

# A ESCOLA BRASILEIRA DE CHORO RAPHAEL RABELLO DE BRASÍLIA: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida

João Gabriel L. C. Teixeira\*

**Resumo:** Este trabalho faz parte de uma investigação mais ampla sobre a formação do campo artístico de Brasília que procura estabelecer os elementos do processo de educação sentimental dos artistas de projeção da capital federal. Enfoca o desenvolvimento e aceitação do “choro” enquanto gênero musical num contexto de contemporaneidade e numa urbe já denominada de capital nacional do *rock*. Mostra como elementos musicais tradicionais se combinaram para transformar a Escola de Choro de Brasília num caso bem-sucedido de educação musical. Insere a história desse gênero musical nas especificidades da criação artística da cidade e compara o seu destaque com o de outras áreas da criação cultural. Discute se haveria, realmente, uma forma específica brasiliense de “chorar” e apresenta uma síntese das carreiras de alguns de seus “chorões” mais famosos. Finalmente, apresenta algumas conclusões a respeito da afirmação de que, a despeito de sua curta existência (47 anos), a capital federal já teria se tornado em verdadeira “usina de talentos” e sobre o papel da Escola de Choro na confirmação ou rejeição dessa afirmação.

**Palavras-chave:** Brasília, choro, educação musical, *habitus* artístico.

---

\* Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (SOL) e do Laboratório de Pesquisa em Estudos da *Performance* (Transe) da Universidade de Brasília (UnB). Doutor em Sociologia pela Universidade de Sussex (Inglaterra) e pós-doutor em Sociologia do Teatro na New School for Social Research (Nova Iorque) e em Sociologia da Arte na Maison des Sciences de l’Homme, Paris Nord.

Artigo recebido em 25 set. 2007 e aprovado em 17 dez. 2007.

*Brasília*

*Este avião de luxo  
Escancarado em pleno Planalto Central  
Brasília é um pecado Capital*

Paulo Leminski

## **Introdução**

Este trabalho faz parte de uma investigação mais ampla sobre a formação do campo artístico de Brasília que procura estabelecer os elementos do processo de educação sentimental (maturação social)<sup>1</sup> dos artistas de projeção da capital federal.

O projeto de pesquisa tinha como objetivos identificar as razões de uma presumida fertilidade diferencial para a produção e maturação de talentos em um número significativo de áreas artísticas em Brasília, quando comparada com outros centros urbanos brasileiros maiores, e, também, investigar se a especificidade da cidade responderia por tal diferencial, se existente. Uma lista preliminar de áreas foi selecionada, a fim de serem identificados nomes de reconhecida expressão e, na seqüência, uma lista de questões relacionadas com os objetivos acima foi organizada, para ser colocada a 23 desses nomes. Esperava-se que esse procedimento detectasse frestas nos seus discursos, as quais permitiriam a percepção de informações que teriam sido recusadas por eles numa primeira aproximação.

Os nomes foram selecionados a partir de discussões realizadas com os membros da equipe da pesquisa e informantes privilegiados sobre a produção artística local. Entre eles constam, além dos expoentes fundadores (Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Athon Bulcão, Wladimir Murtinho, Dulcina de Moraes), também artistas pioneiros (fotógrafo: Luiz Humberto Pereira; cineasta: Vladimir Carvalho), artistas visuais (Cildo Meireles, Luiz Áquila, Glênio Bianchetti, Evandro Salles e Marília Panitz), artistas cênicos (Hugo Rodas, Françoise Fourton, Adriano e Fernando Guimarães,

Marcelo Saback), músicos (Fê Lemos, baterista da banda Capital Inicial; Gutze Woortmann, da Plebe Rude; Dado Villa Lobos, da Legião Urbana; Loro Jones, do Capital Inicial), promotores culturais (Maria Duarte), cantores (Ney Matogrosso).

Não obstante outros renomados artistas e instituições formadoras dos talentos locais terem sido identificados no decorrer da pesquisa, como ficará evidenciado mais adiante, o que conduziu à elaboração deste artigo foi o aparecimento do fenômeno de um verdadeiro re florescimento do gênero musical denominado choro e de seus respectivos chorões, como são denominados na cidade de Brasília os musicistas que o praticam.

Esse florescimento, por outro lado, tem dado margem à constituição de um campo artístico específico, não somente em Brasília, mas nacionalmente ou internacionalmente.<sup>2</sup> Nesse sentido, é preciso lembrar que, discorrendo sobre o campo artístico, Bourdieu (1996)<sup>3</sup> afirma que este é um

campo de forças possíveis, que se exercem sobre todos os corpos que nele podem entrar, o campo do poder é também um campo de lutas, e, talvez, a esse título comparado a um jogo: as disposições, ou seja, o conjunto das propriedades incorporadas, inclusive a elegância, a naturalidade ou mesmo a beleza, e o capital sob suas diversas formas, econômica, cultural, social, constituem trunfos que vão comandar a maneira de jogar e o sucesso no jogo, em suma, todo o processo de envelhecimento social que Flaubert chama de “educação sentimental”.

Conseqüentemente, decidiu-se focar neste estudo o processo de construção da “educação sentimental” desses artistas brasilienses. Embora não seja utilizado deliberadamente nas análises contidas neste texto, vale frisar também o conceito de “estrutura de sentimento” de Raymond Williams (1979)<sup>4</sup> no que ele se aproxima do conceito de Bourdieu. A estrutura de sentimento, à sua maneira, também procura dar conta de significados e valores tal como são sentidos ativamente, conforme destaca Ridenti (2006, 230), constituindo-se,

dessa forma, uma hipótese cultural de relevância especial para a arte e a literatura.

## A literatura

A revisão da literatura mostrou uma falta de dados empíricos atualizados nos estudos sobre Brasília, em geral.

Uma das obras sociológicas mais prestigiosas sobre Brasília, intitulada *Brasília: a construção do cotidiano*, organizada por Brasilmar F. Nunes (1997), é composta por contribuições de estudiosos do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília. Três deles inspiraram alguns dos *insights* que orientaram a execução do Projeto, apesar de não estarem diretamente relacionados aos tópicos incluídos inicialmente no projeto de pesquisa original.

O primeiro estudo – intitulado “O profano e o sagrado na construção da terra prometida”, de autoria de Lourdes Bandeira e Deis Siqueira –, lida com o misticismo e a religiosidade que acompanham a história de Brasília, sobre a qual foi projetado um caráter milenarista e utópico que lhe atribuiu o destino de capital do Terceiro Milênio. As autoras mencionam o censo espiritual de 1997, realizado pela Secretaria de Turismo, que revelou a existência no Distrito Federal de 1.074 variações de seitas e religiões, incluindo terreiros e centros espíritas, estimando-se que de existam cerca de 350 grupos ou seitas místico-esotéricas, e 269 templos religiosos, 45 centros kadercistas, 42 pentecostais e 10 de inspiração oriental (Bandeira, Siqueira, 1997, p. 228).

O segundo – “O patrimônio modernista e a diversidade cultural” – de autoria de Mariza Veloso Santos (1997), discute questões referentes ao patrimônio arquitetônico modernista instalado em Brasília e a – sempre mencionada – diversidade cultural amalgamada na/pela cidade, a partir de uma alentada “densidade

simbólica” presente na modernidade urbanística e arquitetônica brasiliense.

