, e civis empregados em repartições federais e municipais)*<sup>6</sup>. Lembra ainda Tinhorão que essa parte intermediária da população carioca, na sua camada mais baixa, acrescida sempre de imigrantes provenientes, sobretudo, da Bahia, em busca de mercado de trabalho, *por não contar com espaço próprio no acanhado quadro social delineado pela antiga divisão entre senhores e escravos*<sup>7</sup>, passou a habitar a *Cidade Nova*. A *Cidade Nova* era o bairro construído nas últimas décadas do século XIX sobre o antigo mangue situado nas proximidades da *Estação Central do Brasil*, entre as casas de vila do antigo centro da cidade e os bairros do Estácio e da Tijuca. Comentando sobre a ocupação desse novo bairro carioca, a introdução da coleção em fascículos *História do Samba*<sup>8</sup> assinala que, no início do século XX, com a reforma urbana de Pereira Passos que desmontou o sistema habitacional do centro da cidade, *a dimensão populacional desse bairro cresce[u] assustadoramente*. Essa mesma fonte, além de observar que a ocupação deu-se pelos *imigrantes provindos da Bahia* que para lá foram transferidos, traz citações do escritor Lima Barreto que, em seu livro *Feira e mafuás*, menciona também a presença de imigrantes italianos e *pequenos funcionários públicos*. Sublinho um de seus comentários, que já evidencia uma das primeiras trajetórias dos chorões pela cidade, as festinhas caseiras:

*nos pontos de bonde da Senador Eusébio ou da Visconde de Itaúna já se viam, napolitanas robustas às dezenas, de grossos anelões de ouro nas orelhas, levando fardos de costura à cabeça, e pequenos empregados públicos e tipógrafos, e caixeiros do atacado e do varejo. Ao cair da tarde vinham as moças para a janela, e então as festinhas caseiras, típicas da época, não tardavam a começar.*<sup>9</sup> [Grifos meus]

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Alexandre Gonçalves Pinto, antigo chorão carioca e funcionário dos correios, na obra *O Choro – reminiscências dos chorões antigos*. (Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Edição fac-similar 1936.), descreveu em detalhes não só as características de cada chorão do início do século XX, mas também peculiaridades do cenário histórico com o qual interagiram. Essa obra constitui-se em um dos mais importantes registros históricos do choro.

<sup>6</sup> TINHORÃO, op. cit. p. 198-199.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 195.

<sup>8</sup> *História do Samba*. Coleção em fascículos, 1998, p. 10, v. 1.

<sup>9</sup> BARRETO, (apud, *História do Samba*, op. cit, p. 10 e 12).

Portanto, a música dos chorões interagiu profundamente com esse cenário, como parte integrante das festinhas caseiras, como a música dos *pequenos burocratas* que habitavam os subúrbios do Rio, mas também cafés, teatros de revista, salas de visitas, enfim, *lugares do outro*, freqüentados pela elite e por intelectuais cariocas. Começava a trajetória desses músicos na cidade que já evidenciava o desejo de se tornar uma *cidade moderna*. O choro nos *lugares praticados* no Rio de Janeiro do período focado interagiu com diferentes dimensões sociais, o que possibilitava diversas atualizações desse *gênero musical*.

## 1.1 TRAJETÓRIAS DO CHORO NO RIO QUE QUERIA SER MODERNO

Para Tinhorão, tendo em vista a constituição do universo social dos primeiros chorões cariocas, os funcionários públicos que se situavam no topo da categoria dessa parcela da população, procuravam equiparar-se à pequena burguesia européia, ao passo que a camada mais ampla dos *pequenos burocratas*, passou a cultivar a diversão em família. O autor faz referências às *reuniões e bailes nas salas de visitas, ao som da música agora mais comodamente posta ao seu alcance: a dos tocadores de valsas, polcas, shottisches e mazurcas, à base de flautas, violões e cavaquinho*. Observa que, *por serem bailes modestos, que a sociedade elegante olha com desdém, receberam logo o nome depreciativo de forrobodó*.<sup>10</sup> Já em outra obra, o autor utiliza o termo *choro*<sup>11</sup> para designar as reuniões

<sup>10</sup> TINHORÃO, op.cit., p. 195.

<sup>11</sup> Os questionamentos em torno da origem desse termo, relacionado ao universo do gênero musical abordado, remetem a vários autores. Vasco Mariz em *Heitor Villa-Lobos* (Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 32), depois de comentar que a etimologia da palavra está ligada a uma origem africana, cita o antigo musicólogo Renato de Almeida que comenta: *o Choro é denominação de certos bailaricos populares, também conhecidos como assustados ou arrasta-pé. Esse parece ter sido mesmo a origem da palavra, conforme explica Jacques Raimundo, que diz ser originária da Contra-Costa, havendo entre os cafres uma festança, espécie de concerto vocal com danças chamadas xolo. Os nossos negros faziam em certos dias, como em São João, ou por ocasião de festas nas fazendas, os seus bailes que chamavam xolo, expressão que por confusão com a parônima portuguesa, passou a dizer-se xoro e que, chegando à cidade, foi grafada Choro, com ch. Como várias expressões do nosso populário teve logo a forma diminutiva de chorinho*. Já José Maria Neves em *Villa-Lobos – O Choro e os Choros* (São Paulo: Ricordi, 1977), observa que o musicólogo Batista Siqueira, comentando sobre a origem do termo Choro, disse *tratar-se de uma colisão cultural da palavra “choro” (do verbo chorar) com a corruptela da grafia de “chorus”, enquanto designação de conjunto instrumental*. Cita também Mozart de Araújo que *explica o nome pelo caráter dolente e choroso das músicas tocadas por esses conjuntos*. Bruno Kiefer, por sua vez, em *Música e dança popular* (Porto Alegre: Movimento, 1990, p. 22) menciona o pesquisador Francisco Curt Lange, que ao referir-se à ação dos grupos de músicos no Brasil colonial, chamados *choromelleyros*, observou: *... e destes choromelleyros veio, sem dúvida, a tradição das serestas ao ar livre, percorrendo as ruas ou atuando na Casa Grande das fazendas, porque a palavra Choro ou seresta (seresteiro) que se prolongou nos conjuntos profissionais e de amadores até entrado nesse século, tem a mesma origem*. Henrique Cazes em *O choro do quintal ao Municipal*. (São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 19), observa: *acredito que 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. Mais tarde a palavra Choro apareceu com diferentes significados: o grupo de chorões, a festa onde se tocava Choro; somente na década de 10, pelas mãos geniais de Pixinguinha, Choro passou a significar também um gênero musical de forma definida*.

festivas com as quais a música dos chorões interagiu, afirmando que essa manifestação musical *não constituía um gênero caracterizado de música popular, mas uma maneira de tocar, estendendo-se o nome às festas em que se reuniam os pequenos conjuntos de flautas, violão e cavaquinho*.<sup>12</sup> Tinhorão deve ter se baseado no relato histórico de Gonçalves Pinto, já mencionado, que utiliza o termo *choros* para designar as reuniões (embora em alguns momentos também use a palavra *pagode*) e o termo *chorões* ao referir-se aos músicos que tocavam seus instrumentos. A consulta direta a essa fonte, revelou que Gonçalves Pinto, antigo chorão, faz uma referência aos *choros* daqueles tempos com a frase: *Quem não conhece este nome? Só mesmo quem nunca deu naquelles tempos uma festa em casa*<sup>13</sup>, e termina justificando no epílogo:

*Como chorão que fui pranteio as saudades de todos os meus companheiros de “choro” mortos e sobreviventes prestando-lhes uma homenagem pallida, e revivendo com entusiasmo e alegria [...] todas as suas sublimes inspirações para que as gerações dágora e futuras saibam que existiu essa grande phalange de “chorões”*.<sup>14</sup>

O depoimento do antigo chorão, o carinho com que descreve as festas de família em que essas *orquestras de pobres*<sup>15</sup> tocavam e o cuidado mantido ao delinear o perfil da cada companheiro que compunha uma multiplicidade de chorões que interagiu com esse cenário histórico, revela nas entrelinhas o clima de amizade, cumplicidade, confraternização, camaradagem e algo jocoso que existia como elemento essencial nesses momentos de lazer para esse grupo social que se estabelecia. O seu relato deixa claro que esse clima amigável e a música, uma mesa farta regada a vinho, ou a pinga especial, enfim, o *pirão*, como era chamado pelos chorões, constituíam partes essenciais das reuniões. Festa sem *pirão*, que tinha *gato no fogão*, era motivo para que o chorão desse um jeitinho de sair da casa, dirigir-se para um botequim, ou forçar as circunstâncias para que o *pirão* aparecesse. O próprio narrador é quem menciona essa situação, ao traçar o perfil de um chorão e deixar entrever o outro nome que utilizava para essas festas:

*tocava seu pedaço com correção não negando convite, mas perguntava logo se tinha **pirão** nome que se dava nos **pagodes**, quando tinha boa mesa e bebidas com fartura. Quando ia tocar num baile, vendo tudo triste sem aquelle alento dos grandes **pagodes** chamava um colega e dizia: *está me parecendo que aqui o gato está no fogão*.<sup>16</sup>[Grifos meus]*

<sup>12</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular – Um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 111.

<sup>13</sup> PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro – reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Edição fac-similar 1936, p. 11.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>15</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira*. São Paulo: Art, 1991, p. 108.

<sup>16</sup> PINTO, op. cit., p. 15.

Minucioso nas suas descrições, Gonçalves Pinto lembra ainda que as reuniões festivas eram longas e que os chorões gostavam que elas se prolongassem até de manhã, quando eram servidos *chocolate com biscoitos e pão de ló*. Muitas vezes eles saíam da festa e se dirigiam a um botequim, alguns deles conhecidos como *pontos*, nos quais se reuniam e eram encontrados quando alguém queria convidá-los para uma festa. O choro então continuava até 9, 10, 11 horas da manhã, regado a bebidas. Dependendo do festeiro, a festa durava de três dias a uma semana e eles só retornavam para casa em virtude do trabalho. Nessas ocasiões, apesar de não serem músicos profissionais, segundo o antigo chorão, os músicos revelavam virtuosismo na sua maneira característica de acompanhar as danças importadas da Europa que eram dançadas nos salões da elite. Eles mostravam um trabalho de improvisação difícil de ser realizado, em que alternavam solos e acompanhamentos, tendo sempre o cuidado de não fazer *um feio*, isto é, *de não cahir*<sup>17</sup>, sobretudo, quando desafiados amistosamente por um colega. Aconteciam desafios, diálogos musicais, trocas de papéis, e, durante a atuação do conjunto musical, era comum o auxílio àqueles que tinham dificuldades maiores no domínio do instrumento, mas sempre num clima de alegria, descontração, amistosidade, galhofa e muito respeito, sobretudo, aos donos da casa.

Delineado esse perfil do *chorão* e do *choro*, Tinhorão pergunta: *quem dava festas naquele tempo [...]?* Ele mesmo responde: *eram, pois, as famílias de classe média, de uma maneira geral, que viviam em casa de vilas da cidade ou chalezinhos com quintal nos subúrbios*<sup>18</sup>. Citando as memórias de Gonçalves Pinto, afirma que os componentes do choro se sentiam à vontade nessas festas, o que vale dizer que eram considerados pelos donos da casa como iguais. Em uma visão mais abrangente, em termos do contexto, Edinha Diniz observa ainda que essas reuniões festivas, no seu conjunto, somavam-se às inúmeras festas religiosas na cidade do Rio de Janeiro. O uso de bandas de música, cantores e prolongados repiques de sinos, favorecendo *estridentes gritos e uivos dos negros*, faziam que *estrondos e silvos [dominassem] dia e noite a mais importante barulhópolis do mundo, em comemoração ao santo ou à santa do calendário*.<sup>19</sup> Conforme a autora, a paixão desse povo, presente em todas as camadas da sociedade, era mesmo pela música e pela dança:

*E de todas as modalidades de divertimento existentes, a música assume maior importância pelo seu alcance e extensão. Estava presente no cotidiano da população, nas rabecas ou nos pianos, nos assobios ou nas palmas ritmadas, nas flautas ou atabaques, nos espetáculos líricos ou nas bandas militares, nas festas das Igrejas ou nos coretos das praças públicas.*

<sup>17</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>18</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular – um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 122-123.

<sup>19</sup> DINIZ, Edinha, op. cit., p. 29.

*Valsas nos salões das gentes senhoriais, polcas nas salas familiares, lundu nas rodas de dança da gente escrava; a música tudo preenchia, tudo invadia, a todos satisfazia.*<sup>20</sup> [Grifo meu]

Enfim, no cenário em que a música emergia naturalmente e em abundância, uma alternância entre a música amadora, brilhante e cheia de improvisos dos chorões, o acesso a uma mesa farta e a muita bebida, o estabelecimento de um clima muito amistoso, respeitoso e algo jocosos, constituíram uma circunstância de lazer resultante da convivência dos moradores dos bairros de subúrbio do Rio de Janeiro, em especial, aquele que surgiu do aterro do mangue e passou a ser superpovoado com o início das transformações urbanas ocorridas – a *Cidade Nova*. Com a expansão urbana, no entanto, segundo ainda Edinha Diniz, uma boêmia musical relacionada aos chorões começou gradativamente a acontecer em vários outros locais da cidade, passou a estar ligada às ceias animadas de fins de espetáculos, às reuniões alegres das confeitarias e cafés, ao meio teatral, além dos saraus em casas mais abastadas e dos pagodes em casas modestas. Nesse cenário boêmio/musical, especialmente na década de 1880, o estilo da música dos chorões começou a interagir de forma direta e indireta com os *cafés berrantes*, assim como no início do século XX interagiu com o teatro de revista. Passaram a constituir diferentes *lugares praticados*, portanto.

Edinha Diniz, tendo em vista esse contexto, observa que com o resultado dessa intensificação da vida urbana no Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX, surgiram grupos, associações intelectuais e políticas de caráter agremiador (*grêmios literários, associações recreativas, ligas abolicionistas, grupos de choro, sociedades carnavalescas, etc.*)<sup>21</sup>, muitos deles, defendendo reformas sociais. Distantes do aparelho do Estado, essas instituições passaram a reunir pessoas com interesses comuns, alargando a participação comunitária de seus elementos, possibilitando mobilidade e deslocamento social que, muitas vezes, facilitaram o desencadeamento de esforços em prol dessas reformas, ou, simplesmente, permitiram uma convivência grupal, novos hábitos e valores. Reformas sociais eram sugeridas por um contexto de crise que caracterizou o final de século, o fim da guerra do Paraguai, a abolição dos escravos e a proclamação da República. Interagindo com esse contexto, conforme a autora, a guerra deixou grande parte dos convocados para as fileiras do exército sensíveis à questão abolicionista, sobretudo escravos e membros da classe média emergente e contribuiu de forma intensa para o aumento da dívida externa, sobretudo com a Inglaterra, fornecedora de armas para o exército imperial e grande interessada no mercado consumidor

---

<sup>20</sup> Ibidem, p. 29-30.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 71.



brasileiro. Por outro lado, libertos nesse fim de século, os escravos incharam as ruas brasileiras, enfrentando a dura realidade, ou seja, a dificuldade de serem absorvidos pelo mercado de trabalho. Estava então esboçado um cenário de instabilidade econômica e social no país, o capitalismo perverso e segregador na sua versão latina e, mais especificamente, na sua versão brasileira. Edinha Diniz observa que

*o agravamento da situação econômica, sempre às voltas com a dívida externa, fazia com que a imprensa acusasse o país de “orçamentiroso”. Exportador de matéria-prima e consumidor de produtos industrializados das grandes nações, o Brasil combatia-se com a desigualdade social de preços entre os dois tipos de produtos. A crise no valor da moeda tornava-se um problema insolúvel, pois aumentavam tanto os investimentos estrangeiros no país quanto as retiradas de lucros. A incipiente indústria nacional não tinha chances de competir com o produto externo e, sem protecionismo tarifário, tornava-se difícil promover a capitalização nacional.*<sup>22</sup>

A insatisfação popular frente a essa circunstância de crise costumava manifestar-se *assiduamente na forma de humor, talvez o traço mais vigoroso do caráter nacional*, o que acontecia *através de diversos veículos: a, caricatura, a música popular, as quadrinhas satíricas e os a-pedidos dos jornais*. Aos olhos do povo, a reação do poder público da época aos problemas sociais e econômicos era tão absurda, que fornecia farto material para a satirização. *Se a perplexidade paralisava a ação política, ao povo restava a alternativa de gozar e rir*<sup>23</sup> e, acrescento, a de cultivar uma manifestação musical que favorecia momentos de descontração, de alegria e jocosidade, um *estar juntos* característico da *socialidade de base* mencionada por Maffesoli,<sup>24</sup> que dava condições de enfrentamento à dura realidade vivida.

Esse contexto, que incluía a contínua expansão urbana, segundo ainda Edinha Diniz, acabou favorecendo também a intensificação de uma boêmia propriamente dita, a literária. Uma boêmia forjada por uma intelectualidade que costumava se agrupar em rodas boêmias, muitas vezes inimigas entre si, que se reuniam, sobretudo, nas confeitarias, para discutir, trocar idéias e ouvir, muitas vezes, a música alegre dos conjuntos de choro. A *Confeitaria Castellões*, a *Confeitaria Paschoal* e a *Confeitaria Colombo* (apelidada de *Sucursal da academia de letras* por um dos assíduos literatos que a freqüentava), dentre outras, foram pontos importantes dessas rodas. Eram também pontos de encontro da intelectualidade literária e, no mesmo contexto em que se promoveu a abolição, alguns de seus membros

<sup>22</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 72.

<sup>24</sup> MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

divulgavam uma imagem negativa da mestiçagem, sinônimo do *atraso* do povo brasileiro. O mestiço, conforme essa concepção, constituía uma *raça inferior*, cuja única perspectiva de *desenvolvimento positivo* estava ligada à sua sujeição a processos de *branqueamento*.<sup>25</sup> Eram imagens, valores e idéias que não impediam a interação desses intelectuais com as práticas populares rejeitadas, em uma primeira instância, pela elite.

Por outro lado, nesse contexto de crise, mas também contexto do contínuo processo de transformação da *cidade colonial* em *cidade moderna*, que incentivou muito essa vida boêmia, o país recebeu da França novas formas de diversão, dentre elas, o espetáculo de variedades, um gênero leve e alegre que teve como um dos seus introdutores no Brasil o francês Joseph Arnaud. Arnaud instalou em 1859, na Rua da Vala (atual Uruguaiana), a casa que se tornaria famosa nos meios boêmios e policiais da cidade, o *Alcazar Lyrique*. A novidade referia-se, sobretudo, a números de dança e canto que incluíam as *chansonettes*, ou melhor, as canções<sup>26</sup> francesas, características das apresentações do *café-concerto* de Paris. Para Edinha Diniz, logo o *humor do carioca batiza* [ria] o gênero de *café-cantante*, precursor do *mais tarde também famoso chope-berrante*<sup>27</sup>, este último mais popular e mais adequado ainda como local em que ganharam força as *canções* de caráter mais humorístico e picante e que se abasileiravam cada vez mais.

Essa autora observa, portanto, com muita pertinência, que o fenômeno social da boêmia ocorreu também no ambiente musical nesse final e início de século. Concorda com Tinhorão ao comentar que a *vida musical noturna que a cidade passou a conhecer trouxe a figura do seresteiro, não mais o solitário e melancólico modinheiro, mas os músicos instrumentais de ritmo mais vibrante. É nesse período que se cria a formação inteiramente original do choro*<sup>28</sup>. Batista Siqueira<sup>29</sup>, Edinha Diniz<sup>30</sup> e Tinhorão<sup>31</sup> imputam a Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. (1848-1880), freqüentador não só das rodas domésticas, mas também dos cafés, confeitarias e saraus, *considerado o maior flautista da antiga Sede do*

<sup>25</sup> Cf. ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>26</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 213. Segundo o autor, *transformada por força do gosto do público carioca quase exclusivamente em canção humorística, a canção – que não chegaria a constituir um gênero musical determinado, mas teria o nome usado para qualquer cantiga engraçada ou maliciosa pelo duplo sentido - permaneceu por mais de meio século como especialidade não apenas daqueles cafés-cantantes e cafés-concertos (e logo das “revistas do ano”), mas também de um dos locais de diversão que se abriu para atender as camadas mais baixas da capital: a arena dos circos e [dos] estrados que faziam de palco nos chopes-berrantes, estes já anunciando pela própria ironia da oposição entre “cantante” e “berrante” a definitiva proletarização do estilo que descia ao nível do público dos tomadores de chope.*

<sup>27</sup> DINIZ, Edinha, op. cit., p. 29.

<sup>28</sup> Ibidem, p.73.

<sup>29</sup> Cf. SIQUEIRA, Batista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: D'Áraújo, 1970.

<sup>30</sup> Cf. DINIZ, Edinha, op. cit.

<sup>31</sup> Cf. TINHORÃO, op. cit.

*Império*<sup>32</sup> e ao conjunto instrumental criado por ele – o *Choro do Callado* – a formação mais característica e reduzida dessa prática musical, ou seja, um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, observando que foi uma das primeiras vezes em que apareceu o termo *choro* relacionado a um conjunto musical. Mencionam que a forma de improvisar música do grupo teve fundamental importância na criação do choro, na maneira de executar que passou a lhe ser peculiar, embora o próprio Tinhorão observe que *seria reduzir demais a amplitude do processo de criação da música do choro o pretender creditá-lo à ação de um único instrumentista*.<sup>33</sup> Esse autor acrescenta, no entanto, que os conjuntos formados por Callado nessa *fase de fixação do estilo do choro*, que marcaram de forma intensa a boêmia carioca, interagiram com grandes músicos da época, como, por exemplo, a compositora Chiquinha Gonzaga e podem ser considerados os mais importantes daquele tempo. Gonzaga, compositora e partícipe de rodas de choro, foi uma das principais sintetizadoras da música popular brasileira na sua imbricada relação com a herança européia/africana e, posteriormente, firmou-se como uma das mais promissoras compositoras das músicas para os *teatros de revista*. Enfim, os encontros dos chorões que, na sua fase inicial, se caracterizaram, sobretudo, por acontecer em ambientes domésticos, *com o alargamento da vida urbana e a expansão das agremiações*, passaram também a *ter os seus locais específicos*<sup>34</sup> no cenário ligado à boêmia carioca; desvinculando-se em parte dos espaços caseiros, começaram a constituir outros *lugares praticados*.

O *teatro de revista*<sup>35</sup>, uma das modalidades de diversão carioca, segundo agora André Diniz, *tinha como objetivo passar em revista, daí o nome, os principais acontecimentos urbanos do ano anterior, tornando-se uma porta aberta para compositores, músicos e cantores talentosos e transformando-se no principal meio de lançamento e divulgação da música popular até o advento do Rádio*<sup>36</sup>. Essa fonte de diversão carioca teve Artur de Azevedo como um dos seus principais compositores e Chiquinha Gonzaga sua mais importante musicista, passando a ser apresentado durante todo o ano e em várias sessões diárias. Foi um dos difusores do gênero maxixe, que interagiu diretamente com o choro. Segundo Tinhorão, o maxixe, a dança,

<sup>32</sup> CAZES, Henrique. *Choro do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 4.

<sup>33</sup> TINHORÃO, José R. *Pequena história da música popular brasileira*. São Paulo: Art., 1991, p. 104.

<sup>34</sup> DINIZ, Edinha, op. cit., 193.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 77. O teatro de revista chegou da Europa, principalmente, por intermédio dos franceses, com artistas, modistas, companhias teatrais (*troupes francesas de comédia ou de música; italianas de ópera, opereta, drama ou tragédia; espanholas com repertório de zarzuelas; e portuguesas, evidentemente*), em consequência do grande movimento comercial dos portos, dos novos meios de transporte - navios a vapor - que facilitavam a navegação transoceânica, o trânsito e intercâmbio com a Europa.

<sup>36</sup> DINIZ, André. *Almanaque do Choro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p.23.

*resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebros de corpo com que os mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão. Nesse sentido o maxixe representou a versão nacional da polca importada da Europa*<sup>37</sup>.

Tentando evidenciar as implicações do maxixe com o choro, esse autor observa que, da descida da polca<sup>38</sup> dos salões da elite para a música dos choros à base do conjunto característico, resultou o maxixe, primeiro dançado e, só mais tarde, cantado. Assim, pode-se dizer que esse gênero musical se constituiu em um gênero diferente do choro, música de conjunto instrumental caracterizada, sobretudo, pelo *modo de tocar* dos chorões, embora intimamente relacionado na sua origem a essa prática e, sobretudo, à execução da polca por esse grupo nas salas da *Cidade Nova*, conforme comenta Tinhorão:

*Transformada a polca em maxixe, via lundu dançado e cantado, através de uma estilização musical efetuada pelos músicos dos conjuntos de choro, para atender ao gosto bizarro dos dançarinos das camadas populares da Cidade Nova, a descoberta do novo gênero de dança ia chegar ao conhecimento das demais classes sociais do Rio de Janeiro na segunda metade do séc. XIX, quase simultaneamente com a sua criação. E os veículos para a tomada de conhecimento da nova dança do povo pelas classes mais elevadas seriam os bailes das sociedades carnavalescas e os quadros de canto e dança do teatro de revista.*<sup>39</sup>

O maxixe, como dança e canto, portanto, foi levado para os *chopes berrantes* e, posteriormente, para o *teatro de revistas*. Sua melodia e ritmo (muito relacionados, como já foi dito, com a melodia e ritmo dos chorões), passaram a ser divulgados pelos assobios dos transeuntes, ou melhor, saíram da rua para o palco e vice-versa, evidenciando a importância dessa atividade artística que também passou a ter força nesse contexto, sobretudo, nas primeiras décadas do século XX. *Música utilizada em teatro popular nessa época era música declaradamente popularizável*<sup>40</sup>, afirma Edinha Diniz. Segundo essa autora, o assobio era muito freqüente nas ruas do Rio de Janeiro, *o principal instrumento da intercomunicação entre a música culta dos salões e teatros líricos e a música popular. Uma vez ouvida, mesmo da rua pela gente simples, ele encarregava-se de a disseminar e a adulterar.*<sup>41</sup> Conforme Edinha Diniz, portanto, o *teatro de revista* constituiu um importante meio de divulgação da

<sup>37</sup> TINHORÃO, José R. *Pequena história da música popular brasileira*. São Paulo: Art. Editora, 1991, p. 58.

<sup>38</sup> A *polca* era uma das danças de salão européias que os músicos chorões estavam acostumados a acompanhar nos salões da elite.

<sup>39</sup> TINHORÃO, op. cit. p. 63.

<sup>40</sup> DINIZ, Edinha, op. cit, p. 113.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 85.

música popular brasileira, principalmente a partir de 1911, quando *definitivamente se popularizariam com a criação do sistema chamado de sessões*<sup>42</sup>. Nas palavras da autora:

*o teatro de revista põe o palco em contato com a rua. Ali se passa em “revista” os acontecimentos do ano, e os comenta humoristicamente. Os fatos são levemente alinhavados por um enredo de comédia. A música elemento fundamental e grande ponto de sustentação desse tipo de espetáculo, é sempre alegre, graciosa e espirituosa. Tem uma exuberância decorativa. Utiliza estribilhos jocosos e árias risonhas e brejeiras.*<sup>43</sup>

Assim, também dessa maneira, o maxixe dançado e cantado nos cafés-berrantes e nos *teatros de revista*, assoviado pelas ruas do Rio de Janeiro, possibilitou a divulgação do ritmo e o espírito da música dos chorões, interagindo com outros elementos e novas formas, ocupando diferentes locais da cidade, transformando-os em *lugares praticados*<sup>44</sup>, fornecendo elementos favorecedores de *negociações*<sup>45</sup> entre diferentes grupos sociais, ajudando a configurar o tecido social, a espalhar o *húmus* referente à *socialidade de base*<sup>46</sup> mencionada por Maffesoli. Com o ritmo e espírito da música dos chorões, presentes no palco também como instrumentistas, continuaram as rodas de choro. Estavam estabelecidas, portanto, algumas das primeiras trajetórias dos chorões pela cidade que *queria ser moderna*. Essas reflexões, já relacionadas também ao cenário musical carioca do início do século XX, serão retomadas mais adiante, depois da abordagem das reformas urbanas no Rio de Janeiro.

### 1.1.1 *Imagem - espelho - a primeira cidade ideal*

No cenário carioca do final do século XIX e início do século XX, marcado pela gradativa intensificação das relações capitalistas, tendo como modelo o capitalismo perverso característico da América Latina<sup>47</sup>, pelo grande movimento dos portos e pelas significativas inovações trazidas da Europa, cada vez mais se acirrava a necessidade de modernização da

<sup>42</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 226

<sup>43</sup> DINIZ, Edinha, op. cit. p. 116.

<sup>44</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994, v. I.

<sup>45</sup> CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

<sup>46</sup> MAFFESOLI, op. cit.

<sup>47</sup> Segundo os autores abordados, o capitalismo na sua versão latina e, mais especificamente, nacional, depois da abolição da escravatura e dos grandes lucros conseguidos com a exportação do café, ainda não conseguira apagar a circunstância de dependência econômica, parco desenvolvimento industrial, alto preço das manufaturas importadas, intensificação da desigualdade social e inchamento das cidades. O inchamento acontecia com a presença dos escravos libertos e imigrantes provindos de outras regiões do país, que buscavam o mercado ampliado com a incrementação dos serviços públicos, do comércio e da indústria incipiente que ali se esboçava.

cidade do Rio de Janeiro, para satisfazer o desejo intenso do povo de ser moderno.<sup>48</sup> Necessidade e desejo que só poderiam ser satisfeitos mediante reformas profundas na cidade colonial e que já transpareciam, desde meados do século XIX, nos hábitos, costumes, atitudes, enfim, nos *modos de ser* que se evidenciavam, sobretudo, na *Rua do Ouvidor*, uma rua central que se tornou um dos primeiros grandes símbolos do desejo de europeização do carioca.

Cronistas, historiadores, literatos, como João do Rio, Luis Edmundo, Lima Barreto, Machado de Assis, dentre tantos outros, são unânimes em observar que a famosa *Rua do Ouvidor* (Fig. 1 e 2, Anexo I) se constituiu em um dos principais palcos da vida nessa cidade. Diniz junta-se a eles ao afirmar que a presença dessa rua *na vida social do Rio de Janeiro de todo século XIX é tão marcante que é impossível falar da cidade sem se referir a ela*. Rua estreita, muito freqüentada pela intelectualidade,

*dominada pelos franceses que ali estabeleceram as suas lojas de moda, possuía também cabelereiros – franceses, é claro - confeitarias, redações de jornais e toda sorte de comércio elegante. Sempre foi palco dos elegantes, senhoras e senhores. Inclusive porque estava proibida a pessoas descalças, o que evidentemente eliminava os escravos*<sup>49</sup>.

Para o escritor Lima Barreto, citado por Pesavento, a *Rua do Ouvidor era uma passarela da moda e um reduto da intelectualidade*.<sup>50</sup> Já para a autora, constituía-se em um ponto de encontro da elite, local em que ela podia ser, *fundamentalmente, vista*. Ali se podia observar o movimento, conversar sobre *modos e modas*. O imaginário a ela relacionado não corresponde à acanhada ruazinha do centro do Rio, porque *todos os grandes fatos da nossa política e da nossa literatura derivam da Rua do Ouvidor – ela é o estuário que recebe todas as correntes, o centro para onde convergem todas as forças ativas da nação e de onde escoam a seiva intelectual*.<sup>51</sup> A força de seu significado, segundo Pesavento, teve a capacidade de minimizar os dados do real; não importava se era pequena, suja ou feia, o que valia era a sua circunstância de espaço/referência para a vida mundana e social, a sua referência como marco urbano da cidade que se queria, da *cidade moderna*. *Antes das obras revolucionárias, só o oásis da Rua do Ouvidor representava um pedaço de Paris no Rio*. A autora lembra ainda as palavras do cronista Luis Edmundo, ao recordar *o prazer que sentiam os cariocas quando os*

<sup>48</sup> PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002, p. 158. Segundo a autora, *na opinião de Georg Simmel, a cidade é o lugar da construção da modernidade, ou melhor dizendo, a metrópole é a forma mais específica de realização da vida moderna. [...] A cultura da modernidade é eminentemente urbana e comporta a conjunção de duas dimensões indissociáveis: por um lado a cidade é o sítio de ação social renovadora, da transformação capitalista do mundo e da consolidação de uma nova ordem e, por outro lado, a cidade se torna, ela própria, o tema e o sujeito das manifestações culturais e artísticas*.

<sup>49</sup> DINIZ, Edinha, op. cit., p. 76.

<sup>50</sup> PESAVENTO, op. cit. p. 223.

<sup>51</sup> COELHO NETO (apud PESAVENTO, op. cit, p. 189).

*estrangeiros comparavam aquele sofisticado espaço da cidade com a Rue de la Paix, a Rue Vivienne ou a Castiglione.*<sup>52</sup>

O desejo de ser moderno, portanto, diante da realidade sócio-cultural do país, só poderia realmente se concretizar em uma *cidade ideal* criada pelo imaginário, trabalhada no esquema da *imagem-espelho*, conforme já definida por Pesavento, para quem o imaginário reconstrói as imagens do *real concreto* de forma positiva. *Imagem-espelho*, suporte de *representações sociais*, que tornou-se uma necessidade vital no *processo identitário* da elite carioca que tinha pleno contato com o modelo que representava a cidade de Paris, já mencionado, à qual o Rio tinha acesso através da intensa atividade de seu porto e das imagens evocadas pelos intelectuais que, geralmente, estudavam na Europa. Tratava-se de uma elite diferenciada por situação sócio-econômica e/ou intelectual privilegiada, que ansiava pela cidade que traduzia na *cidade colônia* seus anseios e desejos, o modo como queria viver. É bom lembrar que, segundo a autora, *o espelho reflete a imagem que sobre ele se debruça, como uma espécie de duplo do real. [...] No caso, a identidade refletida pode, como representação, coincidir - ou não - com o modelo original, sem que com isso deixe de ser aceita.*<sup>53</sup>

Por outro lado, a cidade que a elite carioca desse período procurou imitar em termos do urbanismo, da moda, dos hábitos, contrastava profundamente com outra cidade, a cidade do morro, das favelas, do malandro, dos botequins. A afirmação de sua identidade, que negava a identificação com a realidade colonial brasileira, necessitava das reformas que levariam o povo, que passou a significar o antigo, o exótico, o primitivo, para os subúrbios, com seus hábitos, costumes, *performances*, todos renegados pela cidade imaginada. Em termos das relações capitalistas que se afirmavam cada vez mais, as circunstâncias relacionadas à cidade colonial evidenciavam uma capital suja e sujeita a constantes surtos de epidemias que afastavam os estrangeiros, os prováveis investidores no país que, já havia muito, consideravam exótico. Havia uma realidade no Brasil colonial, portanto, aliada às circunstâncias econômicas do país no século XIX, já descritas, à possibilidade de participação da elite carioca em exposições universais, em visitas à Europa, que permitiram um incremento de uma imagem negativa do Brasil e dos brasileiros para os próprios brasileiros, uma imagem que já era cultivada no exterior, a imagem de um país exótico, com uma capital suja e sujeita a epidemias, habitado por um povo atrasado. A elite precisava mudar essa imagem para ela mesma e, nesse momento, a reforma era elemento essencial na construção da *cidade ideal*,

<sup>52</sup> EDMUNDO (apud PESAVENTO, op. cit., p.191).

<sup>53</sup> PESAVENTO, op. cit. p. 157.

construída como *espelho*. Assim, em um processo metonímico, com base em um modelo de *representações sociais* que efetivavam uma imagem positiva da *cidade real*, tomava-se o detalhe, certos elementos urbanísticos como referência do *todo*, do moderno, de uma identidade almejada. Segundo Pesavento,

*no caso brasileiro, a representação provoca o efeito de “verdade” e a cidade imaginária se sobrepõe à cidade real. Assim, se a reforma do Rio de Janeiro, [...] foi feita no intuito de construir uma Paris-sur-mer na sua vertente tropical, o distanciamento entre a versão e o resultado não invalida a força da construção imaginária. Mesmo que a aproximação com Paris se reduzisse a alguns elementos isolados, como os boulevards ou a fachada eclética ou art-nouveau dos prédios da majestosa Avenida Central, a vida urbana, em sua globalidade, era vivenciada como condizente a um ethos moderno.*<sup>54</sup>

Nesse processo metonímico, o Rio de Janeiro, a cidade capital, tornava-se modelo também para outras cidades do país. A projeção no espelho dessa *cidade moderna*, desejada, operava como emblema da nação, como emblema *da cidade maravilhosa, a força de representação tornaria real um país das maravilhas*<sup>55</sup>. Desse modo, as condições perversas das relações capitalistas brasileiras, a especificidade da formação histórica desse país, davam margem a um contexto que levava à ancoragem de novas *representações sociais*, ao peso do imaginário que se evidenciava de forma marcante sobre as condições do *real concreto*. Enfim, se a *Rua do Ouvidor* começara a objetivar esse processo, por outro lado, a cidade continuava crescendo, se inchando e as reformas se tornavam inevitáveis.

Os administradores então empenharam-se em reformar o Rio, em transformar o centro de uma cidade colonial brasileira, *com suas ruas estreitas, seu casario baixo entremeado de alguns sobrados, com um traçado irregular de ruas, ruelas e becos, entremeados de paços, praças e chafarizes*<sup>56</sup>, no centro de uma cidade moderna com amplas avenidas, com um traçado urbano regido pelos princípios da circulação, da higiene e da estética (Fig. 3, Anexo I). Nesse momento da realidade carioca, a *cidade colônia* colocava-se como problema inerente à *cidade questão*, conforme definida por Matos<sup>57</sup> e Bresciani.<sup>58</sup>

Um dos principais administradores cariocas a preocupar-se com os problemas da cidade, possivelmente, foi o prefeito Pereira Passos (1902-1906), que havia participado da

<sup>54</sup> Ibidem, p. 161.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 160.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 164.

<sup>57</sup> MATOS, Maria Izilda S. de. *Cotidiano e cidade*. In: *Cotidiano e cultura - história cidade e trabalho*. São Paulo: Edusc, 2002.

<sup>58</sup> BRESCIANI, Maria Stella M. *Cultura e história – uma aproximação possível*. In: *Cidade e literatura* – 132. Tempo Brasileiro – jan/mar, 1988.



*Comissão de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro*, em 1874, em um momento em que a questão das epidemias colocava em evidência o debate urbanístico sanitário. Esse debate associava as *preocupações técnicas de organização do espaço [...] às necessidades da higiene*, ao que a comissão acrescentou *preocupações estéticas com o visual da cidade*<sup>59</sup>. Sem auxílio financeiro do setor privado para as reformas pretendidas e sendo alvo de críticas do próprio governo, o plano não foi executado na época. As transformações urbanas significativas do Rio de Janeiro, portanto, que se iniciaram de forma característica e menos ousada desde as últimas décadas do século XIX, conforme já observado, aconteceram mais efetivamente na gestão de Pereira Passos no início do século XX. Essas reformas já foram minuciosamente analisadas pela historiografia<sup>60</sup>, valendo a pena ressaltar, no entanto, o *aspecto de verdadeira revolução urbana do conjunto de medidas*, o urbanismo que evidenciava formas produzidas por uma racionalidade que visava funcionalidade, regido pelos princípios da circulação, da higiene e da estética, aos quais a dimensão simbólica não podia deixar também de estar ligada. A dimensão simbólica apelava para o estabelecimento de *estratégias*, ou seja, de *lugares do outro* se for lembrado Certeau<sup>61</sup>, capazes de visar e enquadrar, tendo em vista a *cidade panorâmica*, outras formas de comportamento, novos hábitos e costumes, muitos deles hierarquizantes e excludentes, capazes de interferir profundamente nas *práticas populares cotidianas*. Segundo Pesavento,

*o conjunto das intervenções urbanísticas não se resumiu ao traçado da cidade, mas pretendeu penetrar fundo nas socialidades e valores do povo. Assim, a uma deliberada atitude de expulsão dos pobres do centro da cidade, motivada pela demolição dos cortiços e destruição de antigas ruas, seguiram-se proibições de hábitos e costumes populares, numa verdadeira arremetida disciplinatória: cães vadios, vacas, mendigos, pessoas descalças ou sem paletó são impedidas de circular livremente pela cidade, como até então faziam. Regulamentava-se a construção de prédios, e, com as demolições, segue-se a especulação do solo, a especulação com os terrenos e a conseqüente crise de moradia para a população pobre. Buscava-se eliminar da vista a pobreza, que, por convicção da elite era suja e perigosa. Se o centro era o cartão de visitas, as camadas populares, desalojadas, deveriam ir para os subúrbios – para onde se estendia a rede de transportes públicos - ou para a favela, já existentes desde 1897.*<sup>62</sup>

A esse respeito, Veríssimo *et al* concordam com a autora, ao afirmarem que *enquanto era aberta a Avenida Central (atual Rio Branco) com 1800 metros de comprimento e 33 de largura, a cidade colonial, com suas ruas estreitas e todas as suas mazelas, era banida,*

<sup>59</sup> PESAVENTO, op. cit., p. 168.

<sup>60</sup> Ibidem, p. 167.

<sup>61</sup> CERTEAU, op. cit.

<sup>62</sup> PESAVENTO, op. cit. p. 176.

*demolindo-se as concentrações de moradias pobres, empurrados para subúrbios distantes ou para os morros da periferia imediata.*<sup>63</sup> Aquilo que para um grupo social era uma norma racionalizadora e necessária, para outro significava caos e invasão. Assim, pode-se dizer que

*o Rio de Janeiro fora, tal como Paris, uma cidade revolucionada, extirpada, aberta, transformada pela ação configurada dos “produtores de espaço”, a serviço dos governos federal e municipal. Diferenças de escala à parte, o resultado da combinação de tempos e espaços – a cidade colonial de antes, o caos das intervenções e a nova cidade surgida – formava um contexto de imagens gráficas que dão suporte à estruturação de um imaginário coletivo. A base paisagística altera-se e, com ela, práticas sociais, costumes e valores, que seriam representados, por aqueles que vivenciaram a sequência de mudanças.*<sup>64</sup>

Nesse contexto, em um viés metonímico, mediante um intrincado de *representações sociais*, o Rio de Janeiro evidenciava um possível modelo de modernidade para todo o país, um modelo de nação brasileira, conforme observado por Pesavento:

*Na verdade a questão residia na possibilidade da reconciliação, ou seja, assumir a especificidade nacional e sentir-se, ao mesmo tempo, tributária de uma cultura universal. No caso do Rio de Janeiro, capital do país, “dizer a cidade”, como se viu, converte-se numa forma de “dizer o Brasil”. [...] essas representações cariocas formam, por seu lado, um padrão de referência identitária nacional, num viés metonímico que permite a sensação da modernidade introjetar-se no país, através da representação metropolizada do Rio.*<sup>65</sup> [Grifos meus].

Sentir-se vivendo no Rio de Janeiro, em uma *cidade moderna*, portanto, significava estabelecer um *padrão de referência identitária nacional* que implicava ser brasileiro, mas tributário de uma cultura universal, ou seja, em uma concepção *eurocêntrica*, ser *brasileiro civilizado*. Essa circunstância, por sua vez, conforme a base teórica abordada, já apontava um dos primeiros momentos de *construção da nação brasileira*.

Esse processo de modernização urbana brasileira, no seu cômputo geral, portanto, revelou um contraste entre o Rio moderno das elites e o Rio pleno de uma variedade de tipos, etnias, que apresentava um quadro rico em pequenas profissões, hábitos e formas de lazer vigentes entre as camadas mais baixas da população, matriz importante de outras *representações sociais*, o Rio dos grupos populares, das diferentes *territorialidades culturais*,

<sup>63</sup> VERÍSSIMO, Francisco Salvador *et al.* *Vida urbana: a evolução do cotidiano da cidade brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p. 116/117.

<sup>64</sup> PESAVENTO, op. cit., p. 177.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 210.

segundo Velloso.<sup>66</sup> Mais especificamente, no caso desta investigação, em contraste com o Rio da elite, sofrendo inevitáveis conseqüências em virtude de sua interação com ela, havia o Rio das inúmeras *práticas populares* e, dentre elas, o Rio dos encontros dos chorões, alegre, descontraído, pleno de um clima afetivo e solidário, de muita jocosidade e leveza. O afável, o espontâneo e o pitoresco, presente nessas e em outras manifestações culturais, misturavam-se nas cenas cariocas, permitindo um contraste interessante com a *cidade ideal* da elite, possibilitando a percepção de *rachas no espelho*. Em termos do real concreto e do imaginário, portanto, haviam pelo menos *dois Rios* interagindo de alguma forma no cenário geral: aquele que propiciava, sobretudo, a *visão panorâmica*, vinculada a *estratégias* necessárias à afirmação de uma identidade à elite que tinha como ideal ser civilizada e aquele mais próximo de algumas *práticas populares cotidianas* que passaram a se constituir, geralmente, também como *táticas*, como produções criativas usadas para ocupar e sobreviver no *lugar do outro*. As *táticas* reveladoras das condições de hibridismo, de particularidades locais, passaram a interagir de forma gradativa e intrincada com aquela circunstância que valorizava, sobretudo, o universal. Gradativamente, o Rio da elite foi acometido de *parisina* segundo expressão utilizada por Pesavento, na sua interação com o Rio das *práticas cotidianas* criativas que tornavam mais viva a cor local, que permitiram tanto a constatação de outros *lugares praticados* implicados com o choro carioca desse recorte de tempo, quanto a abordagem da cultura nacional entendida de forma mais ampla.

Nessa circunstância carioca, portanto, com base na concretude do *cadinho* que se conseguiu da *cidade moderna*, o imaginário popular favoreceu uma re-atualização dos sentidos, imprimiu nas práticas novos significados, efetivando *processos de re-significação*<sup>67</sup>, o que possibilitou entrever de forma mais clara, a busca de um *padrão de referência identitária nacional*<sup>68</sup>, que não mais se identificava apenas com o Brasil civilizado. Assim, esse *processo de re-significação*, ligado ao simbólico, às *representações sociais* da elite, vinculado aos *processos identitários* relacionados à cidade do Rio de Janeiro e ao país no período estudado, permitiu evidenciar também nesse contexto, o florescimento de outros aspectos do sentimento de nacionalidade, que passaram também a constituir o momento de *construção simbólica da nação brasileira*. Evidenciou-se, assim, a imagem positiva da

<sup>66</sup> VELLOSO, Mônica P. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-30)*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 26.

<sup>67</sup> CASTORIADIS, Cornelius. *Instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1995.

<sup>68</sup> PESAVENTO, op. cit. p. 210. Segundo a autora, a imagem do espelho também possibilitou observar *como essas representações da capital carioca formam, por seu lado um padrão de referência identitária nacional, num viés metonímico que permite a sensação da modernidade introjetar-se no país, através da representação metropolizada do Rio*.

*cidade/país*, porém, avivada com cores locais, no momento que passou a interagir com as *rachas no espelho*, nas quais se inserem outras imagens de uma mesma cidade [...] dito de outra forma, vamos ao encontro da polifonia de vozes que a cidade suscita, expressa em múltiplas leituras do real.<sup>69</sup> Significa que os artifícios do imaginário apontam também outras formas de enxergar a cidade, outros *insights* de traços nitidamente locais, capazes de formular *a cidade ideal* de outra maneira, evidenciar outro modo de ser brasileiro.

Os processos envolvidos com as imagens da *cidade ideal* almejada pela elite, portanto, se observados de outro ângulo no cenário carioca abordado, interagiram com as *práticas populares cotidianas* ligadas às atividades musicais dos chorões, com a sua música espontânea, fluídica, capaz de permitir a observação de imagens e conceitos vinculados a outro aspecto da *cidade ideal*, um aspecto que tinha também como modelo a possibilidade de uma outra vida, uma *vida especial*, conforme abordagem de Bakhtin<sup>70</sup> e DaMatta<sup>71</sup>, uma vida diferente daquela imposta pela fatalidade do social, pela funcionalidade e racionalidade implícitos no jeito de ser moderno. Tratava-se de uma prática musical propiciadora de um clima característico no qual uma *socialidade de base*, o afeto, a solidariedade se evidenciavam como elementos fundamentais, implicada com movimentos corporais, expressões faciais e, mediante outros vieses, letras mordazes, picantes, que se revelavam na dança e nas canções que receberam o nome de maxixe. Essa prática foi capaz de evidenciar em suas diversas trajetórias, a *racha na imagem-espelho*, outro aspecto da imagem da *cidade ideal*, a *memória do corpo*<sup>72</sup>, segundo Velloso, ou seja, movimentos e expressões peculiares reveladores também de um modo de ser e de estar na sociedade, ou de como se gostaria de ser ou de estar nessa sociedade. Era um modo de ser diferente daquele apenas envolvido com a necessidade de parecer europeu, profundamente implicado com a realidade, com os modos, com as coerções e lugares estratégicos ligados às relações capitalistas.

---

<sup>69</sup> Ibidem, p. 210.

<sup>70</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: Ed. UnB, 1999.

<sup>71</sup> DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 36-37

<sup>72</sup> VELLOSO, op. cit., p. 29-31. A autora, baseada em Revel (1990), tentando compreender as territorialidades culturais na cidade do Rio de Janeiro, evidenciou a importância do corpo nas manifestações culturais: *o corpo configura-se como inscrição histórica, ao redimensionar a memória coletiva, mostrando-se além dos domínios e das representações da cultura letrada*. Vários autores atualmente ressaltam a necessidade de considerar outras modalidades de memória, abrangendo hábitos, sentidos e também, as habilidades motoras. *Não se memoriza apenas por intermédio da mente, mas também do corpo*. A autora afirma que essa memória pode ser buscada nos diversos processos que codificam experiências, vivências corporais e sensoriais. [...] *Pode-se entender a partir daí que cada sociedade tem o seu corpo, assim como tem a sua língua.* [...] *Nos movimentos corporais, sejam esses expressos através das danças nos candomblés, das evoluções dos cordões carnavalescos ou na própria vivência cotidiana, revela-se toda uma coreografia específica de gestos, de movimentos, destinados a marcar espaço*.

Essas circunstâncias, com as quais os chorões, em sua maioria *pequenos burocratas*, funcionários públicos cariocas, interagiram profundamente, implicou também a interação de diferentes *representações sociais*, em uma *polifonia de vozes*, nos diversos encontros que marcaram, nesse momento, a *construção simbólica da nação*. Encontros que aconteceram desde o momento em que as danças européias passaram a ser acompanhadas e, muitas vezes, tocadas ao modo brasileiro característico desses músicos, os quais, interagindo profundamente com a *cidade moderna* da elite que vivenciava essas danças nos salões, já as haviam absorvido e a elas acrescentado o ritmo vibrante e espontâneo dos negros. Essas interações favoreceram, por outro lado, a percepção da assimilação também por parte da elite, de elementos característicos da música e do ritmo dos chorões, alcançada pelo seu acesso aos gêneros e formas já mencionados, da convivência com a sua música e estilo de vida nos cafés da *Rua do Ouvidor*, nas ressonâncias dos *teatros de revista*, que forneciam material para os assobios constantes e democráticos que constituíam o cenário da *barulhópolis* definida por Diniz.<sup>73</sup> Encontros e interações que puderam ser observados também na atuação de instrumentistas do choro que acompanhavam os números musicais nesses teatros e nas rádios, regidos muitas vezes por maestros de formação européia e os diálogos iniciais com a sociedade midiática que permitiram as primeiras gravações de sua música.

Trato, portanto, de *práticas sociais*, matrizes de *representações sociais* diversas e, desse modo, constitutivas de *lugares praticados*, de *táticas* criativas capazes de denunciar o encontro de diferentes *lugares de fala*, de ocupar o *lugar do outro* constituído pelas reformas urbanas, pelos locais de entretenimento da elite e, às vezes, de possibilitar alternativas de vida e de sensações para esse outro. Refiro-me à música e à ambiência dos chorões nas suas diferentes interações com a *cidade ideal/pais ideal*, capazes de transformar espaços em *lugares praticados*, conforme Certeau<sup>74</sup>, de evidenciar um modo de *habitar como poeta*, segundo Lefebvre, as *rachas no espelho* de forma profunda e evidente, como propõe Pesavento<sup>75</sup>, enfim, capazes de possibilitar a percepção de um *laço simbólico que se sobrepõe e encarna as várias afiliações locais que as pessoas possuem*.<sup>76</sup>

No contexto em que busco as *rachas do espelho* da *cidade ideal* da elite, portanto, a música dos chorões, cujo desenvolvimento se confunde com o próprio desenvolvimento da música popular brasileira, participou de perto dos processos de nacionalização não só da

---

<sup>73</sup> DINIZ, Edinha, op. cit.

<sup>74</sup> Cf. CERTEAU, op. cit.

<sup>75</sup> Cf. PESAVENTO, op. cit.

<sup>76</sup> FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura – globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Estúdio Nobel SESC, 1997, p. 151.

música, mas também do país. Trata-se de processos sempre plenos da tensão entre o universal e o local, da marca do modelo europeu, mas que nunca deixaram de evidenciar o grande *espontaneísmo* ligado à tradição negra, o que levou Edinha Diniz, a fonte dessa expressão neste texto, a afirmar que

*o entusiasmo e a sedução que o brasileiro sempre revelou pela música popular e a sua nacionalização ainda cedo na história de nossa cultura talvez indiquem que, mais do qualquer outra forma de arte, foi a música que permitiu a manifestação desse caráter espontâneo tão valorado entre os brasileiros.*<sup>77</sup>

Enfim, as diferentes *representações sociais*, portanto, em um relacionamento intrincado, revelaram uma *polifonia de vozes* e constituíram *lugares praticados* no Rio de Janeiro do período analisado, efetivando-se em distintas *práticas sociais*, revelando imagens de pelo menos *dois Rios* imaginados em constante interação. Como aponta Chartier, *evidenciam o trabalho de classificação e delimitação que produz as configurações múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos*<sup>78</sup>. O contexto abordado, a trama social assim tecida, remete também a Velloso, para quem *essas divergências que constroem a realidade histórica. [...] as representações – elaboradas pelos distintos grupos sociais – [que] vão se materializando na trama urbana. [...] não configuram apenas o mundo social, mas o constituem enquanto tal.*<sup>79</sup>. Essas observações, portanto, permitem afirmar que as práticas dos chorões cariocas do período enfocado, suportes de *representações sociais*, possibilitaram perceber as *identidades* sociais observadas no seu caráter performático, capazes de exibir maneiras próprias de estar no mundo, posições e estatutos representados simbolicamente, capazes de interferir na configuração mais ampla de uma Cultura Nacional, conforme aqui abordado. Mas permitem também a afirmação de que as *representações sociais* relacionadas a esse grupo estiveram sempre vinculadas a outro intrincado de representações e de relações referentes aos outros grupos com os quais interagiu, ao constituírem diferentes *lugares praticados*, o que denuncia também outras trajetórias estabelecidas por esses músicos na sua ocupação da cidade do Rio de Janeiro. As trajetórias já incluem a profissionalização de alguns deles e a ocupação do espaço oferecido pelo desenvolvimento da mídia.

<sup>77</sup> DINIZ, Edinha, op. cit., p. 161.

<sup>78</sup> CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. RJ: Bertrand, 1990, p. 23.

<sup>79</sup> VELLOSO, op. cit., p. 17.

### *Outras trajetórias dos chorões*

A busca na literatura especializada das várias formas que as práticas dos chorões assumiram e as interações que realizaram nesse período no cenário carioca, ao constituírem diferentes *lugares praticados*, permitiram constatar ainda no início do século XX, a sua relação com os recursos midiáticos disponíveis nesse tempo. Essa interação aconteceu, sobretudo, no momento das primeiras gravações do repertório chorístico, coincidindo com a fase inicial da utilização de registro sonoro mecânico<sup>80</sup> realizadas pela *Casa Edison*, a primeira no gênero do país. É interessante perceber que as gravações desse repertório, que constam do primeiro catálogo dessa empresa, foram feitas por uma banda de música porque a potência sonora desse conjunto instrumental é capaz de suprir, em parte, as características rudimentares do sistema utilizado. A esse respeito, Cazes, observa que

*os primeiros registros do repertório chorístico foram realizados pela Banda do Corpo de Bombeiros, comandada por Anacleto de Medeiros. A escolha de uma banda para os primeiros registros instrumentais devem-se naturalmente à potência sonora desse tipo de formação, capaz de superar a precariedade do sistema de gravação.<sup>81</sup>*

O primeiro catálogo, impresso em 1902, revela também a participação da *Banda da Casa Edison* nessas primeiras gravações, assim como evidencia que o repertório era sempre o mesmo, ou seja, consistia, sobretudo, de polcas, choros, tangos, valsas, maxixes. Logo em seguida apareceram as gravações de grupos com solistas. Já em 1910, segundo a mesma fonte, o choro dividiu um espaço maior também com o humor, por intermédio de cantores como Eduardo das Neves e Bahiano, alguns dos primeiros a profissionalizarem-se como compositores de choro e maxixe ligados ao *teatro de revista*. A compositora Chiquinha Gonzaga, já mencionada, realizou muitas gravações junto à *Casa Edison* nessa primeira fase do disco que, conforme Tinhorão, teve em 1927 o *ano que marca o fim das gravações mecânicas e o advento do sistema elétrico.<sup>82</sup>*

Um dos grandes nomes que apareceram nesse cenário, embora não tenha ficado restrito só a ele, é o de Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha (1897-1973), que teve uma atuação importante já nessas duas primeiras décadas do século XX. Para Cazes,

<sup>80</sup> CAZES, op. cit., p. 41. O autor comenta esse sistema de gravação: *o registro sonoro mecânico acontecia a partir de um cone de metal que tinha em sua extremidade um diafragma. Este comandava a agulha que cavava os sulcos na cera. Portanto, era necessário potência sonora para se ter certeza de que houve a gravação do som.*

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> TINHORÃO, José R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p 291.

*partindo da música dos chorões (polcas, schottische, valsas, etc.) e misturando elementos da tradição afro-brasileira, da música rural e de sua variada experiência profissional como músico, Pixinguinha aglutinou idéias e deu ao choro uma forma musical definitiva. Sob a luz de sua genialidade o choro ganhou ritmo, graça, calor.*<sup>83</sup>

O improviso e o virtuosismo, que sempre foram características marcantes do choro, tiveram um lugar de destaque na música desse pioneiro, já evidenciando o paradoxo que iria caracterizar o gênero: a inseparabilidade de muita espontaneidade e excesso de elaboração. Pixinguinha compôs e gravou muito já nessa época. Integrou conjuntos como o *Oito Batutas* e foi um dos primeiros a se profissionalizar e a viajar para o exterior. Dois clássicos do choro, de sua autoria, foram compostos no final da década de 1920: *Lamentos* em 1928 (CD 1, Faixa 3, Anexo V) e *Carinhoso* em 1929. Foram recebidos com estranheza pelo público porque já *se diferenciavam muito claramente do formato dos choros que se fazia até então*.<sup>84</sup> Pixinguinha não somente alterara as três partes da forma herdada da polca, compondo apenas em duas, como utilizara também uma introdução. Tomou parte, portanto, da trajetória rumo à profissionalização dos chorões, assim como participou do processo que, gradativamente, transformou, ou melhor, colocou lado a lado o *modo de tocar* característico dos chorões e um gênero musical, o choro.

Enfim, os primeiros passos da música popular no Brasil em direção à profissionalização dos músicos e a seu envolvimento com a indústria fonográfica, dos quais os chorões participaram intensamente, marcando outras trajetórias pela cidade do Rio, trouxeram novas implicações ao universo do choro. Tinhorão refere-se a elas:

*com o aparecimento das gravações – primeiro em cilindros, e logo também em discos - a produção de música popular iria ter ampliadas tanto sua base artística quanto industrial: a primeira, através da profissionalização dos cantores (solistas ou dos coros), da participação mais ampla de instrumentistas (de orquestras, bandas e conjuntos em geral) e do surgimento de figuras novas (o maestro-arranjador e o diretor artístico); a segunda, através do aparecimento das fábricas que exigiam capital, técnica e matéria prima. [...] Transformada, pois, em produto industrial-comercial pela necessidade de uma base material para a sua reprodução – disco, fita [...] a música popular brasileira passou, de fato, a partir do séc. XX, a situar-se dentro do mercado no mesmo plano dos demais produtos nacionais.*<sup>85</sup>

Os chorões revelavam-se, assim, ao cumprirem a sua trajetória nas gravadoras, na sua interação com outra dimensão da trama sócio-histórico e cultural que ajudavam a constituir.

<sup>83</sup> CAZES, op. cit., p. 57.

<sup>84</sup> Ibidem, p. 72.

<sup>85</sup> TINHORÃO, José R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 247-248.



Iniciaram no Rio de Janeiro outra trajetória, o seu encontro com as peculiaridades da sociedade midiática que ali se instalara nas primeiras décadas do século XX, a sua interação com os primeiros passos rumo à profissionalização do músico, participavam de transformações que já começavam a anunciar um outro tempo. Já levando em consideração o contexto caracterizado por avanços tecnológicos que começavam a se esboçar, o diálogo com os Estados Unidos da América (EUA) se intensificou gradativamente, Tinhorão comenta:

*às vésperas da revolução de 1930, a maioria dos músicos chorões, já velhos, ensacou seus violões ou meteu suas flautas nos baús. Alguns profissionalizaram-se como músicos tocando em orquestras de cinema ou nas orquestras dos teatros de revistas. Outros, tentando salvar-se aderindo à moda, incorporaram-se à novidade do jazz-band.*<sup>86</sup>

Esse autor, com essas observações, mostra exatamente a interação do choro com um outro tempo a partir da década de 1930, um tempo que limitou muito as possibilidades de trajetórias relacionadas aos chorões e à sua música na cidade, o que não significa que as rodas de choro deixaram de existir. Autores como Cazes<sup>87</sup> e André Diniz<sup>88</sup>, ressaltam que as rodas das salas de visitas, dos botequins, na sua informalidade e alto teor de *socialidade*, mesmo apresentando maior visibilidade em determinados momentos e menos em outros, estiveram em atividade desde que floresceram nas décadas finais do século XIX e espalharam-se até mesmo por várias regiões do país. Em um desses momentos de menor visibilidade, o choro chega à chamada *era Vargas*, um período de muito empenho na busca de *marcas simbólicas*, de *uma identidade nacional unificada*, de muitos esforços das instituições oficiais e midiáticas num outro momento específico de *construção simbólica da nação brasileira*.

Nesse período, transformações profundas econômicas políticas e sociais revolucionaram o cenário carioca, modificaram costumes, antigas práticas culturais, interferiram intensamente nas imagens dos *dois Rios* já delineadas. Intensificaram-se sentimentos nacionalistas antes apenas esboçados, apareceram investimentos e iniciativas políticas em prol da *construção* de outra *nação brasileira*, utilizando *símbolos nacionais*. E foi nesse contexto que, realmente, apareceu o samba, esse gênero musical que começou a se sobressair como música de carnaval, como a música do povo, da massa urbana que crescia em virtude das transformações sociais. Ocorreu então a sua *construção* como um dos símbolos nacionais<sup>89</sup>, atendendo aos mais diferentes interesses. Por outro lado, no contexto em que já ficou evidenciada a pouca visibilidade do choro, pode-se indagar onde estavam os chorões?

<sup>86</sup> Ibidem, p. 202.

<sup>87</sup> Cf. CAZES, op. cit.

<sup>88</sup> DINIZ, André, op. cit.

<sup>89</sup> VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ Zahar, 1995.

Como ficou a sua intensa e significativa atividade musical? Antes de responder a essas questões, no entanto, faz-se mister refletir um pouco mais sobre esse cenário sócio-histórico e cultural que apontava, também, as condições que viabilizaram a fundação de uma nova cidade, Brasília, as circunstâncias que permitiram a transferência para essa cidade do estatuto de capital federal e, conseqüentemente, de um bom número de funcionários públicos cariocas. Afinal, não eram eles que constituíam a grande maioria dos chorões?

## 1.2 AS CONDIÇÕES PARA A CONSTRUÇÃO DA NOVA CAPITAL

O auge da crise da superprodução do café, incrementada pelo *crack* da Bolsa de Nova York, em 1929, pela dificuldade de exportação e importação decorrentes da crise econômica internacional que interagiu com o ambiente das guerras mundiais, segundo Cotrim<sup>90</sup>, preparou o cenário em que as poderosas oligarquias regionais<sup>91</sup>, sobretudo a cafeeira, perderam o seu grande poder político. Nesse cenário, um grupo heterogêneo em termos regionais, veio a constituir a *Aliança Liberal*, desvinculada das poderosas forças ligadas ao café, colocou Getúlio Vargas (1930-1945) no poder. O Estado passou a investir cada vez mais na centralização das forças políticas e econômicas, buscando avidamente criar símbolos nacionais, *fabricar* um modelo de *autenticidade nacional*.

O governo que se instalou apoiado pela heterogeneidade regional representada pela *Aliança Liberal*, precisava de *princípios organizadores nacionais* para sustentar suas estratégias políticas. Nesse contexto, segundo Lauerhass Jr.<sup>92</sup>, a unidade passou a ter para o regime político brasileiro uma importância que nunca tivera até então, já que a *Aliança Liberal* não tinha *ideologia própria no plano nacional* e, por isso, precisava dessa sustentação. Essa circunstância levou Vianna<sup>93</sup> a afirmar que toda a movimentação política e cultural posterior à Revolução de 1930 foi *centralizadora, unificadora, nacionalizante e homogeneizadora*. O governo autoritário (sobretudo durante o Estado Novo 1937 - 1945) passou a assegurar de tal forma a centralização, que as manifestações culturais regionais não ameaçaram o todo. Conforme o autor, visando essa unidade no processo de *construção de símbolos nacionais*, do qual a música participou ativamente, *não foi escolhido [apenas] um dos mais antigos modelos regionais para simbolizar a nação, mas desses modelos foram*

<sup>90</sup> Cf. COTRIM, Gilberto. *História e consciência do Brasil*. São Paulo: Saraiva, 1996, p. 267.

<sup>91</sup> Essas oligarquias estavam centradas, sobretudo, nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

<sup>92</sup> LAUERHASS JR., Ludwig. *Getúlio Vargas e o triunfo do regionalismo brasileiro*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1986, p. 95.

<sup>93</sup> VIANNA, op. cit.

*retirados vários elementos ( um traje de baiana aqui, uma batida de samba ali) para compor um todo homogeneizador*<sup>94</sup>. O interessante é que a cultura popular regional e urbana do Rio de Janeiro, as *representações sociais* ligadas à *cidade ideal*, que já haviam indicado - em um processo metonímico - o *país ideal*, predominou no novo todo. Afinal, segundo Vianna, *a feijoada brasileira é feita com feijão preto carioca e não com feijão mulatinho nordestino*. Nesse contexto de criação dos símbolos nacionais, de tentativa de efetivar um processo de unificação nacional utilizando esses símbolos, a antiga questão da raça<sup>95</sup>, antes considerada símbolo do atraso brasileiro, teve também outro papel, cabendo a Gilberto Freyre a façanha teórica de dar caráter positivo ao mestiço. Assim, *a cultura brasileira, mestiçamente definida, não é mais causa do atraso do país, mas algo a ser cuidadosamente preservado, pois é a garantia de nossa especificidade (diante de outras nações) e do nosso futuro, que será cada vez mais mestiço*.<sup>96</sup> Esse cenário sócio-político e cultural lançou mão, portanto, de elementos que trabalharam a constituição de uma *unidade nacional*, a construção de um todo cultural capaz de representar o país.

Nesse cenário nacionalista, a dimensão ideológica do imaginário mostrou com maior vigor a sua força e o *mulato samba* passou a ser exaltado como o gênero musical nacional. Como um gênero de música popular ligado à música cantada, essa manifestação musical brasileira desenvolveu-se, sobretudo, na fase áurea do Rádio, nas gravações elétricas que sucederam as gravações mecânicas. Ligado originalmente aos habitantes do morro, de origem popular, portanto, o samba atingiu cada vez mais a grande massa urbana que continuou a crescer no cenário histórico já abordado, relacionado a um governo populista, nacionalista, que começou a investir numa indústria nacional. Cenário, desenvolvimento e características que favoreceram e propiciaram a *construção* do samba como um dos *símbolos nacionais*, o que remete especialmente a Vianna, que assinala o caráter de *construção* do samba, afirmando que *foi só nos anos 30 que o samba carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo de nacionalidade. Outros gêneros no Brasil passaram a ser considerados regionais*.<sup>97</sup> [...] *colocou em plano secundário os outros gêneros regionais*.<sup>98</sup> Acrescenta o autor:

---

<sup>94</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>95</sup> Essas reflexões já foram feitas na abordagem do cenário histórico do final do século XIX e início do século XX.

<sup>96</sup> VIANNA, op. cit, p. 63-64.

<sup>97</sup> Ibidem, p. 111.

<sup>98</sup> Ibidem, p. 126.

*a vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira. O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional, a Companhia Siderúrgica Nacional, O Conselho Nacional de Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional. Na música popular, o Brasil tem sido, desde então, o Reino do Samba.*<sup>99</sup>

A circunstância analisada por Vianna permite explicar, pelo menos em parte, a menor visibilidade do choro nesse cenário carioca e a manutenção de seu estatuto de tradição, de música regional característica do Rio de Janeiro. O governo de Vargas investiu muito no samba como *símbolo nacional* e, possivelmente, decorreu um número bem menor de gravações de música instrumental na década de 1940, proporcionalmente bem menor do que aquele da década de 1920, conforme informa Cazes, ao observar que, segundo levantamento feito pelo pesquisador Jairo Severiano, *entre 1902 e 1920 a proporção era de 61,5% de música instrumental para 38,5% de música cantada. Só para se ter uma idéia, no ano de 1940, o mesmo Jairo nos informa que essa proporção se invertera de forma totalmente desfavorável ao instrumental: de 13,8% para 86,2%.*<sup>100</sup> É bom lembrar também que na década de 1930 foi introduzido no país o rádio, muito utilizado pelo governo nacionalista na divulgação do seu *símbolo nacional*, o que levou Tinhorão a afirmar que

*transformada, assim, em artigo de consumo nacional vendido sob a forma de discos, e como atração indispensável para a sustentação de programas de rádio (inclusive com público presente, no caso dos programas de auditório) [...] a música popular brasileira iria dominar o mercado durante todo o período de Getúlio Vargas – 1930 – 1945 - em perfeita coincidência com a política econômica nacionalista de incentivo à produção brasileira e à ampliação do mercado interno.*<sup>101</sup>

O samba foi a manifestação musical que mais representou a música popular nesse momento, em razão das intenções do governo nacionalista. No entanto, não se pode deixar de considerar o seu *teor significativo*, a sua implicação com uma trama mais complexa de *representações sociais* que faz interagir diferentes dimensões culturais, conforme abordagem teórica já mencionada. Essa trama transcende a simples abordagem das *representações* ligadas apenas à *dimensão ideológica* do imaginário, conforme definida por Pesavento<sup>102</sup>, mesmo em circunstâncias como essa, em que a face mencionada se apresenta com força.

<sup>99</sup> Ibidem, p. 127.

<sup>100</sup> CAZES, op. cit., p. 45.

<sup>101</sup> TINHORÃO, José R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 298-299.

<sup>102</sup> PESAVENTO, Sandra J. *Em busca de uma outra história – imaginando o imaginário*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 15, n. 29, 1995.

Por outro lado, interagindo a seu modo com essa circunstância delineada por Tinhorão<sup>103</sup>, imersa na trama de relações da *cidade ideal/país ideal* que tinha o samba como um dos símbolos nacionais, a prática, habilidade e formação dos chorões ainda podiam ser observadas, sobretudo, nos *Regionais*, os conjuntos que acompanhavam cantores e calouros nos programas de rádio. Esses músicos, na sua formação característica, violões, cavaquinho, e solista, acrescida de percussão do pandeiro, já mostrando o seu diálogo com o samba, possuíam a habilidade de improvisar adquirida nas rodas de choro e, portanto, de manter música no ar em qualquer situação. Tratava-se de habilidade musical importante, em um momento de circunstâncias técnicas difíceis relacionadas aos primórdios do rádio que utilizava a música para *quebrar galho* nos momentos de falhas ou nos programas de calouros, que precisavam de músicos hábeis para acompanhá-los. A exigência desses músicos fazia-se sentir mesmo quando se tratava do acompanhamento de cantores veteranos, já que havia o grande inconveniente da programação ser levada ao vivo e de falhas ocorrerem sempre. Nesse contexto, os músicos desses conjuntos, chorões habilidosos, forneceram o grande suporte de acompanhamento dos programas ao vivo, o que levou Cazes a destacar a importância de um conjunto tipo *regional*, observando que *sendo uma formação que não necessitava de arranjos escritos, tinha a agilidade e o poder de improvisação para tapar buracos e resolver qualquer parada no que se referisse ao acompanhamento dos cantores.*<sup>104</sup>

Antes de continuar refletindo sobre o cenário sócio-histórico e cultural brasileiro em questão, no entanto, não posso deixar de lembrar também que Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, o compositor dos clássicos choros *Lamento* e *Carinhoso* compostos no final da década de 1920, continuou em plena atuação e produção. Um dos músicos mais brilhantes relacionados ao choro, exerceu também, com maestria, a atividade de arranjador e regente das orquestras de rádio da década de 1930 em diante. Nos anos 1940, formou a famosa e polêmica<sup>105</sup> parceria com o flautista Benedito Lacerda, um nome importante na história dos regionais, com trânsito nos programas de rádio e possuidor de grande tino comercial. Atuando nessa parceria, com as condições impostas por Lacerda, Pixinguinha ajudou a estabelecer novas características de estilo para o choro como, por exemplo, a improvisação virtuosística e o famoso *contraponto brasileiro.*<sup>106</sup>

<sup>103</sup> TINHORÃO, op. cit.

<sup>104</sup> CAZES, op. cit., p. 85.

<sup>105</sup> Essa parceria sempre em tom de polêmica, porque Benedito Lacerda havia aproveitado a situação financeira difícil de Pixinguinha para exigir não somente parceria nas composições, que não tinha acontecido, mas também a primazia de executar o solo da flauta, no qual aquele músico era exímio, restando a ele o sax-tenor. A genialidade de Pixinguinha, no entanto, possibilitou que esse instrumento exercesse um papel importante na execução e enriquecimento do chamado *contraponto brasileiro.*

<sup>106</sup> O *contraponto brasileiro* - melodias secundárias que dialogam com a principal de forma peculiar.

Por outro lado, aliado às conseqüências econômicas e políticas das guerras mundiais, que desviaram a atenção das metrópoles dos países americanos, esse contexto permitiu à indústria brasileira lançar-se realmente na busca do *abastecimento do mercado interno, procurando substituir os produtos importados pela produção nacional*<sup>107</sup>; possibilitou a promulgação das primeiras leis trabalhistas; fez surgir o ambiente da *cidade-indústria*, composto, sobretudo, pelo *proletariado*<sup>108</sup>, pela *classe média*<sup>109</sup>, constituída de diferentes dimensões e pela *burguesia industrial nacional* que, segundo Nunes, firmava-se nesse momento como classe social, defendendo seus interesses que seriam atendidos por uma política desenvolvimentista<sup>110</sup>, colocando em cena, como agente sócio-político, um setor que antes tinha sido relegado a um segundo plano. O Brasil começava a passar *de uma sociedade agroexportadora para outra de natureza urbano-industrial*.<sup>111</sup> Estava pronto, portanto, o caminho para a afirmação da *cidade indústria* que estabeleceria de forma mais prática e característica uma infra-estrutura para a *cidade moderna*, a cidade que realmente possibilitaria a efetivação das tendências *modernizadoras* da sociedade. A cidade que interagiu com um contexto que propiciou gradativamente a reflexão mais profunda do povo brasileiro sobre a sua dependência em relação às potências hegemônicas internacionais e a necessidade de investir cada vez mais em uma indústria nacional, como um dos importantes meios em prol da sua afirmação no cenário mundial. A indústria nacional, nas suas primeiras investidas de real afirmação, consistiu-se em uma das metas importantes, sobretudo, do último mandato do governo Getúlio Vargas. Segundo Cotrim, Vargas, nesse período, *procurou apagar a imagem de ditador do Estado Novo e construiu, em seu lugar, a figura de um estadista democrata. Além disso, retomou duas características que o consag[raram]: o nacionalismo econômico e a política de amparo aos trabalhadores urbanos*.<sup>112</sup> O autor assinala ainda que as novas forças políticas, *a nascente burguesia industrial, os setores mais politizados do proletariado e*

<sup>107</sup> COTRIM, op. cit., p. 248.

<sup>108</sup> NUNES, Brasilmar Ferreira. *A fantasia corporificada*. Brasília: Paralelo 15, 2004. Segundo esse autor, o proletariado era constituído, de um modo geral, pelos antigos migrantes europeus que trabalhavam na lavoura e que se juntavam àqueles provenientes de outras regiões do país e do exterior para trabalhar na indústria.

<sup>109</sup> Ibidem, p. 35. A classe média, nesse contexto, é classificada por Nunes como consumidora, ocupada com as atividades comerciais, burocráticas, sempre preocupada em buscar um *diploma de doutor* para garantir a sua posição em uma sociedade em que a elite burguesa industrial começava a se destacar, constituindo-se, aos poucos, no grupo social portador de uma grande característica: *núcleo social de base daquilo que na perspectiva weberiana de modernidade age no sentido histórico de destradicionalização, atuando como suporte para a futura hegemonia do individualismo na sociedade que se acentuara sobremaneira nos anos seguintes*

<sup>110</sup> ORTIZ, op. cit., p. 65-66. Conforme o autor, a *opção pelo desenvolvimento* significa *planificação, eficácia, racionalização, formação tecnológica, maximização do ritmo de crescimento*. Nesse contexto brasileiro, *a função dos intelectuais seria diagnosticar os problemas da nação e apresentar um programa a ser desenvolvido. Não há utopia, a realização do Ser nacional era questão de tempo, cabia à burguesia progressista comandar esse processo*.

<sup>111</sup> NUNES, op. cit. p. 34.

<sup>112</sup> COTRIM, op. cit., p. 291.

*alguns grupos da classe média*, passaram a identificar a solução de seus problemas e da sociedade como um todo, com *soluções nacionalistas*. Já Otávio Ianni, numa visão geral desse período de intensas transformações da sociedade brasileira, tece o seguinte comentário:

*A verdade é que as freqüentes crises ocorridas na “economia primária exportadora” (borracha, açúcar, café, mineração, etc. ) e as crises do capitalismo mundial (primeira Guerra Mundial, depressão econômica dos anos 1929-33 e Segunda Guerra Mundial) haviam revelado as limitações estruturais da dependência econômica. Mas também, revelaram as possibilidades que se abriam, devido às rupturas estruturais e à liberação das forças produtivas. A configuração histórica em que ocorreram a Revolução de 1930 e a reorganização do Estado Brasileiro permitiu a revisão das relações de dependência; e, em consequência, a reorientação do sistema econômico nacional*<sup>113</sup>

No cenário histórico nacionalista, aos poucos, políticos e intelectuais brasileiros forjadores de um *celeiro de idéias originais*, não aceitando as desigualdades entre as metrópoles e os países periféricos como inevitáveis e sim como obstáculos que poderiam e deveriam ser vencidos, contribuíram para uma rica e polêmica controvérsia teórica, presente no pensamento econômico brasileiro, que sugeria alternativas possíveis para ultrapassar o subdesenvolvimento. Tendo como elemento comum a *prioridade da indústria como meio de superar a pobreza ou de reduzir a diferença face aos países ricos e de se atingir a independência política e econômica através de um crescimento econômico auto-sustentado*<sup>114</sup>, esse debate tinha na *Comissão Econômica para a América Latina (Cepal)*<sup>115</sup> o seu núcleo pensante. Mais do que gerar uma teoria no sentido acadêmico, a Cepal voltava-se, sobretudo, para as possibilidades que evidenciavam uma passagem *no século XX de um modelo de crescimento primário-exportador hacia fuera para um modelo industrial hacia dentro*, enfocando a importância que teve a presença constante do Estado como agente indutor dessa mudança, sem deixar de considerar que *a necessária mudança no continente seria consumada como reflexo das mudanças na divisão internacional do trabalho entre o centro e a periferia*<sup>116</sup>. No tocante a essa questão, mas já de um outro ângulo de abordagem, Ortiz menciona também a atuação do *Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)* nas décadas de 1950 e 1960 . Segundo o autor, os intelectuais *isebianos* desse período,

<sup>113</sup> IANNI (apud COTRIM, op. cit., p. 285).

<sup>114</sup> BIELCHOWSKY (apud NUNES, op. cit. p. 29).

<sup>115</sup> A *Comissão Econômica para a América Latina (Cepal)*, é um órgão da *Organização das Nações Unidas (ONU)*, sediado no Chile.

<sup>116</sup> NUNES, op. cit. p. 31.

*ao construírem uma teoria do Brasil, retomam a temática da cultura brasileira, mas vão imprimir novos rumos à discussão. [...] o conceito de cultura é remodelado [...] os intelectuais do IESB analisam a questão cultural dentro de um quadro filosófico e sociológico [...] Mas eles insistirão, sobretudo, no fato de que cultura significa um vir a ser. Neste sentido eles privilegiarão a história que está por ser feita, a ação social e não os estudos históricos.<sup>117</sup>*

Nesse contexto, conforme Burns, predominou cada vez mais um nacionalismo agressivo, dotado de um impulso filosófico ao propor-se como programa de desenvolvimento da nação, de definição do caráter nacional e de projeção de uma imagem (de nação) favorável. Em síntese, um nacionalismo agressivo ou construtivo estava se formando.<sup>118</sup>

Estavam se forjando, portanto, algumas das condições que levaram, em outra trama de relações, à construção de um Novo Brasil, um contexto em que o estado desenvolvimentista procura [ria] uma legitimação ideológica junto a um determinado grupo de intelectuais, sem deixar, no entanto, de buscar outros objetivos e soluções. A ação de Juscelino Kubitschek conduziu o país para outros rumos, tendo como símbolo maior de seus investimentos e inovações a construção de nova capital para o país, o estabelecimento de estratégias e ações, novas concepções, que levaram Ortiz a observar:

*eu diria que o que é atual no pensamento do ISEB é justamente que ele não se constitui em “fábrica de ideologia” do governo Kubitscheck. Se de fato o estado desenvolvimentista procurou uma legitimação ideológica junto a um determinado grupo de intelectuais, não é menos verdade que os avatares dessa ideologia caminharam em um sentido oposto ao Estado brasileiro. O período Kubitscheck se caracteriza por uma internacionalização da economia brasileira justamente no momento em que se procura “fabricar” um ideário nacionalista para se diagnosticar e agir sobre problemas nacionais.<sup>119</sup>*

A questão nacionalista continuou tendo um peso muito grande no seu aspecto ideológico, mas revelava as suas implicações com outros ângulos do imaginário na construção simbólica da nação, ao evocar representações sociais diversas, o cenário que favoreceu a percepção da construção da segunda cidade ideal em outro momento de construção da nação brasileira.

<sup>117</sup> ORTIZ, op. cit., p. 45-46.

<sup>118</sup> BURNS (apud SILVA, Luiz Sérgio D. da. *A construção de Brasília – modernidade e periferia*. Goiânia: Ed. Da UFG, 1997, p. 56). Para os autores, o nacionalismo agressivo se consistia na terceira fase do nacionalismo brasileiro, diferente da primeira e da segunda fases (o nativismo colonial e o nacionalismo defensivo do século XIX, respectivamente), as quais se consistiram em uma série de reações isoladas e erráticas diante de estímulos externos.

<sup>119</sup> ORTIZ, op. cit. p. 46-47.



### 1.2.1 *Imagem-espelho - a segunda cidade ideal*

Nunes ressalta que o cenário urbano de mudanças estruturais na dinâmica social e econômica brasileira, que visava integrar assalariados e industriais conforme a lógica de expansão da indústria se revelou, sobretudo, como *centro de difusão* de inovações. No dizer desse autor, nesse contexto, o *discurso mudancista* em relação à capital federal do país teve condições de ganhar forças, mas só se sustentaria, se fosse *enquadrado numa lógica maior, supra-nacional, de reprodução da sociedade*.<sup>120</sup> A mudança da capital apareceu, então, como proposta de um candidato comprometido com a *modernização* da estrutura econômica, tendo como base uma ideologia nacionalista implicada com a integração nacional e, ao mesmo tempo, com uma política econômica internacionalizante, compondo um projeto geral para a nação resumido nos *50 anos em 5*, expressos no *Plano de Metas* do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960). Esse projeto propunha continuar transformando a realidade econômica e social do país, integrar o espaço nacional, visando desenvolvimento, progresso, aquisição de tecnologia e diversificação da estrutura econômica. Tratava-se do *esforço de coordenação de programas, de fins e de meios até então propostos para os diversos setores da economia* do sociólogo Fernando Henrique Cardoso<sup>121</sup>, segundo Nunes. Conforme esse autor, naquele momento, o Estado, com o seu centro de *difusão de inovações* previsto para funcionar na futura capital, era *o locus privilegiado de onde emana[riam] decisões que alcançariam a sociedade no seu conjunto, sobretudo o setor produtivo*.<sup>122</sup> Juscelino Kubitschek e seu *plano de metas* visavam atender à nova *burguesia nacional industrial* (em detrimento da *burguesia compradora* com base agrária), tendo como referência o desenvolvimento da América Latina com incrementos na indústria, obedecendo os moldes salariais dos países desenvolvidos. Por isso,

*as decisões da política industrial contidas no Plano de Metas foram realizadas no âmbito de uma concepção específica do papel do Estado no desenvolvimento nacional, que juntamente com as grandes empresas multinacionais e empresas nacionais de tipo familiar constituiriam o famoso “tripé” que abriria caminho para o desenvolvimento. Temas tais como planejamento econômico, vontade nacional, ocupação territorial, distribuição de renda, diversificação da estrutura produtiva, desenvolvimento científico e tecnológico [...] ditavam o tom das prioridades ali contidas.*<sup>123</sup>

Silva assinala que o governo de Kubitschek consistiu em *experiência de planejamento global da economia brasileira*, evidenciando uma ação governamental que administrou o

<sup>120</sup> NUNES, op. cit., p.26.

<sup>121</sup> CARDOSO, (apud NUNES, op. cit., p. 33)

<sup>122</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>123</sup> Ibidem, p. 33.

paradoxo de uma ideologia nacionalista justificando uma política econômica internacionalizante<sup>124</sup>. Para o autor, o programa propunha adesão à *modernidade*, o que significava também, em termos do Brasil, a intensificação das implicações com a funcionalidade, com a burocracia e com a organização e técnica. Por outro lado Nunes, analisando o papel da cidade nesse contexto, afirma que não havia no *plano de metas* qualquer proposta de dar às cidades um papel diferente no espaço da produção industrial, observando que

*na proposta de industrialização formulada pelo Plano de Metas a cidade como concentração de capital e de trabalho terminava por determinar uma função implícita de destaque para se atingir objetivos precisos: seriam nelas e a partir delas que os impulsos modernizantes da indústria e da sociedade no seu conjunto ocorreriam.*<sup>125</sup>

Brasília, nesse aspecto, desde o momento de construção dos discursos e das imagens que tinham como finalidade validar o projeto de sua construção, encarnou a sua *vocação administrativa*. Ligada à sua condição de sede administrativa das ações em prol da construção de um *novo Brasil* com *vocação industrial*, foi capaz de sustentar um *setor público-estatal-empregador*, e, assim, de abrigar, de acordo com esses discursos construídos, *a burocracia federal, um mercado consumidor seguro e permanente* em condições de irradiar seus efeitos *para a agricultura regional e para a indústria nacional como um todo*, trazendo alterações *nos fluxos de pessoas e mercadorias em geral.*<sup>126</sup> No cerne do plano de governo, o *plano de metas*, portanto, ao qual Brasília foi anexada posteriormente como *meta-síntese*, a *cidade industrial* detentora da *economia da industrialização* ocupou um lugar de destaque, o que concedia à nova capital outro papel como urbe. Refletindo sobre a circunstância exposta, lançando mão também da trajetória histórica já mencionada relacionada às cidades brasileiras, Nunes observa que o vínculo da lógica implícita e explícita na construção de Brasília com a lógica subjacente ao processo da urbanização brasileira, com o padrão histórico dessa urbanização, leva à hipótese de que *o espírito urbano sempre dominou na lógica estrutural de nossa formação histórica – ponta de lança de interesses metropolitanos na colônia, lugar de mercado e posteriormente da indústria e, em todas elas, lugar da burocracia do poder instituído*. Neste sentido, o autor adianta *que uma cidade da burocracia de Estado – como Brasília – que não tem a indústria na sua base, não está, de forma alguma em contradição com o padrão histórico da urbanização brasileira; ao contrário, guarda resquícios das cidades administrativas da colônia*. Acrescenta:

<sup>124</sup> SILVA, op. cit., p. 61.

<sup>125</sup> NUNES, op. cit., p. 34.

<sup>126</sup> Ibidem, p. 70.

*se olharmos pelo aspecto funcional, é a partir de Brasília que se “administra o país, que se regulam as leis e que se constrói um ambiente propício ao exercício de atividades burocráticas de controle da nação. Essas eram as funções da cidade colonial de nossas origens.”<sup>127</sup>*

Desse modo, analisada também nessa dimensão, capaz de fazer re-significar elementos residuais de outros espaços e tempos da realidade histórica brasileira, construída em um momento em que se evidenciavam mudanças fundamentais nessa sociedade, Brasília resgata a historicidade do projeto e da cidade no cenário brasileiro. A historicidade também ajuda a contextualizar e reconsiderar um projeto considerado completamente inovador, pleno de elementos desistorizantes<sup>128</sup>, que confere novo sentido à ação de ocupação de um território pouco habitado, à sua condição de cidade/sede administrativa de um governo que tem o Estado, nesse momento, como agente na condução dos rumos da sociedade voltada para o desenvolvimento industrial. Uma *cidade moderna*, portanto.

Outra circunstância que marca a fundação de Brasília, o seu papel de agente na condução dos novos rumos do país voltada para o desenvolvimento industrial, diz respeito à possibilidade que representa de desviar o fluxo das correntes migratórias para um espaço alternativo, para *uma região vazia e com um potencial significativo de possibilidades de inserção na lógica do mercado*<sup>129</sup>. O movimento das correntes migratórias nesse contexto, portanto, não mudou a essência do seu processo, mas, sim, desafogou os centros industriais, além de integrar o Norte e o Centro-Oeste no processo modernizador da sociedade brasileira, diminuindo o desequilíbrio econômico, social e político existente entre essas regiões, atendendo às antigas preocupações da elite brasileira que sempre se manteve assustada com o grande e ameaçador número de desprivilegiados sociais que cada vez mais tinha como meta se dirigir às metrópoles industriais. Brasília funcionou, portanto, segundo Nunes, também como *um paredão que impediu o deslocamento das massas rurais para as grandes metrópoles*<sup>130</sup>, elemento importante de outro discurso cuidadosamente construído, dirigido àqueles que defendiam a integração nacional, o país moderno e desenvolvido. Até mesmo os discursos parlamentares foram devidamente utilizados, imbricados em uma ideologia nacionalista levada a termo por publicitários e políticos que investiram de forma eficaz na elaboração de imagens capazes de favorecer a consolidação do projeto de construção da capital, de revelar de forma intensa o aspecto político das condições que permitiram essa

---

<sup>127</sup> Ibidem, p. 37-38

<sup>128</sup> HOLSTON, James. *A cidade modernista - Uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

<sup>129</sup> NUNES, op. cit., p. 35.

<sup>130</sup> Ibidem, p. 69.

mudança radical no país. Outro processo de *construção simbólica da nação* brasileira evidencia-se, portanto, tendo como referência, mais uma vez, uma *cidade-imagem*, uma *cidade-ideal* relacionada a um *país-ideal*, o primeiro esboço de outra *imagem-espelho*.

Discursos e imagens, recursos utilizados veementemente pelas forças que queriam justificar a construção da cidade, considerada *meta-síntese*, uma nova capital para um novo país, do candidato à presidência da república que elaborou o *plano de metas*. Discursos de políticos e publicitários, do candidato à presidência e de vários parlamentares a ele ligados, que trabalharam de forma intensa nesse cenário, com uma riqueza de imagens, com *representações sociais*, com a *imagem do espelho* que reconstrói de forma positiva o real concreto, implicadas com as *dimensões real, utópica e ideológica do imaginário*, conforme as reflexões de Pesavento.<sup>131</sup> Essas imagens e *representações* foram intensamente manipuladas com o intuito de vencer as forças de oposição que se formavam diante da iminência de perturbação de uma ordem já estabelecida, uma ordem que vinha vigorando desde a transferência da capital do país para a cidade do Rio de Janeiro. A tarefa era difícil, já que se tratava da mudança de cidadãos de uma cidade centrada no litoral para o planalto central do país, para uma região inóspita, pouco habitada e pouco desenvolvida economicamente. Afinal, sobretudo para os cariocas e para grande parte dos brasileiros, o Brasil tinha a sua capital que cumpria muito bem a sua função de *cidade/país*, uma *cidade ideal*, pois

*não se duvidava sobre a representatividade do espírito nacional do Rio de Janeiro: cidade cosmopolita, povoada pelas diferentes raças e etnias responsáveis pela identidade brasileira, centro intelectual de onde emanavam concepções da nação brasileira, que poderíamos considerar consensuais, cidade economicamente importante na produção nacional, enfim, cidade maravilhosa, orgulho do povo, da nação.*<sup>132</sup>

Nesse período as *forças de oposição* objetivavam não apenas as *representações sociais* de uma antiga elite política brasileira, dos funcionários públicos que deveriam ser transferidos para a nova capital ou corriam o risco de o ser, mas também dos cidadãos cariocas, como pode ser observado, por exemplo, no samba do compositor de música popular Billy Blanco<sup>133</sup>:

<sup>131</sup> PESAVENTO, Sandra J. *Em busca de uma outra história – imaginando o imaginário*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 15, n. 29, 1995.

<sup>132</sup> NUNES, op. cit., p. 63.

<sup>133</sup> BLANCO, Billy. *Tirando de letra e música*. Rio de Janeiro: Ricordi, 1996, p. 40-41.

### **Não vou para Brasília**

*Eu não sou índio nem nada,  
 não tenho orelha furada  
 nem uso argola  
 pendurada no nariz,  
 não uso tanga de pena  
 a minha pele é morena  
 do sol da praia onde nasci  
 e me criei feliz  
 Não vou, não vou para Brasília  
 Nem eu nem minha família,  
 mesmo que seja  
 Pra ficar cheio de grana,  
 A vida não se compara,  
 Mesmo difícil, tão cara,  
 Quero ser pobre  
 Sem deixar Copacabana.*

A letra da música *Não vou para Brasília*, nesse cenário sócio-histórico e cultural, constitui-se em um fragmento discursivo, em um *enunciado*<sup>134</sup>, conforme Bakhtin. Um *enunciado* que, na circunstância *mudancista*, polêmica, surpreendeu o país evidenciando *representações sociais* que circulavam pela cidade do Rio de Janeiro, se entrecruzando com os *enunciados/representações sociais* dos políticos e publicitários já mencionados, os quais, ávida e criativamente, defendiam a mudança. No livro que comenta as suas obras, incluindo composições que exaltam e declaram o seu amor ao Rio de Janeiro, Blanco, de forma irônica observa: *não queríamos de jeito algum deixar a garota de Ipanema para turista, trocando muita praia pela nova capital, por mais bela que fosse, mercê de São Niemeyer, o Arquiteto do século*. Lembra também a reação negativa de Juscelino Kubitschek à letra do samba: *meu presidente preferido apenas pediu ao Moacyr Areias, diretor-geral da Rádio Nacional, que segurasse as pontas e não desse audiência ao samba no rádio, na época a mais ouvida no continente. [...] Forma delicada de vetar sem proibir*. Na sua forma irreverente de narrar, acrescenta ainda às suas declarações que apesar do pedido do presidente o samba foi divulgado *em outras emissoras, bailes, dancings, parques de diversão, circos, clubes, gafieiras, etc*. Observa também que *nos etcéteras estava incluída a casa do chefe, que*

<sup>134</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Estética da comunicação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

particularmente achava a música espirituosa<sup>135</sup>. A letra da música e os comentários do autor evidenciam as *representações sociais* que estavam circulando, sujeitas ao processo de *ancoragem* e *naturalização*, tendo como veículo, a mídia, conforme abordagem de Jodelet<sup>136</sup>, Canclini<sup>137</sup> e Thompson<sup>138</sup>.

Enfim, apesar das evidentes reações contrárias ao projeto *mudancista*, das diferentes *representações sociais* que começavam a se forjar e a se entrelaçar, a realidade brasileira passou a vislumbrar um planejamento global da economia, a centralização da capital que, mais uma vez na história do país, teria que cumprir também a sua função administrativa de velar de longe pelos centros diretamente ligados às relações de produção, de cumprir as metas de um candidato a presidente da República que visava a integração nacional, construir um paredão à imigração rural que se dirigia para os centros industrializados. A realidade brasileira tinha como ponto de partida, outra vez, uma *cidade-imagem*, outra *imagem-espelho*, que se constituía em outro exemplo e proposição de um novo país para um povo que continuava querendo ser desenvolvido e moderno. Exemplo, proposição de novos rumos para a nação, de soluções ao desejo de afirmação perante as outras nações, a *cidade-imagem*, a *imagem-espelho*, foram capazes de, intencionalmente, em um viés novamente metonímico, servir de modelo para o restante do país dessa circunstância. *A construção de Brasília foi um velho sonho e vitória do nacionalismo brasileiro*<sup>139</sup>, o resultado de muito investimento na construção intencional de outras imagens da *cidade ideal*, capazes de tornar irreversível o processo de mudança, o que permite citar Oliveira<sup>140</sup>, para quem essa construção significou a recriação do mito de *re-fundação da nação* brasileira.

É bom lembrar ainda que as metas relacionadas à construção de Brasília, tendo em vista um projeto político e econômico, se completava com um projeto urbanístico arrojado e inovador, que evocava outro aspecto da imagem da segunda *cidade ideal*, implicado com a busca de afirmação do urbanismo no Brasil. Segundo Nunes, o projeto era ligado a *um campo de lutas simbólicas* que se insere *num espaço de competições estéticas que goza de um grau de autonomia relativa face a outros campos do espaço social*<sup>141</sup>. O campo urbanístico, naquele momento, profundamente relacionado com as questões sociais, era composto por

<sup>135</sup> BLANCO, op. cit. p. 40.

<sup>136</sup> JODELET, Denise. *As representações sociais no campo das ciências humanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

<sup>137</sup> CANCLINI, op. cit.

<sup>138</sup> THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

<sup>139</sup> SILVA, op. cit., p. 60.

<sup>140</sup> Cf. OLIVEIRA, Márcio de. *Brasília: o mito na trajetória da nação*. Brasília: Paralelo 15, 2005.

<sup>141</sup> NUNES, op. cit., p. 79.

arquitetos que interagiam com as idéias internacionais vinculadas a processos socialistas<sup>142</sup> e no contexto abordado, soube aproveitar as circunstâncias que permitiram a sua visibilidade, contribuindo para a legitimação dessa área do saber no país. Esse campo tornou realidade o projeto capaz de criar um Plano Piloto condizente com uma cidade administrativa completamente vinculada a uma ideologia nacionalista, veiculada por um governo desenvolvimentista, mas também a ideais socialistas, já que apresentava *uma premissa fundamentalmente utópica: a de que a concepção e organização de Brasília deveriam transformar a sociedade brasileira, [...] a igualdade ou estandarização dos elementos arquitetônicos evita [ria] a discriminação social.*<sup>143</sup> Pode-se propor, portanto, uma relação instrumental entre arquitetura e sociedade, em alusão às formas arquitetônicas de uma *cidade modernista* que seriam capazes de forçar novas formas de experiência social, de associação coletiva, o que resultaria em outros valores e hábitos pessoais. Era esse *o instrumento essencial que os planejadores de Brasília esperavam empregar no estabelecimento de suas prescrições igualitárias para uma nova sociedade brasileira*<sup>144</sup>, assim como estava expressa na elaboração do projeto e execução de um dos mais acurados modelos de *cidade modernista*, uma *produção nacional*, capaz de revelar ao mundo as possibilidades da *nação brasileira*, de evidenciar a sua interação, no campo da arquitetura e urbanismo, com o movimento estético modernista, o diálogo do universal com o particular. Caberia, portanto a arquitetos e urbanistas delinear os traços fundamentais da sociedade. Na sua polissemia, no entanto, segundo Holston<sup>145</sup>, o plano urbanístico *modernista* tinha condições de significar também conforme os projetos do governo ligados a uma ideologia nacionalista/desenvolvimentista. Essa polissemia permitiu ao Estado encarar a nova capital como emblema de um novo país, *o que pode ser uma outra e não menos importante razão para legitimar socialmente o projeto*, emblema de um país moderno, capaz de subverter o subdesenvolvimento por meio da planificação, organização, trabalho, dedicação e investimento de todos no diálogo do nacional com o internacional, elementos simbolicamente incorporados na *cidade imagem, imagem e espelho*, criada para projetar para todo o país a imagem do que ele deveria se tornar. Por meio dela estava instalada, com visibilidade internacional, *a vitrine das possibilidades da sociedade brasileira de ser original em seus projetos*<sup>146</sup>, de modernização e tentativa de superar o subdesenvolvimento, de engajamento nos movimentos modernistas, circunstância que levou Darcy Ribeiro a observar:

---

<sup>142</sup> HOLSTON, op.cit. Esse autor aborda, detalhadamente, a exploração desse ângulo do projeto de Brasília.

<sup>143</sup> NUNES, op. cit. p. 28-29.

<sup>144</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>145</sup> Cf. HOLSTON, op. cit.

<sup>146</sup> NUNES, op. cit. p. 62.

*Ouro Preto XVIII e Brasília no séc. XX, como complexos urbanísticos arquitetônicos, representam, talvez, os primeiros atos maduros de criatividade dos brasileiros no plano da cultura erudita. E o representam não porque sejam típicas e sim porque são expressões iguais ou melhores que quaisquer outras dos ideais estéticos da civilização a que pertencem.*<sup>147</sup>

No final de contas, mais uma vez um projeto de *cidade moderna*, no caso, mais precisamente, *modernista*, evocava imagens, determinava reações, comportamentos dos urbanitas; a cidade do *voyeur*, a cidade panorâmica esboçava-se novamente como o lugar da *estratégia*, no qual o saber também se manifestava como poder, conforme definido por Certeau.<sup>148</sup> Tratava-se de lugar propício para a trama intrincada de relações que viria a estabelecer novos modos de usá-la, revelar as *práticas populares simbólicas* dos *caminhantes pedestres*. Na verdade, esboçava-se mais um aspecto inerente ao processo de criação de outra *imagem-espelho* que, no seu viés metonímico, marcaria outro momento de *construção simbólica da nação brasileira*.

Estavam estabelecidas as *condições econômicas, urbanísticas e políticas* brasileiras, os três aspectos ligados à construção do protótipo de *cidade modernista* no Brasil – Brasília. Segundo Nunes, foram essas três dimensões que forneceram as bases de sustentação para o chamado *discurso fundador*, que possibilitaram entender as condições que viabilizaram a mudança da capital. Assim, *em 1958, o projeto era irreversível. A construção da cidade caiu nas graças da nação e o seu impacto na realidade deixou de ser hipótese para começar a se tornar realidade.*<sup>149</sup> Um projeto mudancista de tal porte não poderia ser efetivado sem ser legitimado pela nação, o que só aconteceria se expressasse aspectos essenciais da história e da cultura brasileiras, se dialogasse também com os anseios e perspectivas do povo. O esforço e competência de Juscelino Kubistchek e dos políticos ligados a ele, possibilitaram a realização do projeto, pois souberam aproveitar e construir imagens e discursos veiculados por diversos enunciados que levaram a essa legitimação, exatamente por estarem fincados na realidade histórica da nação. Discursos e imagens integraram-se numa *imagem-síntese*, a imagem da *capital modernista* localizada em pleno Brasil Central. Segundo Silva, conteúdos utópicos davam sentido a uma época *em que a identidade era fornecida pelo sonho, ao mesmo tempo em que o sonho era a própria identidade*. Observa ainda o autor que *domesticar o sertão*

<sup>147</sup> RIBEIRO, Darcy. *Teoria do Brasil: 1º - os brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 140-147.

<sup>148</sup> Cf. CERTEAU, op. cit.

<sup>149</sup> NUNES, op. cit. p. 74.



seria tarefa para homens que reconhecessem em si próprios a existência dos sonhos impossíveis. Na busca do real era necessário encarar de frente a irrealidade.<sup>150</sup> Acrescenta:

*os argumentos da propaganda mudancista que justificavam a modernização da sociedade brasileira encontravam seu grande símbolo na cidade que então se construía. Fortalecia-se a idéia de que a renovação do Brasil era possível e de que o melhor instrumento para isso era a nova capital. [...] O que está em jogo, no entanto, é a própria simbolização ( o enlace indissolúvel e necessário entre o conteúdo verdadeiro e uma referência objetiva). Representar o Brasil para possuí-lo. Ao mesmo tempo subjetividade e objetividade, permanência e relatividade que produzem a mensagem do Brasil como realidade (atualizada por sua nova capital)<sup>151</sup>*

Os aspectos econômicos, políticos e urbanísticos estabelecidos no processo de construção da *imagem-espelho* da segunda *cidade ideal*, em âmbito mais geral, levam às circunstâncias de vida do povo, abordam outro aspecto constitutivo dessa imagem. Eles encarnam a capacidade de *sedução de empreendimento*, até mesmo sobre indivíduos das regiões afastadas e decadentes estratégica e economicamente do país, que se encontravam em disponibilidade para migrar e que tinham, como horizonte de melhores condições de vida, apenas os seus sonhos e a esperança que a nova capital representava. A imagem da *cidade ideal* nesse momento, não teve mais como modelo, como na circunstância do contexto carioca, a cidade de Paris, mas as imagens de um país moderno e desenvolvido, integrado, capaz de oportunidades para todos.

Essas imagens evidenciavam de forma mais clara ainda, portanto, não apenas o investimento de um governo desenvolvimentista e centralizador, de um urbanista e arquiteto socialistas em mais um momento de *construção da nação brasileira*, mas também o investimento do homem comum, do povo que compunha essa nação pelo seu trabalho, com seus sonhos e a sua esperança. O campo de percepções sobre o qual foi construída essa *imagem-espelho* nos seus diferentes aspectos, no entrecruzamento de diferentes *representações sociais*, portanto, foi constituído também pelo *real concreto*, relacionado a um país perpassado por profundas transformações estruturais em todos os seus níveis, constituído de uma massa urbana que continuava a crescer de forma significativa, desigual e desorganizada, pelas iniciativas de um governo nacionalista/centralizador. Tratava-se de um campo de percepções ligado não somente às condições políticas e econômicas relacionadas a esse cenário histórico, com todas as suas implicações ideológicas, mas também aos anseios e necessidades do povo, um povo carente de novas circunstâncias de vida. Assim, as

---

<sup>150</sup> SILVA, op. cit., p. 67- 68

<sup>151</sup> Ibidem, p. 70-72.

possibilidades implícitas na imagem da *cidade ideal/país ideal* incorporada à cidade de Brasília permite vislumbrar a sua grande importância simbólica, que fez com que continuasse a ser profundamente utilizada pelos políticos nos discursos da Câmara dos Deputados e do Senado instalado em terras cariocas, no momento de buscar, cada vez mais, uma validação para o projeto mudancista. Tornaram-se evidentes nesse contexto, portanto, imagens ligadas a *representações sociais* elaboradas pelo imaginário constituído nas suas três dimensões: *a real, a utópica e a ideológica*. Nessa simbolização, fica claro também, o ponto de encontro de diferentes programas de ação, de *representações sociais* diversas que evidenciam um *cruzamento de expectativas, há muito gestadas no imaginário e no pensamento social brasileiro*.<sup>152</sup> Aconteceu em Brasília o encontro de formas diferentes de ordenação simbólica capazes de evidenciar *processos de re-significação* e de *identificação* relacionados a uma *imagem símbolo* dotada da capacidade de constituir um ponto estável para uma nação, uma imagem de *cidade ideal/país ideal* em um momento de transformações estruturais profundas, um elemento importante em outro momento de *construção da nação brasileira*. E nesse cenário, onde estavam os chorões?

Nas décadas de 1950 e 1960, que marcaram um momento de revitalização do choro, tendo convivido também com a realidade dos regionais, dos arranjos das orquestras de rádio, com o talento e a música profundamente inovadora de Pixinguinha, mantendo as rodas e gravações de choro, dois chorões destacaram-se nesse cenário carioca: Jacob Pick Bittencourt, o Jacob do Bandolim (1918-1969) e Waldir Azevedo (1923 -1980). Jacob e Waldir tornaram-se referências em termos não somente da *performance* desse gênero musical, mas também da composição de clássicos do repertório chorístico que ainda são muito executados, como *Noites cariocas* e *Doce de coco* do primeiro e *Brasileirinho* e *Delicado* do segundo ( Faixas 5 e 4 e 6 e 7, CD 01, Anexo V.). Essas duas últimas, consideradas fenômenos da mídia nacional na década de 1950<sup>153</sup>, corroboram a observação de que esses dois músicos conviveram de perto com o cenário que expandiu os recursos midiáticos e incrementou a *Indústria Cultural*, o cenário nacionalista que começou a dialogar de forma mais intensa com o cenário internacional. Tendo em vista o enfoque desta investigação, é interessante lembrar também que Jacob visitou Brasília algumas vezes, convivendo com os chorões que ali residiam e que Waldir morou nessa cidade a partir de 1971, acompanhando a filha, casada com um funcionário público transferido. Segundo Cazes, *no ano de 74, levado pelo violonista Hamilton Costa e pelo cavaquinista Assis (o Six), Waldir passou a freqüentar as reuniões do*

<sup>152</sup> Ibidem, p. 72.

<sup>153</sup> Cf. BERNARDO, Marco. *Waldir Azevedo. Um cavaquinho na história*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

*Clube do Choro*.<sup>154</sup> Por outro lado, independentemente do sucesso desses dois renomados chorões, de maior ou menor visibilidade do choro nesse cenário, as rodas de choro de caráter amador, que aconteciam nos botequins, nas salas de visita e fundos de quintal, nunca deixaram de existir. No Rio de Janeiro aconteceram nas décadas de 1950 e 1960, como pôde ser constatado pelo relato de Cazes sobre as conhecidas rodas da casa de Jacob do Bandolim e do bar Sovaco da Cobra<sup>155</sup> na Penha. E elas continuaram durante o período em que se forjaram as condições socio-político e econômicas que, aliadas a um desejo histórico de criação de uma nova capital para o país, levaram à criação da cidade de Brasília.

Apesar das inúmeras reclamações e oposições, foi para essa outra *cidade- imagem*, para essa outra *cidade-ideal*, por fim construída, que se dirigiu um grande número de funcionários públicos cariocas. Segundo Nunes, a *resistência à mudança refletia a acomodação dos parlamentares ao conforto e às vantagens do litoral*.<sup>156</sup> E é interessante destacar que os funcionários tradicionalmente ligados à prática dos chorões constituíram o público alvo para o qual o Plano Piloto tinha sido concebido e construído, conforme observa Nunes:

*por ser uma cidade concebida idealmente por instâncias políticas, desenhada por técnicos e profissionais do desenho urbano, e suas funções sendo predeterminadas, Brasília condicionou, desde seu projeto, os grupos sociais mais significativos que iriam povoar aquela idéia, especialmente a burocracia do Estado, para a qual ela foi construída em prioridade.*<sup>157</sup>

Resta saber então, como interagiram com a *cidade modernista* os cidadãos cariocas que ali chegaram, muitos deles com a habilidade e o hábito de participação nas rodas de choro. Que significados estavam incorporados na prática dos chorões nesse outro cenário histórico? Que *representações sociais* evocavam? Acostumados ao ambiente e efeitos dessa manifestação musical rica em termos da *socialidade de base*, quais as suas primeiras reações ante a cidade racional e meticulosamente planejada para constituir-se no centro administrativo do país, fruto de *representações* ligadas a uma ideologia nacionalista? Tratava-se de uma cidade planejada, também não se pode esquecer, para cumprir os ideais utópicos do arquiteto e do urbanista socialistas que pretendiam, com uma concepção racionalista e funcional, construir uma sociedade igualitária. Esse foi o cenário brasiliense inicial. O choro, na sua ambiência característica, pode mesmo ser considerado uma *racha no espelho* no cenário

<sup>154</sup> CAZES, op. cit., p. 109.

<sup>155</sup> Cf. CAZES, op. cit.

<sup>156</sup> NUNES, op. cit., p. 78.

<sup>157</sup> Ibidem, p. 38.

brasileiro constituído, mais uma vez, pela imagem da *cidade/país ideal*? É o que instiga, dá sentido à *flânerie* nesse momento e será abordado na próxima parte.

## **B** PRIMEIRO EPISÓDIO – Parte 2

### **Memórias chorando... chorando em Brasília...**

*Brasília, quando tornou-se capital federal, roubou duas tradições do Rio de Janeiro: o direito de ser o centro administrativo do país e o choro. Sim, o choro. Afinal, os chorões brotavam, no Brasil, em dois meios: o funcionalismo público e o militar.*

*Maria do Rosário Caetano*

O olhar do *voyeur*, dirigido para o Plano Piloto, evidencia a tentativa de controle e racionalização do espaço e das relações humanas, a organização funcionalista de uma cidade que imprime, mais enfaticamente, uma rede de vigilância nas suas instituições, capaz de exercer um controle velado, um *controle panóptico*<sup>1</sup>, de pôr em prática um *saber* que também implica *poder*, conforme Certeau<sup>2</sup>. A cidade de Brasília é uma organização forjadora de autênticos *lugares próprios* (nesse caso particular, incluindo também, além das prescrições do projeto arquitetônico, a grande quantidade de instituições oficiais e a sede do governo), ou seja, lugares que funcionam como redes de vigilância velada do outro, capazes de apontar [Circulando pela cidade, no entanto, tendo em vista as \*práticas populares\* que a invadem, o que inclui a prática das rodas de choro, não é difícil à \*flânerie\* constatar outra realidade. A observação de Brasília, portanto, leva em conta também a ótica capaz de evidenciar outra textura do tecido urbano, abrindo possibilidades para se afirmar: se a cidade serve de marco para as estratégias sócio-político-econômicas, a vida cotidiana deixa voltar o que o projeto urbano excluía, \*a linguagem do poder se urbaniza, mas a cidade se vê entregue aos movimentos contraditórios que se compensam e se combinam, fora do poder panóptico\*.<sup>3</sup> Assim, posso dizer que, nos discursos, nas instituições que ideologizam Brasília, há a](http://caminhos predeterminados para o homem comum, como lugares das estratégias.</a></p></div><div data-bbox=)

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, (apud CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994, v. 1). Esse autor refere-se ao *poder panóptico* relacionado às instituições sociais entendidas como elementos controladores da ordem social, às ações ligadas a uma ideologia dominante, ao poder institucional/oficial.

<sup>2</sup> Cf. CERTEAU, op. cit.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 174.

possibilidade de proliferação de outros *modos de usá-la*, que começam por evidenciar o brasileiro voltando a frente de suas lojas e de suas vitrines para a rua, usando cortinas e persianas nas paredes de vidro de suas residências, que deixaram de serem chamadas de *Televisão de candango*<sup>4</sup>, buscando outros espaços para o seu lazer além dos previstos nas superquadras, como os clubes exclusivos, mudando-se *para luxuosas residências individuais*. Amaral lembra Holston quando observa que *a mera existência desses clubes e residências de elite repudia os objetivos do Plano Piloto no sentido de uma mudança social para instituir um novo tipo de organização residencial*<sup>5</sup>.

São exatamente essas ações criativas que constituíram uma forma diferente de ocupar os espaços prescritos pelo projeto urbanístico que busco na cidade de Brasília, pois elas possibilitam farejar o tempo, a história, o não-tempo que a visão do *voyeur* ignorou, considerar que a manifestação musical dos chorões, nesse enfoque, transcende a sua circunstância de mero lazer, constituindo-se também em uma maneira particular do *urbanita* ocupar a seu modo o lugar do outro, de produzir *lugares praticados*. É com esse ponto de partida, portanto, que vou ao encontro dos elementos relacionados à chegada dos primeiros chorões em Brasília, das condições primeiras que eles tiveram para desenvolver a sua música, ocupar os espaços, desenvolver as primeiras *trajetórias* nessa *cidade modernista*.

## 2.1 A PRIMEIRA ABORDAGEM DA OCUPAÇÃO DA CIDADE SEM ESQUINAS: CHEGAM OS CHORÕES

Referente à ocupação peculiar do cenário modernista brasileiro pelos chorões nas suas primeiras décadas, faz-se pertinente observar o depoimento do professor Ricardo Dourado Freire<sup>6</sup>, para quem há a possibilidade de serem identificadas *quatro fases* no desenvolvimento do choro em Brasília. Considerando pertinentes as fases estabelecidas pelo professor Dourado, introduzindo algumas pequenas modificações que me permitem falar também de uma *quinta fase*, resolvi adotá-las no âmbito desse trabalho. A *primeira fase*, na minha abordagem, refere-se à chegada e atividades musicais dos primeiros chorões e, nesse

<sup>4</sup> Em entrevista concedida à *Folha de São Paulo* (São Paulo, 25 abr. 1993), o antropólogo americano James Holston lembra essa expressão ao referir-se ao projeto de Brasília que *obrigava por lei as fachadas de vidro que, de propósito, expõem a vida particular. Era um novo olhar crítico da vida interior, tanto que os prédios das superquadras eram chamados de “televisão de candango”, porque você vê toda a vida privada de quem mora.*

<sup>5</sup> AMARAL, Carlos. Brasília – a capital que deveria ser o símbolo da ruptura com o passado de subdesenvolvimento. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 abr. 1993.

<sup>6</sup> Entrevista concedida por Ricardo Dourado Freire em Brasília, em 7 de maio de 2005. Ricardo Freire é clarinetista, professor do *Departamento de Música da Universidade de Brasília* e da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*.

universo, não somente às atividades daqueles músicos que vieram trabalhar diretamente com a música na Rádio Nacional e com as bandas militares, já mencionados pelo professor, mas às atividades musicais de todos aqueles que, mesmo tendo sido transferidos para trabalhar na nova capital em outras funções, para acompanhar o cônjuge ou outro parente qualquer, ou, mesmo, para atuar como músicos profissionais independentes, preencheram a vida musical da cidade atuando de forma esporádica em bares, hotéis, dentre vários outros lugares. Enfim, trato dos chorões que chegaram a Brasília nos seus primórdios e buscaram reunir-se em rodas de choro várias, trazendo na sua bagagem a vivência da música popular, mais especificamente do choro. A vivência de forma cada vez mais constante e intensa nas salas de visitas de determinados apartamentos que abriram suas portas de forma definitiva para os encontros dos chorões, sobretudo, na década de 1970, marcando uma *segunda fase* do desenvolvimento desse gênero musical na nova capital, conforme também delineado pelo professor Ricardo. Uma *terceira fase*, na minha abordagem, já remete de forma mais direta à fundação do *Clube do Choro*, à sua instalação em uma sede própria, como uma agremiação, uma sociedade com personalidade jurídica e que envolve a maioria desses primeiros chorões, só que convivendo com um período de grandes dificuldades de relacionamento, um período de transição. A *quarta fase*, que será abordada no capítulo seguinte, por sua vez, refere-se à re-estruturação do *clube* na década de 1990, que coincide com o início da atuação virtuosística de alguns jovens instrumentistas formados em Brasília – mencionados na *terceira fase* relacionada pelo professor - e às primeiras iniciativas da *Escola de Choro Raphael Rabello*. Por outro lado, uma *quinta fase* pôde também ser acrescentada, tendo em vista o cenário que permite a observação dos frutos mais maduros dessas duas instituições, a observação da produção e atuação mais recente de uma novíssima geração de chorões que tem ajudado a espalhar o choro por toda a cidade, evidenciando *estilos do gênero* e *estilos individuais* em diferentes outros contextos.

Visando nesse momento apenas as primeiras *três fases* observadas, no entanto, aquelas que marcaram as primeiras trajetórias dos chorões em Brasília no recorte de tempo abordado, o intrincado de relações que as interliga, buscando, sobretudo, entender as condições que favoreceram a vinda desses músicos para a nova capital, seu perfil e origem, as relações anteriores que estabeleceram com chorões renomados e com antigas práticas em rodas de choro, enfim, buscando entender as condições que os forjaram, a bagagem cultural que trouxeram aliadas às suas condições de vida e à sua atuação no cenário brasileiro em questão, tentei reuni-los em quatro categorias. São elas:

- a) Funcionários públicos transferidos.
- b) Migrantes por motivos vários.
- c) Anfitriões do choro.
- d) Iniciantes nas rodas.

A utilização dessas categorias não é uma tarefa fácil, já que um intrincado de relações sempre se torna evidente quando se tenta enquadrar um chorão em uma única *categoria* ou em uma só *fase* de suas trajetórias pela cidade de Brasília. Por isso, levei em consideração, como critério nessa categorização, realçar as circunstâncias e condições mais peculiares de cada músico, as características que realmente distinguiram a sua atuação e o contexto de outros, marcando a sua importância no cenário chorão brasiliense. Isto sabendo de antemão que outras categorias poderiam ser utilizadas e que grande parte participou das *três fases* agora enfocadas. Buscando um foco mais direto, portanto, começo pela *primeira fase*.

### **2.1.1 Primeira Fase do Choro em Brasília – Primeiros chorões e *perambulações* pela cidade**

Tendo como foco a chegada e as primeiras trajetórias que levaram à ocupação de vários locais do cenário modernista brasiliense pelos chorões, considerados como *caminhantes pedestres*, conforme definido por Certeau<sup>7</sup>, cito novamente o professor Dourado<sup>8</sup>, segundo o qual, além da *Rádio Nacional*, os primeiros chorões tocavam no *Brasília Palace* no início de Brasília, o que pode ser relacionado também com o depoimento do veterano chorão Pernambuco do Pandeiro, que afirma ter atuado na boate desse hotel nos primórdios da capital.<sup>9</sup> Eli Monteiro da Silva, o Eli do Cavaco, lembra que tocou com o renomado chorão Waldir Azevedo nas tradicionais feijoadas do *Hotel Aracoara* ainda na década de 1970. Comenta também que, quando chegou a Brasília, na década de 1960, logo se juntou à turma de Pernambuco do Pandeiro para fazer *o circuito dos bares e casas noturnas locais*.<sup>10</sup> Pernambuco do Pandeiro, por sua vez, recorda que costumava tocar não somente no

<sup>7</sup> Cf. CERTEAU, op. cit.

<sup>8</sup> Entrevista citada, concedida por Ricardo Dourado Freire.

<sup>9</sup> Entrevista concedida por Inácio Pinheiro Sobrinho em Brasília, em 2 de setembro de 2007. Conhecido também como Pernambuco do Pandeiro, Inácio Pinheiro Sobrinho é um dos veteranos do choro em Brasília.

<sup>10</sup> Depoimento de Eli Monteiro da Silva, o Eli do Cavaco. Disponível em: < <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0505/0047.html> > Acesso em: 27 mai. 2007. Eli do cavaco fez parte do grupo de instrumentistas que acompanhou Waldir Azevedo em Brasília.



*Amarelinho* no Centro Comercial Gilberto Salomão, onde conheceu o veterano Francisco de Assis Carvalho, o Six, mas também em uma boate chique, chamada *Fina Flor do Samba*, montada por um norte-americano, conforme um modelo encontrado em São Paulo.<sup>11</sup> Alencar Soares<sup>12</sup> confirma que o choro acontecia no restaurante *Amarelinho onde costumavam se reunir para tocar Cicinato Santos e Pernambuco do Pandeiro*. E observa: *o Gilberto Salomão sempre foi o point [...] quando eu cheguei em 71 [...] em 67, 68, 69 lá já tinha choro no Amarelinho*. Segundo ainda Alencar Soares, havia choro também no *Bar Xadrezinho* da 407 Norte, na década de 1970 e, nessa mesma década, Francisco de Assis Carvalho, o Six, reunia-se geralmente às sextas-feiras com seus amigos para tocar no bar do Cardoso, constituindo um grupo de vinte a trinta pessoas. Já Antônio Lício, o Lício da Flauta, remetendo-se à década de 1970, menciona o bar *Chorão, que era um bar muito famoso em Brasília, ali na 302 Norte, cujo dono Arthur também gostava muito de choro e música e tal...*<sup>13</sup> Lembra também do *Bar do Dizinho* na 314 sul e do *Bar Macambira* na 408 Sul como locais freqüentados por chorões. O jornalista Irlam Rocha Lima, por sua vez, em um artigo publicado no *Correio Braziliense*, comenta os *jovens que começaram a despreziosamente se encontrar em barzinhos da Asa Norte para tocar chorinho na década de 1970*.<sup>14</sup> Menciona o Bar *Fina Flor do Samba* como um dos pontos de reunião dos chorões nessa mesma década, indicando também o *Teatro Galpão*, o *Teatro da Escola Parque* e o *Auditório Dois Candangos* na Universidade de Brasília (UnB), como palcos desses encontros.<sup>15</sup> Reforçando as citações de Lima, é interessante observar ainda que as notas e artigos editados no *Correio Braziliense* referentes a essa *primeira fase*, comentam e anunciam apresentações de choro, às vezes, na *Sala de Concertos da Escola de Música de Brasília*, às vezes no *Teatro da Escola Parque*<sup>16</sup>. Em uma dessas notas, um comentário chama atenção, evidenciando outra ação desses músicos na cidade:

<sup>11</sup> Entrevista citada, concedida por Inácio Pinheiro Sobrinho, o Pernambuco do Pandeiro.

<sup>12</sup> Entrevista concedida por José Alencar Soares em Brasília, em 7 de maio de 2005. O violonista Alencar Soares, Alencar 7 Cordas, além de professor renomado, é também um dos veteranos do choro brasileiro.

<sup>13</sup> Entrevista concedida por Antônio M. A. Lício em Brasília, em 2 de setembro de 2007. Lício da Flauta foi eleito o segundo presidente do *Clube do Choro* em 1982.

<sup>14</sup> LIMA, Irlam R. Chorando pelos dedos. *Correio Braziliense*, Brasília, 9 set. 1978. MPB. Caderno 2.

<sup>15</sup> Irlam Rocha Lima é jornalista do *Correio Braziliense*, autor de várias reportagens, artigos e notas sobre o choro em Brasília desde os seus primórdios. Como jornalista e apreciador desse gênero musical, Irlam freqüentou as reuniões de salas de visitas e acompanhou as primeiras trajetórias do choro na cidade.

<sup>16</sup> A *Escola-Parque* é um projeto do educador Anísio Teixeira. Tem como objetivo propiciar uma educação integral aos alunos do ensino fundamental. O ensino curricular, de acordo com esse projeto, ocorre na *Escola-Classe* em um turno e as atividades artísticas, esportivas e sociais na *Escola-Parque*, em outro turno.

*No mês de dezembro, o Clube do Choro promete um acontecimento inédito em Brasília. Participará de uma missa em homenagem<sup>17</sup> ao jornalista Raimundo de Brito<sup>18</sup>, executando as músicas da missa, participando da oração.<sup>19</sup>*

Nesse contexto geral, Pernambuco do Pandeiro, Avena de Castro, Bide da Flauta, Tio Nilo, Cicinato Santos, Alencar Soares, Francisco de Assis, Eli do Cavaco, Odette Ernest Dias, já eram apontados como a *finha flor do choro em Brasília*.

Os chorões relacionados de imediato a essa *primeira fase* do choro brasileiro chegaram a Brasília nas suas primeiras décadas de existência, constituindo um primeiro grupo que não tinha um local fixo como referência para reunir-se, circunstância que me permite falar em *primeiros chorões brasileiros* e, com base nesse universo, organizar as quatro *categorias* já mencionadas e contextualizadas. Assim, passo a abordar as quatro categorias que me permitirão tanto evidenciar as relações históricas desses músicos pioneiros com o funcionalismo público, com a Rádio Nacional e com as bandas de música, quanto fornecer maiores informações sobre as suas vivências anteriores, sobre as circunstâncias e condições que os encaminharam para Brasília, fazendo ali acontecer a atividade musical que ajudou a constituir a relação intrincada entre as *três primeiras fases* do choro e, nesse contexto, o primeiro grande *processo de re-significação* do choro nessa cidade: décadas de 1960 a 1970 e 1980.

### **2.1.1.1 Funcionários públicos transferidos**

Como preâmbulo a essa abordagem, lanço mão do depoimento de Henrique Filho, o Reco do Bandolim, para quem a história do choro em Brasília começa com a transferência de uma grande leva de funcionários públicos da antiga capital federal. Comenta: *o interessante é que dentre os funcionários públicos a gente começou a identificar música de Choro. Existia entre eles um gosto acerbado pelo chorinho.*<sup>20</sup> Em outro depoimento, além de confirmar essas

<sup>17</sup> Segundo Marco A. Bernardo em *Waldir Azevedo – um cavaquinho na história* (São Paulo: Irmãos Vitale, 2004), os músicos do *Clube do Choro de Brasília* tocaram no enterro de Waldir Azevedo. As filhas de Francisco de Assis, em seu depoimento, também comentaram sobre a sua emoção ao ver um grupo de chorões tocando na missa de sétimo dia de seu pai, que contou também com a presença do violonista Iamandú Costa.

<sup>18</sup> Raimundo de Brito era jornalista, redator dos anais da Câmara dos Deputados. Tocava piano clássico e cavaquinho, morava em um apartamento na Quadra 105 Sul. Foi um dos primeiros a abrir a sala de sua casa para as reuniões mais fixas dos chorões

<sup>19</sup> ZAPATA, Zélio. O Clube do Choro (mais uma vez) na Escola Parque. *Correio Braziliense*. Brasília, 14 nov. 1976. Generalidade – Caderno 2. A fundação oficial do *Clube do Choro* ainda não havia acontecido, mas os grupos que tocavam em diversos lugares da cidade recebiam essa denominação.

<sup>20</sup> Entrevista concedida por Henrique Lima dos Santos Filho, o Reco do Bandolim, a Regina Ivete Lopes. (*Música em Brasília*. Informativo da Livraria Musimed. Brasília, Ano 1, n. 4, p. 2, Set. 2004).

informações, acrescenta que muitos funcionários públicos foram transferidos para Brasília *seduzidos por oportunidades de emprego [...] porque ninguém queria sair do Rio de Janeiro [...]; essas pessoas vieram seduzidas por vantagens ou de salário ou de moradia, etc., etc.*<sup>21</sup> Vasconcelos Neto e Oliveira, por sua vez, afirmam que nessa época – as duas primeiras décadas da cidade – esses funcionários dublê de músicos transferidos para a nova capital não deixaram de praticar música como amadores. Comentam ainda que

*profissionalizados ou não-profissionalizados mudaram para a capital em busca de uma nova perspectiva de vida. Alguns deles eram músicos de Choro, ou simplesmente “Chorões” e passaram a produzir este estilo musical na cidade, dando início ao desenvolvimento das atividades musicais envolvendo o gênero.*<sup>22</sup>

Alexandre Gonçalves Pinto<sup>23</sup>, por sua vez, menciona em detalhes tanto a histórica relação do funcionalismo público com os chorões, quanto a sua relação mais específica com as *bandas de música* nos primórdios do gênero, no Rio de Janeiro. Tinhorão já afirma que se fundamenta na obra desse autor e que a grande maioria dos chorões era constituída de funcionários públicos e que *depois dos correios, a instituição de onde mais saíam músicos para os choros cariocas eram as bandas militares.*<sup>24</sup>

Pode ser vislumbrado, nesse contexto, portanto, o chorão brasileiro intrinsecamente relacionado à realidade da transferência do funcionalismo público da antiga para a nova capital e a relação também intrincada entre funcionário público/Choro. Como essa relação mais geral dos chorões com essa função tem sido sempre apontada até mesmo na abordagem histórica que abrangeu vários momentos, resta saber um pouco mais sobre os chorões diretamente ligados a essa circunstância que chegaram a Brasília logo após a sua inauguração. Quem foram eles?

Um músico atuante nos primórdios de Brasília foi José Pinto da Costa - Hamilton Costa - que chegou à cidade que começava a emergir em 1960, transferido como funcionário da Câmara dos Deputados. Já tinha composições suas gravadas por Alaíde Costa e Dircinha Batista e experiência como músico de trio em boates cariocas. Tocava contrabaixo acústico (junto à bateria e piano). Continuou com essa atividade em Brasília, além de fazer parte ativa dos grupos de chorões tocando violão, compondo choros. Foi também um dos fundadores do

<sup>21</sup> Entrevista concedida por Henrique L. Santos Filho, em Brasília, em 6 de maio de 2005. Conhecido como Reco do Bandolim, Santos Filho preside o *Clube do Choro de Brasília* desde 1993.

<sup>22</sup> VASCONCELOS NETO, Hamilton de Holanda; OLIVEIRA, Heitor M. *Catálogo e álbum dos choros de Brasília*. Brasília: UnB, 1997. (Trabalho PIBIC/UnB - CNPQ, Departamento de Música da Universidade de Brasília (UnB), Universidade de Brasília, 1997 – Orientação Professor Ricardo Dourado Freire).

<sup>23</sup> PINTO, Alexandre G. *O choro – reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

<sup>24</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 199.

*Clube do Choro*. Mais tarde, na década de 1970, tornou-se um grande companheiro e um dos principais parceiros nas composições de Waldir Azevedo, passando a ser também, um dos integrantes do grupo desse renomado carioca em Brasília (Fig. 15. Anexo I. Faixa 3, CD 2, Anexo V). Segundo Holanda e Oliveira, Hamilton Costa

*conheceu Waldir Azevedo desde a sua chegada a Brasília, tendo firmado com ele laços musicais e pessoais. Tocou com o grande mestre do cavaquinho durante todo o tempo de suas atividades musicais em Brasília, tendo participado com ele de viagens e gravações. Através desta interação com Waldir de Azevedo Hamilton teve a oportunidade de ver gravadas e editadas algumas de suas composições, tanto aquelas que escreveram em parceria, como as exclusivamente suas.*<sup>25</sup>

O funcionário público Walci Barbosa também chegou a Brasília na década de 1960, transferido. Foi um mediador importante no processo de negociação do *clube* com o Governo do Distrito Federal, do qual sempre foi funcionário até se aposentar. Na época, ocupava o cargo de Chefe de Gabinete do então governador Elmo Serejo Farias. Em seu depoimento, Walci comenta que participou dos primeiros momentos da instalação da nova sede do *clube*, chegando até mesmo a assumir a presidência por um curto período de tempo após a morte do primeiro presidente, Avena de Castro. Lembra ainda de sua experiência musical no Rio de Janeiro, quando teve oportunidade de freqüentar as rodas na casa de Pixinguinha, que era seu vizinho em Jacarepaguá. Ele comenta: *eu tenho tradição no Choro. No Rio de Janeiro eu freqüentava a casa do Pixinguinha. [...] toda vez que saía da repartição... sete e tanto, oito horas... era em Jacarepaguá onde eu morava. O Pixinguinha era o meu vizinho. Eu não ia para casa sem passar na casa dele.*<sup>26</sup> Informa que Jacob do Bandolim também freqüentava a casa do flautista. Esse veterano continua marcando com sua presença constante, os bares da cidade que apresentam grupos de chorões nos finais de semana (Fig. 106 a 109. Anexo I).

Cicinato Simões dos Santos, funcionário administrativo do Itamaraty, por sua vez, chegou transferido à cidade no ano de 1970. Nascido no Morro da Saúde no Rio de Janeiro, *teve grandes chances de conhecer o choro e os grandes músicos que desenvolveram este gênero. Teve amizade pessoal com Jacob do Bandolim, quando eram ainda bem jovens.*<sup>27</sup> Segundo Vasconcelos Neto e Oliveira<sup>28</sup> chegou a ter aulas com Heitor Villa-Lobos na Escola XV de Novembro em um programa direcionado para crianças carentes. Deixando a escola aos quatorze anos, dedicou-se ao estudo do cavaquinho e do bandolim, instrumento que aprendeu

<sup>25</sup> VASCONCELOS NETO; OLIVEIRA, op. cit.

<sup>26</sup> Entrevista concedida por Walci Barbosa em Brasília, em 8 de maio de 2005.

<sup>27</sup> VASCONCELOS NETO; OLIVEIRA, op. cit.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

sozinho. Encontrou-se com Pixinguinha, tocou cavaquinho na Rádio Tupi, quando também teve oportunidade de atuar ao lado de Ari Barroso. Cicinato participou das atividades musicais dos chorões no cenário brasileiro como instrumentista e compositor, mantendo sempre uma atitude reservada, conforme vários depoimentos colhidos entre antigos chorões brasileiros (Faixa 2. CD 2. Anexo V). Segundo Cazes<sup>29</sup>, esse músico, que deixou a marca de sua atuação em Brasília, exerceu enorme influência em Jacob do Bandolim, constituindo mesmo um dos três elementos decisivos que contribuíram para a sedimentação do estilo do grande bandolinista e chorão brasileiro, além da influência que recebeu de grandes solistas da época como Luís Americano e Benedito Lacerda e do contato que teve com músicos portugueses, que repercutiu nos ornamentos de sua interpretação. Cazes comenta as impressões que teve ao ter contato com a música e a figura de Cicinato:

*Músico habilidoso, excelente compositor, Cicinato tocou primeiro cavaquinho afinado como bandolim e só mais tarde passou ao bandolim de fato. [...] Ao conhecê-lo, já septuagenário, em casa do cavaquinista Sérgio Prata em 1996, fiquei impressionado com suas composições e com o quanto Cicinato é citado por Jacob. Músicas como “Pérolas”, “Vôo da Mosca” e outras trazem trechos inteiros de músicas de Cicinato.<sup>30</sup>*

Outro nome significativo como exemplo, na primeira abordagem do choro em Brasília, é o de Francisco de Assis Carvalho da Silva - o Six - cavaquinista de seis dedos, funcionário do *Banco do Brasil*, que chegou à cidade na década de 1960 (Fig. 19. Anexo I). Maranhense de São Luiz, segundo Vasconcelos Neto/Oliveira e o depoimento de seu filho Francisco de Assis Filho<sup>31</sup>, cresceu em uma rua em que moravam muitos instrumentistas, ouvindo, de preferência, músicas brasileiras como sambas e choros. Como funcionário do *Banco do Brasil* já tinha sido transferido para o Rio de Janeiro na década de 1950, onde teve oportunidade de conhecer chorões famosos, como Altamiro Carrilho, Abel Ferreira, Sebastião Tapajós e Horondino José da Silva, o Dino 7 cordas, dentre outros. Atuou em Brasília como instrumentista, compositor, organizador de reuniões de chorões e como um dos primeiros promotores da apresentação de músicos de outras partes do país para atuar na cidade, além de ter sido um dos fundadores do *Clube do Choro* e um dos seus presidentes. Assumiu o cargo com o afastamento de Antônio Martinho Lício, de quem era vice. Sua gestão durou um bom tempo, enquanto o clube teve condições físicas de funcionar na década de 1980, caracterizando-se tanto pela promoção de encontros informais dos chorões no Clube, quanto

<sup>29</sup> Cf. CAZES, Henrique. *Choro – do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 104.

<sup>31</sup> Entrevista concedida por Francisco de Assis Carvalho Silva Filho, em Brasília em 16 de dezembro de 2006. Francisco de Assis Filho é filho do veterano chorão Francisco de Assis Carvalho Silva, o Dr. Six.

pelo empenho em convidar músicos de fora para apresentações, pelos primeiros esforços e tentativas de conseguir patrocínios com os órgãos públicos, o que não chegou a ter êxito. Segundo Assis Filho, era um *mecenas*, um *agregador* de chorões em Brasília, *tinha um carisma tão grande que agregava sem querer*. Em seu depoimento, ao referir-se a um momento anterior do choro no cenário brasiliense observa:

*houve o meu pai, que foi além de um músico pra época dele [...] um excelente músico[...] foi um mecenas. Mecenas com propósito específico e sem esperar nenhum outro motivo ou nenhuma motivação em resposta, mas sim de consequência. [...] Ele foi um agregador [...] e para ele agregar [...] ele sustentou durante muitos anos com recursos próprios.*<sup>32</sup>

Francisco de Assis Filho confirma que sua casa, desde muito cedo, foi frequentada por músicos de renome nacional e que seu pai promovia importantes encontros entre esses músicos e músicos locais.<sup>33</sup>

Referente à participação ativa de Six nos primeiros momentos do choro em Brasília, ao seu costume de estar sempre buscando a companhia de bons músicos, Cazes menciona um episódio hilário<sup>34</sup> que o levaria não só a participar de uma roda de choro na casa de Jacob do Bandolim, mas também ao estabelecimento de laços pessoais e brasilienses com esse tradicional chorão brasileiro, embora breves, porque Jacob já estava no final de sua vida. Segundo Cazes, em razão desse relacionamento, *Jacob passou a ir a Brasília e lá compôs, tocou, relaxou, enfim, reencontrou um bem-estar que andava sumido de sua vida.*<sup>35</sup> A grande importância desse acontecimento é que não somente marcou uma época em que esse chorão tradicional passou a ir com maior frequência à nova capital, mas por ter sido responsável pela criação de um lastro que abriria caminho para um trânsito constante, duradouro e intenso de músicos renomados entre Brasília e Rio de Janeiro. A partir de então, mesmo depois da morte de Jacob, no final da década de 1960, os membros do seu conjunto *Época de Ouro* não

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> A família de Francisco de Assis forneceu-me um importante acervo de fitas em vídeo-cassete e fotos que registraram essas reuniões em detalhes.

<sup>34</sup> CAZES, op. cit. p. 133. Segundo relato desse autor, em novembro de 1968, acompanhado do Dr. Arnaldo Velloso, Francisco de Assis, o Six, tocou a campanha da casa de Jacob do Bandolim no Rio de Janeiro. O músico imediatamente mandou dizer que não os receberia por estar doente. Fingindo-se de médicos, os dois insistiram que poderiam ajudá-lo no seu sofrimento com *bico de papagaio*, úlcera, bursite e problemas cardíacos. Depois de muita insistência conseguiram entrar, conversar com Jacob e lhe aplicar uma injeção. Depois dessa aplicação, sentindo-se melhor, Jacob prometeu que se continuasse melhorando convocaria uma roda de choro em homenagem *aos médicos*, o que realmente aconteceu. Foi assim que um bem sucedido advogado e cavaquinista nas horas de folga, conseguiu estabelecer relações com Jacob do Bandolim que, segundo Cazes, teria ido a Brasília em consequência desse encontro. Esse fato também foi mencionado no depoimento de seu filho Francisco de Assis Carvalho Silva Filho e foi depois confirmado pelo Dr Velloso durante a homenagem aos veteranos na comemoração dos *30 anos do Clube do Choro de Brasília* e pelo próprio Francisco Assis através de uma gravação *caseira* em vídeo-cassete.

<sup>35</sup> Ibidem.

deixaram mais de frequentar a casa de Francisco de Assis, integrando de forma definitiva o seu círculo de amizades. Todos esses elementos evidenciaram, portanto, a importância da atuação de Francisco de Assis Carvalho no cenário chorão brasileiro, assim como revelaram uma *construção* que estava se iniciando nesse primeiro recorte de tempo abordado. Essa *construção* já apontava uma circunstância que transcende as *três primeiras fases* do desenvolvimento do choro em Brasília, fazendo que esse importante nome do choro brasileiro volte a ser citado também no final desse capítulo.

Outro nome de funcionário público ligado ao choro nessa *primeira fase* é o de Alcebíades Moreira da Costa – o Bide da Flauta – oficial da justiça militar, nascido em Leopoldina – MG, onde recebeu as primeiras lições formais de música com o maestro Guilherme Pereira, regente de uma banda de música na qual ingressara. Mudou-se mais tarde para o Rio de Janeiro, onde teve oportunidade de tocar com grandes instrumentistas do choro. Conforme o depoimento a Carlos Simões do *Correio Braziliense*, Pixinguinha ensinou-lhe maneiras *de tocar diferente a flauta*.<sup>36</sup> Essa mesma fonte revela que Bide foi companheiro também de Benedito Lacerda, Jacob do Bandolim, Ataufo Alves, João da Baiana, Donga, Francisco Alves e Carmem Miranda, ou seja, da *flor do mundo musical carioca* de sua época. Comentando ainda o depoimento do flautista que revela a sua inserção nesse mundo musical e o seu encontro e afinidade com o grande símbolo da música brasileira, o carioca Alfredo da Rocha Vianna Filho – o Pixinguinha – Simões acrescenta:

*Bide tocou no Bola Preta, no Clube dos Democratas, no Country Club da Tijuca, no Iate Clube Paquetá. [...] tocou com Noel Rosa na Rádio Cruzeiro do Sul, onde trabalhavam [...] Marília Batista e outros nomes de relevo. [...] O flautista conheceu Pixinguinha numa festa de “Faustino Baiano”. Ali se reuniam os “astros” da época e a casa de Faustino ficava à Rua das laranjeiras, 59. Informa “Bide”: “Pois foi o baiano festeiro que me convidou para tocar na frente de Pixinguinha sem que eu soubesse [...]. Este, no final, me abraçou e pediu para acompanhá-lo. Quando ele não podia tocar numa festa, mandava-me substituí-lo. Os amigos passaram, então, a me apelidar, também, de Pixinguinha”.*<sup>37</sup>

Com essa bagagem musical, Bide da Flauta chegou a Brasília na década de 1970, transferido como funcionário do *Superior Tribunal Militar*, uma função que já exercia a 27 anos, com a firme intenção de *continuar na atividade artística*. Como instrumentista, participou de diversos programas da *Rádio Nacional*, ao lado de Pernambuco do Pandeiro, com quem atuou várias vezes na cidade realizando históricas e aplaudidas apresentações do

<sup>36</sup> SIMÕES, Carlos. A velha guarda. *Correio Braziliense*. Brasília, 24 set.1971. Caderno 2. Recorte de jornal cedido por Pernambuco do Pandeiro, o qual integra o seu arquivo pessoal.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

choro de difícil execução *Urubu Malandro* de Pixinguinha<sup>38</sup>. Foi figura constante nos encontros dos chorões da cidade, muito atuante nos primeiros momentos do *Clube do Choro*, sendo considerado um dos seus mais empenhados fundadores. Nessa ocasião, foi indicado e atuou como primeiro Tesoureiro na chapa da primeira Diretoria do clube, conforme ata da *Assembléia de fundação* desse Clube (Anexo III A).

Esses são apenas alguns chorões que se encaixam nessa categoria, dentre tantos outros. Por outro lado, merecem ser mencionados ainda aqueles que se mudaram para Brasília para trabalhar diretamente como músicos na *Rádio Nacional* ou em bandas de música, o que remete a outro perfil de funcionário público e à necessidade de antes abordar o histórico dessas duas instituições.

### ***A Rádio Nacional***

A *Rádio Nacional* foi criada no Rio de Janeiro em 1936, a partir da compra da *Rádio Phillips*<sup>39</sup>. Sua programação ao vivo era transmitida para todo o Brasil, o que a tornou uma pioneira na integração cultural do país. No entanto, ela *foi encampada pelo Estado Novo de Getúlio Vargas em 8 de março de 1940 que a transformou em rádio oficial do Brasil*<sup>40</sup>, ou seja, em parte do patrimônio nacional. Interessado no grande poder e penetração do rádio como instrumento de propaganda, o Estado Novo permitiu que os lucros fossem revertidos em prol da melhoria da sua estrutura, o que permitiu que a *Rádio Nacional* mantivesse o melhor elenco de músicos, cantores e radioatores da época, além da constante atualização e melhoria de suas instalações e equipamentos. Nesse contexto, nos anos 1940 e 1950, essa emissora revelou-se como a principal do país, como um *verdadeiro símbolo da chamada “Era do Rádio”* e a sua atuação foi fundamental também para o desenvolvimento da música popular brasileira.<sup>41</sup> Esse comentário remete à criação de um Departamento de Música Popular, à *performance* e divulgação de vários músicos brasileiros, o que inclui um número significativo de chorões, à atuação dos *regionais*, conforme já abordado. Falando mais especificamente

---

<sup>38</sup> Entrevista citada, concedida por Inácio Pinheiro Sobrinho. Em seu depoimento, Pernambuco do Pandeiro observa que uma das mais históricas dessas apresentações aconteceu em uma festa com a presença do então governador de Brasília, Elmo Serejo. O desempenho brilhante desses músicos, que impressionara muito o governador, facilitou o processo que culminou com a doação da sede para a construção do *Clube do Choro de Brasília*, ao lado do Centro de Convenções.

<sup>39</sup> DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. , 2002. Disponível em:

<[http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T\\_FORM\\_C&nome=R%E1dio+Nacional](http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_C&nome=R%E1dio+Nacional)>

Acesso em : 12 abr. 2007.

<sup>40</sup> Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/R%1dio\\_Nacional](http://pt.wikipedia.org/wiki/R%1dio_Nacional).> Acesso em: 12 abr. 2007.

<sup>41</sup> Cf. DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira, op. cit. Segundo essa fonte, o Rádio era símbolo de *glamour* nessa época, *ser artista ou cantor de rádio era um desejo acalentado por milhares de pessoas, especialmente os jovens. Pertencer ao “cast” de uma grande emissora como a Rádio Nacional era suficiente para que o artista conseguisse fazer sucesso em todo o país e obtivesse grande destaque e prestígio.*



sobre a importância da *Rádio Nacional* no cenário brasileiro durante a primeira metade do século XX e também da música popular nesse cenário, Luz observa que a *Rádio Nacional* foi sem dúvidas uma das grandes precursoras da comunicação em massa. Foi um veículo de alto alcance contribuindo para a modernização de outras mídias. Estabeleceu um elo mais próximo entre a notícia, entretenimento e lazer com o ouvinte<sup>42</sup>.

Inaugurada em 31 de maio de 1958, antes mesmo da inauguração da cidade, a *Rádio Nacional* de Brasília ainda continua ligada às instâncias federais, vinculada à *Radiobrás*<sup>43</sup>, *Empresa Brasileira de Radiodifusão*, criada em 1975 com a finalidade de operar emissoras de rádio e televisão do Governo Federal. Confirma-se, assim, o vínculo dessa emissora com o funcionalismo público e com os primeiros chorões brasilienses. Nas primeiras décadas de Brasília, essa rádio visou formar um regional, manteve programas que permitiram a atuação dos chorões. Vasconcelos Neto e Oliveira<sup>44</sup> assinalam músicos que se transferiram para Brasília para ali atuar, Pernambuco do Pandeiro, João Tomé, por exemplo, e músicos envolvidos com outras funções na cidade que participavam dos programas dessa emissora, como é o caso de Hamilton Costa, Eli do Cavaco, Carlinhos 7 Cordas, Alcebíades Barcelos, Waldir Azevedo, dentre muitos outros.

Esse trabalho em prol da música popular brasileira continuou também com a *Rádio Nacional* FM 96,1 MHz de Brasília, no ar desde 1977, que tem na sua programação o programa *Choro Livre*, aos domingos, das 12h e 30 min. às 13h<sup>45</sup>, além de seleções especiais de música nacional, latino-americana e de países de linha portuguesa, mas com destaque sempre para a música brasileira. A advogada Sônia Palhares, aficionada do choro em Brasília, ao referir-se a essa emissora, usa expressões como *uma rádio que sempre tocou o primeiríssimo time da música popular brasileira; uma de suas principais funções é a de formar público para a música de qualidade que se faz no Brasil; defender a boa programação da Rádio Nacional FM de Brasília é defender a cultura brasileira, é defender o bom gosto e a inteligência, é exercício de cidadania*.<sup>46</sup> *Imagens, representações sociais*

<sup>42</sup> Disponível em: < <http://www.canaldaimprensa.com.br/canalant/midia.doito/midia3.htm>. > Acesso em: 12 abr. 2007.

<sup>43</sup> Disponível em: < <http://www.radiobras.gov.br/contatos.htm>.> Acesso em: 12 abr. 2007. Em 1988 a *Radiobrás* absorveu a Empresa Brasileira de Notícias, e passou a ser denominada Empresa Brasileira de Comunicação. A *Radiobrás* já foi vinculada aos Ministério das Comunicações e da Justiça e, desde 1992, está ligada à Presidência da República por meio da Secretaria de Comunicação de Governo e Gestão Estratégica. Engloba, além de outras mídias, a Rádio Nacional da Amazônia, Rádio Nacional FM Brasília, Rádio Nacional AM Brasília, Rádio Nacional AM Rio.

<sup>44</sup> VASCONCELOS NETO; OLIVEIRA, op. cit., p.

<sup>45</sup> Disponível em: < [http://www1.radiobras.gov.br/radio\\_nacional\\_fm.htm](http://www1.radiobras.gov.br/radio_nacional_fm.htm). > Acesso em: 12 abr. 2007.

<sup>46</sup> MARINHO, Sônia Palhares. *Rádio Nacional FM de Brasília sob nova ameaça*. Disponível em: <[http://www.melodiaweb.com.br/index.asp?Ir=noticias\\_exibirasp&noticias=323](http://www.melodiaweb.com.br/index.asp?Ir=noticias_exibirasp&noticias=323)> Acesso em 12 abr. 2007.

ligadas à *Rádio Nacional* na cidade de Brasília, que evidenciam o seu papel relacionado à divulgação da música brasileira na cidade desde os seus primórdios, a especificidade da sua atuação no cenário de atividade dos chorões.

Delineado esse perfil e histórico da *Rádio Nacional*, novamente constatada a sua importância no cenário nacional musical, já mencionada ao abordar a criação dos *regionais* na primeira parte desse trabalho, resta citar dois importantes nomes que vieram, a convite, ali trabalhar: Inácio Pinheiro Sobrinho e João Tomé. Inácio Pinheiro Sobrinho – o Pernambuco do Pandeiro (Fig. 16, 22 e 26. Anexo I), em depoimento ao *Correio Braziliense*, comenta: *o que me fez vir para Brasília foi um convite do presidente Juscelino Kubitschek, de quem me tornei amigo no Rio de Janeiro.*<sup>47</sup> Em outro depoimento, confirma a missão que recebera pessoalmente do presidente, observando: *era para eu atuar na Rádio Nacional [...] pra tocar com o conjunto e ficar na Rádio Nacional.*<sup>48</sup> No entanto, lembra também que, apesar de já ter formado na época o regional *Capital do Choro* para atuar nessa emissora, *o cara da Rádio Nacional não cumpriu.*<sup>49</sup> Explicando os motivos que o levaram a ficar em Brasília, mesmo não vendo realizado o objetivo que o trouxe à cidade, Pernambuco diz que ganhara do presidente Juscelino uma *festa de despedida lá no Palácio do Catete; só podia entrar quem era chamado... Nossa Senhora!* A festa, segundo suas próprias palavras, contou com a presença de grandes nomes da época, uma grande homenagem, portanto, prestada a um músico reconhecido no meio musical carioca daquele tempo, mas também uma circunstância e clima criados, que fizeram que esse músico não quisesse mais retornar ao Rio de Janeiro, justificando-se da seguinte maneira: *Eu fiquei pelo seguinte... [...] eu pensei, eu saí do Rio de Janeiro com tanta homenagem e se eu voltar para lá isso seria uma derrota. Eu que já atravesssei esse Atlântico tantas vezes pra tocar e ser aplaudido até de pé!...* Segundo as suas próprias palavras, portanto, Pernambuco decidiu permanecer na cidade que emergia. Apesar da decepção que sofreu em Brasília e do reconhecimento que possuía no meio musical carioca, ficou na capital *como fiscal pela Novacap*<sup>50</sup>, *fichado*.

Nascido em Pernambuco, criado na Paraíba, esse músico mudou-se ainda muito jovem para o Rio de Janeiro, onde teve oportunidade de *integrar alguns dos mais importantes regionais de choro, ao lado de mestres como Benedito Lacerda, Jacob do Bandolim e Pixinguinha.*<sup>51</sup> Segundo seu próprio depoimento, começou a carreira profissional na Rádio

<sup>47</sup>LIMA, Irlam R. A volta do pioneiro. *Correio Braziliense*. Brasília, 3 ago. 2001.

<sup>48</sup> Entrevista citada, concedida por Inácio Pinheiro Sobrinho.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Companhia Urbanizadora da Nova Capital*.

<sup>51</sup> LIMA, op. cit.

Clube Fluminense, em Niterói, integrou o conjunto de César Farias/Jacob do Bandolim na Rádio Ipanema quando ele começava a aparecer, transferindo-se mais tarde para a Rádio Tupi, onde tocou com Benedito Lacerda e Pixinguinha. Em meados da década de 1950, formou o seu próprio grupo no Rio de Janeiro, o que mereceu de Cazes um comentário no capítulo de seu clássico livro *O Choro - do quintal ao Municipal*, que versa sobre a percussão relacionada a esse gênero musical, nesse período: *outro pandeirista de destaque dessa fase foi Pernambuco do Pandeiro que, antes de mudar para Brasília, liderou um regional.*<sup>52</sup> Foi nessa atividade, atuando em regionais, que Pernambuco do Pandeiro lançou ninguém nada menos que Hermeto Paschoal. Referindo-se a esse músico em depoimento ao *Correio Braziliense*, declara: *gravamos alguns discos pela Odeon e fizemos viagens pela Europa representando a música brasileira.*<sup>53</sup> Confirma que, em Brasília, integrou o conjunto que acompanhava o cavaquinista Waldir Azevedo na cidade, lembrando que com Waldir fizera *muitas apresentações no Brasil e no exterior*. Acrescenta ainda: *gravei alguns discos, inclusive o último dele*. Um dos pioneiros do choro na cidade de Brasília, portanto, Inácio Pinheiro Sobrinho, o Pernambuco do Pandeiro, foi um dos chorões mais atuantes nesse cenário onde batalhou para formar um regional, tocou em locais diversos e se esforçou muito para criar o *Clube do Choro*. Segundo suas próprias palavras, nos primeiros momentos dessa entidade, da qual foi sócio fundador, *teve que vender seus passarinhos para comprar a geladeira e o fogão*. Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim, ao comentar sobre esse pioneiro do choro brasiliense, assinala que

*Pernambuco tem importância fundamental para o chorinho, principalmente em Brasília, onde foi um dos pioneiros do gênero. Num determinado momento atuou como elemento aglutinador dos sócios do Clube do Choro, ao organizar reuniões domingueiras regadas a cervejas e um delicioso sarapatel.*<sup>54</sup>

Ativo, até bem recentemente continuava atuando em rodas de choro no cenário brasiliense, aceitando convites para apresentações, integrando grupos como o *Candangos do Choro* ao lado de jovens chorões que atualmente brilham em Brasília, como Márcio Marinho e outras revelações da *Escola de Choro Raphael Rabelo* (Fig. 17. Anexo I).

João Tomé, natural de Uberaba – MG é o outro nome importante diretamente ligado à *Rádio Nacional* em Brasília. Chegou na nova capital na década de 1960, convidado para

---

<sup>52</sup> CAZES, op. cit., p. 82.

<sup>53</sup> LIMA, op. cit.

<sup>54</sup> Ibidem.

atuar no regional da emissora. Segundo Vasconcelos Neto e Oliveira<sup>55</sup>, Tomé, músico reconhecido em Uberaba, iniciou as suas atividades musicais tocando flauta e depois vários outros instrumentos (violão, viola, cavaquinho, banjo, bandolim, flauta e saxofone), atuando em festas, casamentos e formaturas. Cego de nascimento, nessa cidade, Antenógenes Magalhães reconheceu o seu talento e disposição para a música, proporcionando-lhe, como professor, a oportunidade de adquirir conhecimentos práticos e teóricos nessa área. Em Brasília, atuou também como professor da *Fundação Educacional do Distrito Federal*<sup>56</sup>, em um círculo de trabalho musical que propiciou discussões que levariam ao embrião da *Escola de Música de Brasília*. Suas composições, que estão reunidas no arquivo pessoal de sua filha Dolores Tomé, também atuante no meio chorão brasiliense e professora da *Escola de Música de Brasília*, constituem outra grande contribuição à atividade do choro em Brasília.

Enfim, se esses dois chorões se caracterizaram no âmbito desse trabalho por sua ligação inicial com a *Rádio Nacional*, outros chorões levaram os seus primeiros contatos com o choro em Brasília marcados por sua participação em bandas de música, o que requer um sobrevôo no histórico dessa modalidade instrumental ligada às instituições oficiais, uma abordagem que remete ao florescimento do choro na antiga capital.

### ***As bandas de música***

A histórica relação das bandas com o choro no cenário carioca do final do século XIX e início do século XX, já mencionada por Gonçalves Pinto<sup>57</sup> e Tinhorão<sup>58</sup>, torna pertinente também a sua relação com os primeiros momentos do choro em Brasília. As observações desses dois autores permitem concluir que muitos *componentes de bandas de corporações fardadas* sempre atuaram nas reuniões dos antigos chorões cariocas, daí a presença também de instrumentos de sopro característicos das bandas nas rodas de choro não só nos primórdios desse gênero musical, mas até os dias de hoje (Fig. 13, 25 e 27. Anexo I). Tinhorão observa ainda que tais bandas, *cuja influência se estenderia até o advento do disco [...] eram*

<sup>55</sup> VASCONCELOS NETO; OLIVEIRA, op. cit.

<sup>56</sup> Disponível em: < <http://www.emb.com.br/Historico.htm>.> Acesso em: 08 out. 2005. A *Fundação Educacional do Distrito Federal* era constituída de diversas instituições educacionais que englobavam também o ensino da música que acontecia em dois estabelecimentos da Fundação: o CEMEB (centro de Ensino Médio *Elefante Branco*), na Asa Sul, e o CEMAB (Centro de Ensino Médio *Asa Branca*), em Taguatinga. João Tomé trabalhou como professor de música no primeiro, que dava continuidade ao CEMVL (Centro de Estudos Musicais Villa-Lobos), fundado em 1962, o qual oferecia algumas modalidades instrumentais aos alunos da rede, tais como: violão e harmonia (João Tomé); piano, teoria e solfejo (Neuza França); contrabaixo (João Vieira) e, como opção vocal, o *Coral de Brasília*, regido pelo Maestro Reginaldo de Carvalho. O trabalho com a música no CEMEB motivou as discussões que levaram à luta para a objetivação da criação de uma escola que viesse a nuclear o ensino musical de caráter profissionalizante em Brasília. Formava-se, então, o embrião da *Escola de Música de Brasília*.

<sup>57</sup> Cf. PINTO, op. cit.

<sup>58</sup> CF. TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

*importantes núcleos formadores de músicos.*<sup>59</sup> Comenta que havia nessa época, em que as orquestras eram raras, *uma infinidade de bandas*. Já André Diniz, dialogando com Tinhorão, referindo-se a esse período da sociedade carioca que favorece esse grande trânsito entre os conjuntos instrumentais mencionados, lembra a importante atuação de Anacleto de Medeiros<sup>60</sup> nesse contexto e observa que as bandas se constituíram em

*outro importante veículo de divulgação de nosso populário musical. Compositor, multiinstrumentista e chorão, Anacleto levou para o repertório das bandas as composições mais conhecidas do choro e convocou para sua agremiação vários músicos que antes tocavam dispersos em diferentes grupos de instrumentistas pela cidade. [...] Muitos chorões [...] integraram a banda do Corpo de Bombeiros. O culto às bandas de música espalhou-se país afora.*<sup>61</sup>

Referente a essa abordagem, Cazes observa que *a fusão da linguagem das bandas com a música dos chorões sobreviveu nas obras de autores como Irineu de Almeida*<sup>62</sup>, *Carramona e Luis de Souza*<sup>63</sup>, o que o levou a afirmar ainda, levando em consideração que Pixinguinha fora aluno de Irineu de Almeida, que *cerca de vinte anos depois, ao estruturar sua linguagem orquestral, esse compositor mostrou forte influência da música das bandas*. Assinala o autor, que, em geral, as bandas *eram responsáveis pelo processo de educação musical de seus componentes, e tendo elas chorões como mestres, foi natural que houvesse um efeito multiplicador da cultura chorística*. É por isso que é fácil concordar com ele, quando afirma que a ponte estabelecida por Anacleto *entre a cultura das bandas e a das rodas de choro enriqueceu enormemente ambas as manifestações*. Comenta ainda: *Por um lado, a Banda do Corpo de Bombeiros conseguiu um resultado único em termos de coesão e musicalidade e, por outro, a linguagem chorística se propagou como em nenhum outro momento.*<sup>64</sup>

O envolvimento histórico dos músicos de bandas militares com a música popular, em um momento em que a música dos chorões representava um dos principais exemplos dessa manifestação musical, permite o esboço de um contexto que deixou resíduos na atividade desses músicos até os dias atuais, assim como revela as relações de chorões que passaram a residir em Brasília com bandas militares. Essa afirmação é corroborada tanto pelo professor

<sup>59</sup> Idem. *Pequena história da música popular – da modinha à lambada..* São Paulo: Art, 1991, p. 106.

<sup>60</sup> Anacleto de Medeiros, fundador e maestro da *Banda do Corpo de Bombeiros* do Rio de Janeiro, foi considerado pelo maestro Radamés Gnatalli como um dos quatro pilares da música popular brasileira ao lado de Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. Gnatalli dedicou-lhe um dos quatro movimentos da sua conhecida *Suite Retratos*.

<sup>61</sup> DINIZ, André. *Almanaque do Choro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 21-22.

<sup>62</sup> A referência a Irineu de Almeida como músico de banda, no âmbito desse trabalho, lembra que esse músico foi o professor de Alfredo da Rocha Vianna, o Pixinguinha, o grande nome da música popular brasileira que teve influência definitiva na estruturação do gênero choro no início do século XX, conforme já foi abordado.

<sup>63</sup> CAZES, op. cit., p. 32.

<sup>64</sup> Ibidem, p. 31-33.

Dourado, quando afirma *que vieram para Brasília [...] muitos músicos militares [...] vieram das bandas....*<sup>65</sup>, quanto por Caetano quando observa que foram transferidos para a nova capital *muitos militares, a maior parte deles agregada a bandas de música: Chico Doido do saxofone; Aquino do clarinete, Américo do violão, Roberto Cagliare da flauta, Luisinho do saxofone, entre outros.*<sup>66</sup>

Nesse contexto, portanto, podem também ser citados, como exemplos, alguns músicos relacionados às bandas de músicas que tiveram uma atuação marcante no cenário brasiliense. Tendo como referência Vasconcelos Neto e Oliveira<sup>67</sup> e as observações colhidas na ata da *Assembléia de fundação do Clube do Choro de Brasília* (Anexo III A), menciono **João Batista Moraes** que chegou à cidade em 1973, como militar, assumindo a *Banda do Comando Naval de Brasília*. Nascido em Santa Luzia – PB, atuou em bandas nessa cidade antes de mudar-se para o Rio de Janeiro, onde ingressou na *Banda dos Fuzileiros Navais*. José Gomes Aquino nascido em Alagoa Nova – PB chegou em Brasília em 1969, incorporando-se à *Banda da Aeronáutica*; anteriormente integrava a banda do exército em João Pessoa. Luiz Gonzaga – o Luizinho – nascido em Teresina - PI, participou da *Banda da Aeronáutica de São José dos Campos* e se mudou para Brasília em 1981 para integrar a *Banda da Base Aérea*. Outros nomes são os de Francisco de Almeida Gomes, militar da *Aeronáutica* e de Manoel Vasconcellos, oficial do *Corpo de Bombeiros do Distrito Federal*, dois chorões, dentre muitos outros, que são citados na ata da *Assembléia de fundação do Clube do Choro*. Merece destaque também José Américo Oliveira Mendes (Fig. 14 e 63. Anexo I), nascido em Moreno-PE, pertencente à carreira militar, que chegou a Brasília em 1977, depois de ter passado pelo Rio de Janeiro. Segundo seu depoimento<sup>68</sup>, logo que teve oportunidade de atuar no *Clube do Choro de Brasília*, passou a ocupar o cargo de secretário e, logo depois, de vice-presidente dessa entidade. Em 1985, com o afastamento do então presidente, Francisco Assis de Carvalho, assumiu a presidência, embora por muito pouco tempo, já que a situação do clube se tornava cada vez mais inviável, conforme abordado mais adiante. Informa: *fiquei até abril de 1986 sem as mínimas condições!* José Américo é pai do instrumentista Hamilton Holanda e do violonista Fernando César Vasconcelos Mendes<sup>69</sup> com quem passou a constituir

<sup>65</sup> Entrevista citada, concedida por Ricardo Dourado Freire.

<sup>66</sup> CAETANO, Maria do Rosário. Choro – uma antiga tradição em compasso de espera. *Correio Braziliense*. Brasília, 2 dez. 1984.

<sup>67</sup> VASCONCELOS NETO; OLIVEIRA, op. cit.

<sup>68</sup> Entrevista concedida por José Américo de Oliveira Mendes em Brasília, em 30 de setembro de 2007.

<sup>69</sup> Hamilton de Holanda é uma das maiores referências da música instrumental brasiliense atualmente. Reconhecido nacional e internacionalmente, recebeu o título de *maior bandolinista da atualidade* na França. Fernando César é violonista atuante na cidade de Brasília e atual coordenador e professor da *Escola de Choro Raphael Rabello*.

a dupla *Dois de Ouro* desde 1981 ao lado também de Pernambuco do Pandeiro, que incentivou a criação e batizou o grupo.

Realizadas essas observações, continuando essas reflexões e já caminhando para a segunda categoria, resta observar que, se o funcionalismo público se viu bem representado no cenário chorão brasileiro por circunstâncias também ligadas à *Rádio Nacional* e às bandas de música, outros motivos trouxeram mais chorões a Brasília, motivos que merecem ser aqui também relatados.

### 2.1.1.2 *Migrantes por motivos vários*

Observando ainda a primeira *leva* de músicos que *aportaram* em Brasília nas duas primeiras décadas de sua fundação, podem ser mencionados ainda aqueles que se mudaram para a cidade buscando melhores condições de vida ou, mesmo, acompanhando parentes, sem estarem direta ou necessariamente ligados a uma instituição pública, nesse momento. Um primeiro e importante nome que surge nessa categoria, fazendo lembrar uma atuação marcante e decisiva na cidade em prol do desenvolvimento do choro, é o do músico carioca Heitor Avena de Castro, que chegou à cidade ainda na década de 1960, como contador de uma empresa<sup>70</sup>. Esse chorão, um dos intérpretes prediletos de Jacob do Bandolim<sup>71</sup>, cujo instrumento era a cítara, tinha formação erudita, um currículo de concertista que evidencia não só a interpretação da música de compositores como Chopin, Bach, mas também transcrições de peças de Ernesto Nazareth, que lhe proporcionaram o primeiro contato com o choro, segundo Vasconcelos Neto e Oliveira<sup>72</sup>. Na década de 1960, ainda no Rio de Janeiro, gravou músicas populares e, dentre elas, esse gênero musical. Pioneiro, Avena foi um dos músicos mais empenhados no movimento do choro em Brasília, um dos mais atuantes fundadores do *Clube do Choro*, do qual foi o primeiro presidente, além de ter sido também presidente da *Ordem dos Músicos de Brasília*. Sobressaiu-se ainda como compositor, compunha sempre choros relacionados às circunstâncias e pessoas que o marcavam, conforme pode ser observado no comentário de Cazes, referindo-se à atuação de Avena nos encontros periódicos na casa do jornalista e pianista amador Raimundo de Brito: *Na casa de Raimundo Brito, Avena apresentava a cada semana novos Choros como [...] “preciso aprender a ser*

<sup>70</sup> O PRAZER de tocar juntos. DVD. Produção executiva: J. procópio. Pesquisa e produção: Flavio Carneiro. Produtor Associado: Mário Ligocki. Direção de Arte: Bruna Bittes Finalização: Fábio Lima. Produtora: Pavirada Filmes. Esse documentário traz essa informação.

<sup>71</sup> PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 105.

<sup>72</sup> VASCONCELOS NETO; OLIVEIRA, op. cit.

solo”, dedicado ao dono da casa, que, cavaquinista improvisado, não arriscaria a solar.<sup>73</sup> A professora Odette Ernest Dias na abertura de uma de suas apresentações no Clube do Choro em 2007, relatou também que Avena tinha o hábito de dedicar choros aos colegas, chegando mesmo a dedicar-lhe alguns como, por exemplo, *Divina Flauta* (Faixa 1. CD 2. Anexo V) e *Sábado à tarde* (Vídeo 1. Anexo IV), esse último, em homenagem às reuniões que promovia em sua casa sempre nesse dia da semana.<sup>74</sup> Muito amigo de Jacob do Bandolim, Avena dedicou-lhe o choro *Evocação de Jacob*, que o chorão tradicional sempre manteve entre as suas partituras.<sup>75</sup>

Outro nome que não pode ser esquecido é o de Neuza Pinho França de Almeida, pianista, com sólida formação erudita, formada pela *Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro* (Fig. 62. Anexo I). Neuza chegou a Brasília em 1959 acompanhando o marido que pertencia ao quadro da Justiça Federal. Desde o início, segundo Vasconcelos Neto e Oliveira<sup>76</sup>, Neuza criou um clima propício para a música na cidade, promovendo aulas de piano, apresentação de alunos, saraus no seu apartamento na SQS 305, onde recebia músicos como Francisco Mignone, Jacob do Bandolim, Conjunto Época de Ouro, Lamartine Babo, Tia Amélia, dentre muitos outros.<sup>77</sup> Como compositora de choro, de valsas e sambas para piano, sempre evidenciou forte identificação com Ernesto Nazareth<sup>78</sup>. Segundo depoimento de Alencar Soares, Jacob do Bandolim era *amicíssimo dela e do marido dela e, para você ter uma idéia, o Jacob fez uma noitada na casa da Neuza [...] e mandou chamar o Época de Ouro do Rio de Janeiro e fizeram uma apresentação.*<sup>79</sup> Essa observação é confirmada pelo depoimento da própria Neuza<sup>80</sup>, que admitiu já ter conhecimento e amizade com Jacob do Bandolim desde que morou no Rio de Janeiro, assim como reafirmou que esse músico costumava freqüentar a sua casa em Brasília. Atuou também como professora na *Fundação*

<sup>73</sup> CAZES, op. cit., p. 142.

<sup>74</sup> Depoimento de Odette Ernest Dias na apresentação comemorativa dos *30 anos do Clube do Choro*. Brasília, 29 de setembro de 2007.

<sup>75</sup> PAZ, op. cit. p. 195.

<sup>76</sup> VASCONCELOS NETO; OLIVEIRA, op. cit.

<sup>77</sup> Francisco Mignone (1897-1986) renomado músico paulista de formação erudita conhecido pela produção musical de caráter nacionalista; Jacob do Bandolim (1918-1969) conhecido chorão carioca, criador e líder do conjunto *Época de Ouro*; Lamartine Babo (1904-1963) compositor de música popular brasileira, de marchinhas carnavalescas; Amélia Brandão, Tia Amélia (1897-1963), pianista e compositora que se dedicou à música popular, sobretudo, à execução e composição do choro.

<sup>78</sup> Ernesto Nazareth (1863-1934) compositor de formação erudita, com grande trânsito pela música popular. Compositor de tangos e choros foi considerado por Radamés Gnattali como um dos quatro pilares da música popular brasileira ao lado de Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros.

<sup>79</sup> Entrevista citada, concedida por José de Alencar Soares, o Alencar 7 Cordas.

<sup>80</sup> Entrevista concedida por Neuza França em Brasília, em 29 de setembro de 2007.



*Educacional do Distrito Federal*, ao lado do já citado João Tomé, em um trabalho pioneiro com a música, que foi considerado um dos embriões da *Escola de Música de Brasília*.<sup>81</sup>

Nilo Costa – o Tio Nilo (Fig. 62. Anexo I), natural de Juiz de Fora – MG, conheceu o choro ouvindo o clarinetista e saxofonista Luis Americano<sup>82</sup>, de quem tocou todo o repertório. Tocou saxofone alto em bandas de baile e fez parte de um regional da rádio local, acompanhando grandes cantores do Rio de Janeiro. Segundo Vasconcelos Neto e Oliveira<sup>83</sup>, veio para Brasília em 1972, já como ferroviário aposentado e participou ativamente do grupo dos primeiros chorões nessa cidade. Considerado também um dos fundadores do *Clube do Choro de Brasília*, atuou não só como instrumentista, mas também como compositor de choros, valsas e sambas. Constituiu a primeira diretoria do *Clube do Choro* na época de sua fundação, como segundo tesoureiro.

O chorão carioca de maior renome que passou a residir em Brasília foi Waldir Azevedo (Fig. 15 e 16. Anexo I). Cazes informa: *em outubro de 1971 Waldir se mudou para Brasília, acompanhando a filha cujo marido, funcionário do Banco Central, havia se transferido para a capital. Primeiramente foi morar na 308 Sul e, após um ano, mudou-se para a ampla e aprazível casa no lago Sul*<sup>84</sup>. Segundo o depoimento de Pernambuco do Pandeiro<sup>85</sup>, Waldir tocou em programas da *Rádio Nacional* e tinha o seu próprio programa nessa emissora, *Um encontro com Waldir Azevedo*, que era levado ao ar aos sábados. Em relação à possibilidade de ter sido um dos fundadores do *Clube do Choro*, a maioria dos depoimentos colhidos entre chorões revela que Waldir não freqüentava de forma constante e indiscriminada qualquer roda de choro na cidade, não fazendo, portanto, parte do grupo que teria levado avante essa tarefa. Segundo Pernambuco do Pandeiro, *ele pegava o negócio para fazer uma apresentação*<sup>86</sup> e não estava sempre disponível para tocar em qualquer lugar. Alencar lembra-se de sua presença nas reuniões na casa da professora Odette Ernest Dias, ao comentar que *ele tocava só na casa da Odette, ele ia de vez em quando [...], mais na casa da Odette... [...]o Waldir ia onde ele achava interessante, entende, você sabe...*<sup>87</sup> Esses comentários evidenciam uma criteriosa seleção de Waldir Azevedo no seu contato com chorões em Brasília, o que o levou a privilegiar determinados locais de encontro dos grupos na cidade em detrimento de outros e, mesmo assim, sem freqüentá-los com constância. A

<sup>81</sup> Disponível em: < <http://www.emb.com.br/Historico.htm> > Acesso em: 8 out. 2005.

<sup>82</sup> Luiz Americano, natural de Aracajú, nasceu em 1900 e faleceu no Rio de Janeiro em 1960, foi um músico nordestino com desempenho no Rio de Janeiro.

<sup>83</sup> VASCONCELOS NETO; OLIVEIRA, op. cit., p. 34.

<sup>84</sup> CAZES, op. cit., p. 108.

<sup>85</sup> Entrevista citada, concedida por Inácio Pinheiro Sobrinho, o Pernambuco do Pandeiro.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Entrevista citada, concedida por José de Alencar Soares, o Alencar 7 Cordas.

veterana flautista Odette Ernest Dias, além de confirmar esse fato<sup>88</sup>, lembrou que sua amizade com Waldir já vinha desde o tempo em que atuavam no cenário musical carioca. Odette explica que as restrições colocadas pelo chorão, nesse momento, era por tratar-se *de um músico consagrado nacionalmente*. Segundo todos esses depoimentos, portanto, o músico carioca costumava tocar e se apresentar em poucos espaços em Brasília e, geralmente, como é o caso do programa da *Rádio Nacional*, com o grupo que o acompanhava nessa cidade e que o acompanhou também nas últimas gravações e viagens ao exterior (Fig. 15. Anexo I): Inácio Pinheiro Sobrinho, o Pernambuco do Pandeiro, José Eli Monteiro Silva, o Eli do Cavaco, José Carlos da Silva, o Carlinhos 7 Cordas e Hamilton Costa, o seu parceiro em Brasília em algumas composições. Lício da Flauta fecha a questão, observando que Waldir atuou em Brasília, sobretudo, profissionalmente. Mesmo assim, segundo o professor Dourado, a presença desse músico deixou no cenário brasiliense uma *aura*. Essa *aura* teria influenciado toda uma nova geração de chorões que passou a sentir a sua presença forte na cidade, a comprar e ouvir seus discos constantemente em casa e a ter Waldir como referência: *a figura forte de influência... eu acho que nessa geração foi a presença de Waldir aqui em Brasília. ...porque era uma presença que não foi direta [...] compravam os discos do Waldir [...] era uma “aura” que existia...*<sup>89</sup>

A *aura* continua a brilhar, ainda há homenagens esporádicas a Waldir Azevedo na cidade como, por exemplo, o espetáculo *Pedacinho do céu*, comentado por Irlam Rocha Lima em nota no *Correio Brasiliense*<sup>90</sup> com o título *Waldir feliz e agradecido*; um espetáculo sobre a vida e obra do compositor, resultante de um trabalho desenvolvido por seu amigo e parceiro radicado em Brasília, Klécio Caldas, com participação do regional do *Clube do Choro de Brasília*, de Ademilde Fonseca, de Rosinha de Valença e de Altamiro Carrilho, dentre outros. Outra homenagem foi o show *Tributo a Waldir Azevedo*, em outubro de 2002, no teatro Garagem do SESC Brasília, que contou com a presença dos seus antigos e próximos companheiros de roda na cidade. Além do mais, suas composições são sempre lembradas nas apresentações dos chorões nos bares da cidade, como aconteceu em maio de 2006, no Bar *Armazém do Ferreira*. Nessa oportunidade, o líder do grupo *Raízes do Choro* que ali se apresentava lembrou o chorão carioca, parte de sua história na cidade, antes de executar algumas das suas composições relacionadas ao período em que ali residiu.

<sup>88</sup> Entrevista concedida por Odette Ernest Dias, em Brasília, em 29 de setembro de 2007.

<sup>89</sup> Entrevista citada, concedida por Ricardo Dourado Freire.

<sup>90</sup> LIMA, Irlam R. Waldir, feliz e agradecido. *Correio Brasiliense*. Brasília, 20 set. 1983.

Waldir compôs alguns choros no tempo em que viveu em Brasília como, por exemplo, *Minhas mãos meu cavaquinho* e *Flor do cerrado* (CD 1. Faixa 8. Anexo V). A primeira, como agradecimento a poder voltar a tocar cavaquinho, relacionado a uma circunstância em que quase perdera um dedo das mãos em um acidente no jardim da casa de sua filha nessa cidade, depois de ter ficado algum tempo sem querer tocar o instrumento, e a segunda, em homenagem a Brasília, a cidade que o acolhera. São dele as palavras:

*Flor do Cerrado é a minha mais recente composição. Foi feita exatamente no dia 20 de setembro de 1977, a bordo do avião que me levava de Brasília à São Paulo, dia em que iniciamos a gravação desse LP. Na verdade, acabei de compô-la já no estúdio da Gravodisc, alguns minutos antes de gravá-la. [...] É uma homenagem a Brasília, terra que me acolheu e onde vivo. A flor do cerrado é um tipo de flor muito procurada pelos turistas como souvenir da Capital do Brasil.<sup>91</sup>*

A bordada essa primeira categoria de chorões brasilienses, nesse momento da *flânerie*, antes de desviar o foco para a *segunda fase* do desenvolvimento do choro em Brasília, no entanto, senti necessidade de fazer um comentário sobre um dado que ficou bem evidente nesse contexto, o que farei a seguir.

### ***Choro com sotaque nordestino***

O enfoque dos primeiros chorões que foram para Brasília nos seus primórdios, possibilitou a percepção de que a maioria deles veio do Rio de Janeiro, mas muitos outros têm sua origem ligada ao Nordeste, onde o trabalho com as bandas sempre foi também muito expressivo. No entanto, a maior parte dos músicos nordestinos, antes de chegar à nova capital, estabeleceu residência no Rio de Janeiro a serviço, transferidos pelo serviço militar, buscando novas perspectivas de vida e/ou um contato mais direto com a indústria fonográfica na então capital do país. A passagem pela antiga capital trouxe-lhes a oportunidade, como músicos, de vivenciar ou intensificar a sua vivência com o choro, de entrar em contato com a ambiência dos chorões cariocas, favorecendo uma interação que mereceu de Cazes a seguinte observação:

*A assimilação de novos sotaques e a incorporação de gêneros virtuosísticos, como o frevo, certamente foram fatores de enriquecimento do Choro na década de 20. No plano das oportunidades profissionais, o fortalecimento do rádio e da indústria fonográfica gerou trabalho que atraiu esses chorões nordestinos à capital da república. Embora muitas*

---

<sup>91</sup> AZEVEDO, Waldir. *Waldir Azevedo*. São Paulo: Continental, 1977. O encarte do LP gravado em 1977 para a Continental sob o n. 1,01-404168, traz esse comentário de Waldir Azevedo sobre a sua composição *Flor do Cerrado*.

*vezes, ao chegar ao Rio, não fosse o choro o objeto de trabalho, o contato informal entre músicos cariocas e nordestinos estimulou a consolidação do choro.*<sup>92</sup>

Esse autor cita os vários grupos<sup>93</sup> formados por nordestinos que atuaram no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, grupos que trouxeram artistas do Nordeste para o Rio de Janeiro ou os agruparam, como é o caso do nacionalmente conhecido bandolinista Luperce Miranda, escola importante do bandolim antes de Jacob e do violonista Jaime Florence, o Meira, que formou com o violonista Horondino José da Costa, o Dino 7 Cordas e o cavaquinista Canhoto da Paraíba, *o mais célebre trio de base da história dos regionais*.<sup>94</sup> Cazes e André Diniz<sup>95</sup> lembram também em suas obras as proezas de Jacob do Bandolim com os músicos nordestinos já na década de 1950. Jacob descobriu um grupo de choro muito atuante em Pernambuco, fez contatos com esses músicos que vieram em caravana para o Rio de Janeiro participar de um sarau especial em sua casa. Alguns deles, como o bandolinista Rossini Ferreira, músico que fez visitas assíduas a Brasília, amigo do chorão brasileiro Francisco de Assis<sup>96</sup>, voltaram mais tarde para morar no Rio de Janeiro. Trata-se de interação histórica, portanto, do choro carioca com o nordestino, fruto da comunicação que representou a era do rádio, as transferências corriqueiras das instituições militares e o trânsito Nordeste/Sul do país, que explica, em parte, cariocas e nordestinos estarem ainda muito próximos na prática do choro.

Essa abordagem da realidade dos chorões brasileiros, que abrange as duas primeiras categorias de chorões mencionadas, ligadas tanto à sua condição de funcionários públicos transferidos, que inclui a sua relação com a rádio oficial do governo, a *Rádio Nacional* e com as bandas de música, sobretudo, militares, quanto relacionada a outros motivos diversos de transferência, permite entender melhor as condições que propiciaram a sua migração para a nova capital; enfatiza as características de alguns dos mais atuantes músicos que ajudaram a constituir as primeiras trajetórias do choro no cenário brasileiro; revela que antes de chegarem a Brasília, alguns músicos de origem nordestina atuaram profissionalmente no Rio de Janeiro, vivenciaram ali o choro e, do mesmo modo que os músicos cariocas, a maioria deles teve contato com grandes músicos, como Alfredo da Rocha Vianna, o Pixinguinha, e

<sup>92</sup> CAZES, op. cit. p. 70.

<sup>93</sup> Ibidem, p. 65-70. Segundo esse autor, esses grupos incluem os *Turunas Pernambucanos*, os *Turunas da Mauricéia*, *Voz do Sertão*, dentre outros, todos formados por renomados músicos nordestinos que atuaram no cenário carioca.

<sup>94</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>95</sup> Cf. DINIZ, André, op. cit.

<sup>96</sup> Rossini Ferreira era muito amigo de Francisco de Assis Carvalho, o Six, bandolinista residente em Brasília, o que fez que esse chorão de origem nordestina, radicado no Rio de Janeiro, freqüentasse constantemente os encontros musicais que Six promovia em sua casa.

Jacob Pick Bittencourt, o Jacob do Bandolim. Seguindo as reflexões, no entanto, colocando foco agora em outro aspecto e momento dessas trajetórias, parto para a abordagem da *segunda fase* do desenvolvimento do choro nesse cenário.

### **2.1.2 Segunda Fase do Choro em Brasília - encontros fixos em salas de visitas**

As primeiras trajetórias dos chorões brasilienses, até então relatadas, têm demonstrado que esses músicos ocuparam vários locais da cidade, sem um ponto fixo como referência para os seus encontros. Vivenciando os primeiros momentos de implantação da *cidade modernista*, geralmente distantes da família e de amigos que haviam ficado em sua cidade natal, foram formando cada vez mais um grupo de músicos que sentiam prazer em estar juntos, foram sentindo cada vez mais necessidade de um lugar específico onde pudessem se reunir mais constantemente e à vontade. Sobretudo, em meados da década de 1970, de acordo com os vários relatos colhidos, constata-se uma *segunda fase* do desenvolvimento do choro na cidade de Brasília, o que aponta também para as duas outras categorias de chorões consideradas, ou seja, para alguns chorões que se caracterizaram, sobretudo, por terem aberto as portas de suas salas de visitas para reuniões mais fixas ou por terem se iniciado na prática do choro por influência dessas reuniões.

#### **2.1.2.1 Anfitriões do choro**

A sala de visitas de Raimundo Brito, um jornalista carioca, redator dos anais da Câmara dos Deputados, situada em um apartamento na Quadra 105 Sul, constituiu-se em um dos primeiros pontos fixos a favorecer os encontros dos chorões brasilienses. Raimundo tocava piano clássico e cavaquinho. Segundo Odette Ernest Dias, antes de sua chegada em Brasília em 1974, *já havia reunião de chorões na casa do Raimundo de Brito [...] Era um grupo composto pelo próprio Raimundo, Avena de Castro, que recebia a visita de Jacob do Bandolim quando passava por aqui.*<sup>97</sup> Essa declaração, confirma o depoimento de César Farias, o violonista do grupo de Jacob, que afirma ter ido à *casa de Raimundinho* umas três vezes<sup>98</sup>. Já Pernambuco do Pandeiro recorda que seu reencontro com Avena de Castro se deu também nesse local, que passou a freqüentar a convite de Francisco de Assis Carvalho que o abordara no bar *Amarelinho* onde costumava tocar. Evidenciando o clima dessas reuniões, relata:

<sup>97</sup> NARDELLI, Rita; MARIA, Luiza; CAETANO, Rosário. O Choro é livre? Bar não consegue agregar chorões. *Correio Braziliense*. Brasília, 8 mai. 1979. Variedades.

<sup>98</sup> Esse depoimento foi colhido em uma gravação em vídeo-cassete *caseiro* que integra o arquivo pessoal da família de Francisco de Assis Carvalho.

*Lá ele me viu e disse: “Olha, tem um negócio muito bom pra você rapaz. Aos sábados tem uns encontros na casa do Raimundo de Brito... fica na 105, me aparece!” Perto da igreja ali. Eu cheguei lá e o Six falou “Uuuuu, mas que beleza!” E o Avena estava lá. O Avena disse: “O que Pernambuco!” Eu disse, “Ô Avena, tu mora aqui?”<sup>99</sup>*

Com a morte de Raimundo, esses encontros passaram a acontecer na casa de Celso Alves Cruz. Carioca, professor de Economia da UnB, funcionário do *Ministério do Planejamento* e clarinetista<sup>100</sup>, Celso era companheiro chorão e grande incentivador do *Clube do Choro*. Odette Dias informa:

*Depois da morte do Raimundo o Celso Cruz foi a primeira pessoa que decidiu reagrupar os músicos e passou a fazer contato com pessoas de todas as idades, sem distinção. Comigo também que sou flautista erudita, mas gosto de choro. Daí as reuniões passaram a ser feitas na casa dele e depois na minha.<sup>101</sup>*

Lembrando também o período anterior à fundação do *Clube do Choro*, Henrique Filho, o Reco do Bandolim, corrobora essas afirmações, comentando que *os ensaios aconteciam nos finais de semana na casa do Celso ou da Odette.<sup>102</sup>* Esclarece ainda que *o Celso Alves da Cruz foi o maior incentivador do Clube do Choro, dava o seu endereço para as pessoas e todos apareciam. Isso foi bom porque nos conhecemos uns aos outros.<sup>103</sup>* Essa declaração é confirmada por Pernambuco do Pandeiro, que atribui ao carioca clarinetista um dos maiores empenhos em prol da criação do *Clube do Choro*.

Marie Therese Odette Ernest Dias<sup>104</sup> (Fig. 65. Anexo I. Vídeo 1. Anexo IV) foi realmente uma das mais características anfitriãs dos chorões brasileiros. Francesa de origem, transferiu residência para o Rio de Janeiro com o intuito de integrar a Orquestra Sinfônica Brasileira. Atuando também como pesquisadora no Brasil, encantou-se com a sua música popular, principalmente aquela

<sup>99</sup> Entrevista citada, concedida por Inácio Pinheiro Sobrinho, o Pernambuco do Pandeiro.

<sup>100</sup> SIMÕES, Carlos. A velha Guarda. *Correio Braziliense*, Brasília, 24 set. 1971, Caderno 2. Arquivo de Pernambuco do Pandeiro.

<sup>101</sup> NARDELLI; LUIZA.; CAETANO, op. cit.

<sup>102</sup> CLUBE do Choro quer mais apoio do DETUR. *Correio Braziliense*. Brasília, 18 nov.1985. Variedades.

<sup>103</sup> O CHORO – é preciso preservar a dignidade do instrumentista. *Correio Braziliense*. Brasília, 8 mai. 1979. Variedades.

<sup>104</sup> SOUSA, Aglaia. Um pouco de história - Odette Ernest Dias, uma brasileira com sotaque francês. *Música em Brasília. Informativo da Livraria Musimed*. Brasília, Ano 1, n. 4, p. 6, set. 2004. Segundo esse informativo, Marie Therese Odette Ernest Dias é formada pelo Conservatório Nacional Superior de Música, de Paris, onde recebeu o Primeiro Prêmio de Flauta em 1951. Observa ainda que [...] continua executando peças eruditas, participando de orquestras importantes no Brasil e na França, sem deixar de lado a música popular e suas apresentações ao lado de conjuntos regionais, como o Clube do Choro em Brasília.

*a partir da minha origem, da música de salão, da polca, da valsa. Eu gostava muito de Choro, então comecei a pesquisar a influência daquele ritmo dentro da música brasileira, qual é a mistura que tem. [...] Antes de pesquisar comecei a tocar, gravar, tocar em concerto, a gente via a beleza dessas músicas.*<sup>105</sup>

Odette observa sempre em seus depoimentos a grande interação que teve com a música, desde muito cedo, no ambiente familiar<sup>106</sup>, a sua experiência com rodas de choro no Rio de Janeiro e em Brasília, com um *ambiente musical muito intenso tanto de música clássica quanto popular*. Questionada a respeito de muitas pessoas dizerem que fez mais pela música brasileira do que a maioria dos músicos do país, lembra a experiência do próprio pai como estrangeiro na França<sup>107</sup>:

*Aconteceu. Por exemplo: meu pai sabia mais sobre a cultura francesa do que muitos franceses. Tem uma coisa que existe no ser humano: o desejo. Quando quer, você faz o maior esforço, vai se dedicar mais e acaba tendo mais conhecimento, como era o caso do meu pai, do que os próprios nativos.[...]. Conhecer cultura brasileira para mim é uma coisa inevitável.*<sup>108</sup>

Com essa realidade e vivência musical, Odette Ernest Dias mudou-se para Brasília em 1974, com a finalidade de lecionar flauta no *Departamento de Música da Universidade de Brasília*, iniciando logo o contato com os chorões brasilienses. A partir de 1976, as reuniões de choro começaram a concentrar-se cada vez mais no seu apartamento, localizado na Quadra 311 Sul, Bloco E, n. 506, passando a acontecer sempre aos sábados. Segundo suas próprias palavras, aconteciam *a partir das três da tarde e entravam pela noite*.<sup>109</sup> Uma das figuras centrais e mais importantes no processo de desenvolvimento do choro brasiliense, com uma atuação fundamental na fundação do *Clube do Choro de Brasília*, a residência dessa musicista francesa foi sede da *Assembléia Geral de Fundação do Clube*. Recentemente foi escolhida para fazer a apresentação oficial da comemoração dos *30 anos do Clube do Choro* e realizar um *workshop* com os alunos da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabelo* (Fig. 64, 65, 70 e 71. Anexo I).

<sup>105</sup> Entrevista concedida por Odette Ernest Dias a Bohumil Méd. (*Música em Brasília. Informativo da Livraria Musimed*, Brasília, Ano 1, n. 6, p. 2 e 3, nov. 2004).

<sup>106</sup> Ibidem. A respeito do ambiente musical familiar em que cresceu e à sua escolha profissional, ligada à música, Odette Dias comenta: *Não foi uma escolha profissional. Foi uma coisa da vida. Lá em casa, (em Paris) desde pequena, a gente ouvia muita música. Meu pai, nascido numa ilha do Oceano Índico as Ilhas Maurício, cantava em creóle umas músicas sincopadas de influência africana muito parecidas com o samba e minha mãe, da Alsácia, uma cultura completamente diferente, cantava em alemão. Os dois também gostavam muito de dançar. Eu cresci nesse meio.*

<sup>107</sup> Como já foi observado, o pai de Odette Ernest Dias é natural das Ilhas Maurício, uma ilha do Oceano Índico e a mãe da Alsácia.

<sup>108</sup> Entrevista citada, concedida por Odette Ernest Dias a Bohumil Méd.

<sup>109</sup> LIMA, Irlam R. Jubileu de Prata. *Correio Braziliense*. Brasília, 30 out. 2002.

Esses chorões são exemplos marcantes de músicos que promoveram reuniões em suas salas de visitas, oferecendo uma das condições mais significativas para que o choro acontecesse de forma peculiar e se mantivesse vivo em Brasília.

### **2.1.2.2 Inicianes das rodas**

Esses encontros musicais, naturalmente, reuniram também com regularidade músicos mais novos, que passaram a se envolver cada vez mais com a prática dos chorões. Tendo participado dessas primeiras reuniões nas salas de visitas e tendo essa vivência e ambiência como referência e condição informal de aprendizagem do gênero musical choro, muitos desses jovens, alguns filhos de chorões já citados, continuaram investindo nessa prática.

José de Alencar Soares – o Alencar 7 Cordas (Fig. 10, 24 e 92. Anexo I), veio de Ipu – CE, onde desde a juventude demonstrou habilidade e interesse pela música, tendo-se iniciado em banjo, violão e guitarra e integrado uma banda que tocava em bailes em Fortaleza.<sup>110</sup> Chegou a Brasília em 1971, integrando-se aos grupos dos chorões alguns anos depois, quando começou não só a buscar conhecimentos teóricos e técnicos, mas também a se dedicar ao violão de sete cordas. Alencar tornou-se um chorão, portanto, com seu contato com esses músicos, embora já tivesse uma prática informal da música popular. Dedicou-se depois ao estudo de harmonia musical, o que lhe favoreceu realizar um minucioso trabalho e se tornar uma referência nessa área. Atuando como *performer*, compositor e professor, foi lembrado em vários dos depoimentos colhidos entre os chorões da cidade como um dos mais respeitados professores de violão e como um dos instrumentistas mais hábeis de Brasília, além de ter sido considerado pelo violonista Turíbio Santos *um músico completo*. Rodeado e reverenciado sempre por seus alunos, que ele faz questão de acompanhar nas apresentações musicais que acontecem na cidade, foi e ainda é uma das mais atuantes figuras do choro brasileiro, conforme também revelado pela pesquisa de campo. Sempre presente nos encontros em bares e salas de visitas, integrou também por muito tempo o grupo *Choro Livre*, o conjunto oficial do *Clube do Choro*, assim como participou como professor dos primeiros momentos da *Escola de Música Raphael Rabello*. É considerado um dos jovens fundadores do *Clube* e sua assinatura consta na ata de fundação.

Antônio Martinho Arantes Lício - o Lício da Flauta (Fig. 10, 18 e 23. Anexo I), mineiro, chegou a Brasília em 1974 para trabalhar no serviço público, após concluir um Curso de Doutorado em Economia nos Estados Unidos da América (EUA). Segundo seu

---

<sup>110</sup> VASCONCELOS NETO; OLIVEIRA, op. cit.



depoimento, estudou flauta com a professora Odette Ernest Dias, que o convidou para participar das rodas de Choro que aconteciam em sua residência, oportunidade em que conheceu os chorões brasilienses e se iniciou na prática desse gênero musical.<sup>111</sup> Antônio Lício integrou de forma ativa o movimento para a conquista de uma sede para o *Clube do Choro de Brasília*, onde atuou em 1982 como o segundo presidente eleito. Participou também ativamente das reuniões na casa de Francisco de Assis Carvalho, o Six. Atualmente Lício da Flauta continua realizando rodas de choro aos domingos em sua casa, no Lago Norte, onde reúne chorões significativos na trajetória do choro brasiliense na tentativa de continuar cultivando o espírito característico desses encontros.<sup>112</sup> Em alguns sábados à tarde, esteve reunido também com esses mesmos amigos no *Centro de Artesanatos Kituart* (Fig. 99 e 100. Anexo I). São suas essas palavras: *Clube do Choro como em Brasília, não existe no Brasil! Isso é um fenômeno! [...] é uma referência e tanto e essa referência tem história!*<sup>113</sup>

Jaime Ernest Dias, filho de Odette Ernest Dias, tem seu nome na ata da *Assembléia de fundação do Clube*, assinada em sua residência, uma das principais sedes dos encontros dos chorões no segundo momento do desenvolvimento do choro na cidade. Jaime atua em Brasília como músico profissional, violonista, participando também de projetos culturais, como aquele que dirige no Café Cultural da *Caixa Econômica Federal*, chamado *Bossa Sete*, dentre outros. Atualmente, é professor de violão na *Escola de Música de Brasília*. Ele afirma trabalhar também o choro e não admitir uma separação radical entre a prática do que costuma ser chamado erudito e popular. Apresenta-se frequentemente no palco do *Clube do Choro*, algumas vezes ao lado de sua mãe, outras em duos com artistas da cidade ou através de conjuntos de violões, assim como tem gravado vários CDs. Na verdade, foi um dos músicos brasilienses que mais ocupou o palco dessa instituição, conforme vai ser observado adiante. Segundo seu depoimento, foi convidado pela embaixada da França para uma missão cultural que o levou a realizar em setembro/outubro de 2007 *sete concertos... no Clube do Choro em Paris e em mais alguns lugares.*<sup>114</sup>

Henrique Lima Santos Filho - o Reco do Bandolim - (Fig. 35, 52 e 23. Anexo I) nasceu em Salvador – BA e chegou a Brasília muito cedo, ainda bem jovem. Informa que tocou guitarra em conjunto de Rock, aprendeu a tocar bandolim sozinho e, só mais tarde,

<sup>111</sup> Entrevista citada, concedida por Antônio M. A. Lício, o Lício da Flauta.

<sup>112</sup> Entrevista concedida por David Renault em Brasília, em 2 de setembro de 2007.

<sup>113</sup> Entrevista citada, concedida por Antônio M. A. Lício, o Lício da Flauta.

<sup>114</sup> Entrevista concedida por Jaime Ernest Dias em Brasília, em 1 de setembro de 2007. Jaime Ernest Dias é filho da veterana do choro brasiliense Odette Ernest Dias.

passou a fazer parte do grupo de chorões brasilienses que já tinha uma atividade na cidade. Observa que participava do *Clube do Choro* mais como entusiasmado, aficionado:

*Eu particularmente cheguei a essa turma nos anos 70. Eu já gostava imensamente de música, mas eu tocava guitarra. Eu tinha um grupo de Rock. [...] Eu considero isso hoje um crime de “lesa pátria”. [...] Mas o fato é que eu tocava guitarra e já havia esse movimento inicial aqui em Brasília e eu ainda não tinha conhecimento. Mas fui passar umas férias na Bahia em 1974 e lá assisti a um espetáculo de Moraes Moreira e Armandinho. [...] Eu vi o Armandinho tocar naquele dia “Noites Cariocas” de Jacob do Bandolim. Foi a primeira vez! Eu [...] nunca tinha escutado um choro na minha vida! [...] Aí fiquei com aquilo na cabeça!*<sup>115</sup>

Comenta ainda que depois de influenciado por essa circunstância, não conseguindo encontrar uma escola de música em Brasília que lhe oferecesse o ensino do bandolim e do gênero choro, começou então a estudar esse instrumento sozinho, a *tirar chorinhos de ouvido*. Lembra ainda que freqüentou algumas vezes a casa de Odette Dias, reafirmando que nunca participou com muito envolvimento no *Clube do Choro* nos seus primeiros momentos, embora tenha continuado a tocar e a dedicar-se ao instrumento. O renomado bandolinista Joel Nascimento, em seu depoimento, referiu-se a ele como *um grande instrumentista*<sup>116</sup>.

Com essa história, Henrique Filho, mais conhecido como o Reco do Bandolim, voltou a interessar-se pelo *Clube* no início da década de 1990, quando viu possibilidades de reerguê-lo em um momento em que suas portas estavam sendo fechadas. Tornou-se então Presidente dessa instituição, conseguindo a sua re-abertura em 1997, que se consistiu em um marco de outra grande fase do choro em Brasília, que será abordada mais adiante. Henrique Filho é jornalista, presidente do *Clube do Choro* desde 1993 e já há algum tempo apresenta o programa *Choro Livre* na Rádio Nacional FM de Brasília, que acontece aos domingos das 12 h às 13 h. Sua trajetória, que transcende os primeiros momentos do choro nessa cidade, chega de forma ativa até o Tempo Presente e será novamente abordada na terceira parte do trabalho. Compôs também alguns choros e tem integrado o grupo *Choro Livre*, o grupo oficial do *Clube* por muitos anos.

É importante dizer ainda que muitos outros nomes poderiam ser agora citados, sobretudo, os nomes de alguns filhos de veteranos e que contribuíram também para os primeiros momentos do choro como, por exemplo, os de Francisco de Assis Carvalho Filho, Beth Ernest Dias, Dolores Tomé, Augusto César Contreiras de Almeida, dentre tantos outros.

<sup>115</sup> Entrevista citada, concedida por Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim.

<sup>116</sup> Entrevista concedida por Joel Nascimento em Goiânia, em 14 de outubro de 2005. Joel Nascimento é um dos mais renomados chorões cariocas da atualidade.

A maioria deles continua ativa nesse cenário, participando como *performers*, integrando grupos, atuando como professores na *Escola de Música de Brasília*, na *Escola Raphael Rabello*, participando desse outro tempo e espaço que constitui o segundo recorte de tempo abordado, junto com alguns outros músicos bem mais jovens, que se mudaram para Brasília ainda crianças ou nasceram na cidade, mas que também tiveram oportunidade de vivenciar de outro modo essas reuniões. Músicos mais jovens, como é o caso dos irmãos Hamilton de Holanda Vasconcelos Neto e Fernando César Vasconcelos Mendes, que não deixaram de ser favorecidos por uma vivência que lhes legou um papel importante, especialmente a partir da época da re-estruturação do *Clube* na década de 1990.

Enfim, o choro brasileiro continuou reunindo regularmente os músicos em determinadas salas de visitas, em um clima de muita camaradagem, de aprendizagem informal. Ajudou a constituir esse outro tempo e lugar sem perder a ambiência característica, *o clima de coisa séria no ar*, sem deixar de alternar música com momentos de degustação, no caso especial da cidade cosmopolita, de pratos como feijoada, churrasco, sarapatel, dentre outros. Começando geralmente aos sábados às três da tarde, conforme o depoimento de Odette Ernest Dias, essas reuniões brasileiras dos chorões varavam as noites, reunindo basicamente as mesmas pessoas, mas recebendo sempre quem quisesse aumentar o grupo ou tocar com os chorões da cidade. Segundo essa musicista, o grupo reunia-se para tocar *por prazer, tinha a sua arrecadação colocada em caixinha para cerveja, churrasco, como sempre fazia*.<sup>117</sup> Estava sendo esboçado o principal embrião do futuro *Clube do Choro*, que será abordado a seguir.

### 2.1.3 Terceira Fase do Choro em Brasília - Fundação do *Clube do Choro*

O jornalista Zélio Zapata, em uma matéria no *Correio Braziliense*, em novembro de 1976, já utilizava a denominação *Clube do Choro* para o grupo que se reunia mais regularmente em alguns espaços e que se apresentava constantemente na cidade em locais como o *Teatro da Escola Parque*, *Sala de Concertos da Escola de Música de Brasília*, em eventos da *Universidade de Brasília*, entre outros já citados. Zapata escreve:

*E quem quiser terminar o domingo às voltas com algumas músicas gostosas e bem brasileiras, é só ir ao Teatro da Escola Parque, a partir das 21 horas e assistir a mais uma apresentação do conhecido “Clube do Choro”, onde estão Pernambuco do Pandeiro, Celso Cruz e Avena de Castro entre outros músicos da “velha” e da “nova”*

<sup>117</sup>NARDELLI; LUIZA; CAETANO, op. cit.

*guarda. [...] o grupo recebeu a colaboração da Fundação Cultural do Distrito federal, que cedeu o auditório da Escola Parque e ainda auxiliou na divulgação.*<sup>118</sup> [Grifos meus]

Odette Ernest Dias, nesse mesmo ano, também já falava em *Clube do Choro*, quando se referia à apresentação dos chorões na festa do calouro na *Universidade de Brasília* e na reunião da *Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC)*.<sup>119</sup> Pernambuco do Pandeiro, por sua vez, observa que Celso Cruz – a quem atribui grande importância no processo de fundação do Clube, corroborado pela professora Odette<sup>120</sup>, também já utilizava essa expressão quando organizava apresentações em vários locais, distribuindo cartazes pela cidade. Essas informações confirmam, portanto, que a referência a um *Clube do Choro* já existia antes mesmo de o Clube dos chorões transformar-se em uma *agremiação*, em uma *sociedade com personalidade jurídica própria*, o que só aconteceu em 1977. A própria ata de fundação do Clube já evidencia que o *Clube do Choro de Brasília - que passará a se constituir em sociedade com personalidade jurídica própria - [...] já existia de fato através da reunião constante de seus elementos e de apresentações públicas na capital federal.* (Anexo III A).

Como esse grupo que se reunia constantemente era aberto à participação de todos e os convites eram sempre renovados, o movimento cresceu muito, sobretudo na residência da professora Odette, tendo mesmo *sido sensato pensar na possibilidade de uma sede para concretizar a agremiação que se chamaria – agora oficialmente - Clube do Choro de Brasília.*<sup>121</sup> Por outro lado, para que isso se tornasse realidade, havia a necessidade da doação do governo de uma sede própria para as reuniões, uma circunstância que *tornava obrigatória a transformação do Clube em sociedade civil para que pudesse receber a sala no Centro de Convenções.*<sup>122</sup> A observação de Odette Dias foi corroborada por Antônio Lício, ao lembrar ter sido necessário prover nesse momento *uma constituição jurídica, o governo tinha que passar [ a sede] para uma personalidade jurídica.*<sup>123</sup> Referindo-se novamente a

<sup>118</sup> ZAPATA, Zélio. O Clube do Choro (mais uma vez) na Escola Parque. *Correio Braziliense*. Brasília, 14 novembro 1976. Generalidades.

<sup>119</sup> NARDELLI; LUIZA.; CAETANO, op. cit.

<sup>120</sup> Ibidem. Essa fonte traz as seguintes palavras da professora Odette: *depois da morte de Raimundo Dias, o Celso Cruz foi a primeira pessoa que decidiu reagrupar os músicos e passou a fazer contato com as pessoas de todas as idades, sem distinção.*

<sup>121</sup> ANTUNES, Milena Tibúrcio. *Choro: a força de um gênero na capital*. Brasília: UnB, 2003. (Trabalho PIBIC/UnB – CNPQ. Departamento de Música Universidade de Brasília (UnB), 2003 – Orientação da Professora Mércia de Vasconcelos Pinto).

<sup>122</sup> NARDELLI; LUIZA.; CAETANO, op. cit.

<sup>123</sup> Entrevista citada, concedida por Antônio M. A. Lício, o Lício da Flauta.

essa mesma circunstância, em depoimento a Irlam Rocha Lima, mas já oferecendo maiores detalhes, Odette Ernest Dias relata:

*Foi aí que surgiu a idéia de criarmos o Clube do Choro. No dia 9 de setembro de 1977, o Geraldo (Valdomiro Dias), meu marido, elaborou a ata de fundação, registrada no Cartório do 1º Ofício de Registro Civil e protocolada sob o número 406, no dia 25 de outubro de 1977.<sup>124</sup>*

Essas informações podem ser conferidas na ata da *Assembléia Geral da Fundação e Instalação, Aprovação dos estatutos Sociais e Eleição dos membros da Diretoria do Conselho Fiscal do Clube do Choro de Brasília* (Anexo III A), que contém também as assinaturas dos sócios fundadores e a relação dos nomes que constituíram a primeira diretoria do Clube, tendo à frente, como primeiro presidente, Heitor Avena de Castro. A agremiação, dentre outros objetivos estabelecidos pelos *Estatutos Sociais do Clube*, visava: promover a interação de músicos, profissionais e amadores e de pessoas em geral, que tenham como identificação o choro e outros gêneros de músicas brasileiras afins, realizar concertos, recitais e espetáculos de música popular brasileira com ênfase ao choro, estimular a criação de novas composições e a formação de conjuntos, organizar uma biblioteca e discoteca de música popular brasileira, produzir intercâmbio com as sociedades congêneres no Brasil e exterior. Estava estabelecido no cenário brasiliense o *Clube do Choro de Brasília*, uma instituição reconhecida oficialmente e com sede própria para funcionar.

Segundo depoimento de Walci Barbosa<sup>125</sup>, a sede foi obtida pelos músicos com sua mediação, lembrando que foi chamado nessa época de *embaixador do chorinho*. Walci desempenhava nos anos 1977 a função de assessor do governador Elmo Serejo de Farias, conhecia Evandro Pinto da Silva, arquiteto da *Novacap* casado com uma sobrinha do governador, o que lhe possibilitou servir de ponte entre a comissão formada por alguns músicos e essas autoridades, quando essa comissão foi ao Palácio Buriti pleitear uma sede para o *Clube do Choro*. Em depoimento também ao jornalista Irlam Rocha Lima, esse veterano chorão comentou ainda a importância no desenvolvimento desse processo que se iniciou em uma festa na casa de Evandro, na qual o governador estava presente:

*na casa de Evandro, no Park Way, houve uma roda de choro, assistida pelo governador. Acho que aquela roda de choro ajudou a convencê-lo a fazer a doação da sala ao lado do Centro de Convenções. [...] Doutor Elmo recomendou à Procuradoria Geral do Governo do Distrito Federal que*

<sup>124</sup> LIMA, Irlam R. Jubileu de Prata. *Correio Braziliense*. Brasília, 30 out. 2002.

<sup>125</sup> Entrevista concedida por Walci Barbosa em Brasília, em 16 de dezembro de 2007. Walci Barbosa é um dos mais antigos funcionários públicos cariocas envolvidos com o choro em Brasília.