Já o terceiro – “Formas de sociabilidade e cultura da festa na juventude brasiliense nos anos 90” –, elaborado por Maria Angélica Madeira (1997), lida com cultura jovem, *rock music* e festas em Brasília, aludindo às formas de sociabilidade que brotaram no Planalto Central do País.

A influência exercida por esses três estudos refletiu-se na inclusão de perguntas sobre misticismo, patrimônio cultural e formas de sociabilidade, uma vez que esses temas se mostravam relevantes e convenientes para a compreensão do desenvolvimento da produção artística em Brasília, tendo em vista, principalmente, a compreensão do florescimento do *rock* e do choro brasilienses enquanto fenômenos de repercussão nacional.

Paviani e Gouveia (2003) organizaram e publicaram *Brasília: controvérsias ambientais*, obra na qual são tratados tópicos relevantes para a compreensão da sua problemática urbana, tais como a lógica social do seu espaço urbano e a qualidade ambiental, que refletem a imagem da cidade, suas práticas socioespaciais e suas representações.

Nunca é suficiente lembrar, como o faz Cidade (2003, p. 164), que:

Para visitantes e pensadores ilustres, como André Malraux, a cidade evocava ‘audácia, energia e confiança’ formulando a imagem que ficaria conhecida de Brasília, como uma verdadeira ‘capital da esperança’...

A dinâmica espacial de Brasília, segundo Cidade (2003, p. 159), deve-se à *convivência de um discurso e de uma imagem que pretendem promover uma ideologia igualitária, mesmo diante de uma prática claramente antagônica a essas pretensas aspirações...*

A investigação também procurava, a seu modo, iluminar essa especificidade contraditória, apresentando suas manifestações nos *habitus* artísticos locais. *Habitus*, segundo Bourdieu (1996), define um sistema de disposições duradouras, absorvidas pelo indivíduo durante seu período de socialização. Nas palavras de Bonnewitz (2003, p. 77) são as

atitudes, inclinações para perceber, sentir, fazer e pensar, interiorizadas pelos indivíduos, em razão de suas condições objetivas de existência, e que funcionam então como princípios inconscientes de ação, percepção e reflexão. A interiorização constitui um mecanismo essencial da socialização, na medida em que os comportamentos e valores apreendidos são considerados como óbvios, como naturais, como quase instintivos: a interiorização permite agir sem ser obrigado a lembrar-se explicitamente das regras que é preciso observar para agir.

Deduz-se apenas que, se às vezes eles funcionam como princípios inconscientes, é de se esperar que alguns dos expoentes entrevistados pela pesquisa não os tenham reconhecido ou apontado. Conforme ficará evidenciado no desenvolvimento deste trabalho, existem fatores de caráter não material que são avaliados de forma contraditória, ora realçando a sua influência na formação dos respectivos *habitus* artísticos, ora relegando a sua relevância à esfera do desconhecido ou do pouco refletido.

Além disso, entre os trabalhos acadêmicos cotejados,<sup>5</sup> é digna de nota a dissertação de mestrado elaborada por Vargas (1989) que traz o único capítulo acerca do campo da produção cultural em Brasília, significativamente intitulado “O rosto sem face”. Cabe aqui o destaque que Vargas atribui à gestão do fotógrafo Luiz Humberto na direção executiva na Fundação Cultural do Distrito Federal (1985-1986), apresentada enquanto “experiência de democratização da política cultural ligada à questão da cidadania” (p. 370), apesar de sua curta duração.

## Preenchendo as lacunas

Acrescente-se, porém, que a mencionada escassez vem sendo preenchida, tornando-se particularmente verdadeira ainda e apenas quanto ao fazer artístico. Existem poucos trabalhos sobre temas artístico-culturais produzidos em e sobre Brasília. Na verdade, o único livro sobre esses temas – quando do início da pesquisa – era o de Maria de Souza Duarte (1983). Conseqüentemente, qualquer estudo neste campo estava marcado pelo seu espírito pioneiro, o que constitui em si mesmo um tema sempre presente quando o objeto de estudo é Brasília.

Diante da citada escassez e do marcado pioneirismo do livro de Maria Duarte, *Educação pela arte: o caso Brasília*, foi solicitado um depoimento a essa educadora de reconhecido prestígio e que chegou a Brasília em 1970.<sup>6</sup> Ela ocupou o cargo de secretária de Cultura do Distrito Federal em 1995, e, nessa época, teria sido a grande incentivadora da criação da Escola de Choro (*Correio Braziliense*, 19 jul. 1995, Caderno Dois, p. 1).

Durante a entrevista, quando indagada sobre a possibilidade de atualizar o mencionado livro, ela afirmou que a realidade brasiliense atual é bem diferente da de 1982, ano em que concluiu o livro resultante de sua dissertação de mestrado em educação, defendida na Universidade de Brasília. Quanto à influência da imigração na produção cultural de Brasília, Maria Duarte acredita que, atualmente, as pessoas que vêm para Brasília trazem uma carga de problemas e não mais as expectativas e a utopia de antigamente. Hoje, em dia, eles já sabem que Brasília já é uma cidade formada, cosmopolita: uma cidade que já tem a sua cultura.

Em 1979, quando foi um dos promotores do Seminário “Existe uma Cultura Candanga?” já acreditava em um modo de vida próprio do candango, um modo diferente que somava todas as contribuições dos migrantes dos diversos Estados. Hoje ela vê um traço ainda

mais forte, citando as seguintes características: concepção bastante diferenciada do espaço; a idéia de ilha da fantasia, que resume o abismo social entre o Plano Piloto e as cidades satélites; a presença do poder federal e as diferentes linguagens artísticas identificadas com Brasília (produções de Renato Mattos, Liga Tripa, Glênio Bianchetti e o Clube do Choro).

Maria Duarte pensa que *o ambiente e as belezas naturais da cidade atuam como fatores que influenciam a produção cultural local. A beleza da cidade desperta a sensibilidade. A arquitetura, o verde, o horizonte, o céu tranqüilizam os moradores. O alto grau de informação dos cidadãos também pesa na produção artística.* Ela considera Brasília uma cidade bastante politizada.

A campanha pelas eleições diretas esteve ligada intimamente aos artistas locais. Movimentos como o Centro Universitário de Cultura e Arte (CUCA), a Frente Cultural e o Cresça (Escolinha de Arte), além da imprensa alternativa, realizavam contestações de caráter político e cultural. Nos anos 70 e 80, Brasília foi a musa de diversos artistas e já havia uma produção da cidade sobre a cidade (fotografia, teatro, vídeo).

Nos anos 60 e 70, a produção cultural era quase toda oficial, financiada pela Fundação Cultural, de boa qualidade, mas emergia uma produção alternativa, marginal e bastante criativa. Hoje em dia, a produção é realizada com dificuldade, mas os artistas contam com as benesses oficiais. Ela é, ao mesmo tempo, mais sofisticada e bem comportada e não há mais um objeto claro a ser contestado.

Maria Duarte também destacou o grande interesse em torno do cerrado. As pessoas estão aprendendo a admirar este tipo de vegetação. Essa valorização do cerrado seria uma contribuição cultural de Brasília para o resto do Brasil. O cerrado tem se tornado em objeto artístico.