*atendesse à solicitação do pessoal do Clube do Choro, que ainda não existia oficialmente.*<sup>126</sup>

Antônio Lício, por sua vez, sem diminuir o papel da participação e intermediação de Walci, lembra que quando a comissão chegou até o governador, ele já o informara a respeito do *Clube do Choro*. Trabalhando no *Ministério da Agricultura*, conseguira contatos que permitiram ao grupo chegar até ao palácio, onde se encontrou com o veterano chorão e, juntos, intermediaram o processo. Concorde com ele que a apresentação dos chorões na festa do *Parkway*, assistida pelas autoridades, foi decisiva para desenrolar as negociações finais. Henrique Santos Filho corrobora também essas observações, lembrando: *o então governador Elmo Serejo de Farias assistiu uma das apresentações do Clube do Choro e resolveu, então, nos entregar um espaço que tinha ali - e que tem até hoje - no Setor de Divulgação Cultural, que era um espaço que seria destinado como vestiário do Centro de Convenções.*<sup>127</sup>

Foi assim que as instalações subterrâneas de um *vestiário* situado próximo ao *Centro de Convenções de Brasília*, sob a estrutura de uma *pista de danças*, segundo outras versões<sup>128</sup>, foi cedida para ser a sede do *Clube*, atualmente uma entidade constituída juridicamente (Fig. 37. Anexo I). O contexto de *re-significação* do choro em Brasília, portanto, contava agora também com o *Bar dos Chorões*, instalado nesse espaço construído na *cidade modernista*. Inaugurado oficialmente em março de 1979 com uma grande roda de choro, suas dependências eram então constituídas por uma cozinha, dois banheiros e um tablado para os músicos. Como não havia dinheiro para a aquisição de móveis no momento da ocupação desse espaço, Pernambuco do Pandeiro conseguiu emprestadas mesas e cadeiras com o então presidente da *Associação do Banco do Brasil*, Tarquínio Cardoso e, para equipar o local com geladeira e fogão, chegou mesmo a vender seus passarinhos (bicudos e curiós).<sup>129</sup> Já o também veterano Nilo Costa, lembra que levou nessa ocasião cadeiras e mesas de sua própria casa.<sup>130</sup> E as rodas continuaram acontecendo, a despeito do grande calor que fazia no recinto, regadas a cerveja, refrigerantes, *sarapatel* e *bate-bate de maracujá*, segundo o mesmo Pernambuco. Alcebíades Moreira da Costa, o Bide da Flauta, recordando também as primeiras reuniões desse clube, considera ter sido natural e fundamental a degustação de

<sup>126</sup> Entrevista concedida por Walci Barbosa a Irlam R. Lima (Jubileu de Prata. *Correio Braziliense*. Brasília, 30 out. 2002).

<sup>127</sup> Entrevista citada, concedida por Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim.

<sup>128</sup> O fato de estar no subterrâneo e integrar um conjunto formado também pelo *planetário* e por um *teatro de Arena* leva a pressupor que se tratava mesmo de um *vestiário* que dava suporte ao teatro, com uma *pista de danças* na parte superior, o que faz interagir as informações de Lício da Flauta e de Reco do Bandolim que apontam um *vestiário* e de Walci Barbosa e Pernambuco do Pandeiro que falam em uma *pista de danças*.

<sup>129</sup> LIMA, Irlam R. Jubileu de Prata. *Correio Braziliense*. Brasília, 30 out. 2002.

<sup>130</sup> Idem. Choro de veterano. *Correio Braziliense*. Brasília, 9 ago. 2003. Caderno C.

pratos brasileiros nesses momentos, já que *choro sem reunião de comida não é choro. Pixinguinha fazia sempre ele mesmo, um cozido, uma feijoada, uma bacalhoadada. Um do grupo sempre sabia fazer um prato. Eu só sabia fazer arroz e molho de pimenta...*<sup>131</sup>

Efetivando as *três fases* do choro em Brasília desde as suas primeiras trajetórias em bares, boates, hotéis, churrascarias, palcos de instituições educacionais, em reuniões em salas de visitas mais constantes, passando agora pela inauguração do *Bar dos Chorões*, esses músicos brasilienses constituíram, nas décadas de 1960 e 1970, os seus primeiros *lugares praticados* na capital brasileira que emergia. Nas diferentes tramas de relações que favoreceram esses contextos, marcaram o encontro dos poucos músicos, a grande maioria não era profissional da música, com os primeiros interesses dos empresários do entretenimento, com o palco do teatro de algumas instituições educacionais e, nessas circunstâncias, o encontro também com receptores de origens diversas; estabeleceram relações nas rodas das salas de visitas com a música e com músicos *eruditos*, tiveram oportunidade de conviver com a experiência dos chorões e de outros músicos oriundos de lugares diversos do país; dialogaram com uma incipiente mídia através dos microfones da *Rádio Nacional* e das notas e artigos no *Correio Braziliense*, o que muito favoreceu as primeiras oportunidades de *divulgação, naturalização e ancoragem* de novas *representações sociais* ligadas a essas práticas na cidade. Esses músicos efetivaram, portanto, as trajetórias primeiras dos chorões brasilienses, a constituição de *lugares praticados* que, nesse contexto, é importante não esquecer, incluíram sempre e de forma intensa, em um âmbito mais amplo, o diálogo com o *saber que pressupõe poder*<sup>132</sup> que legou o projeto urbanístico em questão, com as instituições oficiais e pretensões políticas do governo desenvolvimentista do período abordado e com as condições e *representações* que fizeram existir a *cidade modernista* com a qual nunca puderam deixar de interagir.

## 2.2 A SEGUNDA ABORDAGEM DA OCUPAÇÃO DA CIDADE SEM ESQUINAS: O MOMENTO DE RE-CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES

Ao estabelecer diferentes *lugares praticados* na *cidade modernista*, no entanto, os chorões mantiveram viva a tradição das *rodas* que alterna música espontânea, no estilo improvisatório, com momentos de degustação de comida e bebida, conservaram a ambiência de afeto, amizade, jocosidade, que não deixa de evocar *algo de sério no ar*, evidenciaram

<sup>131</sup> NARDELLI; LUIZA.; CAETANO, op. cit..

<sup>132</sup> Cf. CERTEAU, op. cit.

peculiaridades que, historicamente, têm revelado um *estilo de vida*. Mantiveram sempre viva a *memória do corpo* descrita por Velloso<sup>133</sup>, portanto, ao realizarem uma *prática* simbólica baseada em uma *polifonia de vozes*, capaz de *evidenciar* nas suas diferentes *atualizações* a interação do *já dito* com o *dito agora, assim e desses vários outros modos* e, nessa condição, revelar um *gênero do discurso*, ou seja, conceitos, idéias, *conhecimento cotidiano* na forma de *textos, representações sociais* várias. Essa circunstância remete não somente a Bakhtin<sup>134</sup>, Chartier<sup>135</sup> e a Moscovici<sup>136</sup>, mas também a uma segunda abordagem da ocupação da cidade pelos chorões, o que favorece a percepção de elementos que apontam um processo de *re-construção de identidades* no cenário que começava a colocar em prática o projeto urbanístico que o caracterizou. O início da abordagem dessas práticas *discursivas*, no entanto, exige que eu busque entender melhor alguns dos primeiros fios que ajudaram a constituir a eclética trama sócio-histórica e cultural que emergia constituindo o cenário brasiliense. Por isso, nesse momento das reflexões inicio o diálogo com Holston<sup>137</sup>, Nunes<sup>138</sup> e Pastore,<sup>139</sup> autores que teceram algumas considerações sobre a relação dos primeiros habitantes com a cidade de Brasília que nascia em um processo de *tabula rasa* em pleno Brasil Central, diálogo que me permite ainda falar em um *objeto imajado*, cultivado no contexto de um grupo social. Possibilita ainda constatar um *elemento fundante* de uma nova trama de relações, observar uma *ritualização cotidiana* propositora da latência de novas ordens estruturais, verificar uma prática já *residualmente híbrida na sua essência* em diálogo com uma realidade que se forjava nesse momento com *material cultural díspare*, plena de um *tempo múltiplo*.

Ao abordar o cenário inicial de Brasília, Holston observa que os primeiros momentos de implantação do projeto dessa cidade, um dos mais acurados protótipos de *cidade modernista*, evidenciaram circunstâncias de vida diferentes daquelas dos grandes centros e dos prazeres por eles proporcionados. Comentando o projeto que lhe serviu como ponto de partida, pondera que havia *intenções desfamiliarizadoras* contidas na sua concepção, *a negação do Brasil urbano, tal como comumente expresso na organização e na arquitetura da cidade*<sup>140</sup>; elementos que seriam *estranhados* pelos primeiros habitantes de Brasília que, baseados em suas novas sensações diante dos esquemas implantados pelo projeto modernista,

<sup>133</sup> Cf. VELLOSO, Mônica P. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900 – 30)*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.

<sup>134</sup> Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Estética da comunicação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

<sup>135</sup> Cf. CHARTIER, Roger. *Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

<sup>136</sup> Cf. MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

<sup>137</sup> HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e suas utopias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>138</sup> NUNES, Brasilmar, F. *Brasília – a fantasia corporificada*. Brasília: Paralelo 15, 2005.

<sup>139</sup> PASTORE, José. *Brasília – a cidade e o homem*. Brasília: Nacional e Ed. da USP, 1969.

<sup>140</sup> HOLSTON, op. cit., p. 31.



distantes de seus familiares, acabariam por cunhar o termo *brasilite*. Segundo Holston, esses migrantes usavam esse termo para *se referir aos sentimentos com relação a uma vida urbana destituída dos prazeres – as distrações, as conversas, os flertes e os pequenos rituais – da vida nas ruas de outras cidades brasileiras.*<sup>141</sup> Nunes também se refere ao Plano Piloto, mencionando um momento de efetivação do projeto em que os migrantes se viram *desprovidos dos laços de solidariedade mais tradicionais, como a família ampliada, por exemplo, ou mesmo relações pessoais calcadas em histórias de vida comum;* como um espaço essencialmente *guiado pela lógica estatal na construção e destinação das suas áreas residenciais*<sup>142</sup>, em que se efetivava uma re-localização de residências de pessoas *com tradições de sociabilidades, com um certo padrão cultural e intelectual e que teriam um mínimo de exigências que não as de natureza unicamente material.*<sup>143</sup> Pastore, responsável por um dos trabalhos sociológicos pioneiros sobre os processos de migração, adaptação e planejamento urbano na capital federal, também participou desse diálogo, e assinala que, nos primeiros momentos da cidade, *os habitantes de Brasília sentiram-se privados em muitos aspectos,* queixavam-se que a nova capital oferecia escassas facilidades de lazer. Segundo essa pesquisa, esses migrantes tendiam a buscar certos traços de continuidade, *perpetuar as condições gratificadoras anteriores à mudança para a nova área [...] a organizar novos grupos de referência, aumentando a coesão social de vizinhança;* mostravam sentir satisfação quando as suas condições de vida em Brasília permitiam *a perpetuação dos elementos de continuidade cultural e social,* quando se comparavam com outros indivíduos que ainda possuíam o que eles perderam. Por outro lado, evidenciando outra importante abordagem nesta investigação observa também que

*a coexistência de subculturas diferentes tem também provocado novas experiências. A interpenetração dos costumes parece acrescentar substância ao sentimento nacional presente em Brasília. Como diz Gilberto Freire, 'Brasília representa uma nova perspectiva para o Brasil inteiro: a perspectiva de um Brasil verdadeiramente inter-regional – um Brasil feito de Brasis'. De fato, os brasilienses ainda se orgulham de ser pioneiros e estar a serviço de um importante plano nacional, que é a colonização do Oeste e a instalação de um novo estilo de civilização no Planalto Central.*<sup>144</sup> [Grifos meus]

Em suma, além de chamar atenção para o *sentimento nacional* que se reforçava em Brasília nesse momento, relacionado ainda às imagens da *cidade ideal* que visava a

---

<sup>141</sup> Ibidem.

<sup>142</sup> NUNES, op. cit., p. 159.

<sup>143</sup> Ibidem, p. 158.

<sup>144</sup> PASTORE, op. cit., p. 120.

*integração nacional*, Pastore comenta que nesse cenário, o principal mecanismo condutor do migrante à satisfação ou à insatisfação consistia em *comparações com grupos de referência*, com *vizinhos, amigos e parentes*. Observa que *o conteúdo de uma ação compensadora [era] procurado dentro dos limites dos próprios grupos sociais*.<sup>145</sup> Esses primeiros grupos sociais, portanto, haviam investido no sonho depositado no segundo momento de criação da *cidade/país ideal*, cultivavam uma *memória* mais ampla, que incluía a tradição daqueles que traziam resíduos de significado do momento de ocupação da primeira *cidade/país ideal*: o grupo dos chorões que constituiu as *três fases* do desenvolvimento do choro em Brasília. Evidenciaram, nesse momento, o investimento em *elementos fundantes*, em *objetos imajados*, com o intuito de fundamentar, justificar e efetivar *práticas cotidianas* que traziam de seus lugares de origem e que os devolviam a *si mesmos*, ao mesmo tempo em que *os circunscreviam* nesse outro tempo e espaço. Mais especificamente, Certeau observa que

*O memorável é aquilo que se pode sonhar a respeito do lugar [...] nesse lugar [...] a subjetividade se articula sobre a ausência que a estrutura como existente e a faz “ser-aí” [...] este “ser-aí” só se exerce em práticas do espaço, ou seja, em maneiras de passar ao outro.*<sup>146</sup>

Já Michel Maffesoli<sup>147</sup>, refere-se às *representações sociais* elaboradas com base na vivência cotidiana de um grupo social que informam um objeto, espiritualizando-o, transformando-o em *objeto imajado*. Trata-se da percepção do objeto pela comunidade como lembrança de um lugar primordial, de uma imagem primitiva com possibilidade de transcender o indivíduo e estabelecer a comunhão com o grupo; de *evidenciar representações sociais* capazes de fazer perceber a pulsão que o une ao outro, que faz experimentar sentidos, emoções, o *contágio afetivo*, o *estar junto* atualmente propiciador da *socialidade de base*. O autor considera o *estar junto* como *húmus social*, condição essencial para o homem comum suportar a fatalidade da ordem social estabelecida.

Por outro lado Nunes<sup>148</sup>, lançando um olhar abrangente em termos da sociedade como um todo, observa ainda que, no recorte do tempo focado, a expansão urbana passou a tecer uma rede de interconexões que, no caso de Brasília, promoveu *um contínuo de calibre múltiplo* abarcando não só a passagem de um mundo rural para um mundo urbano (caso de muitos dos migrantes nordestinos), mas também *de um mundo urbano consolidado e cosmopolita a um outro em fase de construção* (funcionários públicos que deixaram o Rio de

<sup>145</sup> Ibidem, p. 122 -123.

<sup>146</sup> CERTEAU, op. cit., p. 190.

<sup>147</sup> Cf. MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995; *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

<sup>148</sup> Cf. NUNES, op. cit., p. 84.

Janeiro para habitar a nova capital). Lembra essa realidade eclética para mostrar que era natural que os migrantes que se dirigiram para a nova capital buscassem integrar-se na construção de uma sociedade comum, apesar das inúmeras diferenças e objetivos e, nesse contexto, admite ser natural que lançassem mão, para isso, de elementos significativos que possibilitassem a *coesão social*, que permitissem aos grupos compartilharem diferentes tempos e significados anteriormente vivenciados por eles. Com essa constatação, surgiu a possibilidade de elementos da bagagem cultural dos migrantes consistirem em material importante nesse *processo de re-construção de identidades*, em material que seria *partilhado e re-significado* no novo cenário histórico, tornando-se elemento constitutivo da experiência de vida da sociedade brasiliense que, *aos poucos, fez sua a nossa experiência de incorporar [...] a experiência alheia, [...] nosso hábito híbrido, próprio da maneira de ser brasileira de justapor matéria cultural díspare.*<sup>149</sup> Esses elementos *fundantes*, implicados com novos *processos forjadores de identidades*, levaram Nunes a observar ainda que *é na memória como espaço da repetição, que se manifestam os mecanismos da identidade e da identificação.*<sup>150</sup> Segundo esse autor, o retorno ao passado ocorre também como um verdadeiro mecanismo de defesa histórica, acionado justamente para enfrentar o novo que assusta, em um momento de transformações intensas ligadas a um *devir criador*. Pollak dialoga com ele ao observar que a experiência com a *memória herdada* lhe permite falar em um elemento de *coesão social*,

*um elemento constitutivo do sentimento de identidade e de coerência tanto individual quanto coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.*<sup>151</sup>

Nessa abordagem, esses autores evocam, portanto, o conceito de *memória* entendida como *experiência vivida*, resultante da *sedimentação de significados*, passível de ser sempre atualizada historicamente, conforme já mencionado, entendida sempre como *uma representação produzida pela e através da experiência*, constituída de um saber forjador de *caminhos* que funcionam *como canais de comunicação entre diferentes dimensões temporais.*<sup>152</sup> Está, portanto, delineada a relação básica das rodas musicais que forjaram as *três fases* do choro com a trama cultural essencialmente híbrida brasiliense, que emergiu das *ruínas de processos simbólicos precedentes*, ou seja, de resíduos que incluem aqueles ligados à atividade dos músicos cariocas que se relacionaram de forma peculiar com o momento de

<sup>149</sup> ABDALA JR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*. São Paulo: Ed. SENAC, 2002, p. 127.

<sup>150</sup> NUNES, op. cit., p. 85- 86.

<sup>151</sup> POLLACK, Michael. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5 n. 10, 1992, p. 204.

<sup>152</sup> DIEHL, Astor Antônio. *Cultura Historiográfica. Memória, identidade e representação*. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 116.

construção da primeira *cidade/país ideal* no século XIX. Dessa forma, portanto, posso dizer que os *lugares praticados* dos chorões já relacionados, forjados por diferentes encontros, podem levar à percepção de um ponto comum, o encontro também com a *memória*, assim como posso dizer que esses chorões, lutando por um espaço em que pudessem efetivar a sua prática, percebida como um *elemento fundante*, um *objeto imajado*, evidenciavam a existência de um *estilo de vida* em interação com outros *estilos de vida* em um momento de *enfrentamento* de uma circunstância comum inteiramente nova. Interagiam nesse momento com a cidade que começava a se constituir de *material cultural dispare*, segundo Abdala Jr. e que ainda se orgulhava de representar *uma nova perspectiva para o Brasil inteiro: a perspectiva de um Brasil verdadeiramente inter-regional – “um Brasil feito de Brasis”*.

Levantadas as possibilidades de consideração do cruzamento da abordagem de uma *perspectiva sincrônica* com uma *perspectiva diacrônica* ao focar essa prática, portanto, chego à confluência dos *constructos simbólicos* diretamente relacionados à prática dos chorões brasileiros com os *constructos simbólicos* característicos de outras práticas ligadas a diferentes dimensões sociais e temporais com as quais, inevitavelmente, esses músicos brasileiros se encontraram, contra as quais se opuseram, mas, também, *negociaram*, na trama social em questão. Chego ao cruzamento de conceitos, idéias, percepções que foram por elas objetivadas, *evidências* que ajudam a caracterizar a *polifonia de vozes* que constituiu a sua base, a sua condição de estabelecer *lugares praticados*. Esse gênero pode ser, portanto, observado nas suas diferentes arquiteturas, passíveis de serem percebidas também como *protótipos* de algumas *situações concretas*<sup>153</sup> que começaram a *pipocar* em vários locais da *cidade modernista*, minuciosamente planejada, racionalizada. Vista por esse ângulo, a vivência de fluência musical, de espontaneidade e confraternização, incorporada por esse *objeto imajado*, interagiu em algumas *situações concretas* nesse cenário com os *constructos simbólicos* que evidenciavam a visão comercial de empresários do entretenimento que tinham como meta buscar *a capital que oferecia novas perspectivas de vida*, que tinham como objetivo *suprir a falta de lazer na cidade* concebida e percebida nesse momento como a *cidade que não oferecia lazer*, detentora de uma *vida urbana destituída de prazer*; evidenciou a sua confluência também com *constructos simbólicos* como aqueles que favoreceram a

---

<sup>153</sup> É importante lembrar que as três trajetórias do choro em Brasília abordadas neste trabalho, podem ser consideradas como três circunstâncias características que estabeleceram elementos comuns a diferentes *atualizações* do choro nessa cidade. Cada reunião em bares, salas de visitas ou nas dependências do *Clube* recém-inaugurado atualiza de forma peculiar esse gênero, consistindo-se numa diferente *situação concreta*, acrescenta-lhe características individuais peculiares, combinando de forma diferente os *constructos simbólicos* abordados e, com certeza, acrescenta-lhe outros. Como é impossível abordar todas essas *situações concretas*, busquei esse caráter mais geral que me levou a alguns *protótipos* de situações, tendo sempre como referência essas três fases, o recorte de tempo abordado e as considerações apontadas.

percepção dos primeiros investimentos e ações das instituições públicas e educacionais no diálogo com as *tradições* que levavam para seus palcos, em uma circunstância que *evidencia* a necessidade de essas instituições cumprirem o seu papel em prol da valorização e promoção da cultura, até mesmo, utilizando, na abertura de eventos científicos e festivais de música promovidos pela Universidade de Brasília (UnB), elementos culturais mais significativos para a comunidade; revelou o seu encontro com *constructos simbólicos* pertinentes a outras dimensões culturais como, por exemplo, o conhecimento dos músicos eruditos que com elas interagiam; ressaltou a interação com a trama social que começava a se constituir acentuadamente de *material cultural dispare*, a trama que se mostrou capaz de pressentir também a sua essência histórica e residualmente híbrida forjada no contexto da *cidade/país*, o que fez que fosse tratada e mencionada muitas vezes como a *genuína, autêntica e boa música brasileira*. Pode-se ainda dizer que esses encontros, no seu cômputo geral, favoreceram o diálogo constante com uma variedade enorme de receptores, com experiências e vivências musicais diferentes e, sobretudo, considerar que os mesmos *enunciados* pertinentes ao projeto que visava a *segunda cidade ideal*, estiveram sempre em interação com todos esses *lugares praticados*.

As práticas que interagiram com os primeiros momentos do cotidiano da *cidade modernista*, nas suas peculiaridades já tão mencionadas, portanto, se cruzaram sempre com os princípios racionalistas e funcionalistas implícitos no projeto urbanístico, com as pretensões de modernização do país, com as idéias e padrões homogeneizadores que perpassaram tanto o projeto quanto a cidade concebidos e efetivados por um governo desenvolvimentista, por um urbanista e por um arquiteto com idéias socialistas, que tinham como finalidade abrigar, sobretudo, os funcionários públicos. Esses conceitos, idéias, já muito mencionados, na sua efetivação, levaram à retorização: *cidade sem esquinas, cidade Estado, cidade fria, cidade do colarinho branco, ilha da fantasia, o paraíso do funcionalismo público, cidade dos estrangeiros, cidade homogênea na arquitetura e em cada casa um estado do Brasil, cidade que dá uma sensação de estar só*, expressão que levou Clarice Lispector a observar: *tão artificial como deveria ser o mundo quando criado*<sup>154</sup>. Expressões objetivadoras de imagens, idéias, conceitos, que nos *lugares praticados* forjados pelos chorões cruzaram-se sempre com outras expressões também efetivadoras de imagens, idéias, conceitos, tais como: *força viva a favor da cultura de nosso povo, mais legítima expressão da música brasileira, o chorinho está no sangue, um grupo que se reunia para tocar com prazer, um clube do Choro aberto a todos aqueles que possam viver com um clima de alegria, um refúgio do burburinho de*

---

<sup>154</sup> LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999.

*sempre, ponto de encontro, choro sem reunião de comida não é Choro, dentre muitas outras.*<sup>155</sup>

A *polifonia de vozes*, portanto, nas diferentes *práticas* reveladoras de *situações concretas*, com as quais foi possível delinear alguns *protótipos*, apresentava-se como um complexo de *representações sociais*, combinadas de forma peculiar em cada situação, favorecendo a percepção do *trabalho de classificação e delimitação que produz as configurações múltiplas através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos*, segundo Chartier<sup>156</sup>, a percepção das diversas *representações sociais elaboradas pelos diferentes grupos que vão se materializando na trama urbana*, no dizer de Velloso.<sup>157</sup> A *polifonia de vozes* revelou o encontro do choro carioca, nas suas peculiaridades, com outros elementos constitutivos da trama social brasiliense, o que me possibilitou a percepção de um cenário de busca constante de *coesão social*, um cenário que apontou um *processo de re-construção de identidades* dos migrantes que habitavam a cidade que emergia no cerrado árido como a nova capital do país. No entanto, levando em consideração que essa *polifonia de vozes*, característica de uma *prática discursiva*, incluiu também um diálogo mais amplo com as *representações* evocadas pelas instituições governamentais, responsáveis pelo projeto urbanístico em questão e pela sua efetivação, essa prática só vai poder realmente ser entendida, em um contexto de *re-construção de identidades*, se for direcionado o foco para a dimensão utópica do imaginário, sem perder, é claro, a sua relação com a dimensão real. Esse processo só vai poder ser realmente percebido, se for observada uma *retórica estilística* que remete às *maneiras próprias de usar e falar* daqueles que em muitos momentos, alguns em todos, não tinham direito à fala; se for focado um ângulo das *táticas criativas* de ocupação dos *lugares do outro* definidas por Certeau<sup>158</sup> que possibilita falar em *ritualizações cotidianas* propositoras de uma *vida ideal* e, nesse contexto, refletir sobre a latência de novas ordens estruturais, sobre outras possibilidades colocadas rumo a um futuro melhor, conforme reflexões também de DaMatta.<sup>159</sup>

<sup>155</sup> Essas frases e expressões foram encontradas no conjunto de recortes selecionados no jornal o *Correio Braziliense* editado nas décadas de 1960 e 1970, mencionados constantemente.

<sup>156</sup> Cf. CHARTIER, op. cit., p. 23.

<sup>157</sup> Cf. VELLOSO, op. cit., p. 17.

<sup>158</sup> Cf. CERTEAU, op. cit.

<sup>159</sup> Cf. DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

### 2.2.1 *Táticas criativas na ocupação do lugar do outro*

Trato, portanto, de uma cidade *transumante, migratória e metafórica* que se insinua no texto claro da cidade de Brasília, evidenciando a sua sujeição a vários processos simbólicos, possibilitando a percepção do uso de *metáforas* na *encenação cotidiana*. Posso dizer então que as caminhadas traçadas pelos chorões no cenário brasiliense, constituindo *lugares praticados*, re-significam o sistema de códigos da ordem estabelecida pelos elementos do projeto urbanístico inicial, ressaltando *um modo de usar* esse sistema diferente do previsto inicialmente, ou seja, destacando um *estilo* e um *uso, uma maneira de ser e uma maneira de fazer* que implicam *metáfora*, apontando uma *retórica estilística*. Comparando a *enunciação pedestre* à enunciação verbal, em uma abordagem bem apropriada ao enfoque das rodas de choro em Brasília, Certeau observa:

*vou acrescentar que o espaço geométrico dos urbanitas e dos arquitetos parece valer como o “sentido próprio” construído pelos gramáticos e pelos lingüistas visando dispor de um nível móvel e normativo ao qual se podem referir os desvios e variações do “figurado”.*<sup>160</sup>

Essa afirmação favorece a percepção do encontro de *mundos diferentes*, considerados com *formalidades diferentes*, aponta o rompimento do *vínculo strícto* na relação *significante/significado*, o estabelecimento aí do *vínculo sui-generis*, como assinalado por Castoriadis.<sup>161</sup> Permite considerar as rodas de choro que constituíram as *três primeiras fases* do choro em Brasília como algumas, dentre as inúmeras *táticas* capazes de ocupar os lugares da *estratégia*, nesse caso, cuidadosamente delineados e especificados por um dos mais acurados modelos de *projeto urbanístico* elaborado no século XX; possibilita considerar uma trama de *negociações* que transcende *meros momentos de lazer*. Canclini dialoga com Castoriadis quando observa que as práticas populares possibilitam a observação de uma *encenação*, na qual *o popular se coloca em cena não apenas como uma massa social compacta que avança incessante e combativa rumo a um porvir renovado*, mas também

*com o sentido contraditório e ambíguo dos que padecem a história e ao mesmo tempo lutam nela, dos que vão elaborando [...] os passos intermediários, as astúcias dramáticas, os jogos paródicos que permitem aos que não têm possibilidade de mudar radicalmente o curso da obra, manejar os interstícios com parcial criatividade e benefício próprio.*<sup>162</sup>

<sup>160</sup> CERTEAU, op. cit., p. 180.

<sup>161</sup> CF. CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

<sup>162</sup> CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 280.

Manifestações musicais implicadas com uma *arte de moldar percursos*, portanto, com o *simbólico – no lugar de –* e com o *imaginário – como se fosse –* que ajudam a transformar os *projetos urbanísticos* em *projetos urbanos*, insistindo em reafirmar que o homem não consegue deixar de *habitar como poeta*, o que remete também a Maffesoli que evidencia a importância da *função imaginal* em uma abordagem da *duplicidade do social* que inclui o *imaginário* como elemento estruturador do que é comumente chamado de real. *Trata-se simplesmente de determinar a parte do sonho que está presente no social*, observando que *o ficcional integrado na vida corriqueira é uma proteção contra os poderosos mecanismos de controle social*.<sup>163</sup> Refiro-me aqui, portanto, à ocupação do cenário brasiliense por uma prática musical passível de ser entendida com Certeau<sup>164</sup> como *táticas criativas* de ocupação do *lugar do outro*, em condições de aparecer também, no âmbito desse trabalho, sob a forma de uma *ritualização cotidiana* conforme descrita por Da Matta.<sup>165</sup>

Os rituais, implicados com o *simbólico* e com o *imaginário*, para DaMatta, são caracterizados por uma *dramatização*<sup>166</sup> que envolve o deslocar de um aspecto do cotidiano para uma circunstância diferente de seu lugar de origem, mudando o seu significado em relação a esse lugar, dando-lhe um novo sentido. Esse autor insiste ser importante esse aspecto estar em uma *posição especial, dentro de uma seqüência e num certo foco que permita especular sobre [...] o gesto, agora símbolo de algo maior*<sup>167</sup>. O simbolizar e o ritualizar são dois processos que caminham juntos. Assim, uma ação que, no mundo diário, é banal, trivial, pode adquirir um alto significado (virar rito) quando destacada em um ambiente por meio de uma seqüência de ações, já que *tudo pode ser posto em ritualização, porque tudo que faz parte do mundo pode ser personificado e reificado*.<sup>168</sup>

Com essas observações, localizo como uma seqüência de ações, de relações sociais colocadas em foco em uma circunstância de *deslocamento*, de *dramatização*, forjadora de

<sup>163</sup> MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Natal: Argos, 2001, p. 111.

<sup>164</sup> Cf. CERTEAU, op. cit.

<sup>165</sup> Cf. DAMATTA, op. cit

<sup>166</sup> Ibidem, p.36. Para o autor, *é pela dramatização que o grupo (social) individualiza algum fenômeno, podendo assim transformá-lo em instrumento capaz de individualizar a coletividade como um todo, dando-lhe identidade e singularidade. O modo básico de realizar tal coisa, essa elevação [...] é o que chamamos de ritual, cerimonial, festividade, etc. O momento extraordinário que permite [...] por em foco um aspecto da realidade e, por meio disso, mudar seu significado cotidiano ou mesmo dar-lhe um novo significado. Tudo o que é “elevado” e colocado em foco pela dramatização é deslocado, e assim pode adquirir um significado surpreendente, é capaz de alimentar a reflexão e a criatividade. O ritual tem, então, como um traço distintivo a dramatização [...] onde certas figuras são individualizadas e assim adquirem um novo significado, insuspeitado anteriormente quando eram apenas parte de situações, relações e contextos do cotidiano...*

<sup>167</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>168</sup> Ibidem. DaMatta relaciona a rituais, os cerimoniais e as festividades, enfocando os primeiros como circunstâncias formais, que reforçam a hierarquização dos papéis sociais e os segundos como circunstâncias de inversão, que criam a possibilidade de vivência de uma vida extraordinária, de uma quebra da hierarquização.



*processos identitários*, a alternância entre a música brilhante e cheia de improvisações dos chorões brasilienses, o consumo de comida, de bebida e o estabelecimento de um clima amistoso, respeitoso e algo jocoso entre eles, entre eles e os receptores do choro, no momento de ocupação do *lugar do outro*. A circunstância de alternância desses elementos pode ser constatada pelo depoimento de Henrique Santos Filho, ao referir-se a Pernambuco do Pandeiro: *atuou como elemento aglutinador do Clube do Choro ao organizar reuniões domingueiras regadas a cerveja e um delicioso sarapatel*<sup>169</sup>. A ambiência peculiar favorece a interação, o diálogo, o encontro e a cordialidade, também confirmada pelo comentário de Bide da Flauta ao tratar dos primeiros momentos de utilização da sede do *Clube do Choro*: *esse local também será para reuniões, bate papos. Sabe como é, a gente toma uma cerveja, conta aquelas estórias... será um refúgio daquele burburinho de sempre... Estou querendo fazer daqui um ambiente gostoso para nós [...] choro sem reunião de comida não é choro.*<sup>170</sup>

A professora Odette Ernest Dias, por sua vez, referindo-se às reuniões em sua casa mencionou *um grupo que tocava por prazer, que tinha a sua arrecadação colocada em “caixinha” para cerveja, churrasco, como sempre fazia.*<sup>171</sup> Tendo em vista ainda a abordagem do simbólico, as implicações dos momentos musicais dos chorões brasilienses com a degustação de comida e bebida no contexto das rodas de choro, levando em consideração, sobretudo, que se trata de um grupo de trabalhadores urbanos que chegou a Brasília em busca de melhores condições de vida, esses encontros puderam direcionar-se para um outro foco. Nesse ambiente e foco, com fundamentação em Mayol, o *menu* das suas reuniões pode ser analisado levando em consideração também as implicações simbólicas relacionadas ao consumo do *pão e do vinho*, já que para esse autor, o vinho (a bebida) representa *a antitristeza simbólica, a face festiva da refeição, ao passo que o pão* (a comida) *é a sua face laboriosa*<sup>172</sup>; *o pão é um memorial*, condensa um feixe imenso de sofridos esforços, necessários ao longo da história para que ele não faltasse. Com essa fundamentação, portanto, aparece a possibilidade de um espaço no cenário modernista brasiliense, no qual os funcionários públicos, sujeitos às determinações de um projeto urbanístico e às funções burocráticas repetitivas, rotineiras e reguladoras da ação implicadas com um *poder panóptico*<sup>173</sup>, buscaram viver, temporariamente, uma outra vida, *uma vida especial*, uma vida mais solta, livre, plena de afeto e de solidariedade, em que a

<sup>169</sup> LIMA, Irlam R. A volta do pioneiro. *Correio Braziliense*. Brasília, 03 ago.2001. Material cedido por Pernambuco do Pandeiro, do seu arquivo particular.

<sup>170</sup> NARDELLI; LUIZA; CAETANO, op. cit.

<sup>171</sup> Ibidem.

<sup>172</sup> MAYOL, Pierre. O *bairro*. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre (org.). *A invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 138, v.2.

<sup>173</sup> FOUCAULT (apud CERTEAU, op. cit.).

fome não constituía uma ameaça. Bakhtin refere-se às imagens da  *festa popular do comer e do beber*:

*as imagens das festas populares do comer e do beber são ativas e triunfantes, pois elas completam o processo de trabalho e de luta que o homem, vivendo em sociedade, efetua com o mundo. Elas são materiais porque têm como fundamento a abundância crescente e inextinguível do princípio material.[...] penetra-as a idéia do tempo alegre, que se encaminha para um futuro melhor, que mudará e renovará tudo à sua passagem.*<sup>174</sup>

Assim, as imagens do comer e beber da festa dos chorões brasilienses, conforme vários relatos e documentos (Fig. 13, 83, 96, 100 e 107. Anexo I), segundo Mayol<sup>175</sup> e Bakhtin<sup>176</sup>, puderam ser percebidas como ativas, triunfantes e fluídicas, assim como puderam ser percebidas como ativas, triunfantes e fluídicas as imagens dos espaços sonoros alegres e cheios de improvisos musicais, plenos de uma destreza que só a liberdade e a soltura desses improvisos conferem, *evidenciando* o seu potencial de indicar *uma outra possibilidade de vida*, uma outra forma de ocupação da *cidade modernista*, a sua capacidade de interferir na ordem estabelecida. Por outro lado, ao propiciarem um modo específico de confronto social no cenário brasiliense abordado, essas práticas sociais – as rodas de choro – evidenciam condições também de constituírem uma maneira particular de esses urbanitas dizerem *o que foram, o que eram*, ou mesmo, *o que gostariam de ser*, de ressaltar um dos seus *locus forjadores de identidades*, o envolvimento de sua prática também com o *imaginário* na sua dimensão utópica. Essa observação remete a Pesavento que revela as implicações do *imaginário* com processos simbólicos constitutivos de *uma forma de entendimento que encara a realidade não só como “o que aconteceu”, mas também como “o que foi pensado” ou mesmo “o que se desejou que acontecesse”*.<sup>177</sup> Essa circunstância permite observar com ela que abordar o imaginário como objeto de estudo *é desvendar um segredo*, já que

*o imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o “verdadeiro” e o aparente se mesclam; estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação do ser e do aparecer.*<sup>178</sup>

<sup>174</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: Ed. UNB, 1999, p. 264.

<sup>175</sup> Cf. MAYOL, op. cit.

<sup>176</sup> Cf. BAKHTIN, op. cit.

<sup>177</sup> PESAVENTO, Sandra J.. *Em busca de uma outra História: Imaginando o Imaginário*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo: Vol. 15, n. 29, 1995, p. 17.

<sup>178</sup> Ibidem, p. 24.

As rodas dos chorões brasileiros, portanto, observadas sob outro foco, nas suas implicações com os processos que permitem observar *no lugar de e como se fosse*, levaram-me a constatar a intervenção de uma outra dimensão do imaginário, além das duas já apresentadas (o real concreto e o ideológico), a dimensão utópica, conforme Pesavento.<sup>179</sup> Referente a essa abordagem, evoco também J. G. Cantor Magnani, que já previa essa possibilidade ao afirmar que os momentos de lazer se constituem, também, em circunstâncias *que evidenciam uma escolha em termos de uso do tempo livre*<sup>180</sup>, implicando soltura e liberdade para dizer o que se é, ou o que se gostaria de ser. Sua abordagem permite entendê-las além de suas possibilidades como meras manifestações de lazer, que cumprem uma finalidade social. Possibilita compreendê-las como um espaço aberto à criatividade, à *evasão da cotidianidade*, como observado por Heller<sup>181</sup>, que comenta a capacidade que a arte tem de *suspende o cotidiano* com base em uma construção feita de elementos do mesmo cotidiano, em uma circunstância que, posteriormente, lhe permite retornar a ele renovado. Essa abordagem remete ainda a Eliana Stort<sup>182</sup>, para quem a *imaginação* estaria ligada aos mecanismos adotados pelo homem para superar aquilo que lhe é imposto pelo social. Mecanismos que adota, no momento em que se recusa a renunciar aos seus anseios e desejos reprimidos, dando ao presente uma forma capaz de tornar possível a erupção de um futuro diferente daquele proposto pela fatalidade imposta pela ordem social. Stort entende que *não se trata de vencer o jogo, mas altera-lhe as regras, através da arquitetura de seu universo humano*. Com essa afirmação, a autora aponta o caminho em que a *imaginação* possibilita a criação de uma *vida especial*. Dialoga, portanto, com Da Matta, que identifica no ritual um espaço propositor de possibilidades em termos de uma *vida extraordinária* que transcorre em um plano de *plenitude, abundância e liberdade*, um espaço constituído por um cerimonial passageiro que propicia uma comunicação entre *o mundo real* e um *mundo especial*.<sup>183</sup>

Assim, a visão de um homem livre da fatalidade imposta pela ordem social, a alteração das regras do jogo pelo acionamento também da dimensão utópica do imaginário, da arquitetura de *outro universo humano*, da elaboração de *táticas* criativas capazes de ocupar o

<sup>179</sup> Cf. PESAVENTO, op. cit.

<sup>180</sup> Cf. MAGNANI, J. G. C. *Festa no pedaço. Cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Huittec, 1998.

<sup>181</sup> Cf. HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

<sup>182</sup> STORT, Eliana V. R. *Cultura, imaginação e conhecimento*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1993, p. 54.

<sup>183</sup> DAMATTA, op. cit., p. 38. O autor observa: *De fato, como o ritual é definido por meio de uma dialética entre o cotidiano e o extraordinário, o rito estando na situação extraordinária, ele se constitui pela abertura desse mundo especial para a coletividade [...]. Montar o ritual é, pois, abrir-se para esse mundo, dando-lhe uma realidade, criando um espaço para ele e abrindo as portas da comunicação entre o “mundo real” e o “mundo especial”. É no ritual, pois, sobretudo no ritual coletivo, que a sociedade pode ter (e efetivamente tem) uma visão alternativa de si mesma.*

lugar da *estratégia*, que aparecem também sob a forma de uma *ritualização cotidiana*<sup>184</sup>, ao que tudo indica, estão implícitas nessas circunstâncias de lazer ligadas às rodas de choro brasileiros no recorte de tempo enfocado. As rodas de choro constitutivas de textos vários, efetivados por seus instrumentistas e receptores, portanto, ao serem abordadas como um *gênero do discurso*, evidenciam o *discurso* dos chorões brasileiros nas suas constantes *atualizações*, permitem observar a *polifonia de vozes* presente na sua base, constituída, também, pela interação da *memória* com a *latência do futuro*, circunstância propositora de processos de *evasão da cotidianidade*, ou seja, os encontros dos chorões ressaltam nos *processos identitários* que forjam, a sua interação com o *tempo múltiplo* que perpassa não somente a trama social mais ampla, mas também todos os elementos que ajudam a constituí-la como tal.

A convivência de permanências, re-elaborações e latências na trama social brasileira, a convivência intrincada de diferentes dimensões temporais na constituição da dinâmica sócio-histórico e cultural que caracteriza os *processos identitários* dos diversos grupos que a forjam remete também a Castoriadis, o autor que refletiu sobre o fator transformação iminente e constante inerente a um cenário sócio-histórico e cultural, intrinsecamente ligado à *latência do futuro*, à criatividade, responsável pela constituição constante do novo a partir de *ruínas simbólicas precedentes*.<sup>185</sup> Esse diálogo lembra também Freire que, baseada nessa concepção, depois de constatar um intrincado de relações, propõe na abordagem das estruturas simbólicas constitutivas de uma trama social, forjadoras de *processos identitários*, o enfoque de um *tempo múltiplo*, ou seja, de uma articulação entre presente, passado e futuro, a percepção de uma coexistência intrincada e dinâmica entre *significados residuais, atuais e latentes*.<sup>186</sup> Enfim, o *tempo múltiplo*, inerente às *representações sociais*, suportes de *práticas cotidianas* que compõem a trama sócio histórico e cultural, tem condições de destacar elementos favorecedores de *coesão social*, elementos intrínsecos aos processos de *re-construção de identidades* a que estiveram sujeitas as práticas dos chorões brasileiros, assim como fornecer, mais uma vez, a fundamentação necessária para as ponderações relativas às possíveis *rachas no espelho* que refletia as imagens da *segunda cidade ideal*.

---

<sup>184</sup> Trata-se da ordem social implicada com as relações de uma cidade criada para abrigar a *burocracia* inerente à capital federal do país, que tem como ponto de partida o projeto de um governo desenvolvimentista, elaborado utopicamente com pretensões homogeneizadoras em termos das relações sociais.

<sup>185</sup> Cf. CASTORIADIS, op. cit.

<sup>186</sup> Cf. FREIRE, Vanda L. Bellard. *A história da música em questão – uma reflexão metodológica*. In: Fundamentos da educação musical 2. Porto Alegre: CPG música /UFRGS / ABEM p. 126 – 128, 1994.

### 2.2.2 As rachas no espelho da segunda cidade ideal

A *imagem-espelho*, elaborada no segundo momento de *construção simbólica da nação brasileira*, conforme observado no âmbito deste trabalho, continuava a refletir, nesse momento de implantação do projeto urbanístico, a imagem da *segunda cidade ideal*, o processo metonímico de criação da *cidade moderna/país ideal*. Esse processo conduziu também a uma *referência identitária nacional*, a uma forma característica de diálogo do universal com o particular, tendo como modelo, nesse momento, o hegemônico Estado norte-americano moderno, desenvolvido e industrializado. *Imagem-espelho*, suporte das *representações sociais* de uma elite intelectual, administrativa e política brasileira, que começou a forjar-se com as construções ideológicas que levaram o povo a se identificar com as imagens evocadas por um projeto urbanístico modernista, encomendado a um urbanista socialista por um governo centralizador e desenvolvimentista. Com essa referência, portanto, posso dizer que as práticas dos chorões brasilienses, nas suas peculiaridades reveladas nas *três fases* do choro em Brasília, abordadas nas suas implicações com processos de *re-construção de identidades*, favorecem a percepção de *rachas* nesse *espelho*, evidenciam o discurso inerente às *representações sociais* de um grupo social e de seus receptores que revela um ângulo diferente de ocupação dessa *cidade ideal/país ideal*, outras concepções de um grupo social que, inevitavelmente, entraram em confluência na trama social brasiliense com aquelas difundidas pela elite administrativa e política. Essas práticas efetivaram-se, sobretudo, sob a forma de *interação face-a-face*, como *ritualizações cotidianas*, favorecendo a percepção da *memória do corpo* que lhes era peculiar, evidenciando outro aspecto da *imagem-espelho*, integrando-a de forma diferente. Impregnaram a imagem de sabor local ao investirem em uma manifestação musical popular à qual era intrínseco o *espontaneísmo* definido por Diniz<sup>187</sup>, característico de uma mestiçagem que fazia interagir, ao modo brasileiro, elementos rítmicos e melódicos herdados da cultura europeia e africana; uma manifestação musical que se consistia em uma autêntica produção musical europeia-afro-brasileira que poderia, perfeitamente, ser histórica e tradicionalmente entendida como um *selo de autenticidade nacional*<sup>188</sup>. Essas práticas revelam, portanto, ao incorporar residualmente um peculiar hibridismo, outro aspecto da segunda *imagem-espelho*, a interação de *constructos simbólicos* que acrescentaram *substância* ao sentimento nacional presente nos brasilienses que, segundo fundamentação em Pastore, ainda *se orgulhavam de ser pioneiros e estar a serviço de um*

---

<sup>187</sup> Cf. DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999.

<sup>188</sup> Cf. SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

*importante plano nacional*<sup>189</sup>, que se sentiam parte constitutiva do *Brasil feito de brasis* e que procuravam traduzir pelo choro, num viés metonímico, a *genuína música brasileira*, integrar com ele novamente, nesse outro tempo e espaço, a *imagem-espelho* da segunda *cidade/país ideal*, que começava a se estabelecer na sua função de capital, que também em um viés metonímico, buscava traduzir o Brasil.

Enfim, trato de *práticas discursivas* que, instaurando as *três fases* do desenvolvimento do choro em Brasília, no recorte de tempo abordado, legaram uma cor local mais intensa à *referência identitária nacional* em que predominava o diálogo com o universal, cujo principal suporte representativo era um projeto urbanístico que incorporava as *representações sociais* já mencionadas. Essas *práticas cotidianas* promoveram a convivência de diferentes dimensões sociais, convivência essa pretendida e muitas vezes não conseguida pelo arquiteto e urbanista socialistas, constituindo-se também em um elemento de *coesão social* no cenário de *re-construção* de *identidades* tanto de um grupo social quanto, se for observado por um ângulo mais amplo, de uma trama cultural maior que passava a se constituir de *material cultural díspare*; práticas propositoras de outras possibilidades de ser, estar e dizer nessa sociedade, propositoras de uma ocupação diferente dos lugares já previstos para outras finalidades, do estabelecimento de uma forma peculiar de *construir e constituir* a nacionalidade brasileira nesse cenário que começava a emergir no país, o que permite observar mais uma vez *circunstâncias em que se fala, quem fala, o que fala e para quem fala*.

Mas a roda do tempo, das transformações, não pára. As próprias práticas e convivência dos chorões, que sempre foram marcadas na sua base pela *socialidade* já descrita, começaram a evidenciar as mudanças que iriam marcar outro recorte de tempo, revelando discórdias e dissensões entre os músicos que, nesse momento, já podiam se reunir em sede própria, como elementos integrantes de uma *entidade com personalidade jurídica*. Essa circunstância, ao adentrar a década de 1980, faz que ela se caracterize, sobretudo, como um *período de transição* para a efetivação do *Clube do Choro de Brasília* realmente como um *lugar praticado referência* dos chorões nessa cidade, o que só vai acontecer na década de 1990, depois de muita luta, encontros e *negociações*, como será descrito mais adiante. Essa circunstância já evidenciava, na verdade, o início da interação dos chorões com outra trama de relações na sociedade brasiliense, com novos *feixes de significações* que emergiam, conforme Castoriadis<sup>190</sup>, já anunciava o inevitável interagir da trama que caracterizaria a *cidade pós-*

---

<sup>189</sup> PASTORE, op. cit., p. 120.

<sup>190</sup> Cf. CASTORIADIS, op. cit.

*moderna*, conforme esboçada na segunda variação do refrão que precederá as partes seguintes, com a *cidade invisível*, ou seja, com a *cidade memória*.

## 2.3 DÉCADA DE 1980: CONFIGURA-SE UM PROCESSO DE TRANSIÇÃO

Logo após os primeiros momentos em que o *Clube de Choro de Brasília* oficial, já instalado em sua sede cedida pelo Governo do Distrito Federal, despontou nos seus primeiros passos, nas suas primeiras realizações, tendo como lastro o histórico já abordado e como marco a *inauguração* da sua sede, em março de 1979, começaram os problemas. Iniciou-se um período marcado por muitas dificuldades que puderam ser observadas, sobretudo, tendo como fonte o espaço aberto pelo *Correio Braziliense*<sup>191</sup> para o debate que começou a se acirrar entre os chorões, permitindo perceber certas desavenças com o depoimento de músicos que vivenciaram esse momento, como, por exemplo, Odette Ernest Dias, Pernambuco do Pandeiro, Bide da Flauta, o jovem Reco do Bandolim, Alencar 7 Cordas, Lício da Flauta, dentre muitos outros. Essa circunstância contrariou não somente o que fora estabelecido no estatuto do clube, por ocasião da sua criação, mas também a própria *socialidade* que caracteriza o gênero musical choro, *socialidade* que até então, tinha se mostrado em toda a sua força na cidade de Brasília. Passados os primeiros momentos de dissensões, novos caminhos foram buscados pelos chorões, na tentativa de não *deixar o clube morrer*. Esses caminhos apresentaram outra série de difíceis obstáculos, marcando realmente um momento de transição no contexto do choro brasiliense, capaz de revelar intrigantes circunstâncias de interação com a trama cultural da cidade de Brasília que emergia nesse novo recorte de tempo abordado, com novos elementos na trajetória da tradição carioca no Brasil Central.

### 2.3.1 O impasse dos chorões

Os depoimentos de chorões já mencionados e, sobretudo, os títulos de matérias do *Correio Braziliense* como *O Choro é livre? Bar não consegue agregar chorões*; *Os descaminhos do Choro no Planalto*; *Chorões em festa reabrem seu clube, dispostos a*

---

<sup>191</sup> A fonte privilegiada consistiu, sobretudo, em recortes do *Correio Braziliense*, nas inúmeras e seqüentes notas e reportagens sobre as dissensões internas no grupo dos chorões brasilienses, tentativas de conciliação e mesmo luta pelas condições de funcionamento do espaço a eles concedido pelo Governo do Distrito Federal, em circunstâncias precárias, diga-se de passagem, para o funcionamento de seu Clube. Levei em consideração também, nessa abordagem e priorização, matérias que deram espaço para músicos atuantes em diferentes facções dissidentes, com citações literais de vários depoimentos, fornecendo datas e comentários que possibilitaram uma visão ampla da situação em foco.

*esquecer os desentendimentos; Choro: uma antiga tradição em compasso de espera*, dentre outras, evidenciam uma sequência de fatos que denunciaram um clima que contradizia a trajetória dos chorões em Brasília até então, permitindo perceber uma circunstância problemática na instituição que se tornara oficial, com sede própria, depois de muita luta para sua efetivação. Um dos textos do jornal relata:

*hoje, o Bar dos Chorões já está instalado no Centro de Convenções, atrás da Torre da TV. Mas os instrumentistas que fizeram nos três anos anteriores a alegria do Clube do Choro se encontram desagregados. De um lado está a turma jovem que se rebelou contra o sufoco imposto pela “velha guarda” do Choro.*<sup>192</sup>

Um momento de grande desagregação era vivido pelos chorões brasilienses, portanto, marcando de forma diferente essa *terceira fase* do choro em Brasília. Segundo a professora Odette Dias, *a idéia de um clube aberto a todos que poderiam conviver num clima de alegria, como sempre fizeram os chorões do passado foi abandonada*, tão logo se fez necessário transformá-lo em uma sociedade civil para receber a doação de uma sede própria, tendo em vista que *alguns elementos restringiram a si uma sociedade que tinha sido constituída para todos.*<sup>193</sup> Conforme observação também de Nivaldo, ex-integrante do *Clube do Choro*, esses elementos passaram a ter *interesses excessivamente comerciais, contrariando os estatutos que diziam que o grupo não tinha por objetivo o lucro.*<sup>194</sup> Para os autores, Odette e Nivaldo, na verdade, referiam-se à *comercialização e restrição que alguns elementos impuseram aos demais e que resultou a morte do Clube.*<sup>195</sup> Um dos sócios fundadores, membro do regional *Primas e Bordões*, por sua vez, menciona a auto-suficiência e má direção da Diretoria dessa entidade, a mesma anunciada na ata da *Assembléia de Fundação do Clube*, as atitudes de seus membros que desvirtuaram a proposta inicial do grupo, no que concorda também com os depoimentos dos dois músicos já citados. Segundo ele, a diretoria *formada pelo pessoal mais velho, fazia contatos em nome do Clube e dividia o dinheiro entre poucos instrumentistas*. Observa ainda que o *Clube do Choro nasceu com objetivos que não foram levados à frente. Quando tem uma apresentação, eles não nos comunicam. Participei da fundação, de toda a legalização e agora não sei de nada.*<sup>196</sup> Acrescenta, sugerindo novas atitudes e rumos para a instituição:

---

<sup>192</sup> NARDELLI; LUIZA; CAETANO, op. cit., p. 21.

<sup>193</sup> Ibidem.

<sup>194</sup> Ibidem.

<sup>195</sup> Ibidem.

<sup>196</sup> Ibidem, p. 22.



*os dissidentes vão propor uma nova diretoria.[...] Essa diretoria será composta por gente que quer colocar o espaço para funcionar e fazer com que o Clube do Choro volte a ser o que era antes: uma reunião de músicos, todo mundo tocando, se divertindo e mantendo o que nunca morreu, o Choro, sem interesses comerciais. Tocar por divertimento sempre preservando a nossa cultura. [...] O Clube do Choro deveria ter um intercâmbio entre os músicos, um ponto de encontro para troca de informações. Só Brasília tem um espaço daqueles, mas aqui o pessoal não aproveita.*<sup>197</sup>

Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim, nessa época muito jovem, mas já atuante como chorão, consultado sobre essas dissidências, assinala ver *esse problema sem maldade*, entendendo ser normal a atitude do músico da *velha guarda, sempre muito reprimido, muito marginalizado. Assim, quando ele sentiu que brotava a sua oportunidade, se agarrou a ela com desespero. E pensou chegou a minha hora.*<sup>198</sup> Reco do Bandolim entra também em um outro terreno, alegando que alguns dos chorões mais antigos não admitiam grandes inovações no repertório do grupo e na estrutura do choro, não tinham consideração com a atuação dos mais jovens, com as novas composições, apesar de sempre se referirem ao seu apreço por *sangue novo*. No seu depoimento para essa pesquisa, lembra com certo constrangimento, a sua convivência com um antigo chorão nesse período em questão:

*quando eu comecei a tocar... hoje eu olho assim e me dá uma agonia... [...] ele olhava para mim e eu sentia que ele achava bom mas ele não achava tão bom assim não. Porque eu tocava um trio elétrico e então eu botava coisas do trio no chorinho e os caras ficavam...*<sup>199</sup>

Menciona também o fechamento do clube a outros gêneros musicais brasileiros e, nesse âmbito, ao referir-se à *velha-guarda*, comenta que *ela não recebe bem o cara que toca um samba maneiro, bossa nova. É só choro, choro, choro, se fechando para todos os lados. A velha-guarda pensa que o choro é intocável, que nele não se pode tocar. Para eles a estrutura do Choro já está definida. Não entendem que tudo evolui.* Revelando o conflito de gerações que se instalava nesse momento, portanto, evidenciando que havia o medo e a luta contra a iminência do ecletismo e diversidade que caracterizariam a *pós-modernidade*, mas já mostrando outra percepção da situação, esse músico ainda observa: *a nossa geração compreende que a arte é cumulativa, que vai se desenvolvendo. Quando quebramos a estrutura padrão eles dizem logo - “Êpa, isso não é choro”. E vem logo, com a receita “Se*

---

<sup>197</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>198</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>199</sup> Entrevista citada, concedida por Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim.

começar com ré, a segunda parte tem que ir para dó, e a terceira...”. No entanto, já prevendo em 1979 uma circunstância especial que marcaria o choro brasileiro futuramente, enfatiza:

*ninguém pode negar o valor do Clube do Choro. Temos é que aproveitar o que ele tem de genial e partir em busca de novos caminhos. Vejo o Choro como um trampolim, onde você se lança para ganhar novos tons. Ele não é um trampolim de concreto armado não! Pelo contrário, ele é um trampolim de mola.*

Reco do Bandolim, referindo-se ao contexto geral nesse momento, já afirmava concordar com os outros dissidentes de que era chegada a hora de a diretoria atual reunir-se e rediscutir tudo, traçar novos rumos. E, dentre esses rumos, alegava ser necessário abrir o clube a outros gêneros de música popular brasileira, observando: *Assim o Bar pode tomar impulso e se transformar no ponto de encontro dos chorões e de todos os músicos brasileiros.*<sup>200</sup> Declara ser contra a desvalorização do músico que toca apenas em bares da cidade aceitando o papel único de *música de fundo*, o que, segundo a sua opinião, desvaloriza o instrumentista, sendo necessária a preocupação em existir também um espaço em que o choro seja ouvido com respeito, na sua circunstância específica de música instrumental, no seu diálogo com outros gêneros musicais.

Por outro lado, novos diálogos, novos entendimentos entre os chorões brasileiros, interagindo com o novo cenário que começava a ser vislumbrado em Brasília, já podem ser percebidos em uma matéria do *Correio Braziliense* de 29 de abril de 1980.<sup>201</sup> Essa matéria, uma carta de Avena de Castro, anunciava uma nova diretoria que, na verdade mantinha o mesmo presidente da tão mencionada gestão anterior, tendo como mudança principal o afastamento de pessoas definidas como extremamente vaidosas, que tentaram *ocupar todos os espaços do clube, mesmo que para isso fosse necessário desagradar seus companheiros associados.*<sup>202</sup> Observa ainda que essa atitude do elemento desagregador,

*resultou no afastamento de quase todos os associados do Clube, reduzindo o seu Quadro Social a oito sócios efetivos, isto é, freqüentadores. Terminada a sua gestão o grupo restante dos sócios resolveu compor uma nova diretoria [...] para anular os [...] desmandos no Clube.*<sup>203</sup>

Estaria sendo visado um *bode expiatório* em um cenário muito maior de divergências, a necessidade de alguma providência diante de uma situação caótica que apontava outro tempo, novos rumos? Avena, querendo demonstrar alguma iniciativa para a solução dos

<sup>200</sup> NARDELLI; LUIZA.; CAETANO, op. cit., p. 23.

<sup>201</sup> Clube do Choro protesta contra declarações de Bide. *Correio Braziliense*. Brasília, 29 abr.1980.

<sup>202</sup> *Ibidem*.

<sup>203</sup> *Ibidem*.

problemas mencionados, observa ainda que *o clube hoje encontra-se com seu quadro social em franca expansão, contando com mais de 45 associados, a maioria dele reconduzidos ao clube*. Lembra que todos os esforços foram despendidos com *o intuito de dar ao músico mais um lugar para trabalhar, oferecer ao público mais uma opção de lazer*, assim como concretizar *o mais nobre objetivo que um grupo de chorões pode almejar*, ou seja, manter a *socialidade* básica que é peculiar ao gênero choro, a abertura do grupo a todos aqueles que quisessem participar. Esclarecendo essa última abordagem, comenta que se tratava, naquele momento, do *progresso de um grupo democraticamente organizado, onde se cultiva o respeito, a franqueza e o zelo pelo companheiro*.<sup>204</sup> Utiliza também a expressão *sangue novo*, ao informar que *os associados do Clube do Choro de hoje vão dos quinze aos noventa anos*, citando os grupos *Vibra-sons, K entre Nós, Chorando pelos Dedos* como exemplos de juventude no choro. Do seu ponto de vista, esses jovens fazem os espectadores vibrarem e se emocionarem ao executarem *músicas que foram gravadas na época de seus tetravós*, sem deixar de estar *compondo choros com temas atuais*. Por outro lado, opinando de forma mais direta acerca do clima de desavenças internas em questão, a circunstância geral que assediava esses músicos, o então presidente do clube não deixa de sobressair o seu próprio conflito, as idéias diferentes que continuavam interagindo, se chocando, nesse momento, na instituição dos chorões:

*Pernambuco do Pandeiro, nome de renome internacional que dispensa comentários; Avena de Castro o único citarista que toca Choro, o internacional Tio João, ex-integrante da orquestra do Maestro Fon-Fon; maestro Luizinho, Eli do Cavaco, Dedé, Aquino, Nilo do Sax e tantos outros famosos chorões. Imaginem esse grupo executando Carinhoso, Saxofone porque choras, Chorando Baixinho, etc. [...] mas pode ser que “alguém” não goste desse choro; que prefira outro tipo de “Choro”, cujo “instrumento” é o lenço dos choramingas. Também não podemos entender como “tocar para ganhar dinheiro” – fato que caracteriza o músico profissional - possa atingir objetivos diferentes daqueles que visam difundir o Choro e mantê-lo vivo.*<sup>205</sup>

Se o uso constante da expressão *sangue novo* que se contrapõe à *velha guarda*, perceptível nessa circunstância de encontro e choque entre gerações diferentes e nas palavras do próprio Avena de Castro anunciava diretamente *processos de re-significação* da tradição carioca em Brasília, já apontava também um período que seria marcado pela tendência à inevitabilidade da *profissionalização dos músicos* que, até então, se apresentavam, sobretudo, como amadores. Esse chorão mencionava a dificuldade de o músico, mesmo famoso,

---

<sup>204</sup> Ibidem.

<sup>205</sup> Ibidem.

sobreviver apenas de música *em nossos dias* e que *as alternativas do Clube do Choro significam mais uma alternativa de trabalho para o músico profissional, especialmente para aqueles que não tiveram a oportunidade de terem um emprego público.*<sup>206</sup> Mostrava a iminência da profissionalização, mas revelava também o seu apego ao gênero choro e à atuação mais tradicional dos antigos chorões, apesar do elogio aos jovens. Por outro lado, concluía dizendo que o *Clube do Choro de Brasília* nunca teve tão próximo de seus objetivos, tendo aberto as suas portas *a todos os amigos do choro de maneira franca e indiscriminada: liquidou as disputas pessoais e transformou-se na verdadeira entidade preconizada na Ata de sua Assembléia de Fundação.*<sup>207</sup> Suas declarações, no seu cômputo geral, ressaltam a atenção aos questionamentos e observações dos grupos dissidentes, a preocupação com os últimos acontecimentos, mas que não deixara de insistir também na valorização maior da velha guarda e na continuidade do investimento na exclusividade do gênero choro. As idéias, posições, percepções interagem, chocavam-se, buscavam um novo rumo para a instituição dos chorões, portanto, sem conseguir se desprender ainda das fortes marcas dos resíduos de significados relacionados às antigas trajetórias do gênero.

Outra tentativa de conciliação das divergências, da busca de novos rumos e caminhos para o clube, aparece também na reportagem do dia 16 de março de 1982, *Chorões em festa, reabrem seu clube dispostos a esquecer desentendimentos*, que faz uma cobertura da posse da nova diretoria, ocorrida em 13 de março do mesmo ano, tendo à frente o flautista Antônio Martinho Arantes Lício (Fig. 18. Anexo I). Segundo essa matéria, o recém-eleito presidente observara que a nova diretoria teria como um dos seus principais objetivos *esquecer a briga e voltar-se para o chorinho, razão maior da existência do Clube do Choro.*<sup>208</sup> Chorões entrevistados na ocasião, muitos deles retornando às atividades do clube, evidenciaram na sua fala as preocupações com novos rumos da entidade. Esses músicos revelaram a preocupação em tomar providências em relação à formação de regionais e à aglutinação de um número maior de instrumentistas para *não deixar o clube morrer*, conforme expressão de Antônio Lício. O novo presidente lembrou ainda que, para que isso não acontecesse, até então, chegou a ver *Pernambuco do pandeiro tocando cavaquinho, e Tio João (trombonista) tocar instrumento de percussão*<sup>209</sup>, o que demonstra que realmente o clube passava por outra crise interna, como conseqüência das dissensões, divergências e, sobretudo, evasão dos chorões, que vinham ocorrendo nos últimos anos. Alencar 7 Cordas, um, dentre

---

<sup>206</sup> Ibidem.

<sup>207</sup> Ibidem.

<sup>208</sup> ARAÚJO, Carlos. Chorões em festa reabrem o seu clube, dispostos a esquecer os desentendimentos. *Correio Braziliense*. Brasília, 16 mar.1982.

<sup>209</sup> Ibidem.

os quase quarenta músicos presentes à solenidade, também ciente dessa circunstância, observou ser importante que os músicos discutissem, desde então, a formação de vários conjuntos. Entendia que tudo daria certo a partir desse novo momento da entidade e que seriam formados *regionais no clube com grupos bem ensaiados*.<sup>210</sup> Acreditando que só o diálogo, a congregação, poderia levar a uma boa atuação dos chorões, sem dissidências, observou que existiam *cerca de 150 chorões em Brasília e isso é muito significativo para a cidade*.<sup>211</sup> Mencionou a necessidade de manutenção de um bar que não teria um *sentido comercial*, mas um sentido de servir *na base da amizade*, um chopinho mais barato. Outro chorão presente, Francisco de Assis Filho, do grupo *Chorando pelos Dedos*, que anunciara a sua intenção de voltar ao Clube e participar da sua renovação, observou que os chorões brasilienses não vão *deixar que os objetivos do Clube sejam esquecidos e que a coisa fique somente nisso*<sup>212</sup>, lembrou também da necessidade de buscar uma fórmula de fazer conviver o choro e o bar. Já o veterano Pernambuco do Pandeiro, utilizando mais uma vez a expressão *sangue novo*, mencionada anteriormente por Avena de Castro, o que favorece outra percepção da existência dessa circunstância marcante de encontro de gerações, ao apontar os jovens presentes, afirmou que *é muito bom saber que muita gente nova está interessada e que é por isso que não podemos deixar o clube, porque isso tudo nos anima muito*.<sup>213</sup> Referindo-se também ao *clima de bar*, ao burburinho característico que incomodava muitos músicos e à lembrança de alguns outros chorões de que isso era comum também ao famoso bar *Sovaco de Cobra*, reduto de chorões no Rio de Janeiro, declarou que não podia haver essa comparação em Brasília:

*Sim, porque lá existem dois ambientes. Um é somente para faturar, com o funcionamento do bar. O outro comportava os músicos e o público. Existem dois bares. Não é como aqui. Mas quando o músico achar que está havendo muito barulho, tem o direito de parar de tocar e exigir silêncio, como fazia Jacob do Bandolim. Quando Jacó sentia que não podia tocar dizia: “Bem, já que vocês acham mais importante a conversa do que a minha música, eu vou parar. Se vocês pararem de conversar eu volto a tocar”*.<sup>214</sup>

Esses três últimos depoimentos, no entanto, apontam uma nova questão, ao aludirem à manutenção ou não de um ambiente de bar, tema também muito questionado por alguns chorões no momento de reavaliação de sua atividade. Essa situação, a necessidade de convivência com o bar e de sua exploração, com suas implicações comerciais e financeiras,

---

<sup>210</sup> Ibidem.

<sup>211</sup> Ibidem.

<sup>212</sup> Ibidem.

<sup>213</sup> Ibidem.

<sup>214</sup> Ibidem.

esboçou-se, transcendendo o envolvimento tradicional da música dos chorões com a degustação de comida e bebida, revelando questões mais acirradas envolvidas com uma sociedade de consumo que, com a necessidade premente de profissionalização dos músicos e de convivência com outros gêneros musicais, continuavam aparecendo cada vez mais e de forma mais marcante.

Nesse ponto das reflexões, já pode ser dito que os vários dados colhidos, relacionados, apontam os motivos que, possivelmente, levaram os chorões brasileiros a um impasse, a divergências, a dissidências efetivadas no e pelo *Clube do Choro* que provocaram a evasão de muitos desses músicos. O impasse foi causado por desavenças e analisado em um primeiro momento, indica pontualmente diferenças de temperamentos, desmandos de alguns chorões mais antigos, conflito de gerações, disputas internas por maiores oportunidades, até mesmo de espaço, assim como evidencia a busca de ganhos pela prática do choro e a falta de músicos suficientes para manter as atividades do clube. Analisados em um segundo momento, porém, permite a identificação da seqüência desse processo e a sua interação com o dinamismo da trama característica do cenário sócio-histórico e social brasileiro nas décadas de 1980 e 1990 em diante e pode ser percebido por um ângulo muito mais amplo. Transcendendo às primeiras circunstâncias abordadas, aponta a iminência e inevitabilidade de um processo mais intenso do choro e dos chorões relacionado a uma sociedade multifacetada, uma sociedade de consumo que começava a se delinear no seu aspecto capitalista contemporâneo, conforme descrito por Harvey<sup>215</sup>, Canclini<sup>216</sup> e Sanchez<sup>217</sup>, abordados mais adiante. Aconteciam aí, transcendendo simples iniciativas isoladas, disputas internas e personalidades singulares, a latência de novas ordens estruturais que ainda não estavam esboçadas totalmente, mas que já marcavam um período de transição para outro tempo. Os chorões sentiam a necessidade de preparar-se para algo que já se anunciava de alguma forma, embora esse *algo* ainda não se apresentasse como uma realidade marcante, mas misturado com outros conflitos de ordem pessoal no cenário em questão. Os chorões começavam a mergulhar na trama intensa de relações que instauraria novas circunstâncias de *negociação*, outros *lugares praticados*, segundo Canclini<sup>218</sup> e Certeau<sup>219</sup>, característicos da sociedade *multifacetada, multicultural* contemporânea, da *cidade pós-moderna*. O contexto de transição vai poder melhor ser avaliado, no entanto, ao acompanhar a seqüência de outras situações relacionadas à prática dos chorões brasileiros que revelam tanto a sua luta intensa em busca

---

<sup>215</sup> Cf. HARVEY, D. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

<sup>216</sup> Cf. CANCLINI, op. cit.

<sup>217</sup> Cf. SANCHEZ, F. *A reinvenção das cidades*. Chapecó: Argos, 2003.

<sup>218</sup> Cf. CANCLINI, op. cit.

<sup>219</sup> Cf. CERTEAU, op. cit.

dos recursos necessários para a re-estruturação física do clube, impossibilitado de ser ocupado depois de uma série de incidentes ocorridos em sua sede em meados da década de 1980, quanto a necessidade de encontrar as outras condições necessárias para a interação do choro com o novo cenário sócio-histórico e cultural que estava começando a se instalar.

### 2.3.2 A trajetória rumo à re-construção do clube

Já começava a evidenciar-se também nesse contexto, a necessidade das condições que possibilitariam aos chorões ganharem eco na *cidade modernista* que começava a querer ser *pós-moderna*. Essas condições incluíam a sua interação com os *meios eletrônicos de informação*, favorecedores da *circularidade comunicacional*, da restituição do *urbano* ante o *urbanístico*, segundo Canclini<sup>220</sup> e Martin-Barbero<sup>221</sup>, já que permitem também que *o massivo deixe de ser um sistema vertical de difusão para transformar-se em expressão amplificada de poderes locais, complementação de fragmentos*<sup>222</sup>. Começava a destacar-se, portanto, de forma diferente, o cruzamento de novas *representações sociais*, outros processos que levariam à necessidade de diálogo não só com as *instituições midiáticas*, mas também com as *instituições governamentais*, provedoras de recursos para projetos culturais, incentivadoras da interação também com as *empresas privadas* ou de *economia mista*, que possibilitariam outras condições de sobrevivência ao choro na sociedade de consumo, característica da versão mais contemporânea do capitalismo.

A circunstância, trama de relações, já podia ser observada nos seus primeiros direcionamentos na década de 1980 e início da década de 1990. *Cavaquinho, bandolim e violão pedem espaço* é o título de uma matéria do *Correio Braziliense* de junho de 1983, que informa ser Francisco de Assis Carvalho, o Six, o presidente do Clube, observando *que o Clube do Choro tem um bom público, o que não tem é divulgação*.<sup>223</sup> Os músicos cariocas, Déo Rian e Denásio Baptista Filho, em consonância com Carvalho nessa mesma matéria, comentam que instrumentistas relacionados ao chorinho surgiram bastante, mas as gravadoras *não abrem qualquer espaço*.<sup>224</sup> A mesma preocupação está presente no início da década de 1990, na reportagem *A difícil arte de chorar*. Carlinhos 7 Cordas afirma que a divulgação do chorinho é fundamental para que ele não morra, declarando com veemência: *A gente não pode deixar o choro morrer*. Lamenta o descaso da mídia, principalmente áudio-visual,

<sup>220</sup> Cf. CANCLINI, op. cit.

<sup>221</sup> Cf. MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2003.

<sup>222</sup> CANCLINI, op. cit., p. 288.

<sup>223</sup> Cavaquinho, bandolim e violão pedem espaço. *Correio Braziliense*. Brasília, 04 jun. 1983

<sup>224</sup> Ibidem.

alegando que só a *TVE tem espaços regulares para o gênero*.<sup>225</sup> Reco do Bandolim também informa haver uma resposta grande ao seu programa semanal *Choro Livre*, afirmando *que as pessoas ligam para dizer que gostaram e muitos são jovens que nunca tinham ouvido o chorinho antes*. Acrescenta, favorecendo a percepção do forte pendor significativo desse gênero na sua interação com a realidade cultural brasileira: *O Chorinho está no sangue, mas o que não é ouvido não é lembrado*<sup>226</sup>. Nesse momento de percepção da necessidade de renovação do choro, Francisco de Assis Carvalho também admite que novas armas têm que ser empunhadas para que ele não morra, lembrando o exemplo da Bahia, o frevo eletrizado de Dodô e Osmar, ao observar que *se não fosse a modernidade eletrônica botada pela dupla, o frevo estaria sem espaço. A invenção de Dodô, além de dar força à eletricidade, levou o frevo para as ruas em caminhões, acompanhado de letras alegres, inteligentes e fáceis*.<sup>227</sup>

Por outro lado, essa matéria enfatiza também outro viés que se tornará importante no enfoque que se segue dessas tendências e carências relacionadas às atividades dos chorões brasileiros que já começavam a se mostrar: a necessidade de patrocínio, pois *não há patrocínio para esse tipo de música!*<sup>228</sup> Essas preocupações já podem ser observadas também nos dois relatórios da última gestão de Francisco de Assis, do início da década de 1990 (Anexo III C e Anexo III D). No primeiro deles, relato do ano de 1991, esse músico menciona fatos que levaram a instituição dos chorões a fechar as portas em 1984<sup>229</sup>, embora mantivesse algumas atividades. A impossibilidade de ocupação da sede nesse período foi justificada, sobretudo, pela deteriorização do patrimônio do clube *quando do regorgitamento da fossa do centro de Divulgação Cultural que inundou a sede de dejetos e pela invasão de meliantes no prédio e furto dos bens, até hoje sem identificação*.<sup>230</sup> Embora o prédio tenha sido novamente cedido à instituição por mais cinco anos pelo Distrito Federal, consoante termo de compromisso assinado em 16 de setembro de 1988, não podia funcionar sem reformas que propiciassem um *revestimento acústico e a instalação de um sistema de*

<sup>225</sup> FERREIRA, Cláudio. A difícil arte de chorar – Clube do Choro luta contra a burocracia do governo *Correio Braziliense*. Brasília, 29 mar. 1994.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

<sup>227</sup> CAETANO, Maria do Rosário. Uma antiga tradição em compasso de espera. *Correio Braziliense*. Brasília, 2 dez. 1984. Variedades. Dodô e Osmar são músicos baianos aos quais foi atribuída a invenção dos trios elétricos na Bahia. Osmar é pai de Armandinho Macedo, o músico que teve um contato intenso com o *Clube do Choro de Brasília*, no momento em que foi sentida a necessidade de levantar forças para a sua reabertura e renovação. Foi por intermédio dele que Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim, conforme relata na maioria dos seus depoimentos, entrou em contato com esse instrumento e com o próprio choro.

<sup>228</sup> FERREIRA, op. cit., p. 5. Observação de Francisco de Assis.

<sup>229</sup> O *Clube* ficou fechado até 1994.

<sup>230</sup> Ver anexo o relatório de Francisco de Assis Carvalho, presidente do *Clube do Choro de Brasília*, referente ao ano 1991 (Anexo III C).



ventilação, bem como o seu re-aparelhamento de som e bar.<sup>231</sup> Francisco de Assis, evidenciando as várias tentativas frustradas de negociação com as instituições governamentais observa que

*por não dispor de recursos para a realização desses melhoramentos, uma vez que todos os sócios contribuintes tornaram-se inadimplentes, recorreu-se, em diversas oportunidades, ao Governo do Distrito Federal (Companhia Imobiliária de Brasília – TERRACAP e Secretaria de Cultura), visando ao reaparelhamento do Clube, sem resultado, até hoje. Assim, para cumprimento de suas finalidades estatutárias, o Clube continuou atuando fora de sua sede, em diversas apresentações, como nos trinta espetáculos, denominados CONCERTOS DO BRB, realizados no recinto das agências do BANCO DE BRASÍLIA S. A., nesta capital durante os meses de julho a setembro e 1991.*<sup>232</sup>

Nesse período, segundo o relato do então dirigente do *Clube do Choro de Brasília*, mesmo não tendo os chorões condições de atuar de forma alguma em sua sede, foi gravado ainda um álbum duplo de discos – *Chorando Callado 2* - para a *Federação Nacional de Associações Atléticas Banco do Brasil* (FENAB), com a participação de artistas do Clube. Foram também apresentados à *Secretaria de Cultura do DF* o projeto *re-aparelhamento e manutenção do Clube* e o chamado “*Choro Botequim*”<sup>233</sup>, que ainda não haviam sido aprovados.

No relatório de 1992, Francisco de Assis continua mencionando as atividades do clube fora de sua sede e relata o prosseguimento de seu trabalho dentro e fora do país. Se as apresentações musicais relatadas mostram em Brasília e no convívio com os chorões, a presença de artistas renomados nacionalmente, outro fato chama atenção nesse momento em que o clube lutava sem êxito para conseguir os recursos necessários para funcionar no seu espaço: a reforma do seu *Estatuto Social*, tendo em vista a sua *adaptação à Lei de Incentivo à Cultura n. 8313 de 23 de dezembro de 1991, que criou o PROGRAMA NACIONAL DE APOIO À CULTURA (PRONAC)*.<sup>234</sup> É interessante observar que visando esse programa, essa reforma do Estatuto Social do Clube criou o *Conselho de Administração* que passou a responsabilizar-se pela escolha da *diretoria executiva* a qual, por sua vez, teve acrescentado ao seu quadro o cargo de *Diretor da Escola Nacional de Choro, instituída para lecionar música do gênero chorístico, gratuitamente, aos chamados menores carentes de rua, da faixa*

---

<sup>231</sup> Ibidem.

<sup>232</sup> Ibidem.

<sup>233</sup> Ibidem.

<sup>234</sup> Ver anexo o relatório de Francisco de Assis Carvalho, presidente do *Clube do Choro de Brasília*, referente ao ano 1992 (Anexo III D).

de 5 a 4 anos, que sejam vocacionais.<sup>235</sup> Estava plantado o germe da *Escola de Choro* em Brasília. Nesse mesmo relatório, Francisco de Assis anuncia também que a Assembléia decidiu prorrogar o mandato da então *diretoria Executiva* até que novos dirigentes fossem eleitos pelo *Conselho de Administração*. Termina com uma frase que revela a esperança de quem estava lutando para que as circunstâncias mudassem: *finalmente, com a eleição da nova Diretoria Executiva, espera-se que o Clube continue desenvolvendo suas atividades, desta vez já em sua sede*. Em 1993, em que pese as exaustivas e permanentes questões da presidência do Clube para conseguir recursos para o seu reaparelhamento e manutenção, ainda não foi possível lograr-se êxito<sup>236</sup> Essas últimas afirmações mostram que apesar de todos os percalços, da falta de condições físicas e financeiras que lhes possibilitasse ocupar a sua sede, tendo à frente Francisco de Assis Carvalho e Silva, alguns chorões lutavam para que esse gênero musical herdado da tradição carioca tivesse condições de constituir a nova trama de relações que se esboçava em Brasília. Nesse novo contexto, pode ser observada também a necessidade da interação mais intensa desses músicos brasilienses com os meios de comunicação, a constatação da impossibilidade de novas realizações sem o auxílio das *instituições governamentais*, sem o debate das questões relacionadas à sua prática musical, à sua profissionalização. Estava já sendo preparado e vislumbrado todo um caminho para que isso acontecesse, evidenciado também nos projetos e reivindicações relatados por Francisco de Assis, plenamente confirmados por Antônio Martinho Lício em seu depoimento<sup>237</sup>.

Nessas circunstâncias em Brasília, portanto, em 1993, com o clube e alguns chorões funcionando fora da sua sede, fechada desde meados da década de 1980, Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim, foi eleito presidente do *Clube do Choro de Brasília*. Em seu depoimento, depois de confirmar a precariedade em que se encontrava a sede, os seqüentes roubos de que fora vítima e mencionar um fato que lhe chamou a atenção em uma matéria publicada no *Correio Braziliense*, observa:

*Em 93 saiu uma matéria no Correio Braziliense dizendo que o Clube do Choro seria despejado e que havia outros grupos interessados naquele lugar... esse negócio de sindicato, etc. E [sic] liguei para o então presidente, que era o Dr. Assis, um advogado muito bem sucedido em Brasília e perguntei pra ele se estava vendo a matéria. Ele me respondeu que estava impossibilitado... por que você não se candidata? Na época eu era superintendente da Radiobrás, eu dirigia treze emissoras de rádio, eu não tinha tempo pra fazer... Eu disse, “rapaz, eu to eliminado, mas eu sou um apaixonado. O que eu faço?” Então ele disse novamente que era para*

<sup>235</sup> Ibidem.

<sup>236</sup> Ibidem. No seu relatório Francisco de Assis cita as inúmeras instituições públicas procuradas, indicando que ainda não obtivera resposta, *apesar das reiteradas cobranças de solução*.

<sup>237</sup> Entrevista citada, concedida por Antônio M. Lício, o Lício da Flauta.

*eu me candidatar. Então resolvi seguir o seu conselho, pedi licença, quase que eu me separei da minha família, ninguém me compreendeu, eu não tinha o apoio de ninguém. Então eu resolvi cair de cabeça nesse negócio e em 93 eu assumi... tinha três famílias de mendigo morando lá dentro do Clube do Choro.<sup>238</sup>*

Continuando seu relato, esse jornalista dublê de músico lembra que o seu primeiro ato foi entrar em contato com o Raphael Rabello, que Deus o tenha e Armandinho Macedo... que é até hoje meu grande amigo e eles vieram então fazer um show beneficente para o Clube do Choro<sup>239</sup>, com a finalidade de arrecadar verba para limpar a sede e comprar equipamentos. Informa ainda: *eu fiz tudo isso sozinho, porque o Clube do Choro era uma instituição civil 100% sem vínculos. [...] comprei as passagens, mandei para o Raphael, pro Armandinho, fiz a venda antecipada de toda sala Villa-Lobos, fizemos um show com casa cheia.* Lembra que, apesar de ter uma diretoria, o clube estava fechado, não tinha estímulos, já que seus integrantes tinham que sobreviver, trabalhar para ganhar dinheiro, não havia tempo para se empenharem com ele na árdua tarefa de reabri-lo. Com o dinheiro arrecadado com o show produzido, no entanto, a instituição dos chorões teve condições de ser reaberta, de sediar uma reunião, na qual foi feito um apelo para que os músicos voltassem a freqüentá-lo pelo menos uma vez por semana, para que a sede não fosse confiscada conforme anunciado na matéria do jornal. Alguns grupos, como o *Dois de Ouro*<sup>240</sup>, *Feitiço*, dentre outros, ficaram incumbidos de manter uma apresentação regular tocando e trazendo convidados. Funcionou no primeiro mês, mas

*a partir do segundo mês, ninguém apareceu mais. Ninguém ia assistir aquilo... um calor danado. Aparecia lá uns três ou quatro sujeitos, a gente levava cerveja no isopor aqui nas costas, a gente mesmo limpava o Clube. Um mês depois acabou. [...] Nossa Senhora! [...] Fiquei 93, 94, 95 e 96 sem apoio. Eu já tava entrando em desespero...<sup>241</sup>*

Estava aí instalado um novo impasse no universo dos chorões brasilienses, que conduziu realmente à ação de outro *mediador* nesse contexto chorão, um *mediador* que trilhou, com as suas próprias características e iniciativas, o caminho já vislumbrado por Francisco de Assis Carvalho e que conduziu o clube e a atividade dos chorões ao seu segundo

<sup>238</sup> Entrevista citada, concedida por Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim..

<sup>239</sup> Raphael Rabello e Armandinho Macedo, um violonista carioca e um bandolinista/guitarrista baiano, consagrados nacionalmente e envolvidos também com a prática do choro, tiveram um papel decisivo na viabilização do movimento de re-estruturação do *Clube do Choro* nesse momento de luta dos chorões brasilienses, segundo os constantes depoimentos de Reco do Bandolim à imprensa e nessa entrevista.

<sup>240</sup> O grupo *Dois de Ouro* era formado pelo veterano José Américo Oliveira Mendes e seus jovens filhos Fernando César e Hamilton de Holanda, figuras fundamentais também na *quarta* e *quinta* fases do choro em Brasília.

<sup>241</sup> Entrevista citada, concedida por Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim.

grande *processo de re-significação*. Antes dessa abordagem, no entanto, que marca a *quarta* e a *quinta fases* do desenvolvimento do choro nesse cenário, faz-se mister situar uma outra circunstância, cujos reflexos interferiram também nesse novo contexto.

## 2.4 O PAPEL DO PRIMEIRO *MEDIADOR*

Se Francisco de Assis Carvalho, o Six (Fig. 19. Anexo I), já se mostrara um primeiro *mediador* do processo de transformações do choro em Brasília no período de transição que caracterizou também a *terceira fase* considerada, por meio de suas iniciativas que já esboçavam novos direcionamentos relacionados a esse gênero musical nessa cidade, não se pode deixar de mencionar também um outro aspecto que completa a sua atuação, aquele que, segundo expressão utilizada por seu filho Francisco de Assis Filho, o coloca como um *mecenas* do choro nesse cenário. Esse papel, confirmado por Lício da Flauta<sup>242</sup>, interferiu na atividade dos chorões no decorrer da década de 1990. O seu apreço incondicional pela música fez que trouxesse constantemente músicos para a cidade, desde antes de assumir a presidência do clube, o que aconteceu na década de 1980, até o início da década de 2000, quando veio a falecer, em situações que ampliaram cada vez mais os seus laços de amizade com o mundo musical, sobretudo, carioca. Referente a esse contexto, um importante e rico material<sup>243</sup> cedido por sua família, revelou uma reunião musical com os integrantes do conjunto *Época de Ouro*, criado por Jacob do Bandolim, em uma residência no Rio de Janeiro, no final da década de 1990. Esse documento permite constatar tanto o comentário de Francisco de Assis sobre o episódio<sup>244</sup>, que levou o renomado bandolinista carioca a morar seis meses em Brasília no final da década de 1960, quanto às observações de César Faria de que esse grupo criado por ele teve oportunidade de apresentar-se três vezes na casa de Raimundo de Brito no início da década de 1970. Esses encontros não deixaram mais de acontecer desde então.

Uma circunstância ligada a esse chorão maranhense radicado em Brasília, que no primeiro momento se tornou um vetor facilitador das apresentações e relações constantes com

<sup>242</sup> Entrevista citada, concedida por Antônio M. Lício, o Lício da Flauta.

<sup>243</sup> A família de Francisco de Assis, o Six, gentilmente permitiu o meu acesso a seu arquivo particular, permitindo-me entrar em contato com uma grande quantidade de fitas de vídeo, gravações em fitas cassetes e álbuns de fotografias. Esse músico gravava e fotografava todas as suas atividades musicais, identificando o material com cuidadosas legendas.

<sup>244</sup> CAZES, op. cit. p. 133. Esse autor comenta sobre esse episódio que envolveu Francisco de Assis, o Dr. Arnaldo Velloso e Jacob do Bandolim, já citado neste trabalho.

artistas renomados de fora e que no decorrer do tempo veio a influenciar de forma direta os chorões brasilienses, assim como se mostrou fundamental para a inauguração desse novo tempo. Usando de seu conhecimento e amizades do mundo musical carioca, promoveu reuniões musicais em hotéis do Rio de Janeiro, como o Hotel Glória, por exemplo, para onde levava chorões brasilienses, por ele patrocinados. Há documentos que evidenciam as reuniões acontecendo também no Nordeste, dentre outros lugares (Fig. 33. Anexo I). Por outro lado, não só promoveu encontros musicais também em casas de amigos e em vários bares de Brasília, como a Peixaria do Deraldo, um importante reduto de chorões, como realizou reuniões em sua residência (Figura 20. Anexo I). Eram encontros que ocorriam, sobretudo, na época de seu aniversário em dezembro, quando havia um intenso movimento musical que trouxe novas relações ao cenário musical brasiliense e uma vivência ímpar aos chorões, assim como trouxe novas interações ao gênero musical choro.

Discorrendo sobre essas relações, seu filho Francisco de Assis Filho informou que o violonista Turíbio Santos foi um grande amigo de seu pai, que Iamandú Costa, Raphael Rabello (Fig. 30 e 31. Anexo I), conviveram na sua casa, *ficaram lá alguns dias*, assim como Jacob do Bandolim já a havia freqüentado antes. Esses dados foram confirmados também pela análise do rico material cedido pela família de Francisco de Assis, que evidenciou em sua residência: a presença constante da tradicional dupla formada pelos chorões cariocas José da Velha e Silvério Pontes (Fig. 25 a 27. Anexo I), do violonista César Faria e do cavaquinista Jonas (Fig. 21. Anexo I), ambos integrantes do conjunto *Época de Ouro*. Registrou ali também a presença dos bandolinistas Joel Nascimento, Déo Rian, Rossini Ferreira e do flautista Carlos Poyares, presença constante que até mesmo mudou-se para Brasília sob a sua influência (Fig. 22 e 24. Anexo I). Comprovou também uma recepção especial oferecida ao cantor Luis Melodia de passagem pela cidade, que contou com a presença de Silvério Pontes e de Carlos Poyares.

Por outro lado, esses músicos que freqüentaram assiduamente a residência de Francisco de Assis, participando ativamente de festas que duravam até quatro dias, sempre registradas em gravações, conviveram nessas ocasiões informalmente com os músicos de Brasília. Pude constatar a presença constante e ativa ali de Pernambuco do Pandeiro, Dolores Tomé, Lício da Flauta, Carlinhos 7 Cordas, Alencar 7 Cordas, Reco do Bandolim, José Américo e seus filhos, os músicos Hamilton Holanda e Fernando César, que apareceram em diferentes idades, desde o início de sua adolescência, dentre muitos outros (Fig. 22 a 29. Anexo I). Músicos brasilienses e cariocas renomados, portanto, tiveram oportunidade de tocar juntos nessas ocasiões, em rodas informais e, depois, gradativamente, em palcos que

começaram a ser montados na parte externa da grande casa próxima ao Lago Paranoá. Esses músicos tiveram oportunidade de vivenciar, juntos, a tradição dos chorões, em um ambiente de muita camaradagem e, sobretudo, muito apreço à prática da *boa música brasileira*, conforme sempre lembrado pelo dono da casa que, nesses encontros musicais, mostrava conhecer e tentar cumprir alguns dos objetivos estabelecidos pelos estatutos sociais do clube que não conseguiram ser plenamente efetivados pelos primeiros chorões: *promover a interação de pessoas, profissionais e amadores que tenham como identificação o choro e outros gêneros de música brasileira afins; realizar concertos, recitais e espetáculos de Música Popular Brasileira com ênfase no choro.*<sup>245</sup>

No cômputo de suas ações e atividades, portanto, que continuaram até o final de sua vida e que começaram antes mesmo de se tornar o presidente do *Clube do Choro* no final da década de 1980 e início de 1990, Francisco de Assis abriu novos e importantes caminhos para a interação dos chorões com o tempo novo que se esboçava em Brasília, propiciou-lhes a convivência intensa com outros universos, horizontes e gêneros musicais, a familiarização com o palco junto a um contato informal. Por trás, continuou sempre ligado à instituição dos chorões que presidiu por um bom tempo, lançando as primeiras sementes que se juntaram às outras bases fundamentais para a instauração desse novo tempo, já citadas. Nesse cenário chorão sujeito às transformações profundas, portanto, cumpriu de uma maneira especial e peculiar a função de *mediador*<sup>246</sup>, que será mais detalhada adiante, em outro enfoque.

Enfim, todas essas vivências e relações, levando-se em conta uma visão que possibilita a percepção da latência de novos caminhos e possibilidades relacionados a esse gênero em outro cenário que se esboçava, denunciavam um novo *processo de re-significação* do choro em Brasília. Apontavam uma nova atuação do *Clube do Choro* que não pôde deixar de ser re-estruturado em meados da década de 1990, o que o levou a se constituir em um ponto de inflexão em relação a um novo recorte de tempo, em um *lugar praticado referência* dos chorões na cidade que começava a se tornar *pós-moderna*. Segundo o depoimento de Reco do Bandolim ao *Correio Braziliense*, na época de sua posse, o principal mediador desse novo tempo, pretendia dar ao Clube um caráter mais profissional, *a gente tem que se profissionalizar!*<sup>247</sup> *A flânerie* daqueles que resolveram encarnar o espírito do *flâneur*, como é o meu caso, tem neste momento um novo percurso pela frente. Busco agora as práticas dos chorões brasilienses que ajudaram a instituir a eclética cidade *pós-moderna*. A segunda

<sup>245</sup> Ver anexo os estatutos sociais o *Clube do Choro de Brasília*. (ANEXO III B).

<sup>246</sup> Essa função vai ser embasada teoricamente no final da terceira parte – Episódio C.

<sup>247</sup> FERREIRA, C. A difícil arte de chorar – Clube do Choro luta contra a burocracia do governo. *Correio Braziliense*. Brasília, 29 mai. 1994, Caderno Dois.

variação do refrão, cumprindo a sua função, aponta a necessidade de que eu invista na busca das características básicas desse novo cenário urbano antes de ir ao encontro das práticas dos chorões que com ele interagiram. Esse cenário que levou Canclini<sup>248</sup> a falar numa cidade *multifacetada, multirecortada...*

---

<sup>248</sup> CANCLINI, op. cit.

# A'' SEGUNDA VARIAÇÃO DO REFRÃO

## *A cidade mosaico* **...entra em cena o choro na cidade pós-moderna**

*...viver numa cidade é uma arte, e precisamos do vocabulário da arte, do estilo, para descrever a relação peculiar entre homem e material que existe na contínua interação criativa da vida urbana.*  
Jonathan Raban

Esse momento da *flânerie* evoca novamente Benjamin que, dialogando com Castoriadis<sup>1</sup>, afirma que *a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras.*<sup>2</sup> A tradição carioca metamorfoseia-se no novo, portanto, ao ajudar a constituir também a cidade de Brasília *pós-moderna*, a cidade que aderiu à construção de amplos espaços homogêneos, globalizados, que dialogando de forma intensa com a mídia, mistura consumo e lazer, é capaz de fruir o global sem deixar de investir em *bens culturais locais*, de transmutar-se em *cidade mercadoria*, em *cidade comunicação*, em *cidade mosaico*.

### **A cidade mosaico**

O *flâneur*, cujo espírito resolvi *encarnar*, deparar-se-ia em Brasília com uma cidade que participa de forma mais intensa dos processos de globalização, ver-se-ia diante de novas tendências modernizadoras que entraram em cena, sobretudo, a partir das décadas de 1970 e 1980, segundo Harvey<sup>3</sup>, décadas de 1980 e 1990 conforme Sanchez<sup>4</sup> e Moreira<sup>5</sup>, mais voltadas para a realidade brasileira. Os movimentos modernizadores constitutivos de uma nova fase do desenvolvimento sócio-econômico capitalista, *sintomático[s] da reorientação*

---

<sup>1</sup> CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e terra, 1995.

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 229. Obras Escolhidas, v. 1.

<sup>3</sup> HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 167.

<sup>4</sup> SANCHEZ, Fernanda. *A reinvenção das cidades*. Chapecó: Argos, 2003.

<sup>5</sup> MOREIRA, Clarissa C. *A cidade contemporânea entre a tabula rasa e a preservação*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.



das posturas das governanças urbanas adotadas nas últimas décadas nos países capitalistas avançados, requerem reflexões referentes a alguns aspectos do perfil da *cidade moderna*, na sua chamada fase *pós-moderna*. Harvey assinala:

*a abordagem “administrativa” tão característica da década de 1960, deu lugar a formas de ação [...] “empreendedoras” nas décadas de 1970 e 1980. Nos anos recentes, em particular, parece haver um consenso geral emergindo em todo mundo capitalista avançado: os benefícios positivos são obtidos pelas cidades que adotam uma postura empreendedora em relação ao desenvolvimento econômico. Digno de nota é que esse consenso, aparentemente, difunde-se nas fronteiras nacionais [...]*<sup>6</sup>

Harvey refere-se às alianças efetuadas entre os poderes público e privado com a intenção de investir na revitalização de certos espaços das cidades, caracterizando o *empreendedorismo* urbano que substituiu o *administracionismo*<sup>7</sup>, ajudando muito a peculiarizar as cidades *pós-modernas*, colocando-as entre a *tábula rasa* e a *preservação*, segundo agora expressões utilizadas por Moreira<sup>8</sup>. O *empreendedorismo* urbano remete à necessidade atual das cidades contemporâneas, ante os recentes avanços capitalistas tecnológicos, de especulação financeira e comunicacional, de construir novos espaços financeiros, sem deixar de explorar os *bens locais*, em um processo de apropriação do cultural pelo comercial. Nesse cenário, além da edificação de inúmeros e grandes *shoppings centers*, com amplos espaços planejados para o entretenimento, para apresentações culturais (Fig. 110 a 115. Anexo I), busca-se também a revitalização e, geralmente, a elitização de espaços antes ocupados apenas pela população de baixa renda. Torna-se comum a apropriação de monumentos e de produtos culturais e históricos significativos em termos locais. Esse processo estabelece, no espaço globalizado, portanto, a *cidade genérica*, homogênea, *que faz o possível para maximizar a atratividade do local como chamariz para o desenvolvimento capitalista*.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> HARVEY, op. cit., p. 167.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 168. Segundo Harvey, essa mudança tem a ver com as dificuldades enfrentadas pelas economias capitalistas a partir da recessão de 1973. Nas palavras do autor, *a desindustrialização, o desemprego disseminado e aparentemente “estrutural”, a austeridade fiscal aos níveis tanto nacional quanto local, tudo isso ligado a uma tendência ascendente do neoconservadorismo e a um apelo muito mais forte (ainda que, frequentemente, mais na teoria do que na prática) à racionalidade do mercado e à privatização, representam o pano de fundo para entender por que tantos governos urbanos, muitas vezes de crenças políticas diversas e dotados de poderes legais e políticos muito diferentes, adotaram todos uma direção muito parecida.*

<sup>8</sup> MOREIRA, op. cit., p. 59-60. *Tabula rasa e preservação*, expressões constantemente utilizadas por essa autora ao referir-se, dialogando também com Harvey, à necessidade atual de as cidades contemporâneas aderirem a padrões globais de revitalização, de ruptura com o existente, sem deixar de explorar o local, *preservação*, e sem partir da estaca zero, ou seja, de um processo de *tabula rasa* (a construção de Brasília é um exemplo desse processo). Observa ainda a autora: *é nesse quadro que o estudo da morfologia urbana ganha grande importância, associada aos projetos urbanos para “valorização”, “requalificação”, “regeneração”, ou “revitalização” da cidade na década de 1980.*

<sup>9</sup> HARVEY, op. cit. 2005, p. 168.

Efetiva-se, assim, um cenário urbano *pós-moderno* que permite vislumbrar, de um lado, a homogeneização dos espaços destinados ao consumo na cidade e, de outro, a inevitabilidade da constituição de um tecido heterogêneo, multifacetado, espetacular, revelador de uma *estética da diversidade* que inclui as chamadas *citações históricas*, o que levou Harvey a observar que *os ambientes construídos pós-modernos costumam procurar e reproduzir deliberadamente [...] um empório de estilos, uma enciclopédia, um livro de rabisco de um maníaco cheio de itens coloridos.*<sup>10</sup> Harvey esclarece:

*A arquitetura e o projeto urbano responderam a essas necessidades urbanas recém sentidas. A projeção de uma imagem definida de lugar abençoada por certas qualidades, a organização do espetáculo e a teatralidade foram conseguidas com uma mistura eclética de estilos, com a citação histórica, com a ornamentação e com a diversificação de superfícies. [...] ficção, fragmentação, colagem e ecletismo, todos infundidos de um sentido de efemeridade e de caos, são, talvez, os temas que dominam as atuais práticas da arquitetura e do projeto urbano.*<sup>11</sup> [Grifos meus].

Harvey descreve, assim, algumas características do que chamou de *cidade mosaico*, a cidade que inclui *citações históricas* na diversidade que a compõe, o que pode ser observado em Brasília quando se visita o *Mercado Municipal*, o bar *Feitiço Mineiro* (Fig. 7 e 9. Anexo I), dentre muitos outros lugares, nos quais essas *citações históricas*, misturando-se com outros produtos e bens globalizados (Fig. 8. Anexo I), se colam à *cidade modernista* de forma característica, já que Brasília constitui um *patrimônio histórico mundial*<sup>12</sup> a ser preservado, em uma circunstância que abre espaço também para o diálogo com a tradição carioca que, nas suas inúmeras e atuais trajetórias pela cidade, continua a apresentar o discurso dos chorões, *atualizações* várias de um *gênero musical*.

Discorrendo sobre características da cidade *pós-moderna*, portanto, Harvey abre espaço ainda para as reflexões de Sanchez<sup>13</sup> que, na mesma linha de pensamento, tendo em vista também o cenário das metrópoles brasileiras, investe mais no enfoque da *cidade mercadoria*, levando até mesmo às reflexões do que chamou de *imagens-síntese* da cidade.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 92 - 96.

<sup>12</sup> RIBEIRO, Sandra B. *Brasília, memória, cidadania e gestão do patrimônio cultural*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 123 - 126. Segundo essa autora, o conjunto urbanístico de Brasília foi considerado *patrimônio histórico mundial* (UNESCO em 11 de dezembro de 1987), tendo em vista o seu valor simbólico, *na medida em que é um exemplar da arquitetura e do urbanismo modernista e porque representa um momento do processo histórico brasileiro, que pretendia a modernização e a afirmação de um ideal de nação, discurso que vem sendo apresentado por Juscelino Kubitschek e pelos defensores da nova capital desde os tempos da construção da cidade*. Acrescenta ainda que o discurso atual é direcionado para a singularidade da arquitetura e urbanismo, *é utilizado por técnicos e dirigentes para a preservação da cidade*.

<sup>13</sup> SANCHEZ, op. cit.

### ***A cidade-mercadoria***

Estabelecendo diálogo com Harvey, Sanchez lembra que, especialmente nos anos 1990, se estabeleceu uma política de *re-estruturação urbana*, a chamada re-estruturação positiva da economia capitalista que *em sua fase atual está mais do que nunca, ligada à produção do espaço que é moldado às necessidades da acumulação*.<sup>14</sup> Os espaços capturados por essa re-estruturação, pelas relações de produção capitalistas, estão relacionados a paradigmas globais que definem, nos processos de *re-estruturação urbana*, modelos a serem aplicados em determinados fragmentos da cidade, que visam, de um lado, a produção *de obras de infra-estrutura, de operações logísticas de otimização de fluxos produtivos e obras de modernização tecnológica que agregam densidade técnica aos lugares para atração de empresas multinacionais* e, de outro lado, o consumo do espaço por meio de *operações vinculadas ao lazer, operações imobiliárias e, finalmente, operações voltadas ao consumo da cidade, estimuladas pela publicidade*.<sup>15</sup> Como perspectiva, há a integração da cidade em um projeto de construção de um espaço mundial, globalizado, o que permite afirmar que os *espaços de renovação* são cada vez mais homogêneos, moldados por valores e hábitos de consumo de espaço dominantes na escala do mundo. Assim,

*efetivamente, o espaço é cada vez mais vendido, transformado em mercadoria. Não uma mercadoria articulada ao universo das necessidades imediatas mas sim uma mercadoria que é ao mesmo tempo estratégica e política, porquanto o espaço é o lócus e o meio do poder.*<sup>16</sup>

Continuando sua reflexão, Sanchez utiliza uma citação de Carlos, para quem essa circunstância capitalista

*“inaugura um movimento que vai do **espaço do consumo** (particularmente produtivo – aquele da fábrica que produz o espaço enquanto condição da produção, distribuição e circulação, troca e consumo de mercadorias) ao **consumo do espaço**, isto é, cada vez mais se compra e vende ‘pedaços de espaço’ para a reprodução da vida.” adaptadas às circunstâncias materiais globais do consumo e, da especificação de um público*<sup>17</sup> [Grifos meus].

A cidade torna-se mercadoria, a *cidade-mercadoria*, portanto, e passa a ser vendida pelas políticas do Estado, mediante estratégias relacionadas a transformações exigidas para a sua inserção nos fluxos globais. Essa venda implica atualmente uma política de *city*

<sup>14</sup> Ibidem, p. 44.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 44 - 45.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 44.

<sup>17</sup> CARLOS (apud SANCHEZ, op. cit. p. 44 – 45).

*marketing*<sup>18</sup>, que inclui, além da *re-estruturação urbana* de certas regiões, que passam a ser alvo, a criação de *imagens-sínteses* da cidade que passa a ser promovida e divulgada pela mídia, que se apresenta como um elemento essencial no processo. As *imagens-sínteses* atraem os fluxos globais aos espaços previamente articulados e que depois se somam também às características do produto para incrementar o seu consumo, inerentes à nova concepção de política e cultura que acompanha o processo capitalista, as quais não descartam, como seus elementos constitutivos, elementos da *memória*, significativos, que constituem as *práticas sociais cotidianas* que mesclam o sentido local ao empreendimento global.