A entrevistada não soube dizer se Brasília já teria se tornado um celeiro de excelências artísticas.<sup>7</sup> Afirmou apenas que o investimento no campo da cultura na época da construção foi grande. Vieram várias excelências de diversas áreas e isto teve uma influência marcante, com um efeito multiplicador. Também acredita muito na contribuição das pessoas que fizeram a Universidade de Brasília: Lúcio Costa, Cláudio Santoro, Oscar Niemeyer, Ana Mae Barbosa, Glênio Bianchetti, Athos Bulcão, Darcy Ribeiro, Nelson Pereira dos Santos, Ferreira Gullar foram algumas das excelências que passaram pela cidade.

As excelências geradas em Brasília, para Maria Duarte, seriam: Françoise Fourton, Denise Bandeira, irmãos Guimarães, Hugo Rodas e Chico Expedito no campo das artes cênicas, e Ney Matogrosso no campo musical. No campo educacional, citou a bolsa-escola, Escola de Música, Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, Universidade de Brasília, as escolas-parque e algo do ensino especial.

Confirmando a dupla inclusão de Duarte do choro entre as excelências artísticas produzidas por ou em Brasília, este artigo também procura apresentar em algum detalhe o processo e as razões para o surgimento dessas ímpares instituições musicais: o Clube do Choro e a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello.

Os fatores que influenciaram a formação dessas excelências artísticas na visão de Maria Duarte foram: a educação, acesso à informação, viagens, estética (noção de beleza), espaço muito bonito, excesso de tempo livre e a forma como se aproveita esse tempo com suas implicações sobre a sociabilidade local. Comentou também o papel das embaixadas e organismos internacionais que promovem eventos na cidade, como a Aliança Francesa e Casa Thomas Jefferson. Destacou que o I Festival Latino-Americano de Arte e Cultura de 1987 (FLAAC), do qual foi um dos principais organizadores, contou com um grande envolvimento das embaixadas

e que os órgãos internacionais muitas vezes fazem uma articulação entre Brasília e o resto do Brasil.

Em 2004, publicaram-se duas novas obras em que a produção cultural de Brasília é colocada em relevo.

A primeira – *Histórias do teatro brasileiro* –, foi organizada por Fernando Pinheiro Villar e Eliezer Faleiros de Carvalho (2004), respectivamente professor e aluno do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Nessa obra, composta por uma miríade de textos e depoimentos, celebra-se, sobretudo, o esforço paulatino que se empreende para preencher as lacunas na literatura produzida localmente sobre as artes brasileiras em geral. Por exemplo, Faleiros de Carvalho (2004, p. 52 e 53) menciona:

No final da década de 1990 e no início do século XXI, a cidade recebe também um grande número de novos espaços para apresentações teatrais como, por exemplo, o Teatro dos Bancários (1996), o Teatro Goldoni (1998), o Espaço Cultural ANATEL (1999), o Teatro do CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil (2000), o reformado Teatro da Caixa no Conjunto Cultural da Caixa Econômica Federal (2001), o Teatro Ulysses Guimarães (2002), o mais uma vez reformado Teatro Nacional Plínio Marcos (antiga Casa do Teatro Amador, 2002) e a Sala Helena Barcellos no Complexo das Artes da UnB (2002), futuro Teatro Helena Barcelos.

Ressaltando o seu entusiasmo pelo *boom* espacial das casas de espetáculo em Brasília, o mesmo autor comenta que:

Esses novos espaços vêm favorecendo a criação de novos grupos e a atuação e fortalecimento de diversos grupos e artistas do Distrito Federal, como também possibilitando a formação de um novo público, favorecendo uma maior absorção de profissionais no mercado e uma maior ebulição do movimento teatral de Brasília que vêm apresentando nesse princípio de século XXI uma média de dez espetáculos diferentes por semana divulgados no *Correio Braziliense*. (Carvalho, 2004, p. 54).

A outra obra, coordenada por Wagner Hermuche (2003) – *Abstrata Brasília concreta* – constituiu-se num luminoso volume apologético sobre a cidade enquanto obra de arte ela mesma e com imagens fotográficas suntuosas do Plano Piloto da Cidade visto através do ângulo de sua geometria, de sua carta celeste, de sua vegetação selvagem e estranha, da terra vermelha do cerrado, de sua luminosidade transcendente, de sua flora e fauna (inclusive a humana) prodigiosas. Esta obra confirmou de forma insofismável o novo interesse pelo cerrado, preconizado na entrevista de Maria Duarte.

Entretanto, apesar do entusiasmo dessas novas contribuições, elas não registram a existência de nenhuma das duas instituições encarregadas da preservação musical na cidade, e que foram destacadas por Maria Duarte. Por conseguinte, este artigo, além de preencher essa lacuna, buscando focar o desenvolvimento e aceitação do choro enquanto gênero musical num contexto de contemporaneidade e numa urbe já denominada de capital nacional do *rock*, procura também mostrar como elementos musicais clássicos e tradicionais se combinaram para transformar a Escola de Choro de Brasília num caso bem-sucedido de educação musical.

Assim, busca-se também inserir a história do choro em Brasília nas especificidades da criação artística dessa cidade e avaliar o destaque alcançado por esse gênero musical no âmbito da sua criação cultural. No final, discute-se se haveria, realmente, uma forma específica brasiliense de “chorar”, examinando as trajetórias de dois de seus chorões mais famosos. Finalmente, apresentam-se algumas conclusões a respeito da afirmação de que a capital federal já teria se tornado em verdadeira “usina de talentos”, a despeito de sua curta existência (47 anos) e qual o papel da Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello e do Clube do Choro na manutenção ou rejeição dessa afirmação.

## Um pouco da história do choro no Brasil

Pode-se localizar o surgimento do choro no século XIX, quando a classe média brasileira importou a polca da Europa. Em 1870, ela já havia sido introduzida aos músicos populares do Rio de Janeiro que lhe adicionaram um tom plangente dando a impressão de melancolia (Dias, 1997, p. 52),<sup>8</sup> daí o nome de choro e de chorões. No seu entender, a transnacionalidade do choro tem a ver com a hibridez dos gêneros musicais e que a transnacionalização do choro pode ter sido gerada a partir da sua semelhança com a música barroca, conforme observou um freqüentador do Clube. Segundo Mariz (1959, p. 135), tratava-se na verdade de uma “polca dengosa”.<sup>9</sup>

Inicialmente, o choro se apoiou no repertório de danças européias (polcas, valsas e *scottisches*<sup>10</sup>). Como informa Pinheiro (2003, p. 26),<sup>11</sup> o repertório próprio do choro é proveniente de adaptações dessas danças, através da ampliação do espaço reservado não só à *improvisação e à virtuosidade instrumental, mas também às inflexões ou modulações melancólicas que justificam seu nome*. Além disso, é a intensa e expressiva movimentação do baixo, realizada nas cordas graves do violão de sete cordas (baixaria) que define uma das características mais importantes do choro (Almeida, A. Z., 1999).

Continuando na caracterização do choro, Cazes (1998) pondera que a improvisação, ao contrário do que aconteceu com o *jazz*, não era comum nas primeiras décadas (final do século XIX) e que, no choro, ela está mais próxima da variação melódica, ou seja, é enriquecida com recursos variados de ornamentação.