Nesse contexto, portanto, como as estratégias de *city-marketing* que prevêm também a elaboração de *imagens-síntese*<sup>19</sup>, com ampla participação da mídia, surge a *cidade-marca*. Essa cidade, de um lado, constitui mera abstração, esvaziada de seu conteúdo social, tornada genérica, como uma logomarca, em um movimento que leva à *transparência comunicativa que lhe confere um status internacional*<sup>20</sup>; mas, de outro lado, é instituída também pela necessidade de apelar ao significativo, aos *bens culturais* do povo, tomados como *atração* nesse projeto. Nesse encontro entre política, economia, cultura, informação, mídia, nesse jogo com *imagens-sínteses*, portanto, surge a *cidade-espetáculo*<sup>21</sup>. A cultura é a *mercadoria vedete* dessa rodada do capitalismo, despertando o interesse por mega-eventos, por bens culturais significativos para uma localidade, pela preservação de edifícios alçados à condição de

---

<sup>18</sup> SANCHEZ, op. cit. p. 54-55. *City marketing* – expressão que se refere ao instrumento central do planejamento urbano orientado para o mercado, ligado a políticas urbanas em algumas cidades que se tornam *modelos* relacionados à atual fase do capitalismo. Cidades, sobretudo, da América Latina, cujos governos e alianças políticas, em uma visão desenvolvimentista, constroem seus projetos de renovação urbana atendendo a interesses globais de empresas e mercados. Segundo a autora, o *city marketing* é entendido como [...] *mecanismo institucional de promoção e venda das cidades*.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 109 - 111. Segundo Sanchez, as *imagens-sínteses* se constituem em um trabalho de *city marketing*, em imagens amplamente divulgadas pela mídia que conformam valores e crenças de um povo, *forneendo elementos àqueles que, envolvidos com o marketing e os meios tecnológicos de informação e comunicação, procuram articular, às atividades econômicas e sociais, determinados elementos consensuais do discurso sobre a cidade. Reconhece-se na elaboração dessas sínteses discursivas um campo de disputas ampliadas visando, ao mesmo tempo, a conquista do poder econômico e político. [...] A fixação das imagens-sínteses é obtida por meio de uma estratégia discursiva e um padrão imagético de uso recorrente em diversos meios de comunicação, que estimula a população à realização de determinadas formas de apropriação dos espaços e à reprodução de esperados traços culturais do ethos do lugar, codificando o que seriam, por exemplo, os componentes de um "autêntico" cidadão do local celebrado.*

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 495. Conforme a autora *o espetáculo, no sentido conferido por Deford (1995) é relação social mediatizada por meio das imagens, visão de mundo objetivada. De fato, as imagens são transformadas em motivações eficientes para comportamentos dirigidos. [...] Na "cidade espetáculo" o permanente acionamento de imagens urbanas como estratégias legitimadoras do poder, constitui-se em afirmação da aparência, da vida social como aparência. [...] "os governos das cidades espetacularizadas exercem, de fato, o controle sobre a memória coletiva e sobre os projetos futuros."* Essa última afirmação de Sánchez revela o seu foco no predomínio do poder hegemônico, embora em outro momento de seu texto reconheça a possibilidade de diferentes leituras e a convivência de distintos interesses na recepção das imagens, embora não enfatize essas abordagens.

patrimônio e tornados emblemáticos nos programas de renovação urbana, dentre outros. Assim,

*essas operações estratégicas são transformadas em iscas, grandes vitrinas publicitárias da cidade espetáculo, que buscam consagrar os projetos de cidade e despertar o espírito cívico, o orgulho, a sensação de pertinência, ao mesmo tempo que se orientam para a neutralização dos conflitos, das diferenças. Na cidade-espetáculo, o permanente acionamento das imagens urbanas como estratégia legitimadora do poder constitui-se em afirmação da aparência, da vida social como aparência. A presença avassaladora de imagens na vida cotidiana as transformam na própria realidade.*<sup>22</sup>

As *imagens-sínteses*, para esta investigação, tornam-se parte de um processo capaz de evidenciar novamente a criação da *cidade ideal/cidade imaginária*, fundamentada em modelos externos e, se for levada em conta essa circunstância histórica específica, baseada no modelo de *cidade global*<sup>23</sup>, capaz de interagir com o local. Constituído-se no mesmo processo relacionado à capital do país sempre mencionado, tendo agora como referência Brasília na contemporaneidade, aponta a possibilidade de criação de outra *imagem-espelho* em termos da *cidade /país ideal*, uma *imagem-espelho* capaz de novamente refletir a busca de estratégias econômicas e políticas modernizadoras para a nação. É interessante, mais uma vez, também nesse caso, se forem levadas em conta as observações de Sanchez, afirmar que essas *imagens-síntese* foram usadas estrategicamente pelos poderes hegemônicos, em uma circunstância que investe também, com fins ideológicos e manipulatórios, de modo dual e excludente em termos do local e do global, em uma concepção que tem como objetivo a sua utilização na construção de uma *identidade* única da cidade, favorecedora do consenso apropriado para a aceitação de toda essa estratégia e política econômica. Para a autora,

*a hegemonia é construída ao evocar uma identidade territorial homogênea, que precisa de proteção contra o diferente/externo. [...] A questão da identidade consensuada é apresentada por aqueles que a promovem, como “condição de sobrevivência e êxito da cidade face à globalização”, na verdade, uma construção ideológica para viabilizar as estratégias econômicas.*<sup>24</sup>

Trato aqui, portanto, em um primeiro momento, de estratégias e de um espaço relacionado ao consumo, ao poder político e econômico, que visam se apropriar de certos elementos constitutivos do *multiculturalismo* urbano, utilizando-os na constituição dessas

<sup>22</sup> Ibidem, p. 495.

<sup>23</sup> SASSEN (apud SANCHEZ, op. cit., p. 52). Esse autor refere-se às *cidades globais*, modelos de cidade que têm sido apropriadas como futuro inexorável das cidades, de uma forma geral, constituindo-se, assim, como paradigma, um objetivo a ser perseguido por todas as localidades que pretendam inserir-se nos fluxos econômicos globais, fora dos quais não há esperanças.

<sup>24</sup> SANCHEZ, op. cit., p.125.

*imagens-síntese*. *Imagens-síntese* que, na verdade, evocam uma abordagem que permite falar em uma dimensão ideológica do *imaginário*, em objetivos contrários aos que evocam em uma primeira instância. A identidade una desconhece as diferenças, atuando como elemento de exclusão e com intenções hegemônicas, o que, segundo Sanchez, revela a sua força e ação política, já que ações para potencializar o consenso e esvaziar o dissenso são desenvolvidas para assegurar a viabilidade do projeto modernizador.<sup>25</sup> Comenta ainda a autora:

*para os atores dominantes dos projetos de “re-invenção dos lugares”, do planejamento estratégico e do city-marketing, as condições de sucesso dessa “re-invenção” dependem largamente de um amplo consenso social construído em torno dos projetos. Ora, essa orientação estratégica tende a silenciar projetos e atores divergentes, assim como a construir uma aparente paz social sob a égide do empresariamento da cidade. [...] o que está em questão é a atribuição de sentido à cidade e à racionalidade da gestão. Trata-se da disputa pela imposição de um modelo de gestão urbana que obedece a uma determinada visão de mundo, que exclui o diferente, elimina as contradições, homogeneíza e normatiza o espaço por meio de sua espetacularização.*<sup>26</sup>

De acordo com Sanchez, a mídia participa desse processo como veículo privilegiado, ajudando a moldar as *representações* acerca das transformações urbanas e, por meio dela, são produzidos *signos de bem-estar e satisfação no consumo dos espaços de lazer, são criados comportamentos e estilos de vida e é promovida a valorização de lugares, bem como os usos considerados adequados.*<sup>27</sup> Em outras palavras, os novos lugares, transformados em espetáculos, são celebrados pela mídia, que utiliza muito bem a sua função de fazer circular novas *representações sociais*, celebrando e difundindo o *já conhecido*, articulado com os novos *constructos simbólicos*.

Sanchez focaliza, portanto, como Harvey também o fez, o cenário sócio-econômico *pós-moderno* envolvido com o *empreendedorismo urbano* constitutivo da *cidade mercadoria*, implicado com a formulação de *imagens-síntese* e relações com a mídia que a caracterizam também como *cidade espetáculo*. Trata-se de uma produção que, conforme a dimensão ideológica do *imaginário* na sua relação com o objeto desse trabalho, se traduz na efetivação de uma *terceira cidade ideal*, mais precisamente uma *terceira cidade/país ideal*, implicada com o diálogo do local com o universal na busca de um *padrão identitário nacional*. A intenção atualmente consiste em fazer que a capital brasileira, conforme os interesses dos políticos, dirigentes e empresários, dialogue de forma peculiar, local, com os *fluxos*

<sup>25</sup> Ibidem, p. 123.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 68 - 69.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 101 - 102.

*econômicos e comunicacionais globais* que estão na base das almeçadas e *pós-modernas cidades genéricas*, interaja com um terceiro momento de *construção da nação brasileira*, portanto. Se observado de outro ângulo, no entanto, isto é, do ângulo que privilegia a abordagem de uma dimensão utópica do *imaginário*, esse momento pode revelar que novos *feixes de significações* passam a instituir a trama social da *cidade/país*, pode evidenciar que é desejo também do povo brasileiro, que não abre mão de suas raízes que lhes são atualmente sempre lembradas, participar plenamente das transformações impingidas ao cenário globalizado pelo capitalismo contemporâneo. Desejos, anseios, ações populares, são expressos pela aceitação e participação na consolidação das estratégias e mecanismos que permitiram a retorização *Brasília, capital do choro, capital do rock, capital da melhor qualidade de vida, capital monumento, capital integrada aos fluxos comunicativos nacionais e globais*<sup>28</sup>, dentre muitas outras imagens, constituídas como um *duplo do real*. Montou-se o cenário da *negociação*, a *cidade/país ideal* efetivada pelo imaginário nas suas três dimensões: a real, a utópica e a ideológica, se for lembrada Pesavento.<sup>29</sup>

As possibilidades apresentadas por Harvey<sup>30</sup> e Sanchez<sup>31</sup> possibilitaram uma primeira reflexão referente à inerência de alguns aspectos da atividade dos chorões brasilienses a esse cenário, à sua interação com a cidade *pós-moderna*, conforme descrita. Essa interação aconteceu com maior intensidade a partir da década de 1990, sobretudo, depois da reforma radical do *Clube do Choro*, nesse período, o que permite perceber cada vez mais um relacionamento intenso desse clube com a mídia, a constituição ali de um universo musical eclético e variado em termos da *performance* e do próprio gênero choro, o que inclui a sua relação com diversos outros gêneros musicais nacionais e regionais, como o jazz, o rock e a música erudita. Essa circunstância propiciadora de relações tornou possível perceber, na base desse processo relacionado ao clube, um núcleo favorecedor do estabelecimento de várias outras trajetórias dos chorões na cidade, um núcleo que teve como ponto de partida fundamental as negociações mais intensas e constantes com o *Ministério da Cultura* e, por meio dele, com outras instituições governamentais e privadas, com o *Banco do Brasil*, com os *Correios*, com a *Petrobrás*, com a *Eletrobrás*, com as cadeias de bares, com grandes centros comerciais (*shopping centers*) dentre muitas outras. São instituições propiciadoras da base necessária que tornou viável as novas relações do Clube com o *mercado da cultura* e com o *mercado do lazer*, conforme vai ser mais detalhado na terceira e quarta partes deste trabalho,

<sup>28</sup> Essas expressões foram colhidas em várias matérias do *Correio Braziliense*.

<sup>29</sup> PESAVENTO, Sandra J. *Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 15, n. 29, 1995.

<sup>30</sup> HARVEY, op. cit.

<sup>31</sup> SANCHEZ, op. cit.

com a construção de *imagens-sínteses*, ligadas ao processo de *city marketing* implicado também com a efetivação do modelo de cidade em questão e, indiretamente, com a criação dos mecanismos favorecedores da efetivação de uma terceira *imagem-espelho* relacionada à *cidade/país*. Essa circunstância permitiu também o diálogo com o atual Ministro da Cultura Gilberto Gil, o qual observa que a *construção de um novo Brasil* depende do diálogo também com o *mercado da cultura* e com o *mercado do lazer*. Para esse ministro, *a antevisão do Brasil realizando-se plenamente como nação: para nós – e para o mundo*<sup>32</sup>, ou seja, a *reconstrução do Brasil*, que, até as últimas décadas, concentravam-se nos campos da política e da economia, ficou para trás,

*trata-se, agora, de abrir o leque, de ampliar o raio das discussões e intervenções de modo que possamos entrelaçar política, economia, educação, cultura, etc. Pois, da perspectiva do Ministério da Cultura, o desejo de “construir um novo Brasil”, de recuperar a dignidade nacional brasileira, terá maior probabilidade de êxito se passar pelo mundo da cultura.*<sup>33</sup> [Grifos meus]

Tendo em vista essa meta, considerando as manifestações artístico-culturais nas suas múltiplas possibilidades de inclusão sócio-econômicas, entendendo a cultura também *como fato econômico, capaz de atrair divisas para o país – e de, aqui dentro, gerar emprego e renda*, o Estado deve intervir, estimular a produção cultural por intermédio do *Ministério da Cultura*, atuar não só como um estimulador, mas também *como um formulador e executor de políticas públicas e de projetos para a cultura*.<sup>34</sup>

O ministro Gilberto Gil dialoga, assim, com Sanchez<sup>35</sup> e Harvey<sup>36</sup>, que falam da inevitabilidade da interação dos bens culturais com os processos atuais de *city marketing* na

<sup>32</sup> GIL (apud, MALAGODI, Maria Eugênia; CESNIK, Fábio de Sá. *Projetos culturais – elaboração, aspectos legais, administração, busca de patrocínio*. São Paulo: Escritura, 2004, p. 11). O atual Ministro da Cultura, Gilberto Gil, assina o prefácio da quinta edição dessa obra.

<sup>33</sup> GIL (apud, MALAGODI; CESNIK, op. cit., 12-13). O Ministro da Cultura, Gilberto Gil, entende cultura no seu sentido antropológico, ou seja, *cultura não no sentido das concepções acadêmicas ou dos ritos de uma “classe artístico-intelectual”, mas em seu sentido pleno antropológico. Vale dizer: Cultura como a dimensão simbólica da existência social brasileira. Como usina e conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Como eixo construtor de nossas identidades, construções continuadas que resultam dos encontros entre as múltiplas representações do sentir, do pensar e do fazer brasileiros e a diversidade cultural planetária. Como espaço da realização da cidadania e de superação da exclusão social, seja pelo reforço da auto-estima e do sentimento de pertencimento, seja, também, por conta das potencialidades inscritas no universo das manifestações artístico-culturais com suas múltiplas possibilidades de inclusão sócio-econômicas. Sim, cultura também como fato econômico, capaz de atrair divisas para o país – e de, aqui dentro, gerar emprego e renda. Assim compreendida, a cultura impõem-se, desde já, no âmbito dos deveres estatais. É um espaço em que o Estado deve intervir. [...] Vemos o governo como um estimulador da produção cultural. Mas também, por intermédio do Ministério da Cultura, como um formulador e executor de políticas públicas e de projetos para a cultura.*

<sup>34</sup> GIL (apud, MALAGODI; CESNIK, op. cit., p. 12).

<sup>35</sup> Cf. SANCHEZ, op. cit.

<sup>36</sup> Cf. HARVEY, op. cit.



*cidade mosaico* que vende, sobretudo, com intenso apoio da mídia, conhecimento e serviços. Dialogando também com esses autores e ministro, Malagodi e Cesnik assinalam que a *riqueza criadora*, substituindo o *capital físico e financeiro*, constitui-se na riqueza da nova sociedade e que *à medida que passa de industrial para de conhecimento, a economia experimenta uma série de mudanças, o que inclui a automação do trabalho, o crescimento generalizado da indústria de serviços [...]*<sup>37</sup>, dentre outras transformações, fazendo que alguns mercados se expandam bastante atualmente e, entre eles, os de cultura e lazer. A preocupação crescente em reduzir o índice de analfabetismo e o aumento significativo da atuação de profissionais com formação universitária, por sua vez, incrementaram a demanda por produtos culturais, por *toda gama de bens e serviços que satisfaçam a crescente necessidade de lazer e cultura*.<sup>38</sup> Um dos elementos importantes desse processo mencionado também por Harvey e Sanchez que afirmam serem inseparáveis a *cidade mercadoria* e a *cidade comunicação*, é o papel exercido pela mídia. Busco agora esboçar o papel mais amplo dos *meios eletrônicos de informação* nesse *cenário pós-moderno*, implicado com a versão capitalista contemporânea que faz interagir de forma peculiar a *memória* e a cultura de um povo com a economia e com a política. Busco agora a *cidade comunicação*.

### **A cidade-comunicação**

Esse momento da abordagem da categoria cidade, portanto, tem o olhar mais atento para as intensas interações da *cidade pós-moderna* com a mídia, em virtude da sua importância nesse processo e já remete também a Thompson<sup>39</sup>. Esse autor reconhece o papel essencial da comunicação na sociedade moderna mais contemporânea, a inevitabilidade da utilização das *instituições da mídia*, de toda sorte de recursos e de meios técnicos nesse cenário. De acordo com o autor, essa realidade, implica a criação de novas formas de ação, novos tipos de relação e interação no mundo social que interferem no curso dos acontecimentos sociais, trazendo as mais diferentes conseqüências. Reflete, assim, sobre uma trama sócio-cultural complexa em que a mídia, pela *quase-interação mediada*<sup>40</sup>, ao levar imagens e informações para indivíduos situados nos mais diferentes e distantes grupos e contextos sociais, não se preocupa apenas em descrever o mundo social, pretende também o

<sup>37</sup> MALAGODI; CESNIK, op. cit., p. 21.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>39</sup> THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade – uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 12.

<sup>40</sup> Ibidem. Thompson utiliza a expressão *quase-mediada* para essa forma de interação por dois motivos: a) sendo monológico, o fluxo da comunicação é predominantemente de sentido único; b) implica formas simbólicas produzidas para um número indefinido de receptores potenciais. Em conseqüência, não há o grau de reciprocidade interpessoal de outras formas de interação, como, por exemplo, a *face-a-face*, embora não implique, necessariamente, como já foi dito, reação passiva de um vasto número de receptores.

envolver ativamente na sua construção, modelar e influenciar o curso dos acontecimentos, criar acontecimentos que poderiam não ter existido na sua ausência. Afirma o autor:

*É um campo em que os participantes usam os meios técnicos à sua disposição para se comunicar com outros distantes, que podem ou não lhes dar atenção, e no qual os indivíduos planejam as suas atividades em parte baseados nas imagens e informações recebidas através da mídia.<sup>41</sup>*

Thompson alerta também, portanto, que existem diferentes possibilidades de recepção do que as instituições midiáticas transmitem, quando as mensagens que veiculam passam a se interar com práticas e resíduos de significação diversos, passam a participar do processo constante de *re-significação* e de diferentes *apropriações* de um bem cultural em um mesmo cenário ou em outros cenários sócio-histórico-culturais. Observados por esse viés, interagindo com a *mídia rotineira e prática*, os bens culturais apresentam-se na sociedade *pós-moderna* como *tradições nômades* que vão revestindo o seu conteúdo simbólico de um certo grau de *permanência e mobilidade espacial*. Com base em Thompson, portanto, posso dizer que os meios de comunicação, ao desempenhar um papel importante na manutenção e na renovação da tradição entre os migrantes e grupos deslocados<sup>42</sup>, permitem a renovação do elo entre a autoridade da tradição e os indivíduos que a transmitem<sup>43</sup>. Segundo esse autor,

*se quisermos entender o impacto cultural dos meios de comunicação no mundo moderno, deveremos por de lado a visão de que a exposição à mídia conduzirá o indivíduo invariavelmente ao abandono das maneiras “tradicionais” de viver e à adoção de “modernos” estilos de vida. A exposição à mídia não implica, por si mesma, nenhuma particular posição frente à tradição. Os meios de comunicação podem ser usados não somente para desafiar e enfraquecer os valores e crenças tradicionais, mas também para expandir e consolidar tradições. [...] O cultivo de valores e crenças tradicionais se torna cada vez mais dependente de formas de interação que implicam nos produtos da mídia [que] garantem uma forma de continuidade temporal que diminui a necessidade de reconstrução.<sup>44</sup> [no sentido da repetição que caracteriza as ritualizações no cotidiano].*

No seu contato com a mídia, portanto, as manifestações culturais de migrantes e *grupos deslocados* são remodeladas para serem *reimplantadas* em uma cidade cosmopolita e *pós-moderna*. Nas palavras do autor, não perdem a carga residual ao interagirem com novos *feixes de significação* que as vinculam a esse cenário, independentemente até mesmo, de constituírem *reconstruções ritualizadas*, passíveis de serem substituídas pela *reprodução técnica*, capaz também de manter a sua continuidade. Desse modo, através da *quase*

<sup>41</sup> Ibidem, p. 107.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 178

<sup>43</sup> Ibidem, p. 173.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 172

*interação-mediada*, esses bens culturais têm condições de chegar a um público muito mais diversificado, a um público que passa a estar implicado com a diversidade e com os diferentes interesses que perpassam a trama social, inclusive, com aqueles relacionados ao *empreendedorismo urbano* conforme descrito por Harvey<sup>45</sup> e Sanchez.<sup>46</sup> Thompson vislumbra, portanto, mediante enfoque que permite novas reflexões sobre a recepção dos bens culturais mediados pelos meios de comunicação, a oportunidade de outra relação com a *tradição*, a qual, necessariamente, não é abandonada nas novas e modernas maneiras de viver que chegam pelas circunstâncias midiáticas e econômico-empendedoras. Pelo contrário, a *tradição é remodelada, transformada, talvez até fortalecida e revigorada através de encontros com outros estilos de vida*<sup>47</sup>. Essa circunstância levou o autor a afirmar que este campo de interação constituído pela mídia *é antes um novo tipo de campo no qual a interação face-a-face,[...] e a interação quase-interação mediada se entrelaçam de formas complexas*.<sup>48</sup>

Canclini também discorre sobre a ação da *mídia*, dialogando com Thompson, ao entender que os *meios eletrônicos de informação* são mediados pelo elemento significação, participando de forma decisiva do cenário no qual são encenadas as práticas cotidianas. Segundo ele, os meios massivos, estabelecem *redes de comunicação*, promovem outras formas de interação coletiva, informam o que acontece na cidade, divulgam *imagens*, propiciam o relacionamento de *patrimônios históricos, étnicos, e regionais diversos*, difundindo-os maciçamente, reorganizando os cruzamentos constantes de identidades, de múltiplas temporalidades, de grupos reivindicadores de interesses próprios, o que possibilita *averiguar as ordens que sistematizam as relações materiais e simbólicas entre esses grupos*.<sup>49</sup> Canclini reflete também sobre a circunstância que propicia a divulgação de elementos questionados e re-significados por grupos isolados, que oferece as condições para o crescimento do poder desses grupos, da sua capacidade de interferir no funcionamento habitual da cidade, possibilitando que ganhem *eco* pelos *meios eletrônicos de informação*. Nesse caso, conforme o autor, *o sentido do urbano se restitui e o massivo deixa de ser um sistema vertical de difusão para transformar-se em expressão amplificada de poderes locais, complementação dos fragmentos*.<sup>50</sup> Mais que uma substituição da vida urbana pelos meios massivos na sociedade moderna na sua fase atual, portanto, com fundamentação em Canclini,

---

<sup>45</sup> Cf. HARVEY, op. cit.

<sup>46</sup> Cf. SANCHEZ, op. cit.

<sup>47</sup> THOMPSON, op. cit., p. 170.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 107. O autor observa ainda que a interação *face-a-face*, ao contrário da interação *quase-mediada*, tem caráter dialógico, é realizada em um contexto de co-presença, em um espaço-temporal comum, sendo mais característica das sociedades que não conviveram com a realidade da massa urbana.

<sup>49</sup> CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 289.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 288.

pode-se dizer que as relações com a mídia possibilitam um *jogo de ecos*, ou seja, uma *circularidade comunicacional* que permite perceber que o que se vê na TV, é o que é encontrado nas ruas e vice-versa, uma ressoando na outra.

Padilha também favorece o estabelecimento do diálogo entre Sanchez<sup>51</sup> e Thompson<sup>52</sup>/Canclini<sup>53</sup>, ao referir-se de forma peculiar à *cidade espetáculo*, refletindo de forma mais incisiva sobre uma *zona de intersecção* que existe entre a produção, a comunicação e o consumo, que permite entender de forma mais clara, que *não só a intenção da produção, mas também as condições de consumo são fundamentais na construção de sentido pelas representações, ou seja, na consumação da comunicação.*<sup>54</sup> A publicidade, na sua intrincada relação com a mídia, com a qual, nas últimas décadas, a atividade dos chorões interage profundamente em Brasília, é percebida não apenas *como discurso dominante ou normativo, mas também como repertório de imagens a serem consumidas e transformadas pelo público consumidor.*<sup>55</sup> Assim, observada por esse viés, é percebida não apenas no seu potencial caráter de dominação tão enfatizado por Sanchez<sup>56</sup> – que não deve ser desmerecido – mas também para evitar uma interpretação reducionista de sua atuação que ignora a importância dos *fatores implicados nas maneiras pelas quais ela produz sentidos, e, ainda, que ela produz sentidos diferenciados.*<sup>57</sup> Erwin Panofsky também é mencionado pela autora ao afirmar que *a interpretação de uma representação depende de sua inteligibilidade.*<sup>58</sup> Essa circunstância aponta o sentido, o motivo do apelo das instituições políticas, econômicas e midiáticas à *memória*, à vivência histórica constitutiva do consumidor que recebe as imagens publicitárias ligadas a diferentes *fluxos comunicacionais*, imagens que se esforçam para estarem também relacionadas à sua experiência prática, à sua familiaridade com os costumes, com os hábitos, com a tradição de sua cultura, de seu grupo social, com o seu *habitus*, portanto, conforme expresso por Bourdieu.<sup>59</sup> Padilha, portanto, entende, como característica da trama social moderna, na sua fase mais contemporânea, *pós-moderna*, a existência dessa *zona de intersecção* entre as relações econômicas, políticas, midiáticas e culturais, no que concorda mais com Certeau<sup>60</sup> e Canclini<sup>61</sup> que refletem sobre a *negociação* que acontece nos encontros

---

<sup>51</sup> SANCHEZ, op. cit.

<sup>52</sup> THOMPSON, op. cit.

<sup>53</sup> CANCLINI, op. cit.

<sup>54</sup> PADILHA, Márcia. *A cidade como espetáculo – publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*. São Paulo: Annablume, 2001, p. 30.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Cf, SANCHEZ, op. cit.

<sup>57</sup> PANOFSKY (apud PADILHA, op. cit., p. 30).

<sup>58</sup> PADILHA, op. cit., p. 29.

<sup>59</sup> Cf. BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003.

<sup>60</sup> Cf. CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994, v. 1.

entre diferentes dimensões sociais e com Thompson que observa o papel ativo e amplo da *tradição* no cenário contemporâneo.

Martin-Barbero também pode ser colocado nesse espaço de reflexões, ao afirmar que as manifestações culturais podem estar implicadas, na contemporaneidade, simultaneamente, com o *tempo da rentabilidade* e com o *tempo palimpsesto*<sup>62</sup>, ou seja, com o *tempo do capitalismo* e o *tempo da cotidianidade, sempre embarçado nas teias da memória*, o que faz lembrar de novo a prática da tradição carioca – re-significada – na cidade de Brasília. Nesse sentido, segundo o autor, dialogando agora com Bakhtin<sup>63</sup>, entre a lógica do sistema produtivo e a lógica dos usos, medeiam os *gêneros* (literários, para o autor, musicais, no enfoque do choro desta investigação), entendidos menos na sua condição estrutural, fixa, do que como *estratégia de comunicabilidade*. Martin-Barbero acrescenta: *e é como marca dessa comunicabilidade que um gênero se faz presente e analisável no texto*<sup>64</sup>. Os seus *enunciados-tipos* (do gênero) configuram basicamente os formatos veiculados pela mídia e é neles que se ancora o reconhecimento cultural dos grupos, já que se referem, também, a elementos constituintes de suas *matrizes culturais*.<sup>65</sup> Essa constatação levou Martin-Barbero, como o fez Bakhtin<sup>66</sup>, a afirmar que, *indo dos gêneros derivados às matrizes culturais é possível explicitar os dispositivos que enlaçam o territorial com o discursivo, as nossas temporalidades e formas, a memória e seus lugares de ancoragem*.<sup>67</sup>

Abdala Jr.<sup>68</sup>, tendo em vista a *cidade comunicação*, refletiu de forma mais direta sobre o cruzamento dos *fluxos comunicacionais* internos e externos na trama que constitui a cidade *pós-moderna*, profundamente implicada com a ação dos *meios eletrônicos de informação*. Tendo em vista a realidade híbrida peculiar a Brasília, acentuadamente constituída por *material cultural dispare*, observa que ali foram gerados *fluxos comunicacionais internos supranacionais*, forjadores de uma *barreira natural* aos elementos massificantes veiculados pelo *empreendedorismo urbano*. Uma *barreira natural* que levou à percepção das

<sup>61</sup> Cf. CANCLINI, op. cit.

<sup>62</sup> Cf. MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003, p.308.

<sup>63</sup> Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Estética da comunicação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

<sup>64</sup> MARTIN-BARBERO, op. cit., p. 314.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 324. O autor lembra Raymond Williams ao entender por *matrizes culturais* não uma evocação do *arcaico*, mas uma evocação do que porta hoje, o *residual*, aquilo que ainda permanece significativo, como substrato da constituição dos sujeitos sociais para além daquilo que é delimitado pelo racionalismo.

<sup>66</sup> Cf. BAKHTIN, op. cit.

<sup>67</sup> MARTIN-BARBERO, op. cit., p. 328.

<sup>68</sup> ABDALA JR., B. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.

possibilidades colocadas por essas *articulações supranacionais em sentido contrário ao dos fluxos inerentes a essa estandarização*.<sup>69</sup> Conforme suas palavras,

*serão as interconexões múltiplas que tornarão esse lugar de enunciação capaz de gerar e ativar fluxos e não apenas de recebê-los, aceitando a suserania de outros territórios. Para tanto, o sistema ganhará maior sinergia, diz a física, quanto maiores conexões for capaz de manter. Convém então começar pelos mais próximos, para assim contrabalançar fluxos vertiginosos que vêm de fora e nos colocam na condição de vassalos do Império tecnológico, que não deixa de ter bases territoriais historicamente construídas e de adotar, quando interessar a elas, critérios excludentes, privilegiando assim os fluxos econômicos que têm origens na área de sua circunscrição...*<sup>70</sup>

Esse autor, discorrendo ainda sobre a *função comunicativa* de Brasília, segundo ele já incorporada na própria imagem da segunda *cidade/país ideal* que ela representou, sem deixar de refletir sobre as suas circunstâncias históricas e atuais, que já apontam alguns dos elementos que também permitiram falar na construção da terceira *cidade/país ideal*, assinala ainda:

*Mais do que as formas físicas de comunicação por estradas – uma das razões da construção de Brasília – hoje, as estratégias de centralização se fazem através do gerenciamento dos fluxos nas redes de comunicações, uma tarefa que a cidade procura desempenhar.*<sup>71</sup>

O autor acrescenta:

*A cidade conectada é mais que a simples reunião de corpos. A interação necessária estava nos sonhos da construção de Brasília, mas a interconexão real com o conjunto do país dependia de sua experiência – uma sequência administrativa que começou nos tempos dos modelos da sociedade industrial e que agora enfrenta os desafios da comunicacional. Se o modelo era antes centralizador e unidirecional, hoje se torna mais complexo e afeito a contínuos e contraditórios fluxos que vêm em escala planetária e não apenas da circunscrição do país. Dependerá desse locus enunciativo, nesse mundo de interações, o agenciamento de seu discurso. Isto é, a conveniente consideração da natureza complexa, híbrida do país, onde coexistem, em relações problemáticas de aproximação e de conflitos, espaços e temporalidades díspares, de forma similar ao tecido urbano de suas cidades.*<sup>72</sup>

Abdala jr. refere-se à capacidade de Brasília atualmente de encarnar o hibridismo brasileiro de vivo matiz que lhe permite se impor a esses fluxos, ou mesmo *negociar* com eles, ostentar a sua condição de gestora dessa circunstância, já que se apresenta como *cidade/país*. Fortalecendo essa concepção, acrescenta ainda que essa cidade, indo contra os

<sup>69</sup> Ibidem, p. 128.

<sup>70</sup> Ibidem, p. 126.

<sup>71</sup> Ibidem, p. 124.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 126-127.

outros princípios homogeneizadores que estavam na sua base desde o seu projeto, aos poucos, fez sua a experiência brasileira de incorporar a experiência alheia, incorporando *o nosso hábito híbrido de ser, próprio da maneira de ser brasileira de justapor matéria cultural dispare*.<sup>73</sup> Para esse autor, portanto, Brasília, cumprindo a sua função de capital, de representar o país, em um viés metonímico, *conecta-se com essa maneira de ser*, passando a incorporar, no seu cotidiano, a natureza híbrida já reconhecida pela crítica da cultura brasileira, a integrar a condição de síntese de um país forjado basicamente pela *multiplicidade* e, nessa circunstância, as possibilidades de apresentar-se realmente como elemento gerenciador do diálogo, da resistência, e, até mesmo, da *negociação* com os *fluxos comunicacionais externos*, sem se deixar dominar por padrões hegemônicos e massificadores *monocórdios e unidirecionais*.

### **A Terceira Cidade ideal – outro caso de construção simbólica da nação?**

A fundamentação oferecida por Harvey<sup>74</sup>, Sanchez<sup>75</sup>, Thompson<sup>76</sup> e Canclini<sup>77</sup>, tendo em vista a trama capitalista contemporânea, o diálogo com as observações de Abdala Jr. sobre Brasília, permitiram-me constatar não só as estratégias de *city marketing* forjadoras de *imagens-sínteses* nessa cidade, estratégias que a vendem, mas também associar esse processo àquele que aponta mais uma vez para a construção da *cidade/país ideal*, que se preocupa em atrelar o país ao *trem da história no caminho da globalização*. Processo que aponta circunstâncias que novamente se encontram implicadas com a cópia de modelos externos, agora os espaços de consumo homogêneos globais em diálogo com o local, a criação de uma terceira *imagem-espelho* tradutora de manipulações ideológicas, em situações que traduzem também ânsias, desejos, que remetem à vontade do povo brasileiro de viver em um país moderno, contemporâneo, integrado ao fluxo econômico e comunicacional global, sem esquecer a sua especificidade, ou seja, remetem a um outro contexto de *construção da nação brasileira* no âmbito deste trabalho.

---

<sup>73</sup> Ibidem. p. 127-128. Segundo esse autor, *a consciência crítica da cultura brasileira sempre reconheceu essa sua natureza híbrida, que se alimenta do colorido e do diverso [...] é das diversidades da cultura local e suas conexões mais gerais que será possível realmente (e não no plano abstrato) se divisar linhas desejáveis de convergência política. Se toda a cultura é híbrida em relação aos povos latino - americanos – no Brasil em especial – ocorre maior matização nesse hibridismo tornando problemática a hegemonia de padrões monocórdios e unidirecionais*.

<sup>74</sup> Cf. HARVEY, op. cit.

<sup>75</sup> Cf. SANCHEZ, op. cit.

<sup>76</sup> Cf. THOMPSON, op. cit.

<sup>77</sup> Cf. CANCLINI, op. cit.

A *flânerie* por Brasília, nesse momento, no entanto, exige que eu me embrenhe por essa cidade *multirecortada, multifacetada, fragmentada*, que lida continuamente com *mimese e intervenção estética*<sup>78</sup>, em busca de reflexões mais diretas sobre a caminhada dos chorões nesse outro tempo e espaço. Tenho como ponto de partida, como primeiras observações, as atividades do clube re-estruturado, o estabelecimento de outros diálogos dos seus membros com as diferentes dimensões sociais e temporais, o que constitui, no âmbito dessa investigação, a *quarta fase* do desenvolvimento do choro em Brasília. Cenário e Circunstâncias que já apontam esse *gênero musical* constituindo novas e diferentes trajetórias pela cidade em questão, evidenciando várias outras *situações concretas*, outras *atualizações* propositoras de *estilos individuais*, a *quinta fase* do choro abordada. Indicam o enfoque da *quarta e quinta fases* do choro no cenário brasiliense que já direcionam, naturalmente, para o segundo episódio forjado pela terceira e quarta partes desse trabalho.

---

<sup>78</sup> HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. São Paulo. Ed. Loyola, 1992.



## **C** SEGUNDO EPISÓDIO - Parte 3

### **Chorando na *cidade pós-moderna...***

*A conformação híbrida que veio da experiência dos atores sociais da cidade não nega as linhas estruturais do Plano Piloto, mas humaniza-as.*

*Benjamin Abdala Júnior*

Novamente a cidade panorâmica apresenta-se para aquele que resolveu encarnar o espírito do *flâneur*. Ele não vê mais a *rua corredor* formada pelos prédios colocados lado a lado ou apenas o *cadinho* da cidade que *queria ser moderna*, mas ainda percebe os *grandes vazios* que constituem o *fundo perceptual contra o qual os sólidos dos edifícios emergem como figuras esculturais*, em que as construções ora aparecem formando blocos homogêneos, ora se evidenciam como monumentos soltos na *cidade sem esquinas*.<sup>1</sup> A diferença é que nesse recorte de tempo, esse contexto permite ao *olhar de cima* surpreender-se com um cenário eclético, com o mosaico constituído pela interação constante de elementos vários, com novos estereótipos urbanos. Possibilita ainda interagir com inúmeros e cada vez maiores *shoppings centers*, com condomínios residenciais horizontais e verticais distantes do centro da cidade, com um patrimônio histórico intensamente explorado pelo turismo, com espaços diversos da cidade planejados e repensados para o consumo e lazer.<sup>2</sup> Trata-se de um cenário contemporâneo que possibilita ao brasileiro interagir também com a cidade sonora e colorida do rádio, da TV, das multinacionais, dos múltiplos anúncios de neon, dos inúmeros *outdoors*, dos telefones, dos computadores e faxes, da comunicação televisiva e financeira que a vincula a “n” partes do país e do mundo, que propicia a interação com a cidade sujeita às ações e efeitos diversos de *fluxos comunicacionais* internos e externos, conforme bem explicita

---

<sup>1</sup> HOLSTON, Holston. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

<sup>2</sup> SANCHEZ, Fernanda. *A reinvenção das cidades*. Chapecó: Argos, 2003 e Clarissa da Costa Monteiro em *A cidade contemporânea – entre a tabula rasa e a preservação*. (São Paulo: Ed. Unesp, 2004), oferecem um panorama interessante dessa abordagem.

Abdala Jr.<sup>3</sup> É um cenário urbano contemporâneo, em que ser *flâneur*, segundo Ramos, *não é apenas um modo de experimentar a cidade, [...] é uma operação de consumo simbólico que integra os fragmentos em que [...] se despedaça essa metrópole moderna; é chegar a uma retórica do passeio, a um modo de entretenimento associado à mercantilização moderna e à sua espetacularização no consumo*<sup>4</sup>.

### 3.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE UM LUGAR PRATICADO REFERÊNCIA DO CHORO

A música dos chorões brasilienses, nesse cenário contemporâneo, marca de forma mais intensa e diversificada outros encontros. Esses encontros, constitutivos de diferentes situações, reafirmam a sua especificidade, falam sobre, negociam e trocam aquilo que lhes pertence como agentes sociais. Nesse contexto, rico em interações diversas, as identidades, já abordadas como *grupais* por Rangel<sup>5</sup>, podem ser entendidas de forma mais evidente ainda também como *co-produção*, segundo Canclini. Sem perder de vista essa abordagem na trama urbana contemporânea *multifacetada*, esse autor pondera que *uma teoria das identidades e da cidadania deve levar em conta os modos diversos com que estas se recompõem nos desiguais circuitos de produção, comunicação e apropriação da cultura*.<sup>6</sup> Mesmo remodelados conforme *matrizes globais, muitos hábitos e crenças tradicionais subsistem nestes espaços e dão estilos diferenciados à produção e ao consumo, mesmo ao mais tecnologicado de cada país*<sup>7</sup>.

Ao afirmar que a *identidade é co-produção*, dialogando com Certeau, Canclini observa, portanto, de forma veemente, a *negociação* entre diferentes dimensões sociais, culturais e temporais, diferentes *programas de ação*.<sup>8</sup> Mesmo afirmando a validade das categorias *hegemonia e resistência* no enfoque dessas interações, tem em vista, sobretudo, a trama social constituída por alianças, pelo entrelaçar de diferentes poderes, observando que nesse contexto, *não se trata simplesmente de que, ao superpor umas formas de dominação sobre as outras, elas se potenciem. O que lhes dá eficácia é a obliquidade que se estabelece*

<sup>3</sup> ABDALA JR., Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*. São Paulo: SENAC, 2002, p. 128.

<sup>4</sup> RAMOS (apud CANCLINI, Nestor. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001, p. 151).

<sup>5</sup> RANGEL, Mary. *"Bom aluno" – Real ou ideal?* Petrópolis: Vozes, 1997.

<sup>6</sup> CANCLINI, Nestor G. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 173.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 175

<sup>8</sup> CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994, v.1. O autor utiliza essa expressão quando se refere a diferentes campos sociais.

na trama.<sup>9</sup> Esse autor reconhece, portanto, a existência de *poderes oblíquos*<sup>10</sup> perpassando o cenário cotidiano de ocupação da cidade contemporânea. Observa ainda:

*Hegemônico, subalterno: palavras pesadas, que nos ajudaram a nomear as divisões entre os homens, mas não a incluir os movimentos do afeto, a participação em atividades solidárias ou cúmplices, em que hegemônicos e subalternos precisam um do outro.*<sup>11</sup>

Assim, interagindo com o cenário brasiliense, entendida em um contexto intensificado de *co-produção*, a prática musical dos chorões brasilienses tem condições de constituir-se, ao mesmo tempo, em um relato artístico, econômico e comunicacional. Pode ser entendida como objeto de uma reflexão mais ampla, que leva em conta as suas múltiplas potencialidades, tendo como ponto de partida tanto o fato de consistir-se em um dos primeiros gêneros da música popular brasileira que floresceram na antiga capital do país, quanto o seu *virtuosismo semiótico*, que lhe permite várias interações/significações na trama social. Apresentando nuances diferentes em cada circunstância, pendendo mais para um ou para outro lado, sobrepondo ou mesmo fazendo predominar um deles, pode constituir-se em uma *encenação* de *atores sociais* capazes de resistir ou negociar seus interesses, idéias e valores em um lugar de fala. Permite a percepção de objetos de uma relação estética, ou, mesmo, de um elemento de *coesão social*. Pode marcar o seu encontro, ou seja, uma interação peculiar com outras manifestações musicais, sobretudo, o samba, com quem divide os palcos na cidade, ou com o rock, o jazz e a música baiana que ressoam nos interstícios de suas linhas improvisatórias. Permite observar uma circunstância em que se apresenta como *candidata a mercadoria*, objeto de interesse de empresários, gravadoras, requisitada pela mídia, passando por uma etapa propriamente mercantil, ou, mesmo, uma circunstância em que se constitui, simplesmente, em um momento de lazer. Canclini pode ser novamente lembrado ao observar que uma música produzida por motivações estéticas tem condições tanto de alcançar uma repercussão massiva e lucros como disco, como tornar-se um recurso de identificação e

<sup>9</sup> CANCLINI, op. cit., p. 346.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 346-347. Segundo esse autor, *o incremento dos processos de hibridação torna evidente que captamos muito pouco do poder se só registramos os confrontos e as ações verticais. O poder não funcionaria se fosse exercido unicamente por burgueses sobre proletários, por brancos sobre indígenas, por pais sobre filhos, pela mídia sobre os receptores. Porque todas essas relações se **entrelaçam** umas com as outras, cada uma consegue uma eficácia que sozinha nunca alcançaria. Mas [...] o que lhes dá sua eficácia é a obliquidade que se estabelece na trama. Como discernir onde acaba o poder étnico e começa o familiar ou as fronteiras entre o poder político e o econômico? Às vezes é possível, mas o que mais conta é a astúcia com que os fios se mesclam, com que se passam ordens secretas e são respondidas afirmativamente.*

<sup>11</sup> Ibidem, p. 347.

mobilização coletivas. Essa circunstância cambiante das coisas e das mensagens, portanto, leva a pensar com o autor que *em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos*.<sup>12</sup>

Enfim, abordo o entrecruzar das trajetórias diversas realizadas pelos chorões no cenário contemporâneo, na qual os limites entre fronteiras são acentuadamente fluídicos, só que tendo como referência uma grande mesa de *negociações* entre grupos e *campos sociais*: o *Clube do Choro de Brasília* re-estruturado. Essa instituição passou a constituir-se, desde então, a base sólida que possibilita os principais encontros dos chorões no cenário *pós-moderno*. Cenário, tempo, relações e condições contemporâneas já descritos, com os quais o clube dialoga de forma peculiar, forjando as circunstâncias que permitiram falar em um *lugar praticado referência* do choro na capital do país, ou seja, na condição primeira de outras e mais numerosas trajetórias desse *gênero musical* pela cidade. Assim, tendo em vista a atuação e produção do clube e da escola de choro brasilienses da década de 1990 em diante, o seu grande investimento na profissionalização dos músicos, no ecletismo musical que forja a trama musical brasileira, nos diferentes diálogos que estabelecem com outros *programas de ação* em Brasília, adotei Canclini como importante fundamentação. Esse autor, de forma direta, sem deixar de dialogar com Certeau<sup>13</sup>, chama a atenção para os espaços em que *o mercado reorganiza o mundo público como palco do consumo*, um espaço em que se efetua diferentemente a organização do *tempo livre*, transformando-o, também em *prolongamento do trabalho e do lucro*.<sup>14</sup> Reafirma Canclini que a tendência da modernização não é simplesmente provocar o desaparecimento das culturas tradicionais, já que a sua sobrevivência, pode estar também garantida pela *negociação*. Nesse caso, no dizer ainda de Canclini, *o problema não se reduz, então, a conservar, resgatar tradições supostamente inalteradas. Trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade*<sup>15</sup>, como estão se efetuando os processos de *hibridação*.

Abordagem que me possibilita observar que as peculiaridades do choro brasiliense, nas suas relações com a mídia, com o trabalho e com o mercado na sociedade modernista, não o colocam apenas como um *detalhe* que proporciona uma *atração exótica* às circunstâncias em que acontece, nem se constituem em um obstáculo à sua incorporação na economia capitalista, mas o deixam, sim, como uma, dentre as diversas *força(s) mobilizadora(s) e determinante(s) no processo*.<sup>16</sup> Realidade de *negociação* que pode ser percebida nas

---

<sup>12</sup> Ibidem, p. 349.

<sup>13</sup> Cf. CERTEAU, op. cit.

<sup>14</sup> CANCLINI, op. cit., p. 288.

<sup>15</sup> Ibidem., p.218.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 236.

circunstâncias que envolvem o choro nessa investigação, em dois enfoques. O primeiro deles remete ao momento em que essas manifestações musicais também implicam, direta ou indiretamente, em relações de trabalho estabelecidas entre artistas, agentes, produtores culturais e instituições governamentais e/ou empresas privadas e de economia mista, como acontece no e pelo *Clube do Choro*, que tem utilizado os benefícios das *leis de incentivo fiscal* que embasam o PRONAC<sup>17</sup>, conforme será detalhado mais adiante. O segundo enfoque remete às relações que estabelecem negociações diversas do choro, aí produzido e divulgado, com a cidade que foi incrementando cada vez mais, na sua circunscrição, o consumo, o movimento e as relações com a mídia. É por isso que agora, tendo em vista todas essas considerações, passo a observar mais de perto essa grande *mesa de negociações* – o *Clube do Choro de Brasília* - a constituição desse *lugar praticado referência* dos chorões a partir da década de 1990 em diante, capaz de evidenciar, através da variedade de novas formas de interações que propõe e/ou possibilita desenvolver, uma *quarta fase* do desenvolvimento do choro no cenário brasileiro.

### 3.1.1 Quarta fase do choro em Brasília: re-abertura do *Clube do Choro*

*Alguém socorrerá o choro? Ou resta aos chorões se conformar, conscientes de que o mundo moderno é inclemente com manifestações intimistas, brejeiras, com cheiro de atividade de fundo de quintal?*

Maria do Rosário Caetano

No período de 1994 a 1997, algumas matérias do *Correio Braziliense* anunciaram: *Clube do Choro volta a funcionar aos sábados; O Choro do Bandolim; Despejo ameaça Clube do Choro; A difícil arte de chorar - Clube do Choro luta contra a burocracia do governo; Músicos choram roubo de instrumentos; Clube do Choro ganha sede e comemora com Paulinho da Viola; O Clube do Choro mostra a nova cara em abril*. A seqüência desses títulos de matérias, publicadas em um dos jornais de maior circulação na cidade, evidencia a trajetória de lutas dos chorões na década de 1990 em prol da defesa de seu espaço e do direito de cultivarem a sua prática musical, tendo então à frente Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim. A primeira dessas matérias, de 1994, já observa que o dublê de radialista e músico, Henrique Santos Filho, *há um ano e meio vem trabalhando no sentido de regularizar o Clube em termos de documentação*, assim como vem batalhando pela reforma da sede que a

<sup>17</sup> PRONAC - Programa Nacional de Apoio à Cultura.

*Terracap*<sup>18</sup>, por intermédio da *Secretaria de Turismo*, havia passado para a *Secretaria de Cultura*. Com o título, *A difícil arte de chorar. Clube do Choro luta contra a burocracia*, uma outra matéria observa que a situação em que fora feita a doação do *Clube* era irregular e que tentando novamente legalizar, reformar e viabilizar suas condições de funcionamento,

*Reco do Bandolim esta[va] no processo de recuperação desde julho do ano passado. Eleito presidente do Clube, descobriu que a sede não estava localizada legalmente nem na Asa Sul nem na Asa Norte: estava exatamente no meio do Eixo Monumental. No cartório de imóveis, não achou registro. Teve a notícia definitiva: o terreno era da Terracap, mas a construção era do Governo do Distrito Federal (GDF) – logo o Clube do Choro oficialmente não existia. Foi preciso a intervenção de Renato Castelo, músico e diretor da Terracap, para que a empresa fizesse uma doação do terreno ao GDF.*<sup>19</sup>

O documento final deste outro momento de legalização do espaço/sede do clube foi finalmente assinado pelo governador Cristóvão Buarque no dia 11 de abril de 1996<sup>20</sup>, na sede dos chorões, o antigo vestiário próximo ao *Centro de Convenções*, no qual o clube vinha tentando funcionar havia quase vinte anos e, só então se soube, irregularmente. Essa conquista foi comemorada com um *show* de Paulinho da Viola, acompanhado pelo grupo *Choro Livre*, o regional oficial da instituição. Nesse mesmo ano, em setembro, uma reportagem que tratava de mais um roubo no clube, depois das tentativas de equipar novamente o local, já trazia também a notícia de que a licitação para o início das obras necessárias para a sua reforma, *avaliadas em R\$135 mil, de acordo com o orçamento da Novacap*<sup>21</sup>, estava sendo encaminhada *pelos labirintos do GDF. O projeto já passou pela Secretaria de Obras, Procuradoria Jurídica e agora se encontra nas mãos o governador, à espera do seu sinal verde.*<sup>22</sup> Continuava a luta dos chorões pela reconquista da sua sede, pelas novas condições que permitiriam a sua atuação no cenário brasiliense. Reco do Bandolim, em seu depoimento, confirmou a luta que empreendeu nesse período tanto para fazer com que o clube voltasse a funcionar a partir de 1994<sup>23</sup>, quanto para conseguir apoio para o projeto de reforma. Em relação à primeira observação, depois que as reuniões coordenadas pelos seus regionais não funcionaram, relata:

<sup>18</sup> Terracap – *Companhia Imobiliária de Brasília*.

<sup>19</sup> FERREIRA, Cláudio. *A difícil arte de chorar. Clube do Choro luta contra a burocracia. Correio Braziliense*. Brasília, 29 mai. 1994. *Correio Dois*.

<sup>20</sup> LIMA, Irlam R. *Chorões reverenciam Paulinho. Correio Braziliense*, Brasília, 13 abr. 1996. *Correio Dois*.

<sup>21</sup> *Novacap – Companhia Urbanizadora da Nova Capital*.

<sup>22</sup> ARAÚJO JR. A. *Músicos choram roubo de instrumentos. Correio Braziliense*, Brasília, 29 set. 1996.

<sup>23</sup> Essa data foi confirmada pela matéria de Irlam Rocha Lima, *Clube dos chorões volta a funcionar aos sábados. (Correio Braziliense, Brasília, 16 set. 1994. )*

*aí eu chamei o grupo e falei. “Olha, nós vamos ter que tocar aqui uma vez por semana, se precisar de cachê... [...] eu banco” . Então alguns não fizeram questão, mas outros sim. Mas tinha que funcionar. A partir daí, eu comecei a - como jornalista, todos meus irmãos também - comecei a procurar todas as pessoas que pudessem ajudar o Clube do Choro, sem nenhum constrangimento. Vamos ajudar o Clube, a música brasileira merece isso. [Grifo meu].<sup>24</sup>*

Já o apoio das instituições governamentais no sentido de viabilizar o projeto de reforma ocorreu realmente só em 1997. Segundo Henrique Santos Filho, esse projeto foi elaborado em oito meses e a sua efetivação tornou-se muito difícil: *quando ficou pronto, o escritório do Dr. Oscar Niemeyer mandou me dizer que não, que aquela obra era do Niemeyer e que ninguém poderia mexer ali... depois de tudo pronto! [...] você não queira imaginar as idas e vindas!* Foi então feito o contato com o representante de Niemeyer em Brasília, Fernando Andrade, foi *ele mesmo [quem] falou com o Dr. Oscar, ele mesmo fez um projeto e é o que você viu ali no Clube do Choro! [...] Foi feito pelo escritório dele para adequar às nossas necessidades.*<sup>25</sup>

Em abril de 1997, outra matéria anunciava: *fechado para obras desde meados de novembro, o Clube do Choro será reaberto no dia 23 de abril.*<sup>26</sup> Comentava as suas instalações mais amplas, os exaustores de ar, a ótima acústica, o palco profissional, a luz de teatro e a aparelhagem de som de última geração. Evidenciava que agora, com capacidade para 300 pessoas, a nova estrutura do clube possibilitava uma boa visão do palco que ocupava uma posição estratégica; anunciava *um palco profissional, que poderá receber conjuntos com até 10 integrantes*, segundo observação do próprio Reco do Bandolim, que enfatizou também o trabalho para melhorar a acústica, o revestimento do fundo do teto *com fibra sintética, utilizada em estúdios de gravação.*<sup>27</sup> A reforma, que teve a duração de dois meses, esteve a cargo da *Novacap*, e o projeto levava a assinatura de Fernando Andrade e Leonardo Bianchetti do escritório de Oscar Niemeyer em Brasília. Por outro lado, essa mesma nota apresentava os planos do presidente do clube no tocante à ocupação desse espaço. Reco do Bandolim pretendia dotá-lo de telões, nos quais *seriam exibidos clipes de chorinho*. Outra mudança, já anunciando a sua intenção de investir em projetos culturais, deveria ocorrer nos esquemas de *shows*. Em vez de *noites intermináveis de música, a idéia [era] produzir espetáculos divididos em blocos e com explicações sobre os autores das músicas*. Como

<sup>24</sup> Entrevista concedida por Henrique Lima dos Santos Filho, o Reco do Bandolim, em Brasília, em 6 de maio de 2005.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> LIMA, Irlam. R. Clube do Choro mostra cara nova em abril. *Correio Braziliense*, Brasília, 22 fev. 1997.

<sup>27</sup> Ibidem.

grande inovação, anunciou que o espaço seria aberto *aos alunos da Escola de Música de Brasília e do Departamento de Música da UnB e não vai se restringir ao chorinho*<sup>28</sup>. O cuidado com a profissionalização do músico, com o nível das apresentações aparece também na observação do presidente do clube: *Nos Estados Unidos, o músico de jazz se apresenta de smoking. A gente tem que se profissionalizar.*<sup>29</sup> Já havia, portanto, a essência do trabalho que caracterizaria a atuação do *Bar dos Chorões* no cenário brasileiro daí em diante.

Enfim, no mês de abril de 1997, nesse contexto que anunciava as condições que possibilitariam a reutilização do espaço dos chorões, uma nota publicada no mesmo *Correio Braziliense - Homenagem a Pixinguinha* - anunciava a reabertura do *Clube* no dia anterior, comentando o seu investimento em um primeiro projeto cultural que recebeu o seguinte título: *Centenário de Pixinguinha*. Essa nota informa:

*Os cem anos da música de Alfredo Vianna Júnior, o Pixinguinha, foram celebrados ontem em três locais. [...] O ponto alto foi a reabertura do (reformado) Clube do choro, com o lançamento de um selo do Centenário de Pixinguinha e do livro Filho de Ogum Bexiguento de Marília Barbosa e Arthur de Oliveira Filho. No show do Clube, os participantes prestaram um tributo a Pixinguinha: Grupo Choro Livre, o Quarteto de sopros da UnB, o Dois de Ouro, Armandinho Macedo e Dirceu Leite. Compareceu o dobro da lotação do Clube e o jeito foi marcar outro show para hoje [24 de abril] às 21 horas.*<sup>30</sup>

Estava assim instalada, portanto, com a reabertura do *Clube do Choro* que passaria a investir em projetos culturais apoiados pelo *Ministério da Cultura* e pelo *governo do Distrito Federal*, a *quarta fase* do desenvolvimento do choro brasileiro no âmbito desta investigação, aquela que marcaria um ponto de inflexão na sua história – a re-inauguração do *Bar dos chorões*, que passou a ser denominado *Bar Pixinguinha*. Estavam estabelecidas as primeiras condições que levariam à estrutura básica que fez acontecer de forma mais intensa e diversificada a *negociação* dos chorões com outras dimensões culturais no cenário brasileiro, a sua interação com o processo de *circularidade comunicacional*, conforme definidos por Canclini<sup>31</sup>, a estrutura básica que permitiu que passasse a constituir também, de forma mais intensa, a cidade de Brasília *pós-moderna*. O projeto *Centenário de Pixinguinha*, de 1997, foi apenas o primeiro de uma série de doze projetos, de um conjunto de apresentações anuais que se constituíram na marca do *Clube do Choro de Brasília* na sua versão mais contemporânea. Antes de apresentar os indícios oferecidos por esses projetos, no entanto, faz-se mister

<sup>28</sup> FERREIRA, op. cit.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> HOMENAGEM a Pixinguinha. *Correio Braziliense*, Brasília, 24 abr. 1997.

<sup>31</sup> Cf. CANCLINI, op. cit.



entender como funciona esse mecanismo capaz de colocar juntos, em uma mesma mesa de *negociação*, músicos, representantes do governo e de empresas privadas; compreender o processo do qual é resultante o contexto histórico no qual se acha inserido, os interesses que atendem e a quem se direcionam. Enfim, indago: como funciona o processo que leva ao patrocínio dos projetos culturais que dão sustentação ao clube, quais os interesses e a participação do governo nesses projetos? E das empresas privadas? Quais as *representações* que evocam?

### 3.1.1.1 *O diálogo com as instituições governamentais*

O reconhecimento do cenário político-econômico e cultural implicado com a atuação do *Ministério da Cultura*, na gestão do ministro Gil, que inclui uma gama de serviços que satisfaça à *crescente necessidade de lazer e cultura*<sup>32</sup>, permite estabelecer novamente o diálogo com Canclini<sup>33</sup>, para quem a *re-elaboração heterodoxa e auto-gestiva* dos bens simbólicos pode ser *fonte simultânea de prosperidade econômica e re-afirmação simbólica*; para quem a produção artístico/cultural transcende a sua propaganda autonomia e/ou exotismo nativista, constituindo-se, em uma das *força[s] mobilizante[s] e determinante[s]* do processo econômico capitalista contemporâneo. O ministro, nesse prefácio, concorda com Canclini, portanto, ao proclamar que *um bem simbólico é um produto cultural, político e econômico simultaneamente*<sup>34</sup>. Comenta ainda:

*como envolve custos de criação planejamento e produção é, obviamente, uma fonte geradora de emprego e renda. Uma fonte de lucro para empresas e de captação de divisas para países exportadores de bens e serviços culturais. Ou seja: além de dar emprego em casa, a produção cultural pode trazer dinheiro de fora. Hoje o mercado internacional de bens e serviços culturais é extremamente dinâmico, envolvendo bilhões de dólares. [...] Tudo isso apenas mostra a importância de uma “economia da cultura”, que, entrelaçando-se à “economia do lazer”, é um dos setores mais dinâmicos da economia mundial.<sup>35</sup> [Grifos meus]*

Acrescenta:

*Por tudo o que foi dito, é fundamental, urgente mesmo que o Ministério da Cultura ocupe o lugar central no espaço da produção cultural brasileira, formulando políticas e implantando projetos no momento em que o Estado retoma seu lugar no movimento concreto da sociedade brasileira. [...] O Ministério da Cultura poderá cumprir a sua parte no projeto de*

<sup>32</sup> GIL (apud MALAGODI, Maria Eugênia; CESNIK, Fábio de Sá. *Projetos Culturais – elaboração, aspectos legais, administração, busca de patrocínio*. São Paulo: Escritura, 2004). No prefácio da quinta edição dessa obra, o ministro Gilberto Gil discorre sobre a sua atuação à frente do *Ministério da Cultura*.

<sup>33</sup> CANCLINI, op. cit., p. 236 e 239.

<sup>34</sup> MALAGODI; CESNIK, op. cit., p. 13.

<sup>35</sup> GIL (apud MALAGODI; CESNIK, op. cit. *O Ministro da Cultura Gilberto Gil comenta sobre a economia da Cultura e a economia do lazer* no prefácio da quinta edição dessa obra.

*reconstrução da dignidade de nosso povo, pela inclusão sócio-cultural, e no processo de afirmação do Brasil na cena planetária, pela veiculação internacional de nossas “visões de mundo”, expressando-se em bens e serviços culturais.*<sup>36</sup> [Grifos meus]

Começando a revelar alguns elementos da lista de interesses dos governos que interagiram também com a grande mesa de *negociações* que constitui o *Clube do Choro de Brasília*, mostrando perceber a inevitabilidade da interação da sociedade brasileira com o processo de globalização do capitalismo contemporâneo, a importância de uma *economia da cultura* entrelaçada a uma *economia do lazer*, a oportunidade de inclusão social que advém da maior oportunidade de maior número de empregos, do cenário de *negociação* e de *circularidade comunicacional* que propicia uma vivência contemporânea multidimensional em termos culturais, o ministro Gil insiste em chamar mais uma vez a responsabilidade histórica do *governo como um estimulador da produção cultural [...] por intermédio do Ministério da Cultura*. Por outro lado, entendendo também a necessidade de juntar forças públicas e privadas nesse processo, o ministro comenta a importância da ação do *conjunto das empresas*, lembrando que as empresas privadas, além da questão do *marketing*, da veiculação de suas marcas, devem visar também o *cumprimento de um dever republicano de responsabilidade social*, embora reafirme que *tudo isso [deve] ter a marca de prestação do serviço público*. Entende que *deve haver afinção entre os propósitos da empresa privada e as políticas públicas*.<sup>37</sup> Observa ainda:

*E é isso que estamos tentando buscar através do diálogo, da **Lei Rouanet**, da adequação do setor privado às políticas públicas, de uma calibragem entre a política empresarial e a política pública e a própria formulação da política pública passar a ser uma responsabilidade dos entes privados. Essa é a filosofia do meu Ministério. É difícil para o próprio governo entender que o privado é um parceiro e vice-versa. E mais difícil ainda o privado compreender que o Estado é um parceiro, especialmente na questão da formulação da política pública, porque ele tem esse papel e um histórico dessa atuação. É quem sempre teve incumbido das políticas sociais. O Estado, em princípio tem bala para isso.*<sup>38</sup>

O ministro Gil, ao discorrer sobre as políticas públicas que levam às *leis de incentivo à cultura*<sup>39</sup>, que viabilizam projetos culturais, cita uma das mais expressivas já criadas no

<sup>36</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>37</sup> *PARA mim não tem outra coisa. É tudo cultura*. Almanaque Brasil de Cultura Popular, São Paulo, n.. 63, p. 21 - 23, junho 2004.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>39</sup> *As leis de incentivo à cultura*, que trazem, geralmente, o incentivo fiscal, conforme descritas por Maria Eugênia Malagodi e Fábio de Sá Cesnik em *Projetos culturais- elaboração, aspectos legais, administração, busca de patrocínio* (São Paulo: Escritura, 2004, p. 61-63), implicam em destinar os valores que seriam

Brasil, segundo Malagodi e Cesnik, a *Lei Rouanet*<sup>40</sup>, que está na base dos projetos culturais desenvolvidos pelo *Clube do Choro de Brasília* a partir de sua reconstrução em 1997. Os patrocínios<sup>41</sup> que viabilizaram essa reconstrução provêm, sobretudo, do mecanismo do *mecenato*<sup>42</sup>. Por sua vez, prefaciando a primeira edição (1999) da obra de Malagodi e Cesnik, o ex-ministro do governo Fernando Henrique Cardoso, Francisco Weffort<sup>43</sup>, ao falar da parceria Estado/empresa privada/artista, comenta, de forma mais direta, as *leis de incentivo à cultura*, lembrando que são relativamente recentes no Brasil. Observa que, desde a sua introdução na década de 1980 (*Lei Sarney*<sup>44</sup>, em 1986) e, sobretudo nos últimos anos, se revelam como *um instrumento fundamental para o desenvolvimento cultural do país*.

---

recolhidos na forma de impostos, para o fomento da cultura. Segundo Malagodi, e Cesnik, diferindo apenas na redação dos textos, essas leis têm o mesmo espírito e pretendem atingir os mesmos objetivos. A principal delas, criada no governo do Presidente Collor, na gestão do Ministro Sérgio Paulo Rouanet, depois de ter sido revogada a *Lei Sarney* por esse governo, foi a *Lei Rouanet* – Lei Federal n. 8313, de 23 de dezembro de 1991 (considerada de início muito rigorosa por *engessar* a cultura, impedindo a remuneração de intermediários, enrijecer o processo de avaliação de projetos e estabelecer em nível muito baixo o percentual de impostos que as empresas poderiam destinar à cultura). Essa lei, ainda vigente, no entanto, se consiste, segundo os autores citados, em um dos mais importantes instrumentos *de financiamento à cultura da nossa história*. Depois de ter sido revista, tornou-se mais prática e viável durante o governo do presidente Fernando Henrique Cardoso sob a gestão do Ministro Francisco Weffort, com a promulgação do Decreto 1494, assinado em 17 de maio de 1995. Os mecanismos que mais diretamente a tornaram mais prática e acessível foram os seguintes: Instrução Normativa n. 1, de 13 de junho de 1995; Portaria n. 46, de 13 de março de 1998 – Disciplina a *Lei Rouanet*; Portaria n. 180, de 04 de junho de 1998 – Disciplina a *Lei Rouanet*. Malagodi e Cesnik apresentam cópia da lei e de todos esses mecanismos de adaptação, observam que já no seu primeiro esboço, essa lei *introduziu uma aprovação prévia de projetos por parte de uma comissão com representantes do governo e de entidades culturais*. Criou três mecanismos de financiamento: o FNC - Fundo Nacional de Cultura - que destina diretamente recursos a projetos culturais por meio de empréstimos reembolsáveis ou cessão a fundo perdido a pessoas físicas, pessoas jurídicas sem fins lucrativos e órgãos públicos culturais; os FICART - Fundos de Investimento Cultural e Artístico - disciplinados pela CVM - Comissão de Valores Mobiliários e o MECENATO, que cria benefícios fiscais para contribuintes do imposto sobre a renda que apoiarem projetos culturais sob forma de doação ou Patrocínio. O Mecenato é a modalidade utilizada pelo *Clube do Choro de Brasília*: o governo aprova e apóia o projeto e o produtor cultural – no caso Henrique Lima Santos Filho – presidente do clube - busca o patrocínio de empresas privadas para realização e divulgação dos projetos relacionados ao clube.

<sup>40</sup> A *Lei Rouanet* – Lei 8313, de 23 de dezembro de 1991, em seu art. 1º, dispõe: *Fica instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC, com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor [...]*.

<sup>41</sup> FISCHER, M, *Marketing Cultural*. São Paulo: Global, 2002, p. 42. Esse autor transcreve a forma como a *Lei Rouanet* define patrocínio: “*transferência gratuita e em caráter definitivo, para pessoa física ou jurídica de natureza cultural com ou sem fins lucrativos, de numerário para a realização de projetos culturais com finalidade promocional ou institucional de publicidade*”.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 60-61. Conforme Fischer, *o mecenato referenda os projetos culturais apresentados por pessoas físicas e jurídicas de direito privado de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos. A portaria de aprovação é publicada no Diário Oficial da União, sendo esse o documento oficial que permite ao proponente buscar, por seus próprios meios, de empresas ou pessoas físicas, os recursos necessários à realização do projeto. Ao incentivador de tais projetos é oferecida a possibilidade de abatimento de parte do valor da doação ou patrocínio no Imposto de Renda devido*.

<sup>43</sup> O prefácio à primeira edição da obra de Maria Eugênia Malagodi e Fábio de Sá Cesnik, de autoria do Ministro da Cultura Francisco Weffort - governo Fernando Henrique Cardoso – em 1999, foi lembrado na quinta edição da mesma obra (*Projetos culturais- elaboração, aspectos legais, administração, busca de patrocínio* São Paulo: Escritura, 2004).

<sup>44</sup> FISCHER, op. cit., p. 59. Segundo esse autor, a lei que impulsionou o envolvimento das empresas no apoio à cultura foi a *Lei Sarney*, em 1986.

Remetendo-se à trajetória que essas leis têm percorrido desde que foram criadas<sup>45</sup>, assinala que *os resultados de sua aplicação, os sucessivos aprimoramentos dos dispositivos legais [...] são uma comprovação da oportunidade dessa iniciativa*. Por outro lado, afirma que as *leis de incentivo à cultura* objetivam viabilizar a parceria entre o *artista*, o *produtor cultural*, o *Estado* e o *patrocinador* na realização de um projeto cultural. Segundo Weffort, o artista contribui com um trabalho criativo, o produtor cultural com os meios para a sua concretização na forma de uma obra cultural, o Estado *com estímulo – na forma de incentivo fiscal – para que a sociedade participe do processo*, e o patrocinador, com os meios financeiros necessários. Ressalta ainda que

*Ao facultar a renúncia fiscal em prol de uma “boa causa” – como dizem os ingleses - o Estado propõe-se a incentivar condutas que têm um evidente alcance social e que, por esse motivo, revertem-se em benefício não apenas para os autores do projeto, como também para seus patrocinadores. Para esses, o retorno financeiro na forma de dedução no imposto a pagar – serve como estímulo para despertar junto às empresas, organizações e pessoas físicas o gosto pelo mecenato<sup>46</sup>. O retorno mais importante, no entanto, é o retorno em termos de imagem junto à sociedade.<sup>47</sup>*

Em outro relato, desta feita à revista *Leitura*, em março de 2002, afirmando já nessa época o que posteriormente declarara também o ministro Gil, Weffort assegura que *em conjunto a cultura gera no país [...] empregos [...] qualquer dinheiro que se coloque em cultura rende mais empregos do que a maior parte dos setores da economia*. Lembra ainda que *as coisas da cultura têm custo baixo e rendimento em visibilidade alto*.<sup>48</sup>

Enfim, tentando ativar o seu papel histórico de fomentador e estimulador de políticas públicas, visando, nesse processo, juntar forças públicas e privadas em projetos culturais com a intenção de viabilizar recursos favorecedores de circunstâncias em que se possa *reconstruir um novo Brasil*, pela política econômico-cultural que promove o diálogo do local com o cenário globalizado contemporâneo, política que objetiva uma circunstância promotora de um acesso mais democrático aos bens culturais, que fomenta condições de novos empregos, de alertar as empresas privadas para a sua responsabilidade social, o depoimento dos dois ministros evidenciam os interesses do governo que levaram à formulação das *leis de incentivo*

<sup>45</sup> Ibidem, p. 66-70. Nessa obra, Fischer detalha as alterações que transformaram a *Lei Rouanet* no governo Fernando Henrique Cardoso.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 19-41. Fischer assinala que o termo *mecenas* designa *grande protetor das letras, ciências e artes*, tendo surgido na época em que Otaviano era chefe de Estado do Império Romano, e Caio Augusto. Imperador de Roma. Caio Mecenas era um rico diplomata e grande articulador entre o Estado e o mundo das artes. Mecenas patrocinou artistas e escritores como Horácio e Virgílio, o que levou o termo a ter a conotação já mencionada.

<sup>47</sup> MALAGODI; CESNIK,, op. cit., p. 17-18.

<sup>48</sup> Entrevista concedida por Francisco Weffort a Walnice N. Galvão (*Tudo no Brasil é grande*. *Leitura*, São Paulo, ano 20, n. 3, p. 59-74, março 2002).

à cultura. Esses interesses, mediante os instrumentos legais, foram apresentados na grande mesa de negociações constituída pelo *Clube do Choro de Brasília*, já apontando o interesse das empresas privadas nessas negociações, que também levam vantagens nesse contexto, sobretudo, pelos mecanismos ligados às políticas de *marketing cultural*.

### 3.1.1.2 O diálogo com as empresas privadas

Para Fischer, o *marketing cultural* é um recurso utilizado com a finalidade de fixar a marca de uma empresa ou entidade por meio de diversas ações culturais, tais como a música, a arte, o esporte, a literatura, o cinema, o teatro, etc. Mostra-se como uma alternativa de comunicação, apresentando a empresa como um agente sócio cultural seja por meio do patrocínio ou da valorização dos bens da organização, seja assumindo uma postura de responsabilidade social, política e econômica.<sup>49</sup> Sarkovas concorda com Fischer, ao observar que *marketing cultural* é um instrumento qualificador da comunicação empresarial por sua associação a expressões artístico-culturais.<sup>50</sup> Por meio desse instrumento, as empresas identificam-se com seus consumidores, utilizando a linguagem que eles querem ouvir, fazendo assim com que percebam os valores que querem para suas marcas e produtos. Referente a essa abordagem, Malagodi e Cesnik também assinalam:

*o marketing cultural é uma relação de negócio com deveres e obrigações, na qual o patrocinador terá obrigações pecuniárias e o produtor cultural devolverá o equivalente em benefícios como divulgação da marca do patrocinador, exposição de produtos, convites para distribuição aos clientes, brindes culturais, etc. O Marketing Cultural é apenas uma ferramenta do mix de marketing das empresas.*<sup>51</sup>

Resumindo, conforme Fischer, a preocupação com *marketing cultural* abrange, de um modo geral, aspectos como a expectativa de ampliação das vendas, o mercado e os critérios baseados na mídia<sup>52</sup>, as perspectivas oferecidas pelo incentivo fiscal – dedução do imposto de renda da contribuição oferecida - a imagem da empresa vinculada a um evento de alto nível e diversos outros mecanismos de comunicação e divulgação da sua logomarca.<sup>53</sup> Enfatiza que

<sup>49</sup> FISCHER, op. cit., p. 19-20.

<sup>50</sup> SARKOVAS (apud MALAGODI; CESNIK, op. cit., p. 35).

<sup>51</sup> MALAGODI; CESNIK, op. cit. p., 35.

<sup>52</sup> FISCHER, op. cit., p. 48.

<sup>53</sup> Conforme Fischer, alguns mecanismos de comunicação que implicam a divulgação da empresa e de sua logomarca são: imprimir o logotipo nos tíquetes de entrada, confeccionar *bottons*, adesivos, camisetas associadas ao evento; criar cartazes ou providenciar transporte com o nome da empresa estampado; para cada evento podem-se oferecer também permutas de ingressos por serviços, como por exemplo, divulgação por rádios, ou qualquer outro meio; pode-se mencionar em voz alta o nome da empresa, expor nas paredes do local do evento ou em telões a sua logomarca, conforme acontece no clube.

as vantagens das organizações privadas podem ser também *traduzidas na associação que o público consumidor faz entre a marca da empresa e os eventos de valor cultural nos quais ela participa*<sup>54</sup> [...] *a empresa compra o valor agregado ao projeto*<sup>55</sup>; acreditam também que além da credibilidade, *a contribuição de órgãos e corporações públicas agrega valor ao evento*.<sup>56</sup>

Ao mesmo tempo em que busca retorno financeiro e institucional por meio de uma comunicação diferenciada, como o *marketing cultural*, portanto, *a organização estará paralelamente contribuindo para a elevação do nível sociocultural da comunidade, cedendo sua marca e imagem para atividades de natureza cultural, em prol da sociedade*.<sup>57</sup> Fischer afirma que *o que existe é uma troca na qual a empresa participa com recursos financeiros, recebendo benefícios da comunicação e que não existem projetos patrocinados por benemerência. [...]. O simples mecenato acaba não ocorrendo*.<sup>58</sup> Percebida também a trama de interesses das empresas privadas e de economia mista que estabelecem parcerias com os órgãos governamentais, também presentes na grande *mesa de negociações* dos chorões, pode ser reconhecido ainda um cenário contemporâneo implicado com a *cidade mercadoria*, no qual nenhum produto, incluindo o bem cultural, é vendido isolado – *são produtos inseridos em um contexto* – e tudo o que faz parte do produto, faz parte da percepção dos consumidores que *estão cada vez mais conscientizados e exigentes em relação à alma do que consomem*.<sup>59</sup> E intermediando todo esse processo, que na abordagem dessa investigação culmina com a negociação de um bem cultural, a *genuína música brasileira* no seu diálogo com outras dimensões sociais e temporais, aparece a figura de um mediador importante: o *produtor cultural*.

### ***O papel do produtor cultural***

O *marketing cultural* é praticamente o único instrumento que torna viável o projeto do *produtor cultural*, responsável pela produção de um evento cultural, *por expor para a sociedade a necessária valorização das artes* e, no caso especial desta investigação, por buscar evidenciar um produto artístico local significativo para a comunidade e apropriado para ser consumido no contexto da *cidade mercadoria*. Segundo Kavantan<sup>60</sup>, o produtor, figura essencial na trama de relações já abordada, constitui também uma ponte entre os

<sup>54</sup> FISCHER, op. cit. p. 36.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>59</sup> MALAGODI; CESNIK, op. cit., p. 23.

<sup>60</sup> KAVANTAN (apud FISCHER, op. cit., p. 43).

artistas, o governo e os empresários e, como tal, *precisa ter uma estrutura forte para agüentar a movimentação*. Fischer observa que o termo *estrutura*

*engloba uma ampla formação cultural, criatividade, organização, bons relacionamentos e habilidade com números e diversos cronogramas. É ele quem cria um projeto, identifica uma empresa para patrociná-lo, contata com os artistas, vende e realiza o projeto. Devemos diferenciá-lo do “agenciador de projetos” que possui características diferentes. O agenciador já tem um projeto pronto em suas mãos, e o próximo passo é a venda.*<sup>61</sup>

O *produtor cultural* é responsável, portanto, pelo processo de viabilização de um projeto no âmbito que prevê *desde a sua apresentação ao Ministério da Cultura até a sua efetiva realização e prestação de contas*.<sup>62</sup> É ele quem o produz, enfrenta a burocracia institucional, ajuda a gerar novos empregos. Com a portaria publicada no *Diário Oficial da União* nas mãos, que anuncia a aprovação e o apoio das instituições governamentais, o produtor cultural parte em busca do patrocínio das empresas privadas ou de economia mista que, de antemão, já havia escolhido, negocia com empresários, busca a efetivação do projeto e, finalmente, presta contas. Ele emprega a linguagem peculiar e adequada para a comunicação entre todas as partes: o governo, os empresários e, sobretudo, o *público-alvo*. Assim, um dos objetivos principais de um projeto, do ponto de vista do produtor, é a sua divulgação, tendo em vista que o receptor é *uma entidade ativa que procura aquilo que quer, podendo rejeitar ou aceitar idéias formuladas pelos meios de comunicação que interagem com os membros de seu grupo*.<sup>63</sup> Em relação ao receptor, portanto, o produtor tem que demonstrar muita habilidade, desde a formulação do projeto, pois na sua função de *ponte* deve estar atento para atender a um *público-alvo* que interaja com o evento, com os interesses do governo e com os objetivos da empresa em termos da imagem que pretende veicular, precisa usar a linguagem certa ao visar os *formadores de opinião*<sup>64</sup> que influenciam o grupo que pretende atingir. Em termos da audiência, portanto, deve estar sempre atento à efetivação de circunstâncias que permitam observar *o processo de seleção, rejeição e interpretação da informação*<sup>65</sup>, deve ter em vista a estimulação da mídia, fazer que se interesse pelo evento, *participando como co-patrocinadora*.<sup>66</sup> Uma grande rede de televisão, por exemplo, se não

<sup>61</sup> FISCHER, op. cit., p. 43.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 44.

<sup>63</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>64</sup> Ibidem. Segundo Fischer, o “formador de opinião” é o indivíduo que detém um conceito formado sobre determinado assunto, exercendo influência sobre a audiência. Por seu intermédio os indivíduos compreendem melhor a mensagem transmitida pelos meios de comunicação de massa.

<sup>65</sup> FISCHER, op. cit., p. 23.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 52.

colabora com recursos financeiros, pode colaborar anunciando o evento durante a sua programação diária. Enfim, o *produtor cultural* não deve perder de vista a sua *função de ponte* entre empresários, meios de comunicação e um *público-alvo*, lembrando que *o conteúdo das mensagens transmitidas pelos meios de comunicação de massa é filtrado pelo público*.<sup>67</sup>

Segundo os autores consultados, portanto, somente cumprindo essas funções, o *produtor cultural* conseguirá o seu objetivo, ou seja, produzir e divulgar o evento, intermediar as partes essenciais para a sua realização, o que tem sido feito, nesse caso especial, pelo próprio presidente do *Clube do Choro de Brasília*, que sempre esteve à frente do grupo que tem criado e viabilizado os projetos. Na abordagem do papel desse agente cultural, portanto, fica claro a inevitabilidade de sua interação com a mídia, o que remete a Harvey<sup>68</sup> e Sanchez<sup>69</sup> ao assinalarem serem inseparáveis a *cidade mercadoria* e a *cidade comunicação*, ser fundamental o papel dos *meios de informação* para a concretização de todos esses interesses e trocas em questão. Depois de concordar com esses autores, é possível esboçar as vantagens, interesses e trocas de cada parte envolvida nos *projetos culturais*, reconhecer que esses elementos interagem também na grande *mesa de negociações* dos chorões brasilienses, que existe principalmente *negociação* no momento em que

*as empresas transferem seus impostos para o marketing cultural, melhorando assim sua imagem; os agentes culturais viabilizam a arte, a cultura, gerando emprego e recolhendo impostos (transferidos pelas empresas); e os governos fomentam a cultura, a geração de empregos, o lazer e o turismo sem gastar para isso um centavo, apenas abrindo canais*<sup>70</sup>

Cito novamente Canclini, que volta um olhar mais direto para os *constructos simbólicos*, para as *representações sociais* que permeiam essas circunstâncias, interferindo no processo de *negociação* que aí se instala. Esse autor lembra que a disputa pelo uso de recursos públicos *ocorre tanto por bens materiais (créditos, empréstimos) quanto pelos bens simbólicos (concursos, prêmios, ritualizações em que se teatraliza a unidade social ou nacional)*.<sup>71</sup> Observa que os artesãos (no caso desta investigação, os músicos) precisam das instituições para se reproduzirem, mas que as instituições também deles necessitam *para legitimar a sua existência por meio do serviço que prestam*. Os artesãos/artistas, conforme

---

<sup>67</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>68</sup> Cf. HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

<sup>69</sup> Cf. SANCHEZ, op. cit.

<sup>70</sup> MALAGODI; CESNIK, op., cit. p. 66.

<sup>71</sup> CANCLINI, *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003, p. p. 278.



esse autor, citando Gouy Gilbert<sup>72</sup>, *sabem que são portadores de imagens que o Estado utiliza “[...] para que subsista uma idéia de tradição no espírito coletivo, à qual é possível referir-se”*. É por isso, Canclini alega, que *enquanto o patrimônio tradicional continua sendo responsabilidade dos Estados, a promoção da cultura moderna é cada vez mais a tarefa de empresas e órgãos privados*<sup>73</sup>, fazendo que dessa circunstância derivem dois estilos de ação cultural: as iniciativas inovadoras ficam nas mãos da iniciativa privada, que visa utilizar um bem cultural no seu projeto de *marketing cultural*, ao passo que os governos, atendendo a seus interesses, se preocupam mais com a preservação do patrimônio histórico, com as imagens que lhes são favoráveis, ao apresentarem-se como promotores/preservadores da cultura de um povo. Concordando com Malagodi e Cesnik, mas estabelecendo também o diálogo com Fischer, Canclini afirma também que tanto o Estado como as empresas privadas ou de economia mista buscam na arte dois tipos de crédito simbólico: *os Estados, legitimidade e consenso ao aparecer como representante da história nacional; as empresas, obter lucro e construir através da cultura de ponta, renovadora, uma imagem “não interessada” de sua expansão econômica*.<sup>74</sup> O autor pondera, ainda, que os valores tradicionais do povo, assumidos e representados pelo Estado, ou por um líder carismático, podem tanto legitimar a ordem que administram, quanto fazem crer aos setores populares que eles participam de um sistema que os inclui e os reconhece.<sup>75</sup> Nessas circunstâncias, a efetiva revalorização das classes populares, a difusão de sua cultura e arte, caminham lado a lado com *encenações* imaginárias de sua *representação*.<sup>76</sup> Essa *encenação popular*, constituindo uma *mescla de participação e simulacro*, continua sendo muito utilizada pelos governos e pode favorecer a percepção de *poderes oblíquos* na consideração de uma trama de relações, incluindo aquela que favorece a sustentação do *complexo do Choro em Brasília*<sup>77</sup>. Uma série de *constructos simbólicos*, de *representações sociais*, portanto, se cruzam na grande *mesa de negociações* que fundamenta a instituição dos chorões brasileiros. Constituem-se em aspectos importantes da *negociação* que devem ser lembrados na abordagem das *identidades co-produzidas* relacionadas às atividades desses músicos brasileiros no seu diálogo com as instituições governamentais e com as empresas privadas ou de economia mista (Fig. 38, 48 e

<sup>72</sup> GOUY-GILBERT (apud CANCLINI, op. cit., p. 279).

<sup>73</sup> CANCLINI, op. cit., p. 278-279.

<sup>74</sup> Ibidem, p. 89-90.

<sup>75</sup> Ibidem, p. 264.

<sup>76</sup> Ibidem, p. 264-265.

<sup>77</sup> TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem sucedida. In: Congresso Brasileiro de Sociologia, 12º, 2007, Recife. Recife: UFPE, 2007, p. 31-32. Disponível em: < [http://www.subsociologia.com.br/congresso\\_v02/hot\\_papers.asp](http://www.subsociologia.com.br/congresso_v02/hot_papers.asp) >. Acesso em: 30 ago. 2007. O autor utiliza a expressão *complexo do Choro em Brasília* para referir-se ao desenvolvimento do choro brasileiro nesse recorte de tempo agora abordado, que tem como ponto de partida as atividades do *Clube do Choro* reformado em 1997.

49. Anexo I). É com essa fundamentação que passo a comentar os projetos culturais que estão na base do *Clube do Choro de Brasília*, os *projetos plurais* que têm evidenciado a sua fase *pós-moderna*, fazendo que tenha possibilidades de se constituir em um ponto de inflexão na caminhada do choro rumo ao outro recorte de tempo observado neste trabalho.

### 3.2 OS PROJETOS CULTURAIS DO CLUBE DO CHORO DE BRASÍLIA.

Se o projeto *Centenário de Pixinguinha* marcava, no momento de sua efetivação, um ponto de partida rumo às transformações que levariam o *Bar Pixinguinha* a ser considerado por Sérgio Cabral como uma *das mais importantes instituições culturais do país*<sup>78</sup>, outros onze projetos anuais<sup>79</sup>, desenvolvidos no período 1997 a 2008 forjaram, realmente, as condições para que isso acontecesse. No processo de elaboração desses projetos, sem perder de vista a observação de um *público-alvo*<sup>80</sup> e a preservação da memória referente ao repertório clássico dos antigos chorões cariocas, Henrique Santos Filho, o Reco do bandolim, o produtor cultural atuante no *Clube do Choro de Brasília*, deixou sempre clara a intenção de valorizar e resgatar a *genuína música brasileira*. Tendo em vista esse contexto, em que buscou os meios para atingir seus objetivos, faz questão de lembrar em seu depoimento: *comecei a procurar todas as pessoas que pudessem ajudar o Clube do Choro, sem nenhum tipo de constrangimento. Vamos ajudar o clube, a música brasileira precisa disso...* Comentando a dificuldade em se conseguir patrocínios e, mesmo, o apoio do governo para a efetivação de projetos culturais, diz ainda: *sempre foi difícil. Eu sinto e falo isso com um certo pesar. Não basta aqui no Brasil você ter um bom projeto.*<sup>81</sup> Prosseguindo seu depoimento, que revela essa novidade em relação ao depoimento dos dois ministros já citados, ou seja, a dificuldade inicial encontrada ao buscar apoio do governo, Reco do Bandolim tece observações sobre o contexto de elaboração do primeiro projeto anual do clube. Referindo-se ao ano de 1997, relata:

*eu fui procurar o Governo, [...] os ministros, etc. Eu fui explicar o que era o Clube do Choro e, finalmente, obtive apoio. [...] Como era esse projeto? O que eu fiz? Eu fiz um núcleo de músicos - intelectuais, autoridades do governo, estrategicamente, autoridades do governo, jornalistas - e disse, "Gente, vamos criar um projeto anual". A idéia que eu tinha era escolher um grande autor por ano e durante todo o ano aprofundar em torno*

<sup>78</sup> Disponível em: < <http://www.clubedochoro.com.br/2003.htm> > Acesso em: 1 abr. 2004.

<sup>79</sup> O histórico destes projetos encontra-se no site < <http://www.clubedochoro.com.br>. >

<sup>80</sup> A análise do contexto geral ligado ao choro no cenário brasileiro e o depoimento de Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim, permitem inferir que o público-alvo, era o que ocupava o Plano Piloto e, em um segundo momento, o próprio cenário nacional atingido pelos efeitos da mídia.

<sup>81</sup> Entrevista concedida por Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim, em Brasília, em 6 de maio de 2005.

*daquele autor. Então em 1997 nós descobrimos que Pixinguinha estaria fazendo 100 anos. Então fizemos “100 anos de Pixinguinha”... era o Projeto.<sup>82</sup> [Grifo meu]*

Aprovado o projeto pelo *Ministério da Cultura*, contando com as vantagens oferecidas pelo mecanismo do *mecenato* oferecido pela *Lei Rouanet* e pelo apoio da *Secretaria de Turismo do DF*, foi conseguido o patrocínio de *empresas estatais de economia mista* como a *Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos* e o *Banco do Brasil*.

Com a ajuda e empenho do mesmo grupo que discutiu o primeiro projeto, *estrategicamente organizado*, foi elaborado e lançado em 1998 o segundo, *Jacob do Bandolim 80 anos*. Com os mesmos mecanismos oferecidos pelas instituições governamentais, o *Clube do Choro* criou as bases para que outras *empresas* (estatais e privadas) como a *Telebrasília*<sup>83</sup> e a *Liderança capitalização S/A*<sup>84</sup> pudessem somar esforços em *co-patrocínio e proporcionar ao público brasileiro uma série de espetáculos musicais*. Mostrando estreito diálogo com os autores e contexto das *leis de incentivo à cultura*, a apresentação do projeto na Internet ressalta a importância dessas parcerias que demonstram o grau de comprometimento da *Telebrasília* e da *Liderança Capitalização* com a *democratização do acesso do grande público à Cultura, proporcionando espetáculos musicais de qualidade indiscutível a preços populares*.<sup>85</sup>

O terceiro projeto *Cinquenta anos de Brasileirinho - tributo a Waldir Azevedo*, de 1999, por sua vez, traz uma observação semelhante na sua apresentação: *graças ao apoio do Ministério da Cultura através da lei de incentivo à cultura, O Clube do Choro firmou-se como o mais regular e importante espaço dedicado, exclusivamente à música instrumental brasileira em atividade na capital Federal*. Agradece os recursos incentivados, novamente obtidos através da *Telebrasília*, atualmente *Telemar – Tele Norte Leste Participações Ltda*, empresa privatizada<sup>86</sup> e da *Brasilcapitalização S/A*, empresa de economia mista. O texto assinala que outros patrocínios *não incentivados* provieram do apoio do *Banco do Brasil S/A*,

<sup>82</sup> Entrevista citada, concedida por Henrique Lima Santos Filho.

<sup>83</sup> Disponível em: < <http://wikipedia.org/wiki/TELEBRAS%C3%DLIA> >. Acesso em: 18 jul. 2007. Segundo esse site, *Telebrasília, Telecomunicações de Brasília*, era o nome da empresa operadora de telefonia do grupo *Telebrás* em Brasília e no Distrito Federal antes da privatização.

<sup>84</sup> Disponível em: < <http://www.telesena.com.br/site/content/telesena/lideranca.aspx> >

Acesso: em jul. 2007. Esse site informa que a *Liderança Capitalização S/A* é uma das importantes e renomadas instituições que atuam no mercado financeiro do país. Pertence ao grupo *Sílvio Santos* desde 1975.

<sup>85</sup> Disponível em: < <http://www.clubedochoro.com.br/1998.htm> > Acesso em: 26 fev. 2004.

<sup>86</sup> Disponível em: < <http://portalexame.abril.com.br/revista/exame/edicoes/0871/mm/m0082776.html> >

Acesso em: 18 jul. 2007. A *Telemar* foi fundada em 1998 com a junção de operadoras telefônicas privatizadas em dezesseis estados, no início com o nome de *Tele Norte Leste*. A empresa logo passou a galgar posições no ranking de melhores e maiores empresas.

que se prontificou em disponibilizar *os recursos de sua conta de Marketing Direto para complementar a realização do Projeto*, depois que outras empresas procuradas alegaram que já haviam encerrado o seu planejamento para o exercício de 1999. Como já pôde ser observado, o *Clube do Choro* reafirma, de forma *estratégica*, a importância do patrocínio e dos patrocinadores, sobretudo, nas primeiras versões e descrições dos projetos divulgados pela Internet<sup>87</sup>, mencionando as suas conquistas, o cultivo das *manifestações genuínas da nossa cultura popular*, o que pode ser constatado novamente na descrição do quinto projeto, na primeira versão encontrada:

*Ao agradecer aos patrocinadores o valioso e indispensável apoio que vimos recebendo no sentido de aprofundamento, preservação e divulgação de manifestações genuínas de nossa cultura popular, o Clube do Choro de Brasília, a maior e mais antiga instituição do gênero, orgulha-se de manter o mais duradouro e bem sucedido PROJETO DE MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA EM TODO O PAÍS, levando nomes como o jornalista Sérgio Cabral e o multi-instrumentista Hermeto Paschoal, gênio musical reconhecido no mundo inteiro, a afirmar que o Clube se constitui hoje “numa das mais importantes instituições culturais do país”.*<sup>88</sup>

Por outro lado, os três primeiros projetos, já mencionados, deixam transparecer as dificuldades enfrentadas nessa fase inicial, uma variedade e inconstância maior de empresas - privadas e estatais de capital misto - que ofereceram patrocínios para efetivação das atividades do clube. Já em 2000, no quarto projeto *Chiquinha Gonzaga - Abre Alas para a Música Popular Brasileira*, pôde ser observado que duas empresas estatais de economia mista, a *Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos* e o *Banco do Brasil*, iniciaram um processo de apoio e patrocínio mais regulares a essa instituição. A partir de 2001, a *Petrobras*, considerada atualmente a maior empresa brasileira que investe em *marketing cultural*, segundo Fischer<sup>89</sup> e o site da própria empresa<sup>90</sup>, passou também a compor uma parceria de apoio ao choro brasileiro com um patrocínio mais regular. No entanto, se esse contexto for analisado conforme os autores abordados, incluindo Canclini<sup>91</sup>, essas três grandes empresas,

<sup>87</sup> Consegui três quatro versões divulgadas pela Internet do esboço e programação dos projetos anuais mantidos pelo Clube do Choro de Brasília. A primeira versão foi acessada em 2004, a segunda, em 2005, a terceira, em 2007 e a quarta, em 2008. Gradativamente, cada uma das novas versões tornam-se menos descritivas e detalhistas e se atêm mais ao programa. Sem deixar de evidenciar as logomarcas dos patrocinadores, autologios e agradecimentos excessivos aos patrocinadores, concentram-se mais na programação e no currículo dos músicos convidados, o que não deixa de demonstrar a afirmação gradativa do *Clube* no cenário brasileiro e nacional.

<sup>88</sup> Disponível em: < <http://www.clubedochoro.com.br/2002.htm>.> Acesso em: 1 abr. 2004.

<sup>89</sup> FISCHER, op. cit., p. 113.

<sup>90</sup> Disponível em:

< <http://www2.petrobras.com.br/cultura/portugues/petrobrascultura/petrobraspatrocinadora/index.asp> > Acesso em: 18 jul. 2007.

<sup>91</sup> Cf. CANCLINI, op. cit.

*Correios, Petrobras e Banco do Brasil*, investindo na cultura, exemplificaram a *negociação* entre instituições governamentais, empresas privadas e o *produtor cultural*, pois pode-se perceber que seus objetivos e intenções convergiram para aqueles expostos pelo *Clube do Choro*. É interessante mencionar também, depois de todas essas observações, a política de patrocínio cultural da *Petrobras*, divulgadora de uma ação cultural que

*se alinha ao Planejamento Estratégico da Companhia, que, ao lado da rentabilidade, ressalta seu compromisso com a responsabilidade social e com o crescimento do país. A Petrobrás se empenha em defender e valorizar a cultura brasileira por meio de uma política de patrocínios de alcance social, articulada com as políticas públicas para o setor e focada na afirmação da identidade brasileira. A Petrobrás busca contribuir para o fortalecimento das oportunidades de criação, produção difusão e fruição da cultura brasileira, para ampliação do acesso dos cidadãos aos bens culturais e para a formação de novas platéias além de incentivar ações que tenham a cultura como instrumento de inclusão social de crianças e jovens. Busca contribuir também para a permanente construção da memória cultural brasileira, consolidando o trabalho de resgate, recuperação, organização e registro do acervo material e imaterial da nossa cultura, priorizando aqueles em situação de risco, e buscando ampliar o acesso a esses acervos.*<sup>92</sup>[Grifo meu]

Os objetivos e propostas dessa empresa dialogam de perto com aqueles estabelecidos pelas duas outras grandes *empresas estatais de economia mista* que patrocinaram até 2005 o *Clube do Choro de Brasília*, data em que a *Empresa Brasileira de Correios e Telégrafo (ECT)*, deixou de exercer essa função, sendo substituída pela *Eletrobras*, outra grande *empresa estatal de economia mista*, portadora das mesmas intenções e propostas. Com essa base e intenções, portanto, favorecendo a efetivação da encenação cotidiana que permite a percepção do jogo de interesses e trocas já mencionados, a *obliquidade* que perpassa as relações e tramas de poderes diversos, as três grandes empresas patrocinadoras do clube continuam sua parceria com ele, oferecendo patrocínios de forma regular.

Enfim, interagindo com essa grande *mesa de negociações* forjada pela instituição dos chorões, revelando a preocupação com a democratização da cultura, com o social, essas empresas pretendem também que suas marcas sejam divulgadas, que uma imagem positiva seja ligada à sua produção e atuação no cenário brasiliense e nacional. Não perderam a oportunidade de efetivar o cumprimento das *leis de incentivo fiscal*, proporcionando indiretamente a criação de novos empregos e as condições de ampliação e favorecimento do

<sup>92</sup> Disponível em:

< <http://www2.petrobras.com.br/cultura/portugues/petrobrascultura/petrobraspatrocinadora/index.asp> >  
Acesso em: 18 jul. 2007.

turismo na cidade de Brasília. Aliando suas forças ao *Clube do Choro*, constituem o cômputo de forças governamentais e privadas nessa missão, contribuindo ainda para a imagem do Estado protetor do patrimônio histórico, para a efetivação de sua função histórica de incentivador de processos favorecedores da cultura local e nacional. Além disso possibilitaram a viabilização de elementos para a construção de *imagens-síntese* que ajudaram a *vender a cidade*<sup>93</sup> no contexto do capitalismo contemporâneo que investe na *economia do lazer*, intrinsecamente ligada à *economia da cultura*, à integração do Brasil no cenário globalizado que valoriza o local com o global. Estava aí armado o palco *onde uns e outros dramatizam a experiência da alteridade e do reconhecimento*, a oportunidade de pensar em si mesmo, através do outro, se for lembrado novamente Canclini<sup>94</sup>.

Reconhecidas essas circunstâncias estabelecidas por essa trama básica relacionada às *negociações* dos chorões brasilienses com outros *programas de ação* no recorte de tempo enfocado, resta abordar a constituição da seqüência temática dos primeiros projetos do clube, tentando perceber o esboço de um discurso peculiar, revelador também dos princípios e intenções que nortearam a caminhada dos chorões em Brasília. Resta então descobrir a lógica que perpassa essa seqüência, as *representações sociais* ligadas ao choro.

### 3.2.1 Projetos Plurais

O *Centenário de Pixinguinha* aponta uma homenagem que celebra pontualmente os cem anos do grande mestre da música popular brasileira, Alfredo da Rocha Viana Filho, cuja *performance* e trajetória musicais permitiram ao musicólogo Ary Vasconcelos<sup>95</sup> dizer que a simples menção do seu nome daria conta de resumir a história dessa música, assim como levaram o músico Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim, a comentar: *Pixinguinha é o grande responsável pelo perfil da alma brasileira. Se você quiser compreender um pouco das nossas alegrias, das nossas tristezas, você escuta Pixinguinha e você escutando [...] vai compreender tudo.*<sup>96</sup> Já o segundo projeto, *Jacob do Bandolim 80 anos*, tem como referência o ano em que esse outro grande ícone nacional da *performance* e *composição* do choro das décadas de 1950 e 1960, completaria oitenta anos. Por sua vez, *Cinquenta anos de Brasileirinho - tributo a Waldir Azevedo*, ao mesmo tempo em que homenageia outro ícone nacional relacionado ao choro, celebra também um dos mais conhecidos e reverenciados

<sup>93</sup> Cf. SANCHEZ, op. cit.

<sup>94</sup> CANCLINI, op. cit., p. 279.

<sup>95</sup> Comentário do musicólogo Ary Vasconcelos.

<sup>96</sup> Entrevista citada, concedida por Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim.

choros já compostos, utilizado atualmente como um dos *símbolos nacionais*, sobretudo, por organizações e atletas que representam o Brasil em competições internacionais<sup>97</sup> e que em 1999 completaria cinquenta anos: o choro *Brasileirinho*. O quarto projeto *Chiquinha Gonzaga – Abre Alas para a Música Popular Brasileira* e o quinto projeto *Ernesto Nazareth – Pai do Choro Moderno*, já investem em dois pilares da história da música popular brasileira, a qual se confunde nos seus primórdios com a própria história do choro, conforme fundamentação em Sandroni<sup>98</sup>. Chiquinha Gonzaga é mencionada, por esse último, como uma das grandes sintetizadoras da herança européia e africana na segunda metade do século XIX. Já Nazareth, o outro músico celebrado, é definido por Kiefer como o *compositor erudito que vive emocionalmente e de um modo essencial as coisas do povo*<sup>99</sup> e que, ao se identificar de tal forma com o jeito brasileiro de sentir a música, levou a sua obra, intrinsecamente relacionada à música popular de seu tempo, não só a perder a funcionalidade coreográfica imediata, mas também a se transformar em um dos *mais rico[s] depósito[s] de fórmulas e constâncias rítmico-melódicas*<sup>100</sup> resultantes da vivência musical afro-européia em terras brasileiras.

*Caindo no Choro*, o sexto projeto, já evidencia o Clube do Choro que tem consciência do espaço que está abrindo na cidade de Brasília para a música brasileira, investindo mais diretamente no ecletismo musical do país, reafirmando que não vê obstáculos rígidos nas fronteiras entre diferentes dimensões sociais e culturais. Esse projeto que, explicitamente, *explorou os nexos com o samba, a bossa nova e o jazz, consciente de que a renovação é tão importante quanto a preservação*, lembrando que *ao mesmo tempo que reverencia os clássicos cuida também do futuro*, evidencia que a trajetória da instituição continua firme no seu propósito de interagir com a diversidade dos gêneros musicais brasileiros, conforme já havia sido almejado por Reco do Bandolim, quando previu, em 1979<sup>101</sup>, outras possibilidades para o clube dos chorões, no momento dos graves desencontros já relatados.

É assim que, nesse clima e momento, no sétimo e oitavo projetos, *Tributo a Garoto* (Fig. 50. Anexo I) e o *Brasil Brasileiro de Ary Barroso* (Fig. 54 e 55. Anexo I), com a emergência de novas *representações* ligadas ao choro e o seu resgate e divulgação com base

<sup>97</sup> Essa música foi a base da apresentação da ginasta Daiane dos Santos na etapa do Rio de Janeiro da *Copa do Mundo de ginástica* (Federação Internacional de Ginástica) e nos *Jogos Olímpicos* de Atenas em 2004; Foi também um dos temas mais significativos utilizados na abertura dos *Jogos Panamericanos* realizados no Brasil em 2007.

<sup>98</sup> Cf. SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

<sup>99</sup> KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977, p. 121.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 121. Essa citação refere-se a um comentário do musicólogo Mozart Araújo, obtido por Kiefer na capa do LP *Ouro sobre Azul* – Ed. Chantecler.

<sup>101</sup> NARDELLI, Rita; LUIZA, Maria; CAETANO, Maria do Rosário. O Choro é livre? Bar não consegue agregar chorões. *Correio Braziliense*. Brasília, 8 mai. 1979. Variedades.

em um universo eclético, o *Clube do Choro de Brasília* coloca em foco outros dois grandes compositores da música popular brasileira do século XX: Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, um tradicional compositor homenageado nos cinquenta anos de sua morte, grande violonista, um dos *precursores da bossa nova* e Ary Barroso, autor de outro símbolo considerado nacional, o samba *Aquarela brasileira*, um dos maiores compositores de samba nacionais, celebrado também nos exatos quarenta anos de sua morte. O nono projeto, por sua vez, traz como tema um celebrado compositor brasileiro, incontestavelmente um símbolo da música nacional, um dos maiores promotores do diálogo do nacional com o universal – Heitor Villa-Lobos. Divulgando o projeto *Heitor Villa-Lobos e seus amigos do Choro* (Fig. 59 e 60. Anexo I), o *Clube do Choro* revela em seu site, *que é hora de um novo desafio: invadir a seara da música erudita, considerada exclusiva dos grandes mestres*. Depois de lembrar os quarenta e seis anos da morte de Villa-Lobos e a paixão desse compositor erudito pelo choro<sup>102</sup>, na apresentação do projeto, o clube declara:

*O projeto Villa-Lobos e seus Amigos do choro pretende apresentar em 2005 nossos clássicos mais populares e nossos populares mais clássicos. E nesse universo, onde os limites do erudito e do popular se confundem, queremos mergulhar em sua companhia, revelando novos ângulos da imensa riqueza cultural do Brasil.*<sup>103</sup>

O décimo projeto anual, *Radmés Gnatalli – cem anos* (Fig. 51 e 61. Anexo I), celebrando o centenário de nascimento do maestro e compositor brasileiro, possibilita a continuidade da ampliação de horizontes. Radamés Gnatalli, o homenageado do décimo projeto do *Clube do Choro de Brasília*, foi um dos compositores eruditos que mais transitou pelo universo da música popular, tendo cultivado em especial o choro, o que levou o maestro e compositor Tom Jobim a observar: *Radamés é água alta, é fonte que nunca seca, é cachoeira de amor, é chorão.*<sup>104</sup> A sua obra *Suíte retratos*, reafirmando essas observações, destaca explicitamente o processo de *circularidade cultural*, conforme definido por Bakhtin<sup>105</sup>

<sup>102</sup> Essa paixão propiciou-lhe compor a série *Choros*, constituída por quatorze obras que favorecem a composição tanto para solos de violão e piano, quanto para diferentes formações instrumentais, que incluem a grande orquestra e bandas de música. A série evidencia uma síntese que revela a sua perícia e técnica como compositor, mostrando o seu trânsito pela cultura popular brasileira. Além da academia de música, Villa-Lobos interessou-se também pela pesquisa da cultura popular, frequentou as rodas de choro no Rio de Janeiro, conforme depoimento de Alexandre Gonçalves Pinto em *O choro – reminiscências dos chorões antigos*. (Rio de Janeiro: Funarte, 1978). Acerca dessa abordagem, é interessante consultar também José Maria Neves em *Villa-Lobos, o choro e os choros*. (São Paulo: Musicália, 1997).