Embora não seja considerada uma música dançante, esse gênero, nos seus primórdios, ainda sob a forma de maxixe, ruborizava a capital da República no início do século XX, pois, mais do que os versos, os movimentos ousados da dança escandalizavam os mais

pudorosos. Mesmo sendo apenas tocado ao violão no Palácio do Catete (residência do presidente da República na época), em 1914, o “Corta-Jaca” (como ficou conhecido o maxixe “Gaúcho” de autoria da maestrina e também compositora de choros Chiquinha Gonzaga<sup>12</sup>) provocaria a indignação do senador baiano Ruy Barbosa.<sup>13</sup> Disse, na época, Sua Excelência:

Uma das folhas de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das boas maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o **corta-jaca** à altura de uma instituição social. Mas o **corta-jaca** de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o **corta-jaca** é executado com todas as honras de Wagner, e não se quer que a consciência desse país se revolte, que as nossas faces se enrubsçam e que a mocidade se ria!

Contudo, desde a sua origem, o gênero musical denominado “choro” não é para ser dançado nem cantado. Ele é para ser tocado nas chamadas “rodas de choro” e cantado apenas excepcionalmente, por exceção, como o fazia a cantora potiguar, Ademilde Fonseca, dona de um trinado particular na voz, reverenciada durante mais de vinte anos como a “rainha do chorinho”.<sup>14</sup>

Definindo esse gênero musical enquanto uma forma de tocar, Pinheiro (2003, p. 13) esclarece que seu desenvolvimento deu-se *através e por intermédio e influência de Pixinguinha* e que, nos séculos XIX e XX, tornou-se

um dos principais gêneros musicais brasileiros, praticado, sobretudo nas grandes capitais, Rio de Janeiro e São Paulo. Ele foi a princípio, utilizado como um gênero popular, mas no decorrer dos anos, transbordou para uma prática erudita, influenciando tanto a produção de compositores brasileiros eruditos, como Heitor Villa-Lobos,

Francisco Mignone, Radamés Gnattali, quanto de outros gêneros da música popular brasileira, tornando-se a matriz harmônica e formal de nossa música instrumental.

No seu *Catálogo e álbum dos choros de Brasília*, Hamilton de Holanda<sup>15</sup> sustenta que, até a década de 1920, considerava-se o choro como uma forma de tocar e não um gênero musical como é classificado hoje. Nesse sentido, observa o instrumentista e pesquisador:

[...] Desde a metade do século XIX, era realmente uma música tocada tendo como formação do conjunto executante os instrumentos: flauta, responsável pela condução da melodia principal; cavaquinho, centrador de ritmo e o violão harmonizador. Estes conjuntos tocavam gêneros como o maxixe, a polca, a mazurca – gêneros europeus –, o lundu africano, dando um caráter de improvisado a esses estilos.

O choro tem os seus personagens e heróis. Sobre o compositor Joaquim Antonio da Silva Callado, conhecido como o “pai dos chorões” e autor de quase 70 melodias, informa Diniz (2003, p.15):

Mestiço simpático, exímio flautista, mulherengo, e muito popular na cidade do Rio de Janeiro, Joaquim Callado era “filho da primeira geração do choro”. Ao seu lado estavam Viriato Figueira, também flautista e saxofonista, Virgílio Pinto, compositor e instrumentista, e o flautista Saturnino, entre outros músicos que ajudam a criação do choro.

Entre as composições de Callado, destaca-se “A Flor Amoro-rosa”, reconhecida como a primeira obra a ser considerada choro (Pinheiro, 2003, p. 21). Composta em 1877 a partir de um lundu, esta polca se transformou em um dos clássicos do choro e aquele ano foi fixado como data simbólica de nascimento do choro.<sup>16</sup>

Cazes (1998, p. 24), ao destacar no papel proeminente de Callado na criação do choro, lembra a influência do flautista belga Mathieu-André Reichert, contratado pelo imperador D. Pedro II em 1859, junto com um grupo de virtuosos europeus, para tocar no palácio. Na opinião de Odette Ernest Dias (1990), flautista de origem francesa que chegou a Brasília em 1974 para lecionar no Departamento de Música da UnB, foi do encontro da técnica virtuosística de Reichert com a malícia rítmica de Callado que teria surgido a linhagem brasileira de flauta.

Dentre outros personagens importantes a quem o Clube do Choro de Brasília presta tributo, incluem-se Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Ary Barroso, Heitor Villa-Lobos e Radamés Gnatalli. Seria impossível discorrer aqui sobre a obra e a influência de cada um, inclusive porque fugiria aos propósitos deste trabalho. Cabe atentar, porém, que as suas composições fazem parte do repertório clássico tanto do Clube como da Escola de Choro de Brasília. É através das melodias criadas por esses expoentes que os alunos da Escola são iniciados no mundo do choro e elas sempre fazem parte das rodas de choro promovidas no seu âmbito e mesmo no do Clube. Por exemplo, entre 1997 e 2006, Villa-Lobos e Radamés Gnatalli foram os seus principais homenageados.

A respeito da relevância de Villa-Lobos, que compôs uma série de choros – o que deu ao gênero grande prestígio no meio acadêmico –, Diniz (2003, p. 26) relembra:

Quando Villa-Lobos recolheu elementos da música popular urbana e do folclore para elaborar as suas sofisticadas composições, fundando então uma estética nacional, inspirou-se nas obras de Ernesto Nazareth, João Pernambuco, Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros. Relembrando aquela época, afirmou certa vez que “depois dos concertos, quando a gente pegava um trem, ia pra bem longe tomar cachaça e fazer serenata, fazer choro. Nós chegávamos na porta de um fulano que a gente sabia que gostava muito disso,

mas antes de entrar tocávamos as improvisações do momento... era uma beleza”.

Informa também Diniz (2003, p. 27) que Radamés Gnatalli (maestro e arranjador), num “arroubo de admiração” teria elegido o choro enquanto o *gênero mais evoluído da música brasileira. Existem milhões de choros, mas os bons mesmo são os do Pixinguinha. Bom por estar muito elaborado? Não, porque ele é um sujeito genial...*<sup>17</sup>

## O Clube do Choro de Brasília

Por razões puramente cronológicas, discorre-se inicialmente sobre a história e a repercussão do Clube do Choro de Brasília, do qual a Escola é sucedânea. Pode-se afirmar que ele 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 Universidade de Brasília.<sup>18</sup> Como terceiro elemento formador e disseminador do gênero musical em pauta, pode-se acrescentar a migração de talentosos instrumentistas e compositores de choro, provenientes do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia e de outros Estados brasileiros desde a época da construção da cidade.

O Clube do Choro de Brasília foi criado em 1977.<sup>19</sup> Pinheiro (2003) acrescenta que o choro veio para Brasília trazido por personagens individuais, lembrando os nomes de Avena de Castro, Jacob do Bandolim, Pernambuco do Pandeiro, Bidê da Flauta, Odete Ernest Dias e muitos outros. Segundo Juliana Dias (1977, p. 53), seus fundadores eram músicos que vieram para Brasília por vários motivos:

Alguns eram funcionários públicos ou militares transferidos para a Capital. Outros procuravam apenas uma vida mais tranqüila na nova cidade. Waldir Azevedo, por exemplo, abandonou o Rio e seu cavaquinho, e veio para Brasília no anonimato à procura de paz. Mas



músicos de tão grande porte, ao se encontrarem aqui, não puderam abandonar esse passado. Começaram a se encontrar com frequência e logo fundaram o Clube do Choro.