<sup>103</sup> Disponível em: < [http://www.clubedochoro.com.br/ver\\_projeto\\_atual.asp?id=1](http://www.clubedochoro.com.br/ver_projeto_atual.asp?id=1) > Acesso em: 14 mar. 2005.

<sup>104</sup> Disponível em: < <http://www.clubedochoro.com.br/historico.asp?id=264&nome=Projetos Anteriores> > Acesso em: 27 jun. 2007.

<sup>105</sup> BAKHTIN (apud, GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo. Companhia das Letras, 2002).



e Ginszburg<sup>106</sup>, em uma homenagem a quem Radamés considerou os quatro pilares da música popular brasileira: Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros, cada um homenageado em um dos movimentos da suíte por esse compositor. A valorização da *música brasileira*, tendo como referência e ponto de partida o gênero choro, ressalta a interação e trânsito explícito entre o erudito e o popular que marcaram claramente os dois últimos projetos do clube, em uma circunstância que levou o músico e professor Bohumil Méd<sup>107</sup> a comentar, tendo em vista a apresentação do *Quinteto Villa-Lobos* no projeto *Villa-Lobos e seus amigos do Choro*:

*A primeira série de apresentações (dias 2, 3 e 4) foi confiada ao Quinteto Villa-Lobos, um conjunto erudito formado por excelentes músicos do Rio de Janeiro que também toca (e bem) música popular. O programa, uma mescla de peças de Villa-Lobos, Ernesto Nazareth, Caximbinho e Guinga, agradou o público freqüentador do Clube que, de orientação popular em sua maioria, nem percebeu o limite entre o popular e o erudito, provando não existir essa fronteira. O que existe é música boa ou ruim, bem ou mal executada. Parabéns ao Reco do Bandolim, presidente do Clube, pela louvável iniciativa de mesclar os dois estilos.*<sup>108</sup>

No ano de 2007, o décimo primeiro projeto do *Clube do Choro* lembrou os seus trinta anos de existência como uma instituição oficial, homenageando os seus fundadores. *Clube do Choro 30 anos* (Fig. 62 a 65. Anexo I), segundo a apresentação do projeto, evidencia que a instituição *quer fazer uma retrospectiva desse percurso vitorioso, envolvendo o público, os músicos e a obra imortal dos homenageados num mutirão em favor de nossa cultura*.<sup>109</sup> Lembra novamente o grande objetivo central dos projetos: *preservação com renovação – este é o nosso lema, que abre espaço para a manifestação do novo sem esquecer de cultuar as raízes, os clássicos que dão identidade e fisionomia ao Brasil e ao povo brasileiro*.<sup>110</sup> Finalmente, em 2008, o clube homenageia os cinquenta anos da bossa nova e o músico popular com sólida formação erudita, trazendo em cena o projeto *Tom Jobim – maestro brasileiro* (Fig. 56 e 57. Anexo I).

Assim, valorizando cada vez mais um universo maior da música popular brasileira, até mesmo na sua interação com outros universos musicais, como aquele que caracteriza o

<sup>106</sup> Cf. GINZBURG, op. cit.

<sup>107</sup> Bohumil Méd é músico, professor do *Departamento de Música da UnB*, proprietário em Brasília da livraria *Musimed*, especializada em música.

<sup>108</sup> MED, Bohumil. Aconteceu. *Música em Brasília. O informativo da Livraria Musimed*. Brasília, n. 10, p. 4-5, abril 2005.

<sup>109</sup> Disponível em:

< [http://www.clubedochoro.com.br/impresso\\_historico.asp?id=37&nome=Projeto%20Atual](http://www.clubedochoro.com.br/impresso_historico.asp?id=37&nome=Projeto%20Atual) >

Acesso em: 23 mai. 2007

<sup>110</sup> Disponível em: < <http://www.clubedochoro.com.br/historico.asp?id=37&nome=ProjetoAtual> > Acesso em 28 jun. 2007.

erudito, por exemplo, tendo em vista sempre a história e vivência dos chorões brasileiros, os projetos que fundamentaram as atividades do *Clube do Choro de Brasília*, na sua seqüência, foram ajudando a construir e a objetivar gradativamente outras *representações* relacionadas à prática desses músicos brasilienses. Estava implícito, nessa trajetória, no conjunto formado por esses textos diversos, o discurso que expõe as interações que permitiriam à instituição dos chorões a oportunidade de prática e convivência intensa, em um mesmo espaço, com a memória, com a diversidade de gêneros e estilos musicais brasileiros e, mesmo, internacionais. Houve a efetivação de novas *representações* ligadas à sua prática, ou seja, novos *enunciados* propostos pelas atualizações de um gênero musical, que tiveram a oportunidade de favorecer e diversificar mais ainda a *polifonia de vozes* que se encontrava na sua base nesse outro cenário histórico. *Polifonia de vozes* que se revelava como característica marcante do *cenário pós-modernista* capaz de evidenciar outras interações do choro na *cidade mosaico*, na qual *citações históricas*, o *cultivo da cultura local*, na sua interação com o *nacional* e o *global*, fazem parte do contexto urbano geral. Essa dinâmica fez que gradativamente, outro discurso relacionado ao choro se esboçasse na seqüência forjada pela escolha dos artistas homenageados e pelos títulos dos projetos, objetivadores de novas idéias e conceitos.

No entanto, a tendência cada vez maior à vivência de um ecletismo musical, que apontava a *genuína música brasileira* no seu diálogo com o universal, pode ser sentida de forma mais marcante ainda, constituindo um intrincado maior de relações, quando constatada também, desde o início, de outro ângulo; quando observada na efetivação das atividades do clube nesse novo tempo, ou seja, tanto na programação de cada um desses projetos que evidenciaram os inúmeros gêneros e estilos musicais cultivados, quanto no cultivo dos diferentes perfis de artistas convidados que dialogavam com o choro e com o músico brasiliense; quando observada no retorno constante de alguns desses artistas a esse palco, na produção crescente de novos músicos instrumentistas no cenário brasiliense.

Todas essas perspectivas me levaram também ao projeto *Prata da Casa*, que será abordado adiante e me possibilitaram considerar, como ponto de partida e por necessidade de organização do pensamento nessa nova abordagem do clube dos chorões brasilienses, dois grandes grupos de músicos, divididos cada um em algumas categorias: o primeiro deles, é constituído pelos músicos renomados de outras regiões do país, sobretudo, aqueles do eixo Rio/São Paulo/Nordeste, tendo em vista a constância de sua presença no palco e a variedade de gêneros cultivados; o segundo, formado pelos músicos locais, levam em consideração tanto a modalidade de freqüência desses músicos no palco, a sua busca de espaço nos palcos do

clube, quanto a sua gradativa absorção da nova realidade musical. O primeiro grupo vai ser delineado levando em conta algumas categorias: a primeira remete aos músicos que marcaram com o seu repertório e *performance* os onze primeiros projetos em questão (o décimo segundo ainda está em andamento), apresentando-se, às vezes, mais de uma vez em um mesmo projeto. Dos quatro músicos que pertencem a essa categoria, três têm formação erudita, alguns atuam como membros de orquestras brasileiras e estabelecem um trânsito constante com a música popular, em especial, o choro, mas cultivam também o jazz, como é o caso do saxofonista Paulo Moura, do violonista Marco Pereira e do clarinetista Paulo Sérgio Santos (Fig. 58 e 61. Anexo I); já o quarto, que marcou o maior número de apresentações no Clube, em todos esses anos, um total de dezoito, tem a tradição de fazer interagir o choro com o rock e de participar dos trios elétricos na Bahia: o guitarrista e bandolinista baiano Armandinho Macedo, que dedicou o seu CD *Armandinho retocando o choro* – apresentação de Henrique Santos Filho – o Reco do Bandolim - à *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*.<sup>111</sup> Armandinho foi um dos músicos que, ao lado do violonista *Raphael Rabello*, colaborou com as primeiras tentativas de obtenção de fundos e de condições para a reabertura do clube em 1997 (Fig. 56 e 57. Anexo I. Vídeos 3, 4 e 5. Anexo IV).

Outros sete artistas estão na categoria que abriga aqueles que participaram de oito a dez apresentações no Clube, ou seja, estiveram presentes em quase todos os projetos: um deles tem seu nome vinculado à história do gênero musical bossa nova e a uma experiência marcante com o jazz, como é o caso do pianista João Donato; outro é o saxofonista Ivanildo Sax de Ouro; outros dois constituem a dupla Zé da Velha e Silvério Pontes – trombone e trompete - tradicionais músicos ligados ao choro carioca, assíduos freqüentadores da casa de Francisco de Assis (Fig. 25, 26 e 27. Anexo I). Os três restantes são os violonistas Guinga (Fig. 55. Anexo I), Sebastião Tapajós e Henrique Cazes, músicos dedicados à pesquisa e *performance* da música popular e do gênero choro.

Uma terceira categoria, mais abrangente, remete aos músicos que se apresentaram de cinco a sete vezes no Clube nesse período abordado e cuja participação marcou momentos importantes na sua afirmação como uma das instituições culturais mais ativas no país. Como exemplos, podem ser citados os flautistas e renomados chorões Altamiro Carrilho e Carlos Poyares, assim como o bandolinista Joel Nascimento; os acordeonistas Dominginhos e Oswaldinho do acordeon, o *músico dos sopros, o multiinstrumentista, compositor e orquestrador Carlos Malta*, segundo o próprio *release* oferecido pelo Clube; o acordeonista

---

<sup>111</sup> MACEDO, Armandinho. *Armandinho retocando o choro*. São Paulo: Sonopress Rimo Indústria e Comércio fonográfico, 2003.

Sivuca e o violonista Iamandú Costa, figuras fundamentais que marcaram sua presença com uma atuação extremamente *virtuosística*; o multi-instrumentista Hermeto Paschoal (Fig. 54. Anexo I), frequentador de festivais de jazz e responsável tanto pelas apresentações de fechamento de quatro projetos, em quatro vezes consecutivas (2001 a 2004), quanto por vários *workshops* com alunos da *Escola Raphael Rabello*.

Uma quarta e última categoria pode ainda ser considerada no enfoque desse primeiro grande grupo, levando em conta tanto os músicos de formação e idade variadas que marcaram presença assídua nos quatro últimos projetos, como é o caso do violinista de origem francesa e formação erudita que se dedica ao choro, Nicolas Krassik, da saxofonista Daniela Stelmann, também dedicada ao jazz, além do choro, do jovem Marcel Baden Powell, filho do famoso violonista Baden Powell, quanto músicos que, após algumas esparsas apresentações anteriores, apresentaram-se outra vez no palco do clube nesses últimos anos, como os baianos Pepeu Gomes e Morais Moreira, a pianista de formação erudita Clara Sverner, o violonista Turíbio Santos, os pianistas Wagner Tiso, Gilson Parenzetta (também compositor, arranjador e maestro) e Maria Thereza Madeira.

Enfim, todas essas categorias abrigam apenas alguns dos vários músicos que fizeram, no mínimo, três apresentações no *Clube do Choro de Brasília*. Nesse mesmo contexto, formações instrumentais maiores também se evidenciaram, como é o caso do *Trio Madeira Brasil*, com o maior número de apresentações, dos grupos de choro *Arranca Toco*, *Vera Cruz*, *Galo Preto* e do tradicional conjunto de Jacob do Bandolim, *Época de Ouro*. Os grupos mais contemporâneos de chorões que merecem destaque são os grupos cariocas *Rabo de lagartixa*, *Nó em Pino D'água* e *Água de Moringa*; os que se sobressaem relacionados à música erudita e/ou ao choro são o *Quinteto Villa-Lobos* e o quarteto de violões *Maogani*. Ainda ocorreu a presença de grupos mais envolvidos com outros gêneros musicais, como o *Demônios da Garoa* e o *Zimbo Trio* que têm sua história vinculada ao samba e à bossa nova, respectivamente, e o *Choro Ensemble*, que se dedica à divulgação do choro nos Estados Unidos, participando ali também, constantemente, de festivais de jazz.

A abordagem desse primeiro grande grupo, portanto, formado por profissionais da música, sobretudo, do eixo Rio / São Paulo/ Nordeste, que marcaram de forma mais constante a sua presença nos palcos do *Clube do Choro de Brasília*, revela a tendência da produção cultural dessa instituição em convidar músicos de formação erudita que interagem não apenas com o universo da música popular brasileira, mas também com os circuitos da música internacional representada, de uma forma especial, pelo jazz e pelo rock. Mostra também que

essa produção não descuidou de nomes representativos da música popular, em especial daqueles voltados para gêneros como a bossa nova, que marcou de perto o seu diálogo com o jazz e com a erudição de alguns músicos populares, como Tom Jobim, assim como buscou representantes da música baiana implicados com o rock. Por outro lado, o produtor teve em vista músicos que se caracterizam pelo desempenho *virtuosístico* e pelo *improviso*, elementos também relacionados ao jazz e ao rock que permeiam o cenário internacional, sem descuidar de mestres tradicionais do choro carioca.

Acabei de esboçar de forma mais sintética, o que a descrição mais longa das quatro categorias mencionadas já havia feito, me permitindo, depois da relação, análise e interpretação de dados organizados, concluir: desde o início, independentemente do que a seqüência dos títulos e compositores escolhidos para serem homenageados implicitamente revelava, o novo discurso dos chorões brasilienses já havia se esboçado no palco do *Clube do Choro de Brasília*, ou seja, já havia se revelado o *cultivo da música brasileira* no seu diálogo com a música erudita e com os gêneros que se sobressaem no cenário global, tendo como referência e ponto de partida uma de suas primeiras manifestações: o gênero choro. Aliás, esse tipo de discurso já tinha começado a delinear-se nos objetivos estabelecidos pelos *Estatutos Sociais do Clube* (Anexo III B) e nas circunstâncias que marcaram as divergências que aconteceram nos primeiros momentos de ocupação da sede dos chorões. O *cultivo da música brasileira*, conforme esboçada, começava a apontar uma das dimensões favorecedoras da tendência da *cidade/país* de representar a nação, pelo viés metonímico já mencionado, em outro momento de *construção da nação brasileira*.

Por outro lado, a observação da atuação dos músicos locais, que aconteceu no contexto abordado, interagindo profundamente com ele, aponta o segundo grande grupo mencionado, levando à consideração de seis outras categorias tendo em vista os aspectos ligados a essa realidade, três delas comentadas ainda nesse item que remete aos *projetos plurais* do clube. A primeira categoria abriga os músicos brasilienses que se apresentam com alguma constância nos palcos dessa instituição desde os seus primórdios, nos três dias característicos dos grandes projetos, como é o caso do violonista Jaime Ernest Dias, filho da veterana Odette Ernest Dias; do bandolinista Hamilton Holanda (Fig. 59 e 60. Anexo I), filho do violonista José Américo, que participou do *show* de re-abertura do Clube e que tem evidenciado um crescimento significativo em suas apresentações solo, não apenas nos quatro últimos projetos dessa instituição e no cenário brasiliense, mas também no cenário nacional e internacional. São presenças constantes no palco do clube também o próprio Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim, que tem atuado como solista em duas formações do grupo *Choro Livre*, o regional

oficial do clube, e o violonista Fernando César, irmão de Hamilton Holanda, com o qual integrou o grupo *Dois de Ouro* (Fig. 117. Anexo I) que atuou no clube com constância até o ano 2002, ano do sexto projeto. Constituindo uma segunda categoria, podem ainda serem lembrados alguns músicos que se apresentaram menos no palco e nos *projetos plurais*, mas que não deixaram de marcar a sua presença ali, como Gabriel Grossi, com sua gaita, os violonistas Daniel Santiago e Rogério Caetano, Nivaldo do Acordeom. Estão incluídos também músicos ligados à *Escola de Música de Brasília* e ao *Departamento de Música da UnB*, como é o caso do *Quarteto de Brasília*, do *Quarteto Artesanal* e do *Quarteto de Saxofones de Brasília*, do *Sexteto de Flautas Vento em Popa*, do *Duo Flauta e Piano* formado pelas professoras da *Escola de Música de Brasília* Beth Ernest Dias e Francisca Aquino e das apresentações de Manuel Carvalho e *Brasília Popular Orquestra*. Uma terceira categoria, ainda ligada às apresentações no palco do clube nos três dias especiais dos *projetos plurais*, remete aos músicos que tem frequentemente acompanhado os convidados nos últimos anos, como, por exemplo, o percussionista Sandro Araújo, o baixista Hamilton Pinheiro e uma novíssima geração ligada à nova formação do grupo *Choro Livre* – Henrique Neto, Rafael dos Anjos, Márcio Marinho (Fig. 58. Anexo I). As demais categorias já se referem mais diretamente ao Projeto *Prata da Casa*.

### 3.2.2 Projeto Prata da Casa

O projeto *Prata da Casa*<sup>112</sup> tem acontecido aos sábados, marcando um lugar especial de apresentação para os artistas brasileiros. Sua abordagem remete de imediato a uma quarta categoria, vinculada ao segundo grande grupo observado, à incidência da atuação dos músicos veteranos que ali têm tido oportunidade de apresentarem-se: o máximo de quatro apresentações aconteceu apenas com Odette Ernest Dias, uma delas, ao lado de seu filho Jaime; o clarinetista Fernando Machado conseguiu espaço três vezes, o trombonista Nilo Costa, duas, assim como Nivaldo da Flauta. Ocorreu ali também uma apresentação do cavaquinista Eli do Cavaco e outra de Hamilton Costa, que se apresentaram, outra vez, com Carlinhos 7 Cordas e Pernambuco do Pandeiro, na abertura da apresentação em homenagem a Waldir Azevedo. Já uma quinta categoria, considerada em relação ao grupo de artistas locais,

---

<sup>112</sup> O projeto *Prata da Casa* consta na programação do *Clube* como o acréscimo de um quarto dia às apresentações semanais – o sábado. Surgiu a partir de 2000, em 2001 aconteceu apenas em dois meses, maio e junho, assim como em 2002, em outubro e novembro. Voltou normalmente em 2003, para novamente não acontecer em 2004 e retornar, finalmente, de forma regular, a partir de 2005.

aponta a frequência constante, nos quatro últimos anos<sup>113</sup>, de cantores solo e conjunto de vozes, e não apenas de instrumentistas, cuja trajetória evidencia uma intensa ligação com gêneros como o samba, a bossa nova, a música regional ou, mesmo, com mais de um deles. Esse é o caso dos cantores Clodo Ferreira, Renata Jambeiro, Paula Nunes, Carlinhos Veiga, dentre muitos outros.

Finalmente, uma sexta categoria refere-se à apresentação de grupos maiores de instrumentistas no projeto *Prata da Casa*. Além das atuações constantes de formações e músicos ligadas à *Escola de Música de Brasília* e ao *Departamento de Música da UnB*, grupos caracterizados pela formação *erudita* que também participaram dos *projetos plurais*, o projeto *Prata da Casa* evidenciou, nos seus primeiros momentos, a presença constante de dois produtos da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabelo*: os grupos *Choro de Calango* e *Sorrindo à Toa*. Essa circunstância já anunciava o aumento gradativo, nos últimos anos, da apresentação no palco do clube de formações forjadas por essa *escola*, como é o caso dos grupos *Gargalhada*, *Pé na Tábua*, *Disfarça e Chora*, *Goiabada Cascão*, *Comendo Água*, *Choro Malandro*, *Clovis na Venda*, *Vê se Gostas*, *Chorando Baixinho*, *Choro Moleque*, *Folha Seca*, dentre muitos outros. Grupos formados por professores e ex-professores da escola como o *Cai Dentro*, o *Cavaco e Choro* e o grupo *Firme e Forte*, também se apresentaram nesse espaço, ao lado de outros bem conhecidos no cenário brasiliense como o constante *Carrapa e Cia.*, os grupos *Marambaia* e *Raízes do Choro*. Não se pode deixar de apontar também a tendência, nos últimos projetos, de apresentação de grupos formados por professores da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabelo* com o intuito de arrecadar fundos para alunos carentes.

A análise das categorias abordadas nesse segundo grande grupo considerado, portanto, juntando-se à análise daquelas pertinentes ao primeiro grupo, já permite observar: se a necessidade de profissionalização dos chorões em Brasília, do seu diálogo com um universo musical brasileiro e globalizado maior, levou à busca de outro repertório e *performance* no palco do clube, que acabou se transformando em uma casa de *show*, com pouco espaço para os músicos amadores, para os chorões veteranos, as novas circunstâncias musicais ligadas a essa instituição, marchando rumo a outras metas, indicam outras necessidades no cenário chorão brasiliense. À medida que a interação com o universo musical oferecido pelo clube, aliada à convivência com os frutos da *Escola de Choro Raphael Rabelo*, que será comentada

---

<sup>113</sup> A partir de 2005, projeto *Villa-Lobos e seus amigos do Choro*, essa circunstância começou realmente a se esboçar, assim como se tornou comum a apresentação de alunos da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabelo* no final do ano.

nos próximos itens, ia se apresentando, esse universo começou a produzir e a revelar músicos que, cada vez mais, foram se espalhando pela cidade, músicos forjados também pelo conhecimento musical aliado à busca de técnica e do cultivo da memória do choro brasileiro. Por outro lado, essa mesma circunstância foi direcionando gradativamente para a necessidade de um espaço maior, nesse palco, para artistas locais, o que foi resolvido nos seus primeiros momentos, pelo projeto *Prata da Casa*. No entanto, no desenrolar dos acontecimentos, pôde ser observado ainda um crescente desejo do músico brasileiro, também sentido no depoimento de chorões tradicionais, de alunos e ex-alunos da *Escola do Choro*, de vir a dividir com os músicos convidados o palco que atendia aos três dias especiais, o palco dos *projetos plurais*. Trata-se de uma circunstância já bem diferente daquela ligada ao início dessas transformações, quando o palco passou a ser ocupado estrategicamente apenas pelos músicos brasileiros mais jovens e muito talentosos, pelos músicos de formação erudita, vinculados ao *Departamento de Música da Universidade* e à *Escola de Música de Brasília*.

Outra constatação é que a vivência com o próprio ecletismo do palco, com o *cultivo da música brasileira*, também direcionou para a abertura que levou cantores e grupos vocais dedicados a vários gêneros musicais a dividirem o palco do projeto *Prata da Casa* com músicos instrumentistas. Por outro lado, outra circunstância peculiar importante nesse cenário de realizações musicais, que não pode deixar de ser mencionada de forma sublinhada, já que está culminando até o momento esse processo, é a apresentação de trinta a quarenta grupos de alunos da *Escola de Choro* que acontece regularmente desde 2005, nono projeto, na programação de destaque de dezembro do *Clube do Choro*, quando esses alunos participam não apenas dos três dias de apresentação final do projeto anual, mas também do sábado, reservado ao projeto *Prata da Casa* (Fig. 72 a 77. Anexo I. Faixas 15 a 17. CD 2. Anexo V). Antecedidas sempre por uma apresentação nessa época do bandolinista Hamilton de Holanda (Fig.59 e 60. Anexo I. Vídeo 8. Anexo IV), essas duas apresentações caracterizam-se como um feixe de ouro desses últimos *projetos plurais*, acontecendo no lugar que antes era ocupado por artistas de renome nacional, como Hermeto Paschoal e Iamandú Costa.

Todas as circunstâncias ligadas à análise e à interação dos dois grandes grupos considerados envolvidos com o *Clube do Choro de Brasília* reestruturado, o ecletismo musical que resultam, ou seja, o diálogo entre vários gêneros da música brasileira, entre a música brasileira e as ressonâncias do jazz e do rock, entre a música erudita e a música popular, e, de forma peculiar, o diálogo crescente entre músicos profissionais do eixo Rio/São Paulo/Nordeste e músicos brasileiros que também se tornaram profissionais, levam à



conclusão de que se efetiva em Brasília o que havia sido proposto por Reco do Bandolim ainda em 1994 quando, em entrevista ao *Correio Braziliense*, declarou:

*quando tudo der certo, o clube volta a fazer parte do roteiro cultural da cidade com novas regras [...] o espaço vai se aberto aos alunos da Escola de Música e do Departamento de Música da UnB e não vai se restringir ao chorinho. “Nos Estados Unidos, o músico de Jazz se apresenta de smoking. A gente tem que se profissionalizar.”<sup>114</sup>*

Essas circunstâncias denunciam também o ecletismo que não poderia deixar de caracterizar a sua platéia, assim como se referem à relação de *mão dupla* que foi marcando cada vez mais a interação dos projetos mencionados com outro projeto significativo do *Clube do Choro de Brasília*, a *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*. O ecletismo da platéia e o projeto especial do *clube* merecem um item à parte, para a apreensão das interações da instituição dos chorões brasilienses com a *pós-modernidade* que foi se esboçando em Brasília nas últimas décadas, com a *polifonia de vozes* que a caracteriza nas entranhas e que possibilita que seja entendida como um *lugar praticado referência* nesse cenário, favorecedor de outro *processo de re-significação* do choro na cidade.

### ***Ecletismo na platéia***

O cenário e a trama de relações ecléticas, em que as *identidades* e a cidadania podem realmente ser repensadas como *co-produção*, como frutos de *negociação* que envolvem interesses e trocas diversas, permitem constatar, em um primeiro momento, uma instituição que tem como sede um espaço acanhado. Um espaço no qual pode ser observada a presença de espectadores de diferentes idades e faixas sociais (Fig. 38 a 41. Anexo I), que inclui não só os mais jovens integrantes de diversas tribos, aprendizes de música, funcionários públicos aposentados e na ativa, profissionais liberais bem-sucedidos, empresários, professores universitários, artistas famosos que passam pela cidade, mas também ministros, secretários e assessores do governo. A referência a essa última categoria de frequentadores do *Clube do Choro* brasiliense, que leva também à constatação de algumas conseqüências da negociação com o governo e, nesse momento, à comunhão de idéias e objetivos, levou o jornalista Irlam Rocha Lima a afirmar, em uma matéria publicada no *Correio Braziliense* no ano de 2003, que se sentia contente em perceber que o pessoal do novo governo<sup>115</sup> *adotou essa instituição*

<sup>114</sup> FERREIRA, Cláudio. A difícil arte de chorar – Clube do Choro luta contra burocracia do governo. *Correio Braziliense*, Brasília, 29 mai. 1994.

<sup>115</sup> LIMA, Irlam R. Mesa cativa – com série de shows de instrumentistas de primeira, Clube do Choro atrai gente que bate ponto na casa de espetáculo. *Correio Braziliense*, Brasília, 2 mai. 2003. Essa afirmação de Lima

*brasiliense que se tornou referência nacional. Assim o Henrique Filho e seus companheiros poderão dar prosseguimento ao importante trabalho que realizam há quase 10 anos em prol da música brasileira.*<sup>116</sup> Se for lembrado a importância do diálogo do clube com as Instituições governamentais e com as *leis de incentivo à cultura*, esse comentário procede. Um depoimento do presidente do *Clube do Choro de Brasília* favorece a percepção da habilidade política do *produtor cultural* que contribuiu não somente para a presença na platéia de autoridades ligadas aos órgãos governamentais e empresas privadas envolvidas com os patrocínios dos projetos, como vai poder ser constatado mais adiante, mas também para uma frequência eclética que pode ser percebida em termos de representantes de diferentes partidos políticos. Os objetivos e metas na *negociação* que transcendem uma filiação política podem ser observados nesse depoimento de Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim:

*Eu estou há treze anos fazendo esse projeto do Clube do Choro, as pessoas conhecem. Independentemente do governo, se é PT, PSDB, PMDB - eu como cidadão tenho minhas convicções - quem está falando aqui é o presidente do Clube do Choro, que é uma instituição cultural. Independentemente de quem for eleito, nós precisamos levar à frente o projeto cultural.*<sup>117</sup>

Continuando a descrever o perfil da platéia eclética do *Clube*, ajudando a fundamentar as observações anteriores, Lima comenta ainda que *Zeca Pagodinho foi ao Clube do Choro na semana passada, assistir à apresentação do trompetista Joatan Nascimento e sexteto. Levou junto a mãe, a mulher e os filhos.* Mais adiante, o jornalista acrescenta que *semanas antes o ministro da Cultura Gilberto Gil esteve presente na casa de espetáculos para prestigiar o show do bandolinista e guitarrista Armandinho, com quem tocou durante o último carnaval de Salvador.* O jornalista revela ainda que *próximo a Gil outra mesa era ocupada por Sérgio Mamberti e Antônio Grassi, secretários do Ministério da Cultura.* Relata também que na mesma noite *foi registrada a presença do Ministro dos Esportes Agnelo Queiroz.* Investindo em outro ângulo, Lima lembra que *personagens proeminentes do governo Fernando Henrique Cardoso, como a ex-primeira dama Ruth Cardoso e o ex-chefe da Casa Civil Pedro Parente costumavam ir ao acanhado espaço [...] curtir chorinho.* Afirma que *de todos que serviram o ex-presidente o mais assíduo freqüentador do Clube do Choro era (e continua sendo) Eduardo Graef que foi chefe da assessoria especial, que costuma assistir aos shows do clube acompanhado da mulher, de alguns casais amigos e que faz questão de lembrar: Fui levado ao Clube do Choro pelo Egídio Bianchi, ex-diretor da*

---

aponta a presença no *Clube do Choro* de políticos relacionados ao governo do Presidente Luiz Inácio Lula, que sucedeu ao Presidente Fernando Henrique Cardoso.

<sup>116</sup> Ibidem.

<sup>117</sup> Entrevista citada, concedida por Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim.

*ECT. Desde então nunca mais deixei de ir. Ali, com certeza, assisti à apresentação de alguns dos melhores instrumentistas brasileiros.*<sup>118</sup>

Lima comenta também que *outra antiga habituée do reduto dos chorões na cidade é a advogada e assessora parlamentar Sônia Palhares, apreciadora do choro desde que morava no Rio de Janeiro, onde nasceu.* Lembra que outros freqüentadores assíduos, dentre os entrevistados, são o empresário de origem uruguaia Quintim Antônio Segóvia *que tem todos os discos lançados no clube* e alguns servidores de instituições federais aposentados, os quais declararam merecer *uma mesa cativa*, já que freqüentam muito essa instituição dos chorões. Esses são apenas alguns exemplos do perfil dos frequentadores do *Clube do Choro de Brasília da pós-modernidade*, que o trabalho assíduo de campo também ajudou a confirmar e que pode ser ampliado pelo grande número de jovens de diversas idades e *tribos* que se mescla com cidadãos de cabelos prateados ou totalmente brancos, dentre outros exemplos que poderiam ser acrescentados. Alguns freqüentadores fizeram comentários a respeito do clube: *a qualidade do Clube do Choro é inquestionável, a casa merece nota dez em tudo que faz; ... eu sou australiano e músico. Enquanto estou em Brasília sempre visito o Clube do Choro; sempre que posso assisto a shows no Clube do choro de Brasília, é a casa musical mais importante da cidade e onde se ouve a melhor, música; ... eu adoro o Clube do Choro de Brasília. Além de todo o serviço ser de ótima qualidade, o que acho mais interessante é que todos respeitam o momento de ouvir. Quero parabenizar também a Escola de Choro Raphael Rabello que tem revelado grandes talentos; A casa é maravilhosa, porém, os preços cobrados são muito altos!*<sup>119</sup> E ainda: *é o marco de Brasília. Eu acho que Brasília seria diferente se não houvesse o Clube do Choro aqui na cidade; o Clube do Choro foi uma iniciativa muito feliz, tem que ser aplaudida, tem que ser incentivada, porque é uma iniciativa que começou com uma brincadeira, com encontros de amigos que ta formando profissionais de alta categoria.*<sup>120</sup>

Outro aspecto do perfil da platéia pode ser avaliado também nestas palavras do professor e músico brasileiro Ricardo Dourado, para quem o *Bar dos Chorões* foi transformado em um *Buteco de Luxo* que se caracteriza pelo seu ecletismo e por *um aspecto muito positivo, ele não é elitista.* Lembrando que é freqüentado tanto por autoridades, funcionários de alto escalão, quanto por funcionários bem simples, observa também que

<sup>118</sup> LIMA, op. cit.

<sup>119</sup> Disponível em: < <http://www.samba-choro.com.br/casas/17> > Acesso em: 24 mar. 2006.

<sup>120</sup> Alguns depoimentos colhidos entre os freqüentadores do Clube do Choro em momento de pesquisa de campo.

*é o lugar que qualquer funcionário de alto escalão pode ir tranquilamente... sentar, tomar sua caipirinha, tomar sua cerveja, ouvir uma boa música e ficar tranqüilo... ninguém vai falar que ele está fazendo nada errado. [...] mas ele não é exclusivista no sentido de que outras pessoas não podem ir, proibitivo... conseguiu atrair uma faixa que antes não se admitia muito a fazer isso, era muito elitista... na verdade, a elite se permitiu ir ao ambiente...<sup>121</sup>*

Esse músico observa ainda que cada um dos três dias semanais de apresentação possibilita a observação de um tipo peculiar de frequentador. Às quartas-feiras o clube inicia e termina mais cedo as suas atividades, freqüentado por pessoas *constantes* que se sentam praticamente no mesmo lugar e gostam muito de música, de um ambiente mais organizado e tranquilo. Às quintas-feiras comparecem os mais conhecedores de música, que esperam que os músicos já tenham se *aquecido* no primeiro *show*, e, às sextas-feiras, o pessoal que gosta de *esticar* depois, remetendo a *uma coisa mais de final de semana*. Comenta: *Na quinta-feira... vão os mais experts!* Há um predomínio de observações favoráveis, portanto, uma quase unanimidade do brasiliense que freqüenta o Clube sobre as suas contribuições para o cenário musical da jovem *capital/país*, sobre a circunstância que leva a mencionar o cultivo ali da *boa música brasileira*. As poucas reclamações ficam por conta do serviço do bar e do *preço alto* cobrado, sobretudo, por esse departamento.

Analisados os projetos que estão na base dessa trama de relações constitutiva de um *lugar praticado referência* do choro na cidade de Brasília, caracterizados por serem ecléticos também em termos do perfil variado de sua platéia, resta ainda tratar de outro projeto constitutivo da trama básica que alimenta essa grande *mesa de negociações*: a *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello (EBCRR)*.

### 3.2.3 O diálogo com o campo da educação: a *Escola Brasileira de Choro Raphael*

#### *Rabello*

*Luiz Carlos e Luiza são colegas de sala. Sentam-se um ao lado do outro, tomam lápis emprestados, juntos prestam atenção no professor. No quadro claves de sol e de fá sugerem uma aula incomum. Nada de gramática ou tabuada. Nos cadernos pautados, Luiz e Luiza anotam mínimas, semínimas, colcheias. Na batida dos pés, o ritmo ditado pelo professor Luis Chocolate. Nas aulas práticas, Luiz Carlos dedilha um cavaquinho e Luiza toca pandeiro. As diferenças vão além: Luiz tem 68 anos, Luiza, só oito. Em comum, a paixão pela música. Os dois são alunos da Escola de Choro Raphael Rabello.*

<sup>121</sup> Entrevista concedida por Ricardo Dourado Freire em Brasília, em 7 de maio de 2005. Ricardo Freire é clarinetista, professor do *Departamento de Música da Universidade de Brasília*.

Essa síntese que tanto diz, oferecida por um admirador e incentivador do choro em Brasília, encontrada na Internet<sup>122</sup>, reforça mais ainda a necessidade de buscar entender um pouco o funcionamento e circunstância pedagógica da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello* (Fig. 37 e 66. Anexo I), um grande projeto do *Clube do Choro de Brasília* que conseguiu se efetivar em 1998, marcando o diálogo com outro campo de atividades da trama social brasiliense, aquele ligado à educação. Busca-se a circunstância pedagógica desse projeto que estabeleceu cada vez mais uma *via de mão dupla* com o palco do clube, realizar ali um sobrevôo, com o intuito de perceber melhor a sua interação com a dinâmica de constituição do *lugar praticado referência* dos chorões no cenário brasiliense *pós-moderno*.

A trajetória em vista começa lembrando que a primeira alusão a uma escola ligada às atividades do *Clube do Choro de Brasília* apareceu em 1992, no relatório do então presidente do clube, Francisco de Assis Carvalho, relatório já mencionado (Anexo III D). A *Escola Nacional de Choro*, inicialmente *instituída para lecionar música do gênero chorístico, gratuitamente, aos chamados menores carentes de rua, da faixa de 5 a 14 anos, que sejam vocacionais*<sup>123</sup>, no entanto, não conseguiu sair do papel e das intenções dos dirigentes do clube: não foi obtido o apoio das instituições governamentais/privadas para esse e outros projetos dos chorões nesse período. Perseguir o objetivo de criar uma *Escola de Choro* em Brasília e seu processo de efetivação, no desenrolar dos fatos, exigiu intensos esforços que foram despendidos durante a administração seguinte do clube, conforme relato do então presidente dessa instituição Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim, em 1995.<sup>124</sup> Nessa oportunidade, evidenciou a luta travada para que o novo projeto da *Escola de Choro*, elaborado por ele, pelos jornalistas Ruy Fabiano e Carlos Henrique Santos, não se efetivasse apenas como um departamento incorporado à *Escola de Música de Brasília*, conforme pretendido pelas autoridades aos quais fora apresentado na época, ou seja, o então assessor de Música da *Fundação Cultural do DF* e o Diretor da *Escola de Música de Brasília (EMB)*. São de Reco do Bandolim essas palavras:

<sup>122</sup> Acessível em: < <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0503/0031.html> > Acesso em 12 abr. 2007.

<sup>123</sup> Relatório de Francisco de Assis Carvalho -- 1992. Esse fato foi comprovado também por Antônio M. Lício, o segundo presidente eleito do *Clube do Choro de Brasília*, em seu depoimento concedido em Brasília, em 2 de setembro de 2007.

<sup>124</sup> LIMA, Irlam R. Despejo ameaça Clube do Choro – a idéia é fazer uma escola livre. *Correio Braziliense*, Brasília, 19 jul. 1995. Essa matéria traz o depoimento de Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim, o então presidente do *Clube do Choro de Brasília*.

*Tenho dúvidas se há interesse deles na criação da Escola de Choro. [...] Quando nos reunimos para conversar sobre o projeto, eles sugeriram transformar a Escola de Choro num Departamento da Escola de Música, argumentando que se fosse aberta a exceção, teria que haver Escola de Bossa Nova, Escola de Baião. Assim fica difícil chegar a um acordo.<sup>125</sup>*

Diante da recusa dessa proposta pela diretoria do *Clube do Choro*, a mesma matéria de jornal informa ainda: *se não aceitar a vinculação com a EMB, a diretoria do Clube do Choro terá que ir atrás da iniciativa privada para materializar seu sonho de construir a Escola de Choro.*<sup>126</sup> Foi o que acabou acontecendo, embora sem terem sido deixadas de lado as relações com as instituições governamentais, já que o apoio proveio do *Ministério da Cultura*, propositor das *leis de incentivo à cultura*, as mesmas que permitiram às empresas de capital misto financiar também os outros projetos do *Clube do Choro*.

Interagindo com esse contexto, consciente dessa trama de *negociações* pertinente ao cenário contemporâneo com a qual a *Escola de Choro Raphael Rabello* inevitavelmente interage, o seu atual coordenador Fernando César, comentando a impossibilidade de cobrança de um preço justo, que realmente cobriria as despesas do clube e da escola, lembra a necessidade do apoio de verbas e patrocínios de instituições oficiais para que o público possa ter acesso às apresentações do primeiro e ao aprendizado da segunda. Alega que *é preciso ter dinheiro pra se cobrar uma entrada de dez reais que não pagaria os músicos que vêm tocar aqui em hipótese alguma. Com dez reais, você [também] não pode cobrar uma mensalidade de sessenta reais.* Fernando César ainda esclarece:

*se você não coloca preço acessível a população não vem mais, se você colocar um preço acessível, você não consegue viver. Se não tiver um investimento por parte de alguém não tem como, porque você precisa pagar o músico, o professor precisa receber e você precisa dar acesso às pessoas de poder ter aula e poder assistir um show. Como você vai cobrar milhões de uma pessoa? Você não ta dando, você ta excluindo!<sup>127</sup>*

Inserida nas condições que possibilitaram ao *Clube do Choro de Brasília* entrar na *pós-modernidade*, portanto, patrocinada pelas mesmas empresas que têm viabilizado as apresentações semanais do clube, a *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*, com as características que evidenciam o cultivo do *ensino informal e não-informal* do gênero musical choro, a priorização da formação e proliferação de grupos e a profissionalização do músico, a

---

<sup>125</sup> Ibidem.

<sup>126</sup> Ibidem.

<sup>127</sup> Entrevista concedida por Fernando César Vasconcelos Mendes em Brasília, em 3 de dezembro de 2005. Fernando César é o atual coordenador da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*. Fernando César é violonista e o atual coordenador da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*.

apreciação e a prática da música brasileira tendo como referência o resgate de um gênero musical cuja história se confunde com a própria história da música brasileira, tem apresentado um resultado significativo no contexto dos chorões brasilienses. Circunstância que levou uma matéria do *Correio Braziliense* a observar que o trabalho ali desenvolvido *deu nova personalidade à capital federal na esfera musical* e a buscar as palavras de Reco do Bandolim, quando ressalta: *Brasília sempre foi um pólo aglutinador de talentos, acostumou-se a receber gente de vários estados que se mudou para cá. Agora, a escola forma e exporta músicos de talento para todo o Brasil.*<sup>128</sup>

Está traçado, portanto, um primeiro perfil, um perfil rápido de uma das primeiras escolas especializadas na aprendizagem do choro no país, fundada em 29 de abril de 1998, conforme também histórico apresentado pelo *site* do clube na Internet, que ainda observa:

*a partir da proposta inicial elaborada com a colaboração dos jornalistas Carlos Henrique Santos e Ruy Fabiano, Reco partiu para a concepção pedagógica da Escola, tarefa entregue ao músico e estudioso carioca Maurício Carrilho.<sup>129</sup> [...] O nome do saudoso violonista Raphael Rabello<sup>130</sup>, um dos patronos do Clube do Choro, foi escolhido por unanimidade como homenageado.<sup>131</sup>*

Essa fonte traz ainda a informação de que os primeiros instrumentos oferecidos foram: bandolim, cavaquinho, pandeiro, saxofone e violão de seis e sete cordas. Posteriormente, foram acrescentados flauta e clarinete. Matricularam-se inicialmente 162 alunos e, no ano seguinte, o número de pedidos de vaga subiu vertiginosamente para 631, *em virtude do sucesso da escola*. Mais recentemente, essa instituição tem atendido uma média de trezentos alunos, assim como tem mantido sempre uma grande lista de espera. Além das aulas de instrumento, das aulas teóricas, do trabalho em conjunto, das rodas de choro no último sábado do mês no grande pátio arborizado da escola (Fig. 66 a 69. Anexo I), do incentivo à frequência às apresentações do clube, os alunos têm acesso também a *workshops* de alguns

<sup>128</sup> A matéria sobre a *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*, publicada no *Correio Braziliense* em 3 de março de 2005, foi transcrita pelo aficionado do choro brasiliense Caio Tibúrcio. Não menciona título e autor. Está disponível em: < <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0503/0031.html> > Acesso em 12 abril. 2007.

<sup>129</sup> Entrevista concedida por José Alencar Soares em Brasília, nas dependências do *Bistrô Bom Demais*, em 1 de setembro de 2007. Nessa oportunidade, o veterano Alencar, um dos primeiros professores da *Escola Raphael Rabello*, observou que no desenrolar dos fatos, a *concepção pedagógica* não pôde ser efetivada pelo chorão carioca Maurício Carrilho. Os coordenadores e professores da instituição é que têm levado avante essa missão.

<sup>130</sup> O violonista carioca Raphael Rabello morreu aos 32 anos, em 1995, três anos antes da inauguração em Brasília da *Escola de Choro* que leva seu nome. Um dos mais requisitados violonistas dos anos 1980 e 1990, no cenário nacional, apoiou Reco do Bandolim nas primeiras tentativas de reerguer o *Clube do Choro de Brasília* no início da década de 1990, participando do primeiro *show* que teve como finalidade arrecadar fundos com o intuito de alcançar esse objetivo.

<sup>131</sup> Disponível em: < <http://www.clubedochoro.com.br/> > . Acesso em: 12 jul. 2007.

dos maiores músicos brasileiros que, de passagem pelo *Clube do Choro de Brasília*, se dispõem a um intercâmbio com os estudantes. Dentre os que aderiram a essa prática, que interagiram com o trabalho de uma média de dez professores<sup>132</sup> que atenderam inicialmente a demanda dos instrumentos oferecidos, estão figuras da estatura de Altamiro Carrilho, Sivuca, Toninho Horta, Armandinho Macedo, Iamandú Costa, Leandro Braga, Dirceu Leite, Ivanildo Sax de Ouro, Hermeto Paschoal e, mais recentemente, Paulo Sérgio Santos e a veterana Odette Ernest Dias (Fig. 70 e 71. Anexo I).<sup>133</sup>

Outros dados<sup>134</sup>, no entanto, já informam que desde o segundo semestre de 2006 o número de instrumentos oferecidos pela escola aumentou, sendo acrescentados também gaita cromática, percussão e viola caipira, além de mais dois professores de teoria musical: Luís Roberto Pinheiro, que já foi coordenador na *Escola de Música de Brasília*, e Ricardo Dourado, professor também do *Departamento de Música da UnB*, que tem em seu currículo o registro de coordenação do curso de Bacharelado em Música nessa instituição. Teixeira, sociólogo e pesquisador, corrobora essas informações, acrescentando ainda que *os alunos têm duas aulas por semana, uma de teoria e outra prática [...] as turmas estão sempre lotadas e os instrumentos mais procurados são o violão de seis e sete cordas e o cavaquinho. Secundariamente as escolhas recaem sobre a flauta, clarineta, sax e o pandeiro.*<sup>135</sup>

### ***Ensino informal e ensino formal***

Atualmente, a Escola conta com a atuação de dezesseis professores<sup>136</sup>, continua incentivando a freqüência ao clube, mantém tanto as aulas individuais e em conjunto quanto as rodas de choro no pátio da escola no último sábado do mês, nas quais se formam vários grupos que mesclam alunos de diferentes idades, profissões e circunstâncias de vida (Fig. 68 e

<sup>132</sup> Dentre os primeiros professores que atuaram na *Escola Raphael Rabelo* figuram nomes importantes no cenário musical brasileiro, como, por exemplo, o do professor Alencar, do cavaquinista Evandro Barcellos, do violonista Augusto Contreiras, o Augusto 7 Cordas, do clarinetista e saxofonista Fernando Machado, dos bandolinistas Dudu Maia e Hamilton Holanda, um dos primeiros coordenadores da escola, dentre outros.

<sup>133</sup> Esses dados foram colhidos no *site* do Clube, na secretaria da *Escola de Choro Raphael Rabello* e em depoimento do seu coordenador, Fernando César Vasconcelos Mendes, concedido no pátio da escola em 3 de dezembro de 2005.

<sup>134</sup> Informações obtidas nos *sites* do Clube < <http://www.clubedochoro.com.br> > que vigoraram em 2006 e 2007.

<sup>135</sup> TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem sucedida. In: Congresso Brasileiro de Sociologia, 12º, 2007, Recife. Recife: UFPE, 2007, p. 31-32. Disponível em < [http://www.subsociologia.com.br/congresso\\_v02/hot\\_papers.asp](http://www.subsociologia.com.br/congresso_v02/hot_papers.asp) > Acesso em 30 ago. 2007.

<sup>136</sup> Atualmente, estão atuando como professores: Luis Roberto e Ricardo Dourado - Teoria Musical; Fernando César – violão; Henrique Neto - Violão; Rafael dos Anjos – violão; Márcio Marinho – cavaquinho; Evandro Barcellos – cavaquinho; Leonardo Benon – cavaquinho; Marcelo Lima – bandolim; Fernando Machado – sax e clarineta; Sérgio Moraes – flauta transversa; Leonardo Barbosa – pandeiro; Rafael Black – pandeiro; Cacaí Nunes – viola caipira; Amoy Ribas – percussão; Pablo Fagundes – gaita cromática, dentre outros.



69. Anexo I). Reunidos em grupos, comentam e observam o trabalho uns dos outros, descobrem afinidades e o prazer de tocar juntos, de forma espontânea. Informa a pesquisadora Milena Tibúrcio Antunes, corroborada também pelo depoimento do coordenador e professores da escola:

*Os grupos são divididos pelos professores de acordo com o nível dos participantes e do repertório que cada um toca. As músicas praticadas com o grupo são ensinadas nas aulas de instrumento. Os alunos iniciantes começam com exercícios básicos e vão aprendendo a tocar as mesmas músicas, independentes do instrumento. Desta forma, eles podem se juntar para formar os grupos. Como vemos, é um processo de aprendizagem coletiva que possibilita o início da construção de suas próprias concepções musicais. [...] Os alunos da EBCRR descobrem, constataam e comentam juntos, além de aprenderem a se ensinarem mutuamente.<sup>137</sup>*

Cada curso, segundo essa pesquisadora, está dividido nos níveis iniciante, intermediário e avançado, não havendo divisão de sexo e idade no momento de sua constituição, o que favorece mais ainda o ambiente de troca e de experiências. Esclarece também que os alunos são remanejados de turma de acordo com as suas necessidades, o que evidencia que *é respeitado o tempo de aprendizagem de cada um, pois os níveis dos cursos não têm duração específica. [...] Não há, também, qualquer avaliação formal. Ela é feita através da observação do desenvolvimento do aluno nas aulas, grupos e apresentações.*<sup>138</sup>

Confirmando esses dados, inicialmente, o depoimento do coordenador da escola Fernando César lembra ainda que os professores do instrumento, em sua maioria, aprenderam tocando e que, atualmente, ainda buscam informações tentando teorizar a sua prática e realização pedagógica, *porque o choro nunca foi ensinado.*<sup>139</sup> Apesar desse contexto, no entanto, reafirma a necessidade e o investimento na leitura e escrita musical aliada à execução instrumental e à audição, com o intuito do aluno ouvir e desenvolver a percepção de determinados esquemas harmônicos característicos desse gênero musical, observando ainda que *a gente já está tentando formalizar essas coisas, com a experiência do dia a dia da Escola.*<sup>140</sup> O professor de flauta Sérgio Moraes<sup>141</sup>, confirma a busca constante de uma sistematização geral, observando que os professores se reúnem sempre com a finalidade de discutir um programa comum para cada instrumento. Lembra ainda o cuidado em estabelecer

<sup>137</sup> ANTUNES, Milena Tibúrcio de O. *Choro: a força de um gênero na capital*. Brasília: UnB, 2003. [Trabalho apresentado ao PIBIC. Departamento de Música, Universidade de Brasília, 2003], p. 10.

<sup>138</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>139</sup> Entrevista citada, concedida por Fernando César Vasconcelos Mendes.

<sup>140</sup> Ibidem.

<sup>141</sup> Entrevista concedida por Sérgio Moraes em Brasília, em 27 de abril de 2006. Sérgio Moraes é professor de flauta da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*.

o diálogo do professor de instrumento com o professor de teoria, com o intuito de continuar atendendo às dificuldades individuais. Por outro lado, Milena Tibúrcio ressalta também que em se tratando da *performance*, esses alunos *estudam a obra dos grandes mestres do choro e convivem com professores que são músicos atuantes, fazendo, assim, a ligação entre passado e modernidade. O contato com as obras possibilita que eles façam relação com a sua experiência*<sup>142</sup>, circunstância que pôde ser comprovada também pelos depoimentos dos professores Fernando César e Sérgio Morais e nas vezes que tive oportunidade de assistir às apresentações de final de ano dos alunos da escola. Para Milena Tibúrcio, nesse contexto de apreciação e prática, eles aprendem também *um sistema de composição e inventam novas produções com todas essas influências.*<sup>143</sup>

Todos esses passos e cuidados didáticos mostram-se importantes na formação de uma base de conhecimento necessária ao processo de execução e improvisação ligado ao gênero choro, essenciais para que a aprendizagem não ocorra de forma aleatória e sem sentido musical, conforme depoimento de músicos como Alencar 7 Cordas, Dudu Maia e do coordenador da escola Fernando César. Esses músicos mostram-se preocupados com a precipitação ocorrida na prática de alguns alunos: no momento da improvisação eles partem para um virtuosismo exagerado sem terem alcançado ainda a base e a experiência para a *performance* do estilo improvisatório. O veterano Alencar, ex-professor e um dos fundadores da escola, evidenciando também a interação natural, nesse contexto, do chorão brasileiro com gêneros como o jazz, ao revelar o cuidado com a formação necessária implicada com um trabalho de improvisação mais consistente e bem embasado, declara:

*o que acontece com os meninos é o seguinte: [...] meteram na cabeça deles que eles têm que modernizar tanto o choro que ele tem que virar um jazz-choro e aí começa, infelizmente, a desvirtuar a coisa. Pode ser moderno? Pode. Não tem problema, mas você não pode ir por uma linha melódica que as vezes vira loucura.[...] Por isso eu acho que os meninos aqui, a gente tá fazendo um trabalho legal com os meninos, porque eles tão tocando bem, o improviso deles vai ser um negócio melódico, eles podem até chegar lá... agora ... é melhor ir pra lá... mais fácil do que voltar de lá para cá.*<sup>144</sup>

O depoimento de uma aluna da escola também corrobora esse momento das reflexões:

---

<sup>142</sup> ANTUNES, op. cit. p., 10.

<sup>143</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>144</sup> Entrevista citada, concedida por José Alencar Soares. em Brasília, em 7 de maio de 2005. Lembro que o violonista Alencar Soares, Alencar 7 Cordas, além de professor renomado, é também um dos veteranos do choro brasileiro.

*agora eu voltei a estudar música [...] e essa Escola de Choro... ela dá essa oportunidade pras pessoas retomarem... e o choro é uma música muito madura, estruturada, né! Pra gente poder entender, fazer improvisação, eles dão uma teoria que dá base mesmo, ninguém toca assim sem ter consciência do que ta tocando... então a teoria aqui é uma teoria que dá margem pra gente voar mesmo nas improvisações do Choro.<sup>145</sup>*

A escola tem uma proposta didática geral, portanto, que em um âmbito mais amplo, além da percepção auditiva, da teoria, leitura e escrita musical, valoriza também uma aprendizagem musical conjunta que remete à vivência e à apreciação musical, à prática conjunta da obra de grandes mestres do choro, a um ambiente e oportunidade de fazer música com espontaneidade e criatividade. Remete às *circunstâncias práticas* e ao *conhecimento necessário*, portanto, que se constituem em elementos básicos para que aconteça a aprendizagem e a improvisação. Referindo-se a essa circunstância educacional da *Escola de Choro Raphael Rabello*, Milena Tibúrcio Antunes fala sobre o projeto pedagógico que evidencia a *junção do ensino informal com o formal, da teoria e da prática, da escrita e da oralidade*, a preocupação com *um espaço para encontros e formação de novos grupos*<sup>146</sup>[...] *que já atuam ou prometem atuar no cenário musical da cidade e do país.*<sup>147</sup>

Não pode ser esquecido, no entanto, depois de analisado o contexto didático ligado ao choro, o trânsito natural que tem acontecido entre a *Escola de Música de Brasília*, o *Departamento de Música da UnB* e a *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabelo*, já que os professores e alunos das primeiras estiveram sempre envolvidos com a prática e o ensino que acontecem nessa última. É o caso do próprio Hamilton Holanda que já foi coordenador da *Escola de Choro* e aluno das duas instituições citadas, dos professores Ricardo Dourado (professor de clarineta e coordenador do Curso de Bacharelado em Música no *Departamento de Música da UnB*), Fernando Machado e Luiz Roberto (professores da *Escola de Música de Brasília*) e dos atuais alunos do *Departamento de Música da UnB*, Henrique Lima Santos Neto (Licenciatura em Música) e Vinícius Vianna (Bacharelado em Música), para citar apenas alguns exemplos. Teixeira, retroagindo seu olhar para a própria realidade do *Clube do Choro*, ao qual a escola é vinculada, a esse respeito esclarece:

<sup>145</sup> Depoimento concedido por uma aluna no pátio da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabelo* no dia 13 de dezembro de 2005, em um momento de cultivo da dinâmica das *rodas de Choro*, dessa feita ensaiando para a apresentação de final do ano. Essa aluna informa ser formada em Administração de Empresas pela Universidade de Brasília, ser servidora pública na lista judiciária e ter sido estudante de música na infância e adolescência. Retomou os estudos de música na *Escola de Choro Raphael Rabelo* depois de ter sua vida profissional estabilizada.

<sup>146</sup> ANTUNES, op. cit., p. 9.

<sup>147</sup> Ibidem, p. 12.

*Por razões puramente cronológicas, discorre-se inicialmente sobre a história e repercussão do Clube do Choro de Brasília, do qual a escola é sucedânea. Pode-se afirmar que o mesmo é resultante do processo de formação de talentos musicais proporcionado por duas instituições locais, ambas de reconhecido valor na sua área de atuação: a Escola de Música de Brasília e o Departamento de Música da UnB. [...] Embora essa influência seja às vezes minimizada, cabe registrar o papel desempenhado pela professora Odette Ernest Dias<sup>148</sup> na criação e da assessoria que o professor Ricardo Dourado tem prestado ao Clube do Choro.<sup>149</sup>*

O investimento especial do *Clube do Choro de Brasília*, o trabalho pedagógico realizado, o trânsito institucional, pode ser observado, sobretudo, na profusão de chorões encontrados em espaços vários na cidade. Todas essas circunstâncias revelam que os objetivos estabelecidos no início da criação da *Escola de Choro* foram em grande parte atingidos, conforme lembrado pelo professor Alencar: *o objetivo nosso era realmente fazer com que o pessoal tocasse, sabe, quanto mais chorão, melhor, como diz meu pai, quanto mais cabra, mais cabrito!...*<sup>150</sup> Outro objetivo inicial é citado também no depoimento de Alencar: *os meninos foram vendo os musicistas vindo para cá [...] e aí você fica empolgado porque um vai chamando... o pai vai... leva o filho... e o filho vai se empolgando, aquele negócio todo... [...] e tem a escola pra motivar... saíram professores excelentes e entraram outros maravilhosos... [...] e a escola tá pegando fogo!...*<sup>151</sup> Trata-se de outra meta que remete ao *sentido de mão dupla* que vem sendo cada vez mais estabelecido entre o clube e a escola de choro. Essa mão dupla acontece no clube nas *apresentações*, que constituem um dos elementos que alimentam e incentivam a frequência à escola, assim como a escola, cada vez mais, ocupa o palco e a platéia do clube com o seu trabalho. Nos depoimentos colhidos nas dependências da própria escola, a menção à frequência ao clube teve um ponto alto no comentário da apresentação do bandolinista Hamilton Holanda, reconhecido por muitos como uma importante referência musical na cidade e um grande estímulo ao estudo do gênero choro e dos instrumentos a ele relacionados. Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim, comenta: *numa espécie de círculo virtuoso, o Clube do Choro continuará reconhecendo artistas da cidade, enquanto a escola formará novos talentos e uma boa safra de músicos que ainda vão longe.*<sup>152</sup>

<sup>148</sup> A professora Odette Ernest Dias, figura central no momento de gestação e criação do *Clube do Choro de Brasília*, conforme já abordado, foi professora de flauta no *Departamento de Música da UnB*. A professora Odette chegou a Brasília com um grupo de instrumentistas de *peso*, convidados para atuar nessa instituição nos primórdios da nova capital federal.

<sup>149</sup> TEIXEIRA, op. cit., p. 25.

<sup>150</sup> Entrevista concedida por José Alencar Soares, o Alencar 7 Cordas, em Brasília, em 7 de maio de 2005.

<sup>151</sup> Entrevista citada, concedida por José Alencar Soares, o Alencar 7 Cordas.

<sup>152</sup> Entrevista citada, concedida por Henrique Lima dos Santos Filho, o Reco do Bandolim.

### *O trânsito de representações sociais.*

O trânsito entre as duas instituições revela que as suas atividades se entrelaçam e que também há um trânsito entre as *representações sociais* que objetivam. Se já foram comentadas as *representações* evidenciadas no contexto das apresentações musicais do clube, que favoreceram a percepção do *cultivo do músico profissional* e da *boa música brasileira* no seu inevitável *diálogo com o diverso e com o global*, os depoimentos vários colhidos em rodas de choro que aconteceram nas manhãs de sábado no pátio da escola<sup>153</sup> e as circunstâncias ligadas a dias normais de aulas, permitiram perceber os *constructos simbólicos* que se objetivam na e pela *escola*. Segundo os depoimentos, grande parte dos alunos busca a *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello* porque a percebem como uma escola estruturada, que proporciona uma formação musical barata e eficiente no campo da música popular brasileira, assistida pelos melhores professores da cidade; uma escola que tem também como objetivo a formação de grupos e a sua preocupação com a capacitação profissional dos músicos. Essas informações podem ser corroboradas pelo depoimento de alguns alunos como, por exemplo, Walmir, 38 anos, militar transferido para Brasília a seis anos atrás:

*a gente sempre acha que música é um hobby, uma coisa que você pode fazer quando quer e quando eu comecei a ter contato com a música, eu descobri que não é isso, você tem que estudar, você tem que ter professores qualificados, seguir uma direção e o Choro te dá isso, te dá uma base teórica boa. Estudo também na Escola de Música de Brasília, eu faço aqui e faço lá, então tenho como pesar,.. tenho como parâmetro as duas partes.*

O universitário Denis Rodrigues, de 27 anos, lembra que

*tocava violão, mas de revista de violão, cifrada... eu queria aprender mesmo... e sei que no chorinho, que o pessoal chama de jazz brasileiro - acho que é bem o limiar entre a música popular e a música erudita - você precisa de muita técnica, leitura, dominar o instrumento, mas, ao mesmo tempo, você tem espaço para a improvisação, pra você ficar brincando, tocar todo mundo junto.*<sup>154</sup>

Outros depoimentos colhidos, também entre alguns alunos presentes na escola, em dia normal de aulas, revelam que buscam um trabalho mais elaborado com a música brasileira, um aprofundamento técnico, visando se profissionalizar. Eles acham que o clube e a escola

<sup>153</sup>Foram colhidos depoimentos em algumas rodas observadas no pátio da escola: uma delas, quando os alunos estavam se preparando para tocar na apresentação do Clube, em dezembro de 2005, outra, em 2006, e outra ainda, quando se preparavam para o *workshop* com a veterana Odette Dias, no final de 2007.

<sup>154</sup>. Entrevista concedida por Denis Rodrigues no pátio da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*. Brasília, 13 dezembro 2005. Denis Rodrigues é aluno dessa escola, estudante universitário, costuma circular pela cidade acompanhando o movimento do Choro.

oferecem essa oportunidade e se constituem em uma importante referência na cidade em termos da música brasileira de muita qualidade, assim como de acessibilidade a esse trabalho e a essa música. Já no tocante à preferência pelo investimento no gênero musical choro, registrada também com base nesses depoimentos, fica evidente que o interesse por essa manifestação musical passa pela consciência da sua diversidade, riqueza estrutural rítmica, capaz de condensar a estrutura rítmica da própria música brasileira, das suas peculiaridades estilísticas que possibilitam elementos para uma boa formação teórica e musical mais ampla, assim como o prazer de praticar uma *música genuinamente brasileira* na capital da república. Dentre os depoimentos colhidos, chama atenção as palavras de uma servidora pública, 37 anos, para quem *o choro é uma oportunidade, é uma música genuinamente brasileira. Já que você tá na capital da República, nada melhor do que você tocar o jazz brasileiro, que é o choro*. Já um jovem de 13 anos, por sua vez, assim se refere ao choro: *pelo fato de ser uma música genuinamente brasileira eu acho que é uma honra pra mim representar a música que é do meu país*.<sup>155</sup> Por outro lado, Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim, estabelecendo diálogo com esses depoimentos de alunos da *Escola de Choro*, observa que *a escola se propõe a ensinar o jeito brasileiro de executar o instrumento. Acrescenta à técnica das aulas de cavaquinho, violão e pandeiro o molho e a malícia*.<sup>156</sup>

Por meio desses depoimentos e com base em Chartier<sup>157</sup>, Moscovici<sup>158</sup> e Jodelet<sup>159</sup>, puderam ser ainda observadas, nesse contexto peculiar, outras *representações sociais*, outros *enunciados*, que favoreceram a percepção de *resíduos de significados* que floresceram em outro tempo e espaço e que marcaram estilisticamente o gênero, permitindo falar sempre de uma *socialidade de base* que o permeia e caracteriza, conforme expressão também de Maffesoli.<sup>160</sup> Constata-se, por exemplo, em depoimentos que revelam a admiração pela prática musical, a possibilidade de um convívio democrático e desinteressado entre pessoas de diferentes idades e esferas sociais, como o do jovem Felipe: *you toca com as pessoas que you não sabe o que faz, não sabe quanto ele ganha, não sabe onde ele mora, pelo prazer de tocar, pelo prazer de estar junto*. O maduro cearense criado no Rio de Janeiro, José Mário, refere-se à escola como *um ponto de referência [...] um ponto de encontro, esse grupo só*

<sup>155</sup> Depoimentos colhidos entre alunos nas dependências da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello* em vários dias e momentos.

<sup>156</sup> Depoimento concedido por Henrique Filho, o Reco do Bandolim, à repórter Maria Júlia Lledó. Apostas do Choro em Brasília. *A Semana - Caderno Brasília*, Brasília, 6 ago./ set. 2007.

<sup>157</sup> Cf. CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

<sup>158</sup> Cf. MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

<sup>159</sup> Cf. JODELET, Denise. *As representações sociais no campo das ciências humanas*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2001.

<sup>160</sup> Cf. MAFFESOLI, Michel. *A conquista do Presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

*existe por causa da escola.* O grupo citado é formado por Felipe, estudante de 20 anos, que divide o espaço da roda de choro no pátio da escola com o funcionário da *Empresa de Correios e Telégrafos* (ECT) em vias de ser aposentado, José Mário, de 58 anos e com Walmir, também carioca, 38 anos, militar transferido do Rio de Janeiro há apenas seis anos. A composição eclética do grupo, portanto, ainda chama atenção para outro aspecto: o prazer de se fazer música tanto em um momento de juventude, quando é normal a concentração em muitas e divergentes atividades, quanto em momentos de ociosidade ou de consolidação profissional, como aquele que caracteriza o período de aposentadoria e do trabalho cotidiano. Mais interessante ainda é perceber que isso acontece em um mesmo momento e circunstância em que não se leva em conta a situação de cada um.

São várias as *representações sociais* que se *evidenciam*, assim, tanto na prática do gênero choro quanto na fala dos alunos. As práticas e depoimentos revelam o interesse pela escola estruturada que ensina música popular, o apreço por um *gênero* musical com as suas peculiaridades estilísticas. Peculiaridades estilísticas que são capazes de evocar também resíduos de um cenário histórico relacionado a um momento da cultura brasileira que revelou resultados marcantes de interação entre a herança européia e africana<sup>161</sup>, capazes de incorporar e condensar em si a síntese da própria história da música popular brasileira. Peculiaridades estilísticas que, do mesmo modo, indicam a abertura para um novo tempo, delineiam outras imagens e enunciados, uma trama musical mais atual que valoriza diálogos vários sem deixar de estar sempre em busca da *boa música brasileira*. São práticas inerentes a um contexto, portanto, capazes tanto de *fruir* e eleger o eclético e virtuosístico repertório de Hamilton de Holanda como uma referência importante<sup>162</sup> (Faixas 14 a 17. CD 1. Anexo V; Faixas 4 a 6. CD 2. Anexo V), quanto cultivar o tradicional repertório chorão brasileiro (Faixas 1 a 8. CD 1. Anexo V).

Considerada por muitos no cenário brasiliense como um *celeiro de músicos*, em perfeita sintonia com a filosofia do clube, a *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*, pelas suas práticas e depoimentos de seus alunos e professores, evidencia *enunciados* que dialogam de perto com aqueles que aparecem na apresentação e/ou comentários dos *projetos anuais* do *Clube do Choro* no seu *site* na Internet, tais como: *esse projeto é mais uma iniciativa do Clube do Choro, em sua constante luta para manter vivo esse gênero musical genuinamente brasileiro, cuja importância para a cultura e formação do músico brasileiro é*

---

<sup>161</sup> Cf. SANDRONI, op. cit.

<sup>162</sup> Algumas obras do repertório de Hamilton de Holanda, que tem se revelado como uma referência do desenvolvimento da música instrumental em Brasília, serão abordadas na quarta parte deste trabalho.

*incontestável*<sup>163</sup>; enunciados que indicam o *aprofundamento, preservação e divulgação de manifestações genuínas de nossa cultura popular*<sup>164</sup>, ou mesmo aqueles que *evidenciam preservação com renovação – este é o nosso lema, que abre espaço para a manifestação do novo sem esquecer de cultuar as raízes, os clássicos que dão identidade e fisionomia ao Brasil e ao povo brasileiro.*<sup>165</sup> Imagens, idéias, enunciados, *representações sociais*, enfim, que objetivam-se nas práticas e nas concepções dos alunos referentes à *escola* e ao gênero choro, assim como também se objetivam nas atividades relacionadas ao *clube*, capazes de apontar ainda, de outro lado, os seus *elementos constituintes*, conforme esboçados por Jodelet: *informações, crenças, valores, opiniões, elementos culturais, ideológicos, etc.*<sup>166</sup> *Elementos constituintes* que revelam no contexto chorão brasiliense coerência em termos de uma organização sócio-cultural, sobretudo, no que diz respeito a atitudes, modelos normativos. Os *esquemas de partilha social*, com base ainda nessa autora, servem à *afirmação simbólica de uma unidade e de uma pertença. A adesão coletiva contribui para o estabelecimento e o reforço do vínculo social. [...] Partilhar uma idéia ou uma linguagem é também afirmar um vínculo social e uma identidade.*<sup>167</sup> Essas observações permitem o diálogo também com o chorão Ayres, afinado com esses objetivos, filosofia e *representações*:

*o choro fará parte do processo educativo e de formação da consciência do povo brasileiro, pois além de ser um gênero riquíssimo em efeitos rítmicos e possibilidades harmônicas e possibilidades de improvisação, pode atender a gostos de populares e de eruditos, [...] diz respeito à nossa memória e identidade cultural.*<sup>168</sup>

Projeto especial do *Clube do Choro, a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*, portanto, que permite identificar outros elementos de interação da prática musical dos chorões com o processo que prevê a consolidação de um *lugar praticado referência* em Brasília. Trata-se de um processo que possibilita a proliferação de chorões na cidade, o ecletismo da platéia do clube, estabelecer bases para novas *atualizações* desse gênero musical no cenário contemporâneo brasiliense, novas *representações sociais* a ele relacionadas. *Representações sociais* que, no seu intrincado e constante processo de *emergência, objetivação, ancoragem e naturalização* no cenário contemporâneo, não prescindem do diálogo da tradição com a

<sup>163</sup> Disponível em: <http://www.clubedochoro.com.br/1998.htm> > Acesso em: 26 fev. 2004.

<sup>164</sup> Disponível em: < <http://www.clubedochoro.com.br/2002.htm> > Acesso em: 26 fev. 2004.

<sup>165</sup> Disponível em: < <http://www.clubedochoro.com.br/historico.asp?id=37&nome=ProjetoAtual> > Acesso em: 28 jun. 2007.

<sup>166</sup> JODELET, op. cit., p.38.

<sup>167</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>168</sup> AYRES, Oscar. *O gênero do choro na educação*. Goiânia: UFG, 2004. Monografia apresentada ao Curso Especialização em Música Brasileira no séc. XX. Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, p. 35.



mídia. Essa última observação permite desviar o foco, tendo em vista essa grande *mesa de negociações*, para o encontro com outro campo social inerente à trama brasiliense: o *campo da comunicação*.

### 3.3 OUTROS DIÁLOGOS...

#### 3.3.1 O diálogo com o *campo da comunicação*

A percepção da atuação da mídia nesse intrincado processo, a negociação do *lugar praticado referência* dos chorões também com o *campo da comunicação*, possibilita o diálogo com Jodelet que, embasada em Moscovici, em uma abordagem mais ampla, ressalta a *importância primordial da comunicação nos fenômenos representativos*, lembrando o seu papel fundamental na *circulação das representações sociais*:

*Primeiro, ela é o vetor de transmissão da linguagem, portadora em si mesma de representações. Em seguida, ela incide sobre os aspectos estruturais e formais do pensamento social, à medida que engaja processos de interação social, influência, consenso ou dissenso e polêmica. Finalmente, ela contribui para forjar representações que, apoiadas numa energética social, são pertinentes para a vida prática e afetiva dos grupos. Energética e pertinência sociais que explicam, juntamente com o poder performático das palavras e dos discursos, a força com a qual as representações instauram versões da realidade, comuns e partilhadas.*<sup>169</sup>

A *comunicação*, portanto, intrinsecamente ligada ao seu *aspecto midiático* no mundo contemporâneo, no tocante às suas implicações com os processos forjadores de *representações sociais*, *desempenha um papel fundamental nas trocas e interações que concorrem para a criação de um universo consensual*, ao mesmo tempo em que *remete a fenômenos de influência e de pertença sociais decisivos na elaboração dos sistemas intelectuais e de suas formas*.<sup>170</sup> Segundo a autora, no processo social, ou seja, na incidência da comunicação nos processos *representacionais*, esse *aspecto midiático* estabelece uma relação intrincada com dois outros aspectos do processo comunicacional, o *interindividual* e o *institucional*, o que permite que essa incidência seja observada em seus três níveis<sup>171</sup>: o nível da *emergência das representações* – aspecto interindividual; o nível dos *processos de formação das representações, a objetivação, ancoragem e naturalização* - aspecto institucional; e o nível das *dimensões das representações relacionadas à edificação da*

<sup>169</sup> JODELET, op. cit., p. 32.

<sup>170</sup> Ibidem, p. 29-30.

<sup>171</sup> Na verdade, esses níveis poderiam ser abordados como *focos* dirigidos para instâncias que coexistem de forma intrincada e inseparável em um mesmo processo: *emergência, objetivação, ancoragem e naturalização das representações sociais*.

*conduta: opinião, atitude e estereótipo, sobre os quais intervêm os sistemas de comunicação midiáticos* – o aspecto midiático.

O *primeiro nível* está ligado ao aspecto cognitivo, à dispersão e à defasagem das informações relativas ao objeto, desigualmente acessíveis de acordo com os grupos, assim como está relacionado *com o foco sobre certos aspectos do objeto, em função dos interesses e das implicações do sujeito* e com a pressão que impele à ação, a uma tomada de posição ou de obtenção do reconhecimento e da adesão de outros. Esse processo pôde ser observado, tendo em vista um enfoque mais amplo desta investigação, na *ritualização* dos chorões que efetivava-se, sobretudo, em uma *interação face-a-face*, de caráter dialógico, em um ambiente em que se percebia a necessidade de fundar um clube; no ambiente e relações difíceis que caracterizaram as primeiras interações desses músicos na sede recém-oficializada, circunstância em que evidenciaram-se dissensões, interesses e percepções diversas, indicando novos investimentos, o medo de deixar velhas práticas e relações, a necessidade de profissionalização dos músicos, de fazer *funcionar* um bar; no ambiente que revelava as tentativas de *não deixar o choro morrer*, as referências constantes a *sangue novo*, dialogando, sobretudo, com a mídia escrita. O jornal de maior circulação da cidade, o *Correio Braziliense*, acompanhou de perto esses momentos do *Clube do Choro de Brasília*. As circunstâncias já anunciavam, portanto, a emergência de novas significações relacionadas à prática dos chorões brasilienses, a emergência de outro tempo que se esboçava no cenário brasiliense na década de 1980.

Já o *segundo nível*, implicado mais diretamente com *a interdependência entre a atividade cognitiva e suas condições sociais de exercício* diretamente ligado à *objetivação e ancoragem* de novas *representações sociais* que se dão com a *organização dos conteúdos, das significações e da utilidade que lhes são conferidas*<sup>172</sup>, está mais diretamente relacionado, em uma primeira instância, com a fundação do *Clube do Choro* como uma entidade jurídica com personalidade própria, à elaboração dos primeiros projetos e apresentações do clube que perdera a sua sede na década de 1980, às primeiras tentativas de patrocínios e esboços de uma *Escola de Choro*. Já em uma segunda instância, aponta o encontro dos chorões e de seus receptores com o ambiente eclético que passou a caracterizar não só a frequência e as apresentações do palco do clube reformado, mas também as salas e o pátio da escola, refletindo as relações diretas e indiretas do *produtor cultural*, o próprio presidente do clube, com representantes de outras áreas, outros *campos sociais*, com músicos que se caracterizavam por praticarem outros gêneros musicais, o jazz, o rock e a música erudita,

---

<sup>172</sup> JODELET, op. cit. p. 30

enfim, refletindo o momento em que se colocaram as cartas que tornaram bem mais ampla, diversificada e concorrida a *mesa de negociações* da instituição dos chorões. As cartas na mesa que incluem a preocupação constante com a abordagem das raízes do choro no contexto de abertura para um universo maior da *música genuinamente brasileira*, entendida também nas suas interações com o cenário brasileiro globalizado que investe no *empreendedorismo urbano*. *Cultivo das raízes, preservação do choro, cultivo da genuína música brasileira, símbolo da interação cultural brasileira, jazz brasileiro*, são expressões que revelam alguns valores e idéias inerentes às práticas dos chorões efetivadas tanto no palco do clube quanto nas salas e pátio da *escola*, que passaram a revelar *o novo* em seu interagir com uma rede de significações preexistentes, com um já pensado, a sua imersão em um processo capaz de possibilitar a *ancoragem e naturalização* dessas *representações*, conforme lembrado por Jodelet, fundamentada em Moscovici.<sup>173</sup>

No entanto, se a observação do *segundo nível* do processo comunicacional descrito por Jodelet aponta em Brasília as *representações* objetivadas nas práticas que revelam, sobretudo, os objetivos e metas da instituição já oficializada dos chorões, que utiliza a tradição dos cariocas como uma importante *âncora* para novas significações do choro nessa cidade e no âmbito da própria música brasileira, evidencia também que novas *representações* continuaram gradativamente emergindo no cenário brasileiro desde a década de 1980, efetivando e revelando a relação intrincada e inseparável entre os níveis mencionados por essa autora. Um olhar mais cuidadoso nesse processo, por outro lado, pode revelar que o *terceiro nível* – o *mediático* – que será focado a seguir, já podia ser observado de forma mais abrangente desde o início, embora gradativamente, o clube reformado tenha ampliado as suas relações com ele, conforme evidenciado nos projetos que aparecem no *site* dessa instituição. O *terceiro nível*, já esboçado, por sua vez, é aquele que mais diretamente interessa a esse momento das reflexões, já que remete às *dimensões das representações relacionadas à edificação da conduta: opinião, atitude e estereótipo*, sobre os quais interferem, diretamente, os *sistemas de comunicação midiáticos*. Esses *sistemas* têm propriedades estruturais diferentes,

---

<sup>173</sup> MOSCOVICI (apud JODELET, op. cit., 38-39). Conforme essa autora, baseada em Moscovici, *conteúdos e estruturas são infletidos por um outro processo, a ancoragem que intervém ao longo do processo de formação das representações, assegurando a sua incorporação ao social. Por um lado, a ancoragem enraíza a representação e seu objeto numa rede de significações que permite situa-los em relação aos valores sociais e dar-lhes coerência. Entretanto, esse nível, a ancoragem, desempenha um papel decisivo, essencialmente no que se refere à realização de sua inscrição num sistema de acolhimento nocional, um já pensado. Por um trabalho da memória, o pensamento constituinte apóia-se sobre o pensamento constituído para enquadrar a novidade a esquemas antigos, ao já conhecido. Por outro lado, a ancoragem serve para a instrumentalização do saber, conferindo-lhe um valor funcional para a interpretação e gestão do ambiente. Assim dá continuidade à objetivação. A naturalização das noções lhes dá valor de realidades concretas, diretamente legíveis e utilizáveis na ação sobre o mundo e sobre os outros. De outra parte, a estrutura imagética da representação se torna guia de leitura e, por generalização funcional, teoria de referência para compreender a realidade. [Grifos meus].*

correspondentes à *difusão*, à *propagação* e à *propaganda* que, respectivamente, em uma primeira instância, se relacionam às três dimensões das *representações* mencionadas: *opinião*, *atitude* e *estereótipo*. No âmbito deste trabalho, os aspectos relacionados a esse *nível* da comunicação ganharam força, sobretudo, ao serem percebidos colaborando de perto com a divulgação e a propaganda dos objetivos e atividades que garantiram a afirmação gradativa do clube reformado, ao serem analisados com base no empenho do seu presidente<sup>174</sup> para que isso acontecesse, para que o complexo midiático que então atuava em Brasília voltasse sua atenção para as transformações profundas que, nesse momento, caracterizavam a instituição dos chorões.

No tocante à concretização dessa última circunstância, no final da década de 1990 e na década de 2000, essa comunicação midiática efetuada pelo rádio, televisão, Internet e mídia impressa, esteve intrinsecamente relacionada ao processo de formação de uma nova conduta em relação à prática e recepção do *gênero choro* pelo brasileiro. A mídia realmente propiciou a *difusão*, *propagação* das novas *representações* por ele objetivadas, divulgou *estereótipos* que contribuíram de forma decisiva para a formação de uma *opinião* na cidade relativa à atuação do clube e da escola de choro, à música que então estabelecia suas trajetórias peculiares por diferentes locais da cidade; contribuiu de forma decisiva para a circulação das idéias, dos valores *evidenciados* nas suas práticas e para a formação de *atitudes* relacionadas à fruição desse gênero no cenário brasileiro. Esses valores, idéias, atitudes incluem a reverência à música brasileira, o respeito e silêncio na sede do clube durante as apresentações, a frequência constante a locais que faziam e que ainda fazem acontecer a *performance* dos grupos de chorões, assim como levou à retorição: *Brasília, capital do Choro; uma das maiores instituições culturais do Brasil; a instituição que divulga a genuína música brasileira*, dentre muitos outros. Na abordagem do *terceiro nível*, portanto, destacam-se duas circunstâncias: uma relação intrincada que continua sendo estabelecida com os outros dois primeiros, ou seja, a continuidade dos processos de *emergência*, *objetivação*, *ancoragem* e *naturalização* de novas *representações sociais* e a constatação de que o processo comunicacional só terá o seu papel realmente efetivado, intensificado e concluído em um cenário sócio-histórico e cultural *pós-moderno*, no momento da *difusão*, *propagação* e *propaganda* que a mídia provê pelo processo da *quase interação mediada*.

---

<sup>174</sup> O empenho de Henrique Santos Filho para atrair a atenção da mídia pode ser constatado nesse mesmo item, logo adiante.

A ação do *terceiro nível* do processo comunicacional ligado ao *representacional*, sua participação nesse intrincado de interações dos *três níveis* definidos por Jodelet<sup>175</sup>, tendo em vista sempre a afirmação do choro brasileiro e a intensidade em que esse processo se deu no cenário *pós-moderno*, podem ser percebidos quando se leva em consideração a cobertura realizada por essa mídia desde os primeiros *projetos anuais* do clube, sobretudo pelo *Correio Braziliense* e pelo *Jornal de Brasília*, cobertura reforçada ao longo dessa afirmação pela mídia áudio-visual: TV Globo, TV Brasília, TV Bandeirantes, SBT, TV Record e TV A, TV Câmara e TV Senado. Deve-se ressaltar a TV Senado que, a partir de 1999, por ocasião do terceiro projeto, começou a divulgar os *shows* do clube, que passaram a ser veiculados para todo o país pela sua programação, em especial, o programa *Espaço Cultural*.<sup>176</sup> Estão, nesse rol, também as *Rádios Senado FM*, *Rádio Câmara FM*, *Rádio Nacional FM* e *Rádio Cultura FM*. É relevante lembrar que a *Rádio Nacional* tem colocado no ar, em rede nacional, às treze horas do domingo, o programa *Choro Livre* produzido e apresentado por Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim. Esse programa caracteriza-se por realizar entrevistas com os artistas que atuaram no *Clube do Choro*, por divulgar a sua programação e anunciar os lançamentos dos discos que aconteceram nas suas dependências, dentre outras atividades. Já a *Rádio Câmara* traz na sua programação de sábado o programa *Na Roda de Choro*, de Ruy Godinho, que tem dado espaço aos talentos da nova geração, como é o caso de Fernando César e Dudu Maia que, recentemente, ali se apresentaram com o seu conjunto *A Quattro*.

A Internet também tem participado ativamente do processo, o site <<http://www.clubedochoro.com.br>> apresenta o histórico do *Clube do Choro* e da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*, o perfil do presidente e a relação de suas realizações, a possibilidade tanto de acompanhar a agenda mensal – às vezes bimestral – das apresentações do clube quanto de conhecer o perfil dos artistas que estão programados para se apresentarem no seu palco. Mais recentemente ainda, tornou-se possível acessar alguns lances rápidos da atuação desses artistas pelo site <<http://www.youtube.com.br>>. Já o site *Agenda do Samba-Choro*<sup>177</sup> <<http://www.sambachoro.com.br>>, tendo como referência as manifestações do choro e samba nas principais cidades do país, informam sempre a programação semanal do *Clube do Choro de Brasília* e de alguns bares da cidade, abrindo espaço também para a divulgação de fotos e de matérias relacionadas ao choro brasileiro, para a troca de

<sup>175</sup> Cf. JODELET, op. cit.

<sup>176</sup> O programa *Espaço Cultural* tem acontecido aos sábados às 12 hs e aos domingos às 14hs 30min.. Atualmente tem diversificado mais o material musical que apresenta.

<sup>177</sup> Samba & Choro Serviços Interativos Ltda. Copyright 1996-2007.

comentários, informações e impressões entre frequentadores e admiradores locais e distantes da instituição dos chorões brasilienses.

Questionado sobre a forma em que se deu essa grande interação das atividades do clube e da escola de choro com os recursos e empresas midiáticas que permitiram ao gênero choro interagir com o processo de *circularidade comunicacional* em Brasília, Henrique Filho, o Reco do Bandolim, respondeu que, depois de consolidadas essas atividades, a mídia se aproximou naturalmente: *Eu acho que foi assim... na medida em que o Clube do Choro foi se impondo, a mídia foi se aproximando. Quer dizer, lamentavelmente, a mídia chega no momento em que ela enxerga vantagens...* Salienta ainda, depois de explicitar alguns dos resultados obtidos através desse meio, que essa relação tem acontecido *da melhor forma*. E acrescenta:

*Esse é um projeto que foi feito para Brasília, é um projeto local que hoje é assistido por um público de 20 milhões de pessoas no Brasil inteiro.[...] Você chega em qualquer lugar do Brasil, todo mundo conhece o Clube do Choro... qualquer lugar do Brasil que você vá! [...] Basta você ver a quantidade de material que a gente recebe de músicos importantes que querem tocar no Clube do Choro.*

Aludindo à profissão de jornalista que o presidente do *Clube do Choro* não deixou de exercer na *Rádio Nacional de Brasília*, o professor Vadim afirma em seu depoimento: *o Reco é a mídia!* Lembra que, além do seu trabalho na *Rádio Nacional*, de ter tido oportunidade de comandar ali um programa ligado ao choro, Reco do Bandolim se relaciona muito bem com o meio jornalístico, o que ajudou a divulgar a nova face do clube, que o professor reconhece ter sido fruto de muito empenho e esforço seus, ter resultado em um trabalho de qualidade e influência positiva na cidade. Entusiasticamente, Vadim ressalta:

*ele é a mídia! Então o que ele fez... ele falou pros amigos, olha, assim, assim, assim, vamos lá, e o jornalista é um cara engajado, quando você fala pra ele o que acontece... o Clube do Choro viveu cheio de jornalista, porque o jornalista não gosta de qualquer lugar, o jornalista é um intelectual, ele não engole qualquer coisa.*

O professor destaca outro elemento de importância nesse contexto, ao lembrar que *Brasília tem que agradecer por ter uma rádio como a Rádio Nacional que prestigiou o local e que prestigia a música brasileira, a boa música brasileira [...] o que nós temos aqui é um fenômeno Brasil, que não acontece em muitos lugares – devia acontecer*. Reafirmando ainda essa circunstância característica da *Rádio Nacional*, comenta: *a imprensa oficial é aquela que*

*não depende do pagamento de tributos, de vamos dizer assim, de colaborações externas [...] a Rádio Nacional tinha uma obrigação, até um tempo atrás, de tocar 100% de programação de música brasileira...*<sup>178</sup> O apoio da *imprensa oficial*, como já pôde ser observado neste trabalho, vem acontecendo de forma natural desde o início, assim como um crescimento do investimento de uma série de outras instituições midiáticas, o que permite afirmar que as duas declarações, do próprio Henrique Santos Filho e do professor, apesar de parecerem contraditórias, acabam se encontrando em um ponto: a influência da atividade de um jornalista, com espaço tanto no meio jornalístico brasiliense mais geral quanto na *imprensa oficial*, que realiza um trabalho eficiente, desbravador de caminhos, um trabalho que possibilitou o investimento cada vez maior de mais e mais instituições midiáticas no processo de afirmação do *Clube do Choro*.

Por sua vez, o depoimento do professor Dourado, ao mencionar o papel de Reco do Bandolim no desenvolvimento do choro na cidade de Brasília, tanto contribui para essa constatação, quanto destaca a efetivação ali do processo de *circularidade comunicacional* mencionado por Canclini<sup>179</sup>, processo que favoreceu muito o ecletismo que reina também na platéia e que só seria possível com o auxílio dessa circunstância midiática:

*ele [Reco do Bandolim] profissionaliza a produção do choro, a produção midiática do Choro... [...] [isso foi possível] pela justificativa que teve que criar pra conseguir recurso... pra conseguir todos os recursos pra reformar e depois montar uma série de projetos e depois sustentar isso. Depois pra trazer pessoas... isso sem o apoio do público, sem criar um interesse, isso seria impossível. E... o impacto que aquilo tem na sociedade [...]. envolveu um público que... tem que ficar os três dias para você ver.... [Grifos e comentários meus]<sup>180</sup>*

No tocante ainda a essa abordagem do *terceiro nível da comunicação*, deve-se ressaltar a atuação também histórica e constante nesse cenário de Irlam Rocha Lima, jornalista do *Correio Braziliense*<sup>181</sup>, responsável pela parte de música no *Caderno Cidades* que cobriu e continua cobrindo ainda muitas atividades do clube. Esse jornalista sempre esteve atento às manifestações dos chorões em Brasília, notificando os acontecimentos desde a década de 1970. Merece referência também a atuação da advogada Sônia Palhares e do diletante Caio Tibúrcio, que divulgam no *site Agenda Samba-Choro* as atividades do *Clube* e

<sup>178</sup> Entrevista concedida por Vadim Arsky em Brasília, em 5 de maio de 2005. Vadim Arsky é professor do Departamento de Música da Universidade de Brasília.

<sup>179</sup> Cf. CANCLINI, op. cit.

<sup>180</sup> Entrevista citada, concedida pelo professor Ricardo Dourado Freire.

<sup>181</sup> Conforme observado, sobretudo, no material encontrado nos arquivos do *Correio Braziliense*, esse jornal, um dos mais antigos da cidade e de maior circulação, cobriu desde o início, não somente as atividades do clube reformado, mas também aquelas que marcaram o início das primeiras trajetórias dos chorões brasilienses na década de 1970.

dos chorões na cidade, promovem e estabelecem contatos pela Internet com os *fruidores* do choro, com os frequentadores do clube e com os alunos da *Escola Raphael Rabelo*, divulgam os principais acontecimentos relacionados a esse gênero musical no cenário brasiliense, até mesmo trabalhando com um arquivo de fotos.<sup>182</sup>

Essas reflexões que conduziram à busca mais direta do complexo de interações da mídia em Brasília com o choro, no entanto, abordadas por outro ângulo, apontaram as inevitáveis questões: de que modo a tradição carioca sobrevive nesse cenário brasiliense que prevê uma ação intensa da mídia? Qual o seu papel nesse novo contexto? Essas questões convidam ao diálogo de Canclini<sup>183</sup> com Jodelet<sup>184</sup>, quando Canclini discorre sobre a ação da *mídia* efetivadora da *circularidade comunicacional*, sobre o *jogo de ecos* que integram e ao mesmo tempo dão voz aos vários grupos sociais que ajudam a constituir a fragmentação do cenário *pós-moderno*, a sua trama essencialmente híbrida. O *Jogo de ecos* ocasiona, assim, uma interferência direta dos grupos tradicionais na trama social, no caso particular desta investigação, a interferência na trama brasiliense das já mencionadas possibilidades implícitas na socialidade e teor significativo característicos das rodas de choro e estabelece as condições para que sejam ouvidos e reconhecidos, favorece a divulgação da sua prática, o seu compartilhamento com a sociedade, até mesmo com as circunstâncias estabelecidas pelo *empreendedorismo urbano*, pelo processo de elaboração de *imagens-síntese* da cidade, conforme já observado. A *circularidade comunicacional* propicia, portanto, nesse caso particular, a divulgação, a ampliação do processo de *emergência, objetivação, ancoragem e naturalização* de novos feixes de significações relacionados à prática dos chorões brasilienses, contribuindo também, naturalmente, para o ecletismo que caracteriza tanto a platéia e o palco do clube, quanto o pátio da *Escola de Choro*. O *jogo de ecos* contribui para o favorecimento das condições que permitem outros modos de ocupação da *cidade modernista* por esses músicos e seus receptores, diferentes daqueles já realizados, além de permitir a interação com receptores situados em cenários diversos, portadores de uma vivência e bagagem histórica específicas.

Tendo em vista essa última abordagem, portanto, posso dizer também que essa ação da mídia, possivelmente, propiciou imagens e audições que permitiram aos jovens brasilienses (e brasileiros), pertencentes a diferentes dimensões sociais, interagirem com essa *circularidade*

---

<sup>182</sup> Disponível em < <http://www.samba-choro.com.br> > Acessar: eventos (Clube do Choro de Brasília) – fotos.

<sup>183</sup> Cf. CANCLINI, op. cit.

<sup>184</sup> Cf. JODELET, op. cit.,



*comunicacional*, ou seja, se identificarem em casa com o que estava acontecendo na *cidade/país*. Em seus depoimentos, alguns alunos da *Escola de Choro Raphael Rabello* mencionaram que o seu primeiro contato com o choro aconteceu por esse intermédio, não só pelos jornais televisivos locais que passaram a informar cotidianamente as atividades do clube e da escola de choro, mas também dos programas da TV Senado, que retransmitem a programação do clube para todo o país. Um desses alunos<sup>185</sup> lembrou-se que tomou contato com o choro brasileiro na Bahia por meio dessas transmissões, que o levavam a ficar acordado até mais tarde, já que aconteciam, geralmente, em primeira mão, à meia-noite de sábado. É interessante lembrar ainda que esse contato e intermediação levaram esse rapaz para Brasília com a finalidade de estudar na *Escola de Choro*.

Pôde ser constatado, portanto, que esse cenário de interações permitiu à *tradição nômade*, no seu contato com a mídia *rotineira e prática*, não necessitar apenas das *reconstituições ritualizadas* para difundir-se, tendo em vista que as *reproduções técnicas* tiveram também uma importância decisiva na afirmação da prática e da instituição dos chorões. Interagindo com essa realidade, essa prática foi e ainda continua sendo remodelada, muitas vezes *reinventada*, para ser *reimplantada* na cidade cosmopolita e *pós-moderna*; pela *circularidade comunicacional*, extrapolou a interação *face-a-face* ritualizada do *Clube do Choro* e dos outros diversos locais com os quais tem interagido na cidade, chegando a um público muito mais diversificado, o que fez com que participasse de processos de *re-significações*, permitiu outras apropriações, estabeleceu as possibilidades para que pudesse integrar as circunstâncias ligadas ao *empreendedorismo urbano*, conforme descrito por Harvey<sup>186</sup> e Sanchez<sup>187</sup>. Essa circunstância, por sua vez, permite também a abertura do diálogo com Hobsbawn que refletiu sobre o processo que denominou *invenção da tradição*<sup>188</sup>. Thompson também participa desse diálogo, ao lançar mão das reflexões desse autor no momento de criticar a literatura que trata das relações da mídia com a tradição, tendo em vista apenas o seu lado de *objeto fabricado*. Thompson assevera que

*ao insistir na distinção de tradições autênticas e artificiais e relegar a primeira ao passado, essa linha de argumento não dá a devida atenção ao fato de que as tradições se tornaram cada vez mais interligadas às formas mediadas. Quando o conteúdo simbólico da tradição se articula aos produtos da mídia, este, necessariamente, se distancia em alguma medida dos contextos da vida prática; o estabelecimento e a manutenção de tradições no tempo dependem agora de formas de interação que não têm*

<sup>185</sup> Entrevistas concedidas nas dependências da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello* no dia 27 de abril de 2006.

<sup>186</sup> Cf. HARVEY, op. cit.

<sup>187</sup> Cf. SANCHEZ, op. cit.

<sup>188</sup> Cf. HOBSBAWN, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

*mais o caráter imediato. Mas as tradições que dependem grandemente das formas simbólicas mediadas não são ipso facto menos autênticas do que as que são transmitidas exclusivamente através da interação face-a-face. Num mundo permeado pelos meios de comunicação tradições se tornaram mais e mais dependentes de formas simbólicas mediadas; elas foram desalojadas de lugares particulares e reimplantadas na vida social de novas maneiras. Mas o desenraizamento e a nova ancoragem das tradições não as tornam necessariamente inautênticas nem as condenam à extinção.*<sup>189</sup> [Grifos meus]

Essas reflexões e observações permitem observar com Canclini<sup>190</sup>, Thompson<sup>191</sup> e Jodelet<sup>192</sup>, tendo em vista também o encontro das manifestações musicais dos chorões com a realidade *econômico-empresarial* contemporânea em Brasília, intrinsecamente relacionada aos *meios eletrônicos de informação*, que a tradição carioca *re-significada* foi *remodelada, transformada, talvez até fortalecida e revigorada através de encontros com outros estilos de vida.*<sup>193</sup>

Pode ser dito, com os autores abordados, tendo em vista também o complexo de interações da mídia com o choro em Brasília e a atuação de alguns mediadores nesse cenário, que *a comunicação social, sob os seus aspectos interindividuais, institucionais e midiáticos* tem aparecido como *condição de possibilidade e de determinação das representações e do pensamento sociais*<sup>194</sup> no cenário brasileiro dos chorões. Ajudando a formar *opinião*, contribuindo para forjar *atitude* e propiciando a circulação de *propaganda* no tocante às novas *representações sociais* ligadas ao choro na capital brasileira *pós-moderna*, auxiliando a construção de *imagens-sínteses da cidade/país ideal* nesse outro recorte de tempo, os sistemas midiáticos têm possibilitado, respectivamente, a *difusão*, a *propagação* e a criação de *estereótipos*; têm participado ativamente do processo que permite constatar a *tradição carioca re-significada*. E, mais especificamente ainda, se essa tradição for observada na sua interação com alguns dos objetivos e empreendimentos do *Clube do Choro* e com o *empreendedorismo urbano*, fortemente vinculado à ação da mídia no cenário *pós-moderno* brasileiro, pode ser constatado também o processo que permite falar mais à vontade em *tradição inventada*.

Circunstâncias dos chorões envolvidas intensamente com a comunicação midiática, que ajudaram a instaurar versões da realidade comuns e partilhadas, *identidades*<sup>195</sup>,

<sup>189</sup> THOMPSON, J. B. *A mídia e a modernidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998, p. 177- 178.

<sup>190</sup> Cf. CANCLINI, op. cit.

<sup>191</sup> Cf. THOMPSON, op. cit.

<sup>192</sup> Cf. JODELET, op. cit.

<sup>193</sup> THOMPSON, op. cit., p. 170.

<sup>194</sup> JODELET, op. cit., p. 30.

<sup>195</sup> THOMPSON, op. cit, p. 45- 46. Segundo esse autor, *na recepção e apropriação das mensagens da mídia, os indivíduos são envolvidos num processo de formação pessoal e autocompreensão – embora em formas nem*

favorecendo a adesão coletiva, o estabelecimento de um vínculo social, a efetivação da função simbólica de uma unidade e de uma pertença, o surgimento de novas *representações sociais* que traduzem o modo como certos grupos na cidade concebem as suas relações com os objetos que os afetam de forma diferente em uma mesma trama de relações. Por outro lado, o diálogo com o *campo da comunicação* contribuiu para a percepção de um instrumento fundamental relacionado às transformações que aconteceram no universo dos chorões nessa cidade, que trouxe também o questionamento referente à sobrevivência ou não da tradição nesse cenário, a abordagem da *memória* que, naturalmente, fez meu olhar voltar-se novamente para essa circunstância, parte integrante também da grande *mesa de negociações* que levou à constituição do *complexo cultural do choro* em Brasília a partir da década de 1990.

### 3.3.2 O diálogo com a memória

Esse ângulo da abordagem das raízes do choro em Brasília, portanto, que até agora ocupava uma pequena parte da memória cultivada pelo clube<sup>196</sup>, clama novamente pela análise da trama que revela encontros e negociações no cenário dos chorões brasilienses, que não exclui o conflito e a resistência na constituição de um *lugar praticado* que prevê uma *maneira própria* de *usar o lugar do outro*, se for lembrado também Certeau.<sup>197</sup> Em relação a essa abordagem, alguns depoimentos de músicos, filhos de antigos chorões, que representaram um papel importante nos primeiros momentos do choro brasiliense, revelaram aquiescência e concordância em relação à importância da inserção do clube em um outro tempo, unanimidade no reconhecimento das vantagens da profissionalização dos músicos, do papel de celeiro de músicos da *Escola Raphael Rabello* no cenário brasiliense. No entanto, esses depoimentos revelaram também certo saudosismo e uma ponta de mágoa por considerarem que os chorões e os feitos do passado não são mais devidamente valorizados na sua instituição. O reconhecimento dessa circunstância levou um deles, que atualmente levanta e restaura com cuidado o material deixado pelo pai, a fazer a seguinte observação: *nós temos que andar para o futuro, mas nem o futuro se passa sem o passado*. Esse mesmo músico, também revelando uma ponta de saudosismo, afirma que as rodas de choro não acontecem mais como antes, porque quando um chorão é solicitado a participar de uma roda caseira,

---

*sempre explícitas e reconhecidas como tais. Apoderando-se de mensagens e rotineiramente incorporando-a à própria vida, o indivíduo está implicitamente construindo uma compreensão de si mesmo, uma consciência daquilo que ele é e de onde ele está situado no tempo e no espaço. [...] Nós estamos ativamente nos modificando por meio de mensagens e de conteúdo significativo oferecidos pelos produtos da mídia (entre outras coisas).*

<sup>196</sup> O projeto mais recente, *30 anos do Clube do Choro*, incluiu nas suas apresentações no final de setembro de 2007 uma homenagem *pontual* aos chorões veteranos de Brasília.

<sup>197</sup> CERTEAU, op. cit.

responde que tem um compromisso profissional naquele período. Outro músico entrevistado, que tem seu nome na ata da *Assembléia de fundação do Clube do Choro* e uma participação restrita nas apresentações do clube como músico, sem desmerecer o papel atual dessa instituição, ao ser solicitado para falar mais diretamente sobre essa atuação, refere-se sempre à *Escola Raphael Rabelo*, como se apenas ela tivesse importância no contexto dos projetos já mencionados. Já outro filho de chorão veterano, que tem uma atuação mais constante no palco do clube, até mesmo nos três dias de apresentações semanais, que considera um *espaço nobre*, lembra que não é fácil conseguir esse espaço e que precisa lançar mão sempre, de forma veemente, de seu *direito histórico* de ali estar. Outro veterano recorda magoado que não foi aceita a sua proposta de apresentar-se com grandes nomes com os quais atuara no Rio de Janeiro, antes de chegar a Brasília e que atualmente são presenças assíduas no clube. A grande maioria, no entanto, mesmo apontando questões que não são pessoais, reconhece a ação, iniciativa e capacidade de mediador do atual presidente do clube responsável pelas inovações e não deixam de atribuir as conquistas atuais à sua reconhecida atividade e capacidade empreendedora.

Por outro lado, a análise do programa das apresentações do clube evidencia que chorões brasilienses veteranos ali se apresentaram apenas algumas poucas vezes, nesses pouco mais de dez anos; outros fizeram parte do conjunto *Choro Livre*, oficial do clube, durante os sete primeiros anos. No seu cômputo geral, no entanto, o número de apresentações de veteranos é pequeno e, com raras exceções, como é o caso de Odette Ernest Dias, essas apresentações têm acontecido sempre no espaço do projeto *Prata da Casa*, aos sábados. Alencar, reconhecido por Turíbio Santos como *um violonista completo*, compareceu mais como integrante do grupo *Choro Livre* ou acompanhando alguns artistas do que em uma apresentação sua. A ausência de fotos dos veteranos nas paredes repletas de fotos de antigos chorões cariocas chama a atenção de quem conhece a história do lugar, há apenas a foto de Francisco de Assis Carvalho, o Six (Fig. 44. Anexo I). O nome daqueles que tiveram uma atuação marcante nos primórdios do choro em Brasília, não encontraram acolhida em nenhum dos vários projetos<sup>198</sup> que, entre seus objetivos, não pode ser esquecido, incluem a preocupação constante com o *cultivo das raízes*.

No entanto, mostrando não estar influenciada pelas ponderações da geração anterior, ou mesmo por essas constatações, a nova geração de músicos que se formou durante o período de afirmação do clube, em contato constante com Paulo Moura, Paulo Sérgio Santos,

---

<sup>198</sup> Um dos únicos momentos em que isso aconteceu foi aquele que muito recentemente, em 2007, comemorou os trinta anos de existência do clube.