Informa Pinheiro (2003, p. 49) que, ainda nessa fase, sem uma sede definitiva, os encontros aconteciam, eventualmente, nos bares e, depois, na casa de um ou outro músico nos fins de semana. Outra residência usada como local desses encontros foi a da professora Odette Ernest Dias, que, posteriormente, virou ponto de encontro regular, onde se realizou a Assembléia Geral para fundação do Clube, em 9 de setembro de 1977. E conclui, a respeito do papel desempenhado pelo Clube na cidade:

além de local de encontro, o Clube serve à população com um acervo de pesquisa e conhecimento, com cerca de 50 títulos de cds lançados por artistas locais e dos que são convidados a participar dos projetos do clube. Possui ainda gravações de todos os *shows* apresentados e uma biblioteca sobre a história do choro e biografias de chorões. (Pinheiro, 2003, p. 52).

Ressalte-se que o trabalho da mencionada pesquisadora é pioneiro no que se refere à implantação e desenvolvimento do choro em Brasília. Ela menciona que depois de um período de intermitência, o Clube iniciou uma fase de revitalização a partir de 1994, quando Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim, baiano de origem, assumiu a presidência. Além de Waldir Azevedo, Raphael Rabello e, depois, com apoio de figuras nacionais, como Paulinho da Viola e Armandinho Macedo, a dedicação de Reco do Bandolim tem sido primordial para a sua continuidade, como também para a criação e manutenção da Escola de Choro.

O *Correio Braziliense*, de 8 de maio de 1979, publicou reportagem em que Reco do Bandolim, iminente baluarte do choro em Brasília, já declarava que é preciso preservar a dignidade do instrumentista. Tal como alguns dos demais artistas chorões, Reco começou pelo *rock*, tocando guitarra e, nessa condição, foi membro da banda que acompanhou a cantora Cássia Eller.

Durante uma apresentação de Armandinho Macedo e Moraes Moreira em Salvador tomou conhecimento da existência do bandolim que, segundo suas palavras, produzia um “som” sedutor, vindo depois a ganhar esse cognome. Hoje ele vê o choro como um trampolim, mas não um trampolim de concreto armado e sim um trampolim de mola de onde *você se lança procurando novos tons*. Na sua entrevista de campo, ele narrou a sua descoberta da seguinte forma:

Quanto à Escola, é um sonho antigo. Quando nos anos 70, tocava guitarra embalado pelos grandes festivais, entre eles o Woodstock, época da liberação sexual, das drogas, dos *hippies*, da defesa da paz, do amor, eu e toda a minha geração não tínhamos a menor idéia de quem era Pixinguinha, Jacob, Waldir Azevedo. Considero isso um crime de lesa pátria. Foi preciso estar de férias em Salvador, verão dos anos 70, para assistir, extasiado, a uma apresentação de Armandinho e Moraes Moreira. O grupo Novos Baianos tinha acabado e Moreira iniciava uma carreira solo. Foi quando apresentaram o choro de Jacob do Bandolim, “Noites cariocas”. Confesso que perdi o chão. O mundo desabou. Fiquei em transe. Tive uma identificação imediata e quis saber o que era aquilo.

Não obstante a experiência sensorial narrada, posteriormente, quando indagado sobre a presença mística na história da Escola, Reco do Bandolim declarou que não identifica nada que fortaleça essa idéia, apesar de estar de acordo quanto ao misticismo presente em nossa cidade.

Em 1997, quando foi criada a Escola, Juliana Dias registrou que em Brasília existiam seis grupos de choro com origem no Clube e que a cidade já contava com alguns dos melhores chorões a nível nacional.<sup>20</sup>

Referindo-se aos fatores que ensejaram o vicejo do choro em Brasília, Pinheiro (2003, p. 47) também menciona:

Esta música (o choro) chega em Brasília quando esta ainda estava sendo construída, por intermédio do próprio presidente JK. Este,

amante da música brasileira, sempre trazia músicos e cantores para sua residência, o Catetinho.<sup>21</sup> E, mais, para conquistar os estrangeiros e personalidades da política que vinham visitar as obras da nova cidade, promovia grandes saraus e serestas neste mesmo local.

Como ficou dito, desde suas raízes, o choro não era um gênero musical para ser dançado nem cantado. Não obstante, o choro também não pode ser considerado música de fundo. Em geral, e notadamente no Clube do Choro de Brasília, o público mostra um grande respeito pela música. Outra marca fundamental dos artistas que ali se apresentam é o seu profissionalismo, expresso sob formas extremas de virtuosismo e domínio da técnica.<sup>22</sup> Além disso, eles se preocupam em preservar principalmente o repertório do gênero do final do século XIX e início do século XX.

## **A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello**

Em 8 de março de 2005, o *Correio Braziliense* publicou uma reportagem intitulada “A melhor do Brasil”, informando que, com turmas completamente lotadas, a *Escola de Choro Raphael Rabello tornou-se referência nacional em sete anos, aguarda dinheiro público para construção de sua sede definitiva, que já ganhou projeto de Oscar Niemeyer* (Caderno Cultura, p.1 e 2).<sup>23</sup> Infelizmente, não foi possível entrevistar o violonista, falecido em 1995 e certamente incluí-lo nas listas selecionadas pela pesquisa das excelências artísticas de Brasília. A mesma edição do citado jornal trazia o seguinte obituário de Raphael Rabello, com o título de “O Mozart do Choro”:

Raphael Rabello nasceu em outubro de 1962 e morreu jovem, em abril de 1995, aos 32 anos. Três anos depois, seria inaugurada em Brasília a escola que leva seu nome. Começou a tocar violão aos 12 anos. O primeiro conjunto que formou, os Carioquinhas, era de choro. Foi aluno do lendário violonista Dino 7 Cordas e com ele gravou um disco em 1991. Dedicou-se a esse instrumento e,

por um tempo, adotou o nome Raphael 7 Cordas. Revelou-se um expoente dos violões de 6 e 7 cordas e tocou com os maiores nomes da música, como Elizeth Cardoso e Radamés Gnatalli (em 1986 lançou o álbum Raphael Rabello interpreta Radamés Gnatalli).

Sem dúvida, o apoio de Raphael Rabello foi marcante no processo de revitalização do Clube do Choro, apesar de, devido à transferência do seu pai, ter residido em Brasília por apenas seis meses, quando se reunia com Reco do Bandolim para tocar choro. Afirma Portela (2003, p. 14) que, naquela ocasião, os dois músicos eram dos poucos garotos da cidade a tocar choro, e, juntamente com Armandinho Macedo, se dispuseram a tocar gratuitamente na Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional e *com o dinheiro arrecadado puderam atender às necessidades mais básicas do espaço destinado ao Clube: a limpeza do local e a compra de alguns equipamentos.*

Inaugurada em abril de 1998, nesse ano, a primeira Escola de Choro do mundo tinha 80 alunos formalmente registrados, e, em 2003, de acordo com Portela (2003, p. 13), já registrava 200 matrículas, ofertando cursos de violão de seis e de sete cordas, cavaquinho, bandolim, pandeiro, flauta, clarineta e sax. Em 2005, seu alunado havia aumentado para cerca de 300 alunos, selecionados entre 800 aspirantes. Em 2007, quando os cursos de percussão e gaita foram incorporados, a escola contava com cerca de 500 alunos-instrumentistas com 14 professores, quase todos oriundos da Escola de Músicas de Brasília e/ou do Departamento de Música da Universidade de Brasília,<sup>24</sup> onde alguns também lecionam.

A estrutura da escola é precária em um prédio branco, retangular, acanhado, contando com apenas quatro salas, insuficientes para os objetivos do projeto; entretanto, sensível à causa, Oscar Niemeyer projetou uma nova sede para a Escola, a ser construída no setor de Divulgação Cultural de Brasília, próxima ao Complexo Cultural da Funarte e ao Planetário (ver Anexo).

Uma qualidade que a escola apresenta é o empréstimo de instrumentos para quem não os possui. Embora se verifique uma

elevação recente do nível socioeconômico do seu alunado, não é pequeno o número de alunos da periferia de Brasília, que tocam em igrejas e também estudam na Escola de Música de Brasília,

Em geral, os alunos têm duas aulas por semana, uma de teoria e outra prática. Uma vez por mês são realizadas as rodas de choro, geralmente nos sábados pela manhã, quando os alunos se encontram para tocarem juntos, descobrirem afinidades e, no futuro, formarem conjuntos. As turmas estão sempre lotadas e os instrumentos mais procurados são o violão de seis e sete cordas e o cavaquinho. Contudo, há um interesse crescente em torno do bandolim. Secundariamente, as escolhas recaem sobre flauta, clarineta, sax e pandeiro.

Na reportagem citada, o *Correio Braziliense* também relatava:

Quando a demanda supera a oferta – o que tem se tornado uma constante –, a escola faz um sorteio e delega à sorte a seleção dos alunos. Os não sorteados ficam em fila de espera e a instituição os encaixa à medida que abre novas turmas. Alunos com alguma noção de música passam por uma avaliação que mede o nível de conhecimento musical, que pode variar do intermediário ao avançado.

A respeito da expansão do choro na capital, pondera Portela (2003, p. 16):

Dentre os fatores que contribuíram para isto, acredito que o surgimento de um estilo próprio brasiliense e a qualidade dos seus instrumentistas sejam os que mais saltam à vista. Há na cidade excelentes e diversas oportunidades de formação musical, mas também há uma forte exposição desses músicos a diversas influências musicais das diversas regiões do país e do mundo. Brasília é uma cidade ainda recente que se abre para possibilidade de incorporar novas tendências à tradição.

A seguir, para ilustrar esse argumento, Portela cita a declaração de Hamilton de Holanda, ícone do choro brasiliense<sup>25</sup>que, à maneira

de Maria Duarte, atribui à existência do tempo livre e à utilização do ócio criativo as razões para a referida expansão. Cumpre salientar que essa opinião também apareceu nas entrevistas de vários dos expoentes entrevistados durante a pesquisa, tanto na forma exposta por Holanda quanto pelo argumento de que em Brasília se produz arte porque *Brasília não tem praia*.<sup>26</sup>

Em entrevista visitada no seu *site*,<sup>27</sup> Holanda, após aludir à sua sorte de ter nascido numa família musical, refere-se a um tio saxofonista, do qual seria uma reedição, na opinião do seu pai. Inquirido se teria havido, de fato, essa “incorporação” informou em entrevista de campo que isso não aconteceu e que existiu apenas uma semelhança entre ambos e que sua experiência mais extra-humana que teve foi a de “me ver fora do meu corpo, tocando”. De qualquer forma, o instrumentista considera que o bandolim é, inofismavelmente, uma extensão do seu corpo, acentuando as nuances performáticas das suas apresentações. Afinal, Hamilton de Holanda não toca só para si:

[...] Tento mostrar isso, aí vem aquele lado da cena, da performance e que faz parte naturalmente, espontaneamente. São coisas que fui observando dessa geração, mesmo nessa onda do rock, de ser mais extrovertido, ter uma coisa mais para fora. Aí, entra tudo isso, a parte corporal, da fala, de saber falar, mesmo que mais ou menos, no microfone.

A vontade de aprender e de aprimorar sempre funciona como “combustível” para o músico, enfatizando que *no dia em que achar que sei tudo, eu morro. Isso não existe*. Discorrendo, na mesma entrevista, sobre a sua vocação, Holanda pondera:

Já pensei muito sobre isso, sobre como surgiram o prazer e o gosto pela música em minha vida. E isso é um pensamento e é um dilema diário, ou quase diário, porque penso nisso constantemente. Se é uma vocação? Se é, está na minha vida há muito tempo. Já misturou, já é tudo. Depois que fiquei mais velho, virou trabalho, então envolve dinheiro também. É tudo, é religião.

Na sua alusão à incorporação artística, insinua-se um elemento da educação sentimental dos artistas brasilienses conforme relatado em outros trabalhos gerados pelo Projeto (Teixeira, 2005a, 2005b). Trata-se mesmo da onda mística de Brasília perpassando a formação do seu *habitus* artístico. Um segundo elemento a ser destacado é a motivação para o aprimoramento, elemento também encontrado nos discursos dos demais entrevistados da pesquisa. Assim, esses dois elementos (incorporação místico-artística e motivação para o aprimoramento), além do uso criativo do tempo livre permitido pela cidade, constituiriam, para uma gama de artistas brasilienses, assim como para Hamilton de Holanda, o *habitus* artístico dos seus processos de educação sentimental.

Para Hamilton, a grande vantagem do choro é que ele é um gênero vitalício, pois tem sempre gente gostando dele, mas que a geração brasiliense está aí para gostar mais porque a música instrumental *te leva para uma viagem*. Declarou também que não sabia se o choro é adequado para iniciar novos talentos: *O que sei é que quem começa pelo choro, tem asas bem grandes e fortes pra voar alto e para onde quiser*. Discorrendo sobre seus sonhos, Hamilton informou que queria ser jogador de futebol e neto do Sílvio Santos. Quanto aos sonhos musicais,

encontravam uma barreira nos problemas socioeconômicos do país. Tanto que, quando fiz 17 anos e fui prestar vestibular, eu não prestei pra Música. Fiz quase dois anos de Contabilidade, porque pra mim parecia um futuro mais garantido. Larguei no 4º semestre. Aí, fiz o vestibular pra Música e decidi ser músico. E foi a melhor coisa que eu fiz na minha vida.

Em entrevista concedida ao *site* Gafieiras,<sup>28</sup> Holanda esclarece sobre a utilização do ócio criativo em Brasília:

[...] E aí, o choro está inserido nesse contexto de Brasília. Ela herdou do Rio de Janeiro a coisa de ser capital. Herdou o choro do Rio. Também herdou o cosmopolitismo do Rio e de São Paulo.

A diferença é que estamos fazendo a história agora. Brasília não tem uma história (*sic*). Tem 42 anos de idade. E com o choro é a mesma coisa. Ele tem uma cara, tem uma herança do Rio, por ser berço, e acho que atualmente está desenvolvendo uma linguagem específica e que parte desse chorinho universal. Brasília tem essa onda de abraçar outros estilos.

Na verdade, Holanda abre o debate sobre se já haveria, realmente uma maneira brasiliense de chorar. Desde já, pode-se aludir à possibilidade de que essa maneira seria resultante de, pelo menos, três características: o virtuosismo dos seus instrumentistas, a abertura para novas influências e o transculturalismo nacional e cosmopolitismo reinantes na cidade. Enfim, uma disponibilidade (*habitus*, no sentido bourdieusiano) para a importância da técnica e o realce da sensibilidade musical.