Armandinho e Hermeto Paschoal, sobretudo, parece ver com olhos diferentes a sua inserção nesse outro tempo, o que ajuda a responder também de forma positiva a algumas questões que logo serão apresentadas. E essa nova geração tem tido espaço no clube, mesmo os que chegaram a viver próximos dos veteranos, e que conhecem mais de perto o pensamento e questionamentos da velha guarda, como Fernando César, atual coordenador da *Escola Raphael Rabello* e filho do veterano violonista José Américo, que tem convivido com os antigos chorões desde muito criança, referem-se de forma positiva às iniciativas e atividades que inseriram o clube na contemporaneidade e à participação do atual presidente dessa instituição nesse processo. Segundo Fernando César:

*ele foi o grande empreendedor, foi um sonho assim, sempre achando que o negócio ia dar certo, ficou lá, funcionou o Clube do Choro alguns anos, três anos sem patrocínio, na verdade a nossa cultura se não tiver um investimento por parte de alguém não tem como, porque você precisa pagar o músico, o músico precisa receber e você precisa dar acesso às pessoas às aulas e aos shows....*<sup>199</sup>

Dudu Maia, outro jovem e atuante músico instrumentista que desponta no cenário brasileiro, concordando com Fernando César, ressalta a importância da profissionalização do músico em Brasília, lembrando também a atuação do presidente do clube no processo de renovação da instituição: *ele é o responsável por eu estar vivendo de música hoje*<sup>200</sup> *e vários músicos de Brasília. Com certeza absoluta. É um trabalho muito difícil e importante. Ele botou o choro lá em cima.[...] Nacionalmente, com certeza. É uma referência enorme.*<sup>201</sup> Considerou um *bom sinal* de profissionalismo a dificuldade de reunir atualmente os músicos em uma roda caseira. Já o músico brasileiro Hamilton de Holanda, de renome nacional e internacional, criança no momento da fundação do clube e presença constante nesse palco, alega *ter alcançado êxito na carreira porque a casa sempre incentivou novos talentos.*<sup>202</sup>

Assim, essas constatações, ante a abordagem geral das condições em que se efetivaram e se efetivam ainda os projetos culturais do *Clube do Choro*, das observações de chorões que vivenciaram de forma diferente outro tempo em Brasília, permitiram perceber algumas contradições nos seus depoimentos, mágoas pessoais em relação às circunstâncias atuais do choro nessa cidade e, ao mesmo tempo, o reconhecimento da importância das novas relações que vivenciam atualmente. Diante dessas circunstâncias e reflexões, não se pode afirmar que,

<sup>199</sup> Entrevista citada, concedida por Fernando César Vasconcelos Mendes.

<sup>200</sup> Durante o seu *show* no *Bar Platz*, Dudu Maia anunciou que seu novo CD estava ali à venda.

<sup>201</sup> Entrevista citada, concedida por Eduardo Maia, o Dudu Maia.

<sup>202</sup> LLEDO, Maria J. Apostas do Choro em Brasília. *Hoje em Dia*. Brasília, 26 ago. a 01 set. 2007. Caderno Brasília. Comentário colhido nessa fonte.

enfrentando o antigo conflito entre tradição e modernidade e com ele convivendo, passando pela insegurança de ambos os lados de que uma vivência peculiar possa interferir ou anular os feitos e efeitos da outra, não estaria vencendo nesse contexto a força da intenção de buscar outro caminho, uma nova visibilidade para a música brasileira e para a nova capital a partir da prática do Choro, tendo em vista uma meta bem definida e almejada? Uma meta capaz de encobrir outras necessidades de interação do choro e dos chorões nesse momento?

Os depoimentos, os fatos relatados, a análise e cruzamento dos dados colhidos, revelam realmente que se pode dar uma resposta afirmativa a essas questões que brotaram da observação de um cenário de *identidades co-produzidas*, um *cenário de negociação* que inclui o conflito. Cenário de *negociação* que incorpora contradições, pois, apesar de todas as observações dos que julgam que os veteranos não estão sendo suficientemente prestigiados, os chorões brasilienses não deixam de interagir com o *complexo do choro* em Brasília, que tem como importante referência a reforma do Clube em 1997. Todos estão no palco de um modo ou de outro. De um modo geral a grande maioria freqüenta e, inevitavelmente, convive com esse *complexo, negociando*. Portanto, nessa grande *mesa de negociações*, na qual acontece o deslizar constante entre contrários, em que coexiste tanto aquilo *que se deixa hibridar* quanto o *que não se deixa hibridar*, se for lembrado Canclini<sup>203</sup>, continua a haver um choque de gerações no universo dos chorões brasilienses, perceptível na fala dos chorões mais antigos e de alguns de seus filhos. Nessa fala, de um modo geral, esboça-se também a falta que sentem da *socialidade* e disponibilidade que estava na base dos encontros de chorões de outra época, quando se encontravam no *Clube do Choro* para tocar, a falta de um espaço antes destinado apenas a essa prática, que apresentava características que marcaram outro tempo em Brasília: um tempo em que o choro se constituiu, sobretudo, em um dos elementos importantes de *coesão social* num cenário de *re-construção de identidades*.

No entanto, há também o reconhecimento das novas possibilidades apresentadas tanto por um cenário chorão *pós-moderno*, pela sua circunstância característica, quanto pelo reconhecimento do dinamismo de uma ação obstinada em atingir essa meta; a obstinação e a necessidade de atingir objetivos muito bem estabelecidos que, talvez, tenha criado uma circunstância que não permitiu visualizar esse outro lado do processo, a falta que começa a fazer a menção mais atenta às raízes, à memória, em todos os seus ângulos e possibilidades. Essa atenção talvez diminuísse o choque entre gerações no seio do clube, possibilitasse uma ocupação mais natural de um lugar que muitas vezes é entendido por alguns como o *lugar do outro*, atendendo a interesses diversos, de tal forma, que não o frequentam com a constância

---

<sup>203</sup> Cf. CANCLINI, op. cit.

que gostariam; um lugar que, assim percebido, faz que alguns outros chorões revelem uma *maneira própria de usá-lo*, já que ali ainda podem ouvir e, em alguns poucos casos, apenas *acompanhar* músicos convidados, outras vezes, seguir a profissionalização de seus filhos que ali têm espaço para se desenvolverem e serem reconhecidos, ou, em algumas outras circunstâncias, seguir a atuação de seus alunos ou ex-alunos.

A ocupação do *lugar do outro* leva à constatação de uma situação de contradição, quando, sem se esquecer e lamentar os tempos idos, a falta de espaço para reuniões mais informais, ou, mesmo, para a apresentação de veteranos nos espaços nobres, a maioria dos antigos músicos reconhece também a importância da profissionalização dos chorões nesse contexto e o trabalho incansável do *mediador* – o atual presidente do clube. Assim, nessa grande *mesa de negociação*, deve ser reconhecido, novamente com Canclini, que em *toda fronteira há arames rígidos e caídos* e que nesse grande palco, em que se dá a *encenação cotidiana*, em um ambiente em que se mesclam interesses diversos, acontece um processo no qual, *uns e outros dramatizam a experiência da alteridade e do reconhecimento*.<sup>204</sup> Trata-se de um palco onde forças contrárias se confrontam, mas também se aliam em diferentes momentos.

Visto em seu cômputo geral, portanto, o *Clube do Choro de Brasília* constitui-se em um espaço, no qual se cruzam diversos *campos sociais* mais amplos ou mais restritos no cenário brasiliense, em que se forjam *identidades co-produzidas*; um dos palcos em que se encena a desigualdade e a diferença em um contexto de *negociações* que não exclui o seu diálogo com a *memória*, assim como o conflito e a resistência nas situações concretas que viabiliza. Esse é um dos espaços e palcos brasilienses que efetivam circunstâncias semelhantes àquelas que, provavelmente, levaram Canclini a observar:

*estudar o modo como estão sendo produzidas as relações de continuidade, ruptura e hibridação entre sistemas locais e globais, tradicionais e ultra modernos, do desenvolvimento cultural é, hoje, um dos maiores desafios para se repensar a identidade e a cidadania. [...] a complexidade dos matizes dessas interações demanda também um estudo das identidades como processos de negociação.*<sup>205</sup>

Por outro lado, evidencia-se que esse *lugar praticado referência* dos chorões em Brasília, que se constituiu em um *ponto de inflexão* importante no referente a outro recorte de tempo relacionado ao choro nessa cidade, revelou também a presença forte de um mediador,

---

<sup>204</sup> CANCLINI, op. cit., p. 279.

<sup>205</sup> Ibidem, p. 349.

cuja atuação, já esboçada várias vezes nesse texto, levou à busca de uma fundamentação mais consistente sobre esse seu papel.

### 3.4 O PAPEL DO SEGUNDO MEDIADOR

O contexto dos chorões brasileiros observado até então, que teve à frente uma figura que tem sido constantemente mencionada, o presidente do *Clube do Choro de Brasília* desde 1993, Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim, reuniu material suficiente para que seja estabelecido um diálogo com Bourdieu<sup>206</sup> e com Thompson<sup>207</sup>, que refletem sobre as características do *porta-voz* de um grupo, que permitem falar no papel de *mediador* conforme abordado neste trabalho. Essas reflexões ressaltam a força na sociedade de alguns indivíduos, capazes não apenas de se apresentarem como *porta-vozes*, segundo fundamentação no primeiro, mas também de se situarem como *indivíduos* capazes de fazerem interagir o seu dinamismo com uma *instituição paradigmática*, conforme definido pelo segundo, e, nessa condição, com toda possibilidade de apresentarem-se como *mediadores* em uma circunstância de interações em que representam o seu grupo, de aproveitarem os *recursos que os tornam capazes de tomar decisões e perseguir objetivos que têm consequências de longo alcance*.<sup>208</sup>

A primeira abordagem, que remete ao *porta-voz* de um grupo social, me leva a começar refletindo com Bourdieu sobre o contexto que constitui um *campo social*, composto pela multidimensionalidade e jogo de forças (econômicas, culturais e simbólicas) que o caracterizam e, nesse contexto, sobre outros campos menos abrangentes que ali, naturalmente, se instituem e elegem seus *porta-vozes* pelo *poder propriamente simbólico da nomeação*.<sup>209</sup> Esses campos restritos fazem-se reconhecer pela reunião e prática dos indivíduos que os compõem, que interagem com o universo de forças mais amplo, que *objetivam e evidenciam as representações sociais* que os fazem existirem como tais. Com esse ponto de partida, portanto, mencionando *a força simbólica da nomeação* à qual Bourdieu se refere, focalizo determinados indivíduos que podem falar em nome do grupo, encabeçar o *processo de instituição, geralmente percebido e descrito como processo de delegação, pelo qual o mandatário recebe do grupo, o poder de fazer o grupo*.<sup>210</sup> Bourdieu lembra que acontece o *mistério do ministério*, ou seja, um processo intrincado e reverso, que leva também ao

<sup>206</sup> Cf. BOURDIEU Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand, 2003.

<sup>207</sup> Cf. THOMPSON, op. cit.

<sup>208</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>209</sup> Cf. BOURDIEU, op. cit. 156-158.

<sup>210</sup> Ibidem, p 157



processo de transubstanciação que faz com que o porta-voz se torne no grupo que ele exprime<sup>211</sup>, um daqueles casos de *magia social*, em que um homem tanto pode-se identificar quanto ser identificado com um conjunto de homens, ou com uma entidade social. Acrescenta:

*o porta –voz do grupo dotado do pleno poder de falar e de agir em nome do grupo e, em primeiro lugar, sobre o grupo pela magia da palavra de ordem, é o substituto do grupo que somente por esta procuração existe.*<sup>212</sup>

Bourdieu, partindo dessa circunstância de complexidade implicada com o que define como *mistério do ministério*, que lega também um poder político ao *porta-voz*, assinala ainda que a própria instituição, a nomeação, as classificações utilizadas pelos votantes para fazerem a sua escolha, são produtos também de todas as lutas anteriores do campo: *Toda história do campo social está presente, em cada momento, em forma materializada – em instituições – [...] e em forma incorporada – nas atitudes dos agentes que fazem funcionar essas instituições ou que as combatem.*<sup>213</sup> A instituição, segundo esse autor, incorpora a sua própria história, que se incorpora também no *porta-voz*.

As observações de Bourdieu abrem espaço para o diálogo com Thompson<sup>214</sup>, que analisa o poder de certos *indivíduos* que provêm do seu lugar em uma *instituição paradigmática*<sup>215</sup>, poder que lhes concede recursos para agirem e falarem em seu nome. Só que o autor transcende essa abordagem, ao afirmar mais enfaticamente do que Bourdieu, o papel de indivíduos que, nessa posição, mostram ainda um dinamismo característico, ou seja, tanto a *capacidade de agir para alcançar seus objetivos e interesses,[...] como a capacidade de intervir no curso dos acontecimentos e em suas consequências*<sup>216</sup>.

---

<sup>211</sup> Ibidem.

<sup>212</sup> Ibidem, p. 158

<sup>213</sup> Ibidem, p. 156

<sup>214</sup> Cf. THOMPSON, op. cit.

<sup>215</sup> Ibidem, p. 22. Esse autor entende como *instituição paradigmática [...] uma instituição que pode fornecer a estrutura para a acumulação intensiva de um certo tipo de recurso, e daí uma base privilegiada para o exercício de uma certa forma de poder – da mesma forma que, por exemplo, uma empresa comercial de nossos dias serve de estrutura para a capitalização de recursos materiais que são a base privilegiada para o exercício do poder econômico*. Observa que as instituições culturais são as instituições mais características para serem entendidas como *instituições paradigmáticas*, permitindo atingir diretamente a base privilegiada para o exercício do *poder simbólico*: os recursos culturais. Para esse autor, os principais poderes que podem ser exercidos com uma base privilegiada em termos de um determinado tipo de recurso são: o poder político, o econômico, o coercitivo e o simbólico. Observa ainda que essas distinções são de caráter essencialmente político e *refletem os diferentes tipos de atividades nas quais os seres humanos se ocupam e os diversos tipos de recursos de que se servem no exercício do poder*.

<sup>216</sup> Ibidem, p. 21.

A circunstância que promove a interação da ação dinâmica e da capacidade de percepção e transformação desses agentes com os recursos que a instituição lhes oferece, em um campo interativo preexistente, a possibilidade de incorporarem a sua história e de gerirem a interação de diferentes *programas de ação* com base nesse contexto, lhes possibilita adquirir um grande *poder simbólico*<sup>217</sup>. O poder simbólico nasce, então, de uma situação que abriga esse *cômputo de possibilidades* que podem ser resumidas sublinhando o investimento nos recursos institucionais e a ação dinâmica individual. Segundo Thompson, trata-se de um *cômputo de possibilidades* que, sobretudo em termos das *instituições culturais* está empenhado no desenvolvimento das *competências e formas de conhecimento empregadas [...] na atividade de produção, transmissão e recepção do significado das formas simbólicas*.<sup>218</sup> Como resultado dessa interação pode ser computado um *prestígio acumulado, o reconhecimento e o respeito que é tributado a alguns produtores ou instituições (capital simbólico)*. Thompson lembra ainda que a atividade simbólica *é característica fundamental da vida social, em igualdade de produção com a atividade produtiva [...] e a atividade coercitiva*.<sup>219</sup>

Diante de todas essas observações, a *capacidade de agir* daquele que alia às condições e recursos de *porta-voz* do grupo instituído o seu dinamismo e competência, a que Bourdieu<sup>220</sup> e Thompson<sup>221</sup> se referem, respectivamente, parece caracterizar as iniciativas de Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim, presidente do *Clube do choro* (Fig.35. Anexo I), já bastante mencionadas. As iniciativas do *porta-voz* do *Clube do Choro de Brasília* fizeram renascer, em outro tempo, um grande poder simbólico relacionado ao clube e à sua própria pessoa e que se manifestaram, sobretudo, por sua perseverança e insistência no investimento intenso na profissionalização do músico popular, no seu diálogo com outros gêneros musicais brasileiros sem perder de vista os efeitos da globalização, na sua relação com as instituições midiáticas *práticas e rotineiras*, no diálogo insistente e constante com outros diferentes *programas de ação* no cenário brasiliense.

Todas essas circunstâncias de interação tiveram conseqüências que permitiram a Teixeira falar em um *complexo do choro em Brasília*, permitiram a ampliação de outro tipo de

---

<sup>217</sup>Ibidem, p. 22. Thompson lembra ainda que se há o predomínio de um recurso que direciona para determinado tipo de poder em uma *instituição paradigmática*, esse poder tem uma relação intrincada, nesse mesmo contexto, com os outros tipos relacionados. Tendo em vista as *instituições paradigmáticas* afirma que *elas implicam uma mistura complexa de diferentes tipos de atividades, recursos e poder, ainda que direcionadas essencialmente para a acumulação de determinados recursos e o exercício de certa forma de poder*.

<sup>218</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>219</sup> Ibidem.

<sup>220</sup> Cf. BOURDIEU, op. cit.

<sup>221</sup> Cf. THOMPSON, op. cit.

diálogo com as instituições governamentais: aquele que levou a instituição dos chorões brasileiros a ser considerada, em 2007, *Patrimônio Cultural Imaterial de Brasília* pelo Governo do Distrito Federal e a receber por decreto do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, a condecoração da *Ordem do Mérito Cultural* na classe de *Cavaleiro*, em cerimônia realizada no *Palácio do Planalto*, no dia 8 de novembro desse mesmo ano. Segundo informações enviadas por e-mail para os correspondentes do *Clube do Choro*,

*o secretário de Cultura do DF, Silvestre Gorgulho, determinou que a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico inicie os procedimentos para que o Clube do Choro seja formalmente registrado como patrimônio da cidade, “por seu papel na formação da identidade cultural de Brasília e na construção de nossa melhor imagem”. Segundo o diretor do DePHA, José Carlos Córdova Coutinho, o Clube do Choro “tornou Brasília uma referência nacional e é um dever de justiça reconhecer a importância do papel que desempenha na vida cultural da cidade.” Ele disse ainda que considera o trabalho desenvolvido pelo Clube “uma das manifestações mais autênticas e democráticas que podemos ostentar perante o Brasil.”<sup>222</sup> [Grifos meus]*

Trata-se de mais um efeito das *imagens-sínteses* que o choro ajuda a constituir em Brasília atualmente, portanto, imagens que interagiram com a constituição da *terceira imagem-espelho* forjada na *cidade/país* que, no âmbito deste trabalho, também está sendo observada.

A condução deste capítulo que tem como cerne o *Clube do Choro de Brasília*, reformado em 1997 (Fig. 36 a 51. Anexo I), culmina nessas últimas observações, evidenciando a constituição dinâmica e perseverante de um *lugar praticado referência* dos chorões nessa cidade, assim como a atuação do seu *porta-voz* oficial. Essa atuação, com base na fundamentação apresentada, pode ser considerada também como política, capaz de revelar um bom aproveitamento dos recursos que a *nomeação* possibilitou, que inclui a história e a posse de um *bem cultural*, aliado a uma atuação dinâmica, eficiente, que realmente caracterizou o papel do *mediador*. Na sua condição de *porta-voz* desse grupo de cidadãos brasileiros, com o intuito de colocar em cena o *Clube do Choro de Brasília*, portanto, o presidente eleito em 1993 foi capaz de fazer valer as observações de Thompson: se *as instituições definem a configuração dos campos de interação pré-existentes, ao mesmo tempo, criam novas posições dentro deles, bem como novos conjuntos de trajetórias de vida para os indivíduos que os ocupam.*<sup>223</sup> E como afirma o próprio Thompson,

<sup>222</sup> Trecho do e-mail enviado pelo *Clube do Choro de Brasília* em 24 de outubro de 2007. Ver também (Anexo III E)

<sup>223</sup> THOMPSON, op. cit. p. 21

*a posição que um indivíduo ocupa dentro de um campo ou instituição é muito estreitamente ligado ao poder que ele ou ela possui. No sentido mais geral, poder é a capacidade de agir para alcançar os próprios objetivos e interesses, a capacidade de interferir no curso dos acontecimentos e em suas consequências. No exercício do poder, os indivíduos empregam os recursos que lhes são disponíveis; recursos são os meios que lhes possibilita alcançar efetivamente seus objetivos e interesses. Ao acumular recursos dos mais diversos tipos, os indivíduos podem aumentar o seu poder. [...] Há recursos controlados pessoalmente e há também recursos acumulados dentro das organizações institucionais, que são bases importantes para o exercício do poder<sup>224</sup>.*

A evidência da circunstância de um eficiente *porta-voz*, reconhecida e avalizada, praticamente por unanimidade, pela comunidade e pelos chorões brasilienses, depois de uma década e meia de gestão<sup>225</sup>, observável também nas citações de matérias de jornal em que o presidente é sempre confundido e entendido como o próprio *Clube do Choro em Brasília*, aliada à fundamentação teórica utilizada, permite constatar, portanto, que essa *nomeação* foi um dos elementos determinantes no estabelecimento de laços do clube dos chorões com diversos outros campos de interação no *cenário pós-moderno brasiliense*, contribuindo de forma decisiva para que essa instituição se transformasse num *lugar praticado referência*, produtor cada vez mais de mais e mais chorões. Essa circunstância que demonstra a capacidade de agir, de negociar, que decididamente ajudou a transformar as características de interação entre os *capitais culturais, econômico e simbólico* nesse *campo social* restrito e, de uma forma bem evidente, conforme vai poder ser constatado mais adiante, as características de interação desses capitais no próprio *campo artístico/musical* na cidade de Brasília. Ao lidar de forma peculiar com o capital cultural acumulado por essa instituição paradigmática dos chorões brasilienses, fazendo-o interagir com o capital econômico e político que também começaram a ganhar força na grande mesa de *negociações* que está na base dessa instituição no *cenário pós-modernista* brasiliense, possibilitou aumentar de forma peculiar o *capital simbólico* que sempre a perpassou, fazendo com que a instituição dos chorões brasilienses não apenas sobrevivesse nesse outro tempo, mas que também passasse a constituí-lo. Ressalta-se, portanto, o papel desse *mediador* na cidade *pós-moderna*, *mediador* capaz de impor uma nova filosofia ao clube, novos programas de ação, objetivos e metas, mas que não pôde prescindir de uma *instituição paradigmática* para exercer a sua ação. Trata-se de uma instituição que

<sup>224</sup> Ibidem.

<sup>225</sup> A permanência de Reco do Bandolim na presidência do clube, sem novas eleições, tem provocado questionamentos de um determinado grupo ligado, sobretudo, aos primórdios do choro em Brasília, embora a grande maioria que compõe esse grupo questionador também não discorde da eficiência e dinamismo do seu *porta-voz*, do seu papel determinante nesse segundo *processo de re-significação* do choro em Brasília. Esse reconhecimento, no entanto, não evita o conflito que ali também se instala. Os diversos depoimentos colhidos entre diferentes grupos de chorões brasilienses evidenciaram esse conflito.

incorpora e não pode apagar a história dos chorões brasilienses, as suas lutas e diversas trajetórias percorridas, elementos que vão sempre estar sedimentando a sua base, se aliando às ações dinâmicas, ajudando a constituir as forças que, inclusive, já foram capazes de permitir ao *Clube do choro de Brasília* acumular grande *poder simbólico*, as condições necessárias que o fizeram se tornar uma referência nacional, ser considerado *Patrimônio Cultural Imaterial* de Brasília (Anexo III E) e, nesse contexto significativo, ganhar do próprio Oscar Niemeyer o projeto para uma nova e ampla sede, o que levou Henrique Santos Filho a observar: *Ele (Niemeyer) sempre apreciou a nossa história e realizações. Nós o procuramos [...] com esse pedido: uma sede definitiva para o Clube do Choro. E ele aceitou. Não cobrou nada. Diz que foi por merecimento.*<sup>226</sup>

Parto agora em busca dos frutos do trabalho e do investimento do clube e da escola de Choro brasilienses na *cidade mercadoria* que se cruza com a *cidade comunicação* e com a *cidade memória*. Parto novamente em direção a essas cidades, buscando agora os sons que a elas se misturam nos bares, restaurantes, *shopping centers* e diversos outros lugares da cidade, os sons constitutivos da *cidade mosaico*. E dentre esses sons... aqueles que evidenciaram a *tradição carioca reinventada* nesse novo cenário, possibilitando as questões essenciais: Afinal, Brasília, que choro é esse que hoje aí está? Trato aqui realmente de um dos vetores de sua *identidade* sempre em construção? Estariam mesmo sendo objetivadas as *representações sociais* que apontam para a *terceira cidade/país ideal*? A *flânerie* nesse momento incita a seguir em frente!...

---

<sup>226</sup> Disponível em:

< <http://noticias.correioweb.com.br/materias.php?id=2691930&sub=Distrito%20Federal>.> Acesso em 1 dez. 2006.



## SEGUNDO EPISÓDIO – Parte 4

### **Onde houver um violão, um bandolim, um cavaquinho... afinal Brasília, que choro é esse que aí está?...**

#### **4.1 OS FRUTOS DO CLUBE E DA ESCOLA DE CHORO**

As diversas trajetórias, outros *lugares praticados*, realizadas pelos chorões em Brasília nos últimos quatro anos<sup>1</sup>, *evidenciam* resíduos, frutos e encontros vários promovidos pelo cultivo e *atualizações* desse gênero musical na jovem cidade/país que já tem a sua história, revelam os novos *percursos pela multidão* dos enunciados mencionados no enfoque dos dois momentos que a constituíram: o momento de *re-construção de identidades* e o momento que levou à constituição da grande *mesa de negociação* que se tornou o clube, permitindo-lhe estabelecer uma *via de mão dupla* com o seu principal projeto: a *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*. O choro atualmente se espalha pela cidade de Brasília, ocupando-a de modo peculiar, inaugurando ali a *quinta fase* do seu desenvolvimento, o que remete às palavras do empresário Jorge Ferreira:

*Brasília hoje, felizmente, com o trabalho desenvolvido pelo do clube do Choro virou uma referência mundial, não só nacional. E o importante é que com o trabalho que o Clube do Choro faz começou-se a criar uma escola... então, hoje em vários lugares de Brasília, tem “uma mania de Choro”, nos bares, nas residências, nas festas, ficou uma coisa assim muito natural, as pessoas querem o choro. ...e eu dentro da minha modéstia e simplicidade eu tenho ajudado nisso, divulgando o choro nas minhas casas.*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Considero os últimos quatro anos, 2004 a 2008, tendo como referência a intensificação das circunstâncias que ressaltam os resultados da atuação do *Clube* e da *Escola de Choro* na cidade e que serão relatadas a seguir.

<sup>2</sup> Entrevista concedida por Jorge Ferreira nas dependências de um dos seus vários estabelecimentos, o bar do *Mercado Municipal de Brasília*, em Brasília, 15 de março de 2008. Esse empresário é proprietário também do *Armazém do Ferreira*, *Bar Brasília*, *Feitiço Mineiro*, *Bar Monumental*, dentre outros. Convidado por um primo para montar um bar em Brasília, deixou de atuar como sociólogo e como professor de história.

#### 4.1.1 Quinta fase do choro em Brasília - novos percursos de um enunciado pela multidão

##### 4.1.1.1 *Choro nos bares*

O cenário brasiliense, se abordado de uma perspectiva sincrônica, portanto, tem condições de revelar, em uma primeira instância, os chorões que atuam nos inúmeros e diversificados bares da cidade. Nesses espaços, o choro alterna-se, muitas vezes, com outros gêneros musicais, geralmente o samba, em um ambiente em que as pessoas conversam, comem, bebem, aplaudem, participam, ou se mostram aparentemente indiferentes. O grupo de músicos ocupa cada vez mais um espaço improvisado como palco, embora, na grande maioria das vezes, não deixem também de beber, comer e experimentar tira-gostos, alternar momentos da música que executam com *o seu momento* de comida e bebida. Mais recentemente essa situação pode ser observada nos sábados à tarde, na *Feijoada com Choro* no *Bar Monumental*, animada pelo grupo *Firme e Forte*<sup>3</sup> (Fig. 81,82 e 83. Anexo I) e no *Bar Platz*, que contou com a atuação do bandolinista Dudu Maia acompanhado de alguns integrantes desse mesmo grupo (Figura 84, 85 e 86. Anexo I. Faixas 10 a 14. CD 2. Anexo V). O *Bar do Calaf* tem promovido a *Bohemia com Choro e Grupo AQuattro*<sup>4</sup> e no *Café da Rua 8*, acontece a *Quinta Instrumental*, sempre às quintas-feiras à noite. O *Bar Feitiço Mineiro*, por sua vez, tem mantido o *Choro Positivo no Bar Feitiço Mineiro* às terças-feiras (Fig. 78. Anexo I), com uma roda comandada pelo conhecido cavaquinista, violonista, arranjador e produtor Evandro Barcellos<sup>5</sup>. Já o *Armazém do Ferreira* apresenta há algum tempo o grupo *Raízes do Choro*<sup>6</sup> no sábado à tarde (Fig. 87, 88 e 89. Anexo I), e o *Bistrô Bom Demais*, localizado no *Centro Cultural do Banco do Brasil* (CCBB), o grupo *Choro Positivo* no final das quintas-feiras e, aos sábados, o *Cassulê com Choro*, que mostra a interação do veterano violonista e professor Alencar com um *chefe de cozinha* graduado em flauta transversa e com alguns jovens chorões da novíssima geração (Fig. 90, 91 e 92. Anexo I). Mais recentemente ainda, recebi pela *Internet* as imagens de um cartaz convidando para as *Rodas de Choro do Senhoritas* que passou a acontecer todas as quintas-feiras no *Café* que empresta o nome ao evento, tendo

<sup>3</sup> Esse grupo tem como líderes o coordenador da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*, Fernando César Vasconcelos Mendes, e os professores Sérgio Morais e Pedro Vasconcellos.

<sup>4</sup> O *AQuattro* é formado por Fernando César no violão 7 cordas, pelo bandolinista Dudu Maia, pelo cavaquinista Pedro Vasconcellos e por Valerinho no pandeiro, todos com a sua história ligada à *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*.

<sup>5</sup> O *Choro Positivo* tem na sua constituição o veterano Augusto Contreiras (violão) Léo Benon (cavaquinho), Dudu 7 cordas (violão 7 cordas), Tonho (pandeiro).

<sup>6</sup> Segundo depoimento dos membros do grupo, no próprio *Armazém do Ferreira*, colhido no dia 20 de maio de 2006, esse grupo é composto por um pai, seus dois filhos e alguns amigos. Todos tiveram passagem pela *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello* e/ou pela *Escola de Música de Brasília*.

como base os músicos que compõem o grupo *AQuattro*. Esses são apenas alguns exemplos de apresentações ligadas ao choro em bares de Brasília.

A pesquisa de campo revelou que o *couvert* cobrado nesses recintos, de um modo geral, fica entre três e sete reais. Há uma combinação de música e feijoada<sup>7</sup>, num clima em que o cultivo da *genuína musica brasileira* colabora para compor um ambiente. Nesses momentos, o estilo é mais *tradicional* e, geralmente, o choro alterna-se com o samba, favorecendo aos empresários *vender melhor* o seu espaço, passar uma imagem capaz de *evidenciar* o seu diálogo com as raízes brasileiras. Vale a pena mencionar ainda que, no início, os grupos tocavam quase de forma anônima nos bares; aos poucos, foram emprestando o nome de seus grupos para muitos projetos semanais elaborados pelos produtores culturais ligados a esses estabelecimentos que, gradativamente, criaram as condições para a cobrança mais organizada e procedente do *couvert*, *evidenciando* cada vez mais o encontro dos interesses de profissionais da música com os interesses dos empresários da área do lazer em Brasília. Trata-se de um contexto amplo, que pode ser apreendido melhor no diálogo com Jorge Ferreira, um dos empresários mais comprometidos com a circulação do choro no cenário brasiliense (Fig. 79 e 80. Anexo I). Proprietário de vários estabelecimentos destinados ao lazer da cidade, o ex-sociólogo e ex-professor de história lembra em seu depoimento que há vinte anos trabalha, sobretudo, com a música brasileira. Ao ser questionado acerca das *citações históricas* que faz questão de evidenciar nesses locais, tanto na arquitetura quanto na música, observa que *as pessoas quando vêm a um lugar, além da memória afetiva, têm a memória arquitetônica* (Fig. 9. Anexo I). Lembra ainda que a década de 1950 *foi um período em que os brasileiros corriam para o Brasil... Juscelino, copa do mundo, bossa nova, foi um momento especial do Brasil*, e é por isso, que *eu gosto muito de retratar arquitetonicamente esse período, décadas de 1940 e 1950, em meus bares* (Fig. 82. Anexo I). Referindo-se à relação intrincada da música com esse contexto, comenta que faz parte de *um conjunto de coisas... as pessoas que gostam disso [cultivar a memória] começam a frequentar... e aí [...] não pode faltar a música... [como citação histórica] e dentro desse estilo, então, o chorinho tem uma presença muito grande pra mim*. Depois de mencionar que *o público de Brasília é muito bom... de muito bom gosto...* assinala ainda que há cerca de quinze anos vem trabalhando também com o choro. *Eu sempre gostei da música popular brasileira. O choro, eu acho que é o nosso diferencial, o choro, o samba, a bossa nova são estilos musicais que realmente conquistaram além das fronteiras brasileiras*. Explica, de

---

<sup>7</sup> O samba e o choro, dois símbolos que surgiram em um momento de *construção* e de *afirmação* da nacionalidade brasileira na outra *cidade/país* considerada, o Rio de Janeiro.



forma sintética, a sua atuação no cenário musical brasileiro: *eu tenho um compromisso com a música popular brasileira... o choro é um deles.*<sup>8</sup>

Por outro lado, os músicos instrumentistas que tocam profissionalmente nos bares, dialogando diretamente com os interesses dos empresários, nunca deixaram de ter um ponto, até mesmo outros bares, em que a roda é aberta para quem quiser entrar, para *canjas*, nos quais realizam um choro que não é mais o tradicional, ao contrário. Trata-se de um investimento maior na liberdade e soltura do estilo improvisatório, na *performance* virtuosística, na mistura de ritmos e gêneros, em um clima amistoso, de muita interação e companheirismo, como aconteceu no início no *Bar e Lanchonete Tartaruga* próxima ao *Departamento de Música da UnB*, uma lanchonete improvisada em uma kombi. O número de músicos e *fruidores* do choro aumentou muito, a prefeitura interferiu e a única saída foi buscar um outro local, ocupar um bar na 408 Norte e, em virtude do mesmo motivo, vários outros depois. Segundo o músico Dudu Maia,

*então fecharam o tempo, fecharam o bar que a gente tocava. Fomos para o bar do lado. Chegando lá mandaram uma multa e nos expulsaram. Fomos para outro bar... chegou multa lá também. Aí acabaram com o nosso chorinho... começamos a fazer itinerante. Na sexta-feira a gente avisava que haveria um choro... [...] até que um de nossos amigos o Rafael [...] fez aniversário. Ele arrumou um espaço no Arena e chamou a gente. A gente foi pra lá e deu super certo, [...] pô, vamos começar a fazer aqui então. Isso foi em 2003, né? Final de 2003. Aí, de lá para cá já rolou muitas histórias no Arena, hoje em dia são outros músicos tocando...*<sup>9</sup>

Assim, sempre em busca de um local em que pudesse tocar mais à vontade, o grupo terminou em um espaço improvisado no espaço do *Arena Futebol Society* (Setor de Clubes Sul), no qual atuava das 21h e 30min. até às 0 h, quando a roda de samba começava, um espaço que acabou sendo batizado, significativamente, de *Plano B*. Um comentário encontrado na *Internet*, de 13 de setembro de 2004, permite constatar a participação ativa nesses eventos, de grupos formados por alunos, ex-alunos, professores, ex-professores da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*, já mencionados:

*O Plano B tem a participação do grupo Fuzarca integrado por onze integrantes, todos eles de grandes grupos de choro na cidade como Sorrindo à toa, Choro de Calango, Comendo Água, Choro Malandro e Vê se gostas. Eles se subdividem em dois grupos, um grupo de choro e um grupo de samba. Paulo Córdova, o “Paulão” (bandolim), Dudu Maia (bandolim), Frango – Márcio Marinho - (cavaquinho solo), Laércio*

<sup>8</sup> Entrevista citada, concedida por Jorge Ferreira.

<sup>9</sup> Entrevista concedida por Eduardo Maia, o Dudu Maia, nas dependências do *Bar Platz* em Brasília, em 16 de dezembro de 2006. Esse músico integrou esse grupo desde o início.

*Pimentel (violão 7 cordas), Leonardo Benon (cavaquinho centro) [...] comandam o Choro que rola das 21:30 h às 00:30 h, com direito a canjas de diversos músicos da cidade. Mais tarde George Lacerda (voz e pandeiro), Rafael dos Anjos (violão 6 cordas), Leonardo Benon (cavaquinho centro) [...] mandam um samba da melhor qualidade das 00:45 h às 04:00 h da manhã.*<sup>10</sup>

Logo que o Arena passou a estruturar-se também como um *espaço de eventos*<sup>11</sup>, a maioria desses músicos buscou outro local para as suas *performances* e, sem abandoná-lo totalmente, passaram a ocupar o bar que recebeu o nome de *Bar e Lanchonete Tartaruga*, situado na 714 Norte, defronte às quadras 900. Nesse local, os músicos apresentam-se mais à vontade e de forma mais livre às sextas-feiras, a partir das 19h e podem continuar trocando sorrisos e olhares significativos nos momentos de interação e disputa relacionados à *performance* virtuosística (Fig. 93 a 97. Anexo I. Vídeo 6. Anexo IV). É interessante mencionar que o hábito de buscar um espaço para a *roda* fez que alguns empresários começassem a investir em um *grupo básico*, suficiente para atrair chorões que logo passam a se reunir ali desinteressadamente, aproveitando a oportunidade de também dar a sua *palhinha*, a sua *canja*. Outros *lugares praticados*, portanto, juntam-se aos já citados, *evidenciando representações* que podem ser percebidas na prática que se efetiva no ambiente amistoso de grande descontração, de soltura e diálogo que sempre lhe foi peculiar, embora ainda mantendo, de outro modo, o diálogo com os interesses dos empresários desses bares.

O ambiente, as *representações* que continuam se *evidenciando* na prática desse gênero nos diversos locais observados, permitem voltar o olhar mais diretamente também para os *receptores* do choro nesses bares em Brasília e, nessa circunstância, buscar um cruzamento da *perspectiva sincrônica* que tem caracterizado esta abordagem até então, com uma *perspectiva diacrônica*, estabelecer um diálogo com a *memória*, com *enunciados pré-existent*s, tendo em vista dois ângulos. O primeiro leva à percepção de resíduos de significados ligados à vida musical carioca, que atraiu, no cenário brasiliense, o funcionário público transferido para Brasília; e o segundo, remete aos dois grandes momentos de *re-significação* do choro nessa cidade, tanto à *socialidade* que caracterizou a recepção das primeiras rodas brasilienses, quanto aos novos significados que perpassam as circunstâncias de fruição desse gênero musical.

O primeiro ângulo em questão permite observar o perfil de certos *receptores* constantes do choro nos bares da cidade, remete ao encontro com o funcionário público

<sup>10</sup> Disponível em: < <http://www.samba-choro.com.br/casas/407> > Acesso em : 26 jul. 2007.

<sup>11</sup> Entrevista citada, concedida por Eduardo Maia. Essa expressão foi utilizada por Eduardo Maia no seu depoimento.

carioca. Esse é o caso de Roberto, que disse ter sido transferido para Brasília há quinze anos. Vestindo sempre a caráter – camiseta metade com as cores do *Flamengo* e metade com as cores da *Escola de Samba Mangueira*, calças brancas e chapéu com fitas verde-rosa, interage intensamente com os grupos de choro/samba em vários desses bares observados. Ao ser questionado acerca da constância e da interatividade com que frequenta esses espaços, responde que é pela *descontração que há, nesses... certos bares aqui em Brasília... [...] sempre lembra o Rio de Janeiro, não tem jeito*<sup>12</sup> (Fig. 101 e 102. Anexo I). Nessa mesma circunstância, deve ser mencionada também a presença muito constante do já citado Walci Barbosa. Esse veterano do choro brasiliense, um dos mais antigos funcionários públicos cariocas envolvidos com a história do choro na cidade desde a década de 1960, costuma *fruir* a música dos grupos chorões na maioria desses locais citados (Fig. 106 a 109 e 89. Anexo I). Mais interessante ainda: se no início dessa pesquisa era encontrado nos bares que apresentavam o choro mais tradicional, o último encontro com ele, bem recente, deu-se no *Bar e Lanchonete Tartaruga*, apreciando a *performance* dos jovens músicos brasilienses. No entanto, quando questionado acerca da *performane*, da música que ouvia, declara: *...tá deturpando, eu não gosto... aceito e tal... mas não é meu feitio, eu acho que o choro é aquele... não pode ficar mudando.[...] Mas é um direito... cada um...*<sup>13</sup> Mesmo assim, marcava o local com sua presença (Fig. 108. Anexo I).

O segundo ângulo da recepção observado, por sua vez, leva-me a comentar que encontrei no Lago Norte, na feira *Kituart*, um grupo que se juntava com a intenção de resgatar um lugar em que o choro (em interação com outros gêneros musicais brasileiros) pudesse ser praticado descontraída e informalmente, como nos velhos tempos do *Clube do Choro*. Esse grupo é liderado pelos veteranos Antônio Lício, o Lício da Flauta e Nivaldo do Acordeon, que freqüentaram com intensidade as primeiras reuniões do clube e a casa de *Six* ( Fig. 98 e 99. Anexo I). Trata-se do mesmo grupo que tive oportunidade de ver promovendo uma roda de choro doméstica na casa de Antônio Lício, em uma tarde de domingo (Fig. 100. Anexo I). A roda de choro no *Kituart*, levou os seus receptores a aplaudir entusiasticamente a *performance* musical que se tornava mais virtuosística e performática, quanto mais os músicos eram aplaudidos, quanto mais ressoavam as exclamações de admiração e se esboçavam os ensaios de dança. Estava aí, então, delineado outro aspecto do diálogo com o *receptor* do choro em Brasília, outro perfil da *recepção* nos bares da cidade, ligado à memória dos primeiros

<sup>12</sup> Entrevista concedida pelo carioca Roberto, nas dependências do *Bar Monumental*, em Brasília, em 3 de dezembro de 2005.

<sup>13</sup> Entrevista concedida por Walci Barbosa nas dependências do *Bar do Ferreira*, em Brasília, em 16 de dezembro de 2007. O depoimento aconteceu no dia seguinte à apresentação do grupo de chorões a que assistira no *Bar e Lanchonete Tartaruga*, da quadra 714 Norte.

chorões brasilienses (Fig. 105. Anexo I). No *Bistrô Bom Demais*, a platéia seguia sempre com muita atenção a narrativa do flautista sobre cada peça desempenhada, cantando com o grupo de músicos a música *Carinhoso*, de Pixinguinha ( Faixas 7 e 8. CD 2. Anexo V). No *Bar do Calaf*, geralmente, a dança muito animada acompanha a música instrumental, mostrando, nesse aspecto, outro tipo de grande participação. A apresentação do músico Dudu Maia, ao lado de Fernando César e de Pedro Vasconcelos no *Bar Platz*, favorece ainda a percepção desse perfil de receptor participativo, o que leva esse músico a comentar: *o que foi muito legal aqui é que apesar de ser uma feijoada, as pessoas vieram para ver a música, estavam ligados na música do começo ao fim... [...] Eu não esperava isso aqui hoje... Eu esperava que fosse ser uma feijoada, eles fumando e bebendo...*<sup>14</sup> Esse comentário procede, pois em alguns dos outros locais observados, o receptor, muitas vezes, aparenta apenas deixar a música acontecer como fundo musical. Um deles, no entanto, deixa claro apreciar a música: *em primeiro lugar, prefiro um lugar com música brasileira*. A busca de locais que privilegiam a *genuína música brasileira*, portanto, faz interagir essa preferência com o cultivo do choro e com a admiração pelas atividades do *Clube do Choro de Brasília*, permitindo registrar observações tais como:

*Brasília é um pólo de Choro... tem formado músicos novos que se interessam por composições mais elaboradas, com mais consistência; ... o clube é maravilhoso, né! Justamente essa coisa de divulgar a música boa”; “eu adoro chorinho”; “eu acho que Brasília seria diferente se não tivesse o Clube do Choro aqui na cidade, eu acho que marca o samba de raiz, o choro de raiz, porque marca a música brasileira, a raiz da música brasileira”; “a qualidade é realmente muito boa, olha eu acho que Brasília de uma maneira geral é um celeiro musical e cultural; o Clube do Choro de Brasília ta entre os maiores no Brasil em referência à revelação de talentos e de renovação com qualidade da música brasileira”; “acho que o choro nunca perdeu terreno, o choro e a música popular brasileira, de uma maneira mais ampla, tem seu espaço garantido, mesmo com todo jabá, com toda rádio paga no sentido de produzir cultura”; “iniciativa que começou com uma brincadeira, com encontros de amigos que ta formando profissionais de alta categoria, é uma mina de bons músicos aqui e o clube do choro está trazendo isso à tona, ao conhecimento de toda sociedade brasiliense, e, quem sabe, do Brasil”; “fábrica de músicos....influencia o público de uma maneira geral [...] E o Clube do choro... ele é o grande responsável por essa questão cultural do choro, lançar muitos músicos, trabalhando com esse estilo musical. As pessoas acabam digerindo e gostando... degustando o Choro; “acho que Brasília já e a capital da música”.*<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Entrevista citada, concedida por Eduardo Maia.

<sup>15</sup> Esses depoimentos foram colhidos entre os receptores do choro nos bares *Armazém do Ferreira*, *Monumental Platz* e *Bistrô Bom Demais*.

Os depoimentos colhidos entre os freqüentadores desses bares confirmam, portanto, a realidade marcada pela *circularidade comunicacional*, conforme definida por Canclini<sup>16</sup>, o conhecimento de que o que acontece no clube, na mídia, circula na cidade, contribuindo para a *ancoragem* e a *naturalização* de novas *representações sociais*, para a formação de *opinião*, para a propagação de novas *atitudes*, se for lembrado também Jodelet<sup>17</sup>. Esses relatos, atitudes e palavras dos cidadãos brasilienses que buscam locais que cultivam a *boa música brasileira*, fazendo menção constante à *raiz brasileira*, ao trabalho e à atuação característica do clube e dos jovens músicos que florescem em Brasília, possibilitam ainda não só a percepção do trânsito entre *representações sociais* que lhes dão suporte e que se *evidenciam* nas práticas e depoimentos colhidos nessas duas principais instituições dos chorões, mas também a constatação de que a maioria desses receptores do choro brasiliense já freqüentou e/ou conhece o *Clube do Choro* (ao qual naturalmente associam a *Escola de Choro*), sabem discorrer sobre o seu papel, seus produtos e efeitos na cidade.

#### 4.1.1.2 *Choro no shopping center*

Por outro lado, outra circunstância que envolve a interação de músicos profissionais com empresários, em locais maiores e mais amplos do consumo, em espaços constituídos por um dos principais ícones representativos dos *espaços homogeneizados* relacionados ao *empreendedorismo urbano*, o *shopping center*, favorece a percepção de novas trajetórias e encontros desses *enunciadores pedestres*, outra *atualização* do *gênero choro* em Brasília, se forem lembrados Certeau<sup>18</sup> e Bakhtin<sup>19</sup>, respectivamente. Destaca-se a sua participação em projetos realizados nos espaços dos *shoppings centers*, nos quais a sua *performance* musical tem sido apreciada tanto por aqueles receptores que ali comparecem pela apresentação, para ouvir música, e que se colocam nessa posição em um espaço reservado para tal, quanto por aqueles que param momentaneamente para escutar ou por aqueles que simplesmente ouvem a música de fundo, enquanto fazem compras. Nessa circunstância, cito o *Terraço Shopping*, que apresentou em 2004 os músicos Dudu Maia e Felix Jr. em sua praça de alimentação, com um repertório e *performance* que provocou o seguinte comentário de um receptor:

<sup>16</sup> Cf. CANCLINI, Nestor G. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

<sup>17</sup> Cf. JODELET, Denise. *Representações sociais um domínio em expansão*. In JODELET, D. (org.) *As representações sociais no campo das ciências humanas*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2001.

<sup>18</sup> Cf. CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994, v. 1.

<sup>19</sup> Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Estética da comunicação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

*um repertório que vai muito além do choro e do samba, gêneros que são normalmente executados pelo bandolim. Tendo na bagagem passagens por bandas e diversos ritmos, suas apresentações surpreendem o público que presenciou uma mistura até de elementos da world music. A intenção disso foi mostrar o quanto o artista pode ser versátil quando coloca a criatividade como um dos fatores principais da música.*<sup>20</sup>

Pode ser mencionada também a ocupação da Praça Central do *Park Shopping* por alguns dos principais grupos de chorões da cidade que, entre 19 de agosto e 11 de setembro de 2005, interagiram musicalmente com a exposição *Choro do quintal ao municipal*.<sup>21</sup> Esse evento possibilitou o contato com fotos, instrumentos, textos e vários outros materiais que tinham por função tanto resgatar a memória do choro quanto mostrar a sua efervescência na contemporaneidade. Nesse cenário, o curador da exposição, o cavaquinista, pesquisador e chorão carioca, Henrique Cazes, abriu espaço para o *Clube do Choro de Brasília* não apenas apresentar os músicos forjados no seu contexto, mas também realizar exposições de fotos e outros materiais relacionados à sua história. (Fig. 114 e 115. Anexo I). O *Shopping Conjunto Nacional*, por sua vez, com as apresentações pontuais e constantes de grupos de chorões brasileiros, conforme depoimento dos músicos do grupo *Choro Malandro* que se apresentou ali próximo do natal de 2006 com um repertório mais tradicional (Fig. 110 a 112. Anexo I), divulgou de maio a dezembro de 2005 o projeto *Cultura em Conjunto Premium*, que ocupou também a *Sala Villa-Lobos* do *Teatro Nacional de Brasília*. Esse projeto teve a participação especial de vários chorões, até mesmo do instrumentista Hamilton de Holanda que esteve à frente do evento *Hamilton de Holanda convida*. Nessas ocasiões, o músico referência do choro em Brasília apresentou a cada mês *um convidado oriundo da música e outro da TV*, tendo direito a um ingresso quem apresentasse *notas fiscais de compras feitas no Conjunto Nacional//Brasília no valor de cento e cinquenta reais*.<sup>22</sup> Esse projeto, com o título *Cultura em Conjunto*, na verdade, teve seu início em abril do mesmo ano, quando apresentou o espetáculo *Tributo a Pixinguinha* com o flautista Eduardo Neves e com o músico Armandinho Macedo atuando com Hamilton de Holanda, dentre outros (Fig. 113. Anexo I).

Muitos outros eventos poderiam ser relacionados, comprovando a presença do choro e dos chorões nos *shoppings centers* brasileiros, mas os já mencionados bem ilustram as peculiaridades das trajetórias por eles ali realizadas. Passo agora a comentar as circunstâncias que, do mesmo modo que os eventos observados nos bares, *evidenciam* sempre um bem local

<sup>20</sup> Disponível em: < <http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/9986> > Acesso em: 17 abr. 2007.

<sup>21</sup> Participaram desse evento os grupos *Choro Livre*, *Firme e Forte*, o *Trio Cai Dentro* e o bandolinista Dudu Maia que se apresentou acompanhado pelo próprio Henrique Cazes (cavaquinista).

<sup>22</sup> Disponível em: < <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0505/0136.html> > Acesso em: 26 jul. 2007.

no seu diálogo com o espaço do consumo global na *cidade modernista/pós-moderna*, uma *reinvenção da tradição*, se forem lembrados Harvey<sup>23</sup>, Sanchez<sup>24</sup>, Hobsbawn<sup>25</sup> e Thompson<sup>26</sup>, respectivamente. Circunstâncias que ressaltam *estratégias*, a busca de mecanismos capazes de viabilizar e incrementar o consumo, de demonstrar o apreço de empresários diversos à cultura local, as suas boas intenções em divulgá-la, a sua participação na promoção social, mas que revelam também *táticas*, ou seja, outras possibilidades de ocupação desse *lugar do outro*. Em outras palavras, trata-se de um investimento desses músicos em um *modo próprio* de ocupar o *lugar do outro*, segundo fundamentação em Certeau,<sup>27</sup> nas possibilidades que lhes oferecem em termos da divulgação da sua música, da sua profissionalização, do incremento na oferta de empregos, de novas funções relacionadas ao músico, do diálogo do local com o universal, o que leva também à observação da *negociação* entre diferentes dimensões sociais, ao cruzamento de poderes *oblíquos*, conforme definidos por Canclini<sup>28</sup>. São encontros, diálogos com outros campos sociais, possibilidades de interação com diferentes *representações sociais*, diferentes *lugares de fala*, constitutivos de *lugares praticados*, portanto.

#### 4.1.1.3 Outros lugares praticados

Por sua vez, outras trajetórias que têm marcado o encontro dos chorões com outros *enunciados*, outras condições de *atualização* do gênero choro, têm a ver com a sua presença e participação em eventos sócio-culturais relacionados aos mais diversos campos sociais em Brasília. Já em 2002, o grupo *Sorrindo à Toa*, composto por alunos da *Escola de Choro Raphael Rabello* participou da abertura das atividades do segundo debate do *Fórum Brasil em Questão – a universidade e as eleições presidenciais*, realizado no dia 6 de março no *Centro Comunitário da Universidade de Brasília*. Segundo a fonte consultada, *o grupo tocou um chorinho de primeira que agradou bastante o público de mais de 1,2 mil pessoas*.<sup>29</sup> Já em 2005, a TV Câmara comentou em seu *site* que, após os debates da *4ª Assembléia do Fórum Interparlamentar das Américas*, *os participantes puderam experimentar um dos gêneros musicais mais saborosos da música popular brasileira. Os músicos do Clube do Choro de Brasília fizeram uma apresentação para os parlamentares estrangeiros no Salão Negro da*

<sup>23</sup> Cf. HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2002.

<sup>24</sup> Cf. SANCHEZ, Fernanda. *A reinvenção das cidades para um mercado mundial*. Chapecó: Argos, 2003.

<sup>25</sup> Cf. HOBBSAWN, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

<sup>26</sup> Cf. THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1998.

<sup>27</sup> Cf. CERTEAU, op. cit.

<sup>28</sup> Cf. CANCLINI, op. cit.

<sup>29</sup> Disponível em: < [http://www.unb.br/brasilemquestao/2002/noticias\\_nomun.html](http://www.unb.br/brasilemquestao/2002/noticias_nomun.html) > Acesso em: 29 jul. 2007. O grupo *Sorrindo à toa* era formado nessa época e ocasião por Leonardo Benon, Márcio Marinho e Augusto Contreiras.

Câmara.<sup>30</sup> Em 2006, o Jornal semanal da *Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação* em uma nota comenta que, *ao som de Chorinho e Madrigal, representantes da Unb e da Intercom abriram o XXIX Congresso Brasileiro de Ciências e Comunicação.*<sup>31</sup> Por sua vez, o *Tribunal Superior do Trabalho* (TST), em abril de 2006, empossou seu presidente, vice e corregedor, em uma cerimônia que teve na sua abertura, o Hino Nacional executado *por músicos do tradicional Clube do Choro de Brasília.*<sup>32</sup> O Dia da Justiça também foi comemorado pelo *Supremo Tribunal Federal*, em dezembro de 2007, com *shows* gratuitos na Esplanada dos Ministérios que incluíram *a apresentação de integrantes do Clube do Choro de Brasília.*<sup>33</sup> Segundo o músico Dudu Maia, a contratação dos chorões para esses eventos é muito comum e eles muitas vezes tocam vestidos de terno e são bem mais valorizados em termos financeiros do que *outros profissionais de outros gêneros como rock'n'roll e música pop.* A respeito observou ainda:

*a auto-estima do brasileiro de alguns anos pra cá ta melhor. Hoje em dia acho que eles já pensam antes no choro do que em uma banda de Jazz, sabe? Que é aquela coisa que dava um status, um requinte. Mas o Choro pode por no chique também. A gente toca muito de terno... acontece!*<sup>34</sup>

Por outro lado, a *Biblioteca Demonstrativa de Brasília* e a *Dois de Ouro Produções*<sup>35</sup> têm promovido anualmente o *show* beneficente *Hamilton de Holanda solidário*, com os músicos Hamilton de Holanda e Fernando César e ao preço do ingresso são acrescentados mais dois quilos de alimentos não perecíveis. A renda é revertida para a ABRACE, instituição que cuida de crianças com câncer. Nesse mesmo espaço, alunos da *Escola de Choro Raphael Rabello* se apresentaram em maio de 2006 em um *show* beneficente para os doentes renais crônicos. A apresentação dos alunos da *Escola de Choro Raphael Rabello* no *Clube do Choro de Brasília*, fechando as atividades anuais desse clube também cobra como ingresso dois quilos de alimentos não-perecíveis que são distribuídos para instituições beneficentes (Fig. 45. Anexo I). Grupos formados por esses alunos têm possibilitado, uma vez por mês, alegria e

<sup>30</sup> Disponível em:

<<http://www.camar.gov.br/internet/tvcamara/default.asp?selecao=MAT&velocidade=100k&Materia=26626>> Acesso em: 18 jul. 2007.

<sup>31</sup> Disponível em:

<[http://www.universia.com.br/html/materia/materia\\_hijd.html](http://www.universia.com.br/html/materia/materia_hijd.html)> Acesso em: 21 fev. 2006.

<sup>32</sup> Disponível em:

<[http://ext02.tst.gov.br/pls/no01/no\\_noticias.Exibe\\_Noticia?p\\_cod\\_noticia=6389&p\\_cod\\_area\\_noticia=AS](http://ext02.tst.gov.br/pls/no01/no_noticias.Exibe_Noticia?p_cod_noticia=6389&p_cod_area_noticia=AS)> Acesso em: 18 abr. 2007.

<sup>33</sup> Disponível em:

<<http://www.clicbrasil.com.br/impreso/noticia.php?edicao=1774&IdCanal=2&IdSu>> Acesso em: 17 dez. 2007.

<sup>34</sup> Entrevista citada, concedida por Eduardo Maia.

<sup>35</sup> Disponível em:

<<http://bravio.blogspot.com/2006/12/hamilton-de-holanda-e-fernando-csar.html>> Acesso em: 26 jul. 2007.



momentos de *evasão da realidade* a enfermos do *Hospital Sara Kubitscheck*, marcando outro tipo de recepção, portanto. Professores da *Escola de Choro* também têm se reunido para apresentações beneficentes no espaço do projeto *Prata da Casa* no clube, assim como se juntam a seus alunos em outros eventos ligados à filantropia que, algumas vezes, dispõem de espaço para serem anunciados na abertura das apresentações dessa instituição.<sup>36</sup> Trata-se de outro tipo de encenação no palco, portanto, em que atores sociais *negociam*, cada um, a sua especificidade, trocam interesses e vantagens: conseguem ajudar o próximo, as instituições exercem o papel que as levou a serem criadas na comunidade, divulga-se o choro e exerce-se um papel educativo com os alunos da *Escola de Choro*. Segundo Reco do Bandolim, *a gente faz um trabalho também ligado a hospitais, pra dar uma formação moral a esses meninos... que tem o negócio do cachet... que querem ganhar... tudo bem, mas uma vez por mês...*<sup>37</sup>

Outras trajetórias do choro pela cidade têm a ver com sua interação com as oficinas de música e festivais que acontecem, esporadicamente, tanto nas dependências da *Escola de Música de Brasília* quanto do *Departamento de Música da UnB*<sup>38</sup>. Um primeiro exemplo são as oficinas de choro que têm integrado o *Festival de Verão* que a *Escola de Música de Brasília* promove no período de férias há vários anos. Essas oficinas contemplam também o trabalho com o choro e com os instrumentos mais diretamente a ele relacionados, conforme depoimento do veterano chorão Alencar<sup>39</sup> e do músico carioca Joel Nascimento, que já participaram desses eventos como professores. Outro exemplo remete à oficina de choro que aconteceu durante o *I Festival Internacional de Inverno de Brasília*, promovido pelo *Departamento de Música da UnB*. Esse evento tanto reuniu grandes nomes da música erudita, quanto proporcionou oficinas para a formação de jovens músicos instrumentistas. O renomado bandolinista carioca Joel Nascimento, também atuante no evento como professor, comenta a respeito desse festival: *vi os músicos que são da Escola de Choro participando do festival, da oficina com a gente. São músicos que estão em um nível muito bom. [...] ... e outra grande coisa é a integração da música clássica, do músico clássico com a música do choro. [...] E em Brasília eles estão fazendo isso.*<sup>40</sup>

<sup>36</sup> A frequência constante ao *Clube do Choro* permitiu observar a divulgação nos seus palcos de *eventos filantrópicos*, anunciando a participação de grupos de choro na abertura de suas apresentações. A agenda do clube na Internet, em 2006, por sua vez, anunciou o benefício da *meia-entrada* para pessoas que levassem um quilo de alimento não perecível, com a finalidade de ser doado para instituições carentes.

<sup>37</sup> Entrevista concedida por Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim, em Brasília, em 6 de maio de 2005.

<sup>38</sup> Duas tradicionais instituições brasilienses que trabalham com a Música desde a fundação da cidade. Recortes do *Correio Braziliense*, entrevista com professores dessas instituições e material colhido na Internet, mencionam essas oficinas e o Festival que tem acontecido na UnB, que incluem atividades com a música dos chorões.

<sup>39</sup> Entrevista concedida por José de Alencar Soares, o Alencar 7 Cordas, em Brasília, em 7 de maio de 2005.

<sup>40</sup> Entrevista concedida pelo renomado chorão carioca Joel Nascimento, nas dependências do *Hotel Papillon*, em Goiânia, em 14 de outubro de 2005.

Por outro lado, durante o *Festival de Música*, no dia 12 de julho de 2007, firmou-se o convênio do *Departamento de Música da UnB* com o *Clube do Choro*, uma circunstância que permite aos alunos matriculados nesse departamento fazer complementação de créditos cursando a *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*. O convite para a cerimônia de assinatura desse convênio endereçado pelo presidente do *Clube do Choro* às autoridades e pessoas interessadas nesse gênero na cidade, por si só, já esclarece não apenas o teor dessa associação, mas também as suas implicações e afinidades com as *representações sociais* já mencionados, com o *espírito* e *contexto* relacionados ao *complexo cultural do choro* em Brasília. Merece, portanto, ser transcrito:

*É com grande satisfação que convidamos V. Sa. para a assinatura de Convênio a ser celebrado entre o Clube do Choro de Brasília, Instituto Cultural de Educação e a Universidade de Brasília. A cerimônia acontecerá dia 12.07.07, 21:00 horas, com a presença do Magnífico Reitor, Secretário Executivo do Ministério da Cultura, Secretário da Cultura do Distrito Federal professores e Doutores de 30 países participantes do Terceiro Festival de Inverno de Brasília, o que reforça **nosso intuito de difundir o choro no âmbito da Academia**, Diretoria do Clube do Choro de Brasília, jornalistas, músicos e público em geral. Informo que o convênio, num primeiro momento, possibilitará uma parceria no âmbito das atividades de extensão universitária e dos projetos de pesquisa e performance na pós-graduação. Essa ação possibilitará, oficialmente, aos alunos matriculados na UnB, a fazer complementação de créditos cursando a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello. Num segundo momento, estudaremos fórmulas de construção de uma graduação compartilhada, já que **entendemos que as Universidades Públicas devem agir como indutoras e difusoras de nossas genuínas manifestações culturais**. Em contrapartida, através de seu quadro de professores, a UnB nos auxiliará na estruturação de um **Centro de Referência para estudos e pesquisas do gênero Choro, aberto aos estudiosos nacionais e internacionais**.*

*Cordialmente*

*Henrique Lima Santos Filho (Reco do Bandolim)*

*Presidente do Clube do Choro de Brasília.<sup>41</sup> [Grifos meus]*

---

<sup>41</sup> PALHARES, Sônia Marinho. *Clube do Choro de Brasília assina convênio com a UnB*. Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0707/0105.html>>. Acesso em: 26 jul. 2007. O convite foi recebido e transcrito por Palhares na *Tribuna Livre* que integra esse *site*. Trata-se de uma das assíduas frequentadoras e admiradoras do *Clube do Choro* em Brasília que, constantemente, escreve e dá notícias sobre o samba e o choro nessa cidade, sobretudo, por esse meio de comunicação.

Essas práticas, relações, portanto, revelam a negociação entre aqueles que têm como intuito *difundir o choro no âmbito da Academia* e aqueles que pretendem que as universidades públicas atuem *como indutoras e difusoras das nossas genuínas manifestações culturais*. Além de promover outro tipo de diálogo e interação dos chorões com a dimensão erudita da música, esse processo também promove *encenações no palco* em que os *atores sociais* ressaltam a sua especificidade, a sua diferença, em um cenário de *negociações*, se for evocado também Canclini.<sup>42</sup>

A preocupação das instituições públicas com o seu papel de promotora das *genuínas manifestações culturais*, com o anúncio desse papel publicamente, remete também à participação conjunta da *Funarte* com o *Clube do Choro*, apresentando no gramado defronte à sua sede, no final de 2003, o *show* de Hermeto Paschoal e, em 2005, do músico Armandinho Macedo, que contou também com a apresentação dos grupos de chorões ligados ao clube e à *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*. O diálogo com a UnB continua se ampliando mais ainda, se for lembrado que nas alas externas e jardins dessa universidade grupos de alunos sempre formam *rodas de Choro*. Em dezembro de 2007, observei um grupo de jovens que se preparava para uma apresentação ligada à disciplina do professor João Gabriel Lima Cruz Teixeira. Esse pesquisador e estudioso do *Departamento de Sociologia da UnB* tem voltado sua atenção para as implicações sociais e educacionais da *Escola Brasileira de Choro Rapahel Rabello* e, nesse contexto, considerado essa instituição um *exemplo de educação musical bem sucedido em Brasília*.<sup>43</sup>

Essa abordagem do *gênero* choro no cenário *pós-moderno* brasileiro, que implica *no mesmo no diverso*, múltiplas possibilidades de *atualização* desse gênero, propicia também o diálogo de Bakhtin<sup>44</sup> com Deleuze e Guattari<sup>45</sup> quando falam em *rizoma*. Assim, identifico um *gênero discursivo* que se expressa em Brasília *rizomaticamente* nas diferentes circunstâncias descritas, oferecendo também a oportunidade de observar, em cada uma delas, algumas *características de estilo do gênero* e *características de estilo individuais*, ligadas tanto à produção de determinados músicos, quanto às *atualizações* observadas, o que conduz a uma abordagem de *estilo* de índole *contextual individual*, conforme definida por Bakhtin.

<sup>42</sup> Cf. CANCLINI, op. cit.

<sup>43</sup> TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem sucedida. In: Congresso Brasileiro de Sociologia, 12º, 2007, Recife. Recife: UFPE, 2007, p. 31-32. Disponível em: < [http://www.subsociologia.com.br/congresso\\_v02/hot\\_papers.asp](http://www.subsociologia.com.br/congresso_v02/hot_papers.asp) > Acesso em: 30 ago. 2007.

<sup>44</sup> Cf. BAKHTIN, op. cit..

<sup>45</sup> Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v. 1.

Essa abordagem pode ajudar a responder de uma forma mais próxima da realidade a questão: Afinal Brasília, que Choro é esse que aí está?

## 4.2 GÊNERO CHORO EM BRASÍLIA - TRÊS CATEGORIAS DE ESTILO

Como seria impossível mencionar peculiaridades estilísticas com a análise de cada *situação concreta* forjada e observada no âmbito de cada circunstância descrita, conforme já insinuado, fundamentando-me em algumas linhas gerais encontradas nas *trajetórias* do choro brasileiro, esbocei algumas *categorias de estilo* que podem ser observadas atualmente na cidade de Brasília. Uma primeira categoria definiu-se tendo em vista uma relação muito próxima com os resíduos do *choro tradicional* carioca, com a constante *interpretação* das obras de chorões tradicionais, com uma ênfase muito grande em Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo. Uma segunda revelou um investimento maior em uma linguagem harmônica mais contemporânea, em um *choro mais moderno* que remete à música de Guinga e Hermeto Pascoal, evidenciando uma proximidade muito grande com a linguagem gramatical do jazz e com o virtuosismo instrumental, assim como mostra o resultado do investimento em uma formação musical sistematizada. Uma terceira categoria, por sua vez, revela um investimento acentuado no *estilo improvisatório*, acrescido de um diálogo com a *interpretação* de outros gêneros brasileiros como a bossa nova, a MPB, o Samba, o Baião, dentre outros. Tendo em vista essas categorias e observações, que foram pinçadas de um universo bem mais amplo, passo a comentar cada uma delas.

### 4.2.1 Primeira categoria: relação muito próxima com o *choro tradicional*

Essa categoria, em um primeiro momento, remete à história das características de estilo do gênero, sobretudo, em termos da estrutura musical que está em seu cerne e que ainda não fora esboçada neste trabalho. A história das características de estilo do gênero permite também o contato com as características de estilo das obras de compositores constantemente interpretados na cidade, Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo, assim como possibilita uma percepção mais clara do *estilo moderno* incorporado nas obras de Guinga e Hermeto Pascoal, que também aparece nos trabalhos dos compositores locais.

Comentando os primórdios desse gênero, André Diniz observa que as interpretações diferenciadas dos gêneros estrangeiros da época, em especial das danças européias

apresentadas nos salões da elite, como a polca, a valsa, o *shottische*, a quadrilha, *fizeram nascer um jeito brasileiro de tocar. O Choro do séc. XIX surgiu como uma maneira de frasear, ou seja, um estilo de executar os gêneros europeus*<sup>46</sup>, o que lhe fez herdar uma forma que se caracteriza pela volta constante de uma mesma melodia entre partes contrastantes, a forma rondó (ABACA)<sup>47</sup>, assim como lhe legou passagens rítmicas, melódicas e harmônicas que constituíram a base da sua estrutura. Dentre as danças que propiciaram essa vivência musical sobressai a polca<sup>48</sup>, que se tornou a *nova coqueluche* da cidade do Rio de Janeiro, o que levou Cazes a comentar: *se eu tivesse que apontar uma data para o início da história do Choro, não hesitaria em dar o mês de julho de 1845, quando a polca foi dançada pela primeira vez no Teatro São Pedro.*<sup>49</sup> Por outro lado, já mencionando a interação dessa experiência musical com a cultura africana, André Diniz observa que a *influência européia, [...] era clara, mas não foi a única, [...] o lundu*<sup>50</sup> [seria] *o outro rio que iria desembocar no novo ritmo.*<sup>51</sup> A herança das práticas realizadas pelos escravos nos terreiros das fazendas marcou a sua presença, portanto, sobretudo, no tocante ao ritmo. Por outro lado, Diniz e Cazes, mostram as implicações do gênero choro com o cenário histórico-musical brasileiro, a sua capacidade de expressar as peculiaridades da *essência híbrida brasileira* em um momento em que se caracterizou como *modo de tocar* as danças européias, enfatizam a importância para o desenvolvimento do gênero, no final do século XIX, de nomes como o de Joaquim Antônio Callado (1848-1880), Francisca de Edwiges Gonzaga, Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Anacleto de Medeiros (1866-1907) e Ernesto Nazareth (1863-1934).

<sup>46</sup> DINIZ, André. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 17.

<sup>47</sup> Ver detalhes sobre o rondó na parte da introdução referen te à estruturação da tese, que esboça essa forma.

<sup>48</sup> DINIZ, op. cit., p. 17. Segundo Diniz, *a polca se caracterizava por um bailado de rostos colados, corpos muito próximos e intimidades constantes*. Henrique Cazes em *Choro do quintal ao Municipal*. (São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 19), observa que era uma dança em compasso binário (pulsações rítmicas agrupadas de duas em duas), com indicação de *Allegretto* (andamento menos rápido que o *Allegro*), melodias saltitantes e comunicativas. Esses autores concordam que essa dança, originária da Boêmia, na sua estrutura sonora global empregava ritmos característicos, fórmulas harmônicas básicas e já evidenciava a repetição da melodia principal depois de uma parte contrastante. Essa forma estrutural legou a sua herança para o gênero musical choro e consiste na principal matriz em que esse gênero se apóia. Cazes e Diniz comentam também a influência da *habanera*, definida pelo *Dicionário de Música Zahar* (Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 161), como uma antiga dança cubana, moderadamente lenta, em ritmo binário e com o primeiro tempo muito acentuado, que foi importada pela Espanha e se propagou pelo resto da Europa. Acerca do processo de *abrasileiramento da polca* e interação com a *habanera*, profundamente implicado com o desenvolvimento do choro, vale a pena consultar ainda o trabalho Feitiço decente de Carlos Sandroni ( Rio de Janeiro: Zahar/Ed. UFRJ, 2001, p. 81-82).

<sup>49</sup> CAZES, Henrique. *Choro do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 19.

<sup>50</sup> Dança afro-brasileira que se tornou a dança dos brancos e pardos no Brasil, caracterizada pelo elemento coreográfico da umbigada, por uma música à base de percussão, palmas e refrões. Essa dança já foi mencionada na primeira parte deste trabalho.

<sup>51</sup> DINIZ, op. cit. p. 17.

Joaquim Callado, explorador dos recursos da flauta, virtuose, capaz de incrível agilidade no instrumento na execução especialmente da polca, segundo Neves<sup>52</sup>, lançou as bases importantes para duas características de estilo do choro: *improviso* e *competição* (Faixa 7. CD 2. Anexo V). Em suas execuções fazia-se acompanhar por dois violões e um cavaquinho, o *Choro do Callado*, que definiu para o choro um conjunto instrumental básico com um solista. O maestro e professor de música, Batista Siqueira<sup>53</sup>, comentando essa experiência, lembra que os músicos desse conjunto costumavam se exercitar tocando uma Polca de improviso para que os violões se adestrassem como *improvisadores do acompanhamento harmônico*.<sup>54</sup> Menciona, portanto, uma experiência e circunstância que desenvolveu uma das características de estilo do choro que remete também a Neves, segundo o qual Callado *exigia de seus acompanhantes a utilização dos baixos melódicos*<sup>55</sup>, *que passaram a ser o toque original do novo gênero musical*.<sup>56</sup> Referindo-se ao trabalho básico harmônico implicado com a improvisação, André Diniz observa:

*era um hábito o flautista desafiar, brincar, e às vezes fazer cair, com suas “armadilhas harmônicas, o cavaquinista e os violonistas. O calor das Rodas de Choro, a malandragem das execuções, a provocação dos instrumentistas solistas – tudo colaborava para conferir ao gênero a sua tônica de liberdade e improviso.*<sup>57</sup>

Chiquinha Gonzaga (Fig. 42. Anexo I), segundo esses autores, foi uma das primeiras mulheres brasileiras a dedicar-se integralmente às atividades musicais. Como Callado, notabilizou-se pelas criações musicais que faziam interagir a herança de elementos harmônicos, rítmicos e melódicos do *lundu*, da *polca* e da *habanera*. Contribuiu de forma decisiva para o processo que legou elementos constantes e característicos à nova música popular brasileira. Ernesto Nazareth (Fig. 42. Anexo I), compositor, pianista e músico de boa formação erudita, que conhecia bem a música popular de sua época, contribuiu também de forma definitiva para a fixação dessas fórmulas, caracterizando-se *pela exploração às últimas consequências de breves células rítmicas que se alarga[vam] e se desenvol[viam], formando um todo unificado e coerente*.<sup>58</sup> Segundo Neves, *sua obra mostra-se também essencialmente*

<sup>52</sup> NEVES, José Maria. *Villa Lobos, o choro e os choros*. São Paulo: Musicália, 1997.

<sup>53</sup> SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: D'Áraújo, 1970, p. 97-98.

<sup>54</sup> O conceito de harmonia pode ser conferido no item *Síntaxe do Choro*.

<sup>55</sup> *Baixos melódicos* referem-se a sequências de notas executadas pelos instrumentos adequados à região mais grave do conjunto. Esses instrumentos, sem deixar de estabelecer uma base harmônica, de apoio, para o solista, executam também linhas melódicas que soam como um contracanto em relação à execução solística (propiciando um diálogo musical).

<sup>56</sup> NEVES, op. cit., p. 19.

<sup>57</sup> DINIZ, op. cit., p. 15.

<sup>58</sup> NEVES, op. cit. p. 19

*ligada ao espírito carioca, em sua vivacidade rítmica e melódica e em seu bom humor.*<sup>59</sup> Cazes, por sua vez, assinala que Nazareth *somava técnica apurada na música de concerto com o balanço do choro.*<sup>60</sup> O outro músico citado por Neves, Anacleto de Medeiros, exímio saxofonista e criador da *Banda do Corpo de Bombeiros* do Rio de Janeiro em 1897, distingue-se no cenário de desenvolvimento do choro como um dos responsáveis pelo alargamento do conjunto instrumental básico no final do século XIX. Com esse trabalho, chegou às vezes ao aproveitamento total dos instrumentos de uma banda de música, o que conferiu ao gênero maior riqueza de timbres, a possibilidade bem maior de diálogo entre instrumentos. Cazes acrescenta que *a ponte que Anacleto estabeleceu entre a cultura das bandas e das rodas de choro enriqueceu enormemente ambas as manifestações.*<sup>61</sup>

Referindo-se a todos esses músicos de modo especial, mas apenas citando Pixinguinha (1897-1973), Neves conclui que *por essa época, todos os elementos que entrariam na formação do novo gênero musical estariam esboçados.*<sup>62</sup> No entanto, concordo com Cazes<sup>63</sup> e André Diniz<sup>64</sup> que, remetendo-se ao início e meados do século XX, enfatizam o papel de Alfredo da Rocha Vianna Filho no desenvolvimento do choro (Fig. 43. Anexo I), lembrando que foi um dos principais responsáveis pela incrementação do *desempenho virtuosístico* do solo, que teve suas bases lançadas por Callado, assim como foi um dos responsáveis pelo enriquecimento do chamado *contraponto brasileiro*<sup>65</sup>, de um lado, ao explorar os recursos da flauta e, por outro, ao fazer dialogar o seu saxofone com a flauta de Benedito Lacerda, outro exímio músico dessa época. No tocante a essa última observação, André Diniz pondera que o resultado do trabalho da dupla *é uma pérola de contrapontos (melodia secundária que dialoga com a melodia principal) na história da música brasileira*<sup>66</sup>, lembrando ainda que o feito de Pixinguinha foi reeditar, décadas depois, *o aprendizado de contraponto que teve com o seu professor Irineu de Almeida*, que pertencia ao corpo de músicos da *Banda do Corpo de Bombeiros*. Pixinguinha foi também um dos primeiros a compor choros a duas partes (ABA), quando as três já citadas eram mais comuns (ABACA), como fez em *Carinhoso* e *Lamentos*. Cazes assinala:

---

<sup>59</sup>Ibidem, p. 19.

<sup>60</sup>CAZES, op. cit., p. 39.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>62</sup> NEVES, op. cit., p. 19.

<sup>63</sup> Cf. CAZES, op. cit.

<sup>64</sup> Cf. DINIZ, op. cit.

<sup>65</sup> O *contraponto brasileiro* refere-se a uma forma de improvisação na qual os instrumentos encarregados de acompanhar o solista, dialogam com ele de tal forma, que o resultado é uma *performance* musical em que melodias diferentes podem ser ouvidas simultaneamente, evidenciando também, nesse contexto, a capacidade musical e virtuosismo dos músicos e dos instrumentos antes deixados em um segundo plano.

<sup>66</sup>DINIZ, op. cit., p. 33.

*Havia um compromisso muito rígido em se criar Choros em três partes num esquema originário da polca e conhecido havia muito tempo como forma Rondó. [...] Carinhoso e Lamentos não têm essa forma, ambos foram feitos em duas partes, sendo que Lamentos conta ainda com uma introdução, coisa pouco usual na época.<sup>67</sup>*

A menção ao *contraponto brasileiro*, como uma das características de estilo do gênero choro, requer que eu fale também em Horondino José da Silva, o Dino 7 Cordas, o violonista que *desenvolveu enormemente a linguagem contrapontística* no choro.<sup>68</sup> Segundo Cazes, *seu estilo é uma soma de perfeita execução e muito bom gosto na colocação das frases na região mais grave do violão, conhecidas popularmente como baixarias*. Lembra ainda que Dino continuou e ampliou o trabalho iniciado por Arthur de Souza Nascimento – o Tute (1886-1957), que vivenciou de perto a linguagem das bandas, tendo pertencido ao corpo de músicos da *Banda do Corpo de Bombeiros* do Rio de Janeiro<sup>69</sup> regida por Anacleto de Medeiros. Tute é ainda considerado o introdutor do violão de 7 cordas no conjunto básico do choro, o qual, segundo Cazes, *lhe dava condições de fazer um acompanhamento mais encorpado e com um fraseado mais rico*.<sup>70</sup> Evidencia-se, assim, a experiência que legou a interação da base harmônica herdada das danças de salão com a variedade tímbrica que facilitou o diálogo instrumental que está na base da linguagem das bandas, o que permitiu a Neves observar, no acompanhamento do choro, *a presença quase obrigatória do baixo melódico (baixaria), que chega a ser tão desenvolvido que soa como uma segunda melodia, um contracanto que dialoga com a melodia principal*.<sup>71</sup>

Pixinguinha conviveu ainda nas décadas de 1950 a 1970 com as marcantes figuras de Jacob Pick Bittencourt, o Jacob do Bandolim (1918-1969) e Waldir Azevedo (1923-1980) (Fig. 43 e Fig. 15 e 16. Anexo I), dois chorões que favoreceram outras *atualizações* do gênero no cenário carioca, a sua interação com outro tempo e espaço: o início da segunda metade do século XX. Nesse período, trabalharam muito com o conjunto *básico* do choro, acrescentando novos elementos às características gerais desse gênero no Rio de Janeiro, sobretudo ao contribuir para um grande desenvolvimento da linguagem de seus instrumentos: o bandolim e o cavaquinho, respectivamente. Jacob, segundo André Diniz, *refinado na escolha de seu repertório e sutil nas palhetadas*<sup>72</sup>, *acabou inaugurando com seu estilo a principal escola do*

<sup>67</sup> CAZES, op. cit., p. 72

<sup>68</sup> Ibidem, p. 86. Mário Sève, também estudioso e *performer* do choro, em *Vocabulário do choro* (Rio de Janeiro: Lumiar, 1999, p. 18), dialoga com Cazes ao assinalar: *as gravações de Pixinguinha no sax-tenor ou de Dino no violão de 7 cordas, são referências fundamentais para o entendimento dessa matéria*.

<sup>69</sup> Ibidem, p. 49. Informação obtida com esse autor.

<sup>70</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>71</sup> NEVES, op. cit., p. 22.

<sup>72</sup> Esse termo refere-se à palheta (plectro), pequena peça que o músico utiliza para tanger as cordas do bandolim.



*bandolim brasileiro. Pesquisador metuculoso da MPB [...] é considerado um dos maiores instrumentistas e compositores do choro brasileiro de todos os tempos.*<sup>73</sup> Assinala ainda que esse chorão buscou uma nova linguagem para o grupo clássico de instrumentos do conjunto de choro: *cada violão trabalhando em uma região diferente, cavaquinho dividindo o solo com o bandolim.* Já Paz, o considera *um exímio intérprete, um compositor fantástico e um pesquisador de uma importância inestimável para a história da evolução da música brasileira, em especial, para a história do choro.*<sup>74</sup> Carvalho dialoga com essa autora e afirma que *a nomenclatura do choro, ninguém a decodificou melhor que Jacob do Bandolim.* Atribui a esse músico a pesquisa mais séria e exaustiva que conhece sobre o gênero. Segundo ele, *Jacob era um detalhista por natureza, um perfeccionista por vocação e um sentimental irremediável [...]. Sua religião era a música e seu Deus Pixinguinha.*<sup>75</sup> Muito apegado às raízes culturais, agora novamente conforme Paz, revolucionou o bandolim criando uma *maneira de tocar, imprimindo ao instrumento uma sonoridade ou personalidade brasileira, como Pixinguinha fizera com a flauta.*<sup>76</sup> Cazes, por sua vez, lembra ainda que Jacob tocava um bandolim feito por um português, de acordo com a tradição lusitana do instrumento, *uma espécie de cruzamento de bandolim napolitano com guitarra portuguesa.* Reconhece, concordando com Paz, que Jacob ampliou os parâmetros do seu instrumento tanto em relação à estrutura quanto à forma musical, observando que quanto à maneira de tocar, três elementos foram decisivos na sedimentação de seu estilo:

*O primeiro foi a natural influência dos solistas em voga na primeira metade da década de 1930, [...]. O segundo elemento foi o contato com os músicos portugueses, de onde tirou os ornamentos de sua interpretação. E, finalmente, o terceiro foi o contato e a confessa admiração por **Cicinato do Bandolim.***<sup>77</sup> [Grifo meu]

No tocante ainda à abordagem do estilo desse compositor, o bandolinista Marco de Pinna comenta que Jacob usava muito *vibrato*, imitando uma guitarra portuguesa.<sup>78</sup> Já Maurício de Almeida, pondera que o admirava *pela fertilidade e multiplicidade de suas linhas*

<sup>73</sup>DINIZ, op. cit., p. 35.

<sup>74</sup>PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim.* Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 106.

<sup>75</sup>O texto de Hermínio Bello de Carvalho integra o encarte do CD *Tributo a Jacob do Bandolim.* Rio de Janeiro: Warner Music Brasil Ltda, 1979, de Radamés Gnatalli.

<sup>76</sup>PAZ, op. cit., p. 62.

<sup>77</sup>CAZES, op. cit. p. 103-104. Não pode ser esquecido que Cicinato do Bandolim foi um dos chorões cariocas transferidos como funcionários públicos para Brasília, nas primeiras décadas de sua implantação.

<sup>78</sup>PINNA (apud PAZ, op. cit., p. 71). O *vibrato* se consiste em uma técnica muito explorada pelo bandolinista, em um modo peculiar de fazer *vibrar* as cordas do instrumento.

*melódicas e pelas soluções harmônicas imprevistas.*<sup>79</sup> A própria autora, por sua vez, lembra ainda que

*nas composições de Jacob percebia-se claramente a nítida intenção de dar oportunidade ao violão acompanhante para realizar importantes contracantos, dando lugar ao diálogo em forma de pergunta e resposta entre o bandolim e o violão, ou até mesmo a repetição por imitação de motivos melódicos com nuances dinâmicas contrastantes, ressaltando a linha melódica. Jacob usava esses contracantos com maestria, gerando em algumas partes polifonias muito interessantes.*<sup>80</sup>

Paz observa que esse músico procurou dar uma roupagem nova ao choro e realmente o inovou, *era a Escola do Bandolim brasileiro que surgia e se consolidava através de Jacob.*<sup>81</sup>

Nesse contexto, no entanto, se Jacob foi chamado o *mago do bandolim*, Waldir foi considerado o *rei do cavaquinho*, a referência obrigatória e indiscutível do instrumento em todos os tempos, segundo Bernardo.<sup>82</sup> Já Diniz afirma que *se Jacob criou a escola mais influente para o bandolim, Waldir Azevedo fez o mesmo [...] para o cavaquinho*<sup>83</sup>, ou seja, foi o responsável por permitir que esse instrumento realmente fosse tratado no conjunto como um instrumento solista, desenvolvendo muito as suas possibilidades. Nassif, por sua vez, informa que Waldir compunha *sem enquadramentos. Jacob patrulhava o que considerava concessões comerciais* de Waldir. Lembrou ainda que *como Jacob, Waldir ajudou a desenvolver uma das marcas registradas do choro, a capacidade inigualável de quebrar a melodia, a harmonia e o andamento, recriando uma nova lógica, anti-convencional, mas ao mesmo tempo acessível a qualquer ouvido sensível, ainda que não bem educado.*<sup>84</sup> Já seu biógrafo, Bernardo, insiste na facilidade com que tocava e no som limpo que conseguia obter em execuções rápidas e virtuosísticas, comentando ainda que

*a obra de Waldir baseia-se em dois conceitos que ele soube mesclar como ninguém: virtuosidade e simplicidade. Ao longo de tudo o que ele produziu, nos vemos defrontados, com pelo menos um desses conceitos e, muitas vezes, os dois, amparados numa liberdade harmônica caracterizada pelo que se chama de modulação.*<sup>85</sup>

Exemplificando o estilo desse compositor, tendo como referência, em uma primeira instância a obra *Brasileirinho*, Bernardo considera que Waldir *demonstrou ser possível, numa*

<sup>79</sup> ALAMEIDA (apud PAZ, op. cit., p. 70).

<sup>80</sup> PAZ, op. cit., p. 109.

<sup>81</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>82</sup> BERNARDO, Marco A. *Waldir Azevedo. Um cavaquinho na história*. São Paulo: Vitale, 2004, p. 10.

<sup>83</sup> DINIZ, op. cit., p. 36

<sup>84</sup> . Comentário feito por Luiz Nassif no encarte do CD *Relendo Waldir*, gravado pelo cavaquinista e pesquisador Henrique Cazes. Comercial Fonográfica RGE, 1997.

<sup>85</sup> BERNARDO, op. cit., p. 11-12.

*só composição, aliar uma melodia simples e quase toda calcada numa única corda do cavaquinho a um andamento quase intransponível, gerando efeitos surpreendentes num contexto de extroversão contagiante.*<sup>86</sup> Cazes dialoga com esse autor, ao dizer que como compositor Waldir tinha o dom de criar temas simples e altamente comunicativos e que *suas músicas são um desfile de facilidades de manobras jeitosas no instrumento, sempre com grande efeito*<sup>87</sup>. Vai mais adiante ao assinalar que seu estilo pode ser distinguido por uma sonoridade avantajada, lembrando que *tocava com a mão direita solta, de maneira a obter grande volume do instrumento*. Para esses autores, portanto, Waldir desenvolveu a linguagem do cavaquinho, explorando-o sonoramente, o que resultou também, dentre outros, em um dos recursos técnicos muito utilizados por ele, o *trêmulo em cordas duplas*, um *trinado* sem barulho de palheta. O próprio Waldir explica: *então, botei o cavaquinho com cordas de nylon, preparei uma palheta bem macia. Se você ouvir, tem a impressão de um violino solando,[...] devido ao trinado duplo, às cordas de nylon e à técnica que eu consegui estudar durante seis meses.*<sup>88</sup> Um outro recurso técnico que o caracterizava era o uso de notas destacadas com um som abafado, denominado pelo crítico José Ramos Tinhorão de *pizzicati em série*.<sup>89</sup> Por outro lado, Waldir dialogou muito de perto com o gênero baião fixado e divulgado pelo compositor nordestino residente no Rio, Luiz Gonzaga, o que pode ser constatado na audição de sua obra *Delicado* (Faixa 7. CD 1. Anexo V). São também suas essas palavras:

*Gravei Delicado numa época em que Luiz Gonzaga estava no apogeu e era, de fato, o Rei do Baião. Eu, claro, quis pegar uma rebarba no sucesso e deu certo. Fui na onda do Baião e me tornei o primeiro artista a gravar esse ritmo instrumentalmente. Portanto, amigos, se há necessidade de uma classificação técnica exata, eu lhes digo que Delicado é um baião-chorinho.*<sup>90</sup>

Ele mesmo reconhece a inevitabilidade de seu diálogo com a mídia, nesse contexto que teve em *Delicado* um *fenômeno*. Segundo comentários do crítico Oswaldo Miranda, *Delicado é fenômeno único na música regional brasileira pelo sucesso extraordinário que chegou ao cúmulo de levar o povo a um verdadeiro estado de exaustão musical.*<sup>91</sup> O chorão Altamiro Carrilho também observa que o baião *Delicado* foi a música que conseguiu maior

<sup>86</sup> Ibidem, p. 10

<sup>87</sup> CAZES, op. cit, p. 110

<sup>88</sup> AZEVEDO (apud BERNARDO, op. cit., p. 62).

<sup>89</sup> TINHORÃO (apud BERNARDO, op. cit. p. 62).

<sup>90</sup> AZEVEDO (apud BERNARDO, op. cit., p. 45).

<sup>91</sup> MIRANDA, (apud BERNARDO. op. cit. p. 45)

*comunicação com todas as camadas sociais, em toda a história da música brasileira.*<sup>92</sup> Nesse mesmo cenário midiático, Waldir compôs também outro *fenômeno*, o choro *Brasileirinho*, um dos mais tocados e utilizados como símbolo do Brasil desde competições esportivas até propagandas de produtos vários.<sup>93</sup> Esse chorinho também revela *alegria e movimento*, dois elementos presentes em grande parte de suas obras e que se constituem, conforme Bernardo, na mola propulsora que fez que Waldir lograsse um dos seus maiores méritos como músico: *comunicabilidade*. Para Bernardo, podem ser encontradas também no conjunto dos trabalhos desse chorão, aliadas ao binômio simplicidade/virtuosidade, melodias simples, ricas de um teor lírico, que atingem uma plenitude indescritível, quase meditativa.<sup>94</sup> Reconhecido por essa atuação e produção como um dos compositores de música instrumental mais conhecidos dentro e fora do país, Waldir teve oportunidade de ver a partitura de algumas de suas obras publicadas e divulgadas nos Estados Unidos da América (EUA), liderando o *hit parade* americano por cinco semanas consecutivas<sup>95</sup>, entrando em interação com produções cinematográficas de *Walt Disney*.

Esses dois músicos, portanto, em uma atuação mais recente, conviveram ainda com Pixinguinha, que freqüentava muito a casa de Jacob e que funcionou no contexto relatado como um grande mediador entre os dois tempos do choro abordados, legando uma das últimas marcas de estilo a esse gênero no cenário carioca que interagiu com os chorões que vieram para Brasília, o que fez que se tornassem também referência de um *choro clássico* no âmbito deste trabalho. Lembrando que já tratei de todos aqueles que foram relacionados no cenário histórico-musical brasileiro mais amplo na primeira parte do mesmo, passo agora a focar diretamente algumas obras desses três últimos nomes, tendo em vista a relação da organização sonora com o cenário sócio-histórico e cultural. Esses chorões são reconhecidos pelos autores abordados e pelos *performers* do choro em Brasília como significativos representantes desse *choro clássico* carioca (Faixas 1 a 8. CD 1. Anexo V) e por fazerem parte essencial do repertório ligado a esse gênero que é apresentado na grande maioria dos diferentes *lugares praticados* já descritos, até mesmo, como *breves citações* durante um improviso mais radical (Vídeo 6. Anexo IV). Começo com Pixinguinha, concordando com Almada ao observar que suas composições *formam uma espécie de balizamento histórico que fornece uma certa base*

---

<sup>92</sup> BERNARDO, op. cit., p. 12. Bernardo menciona o depoimento do chorão Altamiro Carrilho, concedido ao repórter Antônio Alaerte do jornal capixaba *De Fato*, em 8 de março de 1970.

<sup>93</sup> Cf. BERNARDO, op. cit.

<sup>94</sup> Cf. BERNARDO, op. cit.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 61.

*científica à própria pesquisa*<sup>96</sup> do choro, assim como concordo com Sève para quem esse músico é referência fundamental a qualquer um que queira ingressar no universo desta linguagem musical.<sup>97</sup> Suas obras, observadas na sua organização sonora, fornecem um dos primeiros exemplos de algumas características de estilo básicas do *choro clássico* carioca que considero *tradicional*<sup>98</sup> e que levaram Almada a falar em *sintaxe do choro*. Pelo mesmo motivo, passo depois a comentar, no seu teor básico, algumas obras de Jacob do Bandolim e de Waldir Azevedo, considerados também por esses autores como outras referências dessa abordagem.

#### 4.2.1.1 A sintaxe do choro

As obras de Pixinguinha incorporam bem algumas das características básicas de estilo do gênero que foram observadas no histórico inicial de seu desenvolvimento. Sève, responsável pela sistematização de um trabalho relacionado a um aprendizado do choro bem prático, baseado na execução de passagens melódicas retiradas da obra desse músico, assinala que, *analisando a música de Pixinguinha, percebe-se um estilo comum de fraseado composto por módulos (patterns, para os jazzistas) que, agrupados de diferentes maneiras, caracterizam a sua composição*. Percebendo as possibilidades didáticas contidas nessa abordagem, comenta que *embora possa parecer um modo frio de olhar a música do mestre, esta análise vai contribuir para a criação e sistematização de um estudo técnico sobre o choro, valorizando sua importância na formação de uma escola (de fato) para a música brasileira*.<sup>99</sup> A *sintaxe do choro*<sup>100</sup>, conforme definida por Almada, por sua vez, remete também a algumas passagens musicais características que constituem o *complexo*, ou seja, o conjunto de material básico apreendido na vivência e prática musical desse gênero, que se consiste em fundamento importante no momento da composição, improvisação e arranjo. Essas passagens, segundo o autor, se apóiam

<sup>96</sup> ALMADA, Carlos. *A estrutura do Choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006, p. 35. Esse autor apresenta um minucioso trabalho sobre algumas obras de chorões brasileiros, buscando nelas identificar elementos comuns, constantes, em termos dos aspectos formais do choro, ou seja, das fórmulas rítmicas, melódicas e harmônicas, mais relacionadas a esse gênero musical. Afirma que Callado e Pixinguinha são os exemplos mais claros do que busca e que a análise, sobretudo, de várias obras desses músicos, levou-o às conclusões que apresenta sobre as características de estilo do gênero.

<sup>97</sup> SÈVE, Mário. *Vocabulário do choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999, p. 6.

<sup>98</sup> Utilizo o termo *tradicional* sem esquecer do caráter *performático* também implicado com ele.

<sup>99</sup> SÈVE, op. cit., p. 6.

<sup>100</sup> ALMADA, op. cit. p. 56. Nas palavras do autor, a expressão *sintaxe do choro* remete ao compartilhar das mesmas condições musicais *sintáticas*.

*não só no mais evidente – o ritmo e suas figurações típicas – mas principalmente na mais subterrânea estrutura harmônico-formal, fonte vital de referências para a construção melódica. Os elementos que constituem essa arquitetura sintática são de tal forma amarrados entre si [...] que um “aparentamento” motivico parece existir em quaisquer fragmentos extraídos de Choros.*<sup>101</sup>

Na sua abordagem, que remete à sistematização das bases necessárias à estruturação de um trabalho com o choro, Almada começa falando em *macroforma* e em *microforma*. A *macroforma* aponta uma divisão maior da obra em partes, o plano harmônico<sup>102</sup> mais geral que está na sua base. A *micro-forma* refere-se mais diretamente a pequenas células rítmicas e melódicas que constituem cada uma dessas partes. Ao citar a análise melódica, *um assunto realmente da teoria da harmonia*, observa ser necessário tecer algumas reflexões nessa área. Conforme Almada, pequenas células melódicas, aplicadas sobre o *arpejo* dos *acordes*<sup>103</sup>, fazem que as linhas melódicas deixem de ser ingênuas e harmonicamente óbvias e ganhem, com o ritmo e a progressão harmônica que também caminham, o tempero e o movimento que as tornam verdadeiras melodias de choro. Para melhor compreensão dessa abordagem, alega que a nota musical, em relação ao acorde que está associada, pode exercer três tipos de comportamento: fazer *parte do acorde* (ser nota do arpejo); ser uma *inflexão melódica*, o que significa não pertencer ao arpejo do acorde que acompanha, mas, invariavelmente, *resolver*, ou seja, dirigir-se em *graus conjuntos*<sup>104</sup>, ascendente ou descendente, a uma nota do acorde, a nota harmonicamente estável em um determinado contexto musical relacionado ao *sistema*

---

<sup>101</sup> Ibidem, p. 56.

<sup>102</sup> O conceito de *Harmonia* em música está esclarecido na nota seguinte.

<sup>103</sup> *Acorde*, grupo de notas musicais executadas de modo simultâneo, que soam como um *bloco de sons* e que, dependendo da combinação realizada, das relações físico-sonoras que se estabelecem no encontro de dois ou mais sons percebidos e organizados no contexto musical chamado de *tonal* no Ocidente, podem soar de forma *dissonante* (tensão) ou de forma *consonante* (repouso). Segundo o *Dicionário Grove de Música*. (Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1994), a dissonância também pode ser definida como um som que, no sistema harmônico predominante, é instável e que precisa *resolver* em uma consonância. O *arpejo* é constituído pelas notas do acorde colocadas em seqüência, quando deixam de soarem juntas para soarem em seqüência como melodias. Esses elementos, acordes, arpejos, consonâncias, dissonâncias, resoluções, remetem à *harmonia*, ou seja, às seqüências de acordes (*progressões*) que acompanham verticalmente (ou de forma *arpejada*) uma linha melódica horizontal, mantendo um jogo entre consonância e dissonância, tensão e repouso, daí a possibilidade também de entender a expressão *harmônico-formal*, que aparece na citação. Essas *progressões* têm como parâmetro os acordes constituídos sobre cada nota da escala (seqüência organizada das sete notas musicais), nas suas relações umas com as outras.

<sup>104</sup> Essa expressão indica a movimentação de uma linha melódica. Dirigir-se em *graus conjuntos* significa realizar o movimento ascendente ou descendente tendo como referência as notas que constituem uma *escala musical*. O contrário significa *saltar* notas nessa seqüência, ao caminhar de um som para outro, constituir um *intervalo*. Essa escala recebe o nome de *diatônica* exatamente por ser constituída desses pequenos intervalos (distância de altura entre um som e outro) chamados de *tons* e *semitons*, ou seja, ser constituída pela seqüência de notas que mantêm os menores *intervalos* entre um som e outro, utilizados na música ocidental: o *tom* e o *semitom* (que equivale à metade do *tom*). A música oriental trabalha intervalos menores ainda, o *quarto de tom*, tendo seus instrumentos afinados nesses *intervalos*, o que não acontece com os instrumentos mais utilizados no Ocidente.

*tonal*<sup>105</sup> ou às escalas modais que atualmente interagem com esse sistema; finalmente, pode constituir uma *tensão harmônica*, nem pertencer ao acorde que acompanha e nem *resolver* em graus conjuntos rumo a uma nota que lhe pertence, enfim, constituir um grande intervalo, um intervalo de 9<sup>a</sup>, de 11<sup>a</sup> ou de 13<sup>a</sup> em relação à primeira nota do arpejo ou, sobretudo, constituir uma *nota alterada*<sup>106</sup> em relação às notas diatônicas que constituem as escalas e arpejos musicais que estão na base da estrutura musical fundamentada no *sistema tonal*. Esse último caso é raro no *choro tradicional*, segundo o autor, embora seja muito comum em um *choro mais moderno*, daí a necessidade dessa fundamentação teórico-musical<sup>107</sup> para falar também nas outras categorias de estilo que mencionei.

Resta então dizer que as *inflexões melódicas* são fórmulas melódicas que predominam no processo de elaboração do *choro tradicional*. Herdadas da cultura européia, geram linhas melódicas que caminham evidenciando a sucessão de *desenhos sonoros* ascendentes e descendentes, geralmente em graus conjuntos, às vezes interagindo com um salto, que formam composições com as notas do arpejo, pequenas células melódicas que recebem o nome de *apogiaturas*, *bordaduras*, *notas de passagem*, *notas escapadas*, *antecipadas*, *supensões*, dentre outras. Por outro lado, ainda nesse processo que chama de *sintaxe do choro tradicional*, Almada buscou as sequências harmônicas mais comuns ao gênero, esquematizou as fórmulas rítmicas passíveis de serem combinadas de diversas maneiras, esboçou o esquema básico de frases musicais que se contrastam e se repetem, assim como as possibilidades colocadas pela divisão maior da obra em partes: ABACA. Mencionando o *estilo improvisatório*<sup>108</sup> inerente ao gênero como uma de suas marcas mais importantes, que tem como base essas *inflexões melódicas* e as outras estruturas rítmicas e harmônicas disponíveis e passíveis de serem apreendidas na prática do choro, relacionou a improvisação a uma *composição instantânea*. Observa que *o ato de improvisar nada mais é – ou ao menos*

---

<sup>105</sup> Essas escalas são elementos constitutivos do *sistema tonal*, o sistema musical característico da sociedade ocidental, herança da cultura européia, que tem na sua base duas formações de escalas diatônicas diferentes que podem ser trabalhadas, cada uma, em várias alturas – regiões sonoras mais graves e mais agudas. A possibilidade de passar de uma escala a outra, mais próxima ou mais afastada, tendo sempre como referência as regras estabelecidas por esse jogo harmônico já descrito, pelo jogo de tensão e repouso estabelecido pelo sistema, constitui as bases do que é chamado em música de *modulação*.

<sup>106</sup> Notas alteradas são aquelas que recebem acidentes como o *sustenido* ( # ) e o *bemol* ( b ) que elevam e abaixam, respectivamente, a altura de um som da escala musical. O *sustenido* ( # ) indica um pequeno movimento sonoro ascendente, um semitom, rumo ao agudo, e o *bemol* ( b ), um pequeno movimento sonoro descendente, um semitom, rumo ao grave.

<sup>107</sup> As informações e conceitos relacionados à área específica da música, que foram relacionados nas notas anteriores e nas notas que se seguem, podem ser conferidos em: Arnold Schoenberg, *Harmonia* ( São Paulo: Ed. UNESP, 2001); *Dicionário Grove de Música* (Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1994); *Dicionário de Música Zahar* (Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985).

<sup>108</sup> *Estilo Improvisatório* – ver o item 4.2.3: Terceira categoria: *re-significação* do modo de tocar chorão.

*deveria ser assim considerado - do que compor instantaneamente.*<sup>109</sup> É no trabalho intelectual que reside a maior parte da *arte de improvisação*, sendo fundamental para sua realização tanto a sistematização de um conhecimento básico e de sua prática, quanto a capacidade criativa do músico. Trata-se de um trabalho que, pelas suas peculiaridades no choro, remete muito ao processo de *variação*<sup>110</sup>, já que as inúmeras repetições do refrão levam à necessidade de recriações da linha melódica que é sempre repetida.

Almada, portanto, dialogando de forma bem próxima com Seve, ao mencionar a *sintaxe do choro*, refere-se a um conjunto de elementos estruturais que estão presentes não apenas na base da melodia do solo, mas que também fundamentam a improvisação, o desempenho musical das outras partes do conjunto instrumental, o diálogo entre instrumentos e outras características de estilo que só podem ser observadas *ouvindo* a música ou *fruindo* a *performance* dos músicos. Vale a pena dizer ainda que essas obras vão ser abordadas tendo como fundamentação a sistematização realizada por Almada não apenas para tentar exemplificar algumas dessas características de estilo básicas do gênero inerentes à primeira categoria mencionada, mas também como um parâmetro para que as duas outras categorias possam ser entendidas naquilo que delas diferem. Passo então a um breve comentário sobre algumas das obras que analisei na sua estrutura básica<sup>111</sup>, para localizar algumas características de estilo do gênero comentadas no processo de seu desenvolvimento, ou melhor, com a intenção de identificar elementos da *sintaxe* que caracteriza o *choro tradicional*, mencionada por Almada. Começo por Pixinguinha, levando em consideração o seu papel nesse desenvolvimento.

### ***O Choro de Pixinguinha***

*Naquele tempo* (Partitura 1. Anexo II. Faixa 1. CD 1. Anexo V), que teve seu primeiro registro original em 1934<sup>112</sup>, menciona na partitura a parceria de Pixinguinha com Benedito

---

<sup>109</sup> ALMADA, op. cit., p. 56-57.

<sup>110</sup> *Variação* é o processo de criação musical que, tendo como referência uma melodia, parte para outras construções sem, no entanto, perder a essência e linhas gerais do ponto de partida. Compreende melodias derivadas de uma melodia inicial. Segundo o *Dicionário de Música Zahar* (Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985) *variação* diz respeito a uma forma de composição que consiste num *certo número de reformulações ou repetições modificadas de um tema*.

<sup>111</sup> As análises de partituras realizadas são bem básicas. Tendo em vista que os alunos e instrumentistas não têm acesso a partituras originais, baseei-me nesse material mais básico e fácil de ser encontrado, tendo o cuidado de buscar uma harmonização mais próxima do estilo trabalhado pelos autores. As gravações não correspondem exatamente a essas partituras, já que evidenciam as possibilidades colocadas pela improvisação, por arranjos e repetições de partes diferentes, alguns dos motivos pelos quais são abordadas. Partituras e audições correspondem, no entanto, no *estilo da harmonização* empregada.

<sup>112</sup> ANDRADE, Paulo César. *ABC de Pixinguinha*. In: CARVALHO, Hermínio B. (org.) *Coleção Pixinguinha 100 anos* – projeto e produção artística de Hermínio Bello de Carvalho. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977, p. 30-32.



Lacerda. Foi uma das obras selecionadas neste trabalho, por ser muito executada nos *lugares praticados* dos chorões em Brasília e por ter sido considerada por Andrade, no encarte da coleção Pixinguinha 100 anos, *um dos choros de Pixinguinha mais conhecidos e regravados*.<sup>113</sup> No seu plano geral, macroestrutura, essa obra confirma as reflexões de Almada sobre a *sintaxe do choro*, revelando estar no compasso binário, baseada no tom<sup>114</sup> de ré m, um dos tons mais comuns<sup>115</sup> na prática desse gênero e ser constituída por três partes com repetições: A B A CC A (na gravação). *Modulações*<sup>116</sup> para *tons relativos* e *tons homônimos*<sup>117</sup> acontecem entre essas partes, ou seja, continuam favorecendo e caracterizando bem o *jogo de tensão e repouso*, o *sistema harmônico gravitacional*, herdado dos *Rondós antepassados*.<sup>118</sup> As três partes contrastantes são estruturadas, cada uma, por quatro *frases*<sup>119</sup> musicais que, juntas, constituem simetricamente os dezesseis compassos<sup>120</sup> de praxe, sendo a primeira e a terceira semelhantes ou iguais em termos das fórmulas rítmicas, melódicas e harmônicas que as compõem, microestrutura, o que já evidencia um contraste com a segunda frase, mais caracterizada por *modulações* passageiras. A segunda frase termina em uma *cadência suspensiva*<sup>121</sup> que prepara a entrada da terceira frase, marcando, geralmente, o retorno ao contexto musical já apresentado. A quarta frase, por sua vez, tem suas fórmulas

<sup>113</sup> Ibidem. O texto de Andrade tem por base o arquivo de Hermínio Bello de Carvalho.

<sup>114</sup> *Tom* é um termo também utilizado para denominar as diferentes escalas forjadas em alturas diferentes, com base nos modelos *do maior* e *la menor*, as duas organizações escalares básicas do *sistema tonal*.

<sup>115</sup> ALMADA, op. cit., p. 10. Segundo esse autor, *há também uma certa convergência entre os compositores na escolha da tonalidade central (i.e., da parte A) de um Choro: normalmente adota-se uma tonalidade que seja “boa” para os principais instrumentos acompanhantes, violão, cavaquinho e bandolim. Em outras palavras, tonalidades cujas escalas forneçam o maior número de notas que coincidem com as cordas soltas desses instrumentos. A razão dessa preferência reside no fato de que acordes com várias cordas soltas soam mais vibrantes, resultando numa sonoridade geral mais cheia, sendo, além disso, no que se refere à execução, mais “naturais”, o que torna a execução do conjunto mais solta. São, portanto, mais comuns os exemplos de choros num espectro restrito de tonalidades, que dificilmente vai além da seguinte lista (segundo mais ou menos uma ordem decrescente de recorrência: fa, do, sol, re (escalas no modo maior) e re, la, mi, sol (escalas no modo menor).*

<sup>116</sup> As *modulações* remetem à mudança de tonalidade, ou melhor, ao trânsito entre escalas no decorrer de uma composição, obedecendo às regras da harmonia, às relações mútuas favorecedoras do jogo de tensão e repouso, efetivadoras do *sistema gravitacional* que caracteriza o *sistema tonal*. Por isso, as modulações mais naturais são aquelas em que há mudança para um *tom vizinho* (escala formada num pólo de tensão, a partir da quarta e da quinta notas da escala principal, um pólo de repouso) um *tom homônimo* ou um *tom relativo*.

<sup>117</sup> *Tom relativo* – escala baseada no modo menor ( m ) que tem a sua correspondente no modo maior ( M ), encontrada três notas acima ou abaixo e vice-versa, que tem o mesmo número de sustenido ou bemol na sua configuração. Ex. re m / fa M ou fa M / re m. *Tons homônimos* são escalas que se iniciam com a mesma nota, embora uma se encontre no modo maior e a outra no modo menor. Ex: re m / re M.

<sup>118</sup> ALMADA, op. cit., p. 9.

<sup>119</sup> Trecho musical que apresenta um sentido musical que leva à percepção de começo, meio e fim em termos da linguagem e percepção musical. Geralmente está inserido em um *período* (conjunto de duas ou mais *frases*). Nesse caso especial, está ligado às regras e leis que fundamentam o *sistema tonal*.

<sup>120</sup> O *compasso* refere-se à divisão métrica da obra musical que, nesse caso, geralmente agrupa a unidade de tempo, o pulso regular básico, em grupo de dois, três ou quatro tempos, com o primeiro sempre acentuado.

<sup>121</sup> A *função cadencial* remete às finalizações de frases, em que a inflexão ao fim da frase melódica é reforçada por um acompanhamento harmônico chamado *cadência*, que participa, obviamente, do jogo de tensão e repouso. Interessa comentar apenas a *cadência suspensiva*, finalização de frase que não *resolve* a *dissonância*, deixando uma sensação de *tensão* e a *cadência conclusiva*, seqüência de acordes que buscam e encontram a *consonância*.

básicas elaboradas com o intuito de finalizar a parte, direcionando harmônicamente, de forma bem definida, para uma *cadência conclusiva*. Em termos da *microestrutura*, o desenho melódico sobre o *esqueleto* dos acordes é bem claro, evidenciando, sobretudo, *apogiaturas*, *bordaduras* e *notas de passagem*, exemplos de *inflexões melódicas*, segundo Almada, que se resolvem nas notas do arpejo. Já a parte rítmica combina um número pequeno de algumas células rítmicas básicas que caracterizam o gênero, células também sistematizadas em um *rol* por esse autor, que alternam fluxo e movimento com breves paradas seguidas de novo impulso. O resultado final é uma linha melódica fluídica, ligeira, mas ao mesmo tempo algo lânguida e sentimental, *seresteira*, que emerge do movimento rítmico-melódico e das pontuações harmônicas, evidenciando resíduos da *modinha*<sup>122</sup>, uma das nossas primeiras manifestações populares, que também constituiu parte integrante das reuniões dos chorões conforme o depoimento do antigo chorão Gonçalves Pinto.<sup>123</sup> A segunda e a terceira partes, por sua vez, que começam, cada uma, depois da repetição da primeira, apresentam o mesmo plano simétrico e harmônico nos contornos gerais, mas contrastam um pouco com ela, em termos do ritmo e melodia, sobretudo a terceira.

A outra obra de Pixinguinha analisada no seu teor musical básico foi *8 Batutas* (Partitura 2. Anexo II. Faixa 2. CD 1. Anexo V), também em parceria com Benedito Lacerda. Segundo Silva e Oliveira Filho<sup>124</sup>, foi gravada pela primeira vez na *Odeon*, em 1919. A sua escolha deu-se por constituir certo contraste em relação à primeira, sem deixar de representar, de um modo geral, a *síntaxe do choro*, ou seja, uma organização sonora na sua relação com as várias possibilidades apresentadas pela seleção de elementos básicos rítmicos, melódicos e harmônicos que forjam um mesmo *estoque* conhecido, constituído por diferentes características. Dividida também em três partes, no compasso binário, mantendo basicamente a estrutura das quatro frases esboçadas por Almada, o esquema das modulações, a diferença fica por conta do caráter alegre da obra, do andamento mais rápido e do emprego mais consistente da *contrametricidade*, mais precisamente da *síncopa*<sup>125</sup>, muito comum em choros

<sup>122</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998. A Modinha, como o lundú, consiste em uma das primeiras manifestações musicais populares brasileiras. Tendo uma mesma raiz, a interação da herança européia com a herança africana, caracteriza-se por ser um dos gêneros mais tradicionais e característicos de canção brasileira. Começou a definir-se como gênero brasileiro desde os finais do século XVIII. O século XIX marcou a passagem da modinha mais espirituosa e leve, mais próxima do lundu, para uma modinha mais lírica e sentimental que passou a fazer parte do repertório dos chorões, das serestas ao luar e dos saraus noturnos.

<sup>123</sup> PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro – reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Ed. fac-similar, 1936.

<sup>124</sup> SILVA, Marília Barbosa; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. *Pequena discografia comentada*. In: SILVA, Marília B.; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. *Pixinguinha filho de Ogun bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryfhus, 1998, p. 264.

<sup>125</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Zahar/Ed. UFRJ, 2001. A *síncopa* traz uma pausa ou nota prolongada no momento em que a acentuação mais forte deveria existir, constituindo um deslocamento da

de Pixinguinha. Em termos da *macroestrutura*, na gravação, essa obra trabalha a repetição tradicional: **AABBACCA**.

Já o choro *Lamentos* (Partitura 3. Anexo II. Faixa 3. CD 1. Anexo V), conforme Andrade<sup>126</sup>, lançado em 1928 pela *Orquestra Pixinguinha*, foi selecionado por evidenciar uma *introdução* que, segundo Cazes, não era comum nos primeiros choros e por revelar o próprio Pixinguinha rompendo com a estrutura geral de três partes e com a regularidade das frases. A primeira parte é constituída por vinte e quatro compassos, em vez de dezesseis, subdivididos em três frases irregulares<sup>127</sup> que se caracterizam por constituírem um conjunto que passa, gradativamente, de um lirismo inicial para uma agitação maior no final de cada parte. A segunda já apresenta três frases e as duas primeiras são bem simétricas e semelhantes, a última, contrastante, é mais próxima do desenho rítmico-melódico que predominou na primeira parte. É interessante mencionar que, se a macro-estrutura não apresenta as três partes contrastantes **ABACA** na sua integridade, a audição da obra selecionada mostra que o esquema global acaba sendo **AABBAA**, ou seja, a essência do rondó, o refrão, está presente, mesmo se o contraste **C** não acontece. As fórmulas rítmicas, de um modo geral, revelam também a sua interação com a *síncopa*, o que dá o toque especial, mostra a peculiaridade do deslocamento do tempo métrico, ou melhor, o gingado da música brasileira junto à linha mais melódica que aparece no início. Torna-se *evidente* o *residual*, em termos da interação da agitação do *lundu* com o lirismo da *modinha*.

Os contrastes entre as obras, a variedade de elementos utilizados e as reformulações comentados, no entanto, não interferem na constituição do gênero, na sua relação com a *sintaxe do choro*, com um *plano geral* harmônico, rítmico e melódico mais amplo, evidenciando, na verdade, as possibilidades apresentadas pelas *atualizações* do gênero sem deixar de apontar *estilos individuais* que, avalizados pelo uso, podem também ser a ele incorporados. Por outro lado, não pode ser esquecido também, que foram comentadas apenas as possibilidades relacionadas a uma estrutura básica em termos dos elementos que integram a *sintaxe do choro* em uma composição, um aspecto apenas da utilização de elementos que são vivenciados e percebidos em um contexto maior que subtende também a atividade criativa, a improvisação, a *composição instantânea*, perceptíveis pela audição e/ou *performance*. Trata-

---

acentuação, portanto, que passa apenas a ser sentida e a estar relacionada com o que esse autor chama de *contrametricidade*. Base rítmica resultante da interação com a cultura africana, marca importante da música brasileira até os dias atuais, segundo esse autor.

<sup>126</sup> ANDRADE, Paulo César. *ABC de Pixinguinha*. (In CARVALHO, H. B. *Coleção Pixinguinha 100 anos – projeto e produção artística de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977, p. 30-32).

<sup>127</sup> As frases irregulares mostram-se sem simetria, por não serem constituídas pelo mesmo número de compassos.

se de uma base, portanto, que é trabalhada com modificações no momento de cada *performance*, em cada situação de efetivação da música e que, no contexto do conjunto instrumental, da efetivação da roda de choro, fundamenta também o arranjo dos instrumentos que acompanham e dialogam com o solo. Em todos esses momentos, os músicos lidam com a *sintaxe do choro* e têm sempre a liberdade de buscar inúmeras possibilidades e combinações de elementos no seu improviso, dentre a variedade que constitui o *estoque*.

Essa análise, por sua vez, auxiliada pela fundamentação histórica realizada no início deste trabalho, permitiu a observação de outro aspecto a ela relacionado, evidenciando de forma intrincada *elementos estruturais* do gênero em interação com alguns *elementos estruturais* da primeira *cidade/país* que objetivou o *cadinho* de *cidade moderna* que imitava Paris e que, em um processo metonímico, representava o Brasil. Nesse contexto de observação, a obra de Pixinguinha foi capaz de evidenciar não só resíduos musicais europeus, tonais, estruturais, ou resíduos africanos, rítmicos, *contrametricidade*, movimento, ginga, mas também elementos *seresteiros*, *modinheiros*, virtuosismo e improviso, ou seja, uma cultura marcadamente híbrida, que começava a tomar formas peculiares nos novos espaços que se esboçavam na jovem capital do país. Foi capaz de revelar na sua organização sonora a incidência de *tempos múltiplos*, a permanência de elementos estruturais *residuais* que se mostravam *assim, desse modo, agora*, as possibilidades apresentadas pela *latência* de novas ordens musicais, como pode ser observado de forma mais clara em *Lamentos*. Proporcionou a percepção de elementos estruturais de uma organização sonora que favoreceu tanto o clima de reuniões calorosas, alegres e plenas de afeto que aconteciam em casas de famílias de bairros como a *Cidade Nova*, quanto as reuniões de grupos musicais descontraídos que freqüentavam os novos cafés e botequins na *Rua do Ouvidor*, os elementos musicais que dialogaram com a sociedade carioca que fazia tudo para ser *européia, saneada, segregadora*. São fundamentos, portanto, de novos processos *identitários* que se forjavam, uma prática musical que consistia em outro *modo de usar*, em um modo peculiar de ocupar os espaços da cidade que tanto queria ser *moderna*.

### ***O Choro de Jacob do Bandolim e de Waldir Azevedo***

A abordagem de uma estruturação sonora básica do choro de Jacob do Bandolim e de Waldir Azevedo, tendo em vista também a *sintaxe do choro* observada por Almada, evidencia algumas *atualizações* do gênero em meados do século XX, que foram incorporadas ao *rol* existente. Esses chorões, nesse outro momento do choro carioca, estabeleceram as suas

trajetórias já tendo como ponto de partida a vivência musical representada pela *organização sonora* do choro de Pixinguinha, um compositor que, sobretudo Jacob do Bandolim, cultivando os *saraus*<sup>128</sup> ( Faixa 18. CD 2. Anexo V), fez questão de continuar encontrando, pesquisando e estudando, e que possibilitou a Waldir Azevedo a base necessária que o levaria também às inovações que o tornaram um *fenômeno* da mídia, conforme será observado logo adiante.

As obras de Jacob, os choros *Doce de coco* de 1951 e *Noites cariocas* de 1957 (Partituras 7 e 8. Anexo II. Faixas 4 e 5. CD 1. Anexo V), foram selecionadas para serem comentadas na sua estruturação sonora básica, por serem ainda muito executadas em grande parte dos *lugares praticados* do choro em Brasília e o choro *Jeitoso* de 1969 (Partitura 9. Anexo II), por ter sido uma das últimas obras compostas por esse chorão. Todas elas mostram sinais de que também constituem a *sintaxe do choro* observada por Almada, com evidentes inovações. Estão no compasso binário e mantêm a repetição que caracteriza o refrão, embora as duas primeiras evidenciem apenas duas partes contrastantes em vez de três, como passou a ser mais comum nesse período: *Doce de coco* (ABBA), *Noites cariocas* (ABBAcoda).

O choro *Jeitoso* (AABBCC) fiel ao manuscrito deixado por Jacob, uma das suas últimas composições, não indica repetição e não foi gravado, mas mostra que esse compositor não deixou de compor também choros com as três partes convencionais. O jogo maior de modulações entre as partes dessas obras, de um modo geral, continua indicando as mesmas características já discutidas nas obras de Pixinguinha, ou seja, privilegiando, sobretudo, *modulações* para os *tons vizinhos*. Cada parte, no entanto, apresenta quatro frases de oito compassos cada, em uma ampliação dos dezesseis compassos que era mais usual. *Jeitoso*, a única das três que está dividida em três partes contrastantes mantém os dezesseis compassos característicos em cada uma, subdivididos em duas frases de oito compassos. Por outro lado, as frases ampliadas constitutivas das partes, na sua relação umas com as outras, mantêm um esboço geral dos esquemas observados por Almada, e é possível notar que a primeira e a terceira geralmente são semelhantes, continuam procurando manter um mesmo material rítmico melódico e harmônico, embora as audições tenham revelado variações mais constantes na repetição. Foi possível constatar também que as *cadências suspensivas*

<sup>128</sup> PAZ, op. cit., p. 85-86. Essa autora comenta, relacionando o termo *sarau*, em um primeiro momento, com as sofisticadas e letradas reuniões que aconteciam no século XIX nas casas da elite carioca: *Assim com a mesma denominação – sarau – realizavam-se reuniões musicais em que artistas, em grupos ou apresentando-se com solos instrumentais, faziam delirar as platéias em salas, quintais ou varandas pertencentes às mais diferentes camadas da sociedade carioca. [...] Inicialmente os saraus de Jacob eram pequenas Toccatas* (termo muito utilizado por Francisco de Assis Carvalho em Brasília, ao se referir às reuniões musicais em sua casa), *reuniões íntimas com pequenos grupos de músicos amigos que se reuniam pelo simples prazer de apresentarem suas composições e se deliciarem com a legítima música brasileira*. Jacob promovia esses *saraus* desde 1941.

aparecem às vezes com uma incidência maior, como acontece em *Noites cariocas*. A afirmação da tonalidade na primeira frase, o distanciamento dela pelas modulações passageiras na segunda e o encaminhamento conclusivo da quarta, também se evidenciam no âmbito mais amplo. O esquema harmônico básico, no entanto, indica que a melodia dá margem, em alguns trechos, a uma harmonização menos previsível, a seqüências um pouco mais longas de *modulações passageiras*, assim como possibilita constatar algumas *passagens cromáticas*<sup>129</sup>. Sem alterar o todo, mantém-se ainda no *jogo de tensão e repouso* básico característico do *sistema tonal*, [do] *sistema harmônico gravitacional*, herdado dos *Rondós antepassados*<sup>130</sup>, conforme definido por Almada. São permanências várias, mas também inovações que, possivelmente, levaram Nassif a declarar que Jacob e Waldir ajudaram a desenvolver uma das marcas registradas do choro, *a capacidade inigualável de quebrar a melodia, a harmonia e o andamento, recriando uma nova lógica, anti-convencional, mas ao mesmo tempo acessível a qualquer ouvido sensível, ainda que não bem educado*<sup>131</sup>. Essas observações permitem conciliar também a afirmação de Paz de que Jacob gostava de linhas melódicas fluentes *sem harmonias forçadas e intrincadas*, e as ponderações do músico Maurício de Almeida, de que admirava Jacob pela *multiplicidade de suas linhas melódicas e pelas soluções harmônicas imprevistas*.<sup>132</sup> Já a análise das células rítmicas que predominam nessas três obras, aponta para um uso muito consistente da *síncopa*, do gingado brasileiro, com exceção de *Jeitoso*, que indica um investimento maior na fluidez constante das semicolcheias (durações sonoras regulares curtas e rápidas), também observadas nas células rítmicas sistematizadas por Almada.<sup>133</sup> Em *Noites cariocas*, fluidez e agitação, elementos tão característicos do *lundu*, aparecem aliadas à utilização da *síncopa*, que permanece de forma marcante no *samba*. *Doce de coco*, por sua vez, apesar de muita utilização desse elemento rítmico, mantém também fortes resíduos do lirismo *modinheiro*.

As obras *Brasileirinho* de 1949 e *Delicado* de 1950 de Waldir Azevedo (Partituras 4 e 5. Anexo II. Faixas 6 e 7. CD 1. Anexo V), foram selecionadas por constituírem grande referência em termos dos choros mais gravados e executados dentro e fora do país<sup>134</sup>, desde a

<sup>129</sup> As *passagens cromáticas* caracterizam-se por trocarem uma seqüência diatônica, seqüência de *tom* e *semitom*, por uma seqüência apenas de *semitons*, diferentemente da organização básica das *escalas* que caracterizam os *modos maior* e *menor* que estão na base do *sistema tonal*.

<sup>130</sup> ALMADA, op. cit., p. 9.

<sup>131</sup> Comentário feito por Luiz Nassif no encarte do CD *Relendo Waldir*, gravado pelo cavaquinista e pesquisador Henrique Cazes. Comercial Fonográfica RGE, 1997.

<sup>132</sup> ALMEIDA (apud PAZ, op. cit., p. 70).

<sup>133</sup> Cf. ALMADA, op. cit., p. 16-19.

<sup>134</sup> BERNARDO, op. cit., p. 59. Esse autor detalha as circunstâncias que evidenciam um grande diálogo de Waldir com a mídia nacional e internacional. A obra merece ser consultada para maiores informações. Segundo esse autor, *Brasileirinho* e *Delicado*, sobretudo, foram levados aos EUA, *sendo bastante divulgados e lançados*

época em que foram compostas e por serem também muito lembradas nos principais *lugares praticados* do choro em Brasília, sobretudo *Brasileirinho*, que aparece na finalização das apresentações no palco do *Clube do Choro*, executada por músicos que têm cultivado mais outros gêneros<sup>135</sup>. *Flor do cerrado* de 1977 (Partitura 6. Anexo II. Faixa 8. CD 1. Anexo V) foi selecionada por ter sido um dos últimos choros compostos pelo compositor e por se constituir, segundo suas próprias palavras, em uma *homenagem a Brasília, terra que me acolheu e onde vivo*.<sup>136</sup> *Delicado*, exemplifica também o grande diálogo de Waldir com o baião, o gênero regional nordestino muito em voga na época, foi definida por ele mesmo como um *baião-chorinho*.<sup>137</sup>

A análise básica dessas três obras revela que estão no compasso binário e que evidenciam na *macroestrutura* o jogo de repetição e contraste entre apenas duas partes, o que nesse momento é mais comum (**AABBAcoda**, **AABAcoda** e **AABAcoda**, respectivamente), assim como o jogo das modulações entre uma parte e outra, ou seja, revelam o trânsito para tons mais próximos com uma preferência, nesses casos, por tons *homônimos*. Geralmente são quatro frases em cada parte, cada uma com oito compassos. O esquema geral das frases, por sua vez, permite identificar ainda a repetição ou a semelhança, mesmo que apenas rítmica, entre duas das frases que compõem uma parte, assim como possibilita observar *modulações passageiras* e o direcionamento para a cadência final, respectivamente, na segunda e na última frase. Há um predomínio da utilização, sobretudo, dos graus mais característicos da escala principal, como é o caso de *Brasileirinho*, que foi também composto em valores rítmicos curtos, para ser executado em um andamento rapidíssimo, no que resultam dificuldades técnicas no tocante à sua execução. E o mais interessante é que, apesar desse esquema harmônico simples, de andamento muito rápido, que utiliza arpejos e *inflexões*

---

com grande sucesso através de gravações a cargo dos mais prestigiados músicos norte-americanos em discos RCA Victor, Decca, Capitol, Mercury e Bell Record, entre outros selos. *Delicado* receberia registros de qualidade indiscutível, que lhe garantiram constar da lista *Cash Box* como um dos recordistas da década de 50 até o início da década de 80. Essa obra traz ainda a seguinte observação do crítico Oswaldo Miranda sobre o baião-chorinho *Delicado*, considerado um *fenômeno* da mídia nessa época: Com “*Delicado*”, estamos diante de um fenômeno absolutamente novo na história da nossa música popular. Outras composições têm havido que, também assinalando sucesso invulgar, não chegaram à condição especialíssima que legou chegar o interessante baião de Waldir Azevedo. [...] *Delicado* é fenômeno único na música regional brasileira, pelo sucesso extraordinário que chegou ao cúmulo de levar o povo a um verdadeiro estado de exaustão musical (p. 42-45).

<sup>135</sup> Só a título de exemplo, Paulo Sérgio Santos, Pepeu Gomes, Wagner Tiso, Armandinho Macedo, dentre muitos outros, terminaram suas apresentações com essa música. Essa finalização aparece já como um símbolo da relação Brasília, Brasil, Clube do Choro.

<sup>136</sup> Comentário feito por Waldir Azevedo na capa do CD *Relendo Waldir*. São Paulo: Continental, 1977. Cópia do LP com o mesmo nome, registrado sob o n. 1,01-404168. Essa obra traz o comentário de Waldir sobre a sua composição *Flor do Cerrado*.

<sup>137</sup> AZEVEDO (apud, BERNARDO, op. cit., p. 45).

*melódicas*, conforme delineadas por Almada<sup>138</sup>, essa obra assinala também um número considerável de sequências com *notas de passagem* ricas em *cromatismo*.

Aliás, de um modo geral, os três choros selecionados utilizam muito esse recurso constituindo tanto pequenas células ou escalas cromáticas nas finalizações de frases e partes, quanto *mordentes* e *notas de passagem*, exemplos de *inflexões melódicas* e, *Flor do cerrado*, é o exemplo mais característico. Por outro lado, algumas outras inovações aparecem na forma de *introduções*, até mesmo realizadas por um pandeiro, como em *Brasileirinho*, ou repetidas antes da volta a cada parte, como é o caso de *Delicado*, ou ainda na forma constante de uma *coda*<sup>139</sup> vibrante. Em termos novamente da *microestrutura*, enfocando as células rítmicas mais utilizadas na linha melódica, Waldir Azevedo privilegia muito a regularidade e movimento das semicolcheias, como o fez em choros ligeiros, como o próprio *Brasileirinho*. Muitas vezes, a regularidade é quebrada pela alternância de desenhos menores *contramétricos* que começam com uma pausa, sem perder o espírito jocoso e o movimento característicos do lundu, como acontece em *Delicado*, que também evidencia na percussão o ritmo do baião<sup>140</sup>.

*Flor do Cerrado*, utilizando esse mesmo jogo e desenho rítmico *contramétrico*, num outro contexto musical, privilegia um andamento mais lento e dolente o que a aproxima mais do caráter *modinheiro*, *seresteito*, mas no fundo algo gingado do choro *Naquele tempo*, de Pixinguinha, confirmando as observações de Bernardo de que apesar do movimento e virtuosismo de Waldir, que possibilitaram, até mesmo, o seu diálogo maior com a mídia, esse compositor cultivava outros estilos que fazem parte do repertório dos *chorões clássicos*.<sup>141</sup> No seu cômputo geral, no entanto, todas as três obras, observadas pela análise da partitura e da audição repetida, revelam uma relativa simplicidade harmônica em interação com elementos capazes de permitir extremo virtuosismo, como, por exemplo, andamento muito rápido, figuras de valor muito curto, exploração de efeitos do instrumento, conforme definido por Bernardo.<sup>142</sup>

Mencionadas as peculiaridades, permanências e atualizações na *organização sonora básica* do gênero choro carioca também na obra desses dois compositores, constatam-se

<sup>138</sup> Cf. ALMADA, op. cit.

<sup>139</sup> Linha melódico-harmônica que aparece após a finalização da obra, reafirmando o tom principal.

<sup>140</sup> ADOLFO, Antônio. *Harmonia & estilos da música para teclado*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994, p. 41-44. Esse estudioso da harmonia da música popular concorda que o ritmo do *baião* mostra muita semelhança com o esquema ritmo do *rhythm&blues* americano.

<sup>141</sup> Acerca dos *chorões clássicos*, ver o item 4.2.1 *Primeria categoria*: relação muito próxima com o choro tradicional.

<sup>142</sup> Cf. BERNARDO, op. cit.



elementos essenciais à *sintaxe do choro*, comentada por Almada<sup>143</sup>, junto a elementos que caracterizam outras *atualizações* do gênero no cenário carioca, ou seja, percebem-se elementos de estilo *residuais, atuais e latentes*, conforme definido por Freire<sup>144</sup>, elementos de *estilo contextual individual*, segundo Bakhtin<sup>145</sup>, que permitem a observação do seu diálogo com uma outra trama social, com a dinâmica do *tempo múltiplo* que a faz existir. A relação dos *elementos estruturais* dessas obras com os *elementos estruturais* da trama simbólica com a qual interagiram, já bem lembrada neste mesmo texto, possibilita a percepção de que os elementos residuais já mencionados, que incluem também o *contraponto brasileiro*, o esmero nos diálogos instrumentais tão cultivado por Jacob, interagiram com as inovações, ou seja, com a pesquisa e alguma ousadia harmônica, com as reduções de partes, com uma exploração máxima da linguagem do instrumento, *vibratos, pizzicatos, trêmulo em cordas duplas*, dentre outros recursos, perceptíveis nas audições.

A interação do residual com o atual já apontava a sociedade que aumentava cada vez mais o seu diálogo com o país hegemônico no cenário mundial após a segunda guerra, os EUA, o desenvolvimentismo, o cientificismo, o progresso e a modernização que esse contato e contexto histórico faziam almejar, até mesmo no tocante ao incremento dos recursos midiáticos e ao diálogo com outra gramática musical. Esses elementos levaram, à *comunicabilidade* que o movimento e a simplicidade/virtuosismo de Waldir fizeram possível e que o tornaram no fenômeno midiático que tanto incomodou o próprio Jacob, tão importunado também com o sucesso da bossa nova que dialogava com a linguagem harmônica do jazz. Incômodo, questionamentos, preciosismo harmônico, que não impediram que se evidenciassem nas suas obras – embora muito tímidas – algumas *ressonâncias* de outra realidade musical, a latência de outras ordens estruturais. Waldir soube aproveitar o ritmo do baião que ganhava força na então *cidade/país* com o desempenho de um nordestino, Luiz Gonzaga. Nesse contexto interagiu muito bem com a mídia, com a trama desse cenário urbano que previa e já ansiava por um diálogo maior do nacional com o internacional. Esse era o choro da *cidade/país* que trazia na sua organização sonora a marca do lundu, da modinha, do choro do final da metade do século XIX e início do século XX, mas também a marca e a *latência* de um novo tempo e espaço, nos quais *tradição e modernidade* continuaram tecidas em uma trama bem intrincada. Essa é também a *organização sonora* do choro que chegou a Brasília com os primeiros chorões: com o próprio Waldir, com Cicinato do Bandolim, com

---

<sup>143</sup> Cf. ALMADA, op. cit.

<sup>144</sup> Cf. FREIRE, Vanda L. B. *A história da música em questão – uma reflexão metodológica*. In Fundamentos de educação musical 2. Porto Alegre: CPG/música UFRGS, p. 113-135, 1994.

<sup>145</sup> Cf. BAKHTIN, op. cit.

Avena de Castro, esses últimos reconhecidos por Jacob, respectivamente, como a sua grande influência e como um de seus melhores intérpretes<sup>146</sup>. O *choro clássico* carioca, que mesmo depois de *re-significado* na nova *cidade/país*, continuou deixando perceber *resíduos, inovações e latências* em muito dos *lugares praticados* que ali se efetivam desde os seus primórdios até os dias atuais.

#### 4.2.2 Segunda categoria: relação mais próxima com o *choro moderno*

Outro momento do gênero musical em questão, mais restrito a alguns músicos e grupos de choro no cenário carioca, interagiu também com o choro de Brasília alguns anos depois, permitindo falar em uma segunda categoria em termos do choro praticado nessa cidade, em um estilo mais próximo do *choro moderno*. No entanto, esse tipo de choro chegou ao universo dos chorões brasilienses, sobretudo, pelo palco do *Clube do Choro*, o *lugar praticado referência* dos chorões. Já remetendo à segunda categoria na abordagem do estilo do choro brasiliense no âmbito deste trabalho, esse choro chegou, sobretudo, através de alguns músicos que investiram nesse estilo, sobressaindo, entre eles, o carioca Carlos Althier de Souza Lemos Escobar, o Guinga (1950), e o nordestino residente no sul desde a década de 1950, Hermeto Pascoal (1936). A seleção desses dois nomes ocorreu, não somente pela relação de seus trabalhos com trabalhos de músicos brasilienses, mas também pela constante referência a eles, sobretudo, a Hermeto Pascoal, nos depoimentos colhidos. Referindo-se a Guinga, Reco do Bandolim diz que considera esse músico carioca *um dos melhores compositores das últimas décadas da música instrumental. Ele é uma pessoa que tem harmonias belíssimas, bem concebidas, tem melodias maravilhosas.*<sup>147</sup> Já o professor Dourado, confirmando os depoimentos dos músicos Hamilton de Holanda<sup>148</sup> e Márcio Marinho<sup>149</sup>, mas referindo-se de forma direta às condições que permitiram falar na influência de Hermeto Pascoal na juventude brasiliense, assinala que em Brasília *ele fez workshops e o Hermeto é muito apaixonante... o mínimo que a gente pode falar dele é isso, ele fez a minha época também em 88*. Comentando mais diretamente essa influência no trabalho de improvisação, lembra que *a visão dele de música é muito aberta, muito criativa, de*

<sup>146</sup> CAZES, op. cit., p. 103-104. Esse autor refere-se a Cicinato do Bandolim e Ermelinda A. Paz em *Jacob do Bandolim*. (Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p.105) a Avena de Castro.

<sup>147</sup> Entrevista citada, concedida por Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim,

<sup>148</sup> Entrevista concedida por Hamilton de Holanda a Ricardo Acioli e Euclides Marques (*Bar Brahma*, em São Paulo, em 24 de junho de 2002). Disponível em:

<<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Tipo=Entrevistas&Categoria=EntrevistasPart>> Acesso em: 21 mai. 2004

<sup>149</sup> Entrevista concedida por Márcio Marinho nas dependências do *Clube do Choro de Brasília*, em Brasília, em 19 de maio de 2006.

*espontaneidade e de... não ter fronteiras! A abordagem muda... é a abordagem da exploração!*<sup>150</sup>

Buscando delinear essa segunda categoria, cito Sève, que fez as seguintes observações sobre o *choro moderno*, o que sugere outras reflexões:

*O choro foi inspiração principal na obra de Heitor Villa-Lobos e, misturando-se a harmonias contemporâneas, se transformou através das músicas de autores como Radamés Gnattali, Tom Jobim, Hermeto Pascoal, Paulinho da Viola e Guinga, ou dos trabalhos de arranjos e composições de grupos como o Nó em Pingo D'Água, Galo Preto e Camerata Carioca. É até hoje, sem dúvidas, o gênero mais representativo da música instrumental carioca e fonte onde bebem nossos maiores músicos.*<sup>151</sup> [Grifos meus]

As reflexões de Almada<sup>152</sup> sobre a *sintaxe do choro* tornam-se uma fundamentação importante para que se entenda a observação de Sève de que, *misturando-se a harmonias contemporâneas*, o choro tornou-se *moderno*. Essas harmonias, que integram ao universo chorão, de forma mais decisiva, as *notas de tensão*<sup>153</sup> (inclusão de notas estranhas ao acorde básico, a inclusão constante de notas alteradas), promovem o diálogo com os acordes e escalas modais (que fogem à funcionalidade e à centralidade direta do *sistema tonal*), possibilitando outras sonoridades, uma nova atitude frente à centralização harmônica herdada das danças européias. Referindo-se mais especificamente à bossa nova, um dos gêneros que primeiro abriram esse diálogo mais direto com um vocabulário harmônico renovado, Gava esclarece:

*Quanto às dissonâncias o seu mérito deixou de estar em seu uso, pura e simplesmente e passou à intensidade com que foram usadas. Praticamente toda estrutura harmônica das composições passou a ser construída sobre acordes de posição não-fundamental (invertidos) ou enriquecidos por notas estranhas (as dissonâncias). Horizontalmente, por sua vez, introduziu-se uma profusão de acordes de passagem, em sua maioria “dominantes individuais”<sup>154</sup>, propiciando o aparecimento de um discurso harmônico mais denso. Ao exercerem a função de preenchimento, esses acordes também ajudaram a desmontar a antiga clareza e previsibilidade das cadências básicas. Em outros termos, houve acréscimo de notas tanto na vertical (nos acordes) como horizontalmente (entre os acordes), cujo resultado principal foi o de encobrir a estrutura harmônica que lhe servia de base, fornecendo ao ouvinte a sugestão de alargamento tonal. [...] em*

<sup>150</sup> Entrevista concedida por Ricardo Dourado Freire em Brasília, em 7 de maio de 2005.

<sup>151</sup> SÈVE, op. cit., p. 5.

<sup>152</sup> Cf. ALMADA, op. cit.

<sup>153</sup> Vale a pena retornar ao item *Síntaxe do choro*, para conferir o comentário de Almada sobre as *notas de tensão*, o comentário rápido que esse autor faz da sua relação com o choro clássico e o com o choro moderno.

<sup>154</sup> GUEST, Ian. *Harmonia – Método prático*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006, v. 1, p. 52.. *Dominante* é o quinto grau na seqüência da escala diatônica que, ao constituir um acorde de quatro sons, abriga bem o trítone, ou seja, a dissonância que pede resolução no acorde de primeiro grau. *Dominantes individuais, dominantes secundárias*, obedecem a um princípio segundo o qual qualquer acorde pode ser precedido ou seguido por uma dominante própria, o que aponta uma seqüência de modulações passageiras para vários outros tons.

*grande parte a música tonal soa superficial, lógica, linear e previsível, enquanto outra face esconde relações profundas, sobre e por meio de uma aparente superficialidade.*<sup>155</sup>[Grifo meu]

O autor refere-se a uma base harmônica que dialoga muito de perto com aquela que caracterizou principalmente o *bebop*, estilo moderno de Jazz que floresceu na década de 1940<sup>156</sup>, ou seja, com o desenvolvimento do jazz americano, conforme um indício deixado pelo compositor e teórico Antônio Adolfo<sup>157</sup> e confirmado pelo estudo de métodos que discorrem sobre essa harmonia.<sup>158</sup> Esse diálogo, segundo esse autor, efetivou-se e se afirmou, sobretudo, pela bossa nova, conhecida em territórios americanos como *latin jazz*<sup>159</sup>, um gênero que não se consiste em simples imitação da música americana, mas em novas construções, em outras abordagens peculiares de um mesmo material musical. Conforme ainda Baerman, autor norte-americano, além de novas criações, progressões harmônicas, uso característico de seqüências de acordes alterados peculiares nessa interação, *na música brasileira, os acordes e ritmos são tipicamente tocados na guitarra acústica.*<sup>160</sup> Para Máximo, tendo em vista também esse contexto, foi possível fazer música brasileira nova com elementos da música americana antiga, *ouvidos e corações abertos ao jazz não significaram necessariamente aculturação. Sobre esse estado de espírito, essa postura, esse mood, foi construída a bossa nova.*<sup>161</sup> Gava, por sua vez, observa que *tais harmonias da bossa nova poderiam ser utilizadas com o intuito de enriquecer também músicas antigas e tradicionais, proporcionando-lhes aquele tão buscado alto grau de modernidade.* Complementa, numa abordagem bem próxima ao objeto deste trabalho:

<sup>155</sup> GAVA, Estevam José. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002, p. 94-95.

<sup>156</sup> BAERMAN, Noan. *The complete jazz keyboard method*. USA: Alfred Publishing, 1995, v. 2, p. 88-89.

<sup>157</sup> ADOLFO, Antônio. *Harmonia & estilos para teclado*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994, p. 1. Esse autor, ao comentar a dificuldade do estudante brasileiro encontrar uma sistematização do estudo da música popular, observa que *a didática da música popular e do jazz é recente e, portanto, não se conseguiu ainda um resultado muito eficiente: ou condiciona o estudante a padrões americanos, ou este tem que chegar a conclusões por si mesmo, através da experiência, o que exige tempo e muito talento.*

<sup>158</sup> Esses métodos são aqueles que estão sendo sempre citados, sobretudo, os três volumes de Noan Baerman.

<sup>159</sup> BAERMAN, op. cit., p. 89. Segundo esse autor, a bossa nova é conhecida como um dos mais *comuns* “*latin groove*” *entre os músicos de jazz*, depois de ter sido popularizada como fusão de jazz e música brasileira pelo músico americano Stan Getz, na década de 1960.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

<sup>161</sup> CHEDIAK, Almir. *Songbook – Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994, p. 13. O autor apresenta exemplos de partituras que ilustram as harmonizações características da bossa nova.

*Alem de propiciar o ressurgimento de antigas composições na memória musical das pessoas, essas harmonias tinham o dom de transformar o antigo no moderno, recolocando na “modernidade” valores culturais passados. Mas isso sem pretensões saudosistas, e sim com o intuito de recriação/atualização.*<sup>162</sup>

Essa circunstância musical tem a ver com a hegemonia norte-americana indiscutível depois da Segunda Guerra Mundial, a sua política imperialista imbricada com a ânsia de divulgar o *American way of life*, que legou à primeira cidade/país a possibilidade maior e inevitável de interação com a sua música, sobretudo o jazz, conforme também observado por Ariza<sup>163</sup>. Nesse contexto de interações, de circunstâncias observadas, em especial, por Gava<sup>164</sup> e Adolfo<sup>165</sup>, alguns músicos passaram a lançar mão do processo de *substituição* que, dependendo da intensidade de seu uso, permite falar mais diretamente em *rearmonização*<sup>166</sup>, ou seja, passaram a fazer música substituindo progressões de acordes muito usadas, voltadas de forma clara para o sentido e a funcionalidade tonal, por progressões de acordes que incorporam cada vez mais *notas de tensão*, por passagens tensas, de grande *suspensão*, que se afastam das resoluções mais características ou, mesmo, alternam a funcionalidade e a centralidade do *sistema tonal*, com o uso de *modos* que fogem ao seu dinamismo. Modificam a harmonia de uma obra conhecida, substituindo-a por outra de tal modo que, muitas vezes chegam a outro estilo. Antônio Adolfo observa que

---

<sup>162</sup> GAVA, Estevam José. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002, p. 56, comenta e exemplifica de forma clara as modificações rítmico-melódicas e harmônicas características da bossa nova.

<sup>163</sup> ARIZA, Adonay. *Eletronic:samba – a música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006, p. 238.

<sup>164</sup> GAVA, op. cit.

<sup>165</sup> ADOLFO, op. cit.

<sup>166</sup> Os métodos que expõem o desenvolvimento da harmonia, tanto do jazz quanto da música brasileira, abordam o processo de *substituição* e de *rearmonização*. Noan. Baerman, (*The complete Jazz Keyboard Method*. USA: Alfred Publishing, 1995, v. 2, p. 48), observa que *substituição* consiste no ato de alterar uma progressão de acordes, geralmente adicionando novos acordes a ela (à harmonia) ou usando novos acordes para substituir os existentes. A chave da substituição é a tensão e a resolução. Se você constrói muita tensão numa progressão então a resolução se torna mais poderosa. Observa que os compositores de jazz americanos chegaram à *substituição* em um determinado momento do desenvolvimento desse gênero, com o intuito de *acrescentar mais cor à harmonia e evitar o tédio ao desempenhar sobre modulações que eles já haviam dominado*. Já no terceiro volume dessa obra ( p. 24), comenta o resultado de muita vivência e experiência com esse trabalho de *substituição*, lembra o momento (final da década de 1950) em que o uso intenso dessa prática fez que *as substituições alcançassem o ponto em que puderam ser consideradas rearmonizações*, afirmando que *substituição é a arma utilizada para rearmonizar uma melodia* e que *existe sempre uma fina linha entre rearmonização e uma quantidade de substituições*. Já Antônio Adolfo (*Harmonia & Estilos da música para teclado*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994, p. 188-202), considerando a *substituição* como parte integrante do processo de *rearmonização*, assinala que esse procedimento leva a dois processos: primeiro, substituem-se os acordes *sem modificar o sentido harmônico*, e o segundo, leva à *modificação do sentido harmônico*, ao afastamento do sentido funcional e centralizador que caracteriza o *sistema tonal*. Conclui que é característico do músico profissional contemporâneo utilizar os dois processos em um mesmo procedimento de *rearmonização*.

*a rearmonização é um dos estudos mais importantes em Harmonia e em Arranjo. Observando-se as características harmônicas de cada estilo musical, podemos facilmente transformar essa música. É preciso entender que às vezes um compositor já compõem rearmonizando. Muitas vezes são músicas de melodia e harmonia muito simples que ficam camufladas por uma vestimenta harmônica sofisticada.*<sup>167</sup>

Esse processo de *rearmonização* acontece também durante a *improvisação*, de acordo com a intuição musical do intérprete, o que leva à percepção, com Adolfo, de que *todos os estilos podem funcionar com essa modalidade harmônica sofisticada.*<sup>168</sup> O diálogo com a música norte-americana de meados do século XX em diante, que por sua vez dialogou com a música erudita, fez que alguns músicos crescessem ouvindo choro, bossa nova e jazz, como foi o caso do carioca Guinga e de Hermeto Pascoal (Fig. 55 e 54. Anexo I), que evidenciam em suas obras as marcas dessa convivência.

Segundo comentários de Sérgio Cabral, ninguém segurava o menino Guinga em casa desde os doze anos de idade, quando sabia que no *Jacarepaguá Tênis Clube* tocava a velha guarda (Donga, João da Baiana, Bide da Flauta e outros), mas, sobretudo, Pixinguinha ou Jacob do Bandolim com o seu conjunto. Conforme esse crítico e estudioso da música popular brasileira, Guinga *pulava o muro do clube e se instalava num canto, discretamente, para ouvir a música executada pelos dois geniais personagens do choro.* Cabral também observa que Guinga conheceu o violonista Hélio Delmiro com treze anos de idade, o que lhe legou *uma amizade em torno do violão que teve, entre outras consequências, o crescimento do seu universo musical, pois Hélio conhecia o Jazz e suas grandes figuras, entre os quais Barney Kessel, outra grande influência na formação de Guinga.*<sup>169</sup> Com esse histórico, tentando conciliar a carreira de músico com a de odontólogo, esse músico carioca tanto frequentou o *Sovaco de Cobra, o botequim que reunia a fina flor do choro carioca*, convivendo muito de perto com o chorão e bandolinista Joel Nascimento, quanto apresentou-se na década de 1990 no *Rio Jazz Club*, no *Festival Rio Jazz*, dentre outras casas e eventos, o que possibilitou o encontro com o músico Hermeto Pascoal, de quem é o comentário: *passsei a vida inteira procurando alguém como Guinga.*<sup>170</sup> Hermeto é o outro músico escolhido para representar essa realidade do choro porque, como Guinga, frequentou de forma assídua os palcos do *Clube do Choro de Brasília*. Aliás, é bom lembrar que Hermeto foi responsável por uma série de *workshops* realizados naquela instituição, além de ter fechado a programação anual do

<sup>167</sup> ADOLFO, op. cit., p. 188.

<sup>168</sup> Ibidem, p. 186.

<sup>169</sup> CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003, p. 9-10.

<sup>170</sup> Ibidem, p. 16-18.

Clube durante quatro anos seguidos, de 2001 a 2004 e ter realizado um *show* no gramado em frente à sede da *Funarte* em Brasília, do qual participou também grande parte dos chorões brasilienses.

Hermeto mudou-se para o Rio de Janeiro aos vinte anos. O músico, que atuava em rádios, em conjuntos de baile no Recife, não teve dificuldade para encontrar trabalho nessa cidade, *pois era capaz de tocar qualquer tipo de música. Integrou o conjunto de Pernambuco do Pandeiro*<sup>171</sup>, *tocando Choro e fazendo o acompanhamento de cantores*. Conviveu com músicos que investiram na bossa nova como João Donato, um dos precursores desse gênero musical e que também freqüentou assiduamente o *Clube do Choro de Brasília*, tocou com o *Zimbo Trio*, mudou-se para São Paulo onde integrou o *Quarteto Novo* e, depois, um conjunto formado por amigos e irmãos que lhe rendeu casas vazias e um trocadilho: *música hermética*. Nessa ocasião, no entanto, segundo Cabral,

*o que o artista mostrava naquelas apresentações era a mesma coisa que faria dele um dos nomes de maior destaque de toda a música brasileira: nunca tocava a mesma música do mesmo jeito, improvisando sempre, criava melodias em pleno palco e, muitas vezes, transformava os objetos do cotidiano em instrumentos musicais.*<sup>172</sup> [Grifo meu]

Começando as suas inúmeras viagens internacionais, em 1968, ainda com o *Quarteto Novo*, gravou nos EUA, em 1974, o *Chorinho nervoso* e o *Chorinho pra você, um dos clássicos do repertório do choro*, segundo Cabral.<sup>173</sup> Participou do *Festival do Jazz*, em São Paulo, em 1979, quando foi *aplaudido pelos músicos presentes, entre os quais figuravam atrações internacionais do porte do saxofonista Stan Getz e do tecladista Chick Corea*; do *Festival de Mantreux* em que *tocou mais de cinco horas em duas apresentações, foi aplaudidíssimo e recebeu críticas entusiasmadas como a do crítico Francis Maramande, do Jazz Magazine, que chamou a atenção “para um Brasil com fronteiras musicais muito livres”*; do *Teatro Procópio Ferreira* em São Paulo quando encontrou o trompetista e mito do Jazz americano Dizzy Gillespie<sup>174</sup>, dentre inúmeras outras. Essa breve exposição teve como intenção revelar uma constatação: se Guinga teve condições de se constituir em um dos representantes do *choro moderno* nos palcos do *Clube do Choro de Brasília*, pela sua obra e presença constante, Hermeto Pascoal foi um dos principais músicos que acirrou e transcendeu

<sup>171</sup> Lembro que Bide da Flauta e Pernambuco do Pandeiro, citados na sua vivência carioca e na sua relação com Guinga e Hermeto Pascoal, foram dois músicos fundamentais no processo inicial de desenvolvimento do choro em Brasília.

<sup>172</sup> CABRAL, Sérgio. *Hermeto Pascoal um caso à parte*. In: PASCOAL. *Calendário do Som*. São Paulo: Ed. Senac, 2000, p. 11-12.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 13-15.

essa experiência ali, proporcionando a vivência mais direta com elementos do jazz, com a improvisação mais livre, sem deixar de ser referência também da vivência do choro. Antes de entrar nessa abordagem, no entanto, passo a comentar a organização básica de algumas obras desses músicos.

### *O choro de Guinga e de Hermeto Pascoal*

As obras selecionadas de cada um desses compositores, observadas na sua estruturação básica, que marcam de perto o seu encontro com a contemporaneidade, com um ecletismo que se reflete também na sua trajetória musical, já que não têm composto apenas choro, mas transitado por vários outros gêneros e estilos. *Choro pro Zé*, de Guinga, gravada em 1993<sup>175</sup>, *Di menor*, gravada em 1999 e *Choro Réquiem*<sup>176</sup> (Partituras 10, 11 e 12. Anexo II. Faixas 9 e 10. CD 1. Anexo V), indicam que foram compostas tendo em vista esse processo harmônico inerente ao *choro moderno*, ou seja, apresentam na própria linha melódica grande quantidade de notas alteradas, a sugestão de uma harmonização com acordes e progressões de acordes que utilizam essas notas, que trabalha sequências acirradas de *dominantes individuais*, alternância com passagens que evidenciam, às vezes, afastamento da funcionalidade e centralidade do *sistema tonal*, e outras passagens que levam a terminações constantes de partes com *cadências interrompidas* (não resolvem a dissonância no primeiro grau, ou seja, na primeira nota da escala, que significa resolução/consonância/repouso). A sofisticação da harmonia dessas obras, recebeu uma menção especial dos responsáveis pela edição das obras de Guinga:

*Em algumas músicas a cifragem deu conta perfeitamente do acompanhamento realizado no violão ( por exemplo “Par Constance”, “Choro pro Zé”). Houve vários casos, porém, em que não houve outra solução senão simplificar a cifra, especialmente em elaborações mais horizontais do acompanhamento, repletas de notas de passagens e dissonâncias praticamente impossíveis de serem representadas fora do pentagrama (“Choro Réquiem” é um exemplo”).*<sup>177</sup>

No tocante à *macroestrutura*, no entanto, é interessante dizer que os três choros são divididos em duas partes contrastantes que se repetem: **AAB** coda<sup>178</sup>, **AABAAB** coda e **ABA**,

<sup>175</sup> Idem. *A música de Guinga*. Rio de Janeiro: Gryphus Editora, 2003, p.15.

<sup>176</sup> Não encontrei gravação dessa obra, nem a citação de uma possível data de gravação no *songbook* do autor, em que relaciona o histórico de seus trabalhos, o que me leva a supor que não foi gravada.

<sup>177</sup> Comentário feito por Paulo Aragão e Carlos Chaves em Sérgio Cabral, *A música de Guinga*. (Rio de Janeiro: Gryphus, 2003, p. 30).

<sup>178</sup> A gravação em anexo dessa obra evidencia a parte A e a parte B sendo realizadas em sequência por uma voz feminina. Logo em seguida, a música instrumental acontece com violão e dois sax soprano, realizando a forma



respectivamente. Mantêm a repetição do refrão e as modulações para tons vizinhos, conforme as características de estilo do gênero, revelando a preferência do compositor, nesses casos, por *tons relativos*. As partes remetem a duas frases repetidas de oito compassos cada, que aparecem, geralmente, literalmente repetidas ou semelhantes (têm apenas o final modificado ou apresentam pequenas modificações). A segunda parte, depois de terminar geralmente de forma bem sofisticada, em termos harmônicos, é seguida de uma *coda*, também trabalhada de forma sofisticada, o que pode ser observado principalmente em *Di menor*, que depois de apresentar uma seqüência de vários acordes com notas alteradas de diferentes maneiras sobre uma mesma nota, em um ritmo bem sincopado, conclui a *coda* de forma suspensiva. *Choro pro Zé*, por sua vez, evidencia, no final das frases que constituem a primeira parte, uma *cadência interrompida* que proporciona um final inesperado. De um modo geral, o ritmo mostra muito a regularidade das semicolcheias que, às vezes, é quebrada por um desenho rítmico menos usual no que se refere ao rol que compõe a *sintaxe* mencionada por Almada<sup>179</sup>: a divisão ternária da *quíaltera*. A *síncopa*, embora não apareça com muita constância, não deixa também de ser lembrada, e o pequeno desenho rítmico em semicolcheias, *contramétrico*, que se estende por dois compassos, já citado na referência aos chorões clássicos, continua também sendo utilizado. A fluência peculiar ao choro é mantida.

As obras escolhidas de Hermeto Pascoal foram o *Chorinho pra ele*, gravado nos EUA em 1974, o *Chorinho MEC* e *Rebuliço* (Partituras 13 e 15. Anexo II. Faixas 11 e 12. CD 1. Anexo V. Vídeo <<http://www.youtube.com.br>><sup>180</sup>). A primeira foi escolhida por ser uma das suas obras mais características, considerada por Cabral como *um dos clássicos do repertório do Choro*<sup>181</sup> e, a segunda, por apresentar a instrumentação e a *macroforma* trabalhadas de uma forma bem original: inicia-se com uma introdução mais lenta e melódica, acrescenta pandeiro e depois cavaquinho ao solo feito pelo piano na parte A, terminando com um solo de pandeiro depois de apenas *sugerir* retornos a A, em um processo que vai iniciando um *acell.* (tornando-se cada vez mais rápido) para depois fazer um *rall.* (ir progressivamente tornando-se lento) e terminar esboçando o final da forma **AAABaaa**. O final da parte A apresenta sempre uma frase em um andamento mais lento, contrastante e bem cantado; o predomínio da regularidade rítmica do solo é quebrada pelo acompanhamento bem *sincopado*;

---

AAB seguida de muita improvisação, lembrando a parte A. Isso mostra bem as várias possibilidades que o chorão tem de sair da partitura e realizar o *estilo improvisatório* que sempre foi tão caro ao gênero. O procedimento harmônico básico remete à *sintaxe do choro moderno*.

<sup>179</sup> Cf. ALMADA, op. cit.

<sup>180</sup> Disponível em: <<http://www.br.youtube.com/watch?v=6maZJAO-Yo>> Acesso em: 24 mai. 2008 – Hermeto Pascoal – *Rebuliço*.

<sup>181</sup> CABRAL, Sérgio. *Hermeto Pascoal um caso à parte*. In: PASCOAL. *Calendário do Som*. São Paulo: Ed. Senac, 2000, p. 13.

já a segunda parte, na qual entra o solo do cavaquinho, é toda *contramétrica*, o que favorece muito o contraste. O *Chorinho pra ele*, no compasso binário, mantém o esquema padrão: **AABA**<sup>182</sup>. A acentuação nos finais de frase da primeira parte e o andamento rapidíssimo da frase final da segunda parte chamam a atenção. A primeira parte é constituída por frases bem fluentes que se sucedem ininterruptamente e, a segunda, por duas frases bem contrastantes. O ritmo mantém a maior parte do tempo a regularidade das semicolcheias, com exceção da última frase que, sem perder essa regularidade, trabalha valores bem mais curtos. Cabe também ao acompanhamento da mão esquerda do piano quebrar a regularidade rítmica do solo com um desenho rítmico *sincopado*.

O chorinho *Rebuliço*, por sua vez, evidenciando a estrutura básica **AABB'AA** coda, apresenta a repetição de B com um final bem diferente e mais extenso. As frases de cada parte são fluentes, construídas em semicolcheias, sendo que na segunda parte a agitação e a fluência aumentam com a inclusão de mais duas semicolcheias em cada tempo. Referente à harmonia, a análise harmônica básica dessas três obras selecionadas revela que Hermeto usa e abusa de acordes bem sofisticados, da inclusão de notas de tensão nos acordes, de *cadências suspensivas*, do uso constante, acirrado e peculiar de seqüências de *dominantes individuais* tanto no corpo da peça, quanto nas frases cadenciais, essas últimas designadas por Koellreutter de *cadência de Jazz*.<sup>183</sup>

As obras desses dois autores revelam, portanto, a composição com linhas melódicas elaboradas com sons que pedem, naturalmente, acordes mais sofisticados no processo de harmonização, os elementos de estilo comentados que evidenciam movimento e tensão constantes. As características de estilo possibilitam também falar em *elementos estruturais atuais* que incorporam as possibilidades apontadas por uma sociedade ampliada pelos avanços rápidos dos recursos midiáticos cada vez mais diversos e sofisticados, pelas relações profissionais e promocionais envolvidas com a divulgação das formas artísticas, relações implicadas com as políticas ligadas ao *empreendedorismo urbano*, que permitem o contato mais direto e constante com outras realidades sociais e musicais, como a norte-americana, por exemplo. Por outro lado, essas obras evidenciam, dentre outros *elementos estruturais residuais* já observados, balanço e algo de melodioso, tortuoso, característicos do gênero, a herança do *lundu* e da *modinha*, a fluidez e soltura características do *estilo improvisatório*. Indicam também *elementos estruturais latentes* que revelam novas possibilidades em termos das relações do local com o global. Destacam o *tempo múltiplo* pertinente à dinâmica da

<sup>182</sup> AABABA na gravação.

<sup>183</sup> KOELLREUTER, H.J. *Jazz harmonia*. São Paulo: Ricordi, 1960, p. 2 1.

trama social incorporada pelas formas simbólicas que ajudam a constituí-la, portanto. Apontam uma sociedade que, emergindo de suas *ruínas simbólicas precedentes*, dialoga muito de perto com a crescente interação do local com o cenário globalizado que continua tendo os EUA como um país hegemônico, com a *latência* e, mesmo, já com o próprio ecletismo que caracteriza a *pós-modernidade*, com a complexidade social que continuará sendo mencionada nas próximas abordagens, que remetem aos músicos brasileiros que conviveram muito de perto com todos esses músicos, que cultivam esse estilo na contemporaneidade de forma peculiar, depois de ter vivenciado muito o choro clássico e que têm em Hamilton de Holanda uma unânime referência.

#### 4.2.2.1 O choro moderno em Brasília

##### *O choro moderno de Hamilton de Holanda*

Carioca, criado em Brasília desde bebê, interagindo muito de perto com o desenvolvimento e *complexo do choro* nessa cidade, Hamilton de Holanda (Fig. 116. Anexo I) é portador de uma vivência que começou com o fato de ser filho de um dos chorões que participaram dos primeiros momentos do *Clube do Choro*, José Américo de O. Mendes, e foi acrescida pela convivência intensa com esses músicos desde muito cedo, não só em rodas de choro diversas, mas também nas reuniões na casa de Francisco de Assis, muito freqüentada por ele, conforme pôde ser percebido na análise da documentação audiovisual cedida pela família do veterano chorão brasileiro. Vivência e prática musical que, no seu cômputo geral, lhe proporcionaram a oportunidade não apenas de subir muito cedo ao palco do *Clube do Choro*, atuando com o conjunto *Dois de ouro*, que integrou com o pai Américo e o irmão Fernando César, mas também o contato com os trabalhos de músicos como Guinga e Hermeto Pascoal, Paulo Moura e Armandinho Macedo, dentre muitos outros, já citados na terceira parte deste trabalho. Nesse ínterim, freqüentou a *Escola de Música de Brasília*, na qual recebeu aulas de violino<sup>184</sup> e de violão popular (não havia aulas de bandolim), assim como tocou contrabaixo em uma banda de rock, o que lhe possibilitou o comentário: *como eu cresci*

<sup>184</sup> Entrevista concedida por Hamilton de Holanda a Regina Lopes (*Música em Brasília* - Informativo da Musimed. Brasília Ano I, n. 5, p. 2-3, out. 2004). Holanda comenta: *quando eu entrei na Escola de Música não tinha professor de bandolim. Eu e meu irmão começamos a estudar violino. Ali já comecei a trabalhar o lado técnico. Depois, com o bandolim, a coisa de frequentar as rodas de Choro todos os sábados à tarde e de ensaiar todas as noites, influenciou totalmente. (Meu pai era militar, cheio de disciplina, então às 7 h da noite impreterivelmente, a gente, que gostava de brincar embaixo do prédio, tinha que subir para ensaiar) eu sinto que com o bandolim, posso chegar aonde eu quero.*

em Brasília, na adolescência convivi com várias bandas; *Capital Inicial*, *Plebe Rude*, até tive uma banda de Rock em que eu tocava contrabaixo.<sup>185</sup> Holanda concluiu o Bacharelado em Composição no Departamento de Música da UnB, apresentando como trabalho final um *Concerto para bandolim e orquestra*.

Todos esses fatos, portanto, evidenciam o músico forjado, naturalmente, nas perspectivas do *ensino formal e informal*, ou seja, fruto tanto da vivência em rodas de choro, do palco do *clube*, quanto da sistematização de duas das principais instituições dedicadas ao ensino da música em Brasília, que lhe propiciaram o conhecimento da música erudita. Acerca de sua formação, assinala: *cedo tive o ensino formal e o informal de música. Tanto tirando [Músicas] de ouvido como lendo partitura, como [estudando] teoria, como [...] acompanh[ando] bêbado em boteco. Tudo isso rolou. [...] Estudei composição, terminei o curso compondo para Bandolim e orquestra, concerto*. Ao ser questionado se o *ensino formal* interferiu na sua criação, amarrando-a, respondeu:

*Eu acho que não me amarrou não, sabia? Porque desde o começo me falavam e sempre me “buzinavam”. Fiquei alerta para isso, para não deixar a formalidade tomar demais minha música. Aí é da sensibilidade de cada um. Todo mundo que já passou por uma sala de aula sabe como é que se aprende, e como é que não se aprende. Pode ser música, pode não ser. Entrei com esse intuito na faculdade de música, para aprender outros universos e para aplicar esse conhecimento de uma forma bonita. E até para não aplicar também.*<sup>186</sup>

Continuando a construção da sua trajetória no universo musical brasiliense, foi professor de bandolim da *Escola de Música de Brasília* e da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*, da qual também foi coordenador. Outras vivências, nessa trajetória, o levaria, em 1995, a classificar três composições de sua autoria para o final do *II Festival do Choro do Rio de Janeiro* e a ganhar o prêmio de *melhor Intérprete* deste evento. Segundo o *release* do *Clube do Choro*, fonte dessas últimas informações, *desde essa época, vem dividindo os palcos com artistas consagrados da música popular brasileira, como Armandinho Macedo, Marília Barbosa, Demônio da Garoa, Altamiro Carrilho, Rosa Passos, Zélia Duncan, Guinga, Leila Pinheiro, Beth Carvalho, Hermeto Pascoal e Marco Pereira*.<sup>187</sup>

<sup>185</sup> Entrevista citada concedida por Hamilton de Holanda.

<sup>186</sup> Entrevista concedida por Hamilton de Holanda a Ricardo Acioli e Euclides Marques (*Bar Brahma*, em São Paulo, em 24 de junho de 2002). Disponível em: <<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Tipo=Entrevistas&Categoria=EntrevistasPart>> Acesso em: 21 mai. 2004.

<sup>187</sup> Disponível em: <<http://www.clubedochoro.com.br/agenda.asp?id=155&projeto=1&mes=Novembro>> Acesso em: 29 nov. 2005. Lembro, também com base em Adonai Ariza (*Eletronic samba: a música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006, p. 204), que Marco Pereira é

A partir de então, gravou vários CDs com vários grupos<sup>188</sup>, CDs solos, dentre outros, além de ganhar em 2001 o prêmio *Icatu Hartford Artes 2001* de *melhor instrumentista do Brasil*, o que lhe permitiu viver em Paris por um período de um ano, na *Cité Internationale de Arts*. Foi considerado pelo jornal francês *Corse Matin* como o *melhor bandolinista do mundo*, afirmação corroborada pelo músico Hermeto Pascoal<sup>189</sup>, e chamado de *Prince de la mandoline* pela famosa revista parisiense *Magazine*. Tem tocado em vários países, participado de festivais diversos como: *Fête de la Musique* (Paris, França); *Jazz Fest Wien* (Viena, Áustria); *Brazilian Music Festival* (Istambul, Turquia); *Arts Alive International Festival* (Joanesburgo); *Rock in Rio*, em Portugal, dentre muito outros. A trajetória desse músico, portanto, mostra a sua interação total com os elementos que forjaram e ainda forjam o *complexo do choro brasileiro*. No cenário nacional e internacional destaca-se não apenas como compositor, mas também como *performer* e, nessa atuação, a sua capacidade de *improvisar* tem chamado atenção. Questionado se houve algum momento que marcou o início da sua relação com o improviso, com a liberdade de criação para interpretar, responde: *Existiu. Mas começou lentamente, porque como sempre toquei choro... choro tem isso, então eu aprendi no comecinho, na linguagem do choro e... modestamente, desde pequenininho eu arriscava improvisos.*<sup>190</sup>

O artista que tem evidenciado capacidade de *improvisar* será abordado no próximo item, interessando agora falar do *compositor*. As partituras de choro de sua autoria, escolhidas para serem comentadas, compostas, sobretudo, no final da década de 1990, apresentam no título uma especificação que já permite observar as interações que acontecem em seus trabalhos: *Aquarela na quixaba* – choro exaltação; *Destroçando a macaxeira* – choro rápido;

---

citado como *um dos mais importantes representantes da música instrumental brasileira*. Gravou um disco com Hamilton Holanda *Luz das cordas*. Foram considerados por Ariza, como *instrumentistas que têm seduzido as platéias com sua habilidade técnica e a exploração de violões* de várias cordas, transitando magistralmente pelo samba, frevo, chorinho e xote. Marco Pereira criou o *Curso superior de violão e harmonia funcional na Universidade de Brasília (UnB)*.

<sup>188</sup> Entre alguns dos CDs gravados destacam-se: *Destroçando a macaxeira* e *A nova cara do velho choro* (1998) com o grupo *Dois de Ouro*, formado por seu pai Américo e o irmão Fernando César; *Hamilton de Holanda* (2002), com Daniel Santiago, André Vasconcellos, Márcio Bahia; o CD *Luz das cordas* (2002), com o violonista Marco Pereira; o CD *Música das nuvens e do chão* (2004), com vários músicos brasileiros; o CD *Brasileiros* (2006), com o *quinteto* formado também por Daniel Santiago, André Vasconcellos, Márcio Bahia e Gabriel Grossi; os CDs solos *01 Byte 10 cordas* (2005) e *Íntimo* (2006) e o Cd *Contínua amizade* (2007), com o pianista André Mehmari, dentre outros.

<sup>189</sup> O PRAZER de tocar juntos. DVD. Produção executiva: J. Procópio. Pesquisa e Produção: Flavio Carneiro. Produtor Associado: Mário Ligoeki. Direção de Arte: Bruna Bittes. Finalização: Fábio Lima. Produtora: Pavirada Filmes. O depoimento de Hermeto Pascoal foi registrado nesse documentário.

<sup>190</sup> Entrevista concedida por Hamilton de Holanda a Ricardo Acioli e Euclides Marques (*Bar Brahma*, em São Paulo, em 24 de junho de 2002). Disponível em:

<<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Tipo=Entrevistas&Categoria=EntrevistasPart>> Acesso em: 21 mai. 2004.

*Enchendo o latão* – choro balançado – bandolim e violão; *Enchendo o latão* – choro balançado – bandolim e piano e *Pra sempre* – choro jazz; (Partituras 16, 17, 18 e 19. Anexo II. Faixas 13, 14, 15, 16 e 17. CD 1. Anexo V. Vídeo 8. Anexo IV). Todos esses trabalhos evidenciam de forma acentuada as características do *choro moderno*, já observadas, deixando perceber tanto um sólido conhecimento e vivência da *sintaxe* deste choro, quanto o resultado da aplicação de um potencial criativo no seu manejo. Revelam, além de muita utilização dos acordes e progressões sofisticados, a exploração ao máximo dos efeitos conseguidos com a *nota pedal* (um mesmo som é mantido enquanto acordes diferentes, alterados, se apresentam em seqüência), muita utilização de passagens com modulações passageiras acirradas, como é o caso de *Aquarela da Quixaba*, que também apresenta uma introdução com sinais de repetição em que a segunda vez termina com uma *cadência suspensiva* constituída por um *acorde dissonante* explorado nessa finalização na sua *individualidade*. A segunda parte, que começa depois de um acorde da dominante sem resolução, inicia-se com uma nota bem prolongada, trabalhada com efeitos de *vibrato* conseguido pela exploração da linguagem do bandolim, para, em seguida, lembrar motivos do samba *Aquarela do Brasil* de Ari Barroso. Termina em uma grande *coda* que reafirma muitas vezes a seqüência de duas *dominantes* seguidas, antes de *resolver* na nota principal.

*Destroçando a macaxeira*, o choro que obteve o segundo lugar no *II Festival do Choro do Rio de Janeiro* em 1995, inicia-se com uma introdução que trabalha uma passagem harmônica cromática descendente, em *síncopas*, com notas sempre prolongadas e acentuadas desde a última nota das *síncopas*, que termina também em uma *cadência suspensiva*. Desenho rítmico harmônico e melódico que antecede um solo de pandeiro, aparecendo outras vezes no final da primeira parte (muito repetida) e constituindo, de forma mais trabalhada e complexa ainda, a *coda final*, que, por sua vez, é antecedida por um trabalho com *nota pedal*. Por outro lado, as partituras de *Enchendo o latão* e *Pra Sempre* mostram compassos em branco que pedem para que o improvisado construa a segunda parte contrastante. É interessante também ressaltar que o mesmo choro *Enchendo o latão*, analisado em duas diferentes gravações, uma para violão e bandolim e outra para piano e bandolim, evidencia que nessa última, mais recente, a improvisação estendida por muito mais tempo, marcando um diálogo próximo com o jazz e com acordes alterados explorados ao extremo. Por outro lado, mostra que, na primeira, o violão investe mais no diálogo com o solo, realizando um contraponto brasileiro, e a percussão, mais elaborada, direciona-se mais naturalmente para a batucada do samba. As duas abordagens evidenciam *o mesmo*, tratado de forma diferente, portanto, resíduos convivendo com elementos diferentes em diferentes atualizações de um mesmo

choro. Já a gravação de *Pra sempre*, especificado por Hamilton como um choro jazz, mostra também o diálogo mais direto com elementos desse gênero, as dissonâncias exploradas ao extremo no momento da improvisação, que também constitui uma parte contrastante da obra.

A repetição nos trabalhos observados, em termos da *macroestrutura*, acontece como de praxe, mas apresentando algumas peculiaridades: a volta a A no choro *Pra sempre*, começa com o final da primeira parte, para só depois retomá-la no início; a parte B é considerada como uma improvisação sobre a harmonia de A, quando a gaita se junta ao bandolim. Mas no cômputo geral, todas as obras esboçam o refrão, o que permite observar, respectivamente, as seguintes formas: **AABBAcoda**; **AABBABAcoda**; **AABCAcoda** e **AABCBAcoda**. As frases não deixam de esboçar o esquema de repetição da primeira, a suspensão da segunda e o esquema tradicional de finalização da última, no entanto, já sofrem a interferência mais constante da tendência de terminar frases com fórmulas suspensivas. Resumindo, pode ser dito ainda que *Aquarela na Quixaba* e *Destroçando a macaxeira* dialogam muito de perto com o samba. *Enchendo o latão*, gravado com bandolim e violão, permitiu também esse diálogo, enquanto a gravação de piano e bandolim da última e o Choro *Pra sempre* já estabelecem um diálogo mais próximo com o jazz. O ritmo predominante, que aparece realmente com força em todas as quatro obras é a *síncopa*. Hamilton de Holanda utiliza esse ritmo sem economias, assim como usa notas prolongadas de um compasso para outro. Outros desenhos *contramétricos* também são constantemente utilizados, forjando pequenos motivos rítmicos que aparecem, sobretudo, nos finais de frase, como se fossem pequenas *codas*. Geralmente a obra termina em uma *coda* maior, momento em que, ao modo da introdução, os elementos dissonantes, as cadências suspensivas, as escalas harmônicas cromáticas que costuram sempre a obra, a *cadência de Jazz*, são explorados ao máximo. Notas prolongadas por vários compassos, compassos constituídos por pausas entre uma frase e outra também são comuns. As notas longas são oportunamente trabalhadas com o *vibrato* característico da linguagem do bandolim.

Hamilton de Holanda é citado como o principal exemplo na composição do *choro moderno* em Brasília, por ser uma referência musical marcante na cidade, tendo em vista sua trajetória, o sucesso obtido nacional e internacionalmente, o vigor e a peculiaridade de sua *composição* e *performance*, enfim, por ser um dos músicos da nova geração mais representativos do desenvolvimento do choro nessa cidade e já ter um número significativo de partituras editadas. Basta dizer que nos últimos quatro anos apresenta-se anualmente (às vezes, duas vezes ao ano) no principal palco do clube, em uma situação de destaque:

geralmente a última apresentação antes dos quatro últimos dias que atualmente são reservados aos alunos da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*. Essas apresentações têm a casa lotada, como também as de Armandinho Macedo, Hermeto Pascoal e Paulo Moura, os ingressos normalmente esgotam-se nos primeiros dias de venda. Suas composições, tendo em vista também outros exemplos que merecem um estudo muito mais cuidadoso e à parte, como *01 Byte 10 cordas* de 2005 e *Brasilianos* de 2006 ( Faixas 6 e 5. CD 2. Anexo V), evidenciam que as fronteiras do gênero, em termos de estilo, estão sendo cada vez mais rompidas, sem perder de vista a alma e a vivência do chorão, a essência da música brasileira da qual o choro faz parte intrínseca, conforme depoimento de estudiosos e críticos renomados do cenário carioca, como João Máximo e Hermínio Bello de Carvalho. Segundo Máximo,

*nestas últimas décadas em que o choro ameaça a morrer, reerguer-se, torna a agonizar, reerguer-se outra vez, passa por novas crises para depois ressurgir mais vivo do que nunca, qual será o músico ideal para garantir não só os pontos altos desse desce-e-sobe, mas, sobretudo, a própria eternidade do gênero? Diríamos que é um músico solidamente fincado no presente, permanentemente atento ao futuro, e, difícil que pareça, a embalar tudo isso com a alma de chorão dos tempos de Callado. Ou, se precisarem de um nome, Hamilton de Holanda.[...] Choro hoje é mais. É valsa, é polca, é maxixe, shottish, toada, modinha, lundu, tudo aquilo que instrumentistas com alma de chorão vivenciam geralmente de olhos fechados [...] Choro é até baião de Luiz Gonzaga, samba de Chico Buarque, frevo de Nelson Ferreira, arroubo formal de Egberto Gismonti [...] Não é à toa que Hamilton de Holanda vê nesse CD a própria cara. Ou seja – acrescentamos nós – a cara de um músico com alma de chorão fincado no presente e atento ao futuro. Um bandolinista consciente de que o Choro transcendeu a si próprio para se tornar a música dos músicos, seja em andamento de valsa, samba, frevo, baião ou... choro.<sup>191</sup>*

Já Hermínio Bello de Carvalho, lembra que *Hamilton de Holanda tem a sensibilidade de Jacob do Bandolim somada à técnica de Luperce de Miranda [...] mas é Hamilton de Holanda acima de tudo [...] talvez o primeiro bandolinista a desgrudar-se da forte digital legada por Jacob.*<sup>192</sup> Concorda com Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim, ao afirmar que Hamilton está constituindo atualmente no Brasil uma nova escola do bandolim, o que também pode ser observado quando se constata o seu cuidado com a fabricação do instrumento.<sup>193</sup> Observa que impressiona nesse músico brasileiro o seu *poder inovador*. A

<sup>191</sup> Comentário de João Máximo no encarte do CD *Hamilton de Holanda: de todos os Choros*. Brasília, Audiothec, 2002.

<sup>192</sup> Comentário de Hermínio Bello de Carvalho no encarte do CD *01 Byte 10 cordas: Hamilton de Holanda ao vivo no Rio*. São Paulo: Sonopress Ritmo Indústria e Comércio Fonográfico, 2005. Hermínio de Carvalho é compositor e um dos estudiosos da Música Popular Brasileira. É também genro de Jacob do Bandolim.

<sup>193</sup> Disponível em:

< <http://www.musitec.com.br/revista-artigo.asp?revistaID-1&edicaoID-168&navID-1791> > Acesso em: 8 abr. 2008. Hamilton de Holanda toca um bandolim de dez cordas, com uma caixa maior, *para dar mais*



cada disco, a cada recital, ele dá provas de ser eterno caçador de novas idéias e sonoridades. Seu recital solo é um enfrentamento diante de seu próprio espelho, *ele dialogando com todos os instrumentos que faz concentrar em seu bandolim, que o multiplica ao infinito, com uma visão quase orquestral*. Carvalho comenta ainda:

*Não há como enquadrá-lo em definições, engessá-lo em classificações que seriam sempre vagas e imprecisas. É um grande músico, com uma visão contemporânea que, entretanto, revela um artista de intensa brasilidade, sem os toques viciosos e excessivos de uma nefasta nostalgia que por vezes faz desandar algumas receitas musicais. E tem conhecimento do que faz, é um estudioso das nossas tradições que as revisita com a irreverência própria dos grandes criadores. [...] Hamilton de Holanda não é apenas a grande revelação do bandolim contemporâneo, mas um dos maiores instrumentistas do nosso tempo.<sup>194</sup>*

Se Hamilton de Holanda tem sido uma referência importante do desenvolvimento do choro no cenário musical brasileiro e internacional, como vem sendo constatado, essa referência se consolida cada vez mais no *complexo do choro brasiliense*, conforme pôde ser observado pelos depoimentos e pela admiração dos seus pares e de alunos da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabelo*, das casas cheias que caracterizam as suas apresentações pela cidade, pela constatação de músicos e de grupos de choro brasilienses que frequentemente têm incluído as suas composições em seus repertórios, até mesmo nas apresentações de final de ano da Escola (Faixas 13 e 17. CD 2. Anexo V). No entanto, como resultado também direto e mais amplo deste *complexo do choro*, que tem como referência a formação sistematizada de músicos além da vivência intensa nas rodas de choro, incluindo mais recentemente a passagem pelo *Departamento de Música de Brasília*, podem ser citados outros músicos que se sobressaem no cenário brasiliense como, por exemplo, o violonista Rogério Caetano e o bandolinista Dudu Maia<sup>195</sup>. Os dois instrumentistas começam também a divulgar as suas composições, gravar CDs, a apresentarem-se em palcos diversos, evidenciando conhecimento e diálogo com a *sintaxe do choro moderno*, características de

---

*profundidade aos acordes e fazer soar bem as cordas mais graves; acrescentou aos quatro pares de cordas padrão um par mais grave afinado em dó. A sua intenção, ao fazer isso, era poder tocar um só instrumento que, normalmente, é usado como parte de conjuntos, principalmente de choros, para temas e improvisos. Visa fazer soar mais facilmente acordes com a melodia, o que lhe possibilita também maior facilidade para se apresentar sem acompanhamento. Em 2000, seu instrumento foi fabricado por Virgílio Lima, luthier de Sabará, Minas Gerais. Atualmente toca um modelo semelhante, construído por Tércio Ribeiro, o mesmo escolhido pelo Instituto Jacob do Bandolim para reformar, em 2002, os instrumentos que esse músico considerava seus favoritos. Ao vivo, Hamilton utiliza a técnica pouco usual de dois pré-amplificadores.*

<sup>194</sup> Comentário citado, de Hermínio Bello de Carvalho.

<sup>195</sup> Muitos outros músicos que se constituíram no cenário musical brasiliense poderiam ser analisados, na mesma condição dos dois mencionados, como é o caso de Gabriel Grossi (gaita), Daniel Santiago (violão), compositores e *performers* de grande atuação e qualidade musical. A estrutura deste trabalho, porém, não suporta essa análise, mas já aponta a necessidade de um futuro trabalho mais detalhado e abrangente.

estilo individuais bem definidas e o caminho voltado para a transcendência das características do gênero, revelando uma atuação de jovens músicos em Brasília que confirma as palavras de Hamilton de Holanda, na contracapa do CD *Brasilianos: é simplesmente um movimento-não-organizado de jovens músicos com personalidades e identidades individuais a fim de tocar o Brasil e o mundo também*.<sup>196</sup>

### ***O choro moderno de Rogério Caetano e de Dudu Maia.***

Rogério Caetano é formado em Composição pelo *Departamento de Música da UnB*, forjado também na vivência informal das rodas de choro brasilienses<sup>197</sup>, e Dudu Maia, também forjado com essa vivência, tem se revelado não só como um estudioso da música que se diz muito influenciado atualmente pela música nordestina, mas também como um dos principais responsáveis pela edição das partituras dos colegas, incluindo aquelas que aparecem no álbum de Hamilton de Holanda. Os dois músicos (Fig. 30 e 122 e Fig. 120. Anexo I), já têm CDs gravados. *Pintando o sete*<sup>198</sup>, de Rogério Caetano, apresenta várias composições suas que incluem o gênero choro e uma composição do chorão carioca Maurício Carrilho, dedicada a ele. Contou com a participação do virtuose violonista Iamandú Costa e de Hamilton de Holanda em algumas faixas, o que lhe rendeu o comentário desse último: *Bom demais! Isso é o mínimo que se pode dizer do grande Rogerinho. [...] com seu violão e sua alegria está escrevendo de forma definitiva a nova história do violão de 7 cordas no Brasil. Criou uma forma totalmente original de tocar*.<sup>199</sup> O release que o *Clube do Choro de Brasília* apresentou na Internet, na época da apresentação de Rogério Caetano, em outubro de 2006, por sua vez, confirma que esse músico é um virtuose do violão de 7 cordas, considerado, mesmo, *um dos melhores violonistas 7 cordas de sua geração*. Depois de lembrar que Rogério Caetano apresenta-se constantemente com artistas cariocas em casa de *shows* da cidade e do Rio de Janeiro, onde atualmente mora, o texto informa que a *sua proposta é agregar às lições deixadas por seus mestres Dino 7 cordas e Raphael Rabello*,

<sup>196</sup> O comentário de Hamilton de Holanda está na contracapa do seu CD *Brasilianos*. Rio de Janeiro: *Audiotech*, 2006.

<sup>197</sup> Rogério Caetano é goianiense, iniciou seus estudos musicais com o chorão Oscar Ayres em Goiânia. É citado neste trabalho, por ter se mudado ainda muito jovem para Brasília, frequentado com intensidade as rodas de choro naquela cidade, até mesmo as reuniões na casa de Francisco de Assis Carvalho, o Six, e por ter concluído o Curso de Composição no *Departamento de Música da UnB*. Revela-se, portanto, como um dos frutos do *complexo do choro em Brasília*.

<sup>198</sup> CAETANO, Rogério. CD *Pintando o sete*. Brasília: *Audiotech*, 2004.

<sup>199</sup> Comentário de Hamilton de Holanda no encarte do Cd *Pintando o 7* de Rogério Caetano. Brasília: *Audiotech*, 2004.

*novos elementos que, fundidos à sua arte, revelam uma nova escola desse instrumento.*<sup>200</sup> Já o músico *Hermeto Pascoal*, em depoimento registrado no filme *O prazer de tocar juntos* observou que *Rogerinho não toca mais, ele come o violão.*<sup>201</sup>

*Dudu Maia*, CD do músico e compositor que leva o seu nome, já revela o seu diálogo com a música nordestina, que acontece em composições suas e nos arranjos de obras de outros compositores, confirmando o que ele mesmo dissera: *eu tenho uma influência muito grande de música nordestina. [...] Então você vai ver no meu disco mesmo [...] e é uma coisa que eu gosto de fazer. Eu me sinto muito bem fazendo música nordestina.*<sup>202</sup> Esse músico brasileiro, que revelou também ter ouvido e tocado muito rock em Brasília desde os quatorze anos, ter ouvido, sobretudo, as bandas de *Rock Progressivo*, *Heavy Metal*<sup>203</sup> e ter descoberto a música brasileira nos palcos do clube aos vinte e um anos de idade, apresenta-se atualmente em vários palcos da cidade e fora do país, além de participar constantemente dos locais nos quais os chorões brasileiros se reúnem para realizar as suas *rodas*. Um dos mais assíduos integrantes do grupo que iniciou as rodas de choro na porta do *Departamento de Música da UnB*, que depois resultou os encontros que caracterizaram o *Plano B*, teve em 2001 o choro *Lavando a égua* classificado no festival *Chorando no Rio*. Nessa ocasião, o seu trabalho foi gravado no CD oficial do festival e a sua partitura editada junto com as dos demais selecionados e vencedores. Em 2006, fez uma turnê pelos EUA com um grupo de forró novaiorquino, quando teve oportunidade de também tocar choro, o que o levou a observar que era a *hora em que bombava a coisa... aí é que eles ficavam doidos sabe?*<sup>204</sup> Nessa oportunidade, conseguiu estabelecer contatos que legaram uma turnê para 2007. Em 2006 fez ainda a produção e arranjos do novo CD do acordeonista norte-americano Rob Curto, posteriormente lançado nos EUA, Europa e Brasil. É importante dizer ainda que em seu depoimento, Dudu Maia comentou ter sido aluno de Alencar 7 Cordas e de Hamilton de Holanda, o qual observou ser em Brasília *uma referência total para todo mundo*. Como Hamilton, toca um bandolim de 10 cordas, visando também *uma abordagem que amplia a performance do instrumento tradicional de quatro pares, tanto em recursos harmônicos quanto em extensão.*<sup>205</sup> Além disso, atualmente porta a mais recente criação do *luthier* mineiro

<sup>200</sup> Disponível em: < <http://www.clubedochoro.com.br/agenda.asp?id=233&projeto=1&mes=Outubro> > Acesso em: 30 set. 2006.

<sup>201</sup> O PRAZER de tocar juntos, op. cit.

<sup>202</sup> Entrevista concedida por Eduardo Maia, o Dudu Maia, nas dependências do *Bar Platz*, em Brasília, em 16 de dezembro de 2006.

<sup>203</sup> SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Hedra, 1999. Esse autor discorre sobre as características de estilo do *Rock Progressivo* do *Heavy Metal*.

<sup>204</sup> Entrevista citada, concedida por Eduardo Maia, o Dudu Maia.

<sup>205</sup> Disponível em: < [http://dudumaia.com/site\\_dudu\\_maia/perfil.htm](http://dudumaia.com/site_dudu_maia/perfil.htm) > Acesso em: 29 out. 2007.

Virgílio Lima, um bandolim em si bemol desenvolvido exclusivamente para ele, dotado de uma sonoridade inovadora. Em seu depoimento, esclarece:

*eu uso um bandolim em Si bemol também. Dez cordas em si bemol! [...] É outra história. Ele lembra muito a viola caipira. Eu tava mostrando o disco para um amigo ontem e ele perguntou: “o que você está fazendo com o violão?” Mas não era. Era o próprio bandolim.*<sup>206</sup>

Gravou também em 2006 o CD *A Quattro*, um projeto sobre o bandolim brasileiro, com a participação de Fernando César, Pedro Vasconcellos, Valerinho e Eduardo Neves, que homenageia o bandolinista Luperce Miranda. Esse CD traz o comentário de Hamilton de Holanda na capa, do qual faz parte esse trecho: *o som está lindo, os arranjos são ótimos (de acordo com o estilo e com uma pitadinha de modernidade).*<sup>207</sup>

Passo, no entanto, a comentar algumas obras desses dois músicos brasileiros. As obras *Violão na Gafieira* e *Folia das Cinco*, de Rogério Caetano (Partituras 20 e 21. Anexo II. Faixas 18 e 19, CD 1. Anexo V), foram selecionadas exatamente porque revelam bem as suas características de estilo já definidas por Hamilton de Holanda, quando afirma que *criou uma forma totalmente original de tocar*. Hamilton acrescenta:

*[...] Fraseado único, ele faz com o seu polegar coisas difíceis de serem feitas até por uma palheta que pode subir e descer na corda. E não é só isso, suas frases são belas, bem colocadas dentro do contexto musical e já copiadas por outros músicos.*<sup>208</sup>

Ao escutar as gravações dessas duas obras e, mesmo, ao observar as partituras, essas características de estilo que marcam o trabalho musical de Rogério Caetano aparecem claras. As frases de efeito intrincado, difíceis de serem separadas umas das outras, revelam e exigem virtuosismo do intérprete. O diálogo com a fluidez do choro e com o samba é evidente, realçado pelas células rítmicas características da percussão. Em *Folia das Cinco*, o efeito intrincado das frases é construído com o auxílio da regularidade nunca interrompida – pelo menos nas duas primeiras partes – conseguida com o uso seqüente e fluente de semicolcheias (um valor rítmico de curta duração). Apenas na última parte, que o compositor indica como B2, aparecem notas prolongadas e, um pouco mais adiante, já no final, células rítmicas bem *contramétricas*, em uma seqüência que culmina com a indicação *samba* na partitura. Essa

<sup>206</sup> Entrevista citada, concedida por Eduardo Maia, o Dudu Maia.

<sup>207</sup> Comentário de Hamilton de Holanda no encarte do CD *A Quattro toca Luperce Miranda*. Sonopress Ritmo Indústria e Comércio Fonográfico, 2007.

<sup>208</sup> Comentário de Hamilton de Holanda no encarte do Cd *Pintando o 7* de Rogério Caetano. Brasília: Audiotech, 2004.

indicação antecede compassos *em aberto*, que a audição permite identificar como o momento reservado para a improvisação da percussão. A *coda* volta à regularidade das semicolcheias, quebrada também no final por notas prolongadas. As repetições acontecem de forma bem acentuada, apontando a estrutura **AABBAA(B2)AA(B2)coda**. O plano harmônico geral demonstra o conhecimento e o manejo da *sintaxe do choro moderno*. A primeira parte termina com uma sequência de *dominantes individuais*, construída *ao modo* das *cadências de jazz*, conforme descrita por Koellreutter.<sup>209</sup> *Violão na gafeira* também revela esse mesmo conhecimento, e o trabalho geral com frases seqüentes obedece à regularidade das semicolcheias que aparecem em *Folia das cinco*. Na parte B, o contraste acontece com o pequeno desenho rítmico *contramétrico* forjado por essas figuras, que sempre se pode observar. A segunda parte dessa obra, por sua vez, esboça um trabalho com nota pedal no final; termina com uma *coda* construída também com notas prolongadas. As repetições continuam sendo bem características, evidenciando a estrutura **AABBAA coda**.

As obras de Dudu Maia, selecionadas para serem comentadas aqui são quatro. *Maxixe*<sup>210</sup>, *A hora do esturdilho*, *Didi e Gonzaga* e *Criolina* (Partituras 22, 23, 24 e 25. Anexo II. Faixas 20 e 21. CD 1. Anexo V. Vídeo < <http://www.youtube.com.br> ><sup>211</sup>). Foram escolhidas por evidenciarem a vivência do músico que escutou muito rock, transitou (e ainda transita) pelo universo chorão brasileiro e que atualmente se diz um músico apaixonado pela música nordestina. Além disso, evidencia também o conhecimento da *sintaxe do choro moderno* e a tendência para um afastamento maior do sistema tonal e uma circulação mais intensa pela música modal. *Maxixe*, das quatro, no entanto, é que mais se aproxima do gênero choro. Observada ainda na *macroestrutura*, apresenta a forma **AABBAAcoda**, duas partes contrastantes, cada uma com quatro frases regulares que afirmam o sistema tonal, sobretudo, a primeira parte. A segunda parte, também construída principalmente com a fluência das semicolcheias, apresenta no final uma elaboração com a síncope, que ajuda a marcar o contraste, assim como o faz a harmonia, que passa a apelar mais para as *modulações passageiras*, terminando com um trabalho cerrado de *dominantes individuais*. A modulação entre as partes acontece da forma tradicional, privilegiando a mudança para o tom relativo.

*A hora do Esturdilho*, por sua vez, mostra bem a característica do compositor de permanecer vários compassos trabalhando com um único acorde, geralmente um acorde de sétima. As resoluções e encaminhamentos para o repouso são poucas, preferindo manter-se

<sup>209</sup> KOELLREUTER, op. cit, p. 21.

<sup>210</sup> Essa obra não foi gravada até então.

<sup>211</sup> Disponível em: < <http://www.br.youtube.com/watch?v=c3VBoQxW2ns> >. Acesso em: 17 jul. 2008. Dudu Maia quarteto – *Criolina*.

nesse acorde em longos trechos, frases e partes, forjar sempre passagens e finalizações *suspensivas*. As frases, trabalhadas, sobretudo, na regularidade das semicolcheias, lembram a fluidez do choro. Na primeira parte, são quatro, de quatro compassos cada, que se iniciam sempre com pausa. Na segunda parte, a regularidade das semicolcheias já não é mais quebrada pelas pausas, a fluidez acentua-se interligando muito uma frase na outra. A audição permite observar, no cômputo geral da obra, no entanto, que a fluidez e a regularidade das frases convivem com uma percussão bem marcada e mais *sincopada*, realizada pela bateria e por um pandeiro, podendo ser apreendido no contexto também o ritmo do baião. As repetições fazem-se presentes, estabelecendo a estrutura **AABABCAB**. Aparece uma terceira parte **C**, que acontece também em um espaço reservado para a improvisação, realizada pela gaita e percussão, na qual as dissonâncias dos acordes são exploradas ao máximo, com a marcação rítmica bem brasileira dos instrumentos de percussão.

*Criolina* também mostra na introdução a preferência do compositor por trabalhar um mesmo acorde em vários compassos. Evidencia uma construção diferente das frases, constituídas por dois blocos rítmico-melódicos e harmônicos semelhantes, que revelam apenas finais diferentes, o que não deixa de passar o efeito de muita repetição; rompe bem com o plano tradicional, o plano tonal não se mostra muito bem definido. As repetições levam à estrutura **ABACBAC**. Todo o final (partes **A** e **C**) é construído sobre o mesmo acorde de sétima (dezesesseis compassos); em **C**, a repetição do mesmo desenho rítmico e melódico acontece em sete compassos. O compasso é quaternário e a *síncopa* bem utilizada no contexto geral da obra.

*Didi e Gonzaga* já revela um diálogo direto com o baião e a mesma construção das frases por blocos semelhantes já observada em *Criolina*. Essa construção constitui uma ampla primeira parte que é repetida três vezes, **AAA** coda. O contraste fica por conta apenas do desenho rítmico melódico que aparece entre as frases e do efeito com vozes que aparece na última. Essa frase já anuncia também a *coda*, construída pela sua repetição com final diferente. A peça termina em um acorde de sétima tratado de forma bem alterada. A gravação permite verificar que o ritmo do baião é acentuado pela percussão o tempo todo, que é realizada pelo pandeiro e bateria. A viola caipira também aparece na instrumentação dessa obra.

Os elementos *atuais residuais* e *latentes* que convivem nas organizações sonoras e que constituem as obras desses três músicos brasilienses selecionados, evidenciam o seu diálogo profundo com a trama sócio-histórico e cultural brasiliense *pós-moderna*, permitindo observar

*permanências e reelaborações*, o afastamento gradativo das características mais evidentes do gênero choro, sem deixar de revelar o diálogo com ele. Voltarei a essa abordagem no final desta parte. No momento, no entanto, resta ainda dizer que a sua *performance*, ligada a momentos de *improvisação*, atualmente tem acontecido muito no palco, apresentam-se geralmente em pé (o violonista menos), são atualmente músicos profissionais. No entanto, seu desempenho não deixa de estar ligado também às rodas de choro que continuam a acontecer nos locais selecionados para darem a sua *palhinha*, sempre em um clima de muita alegria, envolvendo expressões faciais de *prazer*, diálogos instrumentais incrementados por troca de olhares e gestos de aprovação (Fig. 86. Anexo I), além de momentos de extremo virtuosismo, demonstração de completo domínio do instrumento (Fig. 97. Anexo I. Vídeos 6 e 8. Anexo IV) Isso, sem perder o clima de *algo sério no ar*. Mas enfim, além de compositores, esses músicos atuam também como *intérpretes*, executando *ao seu modo* obras de outros compositores, gêneros diversos, o que já remete não só à terceira categoria de estilo do choro percebida em Brasília, mas também à atuação de outros músicos nessa cidade.

#### **4.2.3 Terceira categoria: re-significação do modo de tocar chorão**

A terceira categoria do choro abordada no âmbito deste trabalho, que remete à *performance* e à *interpretação*, ou seja, à execução de obras compostas por outros, lançando mão de *arranjos* e de uma *improvisação* mais acentuada, pede que algumas reflexões sejam feitas preliminarmente, exige algum esclarecimento referente às noções de *performance*, *interpretação e prática*, conforme abordada por Lima.<sup>212</sup> Por outro lado, ao exigir a transcendência dessa abordagem, leva também à noção de *improvisação* entendida como uma *composição instantânea* de acordo com Almada<sup>213</sup> e Gainza<sup>214</sup> e a algumas reflexões de Bakhtin<sup>215</sup> que envolvem a noção de *autor-criador*. Todos esses autores, no entanto, concordam com a afirmação de Lima, para quem *a execução musical pressupõe por parte dos executantes, a aplicação de padrões cognitivos que extrapolam um fazer incoseqüente. Ela traz à tona o próprio sentido do verbo latino facere (criar, eleger, estimar, ser conveniente), exigindo do intérprete escolhas pré-avaliadas que subsidiarão e legitimarão a sua exposição.*<sup>216</sup>

<sup>212</sup> LIMA, Sônia Albano. *Performance, prática e interpretação musical*. In: LIMA, Sônia Albano de. (Org.) *Performance & Interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa, 2006.

<sup>213</sup> ALMADA, op. cit.

<sup>214</sup> GAINZA, Violeta Henzy de. *La improvisacion musical*. Buenos Aires: Ricordi, 2003.

<sup>215</sup> BAKHTIN, op. cit.

<sup>216</sup> LIMA, op. cit., p. 11.

Essa autora, em uma abordagem da *performance musical* erudita, que pode ser aproveitada em alguns de seus aspectos, define separadamente as noções de *performance*, *interpretação* e *prática* para reuni-las no final. Observa que o termo *performance* encontra sua raiz latina no verbo *formare* (dar forma, fazer, criar); lembra que se essa palavra não existe no latim, o prefixo **per** serve para reforçar o conteúdo semântico dos adjetivos, dos verbos e derivados. Assinala ainda que, no Dicionário Houaiss, a *performance* é definida como *um conjunto de índices auferidos experimentalmente que define o alcance ideal de algo, ou, em termos mais diretos, um desempenho ótimo* (Houaiss, p. 2187).<sup>217</sup> Já a palavra *prática*, nesse contexto, remete à idéia de exercício. Provem do latim *practica*, do grego *praktike*, *práxis-is* pressupondo um exercício habitual, uma repetição. Assim, etimologicamente, *a prática musical relaciona-se bem mais ao desenvolvimento de uma atividade motora necessária à boa execução, vislumbra um padrão performático que prevê a repetição, o condicionamento, o fazer mecânico*.<sup>218</sup> A palavra *interpretação*, por sua vez, designa a idéia de mediação, de tradução, de expressão de um pensamento. A mensagem musical lançada no texto só tem viabilidade própria se for *traduzida* pelo sujeito interpretante, o que leva a considerar, que a *interpretação* pressupõe, do executante, *a escolha das possibilidades musicais contidas nos limites formais do texto e a avaliação dessas possibilidades*.<sup>219</sup> Referente a essa abordagem, Lima cita Donnington, que também leva em conta a diferença existente entre *a notação musical que preserva o registro da música e a execução que transforma a própria experiência musical numa existência renovada*.<sup>220</sup> Para a autora, portanto, se a *interpretação* subtende a ação executória que se reveste de um sentido hermenêutico (dialógico) e a *prática* pressupõe a função tecnicista,

*a performance musical, no entanto, integra esses dois mundos, ela faz interagir a função tecnicista dessa prática musical e a obra musical propriamente dita, mas também, transmuta essa execução, por meio de processos interpretativos do executante, com o intuito de revelar relações e implicações conceituais existentes no texto musical. Sendo assim, poderíamos pensar a performance musical como um processo de execução que não dispensa nem os aspectos técnicos presentes nessa prática, nem os processos interpretativos que contribuem para essa ação.*<sup>221</sup> [Grifos meus].

Já Apro, entendendo mais diretamente o processo interpretativo como *recriação* no momento da *performance* da obra de outros compositores, assevera que *é compreensível o compositor reivindicar os seus privilégios, bem como o intérprete pretender que sua maneira*

<sup>217</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>218</sup> Ibidem.

<sup>219</sup> Ibidem.

<sup>220</sup> DONNINGTON (apud LIMA, op. cit., p. 12-13).

<sup>221</sup> LIMA, op. cit., p. 13.



de compreender a obra seja também respeitada e levada em consideração como um processo recreativo. E todos possuem o seu quinhão de verdade.<sup>222</sup> Esse comentário remete também a Umberto Eco, citado por Apro, quando, depois de observar que a pertinência à obra transcrita na partitura faz parte da interpretação, lembra que uma obra é aberta, ou seja, não contém apenas um único significado, mas uma multiplicidade a ser explorada pelos diversos intérpretes que formam a história de suas leituras.<sup>223</sup> Nessa mesma abordagem, citado também por Apro, Gadamer assinala que “a interpretação num certo sentido, é um fazer segundo um anterior, mas esse não segue um ato criativo precedente, mas sim a figura de uma obra criada que alguém, na medida em que aí encontre sentido, deve trazer à representação”.<sup>224</sup> E, para Bakhtin, representar é enunciar... e enunciar é produzir um texto discursivo, tendo em vista tanto o diálogo com enunciados precedentes quanto o diálogo com os diferentes receptores desse texto.<sup>225</sup> Essa observação possibilita também citar Seeger que, depois de afirmar que a música não deve ser pensada apenas como estrutura de sons, mas, sobretudo, como um “acontecimento” [único] que se configura como “desempenho” e está inserido numa sociedade e numa “situação dadas”<sup>226</sup>, utiliza a expressão *desempenho musical total*, com o intuito de melhor expressar essa circunstância que sublinha o papel recreativo da interpretação. Seeger comenta ainda que

*na medida em que as interpretações, as especulações e a criatividade surgem de situações específicas, pode-se analisá-las com sucesso a partir da perspectiva do desempenho. Nesse sentido o desempenho é a conjunção da tradição, da prática e da emergência de novas formas.*<sup>227</sup> [Grifos meus]

A performance concebida como um momento de interpretação/ recriação da obra de outro compositor em uma situação dada, abordada como *desempenho musical total* no âmbito deste trabalho, no entanto, está também intrinsecamente ligada às possibilidades oferecidas pela exploração do recurso da improvisação, o que remete a uma intensificação maior ainda do papel criativo do intérprete, exigindo aqui um aprofundamento da abordagem desse processo.

<sup>222</sup> APRO, Flávio. *Interpretação Musical: um universo ainda em construção*. In: LIMA, Sônia A. (Org.). *Performance & Interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006, p. 30.

<sup>223</sup> ECO (apud APRO, op. cit., p. 30 e 31).

<sup>224</sup> GADAMER, (apud APRO, op. cit., p. 32).

<sup>225</sup> Cf. BAKHTIN, op. cit.

<sup>226</sup> SEEGER, Anthony. *Por que os índios Suyá Cantam para suas irmãs*. In: VELHO, Gilberto (Org.) *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 43.

<sup>227</sup> Ibidem, p. 42.

#### 4.2.3.1 *Performance, interpretação e improvisação*

A *improvisação* só pode realmente se efetivar a contento, em um momento de *performance*, se estiver implicada com um processo que exige uma base de conhecimento para que não se realize de forma aleatória, o que levou Almada a relacioná-la a uma *composição espontânea: ao falarmos de improvisação não podemos deixar que se perca sua principal ascendência: a arte da composição musical [...] o ato de improvisar nada mais é – ou ao menos deveria ser considerado – do que compor instantaneamente.*<sup>228</sup> Essa observação é corroborada pelas reflexões da educadora musical argentina Gainza, para quem a improvisação pode ser entendida, em um sentido mais amplo e em um sentido mais restrito. Para essa autora, a *improvisação pode definir-se como toda execução musical instantânea produzida por um indivíduo ou grupo. A improvisação determina tanto a atividade mesma quanto o seu produto. [...] Em um sentido mais amplo, improvisar é sinônimo de jogar musicalmente.*<sup>229</sup> Na abordagem do *sentido mais restrito* da improvisação, no entanto, concorda com Almada ao afirmar que

*num sentido mais profissional, diríamos, a improvisação constitui uma atividade submetida a certas regras que se relacionam tanto com o nível interpretativo (aspectos técnicos expressivos da execução) como com a capacidade criativa (que determina a seleção, organização e manejo dos materiais musicais) do músico que a realiza.. Dentro das normas geralmente aceitas se exige então, que o improvisador seja capaz de produzir de maneira continuada materiais válidos que ostentem um certo grau de criatividade.*<sup>230</sup> [Grifo meu].

Gainza fala, na verdade, de um processo de *performance* e criação musical desenvolvido desde um jogo inicial com estruturas sonoras e musicais conhecidas (melodias ritmos, harmonias, formas e estilos), que conduz à internalização delas e, depois, a um processo gradativo que leva cada vez mais à capacidade de *quebrar* essas estruturas absorvidas, permitindo uma *posterior recomposição durante o processo de expressão*. A autora sublinha a interferência do processo criativo individual, já que as estruturas não se re-estruturam por si mesmas e sua aparente rigidez é, na realidade, o testemunho da *impotência ou debilidade do indivíduo para destruí-las e permitir o seu avanço em seu processo natural de dissolução.*<sup>231</sup> Almada, dialogando de perto com Gainza, mas já se referindo ao universo do gênero musical abordado, ressalta a importância de, inicialmente, o músico conhecer, manejar e dominar elementos da *síntaxe do choro* no processo de desenvolvimento da

<sup>228</sup> ALMADA, op. cit., p. 56-57.

<sup>229</sup> GAINZA, op. cit., p. 14.

<sup>230</sup> Ibidem.

<sup>231</sup> Ibidem.