Portela (2003, p. 64-65) identifica, na configuração do Clube do Choro de Brasília, linhagens consangüíneas de instrumentistas, entre as quais destacam-se a dos irmãos Hamilton de Holanda e Fernando César e a de Carlos e Augusto Contreiras, pai e filho, sendo o primeiro tio de Reco do Bandolim que, por sua vez, é pai de Henrique Neto, exímio instrumentista de violão de sete cordas. A autora identifica outro tipo de linhagem resultante da existência de professores que são instrutores de vários alunos ao mesmo tempo, tornando-se responsáveis pela formação de conseqüentes “linhagens de instrumentistas”. Argutamente, Portela (2003, p. 68) infere que a existência dessas linhagens, por certo, *provocará diversas mudanças na configuração do choro brasiliense, que podem ser observadas em três características [...]: a estética do virtuoso, o fluxo de linguagens e, menos referenciada, mas não menos importante, a construção de um repertório próprio.*<sup>29</sup>

De qualquer forma, do ponto de vista da avaliação do êxito da Escola, parece que um fator relevante a considerar é que o choro tenha se transformado num tipo de música representante ou



identificadora da cultura brasileira, de difícil execução, necessitando de técnica apurada e de muita dedicação (Portela, 2003, p. 52). Como consequência, ela se viabiliza como um excelente meio para o aprendizado da teoria musical, juntamente com o domínio da técnica instrumental. Isso talvez decorra, possivelmente, do fato de o choro, como gênero musical, se localizar entre a música erudita e a popular.

A mostra de encerramento das atividades do ano letivo de 2006 da Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, realizada entre 13 e 26 de dezembro desse ano, incluiu a apresentação de 41 grupos de choro, durante quatro noites, somando a participação de cerca de 180 alunos. Entre esses, registrou-se a presença de cerca de 20 mulheres, o que indica que, pelo menos no caso de Brasília, o ambiente do choro já deixou de ser exclusivamente masculino, o que poder ser comprovado através da participação de um número crescente de mulheres também entre os seus aficionados e o seu público.

Finalmente, sob o título de “Templo da Música”, o *Correio Braziliense* de 31 de dezembro de 2006 (Caderno C, p. 1) anunciou que, com *projeto de Oscar Niemeyer e liberação pelo GDF de uma área no eixo monumental, a nova sede do Espaço Cultural do Choro começa a sair do papel*. A reportagem foi ilustrada com uma fotografia da maquete<sup>30</sup> do projeto de Niemeyer e Fernando Andrade<sup>31</sup> para abrigar o Clube do Choro e a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello. De acordo com Andrade, o prédio incluirá uma sala de concertos para 450 pessoas, outras dependências, além de área de convivência, um café e bancos. Na ocasião, declarou Reco do Bandolim:

O Clube do Choro ousou ao buscar apoio de empresas do porte do Banco do Brasil, Petrobras, Correios. Para a temporada de 2007, vamos ter ao nosso lado, também, a Eletrobrás e o Banco Regional de Brasília.

Na sua entrevista de campo,<sup>32</sup> Reco esclareceu a importância desses patrocínios para o sucesso da Escola, informando que são resultado da ousadia de os chorões criarem uma *Instituição*<sup>33</sup> *forte, a exemplo da Academia Brasileira de Letras para a Literatura. Organizamos projetos bem estruturados, com conteúdo... Historicamente o chorão é tímido, retraído, além de, freqüentemente, estar fora da mídia...*<sup>34</sup> Ademais, o presidente do Clube do Choro, adiantou:

Já pensando na ampliação da Escola de Choro, vamos fazer parceria com a Universidade de Brasília, para criar um centro de referência, visando ao aprofundamento dos estudos do gênero musical. O Departamento de Música da UnB colocará à nossa disposição um manancial de conhecimento pra que possamos disponibilizar o material que reunimos ao longo dos últimos 10 anos. [...] São partituras, cifras, programas das tevês Senado e Câmara e da Radiobrás, além de matérias publicadas em jornais e revistas.

## Considerações finais

O primeiro comentário a ser destacado aqui diz respeito ao entusiasmo do principal mentor da Escola, Reco do Bandolim, quando conclui que o sucesso da mesma decorre *da vontade de realizar. Porque talvez seja a iniciativa mais profunda, que resgata e renova, além da excelência dos professores e auxiliares que formam nossa equipe* (entrevista de campo).<sup>35</sup>

Procurou-se aqui iluminar o processo de florescimento do choro e dos chorões em Brasília, através do discernimento de alguns do seu *habitus* artístico e da insinuação dos componentes da educação sentimental desses artistas: motivação para o aprimoramento,<sup>36</sup> virtuosismo e liberdade de criação.

Ou seja, é um processo que desfruta de um tipo de competitividade sadia, de dedicação e do caráter inovador do

pioneirismo de que se revestem os habitantes da cidade, refletido na experimentação de formas diferenciadas de tocar e de performar o choro. Para Pinheiro (2003, p. 62), o que se vê é *a grande influência de outros gêneros musicais que a cidade absorveu e manteve, como o rock norte-americano e brasileiro, o forró dos nordestinos, a música caipira dos paulista e mineiros.*

Do mesmo modo, alguns elementos da estrutura de sentimento dessas excelências ficaram esclarecidos através do aparecimento de diversas manifestações da densidade simbólica e da diversidade cultural inerente à história de Brasília, refletidas na sua imagem enquanto capital do país e materialização arquitetônica e urbanística de uma utopia modernista.

Pode-se também adicionar que o deslanche recente do projeto de construção do Complexo Cultural do Choro, finalmente anunciado no último dia do ano de 2006, corrobora a sua relevância enquanto preservador de um gênero musical, a originalidade desse processo de preservação e a sua competência pedagógica. Sobre essa competência – que alia o aprendizado técnico à teoria e o estudo musical acadêmico à formação espontânea –, o resultado é que ela permite aos chorões brasilienses, à maneira de Wright Mills, na opinião de Holanda, tocar de ouvido e improvisar, colocando a técnica em função da música e jamais o contrário.

O Complexo Cultural do Choro, afinal, representa mais uma maneira da criatividade artística frutificar em Brasília com infosismável veemência, através do investimento consistente da formação em uma das áreas do seu campo artístico, em parte devido a um uso eficiente do tempo livre, exercitando formas extremas de experimentação do ócio criativo.

A repercussão do sucesso do choro em Brasília também pode ser avaliada na constatação de que esse gênero musical foi alçado e fortalecido enquanto símbolo de identidade nacional e local, a modo do samba e do *rock*. Este traço também foi encontrado, ao lado da

influência familiar, por Frydberg (2003) em sua monografia sobre o Clube do Choro de Porto Alegre. Nesse contexto, é importante observar que o choro tem forte vínculo com o passado (Portela, 2003, p. 21).

Os projetos artísticos realizados por dois “próceres” desse processo, Reco do Bandolim e Hamilton Holanda, excelências de Brasília, atestam tanto a existência de uma maneira brasiliense de criação artística, quanto uma maneira própria de chorar: o choro “livre”, multicultural e transregional, pouco apegado ao classicismo do gênero, mais inovador e alegre.

Essa criatividade e originalidade constituem, pode-se argumentar, dois exemplos privilegiados da usina de talentos em que Brasília já teria se tornado. Isto porque ambas resultam de processos híbridos de construção institucional, virtuosismo artístico, flexibilidade estilística, profissionalismo e preservação das tradições musicais nacionais.