*improvisação* relacionado a esse gênero, *uma tarefa que requer grandes doses de experiência estilística, variedade e coerência e equilíbrio formais, tirocínio e planejamento mental estratégico, em níveis cada vez mais eficientes e rápidos.*<sup>232</sup> Afirma com veemência que, nessas qualidades, *isto é, no trabalho intelectual*, reside a maior parte da dificuldade da arte da improvisação. *É como se dá o aproveitamento desse material o real critério de qualificação de um improviso. A organicidade é fruto de um longo e experimentado processo mental.*<sup>233</sup> Sem deixar de considerar a especificidade, lembra que o processo de desenvolvimento da capacidade de *arranjar* uma música também está sujeita a esse trâmite.

Exatamente por reconhecer o ato criativo peculiar ao momento da *interpretação*, perceber que ele pode ainda ser acrescido das possibilidades colocadas pela *improvisação*, um recurso muito utilizado pelos chorões brasilienses, é que senti necessidade de uma transcendência dessa abordagem, assegurando o diálogo também com Bakhtin, quando discorre sobre a função *autor/autoria*. Para esse autor, o *autor-pessoa* de um texto é a pessoa física, aquele que recorta uma posição axiológica de um universo sócio-histórico e cultural e o *autor-criador*, sintetizado na mesma pessoa, aquele que dá forma a essa posição axiológica recortada.<sup>234</sup> E isso acontece, no contexto enfocado, também pelo ato de construção/reconstrução da obra, capaz de *re-significar* uma *voz social* e não apenas refleti-la, de colocar-se na perspectiva: *eu sou eu na linguagem de outrem; e de dizer na minha linguagem, Eu sou outro.*<sup>235</sup> O intérprete, sobretudo quando lança mão do recurso da improvisação, pode ser entendido também na função de *autor-criador* e, nessa função, em condições de incorporar, conforme insiste Bakhtin, uma *voz segunda*, ou seja, de se apropriar *de uma voz social qualquer de modo a poder ordenar um todo estético*<sup>236</sup> peculiar. O diálogo pode ser estabelecido também com Gregolim que, mais diretamente, comenta em seu texto as implicações da autoria com *redes da memória*, com a *memória social*:

---

<sup>232</sup> ALMADA, op. cit., p. 56.

<sup>233</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>234</sup> BAKHTIN (apud FARACO, *Autor e autoria*. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin. Conceitos-Chave*. (Org.). São Paulo: Contexto, 2005, p. 39-40. Segundo Faraco, baseado em Bakhtin, *o autor criador é uma posição axiológica conforme recortada pelo autor-pessoa. [...] O autor-criador é assim, uma posição refratada e refratante. Refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida. [...] É o autor-criador e não o autor-pessoa que compõe o objeto estético. [...] O autor-criador é, assim, quem dá forma ao conteúdo: ele não apenas registra passivamente os eventos da vida (ele não é estenógrafo desses eventos), mas a partir de uma certa posição axiológica, recorta-os e organiza-os esteticamente.*

<sup>235</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>236</sup> Ibidem, p. 39-40

*as redes da memória sob diferentes regimes de materialidade, possibilitam o retorno de temas e figuras do passado, os colocam insistentemente na atualidade, provocando sua emergência na memória do presente.*<sup>237</sup>

Essas observações permitem perceber, por esse outro ângulo, que *a construção de sentidos e a sua legibilidade podem ser analisadas nas relações entre trajeto temático, sua materialidade textual e os movimentos de interpretação que o reconhecem/desconhecem*<sup>238</sup>, permitem ressaltar que o gênero musical choro continua, nessa nova circunstância, se revelando na sua condição de *evidenciar representações sociais*, de se atualizar constantemente.

Outro aspecto na abordagem da *performance/interpretação/improvisação*, tendo em vista mais especificamente o universo chorão brasiliense da atualidade, é a sua interação com a *prática*, conforme observada por Lima<sup>239</sup>, que remete à exploração do *virtuosismo*. Em relação a esse enfoque, resta mencionar que a *prática constante*, que leva ao *fazer mecânico*, possibilita o virtuosismo técnico, um grande domínio do instrumento musical, da sua linguagem. E esse *virtuosismo*, no tocante ao *complexo do choro em Brasília*, na atualidade, interage de forma acentuada com a *improvisação*. No entanto, no momento em que se constata o *processo de re-criação* da obra, ao qual é inerente também um grande *virtuosismo* ligado à *improvisação*, uma pergunta ainda não foi respondida: se o choro é chamado de *jazz brasileiro* por muitos autores, exatamente por cultivar o *estilo improvisatório*, qual a diferença dessa abordagem nos dois gêneros?

#### **4.2.3.2 Improvisação no jazz, no choro e... no rock... Ressonâncias!...**

Nesse mesmo contexto de reflexões, Almada afirma que a *improvisação* no choro difere da *improvisação* no jazz, tanto no tocante à realização e às técnicas empregadas, quanto ao próprio sentido de sua existência.<sup>240</sup> Trata-se mais de uma *variação*, que se relaciona diretamente às características formais *em rondó* desse gênero musical, as quais levam à repetição constante da parte A, o que já impele o músico a *variar* a linha melódica repetida e, nessa atividade, à utilização de motivos rítmicos e contornos melódicos característicos da *síntaxe do choro*. O jazz, por sua vez, não se concentra na linha melódica, parte para

<sup>237</sup> GREGOLIM, Maria do Rosário. *Sentido, sujeitos e memória: com o que sonha nossa vã autoria?* In: GREGOLIM, Maria do Rosário (Org.) *Análise do discurso: as materialidades do sentido*. São Carlos: Claraluz, 2003, p. 54.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 57

<sup>239</sup> Cf. LIMA, op. cit.

<sup>240</sup> ALMADA, op. cit., p. 55.

improvisações com motivos de um tema que direcionam para outros momentos da *performance* e *improvisação*, possibilitando ao músico afastar-se desse tema. Cazes, comentando também os dois gêneros que trabalham a *improvisação musical*, observa que, no choro, o improviso acontece a todo instante, sem uma ordem pré-estabelecida e, *no jazz, a partir dos anos trinta, o improviso foi distribuído em **chorus**, de duração determinada; a improvisação do choro é mais rítmica e mais próxima do material temático do que as melodias criadas livremente em cada **chorus** no jazz.*<sup>241</sup> O músico parte, portanto, da execução de um tema, de uma obra conhecida - *Standart*<sup>242</sup> – para seções de improviso que se distanciam totalmente dela, para retornar no final ao que fora executado no início.

Os professores do *Departamento de Música da UnB* e da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello* que tiveram oportunidade de fazer cursos de pós-graduação nos EUA e ali manter um diálogo direto com o jazz, e grande parte dos músicos brasilienses entrevistados, quando levados a discorrer sobre a improvisação nos dois gêneros evidenciam conhecer bem as suas semelhanças e diferenças. O professor Ricardo Dourado, por exemplo, referindo-se diretamente ao momento da improvisação, assinala:

*são completamente diferentes.[...] [o jazz] é uma estrutura, é uma forma estrutural [...] você tem um acorde e tem as idéias musicais, você desenvolve idéias a partir daquele grupo de acordes e você pode colocar vários, você pode ter várias idéias, tendo como centro a harmonia... como centro a fórmula. [...] Você entra ali e você tem liberdade total dentro daquelas harmonias [...] começa a explorar aquilo, ritmos e interações... no choro você nunca pode esquecer a melodia...[...] ]vai, improvisa, mas em qualquer momento volta à música originalmente como ela era... você pode sair, mas volta... sai e volta. O elemento citação da melodia... essa relação é... relação muito ... com a melodia!*<sup>243</sup>

O professor Vadim, por sua vez, observa que um jazzista americano consegue um trabalho de improvisação com belas melodias depois de muito estudo da harmonia, de muita experimentação e prática, com o empenho em conhecer as bases constituídas por escalas e arpejos da música ocidental. Comenta ainda que, *pela própria índole dele* [do americano], *é um ser mais analista, é um ser mais dissecador, ele disseca a coisa, ele vai fundo, ele procura a coisa, ele questiona. Hoje pode-se dizer isso. Mas não deixa de observar também que a harmonia do choro é muito rica, então você pode construir linhas enormes e é bonito; jazz é*

<sup>241</sup> CAZES, op. cit., p. 121.

<sup>242</sup> *Coleção folha clássicos do jazz*. Editado pela *Folha de São Paulo* e distribuído em 2007/2008 na forma de fascículos e CDs. O glossário dessa coleção define *standart* da seguinte maneira: *forma clássica de canção norte-americana que se integrou ao repertório do Jazz*.

<sup>243</sup> Entrevista citada, concedida pelo músico e professor Ricardo Dourado Freire.

*muito curta, você fica dando volta e volta.*<sup>244</sup> O músico Dudu Maia comenta também a diferença básica entre a improvisação do jazz e do choro, observando que os jazzistas *tocam o tema assim... loucos para o tema acabar pra já virar o chorus para eles saírem improvisando. Já tocam o tema e tchau, tchau, acabou...* Referindo-se especialmente ao choro, lembra que

*o Choro é diferente... o Choro... são verdadeiros movimentos musicais, ne? É quase uma suíte cada Choro, se você for realmente pensar. São três motivos, três tonalidades diferentes dentro de uma mesma música... [...] Então, se você for pensar bem, muito maior que vários temas dentro do Jazz. Então, pôxa! Pra você tocar aquele movimento requer toda uma técnica e conhecimento harmônico... de interpretação... para fazer tudo aquilo acontecer.*<sup>245</sup>

As *ressonâncias* da prática da improvisação peculiar ao jazz, no entanto, podem ser atualmente observadas em Brasília, se forem computados os dados mencionados na terceira parte desse trabalho, que remetem ao cultivo da diversidade de gêneros e aos distintos músicos convidados para as apresentações do clube. As *ressonâncias* jazzísticas chegaram ao universo chorão brasiliense, sobretudo, pelos músicos brasileiros que receberam com força a influência desse gênero e que marcaram presença constante nos palcos do clube, fizeram *workshops* com os músicos e alunos da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello* como, por exemplo, Paulo Moura, Marco Pereira, Gilson Panzeretta, Mauro Senise, e, sobretudo, Hermeto Pascoal. A *jovem cidade/país* é também perpassada, constantemente, pelos *fluxos comunicacionais* externos, globalizados, conforme comentado por Abdala Jr.<sup>246</sup>

De outro ângulo, pode-se afirmar que a *improvisação* fez parte também de algumas fases e estilos do rock americano, cujas raízes se encontram também no jazz<sup>247</sup>. O *Hard Rock*, o *Heavy Metal*<sup>248</sup>, por exemplo, dentre outros, caracterizaram-se por uma *performance* no

<sup>244</sup> Entrevista concedida por Vadim Arsky em Brasília, em 05 de maio de 2005. Vadim Arsky é professor do Departamento de Música da Universidade de Brasília (UnB).

<sup>245</sup> Entrevista citada, concedida pelo músico Eduardo Maia, o Dudu Maia.

<sup>246</sup> Cf. ABDALA JR., Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*. São Paulo: Ed. Senac, 2002.

<sup>247</sup> *Coleção Folha Clássicos do Jazz*, op. cit., v. 15. O glossário desse volume considera o *Rhythm and blues*, um gênero de música pop negra que se estabeleceu nos anos 40. Evoluiu do blues tradicional sob influência do jazz e do gospel [música religiosa negra] marcado por forte impulso rítmico e interpretação emocional. Foi precursor do Rock & Roll no início dos anos 60. O glossário do volume 11 informa sobre o Jazz Fusion, estilo de jazz que surgiu na segunda metade dos anos 60, também conhecido como Jazz/Rock. Caracteriza-se pelo uso de instrumentos eletrificados. Dessa constante confluência e interação entre os dois gêneros no cenário musical americano, portanto, surgiram estilos do rock que desenvolveram a *improvisação* explorando muito o virtuosismo e a linguagem do instrumento, sobretudo da guitarra. O trabalho e a *performance* no rock de Jimi Hendrix é um marco nesse sentido, o mito que fez de seu instrumento uma extensão do seu corpo e de sua mente extraordinária, de acordo com o comentário na capa do DVD *Jimi Hendrix por aqueles que o conheceram melhor*, produzido por Ágata Tecnologia digital Ltda [s.d.].

<sup>248</sup> SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 243, 25-26, 157, respectivamente. Segundo esse autor, o rock é rótulo para uma imensa variedade de estilos desenvolvidos com base no

palco em que sobressaem solos de guitarras elétricas, o investimento na *improvisação*, sobretudo, pela exploração máxima da linguagem e efeitos conseguidos por esse instrumento elétrico que teve em Jimi Hendrix uma importante referência.<sup>249</sup> Virtuosismo, improvisação, domínio e exploração do instrumento, efetivam uma *performance* solta, descontraída, caracterizada também pelo recurso oferecido por indumentárias jovens, coloridas, chamativas (da qual Jimi Hendrix, é também um exemplo), elementos que se contrastam com a sobriedade da *performance* e da indumentária utilizada pelos músicos do jazz. Essas características, além de referirem-se a um momento político e social da juventude norte-americana, dialogaram muito de perto também com a mídia, com a indústria cultural, que se desenvolviam com muita intensidade naquele país.<sup>250</sup>

As referências ao rock lembram que Brasília já foi chamada *Capital do Rock*, constituindo-se mesmo em um dos pólos brasileiros de desenvolvimento desse gênero nas décadas de 1970 e 1980. O cenário da nova capital implantada em pleno Brasil Central, segundo Marchetti<sup>251</sup>, levou os jovens filhos de diplomatas e de altos funcionários públicos acostumados com os lazeres das grandes cidades, que então lhes faltavam, a reunirem-se constantemente para fazer música. Por outro lado, a sua própria circunstância social lhes garantia o acesso a viagens ao exterior, a novidades em termos de discos, instrumentos e aparelhos de som modernos, o que efetivou uma circunstância peculiar que favoreceu o desenvolvimento de vários grupos de rock na jovem capital. Dinho Ouro Preto, integrante de

---

Rock'and'Roll, entre eles, o *Rock Progressivo* e o *Heavy Metal*, que marcaram com características diferentes as décadas de 1970 e 1980. O Rock Progressivo é caracterizado, sobretudo, por sua diversidade, *é um metagênero musical abrangente*, que remete, entre outras características de estilo, *às tentativas de combinações da música clássica, do Jazz, do Rock, embora, ao mesmo tempo, importasse idéias de outras formas musicais. [...] A essas características pode-se acrescentar a ênfase ao solo de guitarra elétrica, ao uso de sintetizadores, à preferência por músicas longas [...]. O Heavy Metal geralmente é muito barulhento, "muito duro" e de andamento mais acelerado que o Rock convencional; além disso, continua baseado predominantemente no som das guitarras. Os instrumentos principais são guitarra, baixo elétrico, bateria e teclado eletrônico, mas há diversas variantes dessa estrutura.*

<sup>249</sup> PARAIRE, Philippe. *50 anos de música rock*. Lisboa: Pergaminho, 1992, p. 118. Essa obra, comentando o papel do guitarrista americano Jimi Hendrix (1942-1970) no cenário do rock no final da década de 1960, observa que iniciou sua vida musical com o pai, que lhe deu uma guitarra e lhe ensinou os rudimentos do blues e do jazz. Com Hendrix *começou o verdadeiro reinado da guitarra, que ele autonomiza e faz aparecer livre como uma espécie de animal selvagem que exprime a sua sensibilidade em comunhão com o instrumentista. Havia já um pouco dessa atitude nas tentativas dos blumen negros de Chicago [...] Hendrix fez disso um princípio e impôs no rock uma relação existencial com o instrumento.* O autor cita as experiências de Hendrix com esse instrumento elétrico, a exploração de efeitos vários que ainda são utilizados, lembrando que o seu *virtuosismo permanece como modelo para toda a gente e está na origem do Heavy Metal e do Hard Rock (cujos guitarristas reproduzem continuamente os solos), assim como do Jazz Rock, tendo a complexidade harmônica das peças de Hendrix sido dirigida, naturalmente, nessa direção. Aliás, foi só a partir de Hendrix que a música Rock começou a ser respeitada pelos músicos eruditos.*

<sup>250</sup> Ibidem. Essa obra merece ser consultada para maiores esclarecimentos referentes a essa circunstância.

<sup>251</sup> MARCHETTI, Paulo. *O diário da turma 1976-1986: a história do rock em Brasília*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001. A obra oferece detalhes sobre o desenvolvimento do Rock em Brasília. Como esse trabalho não permite uma abordagem mais detalhada sobre esse assunto, sugiro uma consulta a essa fonte.

um desses grupos comenta: *nessa época, escutávamos Led Zeppelin, Black Sabbath, Deep Purple, Jimi Hendrix, basicamente o Rock dos anos 70.*<sup>252</sup> Essa mesma circunstância, ambiência e clima musical, propiciou a muitos músicos que atualmente se destacam como chorões e/ou como músicos instrumentistas no cenário brasileiro, a realização de suas primeiras experiências musicais tocando em bandas de rock, como é o caso de Hamilton de Holanda, Dudu Maia, Francisco de Assis Filho, Daniel Santiago e o próprio Reco do Bandolim. Esse último, em seu depoimento, lembra já ter sido apelidado de Jimi Reco porque imitava Jimi Hendrix. E continua:

*Eu gostava imensamente de música, mas eu tocava guitarra. Eu tinha um grupo de rock em Brasília que se chamava Carência Afetiva... e era uma época de rock... [...] Era a época dos grandes festivais, dos hippies, de paz e amor, Jimi Hendrix. O que a gente ouvia nas festas, ouvia no rádio e via no cinema era a música americana. Por isso eu tocava guitarra.*<sup>253</sup>

Conforme depoimentos colhidos, que inclui uma declaração enfática do próprio Reco do Bandolim, além do movimento natural do rock na cidade, a influência desse gênero no universo dos chorões brasileiros parece ter vindo, sobretudo, por intermédio do baiano Armandinho Macedo. O seu comportamento no palco, a exploração e os efeitos característicos da guitarra, da *pegada* do instrumento, da sua figura jovem, *roqueira*, *virtuosística*, permitiu conferir um novo enfoque ao velho gênero choro (Fig. 56 e 57. Anexo I. Vídeos 3, 4 e 5. Anexo IV). Marcou a juventude brasileira e brasileira com uma *atitude roqueira*.<sup>254</sup> O *release* desse músico no site do *Clube do Choro* em Brasília informa: *como qualquer adolescente de sua geração Armandinho mergulhou de cabeça no rock: Beatles, Hendrix, Rolling Stones & Companhia. No entanto, jamais deixou de lado as suas origens, o legado que recebeu do pai.*<sup>255</sup> Acrescenta:

*ao contrário, incorporou a linguagem, o acento, a manha, as distorções roqueiras tanto ao bandolim tradicional quanto à guitarra baiana, instrumento no qual fez escola, tornando-se uma referência para novos guitarristas de trio elétrico.*<sup>256</sup>

Na sua última apresentação no palco do clube, em março de 2008, no entanto, Armandinho falou em público sobre o *Pop Choro*, capaz de também evidenciar as

<sup>252</sup> Apud MARCHETTI, op. cit., p. 21.

<sup>253</sup> Entrevista citada, concedida por Henrique Lima dos Santos Filho, o Reco do Bandolim.

<sup>254</sup> Ibidem.

<sup>255</sup> Armandinho Macedo é filho de Osmar Macedo, um dos criadores do Trio Elétrico na Bahia. Integrou com Dadi, Mu, Gustavo e Ary Dias o grupo *Cor do Som*, um dos grupos de rock brasileiro da década de 1980. Sempre cultivou o gênero Choro, conforme observado em suas gravações em CDs e DVDs.

<sup>256</sup> Disponível em: < <http://www.clubedochoro.com.br/agenda.asp?id=190&projeto=1&mes=Maio> > Acesso em: 12 mai. 2006.



*ressonâncias* várias, o ecletismo musical que cultivava, que inclui o seu diálogo próximo com a *improvisação* e instrumentação do jazz. Armandinho Macedo apresenta-se no palco do clube todos os anos, muitas vezes mais de uma vez por ano. Essa circunstância, provavelmente, levou também o professor Ricardo Dourado, referindo-se à *ressonância* do músico baiano nos músicos de Brasília na década de 1990 e, mais diretamente em Hamilton de Holanda, a observar:

*o **Hamilton**, você vê que ele pega e estuda profundamente os bandolinistas: Jacob do Bandolim e o Armandinho. O Armandinho é fundamental, como influência, porque ele traz o caráter popular da rua, o fato popular carnavalesco, [...], ele realmente tem um lado da guitarra, da improvisação.*<sup>257</sup>

O veterano chorão Walci Barbosa, mesmo mostrando uma outra abordagem, não deixa também de estabelecer um diálogo com o professor Dourado, quando comenta:

*o próprio **Hamilton de Holanda**... é uma sumidade... ele tá no mundo como o melhor artista... mas aquele gênero, ele tem um choro totalmente fora...ali tá sobrando uma influência baiana, do trio elétrico, ele mistura também o erudito...tá misturando... ele faz aí um estilo próprio.... eu aceito, mas dizer que eu gosto... Prefiro a nossa tradição o chorinho autêntico.*<sup>258</sup>

Pepeu Gomes é outra figura baiana ligada ao rock, à *performance* virtuosística da guitarra e ao cultivo de gêneros brasileiros, como o choro, que sempre esteve presente no palco da instituição dos chorões em Brasília. Segundo Reco do Bandolim, *o Pepeu colocou a guitarra no samba... o Pepeu conseguiu trazer para a música brasileira através de sua guitarra a juventude. Os novos baianos têm para mim uma importância fundamental nesse momento.*<sup>259</sup>

Essa fundamentação, a abordagem das semelhanças e diferenças no modo de improvisar relacionado ao choro e ao jazz, possibilitou relacioná-los à *performance*, ao comportamento no palco e ao *estilo improvisatório* peculiar que caracteriza também algumas fases importantes do rock, esse outro gênero característico do país hegemônico presente no cenário globalizado. Abordagens que me permitiram apreender ainda que houve uma interação do choro com todo esse universo musical na cidade de Brasília, me possibilitando falar em *ressonâncias* diversas como resultado desses encontros, em uma peculiarização do desenho *rizomático* que marca as diferentes *atualizações* do gênero choro nessa cidade.

<sup>257</sup> Entrevista citada, concedida por Ricardo Dourado Freire.

<sup>258</sup> Entrevista concedida por Walci Barbosa nas dependências do *Bar do Ferreira*, em Brasília, em 16 de dezembro de 2007.

<sup>259</sup> Entrevista citada, concedida por Henrique Lima dos Santos Filho, o Reco do Bandolim.

Trata-se de uma fundamentação básica, portanto, para que eu finalmente passe a comentar mais diretamente a terceira categoria de estilo do choro observada, que dialoga mais de perto com algumas características de estilo do jazz e do rock, mais intrinsecamente relacionada ao processo de *composição espontânea*, que dispensa a elaboração de partituras, apesar de depender também de todo o conhecimento, de todo o processo de aprendizagem já mencionado.

#### 4.2.3.3 O acontecimento musical total em Brasília

Essa terceira categoria remete à prática dos chorões brasilienses que revela um *modo de tocar* ligado à *performance/interpretação/improvisação* conforme abordada, a um *desempenho musical total*, que pode ser observado em dois aspectos: no primeiro, a interpretação de trechos do gênero choro ou, mesmo, de outros gêneros, acontece intercalada pela *improvisação* (Faixa 22. CD 1. Anexo V); já o segundo refere-se aos momentos em que os músicos que *acompanham* os convidados no palco do clube ou os solistas que percorrem a cidade, são convidados a improvisar. A composição acontece de forma espontânea, não implica o uso de partitura.

Na prática do primeiro, destacam-se, sobretudo, os músicos que têm o perfil de solista, como é o caso dos bandolinistas Hamilton de Holanda e Dudu Maia, já apresentados em outros momentos ( Vídeos 8 e 9. Anexo IV e < <http://www.youtube.com.br> ><sup>260</sup> ), aos quais junto com destaque Gabriel Grossi, gaita, e Márcio Marinho, cavaquinho ( Faixa 17. CD 1. Anexo V e Fig. 121. Anexo I. Vídeos 2 e 6. Anexo IV). Marcando o cenário brasiliense de forma significativa, destacam-se também pela *performance, interpretação e improvisação* musicais como foram comentadas, evidenciando *ressonâncias*, sobretudo, do jazz e de alguns elementos do rock, sem perder a ênfase na música brasileira. Como *performers*, sobressaem-se em seu desempenho, ao evidenciarem de forma hábil, no momento da improvisação, o conhecimento e a vivência dos elementos que compõem a *sintaxe*, sobretudo, do *choro moderno*.

Esses músicos *recriam* constantemente, com base nesses elementos, utilizando-os em circunstâncias criativas que permitem ouvir um distanciamento acentuado do tema conhecido, para nele voltar no final da *performance*, depois de ter possibilitado aos *fruídores* de seu *desempenho* a oportunidade de tê-los visto executar o instrumento com muito virtuosismo,

<sup>260</sup> Disponível em: < <http://www.br.youtube.com/watch?v=c3VBoQxW2ns> >. Acesso em: 17 jul. 2008. Dudu Maia quarteto – *Criolina*.

manejo especial. Em muitos momentos, a improvisação, conforme já caracterizada, passa a dominar totalmente a *performance* musical, a tomar os mais diferentes rumos, embora, muitas vezes, sugerindo de forma mais solta e esparsa no corpo da música, pequenos motivos rítmico-melódico e harmônico conhecidos - *citações musicais*. E o mais interessante é que o motivo inicial do choro *Brasileirinho* de Waldir Azevedo<sup>261</sup>, que é sempre re-criado e reelaborado no final da apresentação dos artistas convidados, foi a *citação* mais identificada (Vídeos 5, 6 e 9. Anexo IV). Nesse contexto predomina, portanto, uma atitude no palco que remete à oportunidade que esses músicos tiveram de interagir não só com a *performance* jazzística, soltura e vivência de Hermeto Pascoal (Fig. 54. Anexo I. Vídeo < <http://www.youtube.com.br> ><sup>262</sup>), mas também com o *desempenho* de Armandinho Macedo, que sempre tocou de pé, a guitarra baiana, o bandolim e outros instrumentos semelhantes, explorados na sua linguagem própria, com uma *pegada* característica e, em muitos momentos, *ao modo* dos *performers* do rock (Vídeos 3, 4 e 5. Anexo IV). No começo alguns músicos usaram adereços como gorros e lenços, possivelmente lembrando esse músico baiano, mas atualmente eles já dispensam esse recurso visual. Revelam na expressão facial, no sorriso, o *prazer* de fazer aquela música, trocam olhares, aproximam-se do companheiro *dividindo o som*, alguns tocam cantarolando ou fazendo movimento com os lábios, seguindo a linha melódica, demonstrando no corpo a intensidade e os movimentos do ritmo, que remete de forma acentuada ao universo rítmico brasileiro (Fig. 85, 86 e 119. Anexo I. Vídeos 6, 8 e 9. Anexo IV).

Já no tocante ao segundo aspecto mencionado, alguns instrumentistas que se dedicam mais a acompanhar músicos que se apresentam no clube e, mesmo, pela cidade, têm chamado a atenção, sobretudo, dos músicos convidados<sup>263</sup>, não apenas pela sua perícia nessa função, mas também pela *performance e virtuosismo* no momento em que são convidados a

<sup>261</sup> Em tempo: tive oportunidade de ver um engraxate na rodoviária, assoviando a melodia desse chorinho durante o seu trabalho.

<sup>262</sup> Disponível em: < <http://www.br.youtube.com/watch?v=6maZJAO-Yo> > Acesso em: 24 mai. 2008 – Hermeto Pascoal – *Rebuliço*.

<sup>263</sup> Em entrevista concedida nas dependências do *Clube do Choro*, em Brasília, em 14 de março de 2008 e no momento em que usou da palavra na sua apresentação no palco dessa instituição, Armandinho Macedo elogiou o trabalho dos músicos que o acompanhavam: Henrique Neto, Hamilton Pinheiro e Rafael dos Santos. Em entrevista também concedida nas dependências do *Clube do Choro*, em Brasília, em 19 de maio de 2006, o músico Paulo Sérgio Santos, de formação erudita, tendo como referência Henrique Neto, Rafael dos Anjos e Márcio Marinho, os músicos que o acompanharam nessa ocasião, mas estendendo o elogio à estrutura forjada em Brasília pelo clube e pela escola de choro, observou: *são meninos ótimos, estão tocando superbem! [...] as pessoas aprendem por causa desse ambiente, dessa estrutura que propicia isso... o Clube do Choro é fundamental nesse processo*. Outros dados sobre a competência dos jovens músicos brasilienses remetem a declarações de Hermeto Pascoal, mencionadas pelo músico Márcio Marinho, em entrevista concedida nas dependências do *Clube do Choro de Brasília*, em 19 de maio de 2006. Por outro lado, Hermeto Pascoal também fez declarações a esse respeito, no DVD *O prazer de tocar juntos*, op. cit.

*improvisar* durante a execução. Evidenciando outro contexto de desempenho, outro ângulo da *performance*, portanto, embora fundamentados também nos recursos e experiências comentados na abordagem do processo de *composição espontânea*, destacam-se mais nesse segundo aspecto enfocado, além do já citado Márcio Marinho, os violonistas Rafael dos Anjos e Henrique Neto, que com ele integram tanto a segunda formação do *Choro Livre*, o conjunto oficial do *Clube do Choro* desde a sua re-abertura, quanto o *Trio Cai Dentro*, cuja composição foi incentivada pelo músico Hermeto Pascoal (Fig. 57, 58, 61 e 115. Anexo I. Vídeo 3. Anexo IV).<sup>264</sup> Devem também ser lembrados nessa categoria, os violonistas Daniel Santiago, Rogério Caetano, Fernando César Vasconcelos, o atual coordenador da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello* e o baixista Hamilton Pinheiro (Fig. 56, 60, 85 e 118. Anexo I. Faixas 1, 2 e 5. CD 2. Anexo V. Vídeos 3 e 8. Anexo IV), dentre outros. Não pode deixar de ser citado ainda, e com uma ênfase muito especial, o veterano Alencar 7 Cordas, que continua dividindo os palcos da cidade com seus alunos e com alguns convidados especiais do clube (Faixas 1, 2 e 7. CD 2. Anexo V. Vídeo 1. Anexo IV). É interessante lembrar ainda que a grande maioria desses músicos, que se apresentam em circunstâncias de *performance* e *improvisação* várias, que integram diferentes conjuntos em Brasília, começam a participar de *festivals de jazz*, até mesmo em outros locais do país. Além das inúmeras participações de Hamilton de Holanda, que incluem aquelas realizadas fora do Brasil, já relatadas, exemplos mais recentes dessa circunstância remetem à participação do grupo *Galinha Caipira Completa*<sup>265</sup> no *Terceiro Goyas Festival de Música Instrumental* em Goiânia e à participação de Henrique Neto no *Festival Mundial de Jovens Virtuoses em Túnis/Tunísia*, em 12 de fevereiro de 2008.<sup>266</sup> A audição e a observação da atuação desses músicos nesses eventos, favorece a percepção de um trabalho que, comparado com a *performance* de outros grupos, ameniza a *ressonância* do jazz, apontando também a fluência do choro e um diálogo mais próximo e homogêneo com uma *base brasileira* (Vídeo 7. Anexo IV).

<sup>264</sup> Entrevista concedida por Henrique Lima Santos Neto, nas dependências do *Clube do Choro de Brasília*, em 19 de maio de 2006. Henrique Neto é violonista e filho de Reco do Bandolim.

<sup>265</sup> O *Galinha Caipira Completa* é integrado por Márcio Marinho, Rafael dos Anjos, Hamilton Pinheiro e Rafael dos Santos.

<sup>266</sup> Mensagem enviada pela Internet pelo *Clube do Choro de Brasília*. Segundo esse comunicado, esse evento reúne grandes revelações musicais selecionadas em todos continentes, com idade até 25 anos. A participação de Henrique Neto deveu-se à indicação do músico carioca Guinga, que se exibiu no *Jazz Festival de Tunis*, em 2007.

### 4.3 A PRODUÇÃO MUSICAL DOS CHORÕES EM BRASÍLIA HOJE: O ANÚNCIO DE UMA *TERCEIRA COISA*.

Tendo ainda em vista as observações relacionadas à terceira categoria abordada, lembro também o depoimento da professora do *Departamento de Música da UnB*, Mércia de Vasconcelos Pinto<sup>267</sup> que, sem deixar de mencionar esse processo de *improvisação*, ressalta também o trabalho de conjunto de Hamilton de Holanda. Concordando com as observações do professor Dourado e do chorão Walci Barbosa, referentes às *ressonâncias* diversas no choro em Brasília, assinala

*que a improvisação chega assim ao auge... eu não vou dizer assim do jazz, porque eu não posso dizer que improvisação do jazz é maior ou menor que a do Choro... eu não penso assim... são gêneros diferentes. Mas [...] usa muito instrumento eletrônico, daí a gente vai logo ligando com o rock porque hoje em dia nenhum tipo de música você faz sem eletrônica... [...] **Jo Hamilton** usa isso aí.<sup>268</sup> E ele faz determinadas horas que mais parece assim o Armandinho, né? Os Novos Baianos tocando... [Grifo meu]<sup>269</sup>*

Abordando também elementos do processo criativo, implicados com a atualidade da obra musical, a professora Mércia ainda comenta: *eu acho que não é influência... É você assumir o seu tempo mesmo, tá certo? É você usufruir esteticamente daquilo que a sua geração e a sua vida e o mundo lhe dá. Quer dizer, você trabalha aqui, reorganiza mentalmente e você joga pra fora a experiência que você está tendo com o seu tempo.* Ainda referindo-se a esse processo, mas já tendo em vista diretamente o produto, acrescenta:

*os processos de composição hoje em dia, você olha tem colagem, tem reciclagem, tem todas essas coisas e você não pode dizer que é influência do Jazz, porque isso, porque aquilo... É difícil você dizer hoje em dia “esse é Rock”, “esse é jazz”, “esse é choro”.*<sup>270</sup>

<sup>267</sup> Entrevista concedida por Mércia Vasconcelos Pinto, em Londrina, em 21 de julho de 2005. Mércia, professora aposentada do *Departamento de Música da Universidade de Brasília*, antes de aposentar-se, implantou um Núcleo de Música Popular nesse departamento.

<sup>268</sup> A professora Mércia alude ao fato de Hamilton de Holanda lançar mão de recursos eletrônicos no momento de suas apresentações com o bandolim. Uma matéria encontrada na Internet confirma que, ao vivo, Hamilton utiliza a técnica pouco usual de dois pré-amplificadores. Ele usa um captador Fishman Standart preso por dentro do bandolim e ligado ao pré-amp Gig Pro da empresa norte-americana LR Baggs. Este pré, por sua vez, é ligado a um transmissor de microfone sem fio, “que pode ser um AKG ou Shure, varia”. Dali o som é enviado para outro pré-amp, desta vez um Aphex 107, e em seguida para as caixas. A vantagem desta amplificação, segundo o músico, é que “quando o som chega à caixa, é como se fosse tirado de um bom microfone, mas sem microfonia, feedback. Sai mais redondo”, afirma. Disponível em:

< <http://www.musitec.com.br/revista-artigo.asp?revistaID-1&edicaoID-168&navID-1791>. > Acesso em: 8 abr. 2008.

<sup>269</sup> Entrevista citada, concedida por Mércia Vasconcelos Pinto.

<sup>270</sup> Entrevista citada, concedida por Mércia Vasconcelos Pinto.

Nesse universo do chorão brasileiro, em que puderam ser percebidas as três categorias de estilo analisadas, pôde ser constatado ainda que, do mesmo modo que o trabalho de composição investiu cada vez mais no *choro moderno*, com estruturas mais abertas, a última categoria mencionada, com um modo peculiar de abordar o *estilo improvisatório*, a *composição espontânea*, evidencia esse mesmo direcionamento. No seu cômputo geral, sem deixar de conviver com a prática do choro tradicional, este trabalho direcionou-se cada vez mais para formas que denunciam um afastamento das características de estilo do gênero choro. Estaria nascendo, na jovem *cidade/país, algo novo*, uma *terceira coisa* em termos musicais? Pessoas mais diretamente ligadas ao *complexo do choro brasileiro* têm feito esse questionamento. Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim, autor da expressão *terceira coisa*<sup>271</sup>, tendo em conta esse contexto, observa que *a tendência da rapaziada já não é choro. Eu acho que a música que estão fazendo aí [...] eles usam o choro como um dos elementos*. Reco do Bandolim reafirma que o choro de Brasília *é um choro moderno, um choro inovador que cresceu sem amarras, que*

*cresceu livre, completamente livre, sem ninguém estar em cima olhando. Tanto que eu vejo que a música que hoje o **Hamilton de Holanda** faz, o Gabriel Grossi... você não pode dizer que aquela música seja choro... é música brasileira, que tem muita influência do choro... de Pixinguinha... mas tem influência do jazz, da América Latina...*<sup>272</sup> [Grifos meus]

Lembrando ser natural transformações efetivarem-se no processo de interação do gênero com outros cenários históricos, sobretudo em uma cidade como Brasília, na qual acontece mais fortemente que no Rio de Janeiro um novo processo de hibridação, abordando também mais diretamente a atualidade implicada com o processo criativo, comenta:

*Porque a arte... o que é a arte? Você não pode querer que os choros compostos a cem anos atrás tenham a mesma repercussão para uma realidade. O artista faz isso. Qual a capacidade do artista? É pegar o que ta acontecendo em um lugar comum e transformar aquilo em arte. Quer dizer, você não pode querer que uma música criada a cem anos atrás tenha a mesma repercussão na época do computador, do chips, não pode ser... é impossível isso em uma cidade como Brasília.*<sup>273</sup>

Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim, sublinhou o âmbito da *criação* e da *especificidade* da obra de arte, capaz de *evidenciar um conhecimento cotidiano* que interfere

<sup>271</sup> Entrevista concedida por Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim, ao *Painel Brasil TV*. Brasília, 19 de março de 2003. A expressão *terceira coisa* foi utilizada por Henrique Filho nessa ocasião, ao referir-se ao encontro em Brasília de chorões de várias regiões do país, à influência que *gera uma terceira coisa que a gente nem sabe o que é*.

<sup>272</sup> Entrevista citada, concedida por Henrique Santos Lima em Brasília, em 6 de maio de 2005.

<sup>273</sup> *Ibidem*.

na criação de novas formas, o que mostra o seu diálogo também com Hamilton de Holanda quando, em depoimento divulgado pelo documentário *O prazer de tocar juntos*<sup>274</sup>, de forma convicta, remetendo-se também à música dos outros músicos brasilienses presentes<sup>275</sup>, refere-se à especificidade, importância e atualidade do trabalho relacionado à música instrumental brasileira em Brasília:

*Essa responsabilidade especialmente na minha vida, desde que... desde que eu sou pequeno parece que eu sinto isso... de... **acrescentar algumas páginas a mais na história da música de Brasília e da música do Brasil.** E... eu acho que o tempo agora vai passar e vai dizer se o que a gente tá fazendo é realmente tão importante quanto as pessoas têm dito atualmente, as pessoas da época tão dizendo isso... agora dentro do panorama histórico da música Brasileira isso aí o tempo vai dizer. Eu acho que é importante ninguém pode negar agora porque senão vocês não estariam fazendo esse documentário com a gente aqui agora.. Então... a importância atual é... tá na cara e a gente assume essa responsabilidade, entendeu... agora, dentro do panorâmico histórico da música brasileira o tempo vai dizer.*<sup>276</sup>

Em um outro comentário, que aparece no encarte do CD *Brasilianos*, referindo-se tanto ao processo de permanência e re-elaborações característico de uma trama sócio-histórico e cultural, quanto ao *hibridismo* acentuado que marca essa trama na atualidade, acrescenta:

*Acredito que estamos vivendo um momento especial na Música Popular Brasileira. A convergência de fatos, como a facilidade e acesso à informação e a vocação natural para a coisa me dão a certeza de que vivemos um Momento Virtuoso. E não é modismo, é **simplesmente um movimento-não-organizado de jovens músicos com personalidades e identidades individuais a fim de tocar o Brasil e o mundo também.** Baseados no que aconteceu de mais importante na Música Instrumental Brasileira, como, por exemplo, Pixinguinha, Jacob, Baden, Egberto, Hermeto, Toninho, Raphael e, na música do mundo, como o Jazz, o Flamenco, a Música Cubana, a Música Africana, esses jovens criam, sem perceber, uma forma autêntica de fazer música. É como disse Oswald de Andrade, “A antropofagia nos une”. Música do Brasil para o Brasil e para o mundo. Esse disco é uma homenagem ao povo brasileiro e aos jovens “Brasilianos”.*<sup>277</sup>

Essa declaração é corroborada por um veterano chorão, o segundo presidente do *Clube do Choro de Brasília*, Antônio Lício, o Lício da Flauta, que, em seu depoimento, alega que esse *algo novo*, já tem uma referência importante em Brasília:

<sup>274</sup> O PRAZER de tocar juntos, op. cit.

<sup>275</sup> Os músicos que aparecem com Hamilton de Holanda no momento dessa declaração são: Gabriel Grossi, Daniel Santiago, Rogério Caetano, Amoy Ribas, dentre outros.

<sup>276</sup> O PRAZER de tocar juntos, op. cit. Depoimento de Hamilton de Holanda registrado nesse documentário.

<sup>277</sup> Comentário de Hamilton de Holanda na contracapa do seu CD *Brasilianos*, gravado no Estúdio Fibra e Audiotech. Rio de Janeiro, 2006. Nessa oportunidade, presta uma homenagem ao povo brasileiro e aos seus jovens “Brasilianos”.

**Hamilton** hoje é uma referência do bandolim nacional e internacional, ele fez... tá fazendo outra escola, outra forma de tocar bandolim [...] e ele tá no início. Mas ele foi um chorão... ele teve formação de chorão... [...] **O choro dele é algo novo [...] a gente não sabe o que, aonde vai parar, não sei. Mas é algo novo.** [...] O máximo que se pode falar é a velocidade, a forma de tocar, parece mais com algumas expressões jazzísticas... agora se vai perdurar, se vai manter, se vai criar uma... seguidores... para constituir efetivamente uma escola ou um novo conceito de tocar choro... só o tempo é que vai dizer. O que eu sei é que é diferente e que é muito bonito. Muito bonito [...] quando ele tava com a gente e fazia aquela velocidade toda musical a gente brigava com ele... ele tinha que se manter mais no velho estilo do Jacob, né? Puxar mais a emoção das notas do que a velocidade... ele retrucava... ficava bravo, **mas hoje eu reconheço que ele sabe quando quer tirar emoção da nota e ...aquela velocidade, ... aquela competência, fez com que ele fizesse uma outra escola.**<sup>278</sup> [Grifos meus]

#### 4.3.1 O papel do terceiro mediador

Esses depoimentos de pessoas profundamente ligadas à vivência e história do *complexo do choro brasileiro*, que apresentam comentários significativos que fiz questão de grifar, a análise básica das partituras de chorões clássicos (trabalhadas por alunos) na sua relação com as partituras da música composta por instrumentistas locais (que também começaram a ser trabalhadas por alunos), a fundamentação teórica que permitiu a abordagem da *composição espontânea* que acontece com ênfase atualmente em Brasília, a observação da forma peculiar como a *performance* dos chorões vem sendo realizada, a maneira também peculiar como as *ressonâncias* diversas acontecem nas suas obras e a *performance*, levaram também a essa interrogação: estaria nascendo algo novo em Brasília? E, nesse cenário pleno de latências, Hamilton de Holanda<sup>279</sup> pode ser considerado um *terceiro mediador*?

Incorporando a história e todo esse desenvolvimento do choro brasileiro, mas indo além, considerando também a própria música brasileira, a atuação desse músico, reconhecido no cenário internacional como um dos maiores instrumentistas da atualidade, permite constatar no cenário nacional não apenas uma nova escola para o bandolim brasileiro<sup>280</sup>, mas também a presença de um compositor que encabeça, em Brasília, o movimento que parece conduzir a um gênero acentuadamente híbrido, que evidencia de forma marcante *características de estilo individuais* e um afastamento grande das *características de estilo do*

<sup>278</sup> Entrevista concedida por Antônio Martinho Lício, o Lício da Flauta, em sua residência no Lago Sul. Brasília, 29 de setembro de 2007.

<sup>279</sup> O nome de Hamilton de Holanda vem sendo grifado nas citações, com o intuito de mostrar a constante referência a ele no cenário brasileiro, inclusive por diferentes gerações. Beth Carvalho e Hermeto Pascoal consideram esse músico um dos maiores instrumentistas da atualidade no cenário internacional.

<sup>280</sup> O PRAZER de tocar juntos, op. cit. Em depoimento aos produtores desse documentário, Henrique Filho afirma que depois de Luperce Miranda, Jacob do Bandolim e Armandinho Macedo, Hamilton de Holanda é o músico responsável por uma nova escola do bandolim no cenário nacional.



*gênero*. Trata-se de uma música que, em uma primeira e mais superficial audição, se comparada a outras experiências semelhantes no país, incorporando o hibridismo mencionado, transcende cada vez mais a influência mais direta do próprio choro e do jazz, sem deixar de mostrar nos seus interstícios resíduos da vivência e prática intensa do gênero, ou seja, da sua fluência sonora, de uma mescla mais homogênea e mais presente no todo da herança rítmica brasileira, muito da *socialidade* que sempre o caracterizou ( Faixas 13 a 17. CD 1. e Faixas 5 e 6. CD 2. Anexo V. Vídeo 8. Anexo IV). A abordagem das *três categorias de estilo*, além de permitir verificar o grande convívio ainda com a herança carioca, de evidenciar de forma decisiva a latência dessas novas ordens estruturais na música e na sociedade brasiliense, possibilita entender também um pouco mais do choro que ali está. No entanto, esse entendimento só será realmente possível, se ainda forem observadas as relações intrincadas dos elementos da música com os elementos da sociedade brasiliense em questão, a relação da música dos chorões com a *terceira cidade país/ideal*.

#### **4.3.2 Imagem-espelho – a terceira cidade/país ideal**

Trato de um desenvolvimento musical chorão no cenário brasiliense atual ligado ao processo envolvido com o *representacional*, ou seja, trato de práticas simbólicas que em seu cerne, apresentam uma organização sonora capaz de *evidenciar representações sociais, constructos simbólicos*, elementos estruturais *atuais, residuais e latentes* que permitem falar na sua intrincada interação com a dinâmica temporal e simbólica que institui a cidade, no seu estatuto de *suporte representativo* dessa dinâmica, se for lembrado Castoriadis<sup>281</sup>. Não posso deixar de observar a relação intrincada dos elementos estruturais da música com os elementos estruturais da cidade agora *pós-moderna*, constituída também, do mesmo modo que a organização sonora, por *material cultural díspare*, por elementos provenientes do diálogo com os *fluxos comunicacionais globais*, por elementos provenientes do diálogo com o local, por *citações históricas*. Falo da organização sonora que se revela como cerne de uma prática implicada com um processo relacionado a um *desempenho musical total*, capaz de assumir, nesse outro momento histórico, pela ação tanto do *criador* quanto do *intérprete/criador*, uma *segunda voz* conforme definida por Bakhtin<sup>282</sup>. Trata-se de uma voz que aponta uma forma peculiar de ocupação da *cidade moderna*, só que agora em diálogo com a *cidade modernista* na sua versão *cidade pós-moderna*; que interage com os fragmentos vários e espaços homogêneos do consumo dessa cidade, que mostra na sua base os resíduos estruturais da

<sup>281</sup> CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

<sup>282</sup> Cf. BAKHTIN (apud FARACO, op. cit.).

música que possibilitou as circunstâncias de *socialidade de base* que *rachou* a *imagem-espelho* da *primeira* e da *segunda cidade/país* e que aparece com outras formas, no momento em que a *terceira cidade/país* começa realmente a afirmar essa sua condição. Por outro lado, falo da organização sonora que, ao constituir também uma *citação histórica* nesse cenário da *cidade pós-moderna*, dialoga muito de perto com as políticas de *city marketing*, constituindo uma circunstância peculiar que não deixa de revelar também a sua *integração*, a sua *aderência* à *imagem-espelho* que reflete a *terceira cidade ideal* na *cidade /país*. Revela a circunstância em que passa a ajudar a constituir um dos fragmentos em que se despedaça a *cidade pós-moderna*.

Mesmo nesse contexto, no entanto, sem deixar de incorporar resíduos da *socialidade de base* que sempre a caracterizou, preserva a capacidade de significar para os brasilienses, ou seja, mantém a condição que faz que os chorões e seus receptores continuem ocupando a seu modo o *lugar do outro*, que permaneçam fornecendo o *húmus básico* à trama social que permite suportar a fatalidade da ordem estabelecida, ou seja, preserva também a função de ajudar a *costurar*, a *alinhar*, os fragmentos em que se desfaz a *cidade pós-moderna* que ajuda a constituir. Não deixa, portanto, de manter a circunstância que permite aos chorões brasilienses nesse novo cenário, paradoxalmente, não apenas *integrar* de forma aderente a *imagem-espelho* da *terceira cidade país/ideal*, mas também nela provocar *rachas*.

Novamente a figura do *flâneur* mostra-se bem presente: a cidade, mediante essa prática musical, revela-se ainda como paisagem, mas também como quarto. Pode-se dizer que estaria nascendo aí um novo gênero? Por enquanto, é perigoso responder a essa indagação, como diz Hamilton de Holanda, *o tempo agora vai passar e vai dizer se o que a gente tá fazendo é realmente tão importante quanto as pessoas têm dito atualmente [...] agora, dentro do panorama histórico da música brasileira, isso aí o tempo vai dizer.*<sup>283</sup> Nesse momento, é preferível ficar também com João Máximo, para quem *o choro hoje é mais. É [...] tudo aquilo que instrumentistas com alma de chorão vivenciam geralmente de olhos fechados.*<sup>284</sup>

Enfim, nesse ponto da *flânerie*, só resta esclarecer a questão final. Diante de todas essas reflexões, pode ser realmente dito que o choro se constitui em *um dos vetores de uma identidade brasiliense sempre em construção*? Com essa última questão, o espírito que encarnou o *flâneur*, presentindo que a *flânerie* está no final, se agita novamente e se dirige para o fim da caminhada.

<sup>283</sup> O PRAZER de tocar juntos, op. cit.

<sup>284</sup> Comentário de João Máximo no encarte do CD *Hamilton de Holanda: de todos os Choros*. Brasília, Audiothec, 2002.



## TERCEIRA VARIAÇÃO DO REFRÃO

### *A flânerie* chega ao final!...

*Ser flâneur não é apenas um modo de experimentar a cidade. [...] O passeio é uma forma de consumo simbólico que integra os fragmentos em que já se despedaça essa metrópole moderna.*

*Júlio Ramos*

Lembro, no momento em que a *flânerie* chega ao final, que este trabalho começou com a minha inquietante busca, como cidadã e como profissional, do significado sócio-histórico e cultural da música para o homem, música que, independentemente da cultura a que pertença, sempre esteve presente na sua vida, revelando uma relação intrincada com o tempo e com o espaço com o qual interage. Essa circunstância, significativamente, fez-me refletir sobre a afirmação de Castoriadis: *a arte não descobre, mas constitui; e a relação do que ela constitui com o real* [com a sociedade], *relação seguramente muito complexa, não é uma relação de verificação.*<sup>1</sup> Com esse ponto de partida, portanto, tendo ainda em vista essa busca, no caso especial desta investigação, decidi encarnar o espírito do *flâneur*, constituir-me em narradora da cidade, já que tinha em vista *entrecruzar* a história do choro com a história da cidade de Brasília para atingir os meus objetivos. Ao fazê-lo, já de início, pude perceber no cenário brasileiro, dois grandes processos de *re-significação* desse elemento da tradição carioca, implicados, cada um, com algumas das *cinco fases* que caracterizaram o seu desenvolvimento nessa cidade.

O primeiro processo levou-me a constatar a prática dos chorões como um elemento de coesão social atuante entre os primeiros migrantes que chegaram a Brasília, como um elemento forjador de um dos *processos de reconstrução de identidades* na nova capital do país e, nesse contexto, como um modo particular de ocupar vários dos espaços cuidadosamente planejados e racionalizados da *cidade modernista*. Levou-me a perceber um

---

<sup>1</sup> CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. São Paulo: Paz e terra, 1995, p. 162.

*jogo de táticas e estratégias* propiciadoras da interação de diferentes forças e poderes, forjador de diversos *lugares praticados*, *táticas criativas* de ocupação dos *lugares do outro* que aparecem sob a forma de uma *ritualização cotidiana* propositora de uma *vida especial*, capaz de prover uma forma peculiar de confronto social. Nesse primeiro momento, *as três primeiras fases do choro* puderam ser observadas: a chegada dos chorões e a ocupação por eles de locais diversos da cidade; os encontros de chorões que acontecem de forma mais constante em alguns lugares fixos; a criação do *Clube do Choro de Brasília* e seus primeiros momentos. O *segundo grande processo de re-significação* da tradição carioca na cidade de Brasília, por sua vez, permitiu-me percebê-la como um elemento peculiarmente significativo no cenário brasiliense, atuando como elemento residual, como uma âncora em um processo de emergência de novas *representações sociais* que anunciava outro cenário histórico no contexto brasiliense. Uma âncora em um processo de *re-significação* em que passou a *negociar* com várias outras dimensões sociais: com as instituições governamentais incentivadoras de projetos culturais, com as empresas privadas e de economia mista que se propuseram a financiar os projetos culturais elaborados pelo *Clube do Choro*, com a *ação prática e rotineira da mídia*, com as instituições educacionais, dentre outras. As *negociações* eram importantes no cenário *pós-moderno* que começava a emergir com força em Brasília, valorizando o investimento nos aspectos econômicos característicos do capitalismo na sua versão mais contemporânea, privilegiando as políticas de *city marketing*, o incremento do *mercado da cultura* e do *mercado do lazer*, outras formas de consumo, até mesmo de um bem local no seu diálogo com o cenário global. Atuando fortemente nesse cenário, o *Clube de Choro*, então reformado, mostrou-se em condições de manter viva a prática dos chorões nesse outro tempo, contribuindo de forma decisiva para a instituição de um *lugar praticado referência* do choro em Brasília. Exercendo esse papel, a instituição dos chorões brasilienses contribuiu para a emergência da *quarta* e da *quinta fases* do desenvolvimento desse gênero musical, ou seja, para a instauração tanto da *fase* que permitiu observar a sua atuação como uma *casa de shows*, uma *instituição cultural* que investia em projetos culturais e em uma das primeiras *escolas de choro* do país, quanto para a instauração da *fase* que deixou perceber o resultado palpável desse investimento em várias outras trajetórias dos chorões que passaram a acontecer de forma *rizomática* pela cidade.

Observadas por um outro ângulo, no entanto, é interessante dizer que as práticas forjadoras das trajetórias várias dos chorões brasilienses que efetivaram os *dois grandes processos de re-significação* da tradição carioca em Brasília, promovendo o diálogo do choro com a *cidade modernista* e, depois, com a sua versão *pós-moderna*, forjando diferentes

*lugares praticados* em todos esses momentos, *evidenciaram* algumas *representações sociais* bem semelhantes. Em outras palavras, *negociaram* com os *constructos simbólicos* de outras dimensões sociais e temporais, sem nunca deixarem de ressaltar a valorização e o investimento na *genuína música brasileira*, mesmo que esse genuíno já implicasse também a interação do gênero *choro* com outros elementos vigentes no cenário global.

A incidência constante dessas mesmas *representações sociais* na maioria dos *lugares praticados* forjados em Brasília, incluindo aquele que foi considerado o *lugar praticado referência* dos chorões brasilienses, por outro lado, possibilitou a percepção de sua interação com dois outros *processos identitários* mais amplos, que apontaram a construção de *referências identitárias nacionais*, vigorando na jovem capital do país, *referências identitárias nacionais* capazes, no âmbito deste trabalho, de refletir a imagem da *cidade ideal* e, em um viés metonímico, da *cidade/país ideal*. No contexto desses *dois grandes momentos de re-significação* do choro em Brasília, portanto, a *evidência* constante das mesmas *representações sociais* apontou também o diálogo dos chorões e do choro, tomado como símbolo do hibridismo acentuado do país e de sua música popular, tanto com o *modelo* internacional de *cidade modernista*, imbricado com um *modelo* de país moderno e industrializado, o caso do primeiro momento, quanto com o *modelo econômico global* em interação com o local, vigente na *cidade pós-moderna*, o caso do segundo. Mais uma vez, também nesses dois casos, indicou o processo de afirmação nacional que prevê o diálogo do particular com o global, a circunstância em que *dizer a cidade* converte-se em uma forma de *dizer o Brasil*; apontou um processo semelhante àquele que já havia caracterizado a cidade do Rio de Janeiro no período em que se estabeleceu como a capital do país. O choro mostrava, portanto, em outros tempos e espaços, resíduos da função que cumprira em um outro momento de afirmação nacional, quando ocupou as casas da *Cidade Nova*, as confeitarias da *Rua do Ouvidor*, os palcos dos *cafés berrantes* e dos *teatros de revista*, impingindo cor local – o nacional – ao universal que o *cadinho* de *cidade moderna* objetivara; evidenciava resíduos da função que exercera no momento em que se constituiu em *rachas* na *primeira imagem-espelho* considerada.

Após todas essas constatações, posso dizer que o desenvolvimento do gênero choro em Brasília, dentre tantos outros *processos identitários* que ajudou a constituir, também propiciou a observação de seu diálogo com dois dos três momentos de construção de um *padrão de referência identitária nacional*.<sup>2</sup> Nesse contexto, a prática musical dos chorões brasilienses, percebida na sua relação com o reflexo de duas *imagens espelhos*, a *segunda* e a

<sup>2</sup> Cf. PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

*terceira cidade país/ideal*, pôde ser considerada também no âmbito da interação histórica da capital do país com a *cidade moderna*, em suas versões *modernista* e *pós-moderna*, que visou *atrelar* o país ao *trem da história* no cenário global, novamente buscando o *diálogo do universal com o particular*. Esse diálogo do choro brasileiro com o *segundo modelo de cidade/país ideal* aconteceu, portanto, no momento em que esse gênero musical representou a *racha* na *imagem-espelho* da *segunda cidade país/ideal*, evidenciando uma *socialidade* característica e muita *cor local* ao ocupar de forma peculiar a *cidade modernista* que visava moldar comportamentos, buscar um país moderno e industrializado que a tinha como símbolo maior. Já o diálogo do choro brasileiro com o *terceiro modelo de cidade/país ideal*, por outro lado, deu-se quando a prática musical dos chorões, sem deixar de representar essa mesma possibilidade de *racha* na *terceira imagem-espelho*, revelou-se também na sua possibilidade de *integração* e *aderência* a essa *imagem*, como *tradição re-inventada* de forma estratégica, para também compor e *negociar* com as políticas de *city marketing*. Nesse contexto abordado, portanto, constituindo *rachas* e *aderências* a essas *imagens-espelho*, as práticas dos chorões brasileiros tiveram condições de ajudar a refletir a *cidade ideal* não apenas convergindo para estratégias econômicas e políticas, mas também ao ressaltar o desejo do povo brasileiro de ser *moderno*, de ser *pós-moderno*, sem deixar de constituir também, a seu modo, a *cidade/país*. Constituindo *racha* e *aderência*, em diferentes momentos históricos, essa prática interagiu com um processo maior que incorporou a síntese do que estava acontecendo no país, ou melhor, do *que se queria para ele* e do *que era almejado por ele*, ajudou Brasília a cumprir a sua função de *cidade/país ideal*. Integrando esse *padrão identitário nacional*, permitiu a observação na sua base de um *sistema de representações sociais*, conforme abordado por Hall<sup>3</sup>, a possibilidade de convergência e *negociação* de vários *constructos simbólicos*, uma outra abordagem do nacional, portanto, que transcende o simplesmente ideológico. Possibilitou a abordagem de um *padrão de referência identitária nacional*, tendo em vista as implicações do imaginário percebido nas suas três dimensões: *a real, a ideológica e a utópica*<sup>4</sup>.

Posso dizer, portanto, que Brasília, constituída peculiarmente de *material cultural dispare*, também pela sua música, pelo cultivo de um dos primeiros gêneros da música popular, com características acentuadamente híbridas, como a própria imagem do país para os brasileiros, cumpre a sua função de representar o Brasil. Tem interagido em dois diferentes momentos históricos de *construção simbólica da nação brasileira*, com um *padrão de*

<sup>3</sup> Cf. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

<sup>4</sup> Cf. PESAVENTO, Sandra J. *Em busca de uma outra História: imaginando o imaginário*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, vol. 15, n.29, 1995

*referência identitária nacional* que, por diversos meios, incluindo o cultivo do gênero choro, continua querendo representar a imagem que visa atrelar o país ao *trem da história* no cenário mundial, fazer dialogar o local com o global, em um contexto, é bom nunca ser esquecido, que remete a Thompson<sup>5</sup>, a Canclini<sup>6</sup> e agora a Hall quando, citando Kevin Robin, observa:

*ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o “global” e o “local”. Este “local” não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem definidas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações “globais” e novas identificações “locais”.*<sup>7</sup> [Grifos meus]

Finalmente posso dizer que o entrecruzamento da história da cidade com a história do choro, buscando *permanências e reelaborações*, identificar *representações sociais e configurações identitárias* inerentes às diferentes textualizações que a prática dos chorões *rizomaticamente* realizou em Brasília, permitiu confirmar a pressuposição de que diferentes configurações do choro favoreceram e ainda favorecem a observação de uma *prática discursiva* propiciadora de diferentes *lugares praticados* no cenário modernista brasileiro. Trata-se de uma prática configuradora de identidades que teve no *Clube do Choro de Brasília* um ponto de inflexão importante em termos de suas interações com o cenário contemporâneo *pós-moderno*, um elemento decisivo no estabelecimento das condições que permitiram percebê-la também como um dos elementos constitutivos de um *padrão de referência identitária nacional*, de uma *cidade/país*. Essa constatação permitiu chegar à conclusão, sobretudo tendo em vista a audição, a análise básica das organizações sonoras selecionadas e do *desempenho musical total* dos chorões brasileiros na sua relação com a *terceira cidade/país ideal*, de que procede a vontade de tentar comprovar a pressuposição de que *algo novo*, uma *terceira coisa* em termos musicais, está brotando em Brasília. Essas afirmações apontam futuras observações e pesquisas, já que, no *panorama histórico da música brasileira*, conforme as palavras do próprio Hamilton de Holanda, *só o tempo vai dizer* realmente se é isso mesmo que está acontecendo.

Todas essas constatações, portanto, permitiram o diálogo com Silva, reafirmando o caráter performático dos *processos forjadores de identidades*, que as identidades são *constituídas por meio da diferença e não fora dela*, tendo à sua margem um excesso, algo

<sup>5</sup> Cf. THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1998.

<sup>6</sup> Cf. CANCLINI, Nestor G. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

<sup>7</sup> ROBIN (apud HALL, op. cit., p. 77-78.)

*mais*, que se constituem *em ato de poder*.<sup>8</sup> Tendo em vista esse contexto, pôde-se considerar o choro como expressão musical no cenário brasiliense, como um dos vetores de uma identidade brasiliense sempre em construção. Os processos identitários a ele relacionados indicam uma transcendência de meras circunstâncias de lazer no cotidiano brasiliense, uma interação social mais natural e democrática do que aquela estipulada e prevista no projeto urbanístico que, na verdade, não foi alcançada. Por outro lado, pôde ser registrado o papel dinâmico, idealista e empreendedor dos dois primeiros mediadores, Francisco de Assis Carvalho, o Six, e Henrique dos Santos Filho, o Reco do Bandolim, figuras relevantes e imprescindíveis que conduziram com *mãos peculiares* o processo de efetivação e reconhecimento do *complexo do choro em Brasília* em dois diferentes momentos, assim como também pôde se constatado o papel do *terceiro mediador*, o músico estudioso, persistente e virtuoso, forjado nesse *complexo*, e que só agora começa a sobressair nesse papel: Hamilton de Holanda. Esse músico tem se distinguido ao incorporar a história da música instrumental brasiliense/brasileira, divulgar essa música no cenário nacional/internacional, ajudando também Brasília a cumprir a sua função de *cidade/país*; tem se destacado ao revelar para todo o Brasil, assim como os outros dois fizeram, a força de seu dinamismo aliada à força da instituição, a circunstância nova que permitiu novamente identificar outro *porta-voz* da *instituição paradigmática* dos chorões em Brasília. Esses três mediadores souberam entender e buscar as condições necessárias para que o choro sobrevivesse nos cenários históricos com os quais interagiu: a *cidade modernista*, a *cidade pós-moderna*, a *cidade/país*, em um processo que não deixou de lado a *cidade invisível*, a *cidade memória*. Assim agindo, viabilizaram também as condições para que a *retórica estilística* dos *caminhantes pedestres*<sup>9</sup> se efetivasse, para que o *urbanita* ali pudesse *habitar como poeta*.<sup>10</sup>

Nesse momento a *flânerie* realmente se encaminha para o final. O espírito do *flâneur* está satisfeito por reconhecer que, ao efetivar este trabalho interdisciplinar, o diálogo com a *história cultural* possibilitou observar o caráter polissêmico das *práticas simbólicas*, que incluem aquelas que têm a obra musical em seu cerne. Propiciou observar que são várias as suas possibilidades de significar, já que são capazes de *evidenciar representações sociais*, imagens, déias, conceitos, o que permite que sejam percebidas também como parte integrante da complexidade que institui uma trama social, na sua capacidade de constituírem *circunstâncias em que se diz* e, nesse contexto, de revelarem *o que se diz, quem diz e para*

<sup>8</sup> Cf. SILVA, Tomás. *A produção social da identidade e da diferença*. In: SILVA, Tomás T. (Org.) *Identidade e Diferença*. Petrópolis/RJ, 2000, p. 110.

<sup>9</sup> Cf. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994, v. 1.

<sup>10</sup> Cf. LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.



*quem se diz*. Possibilitou que fossem percebidas na sua interação com diferentes contextos de *apropriações*, diferentes *processos de re-significação* que evocam o novo na sociedade plena de tempo múltiplo, na sociedade sempre *instituinte*, com base no que *foi*, e sempre grávida do *porvir*, se for lembrado Castoriadis<sup>11</sup>. Permitiu que fossem percebidas como *suporte representativo* dessa dinâmica de *tempos múltiplos* que possibilitou ao choro brasileiro e *possíveis conseqüências*, mostrar, na sua organização sonora, *elementos residuais, atuais e latentes*. Esses mesmos elementos também possibilitaram as relações efetivadas neste trabalho e a afirmação com Castoriadis de que *a arte não descobre, mas constitui*<sup>12</sup> e com Heller, de que *nem mesmo a ciência e a arte estão separados da vida, do pensamento cotidiano por limites rígidos [...] toda obra significativa volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive no cotidiano dos outros*.<sup>13</sup>

Finalmente posso dizer que este trabalho abriu portas para que, em uma outra oportunidade, eu possa buscar entender porque o choro na minha cidade está ganhando cada vez mais força. O panorama atual mostra-se muito diferente daquele que me fez buscar primeiro o choro em Brasília, ciente de que em Goiânia ele não era tão praticado e bem recebido. Será já o reflexo da *terceira imagem-espelho* incorporado na *cidade/país*, tão próxima? O trabalho do *Clube do Choro* brasileiro, a *performance* de Hamilton de Holanda e seu papel no cenário nacional já se fazem conhecidos nessa cidade, conforme constatado nos dois últimos anos entre os alunos de instrumento que integram a disciplina *Cultura Musical Brasileira* na *Escola de Música e Artes Cênicas* da UFG. Tendo em vista esses questionamentos, portanto, os próximos caminhos a serem trilhados por mim serão a busca da interação do choro e dos chorões com o cenário goianiense atual, sem deixar de lado o investimento em uma análise mais aprofundada da música instrumental brasileira, relacionada de diversas maneiras com a vivência dos chorões. Afinal, *o destino de um enunciado está literalmente nas mãos de uma multidão: cada um pode esquecê-lo, contradizê-lo, traduzi-lo, modificá-lo, transformá-lo [...] A expressão “é um fato” não define a essência de certos enunciados, mas alguns percursos pela multidão*.<sup>14</sup>

Nesse momento final, portanto, posso dizer que incorporando o espírito do *flâneur*, me enriqueci como pessoa e como profissional, reuni um material significativo que vai me permitir chamar a atenção da área da música para a necessidade da *interdisciplinaridade*. Vai me possibilitar ressaltar a necessidade de entender as complexas e intrincadas relações da

<sup>11</sup> Cf. CASTORIADIS, op. cit.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 162.

<sup>13</sup> HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 26-27.

<sup>14</sup> LATOUR (Apud JODELET, *Representações sociais um domínio em expansão*. In JODELET, D.(org.) *As representações sociais no campo das ciências humanas*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001, p. 31.

música com a trama *sócio-histórico cultural* com a qual interage, mobilizá-la com o intuito de buscar os significados vários implicados com as músicas de diferentes dimensões sociais e temporais que, inevitavelmente, se entrecruzam nessa trama. Enfim, chamar a sua atenção para a necessidade de ver com outros olhos as práticas musicais populares também no âmbito acadêmico. São os músicos aí forjados que vão ter em suas mãos os instrumentos que permitirão descobrir essas relações intrincadas da música com a sociedade e, conseqüentemente, as condições de sensibilizar a comunidade para essa realidade. E... quanto ao final dessa *flânerie*... só me resta despedir por enquanto do espírito que me ensinou a ver a cidade não só como *paisagem*... mas também como quarto!..

# REFERÊNCIAS

## I – FONTES

### DOCUMENTOS DIVERSOS:

Cópia da Ata da Assembléia Geral de Fundação, Instalação, Aprovação dos Estatutos Sociais e Eleição dos Membros da Diretoria e Conselho Fiscal do Clube do Choro de Brasília – 1977.  
Cópia dos Estatutos Sociais do *Clube do Choro de Brasília*.\*  
Cópia do Relatório de 1991 - *Clube do Choro de Brasília*.\*  
Cópia do Relatório de 1992 - *Clube do Choro de Brasília*.\*  
Cópia do comunicado do *Clube do Choro de Brasília*: Clube do Choro considerado Patrimônio Cultural Imaterial do Distrito Federal.

\* A cópia desses documentos foi encontrada integrando os anexos do trabalho de Milena Tibúrcio Antunes *O choro: a força de um gênero na capital*. PIBIC. Brasília, Universidade de Brasília (UnB), 2003.

### DOCUMENTOS VISUAIS

Fotos do arquivo particular de Inácio Pinheiro Sobrinho  
Fotos do arquivo particular de Antônio Martinho Lício  
Fotos do arquivo particular da família de Francisco de Assis Carvalho – o “Six”  
Fotos de livros  
\* Coleção de fotos tiradas pela autora

### DOCUMENTOS AUDIO-VISUAIS

O PRAZER de tocar juntos. Brasília: Pavirada Filmes, 2005. Produção executiva: J. procópio. Pesquisa e Produção: Flavio Carneiro. Produtor Associado: Mário Ligoeki. Direção de Arte: Bruna Bittes Finalização: Fábio Lima. Extra. DVD.

BOSCO, João. *Obrigada Gente*. São Paulo: Universal Music, 2006. Faixa 18. DVD.

Vários vídeos caseiros do arquivo pessoal de Francisco de Assis Carvalho  
Período: 1994 a 2000.

\* Filmagens realizadas pela autora

Material colhido no site <http://www.youtube.com>

< <http://www.br.youtube.com/watch?v=IvbEgelisnA> > Guinga - *Choro pro Zé*

Acesso em: 24 mai. 2008

< <http://www.br.youtube.com/watch?v=6maZJAO-Yo> > Hermeto Pascoal –  
*Rebuliço*

Acesso em: 24 mai. 2008

< <http://www.br.youtube.com/watch?v=c3VBoOxW2ns> > Dudu Maia Quarteto –  
*Criolina*

Acesso em: 17 jul. 2008

### **FOLHETOS**

#### **I - *Clube do Choro de Brasília:***

Temporada 2003 – Tributo a Garoto

Temporada 2005 – Heitor Villa Lobos e seus amigos do Choro

Temporada 2006 – Radamés Gnattali 100 anos.

Temporada 2007 – Clube do Choro 30 anos.

Temporada 2008 - Tom Jobim – Maestro Brasileiro.

#### **II – *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello***

Show de Encerramento das Atividades do Ano Letivo de 2006 – de 13 a 16 dez. 2006

Show dos alunos da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabelo* – de 12 a 15 dez. 2007

#### **III – Outros**

Mercado Municipal: O caminho das Maravilhas

Terceiro Goyas Festival – Mostra de Música Instrumental: 2008

### **DOCUMENTOS SONOROS**

\* Gravações realizadas pela autora.

*Chorando Callado 2*. Brasília: Federação Nacional de associações atléticas Banco do Brasil (FENAB), 1991. CD Faixas 16 e 23.

AZEVEDO, Waldir. *Waldir de Azevedo*. São Paulo: Continental, 1977. Cópia do LP gravado em 1977 para a Continental sob. O n. 1.01-404168. CD Faixa 1.

AZEVEDO, Waldir; REIS, Dilermando; CARRILHO, Altamiro. *Juntos*. São Paulo: Continental/ Warner Discos, s/d. CD Faixas 1 e 2.

BITTENCOURT, Jacob P. – Jacob do Bandolim. *Elizete Cardoso – Zimbo Trio – Jacob do Bandolim – Época de Ouro*. São Paulo: Sonopress Ritmo Indústria e Comércio fonográfico Ltda, 1968. CD Faixa 16.

BITTENCOURT, Jacob P. – Jacob do Bandolim. *Álbum Jacob do Bandolim*. São Paulo: Sonopress Ritmo Indústria e Comércio fonográfico Ltda, 2000, CD Faixa 1 e 16.

CAETANO, Rogério. *Pintando o sete*. Brasília: Audiotech, 2004. CD Faixas 1 e 6.

CAZES, Henrique. *Henrique Cazes & Família violão*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1995. CD Faixa 16.

ESCOBAR, Carlos A. de S. L - Guinga – *Divino carioca*. Rio de Janeiro: Velas Produções Artísticas Musicais e Comércio Ltda., 1993. CD Faixa 9.

ESCOBAR, Carlos A. de S. L - Guinga – *Suíte Leopoldina*. Rio de Janeiro: Velas Produções Artísticas Musicais e Comércio Ltda., 1999. CD Faixa 3.

MAIA, Eduardo. *Dudu Maia*. Sonopress Ritmo Indústria e Comércio fonográfico Ltda, 2006. CD Faixas 2 e 4.

PASCOAL, Hermeto. *Hermeto Pascoal*. Rio de Janeiro: Sonopress Ritmo Indústria e Comércio fonográfico Ltda, 1999. CD Faixa 1.

PASCOAL, Hermeto. *Henrique Cazes & Família violão*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, s/d. CD Faixa 16.

VASCONCELOS, Hamilton de; MENDES, Fernando César V. *Dois de Ouro*. Brasília: Dois de Ouro produções, s/d. CD Faixa 1.

VASCONCELOS, Hamilton de; MENDES, Fernando César V. *A nova cara do velho choro*. Rio de Janeiro: Sonopress Ritmo Indústria e Comércio Fonográfico Ltda, 1998. CD Faixa 3

VASCONCELOS, Hamilton de. *Hamilton de Holanda*. Velas Produções Artísticas Musicais e Comércio Ltda. , s/d. CD Faixa 6.

VASCONCELOS, Hamilton de; *01 bytes 10 cordas*. São Paulo: Sonopress Ritmo Indústria e Comércio fonográfico Ltda, s/d. CD Faixas 4 e 7.

VASCONCELOS, Hamilton de; PEREIRA, Marco. *Luz das Cordas*. Swami Jr., s/d. CD Faixa 10.

VASCONCELOS, Hamilton de; *Brasilianos*. Rio de Janeiro: Estúdio Fibra e Audiotech, 2006. CD Faixas 2 e 11.

VASCONCELOS, Hamilton de; MEHMARI, André. *Contínua amizade*. Rio de Janeiro: Sonopress Ritmo Indústria e Comércio Fonográfico, 2007. CD Faixa 8.

VIANNA, Alfredo da Rocha. *Pixinguinha 100 anos*. São Paulo: Sonopress Ritmo Indústria e Comércio Fonográfico Ltda, s/d. CD 1 Faixa 8 e 14 CD 2 Faixa 3.

### **PARTITURAS MUSICAIS**

Partitura 1 - *Naquele tempo*. Alfredo da Rocha Vianna Filho – *Pixinguinha. O melhor do choro brasileiro*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1997, v. 2, p. 24. (cópia da edição de 1947)

Partitura 2 - *Os oito Batutas*. Alfredo da Rocha Vianna Filho – *Pixinguinha. O melhor do choro brasileiro*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1997, v. 1 p. 58. (cópia da edição de 1947)

Partitura 3 - *Lamentos*. Alfredo da Rocha Vianna Filho – *Pixinguinha. O melhor do choro brasileiro*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1997, v. 1 p. 48. (cópia da edição de 1953)

Partitura 4 - *Brasileirinho*. Waldir Azevedo. *O melhor do choro brasileiro*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1997, v. 1 p. 18. (cópia da edição 1950).

Partitura 5 - *Delicado*. Waldir Azevedo. *Choros e Waldir Azevedo*. Rio de Janeiro: Todoamérica, s/d, p. 23 (cópia da edição de 1951).

Partitura 6 - *Flor do cerrado*. Waldir Azevedo. *Choros e Waldir Azevedo*. Rio de Janeiro: Todoamérica, s/d, p. 18 (cópia da edição 1977).

Partitura 7 - *Doce de coco*. Jacob Pick Bittencourt – *Jacob do Bandolim*. *O melhor do choro brasileiro*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1997, v. 1 p. 30. (cópia da edição de 1951)

Partitura 8 - *Noites cariocas*. Jacob Bittencourt – *Jacob do Bandolim*. Disponível em: Disponível em: <[http://www.dudumaia.com/site\\_dudu\\_maia/perfil.htm](http://www.dudumaia.com/site_dudu_maia/perfil.htm)> Acesso em: 20 abr. 2008.

Partitura 9 - *Jeitoso*. Jacob Pick Bittencourt – *Jacob do Bandolim*. PAZ, Ermelinda. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997, p. 194. (cópia do manuscrito de 1969)

Partitura 10 – *Choro pro Zé*. Guinga. In CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga*. Rio de Janeiro: Gryfus, 2003, p. 53.

Partitura 11 – *Di menor*. In CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga*. Rio de Janeiro: Gryfus, 2003, p. 74. In CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga*. Rio de Janeiro: Gryfus, 2003, p. 74.

Partitura 12 – *Choro requiem*. In CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga*. Rio de Janeiro: Gryfus, 2003, p. 56.

Partitura 13 - Hermeto Pascoal. *Chorinho pra ele*. Arquivo de partituras do músico José de Geus.

Partitura 15 - *Rebulição*. Hermeto Pascoal. Disponível em: <<http://www.hermetopascoal.com.br/img/partituras/00000125.jpg>> Acesso em: 20 abr. 2008.

## **BRASÍLIA**

Partitura 16 - *Destroçando a Macaxeira*. Hamilton de Holanda. Livro de músicas v. 1 In Álbum Hamilton de Holanda. Brasília: Dois de Ouro produções Ltda, 2002, p. 9.

Partitura 17 - *Aquarela na Quixaba*. Hamilton de Holanda. Livro de músicas v. 1 In Álbum Hamilton de Holanda. Brasília: Dois de Ouro produções Ltda, 2002, p. 31.

Partitura 18 - *Enchendo o Latão*. Hamilton de Holanda. Livro de músicas v. 1 In Álbum Hamilton de Holanda. Brasília: Dois de Ouro produções Ltda, 2002, p. 33.

Partitura 19 - *Pra ele*. Hamilton de Holanda. Livro de músicas v. 1 In Álbum Hamilton de Holanda. Brasília: Dois de Ouro produções Ltda, 2002, p. 45.

Partitura 20 - *Violão na gafeira*. Rogério Caetano. Arquivo de partituras de Fernando César Vasconcelos Mendes.

Partitura 21 - *Folia das cinco*. Rogério Caetano. Arquivo de partituras de Fernando César Vasconcelos Mendes.

Partitura 22 – *Maxixe*. Eduardo Maia - *Dudu Maia*. Arquivo de partituras de Eduardo Maia.

Partitura 23 - *A hora do esturdilho*. Eduardo Maia - *Dudu Maia*.

Disponível em: <[http://www.dudumaia.com/site\\_dudu\\_maia/perfil.htm](http://www.dudumaia.com/site_dudu_maia/perfil.htm)>

Acesso em: 20 abr. 2008.

Partitura 24 - *Didi e Gonzaga*. Eduardo Maia - *Dudu Maia*.

Disponível em: <[http://www.dudumaia.com/site\\_dudu\\_maia/perfil.htm](http://www.dudumaia.com/site_dudu_maia/perfil.htm)>

Acesso em: 20 abr. 2008.

Partitura 25 – *Criolina* . Eduardo Maia - *Dudu Maia*.

Disponível em: <[http://www.dudumaia.com/site\\_dudu\\_maia/perfil.htm](http://www.dudumaia.com/site_dudu_maia/perfil.htm)>

Acesso em: 20 abr. 2008.

### **ENCARTES DE CDS**

*Chorando Callado 2*. Brasília: Federação Nacional de associações Atléticas Banco do Brasil (FENAB), 1991. Encarte.

*AQUATTRO toca Luperce Miranda*. Sonopress Ritmo Indústria e Comércio Fonográfico Ltda, 2007. Encarte

AZEVEDO, Waldir. *Waldir de Azevedo*. São Paulo: Continental, 1977. Cópia do LP gravado em 1977 para a Continental sob. O n. 1.01-404168. Encarte.

CAETANO, Rogério. *Pintando o sete*. Brasília: Audiotech, 2004. Encarte.

VASCONCELOS, Hamilton de. *Hamilton de Holanda de todos os Choros*. Brasília: Estúdios Audiotech, 2002. Encarte.

VASCONCELOS, Hamilton de. *Brasilianos*. Rio de Janeiro: Estúdio Fibra e Audiotech, 2006. Encarte.

MACEDO, Armandinho. *Retocando o Choro*. São Paulo: Sonopress Ritmo Indústria e Comércio Fonográfico Ltda, 2003. Encarte.

VIANNA, Alfredo da Rocha. *Pixinguinha 100 anos*. Box. Rio de Janeiro: Som Livre, 1997. Encarte.

### **ENTREVISTAS**

ARSKY, Vadim. Entrevista concedida em 05 de maio de 2005

AYRES, Oscar. Entrevista concedida em setembro de 2003.

BARBOSA, Walci. Entrevista concedida em 08 de maio de 2005  
 BARBOSA, Walci. Entrevista concedida em 16 de dezembro de 2007  
 CARVALHO FILHO, Francisco de Assis. Entrevista concedida em 16 de dezembro de 2006.  
 DIAS, Jaime E. Entrevista concedida em 01 de setembro de 2007.  
 DIAS, Odette Ernest. Entrevista concedida em 29 de setembro de 2007.  
 FERREIRA, Jorge. Entrevista concedida em 15 de março de 2008  
 FREIRE, Ricardo. Entrevista concedida em 07 de maio de 2005.  
 LÍCIO, Antônio M. Entrevista concedida em 02 de setembro de 2007.  
 MAIA, Eduardo. Entrevista concedida em 16 de dezembro de 2006.  
 MACEDO, Armandinho. Entrevista concedida em 14 de março de 2008  
 MARINHO, Márcio. Entrevista concedida em 19 de maio de 2006.  
 MENDES, Fernando César V. Entrevista concedida em 03 de dezembro de 2005  
 MENDES, José Américo O. Entrevista concedida em 30 de setembro de 2007.  
 MORAIS, Sérgio. Entrevista concedida em 27 de abril de 2006.  
 MORAIS, Sérgio. Entrevista concedida em 30 de setembro de 2007.  
 NASCIMENTO, Joel. Entrevista concedida em 14 de outubro de 2005.  
 SOBRINHO, Inácio P. (*Pernambuco do Pandeiro*). Entrevista concedida em 02 set 2007.  
 PINTO, Mércia Vasconcelos. Entrevista concedida em 21 de julho de 2005.  
 RENAULT, David. Entrevista concedida em 02 de setembro de 2007.  
 SANTOS FILHO, Henrique – Reco Bandolim. Entrevista concedida em 06 maio 2005.  
 SANTOS NETO, Henrique. Entrevista concedida em 19 de maio de 2006  
 SANTOS, Paulo Sérgio. Entrevista concedida em 19 de maio de 2006  
 SOARES, José de Alencar. Alencar 7 Cordas. Entrevista concedida em 7 maio 2005.  
 SOARES, José de Alencar. Alencar 7 Cordas. Entrevista concedida em 1 set. 2007.

- Entrevistas concedidas por vários alunos da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello* no ensaio para as apresentações de final do ano: 2005, 2006 e 2007; entrevistas concedidas nas dependências da Escola em abril de 2006.
- Entrevistas concedidas por frequentadores do *Clube do Choro de Brasília* nas dez vezes observadas, que incluem duas apresentações de alunos no final de ano: *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*.
- Entrevistas concedidas por clientes de diversos bares: Bar Antártica; “Plano B”; Bar Feitiço Mineiro, Armazém do Ferreira, Bar Monumental; Bar Platz; Bistrô Bom Demais; Mercado Municipal; Bar e Lanchonete Tartaruga.

## PERIÓDICOS

**Folha de São Paulo.** São Paulo, 25 abril 1993.

**Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro, 17 abril 1993.

**Correio Braziliense.** Brasília, 24 set. 1971.

**Correio Braziliense.** Brasília, 03 nov. 1976

**Correio Braziliense.** Brasília, 14 nov 1976.

**Correio Braziliense.** Brasília, 08 mai. 1979.

**Correio Braziliense.** Brasília, 29 abr. 1980.

**Correio Braziliense.** Brasília, 16 mar. 1982

**Correio Braziliense.** Brasília, 04 jun. 1983

**Correio Braziliense.** Brasília, 20 set. 1983

**Correio Braziliense.** Brasília, 18 nov. 1985.

**Correio Braziliense.** Brasília, 29 mar. 1994.

**Correio Braziliense.** Brasília, 29 abr. 1994

**Correio Braziliense.** Brasília, 16 set. 1994.



**Correio Braziliense.** Brasília, 19 jul. 1995  
**Correio Braziliense.** Brasília, 13 abr. 1996  
**Correio Braziliense.** Brasília, 29 set. 1996  
**Correio Braziliense.** Brasília, 22 fev. 1997  
**Correio Braziliense.** Brasília, 24 abr. 1997  
**Correio Braziliense.** Brasília, 03 ago. 2001.  
**Correio Braziliense.** Brasília, 30 out. 2002.  
**Correio Braziliense.** Brasília, 02 mai 2003  
**Correio Braziliense.** Brasília, 09 ago.2003  
**Correio Braziliense.** Brasília, 24 nov. 2004  
**Correio Braziliense: coleção de recortes de matérias recentes.**  
**Jornal da Asa Norte.** Ano II – n. 12 – mar. 2008  
**A Semana – Caderno Brasília.** Brasília, 26/08 a 01/09, 2007.  
**Informativo da Livraria Musimed.** Ano I – n. 04 – Set. 2004.  
**Informativo da Livraria Musimed.** Ano I – n. 05 – Out.2004.  
**Informativo da Livraria Musimed.** Ano I – n. 06 – Nov.2004.  
**Informativo da Livraria Musimed.** Ano I – n. 10 – Abr.2005.

#### FONTE ELETRÔNICA

< <http://www.clubedochoro.com.br/2003.htm> >

Acesso em: 01 abril 2004

< <http://www.clubedochoro.com.br> >

Acesso em: 12 Julho2007

< <http://www.clubedochoro.com.br/1998.htm>>

Acesso em: 26 fevereiro 2004.

< <http://www.clubedochoro.com.br/2002.htm>>

Acesso em: 26 fevereiro 2004.

< [http://www.clubedochoro.com.br/ver\\_projeto\\_atual.asp?id=1](http://www.clubedochoro.com.br/ver_projeto_atual.asp?id=1)>

Acesso em: 14 março 2005

<<http://www.clubedochoro.com.br/historico.asp?id=264&nome=ProjetosAnteriore>

Acesso em: 27 junho 2007

< <http://www.clubedochoro.com.br/historico.asp?id=37&nome=ProjetoAtual>>

Acesso em: 28 Junho 2007.

<<http://www.clubedochoro.com.br/agenda.asp?id=155&projeto=1&mes=Novembr>

Acesso em: 29 novembro 2005

<<http://www.clubedochoro.com.br/agenda.asp?id=233&projeto=1&mes=Outubro>

Acesso em: 30 setembro 2006

< <http://www.clubedochoro.com.br/agenda.asp?id=190&projeto=1&mes=Maio>>

Acesso em: 12 maio 2006.

[http://www.clubedochoro.com.br/impreso\\_historico.asp?id=37&nome=Projeto%20Atual](http://www.clubedochoro.com.br/impreso_historico.asp?id=37&nome=Projeto%20Atual)  
 al Acesso em: 23 maio 2007

< <http://www.clubedochoro.com.br/1998.htm> >

Acesso em: 26 fevereiro 2004

< <http://www.samba-choro.com.br/casas/17> >

Acesso em: 24 março 2006.

< <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0505/0047.html> >

Acesso em: 27 maio 2007

< <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0505/0136.html> >

Acessado: 26 julho 2007

< <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0503/0031/html>>  
 Acessado: 12 abril 2007

< <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0707/0105/html>>  
 Acesso em: 26 julho 2007

< <http://www.samba-choro.com.br/casas/407> >  
 Acesso em: 26 julho 2007

<<http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/9986> >  
 Acesso em: 17 dezembro 2006

<[http://www.universia.com.br/html/materia/materia\\_hijd.html](http://www.universia.com.br/html/materia/materia_hijd.html)>  
 Acesso em: 21 fevereiro 2006

[http://ext02.tst.gov.br/pls/no01/no\\_noticias.Exibe\\_Noticia?p\\_cod\\_noticia=6389&p\\_cod\\_area\\_noticia=AS](http://ext02.tst.gov.br/pls/no01/no_noticias.Exibe_Noticia?p_cod_noticia=6389&p_cod_area_noticia=AS) >  
 Acesso em: 18 abril 2007.

<http://www.ciclabrasilia.com.br/impresso/noticia/php?edicao=1774&IdCanal=25&IdSu>  
 Acesso em: 17 dezembro 2007.

<<http://bravio.blogspot.com/2006/12/hamilton-de-holanda-e-fernando-csar.html>>  
 Acesso em: 26 julho 2007

<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Tipo=Entrevistas&Categoria=EntrevistasPart>  
 Acesso em: 21 maio 2004.

<http://www.musitec.com.br/revista-artigo.asp?revistaID-1&edicaoID-168&navID-1791>  
 Acesso em: 08 abril 2008.

< [http://www.dudumaia.com/site\\_dudu\\_maia/perfil.html](http://www.dudumaia.com/site_dudu_maia/perfil.html) >  
 Acesso em: 29 outubro 2007.

<<http://www.fae.ufmg.br/ceale/generosdiscurso.pdf+Roxane> >  
 Acesso em: 03 maio 2006.

<[http://www.subsociologia.com.br/congresso\\_v02/hot\\_papers.asp](http://www.subsociologia.com.br/congresso_v02/hot_papers.asp) >  
 Acesso em: 30 agosto 2007

<<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0402/08.htm> >  
 Acesso em: 03 maio 2006.

<[http://pt.wikipedia.org/wiki/R%A1dio\\_Nacional](http://pt.wikipedia.org/wiki/R%A1dio_Nacional) >  
 Acesso em 12 abril 2007

<[http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T\\_FORM\\_C&nome=R%E1dio+Nacional](http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_C&nome=R%E1dio+Nacional) >  
 Acesso em: 12 abril 2007.

<<http://www.canaldaimprensa.com.br/canalant/midia.doito/midia3.htm> >  
 Acesso em: 12 abril 2007

<<http://www.radiobras.gov.br/contatos.htm>>  
 Acesso em: 12 abril 2007.

< [http://www1.radiobras.gov.br/radio\\_nacional\\_fm.htm](http://www1.radiobras.gov.br/radio_nacional_fm.htm)>  
 Acesso em: 12 abril 2007

<<http://www.melodiaweb.com.br/index.asp.ir=noticias.exibirasp&noticias=+323> >  
 Acesso em: 12 abril 2007.

<<http://wikipidia.org/wiki/TELEBRAS%C3%DLIA>>  
 Acesso em: 18 Julho 2007

<<http://www.telesena.com.br/site/content/telesena/lidernaca.aspx> >  
 Acesso em: 18 Julho 2007

<<http://portalexame.abril.com.br/revista/exame/edicoes/0871/mm/m0082776.html>>  
 Acesso em: 18 Julho 2007

<[http://www2.petrobras.com.br/cultura/portugues/petrobrascultura/petrobraspatrocina\\_dora/index.asp](http://www2.petrobras.com.br/cultura/portugues/petrobrascultura/petrobraspatrocina_dora/index.asp) >  
 Acesso em: 18 julho 2007

<http://noticias.correiosweb.com.br/materiais.php?id=2691930&sub=Distrito%20Federal>  
Acesso: 01 dezembro 2006.

<[http://www.unb.br/brasilemquestao/2002/noticias\\_nomun.html](http://www.unb.br/brasilemquestao/2002/noticias_nomun.html)>

Acesso em: 29 julho 2007

<<http://www.camar.gov.br/internet/tvcamara/default.asp?selecao=MAT&velocidade=100k&Materia=26626>>

Acesso em: 18 Julho 2007.

<<http://www.emb.com.br/Histórico.htm>>

Acesso em: 08 outubro 2005.

## II – BIBLIOGRAFIA

AARts, Bas; BAUER, Martin W. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes, 2002.

ABDALA JR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.

ABREU, Martha. *Cultura popular: um conceito e várias histórias*. In ABREU, Martha; SOYET, Raquel, *Ensino de história: conceitos, temática, metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ADOLFO, Antônio. *Harmonia & estilos da música para teclado*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.

ADORNO, Theodor W. *A Indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas*. In ALMEIDA, Jorge M. B. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALMANAQUE BRASIL DE CULTURA POPULAR. São Paulo, n. 63, jun. 2004.

ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANTUNES, Milena Tibúrcio. *O choro: a força de um gênero na capital*. [Programa Institucional de Bolsas de Iniciação científica (PIBIC)]. Brasília, Universidade de Brasília (UnB), 2003.

APRO, Flávio. *Interpretação musical: um universo ainda em construção*. In LIMA, Sônia Albano de. *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. (org.) São Paulo: Musa, 2006.

ARGAN, Giulio; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Lisboa: Estampa, 1992.

ARIZA, Adonai. *Eletronic:samba. A música brasileira no contexto das músicas internacionais*. São Paulo: Annablume/FAESP, 2006.

ARRUDA, Ana. Rio de Janeiro: In *Enciclopédia Delta Universal*. Rio de Janeiro: Delta, 1990, vol. 13.

AYALA, Marcos; AYALA, Maira Ignez N. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ática, 2003.

BAERMAN, Noam. *The complete jazz keyboard method*. USA: Alfred Publishing Co., 1995.

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília; Ed. UnB, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Estética da comunicação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. *Obras escolhidas* v. III.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, *Obras escolhidas*. v. I.
- BENNET, Roy. *Forma e estrutura na música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- BERNARDO, Marco. *Waldir Azevedo. Um cavaquinho na história*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.
- BLANCO, Billy. *Tirando de letra e música*. Rio de Janeiro: Ricordi, 1996.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Culturas brasileiras*. In BOSI, Alfredo. *A dialética da comunicação*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003.
- \_\_\_\_\_. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRAIT, Beth. *Estilo*. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin. Conceitos Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: Unicamp, 1991.
- BRESCIANI, Maria Stella M. *Cultura e história – uma aproximação possível*. In *Cidade e literatura – 132*. Tempo Brasileiro – jan/mar, 1988.
- BRILL, Alice. *Da arte da linguagem*. São Paulo: perspectiva, 1998.
- CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga*. Rio de Janeiro: Gryfus, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Hermeto Pascoal um caso à parte*. In PASCOAL, Hermeto. *Calendário do Som*. São Paulo: SENAC, 2000.
- CANCLINI, Nestor G. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- CARLOS, Anna Fani A. *A Cidade*. São Paulo: Contexto, 2001.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- CATTELAN, João Carlos. *Matrix!?* In GREGOLIN, Maria do Rosário (Org.) *Análise do discurso: as materialidades do sentido*. São Paulo: Claraluz, 2003.
- CAZES, Henrique. *O choro do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- CEREJA, William. *Significação e tema*. In BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin - Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994, v. 1.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook – bossa nova*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.

- COTRIM, Gilberto. *História e consciência do Brasil*. São Paulo: Saraiva, 1996.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro. Rocco, 2001.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v. 1.
- DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002.
- Disponível:<[www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=TFORMC7nome+R%E1dio+Nacional](http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=TFORMC7nome+R%E1dio+Nacional)> Acesso em: 08 jun. 2008.
- DICIONÁRIO GROVE de música: Edição concisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- DIEHL, Astor Antônio. *Cultura historiográfica – memória, identidade e representação*. São Paulo: EDUSC, 2002.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999.
- DOSSE, François. *A história*. São Paulo: EDUSC, 2003.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e cultura popular*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- EPSTEIN, Isaac. *Gramática do poder*. São Paulo: Ática, 1993.
- FALCON, Francisco J. Calazans. *História e representação*. In CARDOSO, Ciro F.; MALERBA, Jurandir. (org.) *Representações – contribuições para m debate interdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.
- FARACO, Carlos Alberto. *Autor e Autoria*. In BRAIT, Beth. *Bakhtin. Conceitos Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura – globalização, pós-modernidade e identidade*. São Paulo: Estúdio Nobel SESC, 1997.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos & abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- FISCHER, Mick. *Marketing cultural*. São Paulo: Global, 2002.
- FREIRE, Vanda L. Bellard. *A história da música em questão – uma reflexão metodológica*. In Fundamentos de educação musical 2. Porto Alegre: CPG música / UFRGS, p. 113 – 135, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Música e sociedade – uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música*. Rio de Janeiro: Associação brasileira de educadores musicais (Abem) – Série Teses 1, abril/1992.
- FROTA, Wander Nunes. *Auxílio Luxuoso – Samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e Indústria Cultural*. São Paulo: Annablume, 2003.
- GAINZA, Violeta Hensy de. *La improvisacion Musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1983.
- GALVÃO, Walnice N. *Tudo no Brasil é grande*. Leitura. São Paulo, ano 20, n.3, p. 59 a 74, mar.2002.

- GARCIA, Cláudia; SILVA, Américo Eliel da; HOLANDA, Frederico; *Arquitetura e Urbanidade*. São Paulo: Pro-Editores, 2003.
- GAVA, Estevam José. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: Edusp, 2002.
- GINSZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GREGOLIM, Maria do Rosário. *Sentido, sujeitos e memória: com o que sonha nossa vã autoria?*In GREGOLIM, Maria do Rosário. (org.) *Análise do discurso: as materilidades do sentido*. São Carlos: Claraluz, 2003.
- GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- GUEST, Ian. *Harmonia – Método prático*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.
- HALL, Stuart. *Quem precisa de identidade?* In SILVA, Tomás T. [org.]. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Condição Pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e terra, 2004.
- HISTÓRIA DO SAMBA. Coleção em fascículo – 1997/1998, v.1
- HOBBSAWN, Eric J. *Nações e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- HOLSTON, James. *Acidade modernista. – uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- JODELET, Denise. *As representações sociais no campo das ciências humanas.*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2001.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Música e dança popular*. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- KOELLREUTER, Hans J. *Jazz harmonia*. São Paulo: Ricordi, 1960.
- LAUERHASS JR., Ludwig. *Getúlio Vargas e o triunfo do regionalismo brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2004.
- LEITE Miriam. *Retratos de família*. São Paulo: Edusp, 2000.
- LIMA, Sônia Albano. *Performance, prática e interpretação musical*. In Lima, Sônia Albano de. *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. (org.) São Paulo: Musa, 2006.
- LISPECTOR, Clarisse. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISOVSKY, Maurício. *Sob o signo do clic: fotografia e história em Walter Benjamin*. In FELDMAN, Bela; LEITE, Miriam M. (Org.). *Desafios da imagem. Fotografia, iconografia, vídeos nas Ciências Sociais*. Campinas: Papirus, 2008.
- MACHADO, Francisco de Ambrosio. *Imanência e História. A crítica do conhecimento em Benjamin*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2004.

- MACHADO, Maria Clara T. *Cultura popular: um contínuo refazer de práticas e representações*. In Patriota, Rosângela; Ramos, Alcides F. *História e cultura – espaços plurais*. Minas Gerais: Aspectos, 2002.
- MAFFESSOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O tempo das tribos – o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MAGALHÃES, Nancy; COSTA, Cléria Botelho da. *Contar História, fazer História*. Brasília: Paralelo 15, 2001.
- MAGNANI, José Guilherme C. *festa no pedaço – cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Huítec, 1998.
- MALAGODI, Maria Eugênia; CESNIK, Fábio de Sá. *Projetos culturais – elaboração, aspectos vogais, administração, busca de patrocínio*. São Paulo: Escritura editora, 2004.
- MARCHETTI, Paulo. *O diário da turma 1976-1986: a história do rock em Brasília*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2003.
- MATOS, Maria Izilda S. de. *Cotidiano e cidade*. In *Cotidiano e cultura – história cidade e trabalho*. São Paulo: Edusc, 2002
- MAZOTTI, Alda Judith; GEWANDSZNAJDER, Fernando. *O método nas Ciências Naturais e Sociais – pesquisa qualitativa e quantitativa*. São Paulo: Pioneira, 1998.
- MAYOL, Pierre. *O bairro*. In CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1996, v. 2.
- MELO, José Laurêncio; FERREIRA, Orlando da Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- MELLO, Maria Thereza Negrão. *Clio, a musa da História e sua presença entre nós*. In COSTA, Cléria Botelho (org.). *Um passeio com Clio*. Brasília: Paralelo 15, 2002.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral, caminhos e descaminhos*. In *Memória, História, Historiografia* - Revista Brasileira de História. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, vol. 13, n. 25/26. Setembro 1992/Agosto 1993, págs. 55 – 65.
- MOREIRA, Clarissa. *A cidade contemporânea entre a tabula rasa e a preservação*. São Paulo: Unesp, 2004.
- MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. *Música & História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo: Musicália, 1997.
- NUNES, Brasilmar Ferreira. *Brasília - a fantasia corporificada*. Brasília: Paralelo 15, 2004.
- OLIVEIRA, Márcio. *Brasília: o mito na trajetória da nação*. Brasília: Paralelo 15, 2005.
- ORLANDI, Eni P. *Análise do discurso – princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2002.
- ORTIZ, Renato. *A sociologia de Bourdieu*. São Paulo: Olho D'Água, 2003.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- PADILHA, Márcia. *A cidade como espetáculo – publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 1920*. São Paulo: Annablume, 2001.
- PARAIRE, Philippe. *50 anos de música rock*. Lisboa: Pergaminho, 1992.
- PASTORE, José. *Brasília – a cidade e o homem*. Brasília: Nacional e Ed. da USP, 1969.
- PAZ, Ermelinda. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Em busca de uma outra História: imaginando o imaginário*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 15, n. 29, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O imaginário da cidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade /UFRGS, 2002.
- \_\_\_\_\_. Entre práticas e representações: a cidade do possível e a cidade do desejo. In RIBEIRO, Luiz; PECHMAN, Roberto (org.) *A cidade, povo e nação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro – Reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Edição Fac-similar, 1936.
- POLLACK, Michel. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. v, n. 10, 1992, p. 200-212.
- RANGEL, Mary. *“Bom aluno” – real ou ideal?* Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- RIBEIRO, Darcy. *Teoria do Brasil: - Primeiros brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- RIBEIRO, Sandra B. *Brasília, memória, cidadania e gestão do patrimônio cultural*. São Paulo: Annablume, 2005.
- RODRIGUES, Antônio E. M. *Cultura urbana e modernidade: um exercício interpretativo*. In *Cidade e Literatura – 132 - Tempo Brasileiro – Jan/mar, 1988*.
- RODRIGUES, Rosângela Hammes. *Análise de gêneros do discurso na teoria bakhtiniana: algumas questões teóricas e metodológicas*. In Revista linguagem em (Dis)curso, Vol. 4, n. 2, jan/jun 2004.
- Disponível em: < <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0402/08htm> >  
Acesso em: 03 maio 2006.
- ROJO, Roxane. *Gênero do discurso e gêneros textuais: questões teóricas aplicadas*. Disponível em: < <http://www.fae.ufmg.br/ceale/generosdiscurso.pdf+Roxane> > Acesso em: 03 maio 2006.
- ROUANET, Sérgio. *É a cidade que habita os homens ou são eles que habitam a cidade?* In Revista USP. Dossiê Walter Benjamin, Set/Out/Nov 1992, n. 15, São Paulo.
- SANCHEZ, Fernanda. *A reinvenção das cidades para um mercado mundial*. Chapecó: Argos, 2003.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SEEGER, Anthony. *Por que os índios Suyá cantam para as suas irmãs*. In VELHO, Gilberto. (org.) *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.



- SÈVE, Mário. *Vocabulário do choro – estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário da musica pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. *A construção de Brasília – modernidade e periferia*. Goiânia: Ed. da UFG, 1997.
- SHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.
- SILVA, Tadeu Tomás. *Identidade e diferença*. (org.) Petrópolis: Vozes, 2000.
- SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: D´Araújo, 1970, p. 97-98.
- SOBRAL, Adail. *Ético e estético. Na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas*. In BRAIT, Beth. *Bakhtin - Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- STEVENS, Garry. *O círculo privilegiado*. Brasília: Ed. da UnB, 2003.
- STORT, Eliana V. R. *Cultura, imaginação e conhecimento*. São Paulo: Unicamp, 1993.
- TEIXEIRA, João Gabriel de Lima C. *A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello. : um estudo de caso de preservação musical bem sucedida*. In Congresso Brasileiro de Sociologia, 2007, Recife. Recife: UFPE, 2007, p.31 e 32.
- Disponível em: <[http://www.subsociologia.com.br/congresso\\_v02/hot\\_papers.asp](http://www.subsociologia.com.br/congresso_v02/hot_papers.asp)>
- Acesso em: agosto 2007.
- THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Música popular - um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Pequena história da música popular brasileira*. São Paulo: Art, 1991.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- VASCONCELOS, Hamilton de Holanda; OLIVEIRA, Heitor M. *Catálogo e álbum dos choros de Brasília*. Brasília: UnB, 1997. [Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC)]. Brasília, Universidade de Brasília (UnB), 1997.
- VELLOSO, Mônica P. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900 – 30)*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.
- VERÍSSIMO, Francisco S. *Vida urbana: a evolução do cotidiano da cidade brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ/Zahar, 1995.

Clímaco, Magda de Miranda

Alegres dias chorões: o choro como Expressão Musical no cotidiano de Brasília. Anos 1960 - Tempo Presente.

Brasília, UnB / Instituto de Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em História,  
Departamento de História, 2008.

487 f.; II; enc.

Orientadora: Mello, Maria T. Ferraz Negrão de  
Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília  
Instituto de Ciências Humanas, Programa de Pós-  
Graduação em História, Departamento de História,  
2008.

1. Brasília. 2. Modernidade. 3. Música. 4. Choro  
5. História 6. História Cultural 7. Identidades.  
6. Representações.

I. Mello, Maria T. Ferraz Negrão de

II. Universidade de Brasília / Instituto de  
Ciências Humanas, Departamento de História.

III. Título.