A hipótese de que componentes místicos e condições ambientais também estariam presentes na formação do *habitus* artístico na cidade, se encontra, de certa forma, embora inadvertidamente, confirmada, no que se refere aos chorões de Brasília.

Nunca, porém, é suficiente reiterar, como o faz Portela (2003, p. 6), parafraseando Bourdieu, a importância da institucionalização do ensino da música e do parentesco como *característica recorrente de transferência do capital cultural*, a qual assume, na Capital Federal, uma feição *destradicionalizante* que incorpora as realizações de uma verdadeira vanguarda.

## Notas

- 1 Ver adiante. Aqui o conceito é usado no sentido flaubertiano de envelhecimento (*vieillesse*) social.

- 2 Na verdade, esse florescimento não está restrito a Brasília. Aprende-se e difunde-se o choro em várias capitais brasileiras: Rio de Janeiro (seu berço), São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Salvador e alhures. Um excelente site para aficionados é <http://www.samba-choro.com.br>
- 3 O detalhamento dos conceitos de campo de poder, campo artístico e de suas proximidades foge aos objetivos do presente trabalho, sendo o leitor referido à obra de Bourdieu para esclarecimento.
- 4 Nas palavras de Williams (1979, p. 134-135), a estrutura de sentimento daria conta “do pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado...”
- 5 No que se refere ao choro, contudo, a produção acadêmica brasileira é mais fértil. Ver, por exemplo, entre as dissertações de mestrado selecionadas e citadas por Pinheiro (2003): Puterman (1985), Almeida, Alexandre Z. (1999), Almeida, Maurício Z. (1999).
- 6 Agradecemos a Leonardo Wen Magalhães, bolsista de Iniciação Científica do CNPq, pela elaboração do resumo da entrevista da educadora Maria Duarte.
- 7 São aqui nomeadas excelências aqueles profissionais e artistas que se distinguiram em seu *métier* logrando reconhecimento local, nacional ou, mesmo, internacional.
- 8 Dias (1997) emprega a expressão transnacionalidade para denominar o processo de produção deste gênero musical, impregnado, segundo ela, de elementos europeus, africanos e indígenas.
- 9 Vale registrar que o bar onde funciona o Clube do Choro de Brasília já teve o sugestivo nome de “Quem não chora, não mama”.
- 10 Dança de origem alemã, mais suave ritmicamente do que a polca.
- 11 Pinheiro (2003, 32) adiciona que o choro é tradicionalmente caracterizado em sua harmonia pelo uso de acordes não alterados, porém intensamente invertidos, e é essa característica que proporciona a constante e expressiva movimentação do baixo, a baixaria.

- 12 Há notícias de que a maestrina teria manifestado o desejo de que o epitáfio do seu túmulo informasse apenas que “sofreu e chorou”.
- 13 Discurso colhido no site [http://www.viaslusofonas.pt/chiquinha\\_gonzaga.htm](http://www.viaslusofonas.pt/chiquinha_gonzaga.htm).
- 14 Informa Diniz (2003, p. 55) que Ademilde Fonseca foi a primeira intérprete a ficar famosa como cantora de choros.
- 15 Adota-se aqui o nome artístico do autor, cujo nome completo é Hamilton de Holanda Vasconcelos Neto. Nessa pesquisa, Holanda identificou e catalogou cerca de 25 compositores autores de 44 choros, com as respectivas partituras.
- 16 Explica Pinheiro (2003, p. 31) a respeito dos choros considerados “clássicos”: *O choro enquanto gênero caracteriza-se por peças de compasso binário, rítmica sincopada, expressividade melódica e tratamento contrapontístico entre a linha melódica e a movimentada linha do baixo. Formalmente, o choro apresenta uma forma rondó A-B-A-C-A, na qual as partes constantes e geralmente modulantes B e C sempre retornam à parte inicial, que acaba exercendo a função de refrão da obra.*
- 17 Na sua entrevista de campo, Reco do Bandolim (ver adiante) concedeu que o choro é o nosso jazz.
- 18 Embora essa influência, às vezes, seja minimizada, cabe registrar o papel desempenhado pela professora Odette Ernst Dias, na criação, e pelo professor Ricardo Dourado na assessoria que tem prestado ao Clube do Choro.
- 19 Página do Clube do Choro na internet: <http://www.clube.do.choro.com.br>.
- 20 Como exemplo máximo dessa fase, tinha-se o “Dois de Ouro”, composto pelos irmãos Hamilton de Holanda e Fernando César.
- 21 Pinheiro também lembra que o nome do palácio foi dado por um dos maiores violonistas brasileiros, amigo íntimo de JK, Dilermando Reis.

- 22 Mario de Andrade (*apud* Portela, 2003, p. 23-24), ilumina essa questão: *O virtuose verdadeiro jamais executará uma obra duas vezes da mesma maneira. Há sempre um valor instantâneo, espontâneo, cuja consequência mais lógica é a improvisação. E este será o virtuose ideal: o artista que cria no momento, entregue às possibilidades técnicas e aos domínios íntimos do seu sentimento, da sua fantasia.* Ver comentários de Holanda adiante sobre essas possibilidades.
- 23 Ver Anexo.
- 24 O próprio Hamilton de Holanda foi aluno e professor das duas instituições, antes de radicar-se em Paris. Contudo, vale ressaltar que a maioria da primeira geração de chorões brasileiro foi autodidata.
- 25 Para Portela (2003), Holanda é considerado por muitos como o melhor bandolinista vivo do mundo. Seu estilo de tocar já foi denominado de “bandolim hard core”. Hoje mora no Rio de Janeiro, onde nasceu há 30 anos, mas mudou-se para Brasília quando tinha apenas um mês de idade. No ano de 2006, o artista realizou 150 apresentações no Brasil e no exterior (*Correio Braziliense*, 7 jan. 2007, Caderno C, p. 5). Desses, 60 foram no exterior (Estados Unidos, Itália, França e outros países europeus).
- 26 Em outra ocasião (Teixeira, 2003), apresenta um vasto inventário das máximas criadas pelo imaginário social sobre a cidade modernista.
- 27 Aqui, cumpre registrar a opinião de Holanda: *Bicho, Brasília é a melhor cidade do mundo... No dia em que vocês tiverem a oportunidade de viver as coisas boas de Brasília, vocês vão me dar razão. Talvez vocês nem queiram, mas é uma cidade que tem uma energia, um astral pra arte muito forte... O céu daquela cidade tem uma coisa de... Neguinho tem... parece que tem mais tempo e mais facilidade de estudar, de tocar mesmo... Nasci no Rio, fui criado em Brasília e viajo desde menino. Os meus pais são de Pernambuco. Então tenho essas gaminhas.* (Disponível em: <[www.hamiltonholanda.com](http://www.hamiltonholanda.com)>).

28 [www.gafeiras.com.br](http://www.gafeiras.com.br)

- 29 Formar-se-ia, assim, uma sociedade de admiração mútua, parafraseando Juliana Dias (1997).
- 30 Vide Anexo.
- 31 Representante do escritório de Niemeyer em Brasília e conhecedor da estrutura da Escola de Choro, onde é aluno de saxofone.
- 32 Além das declarações e entrevistas colhidas em jornais e obras já publicadas, o instrumentista concedeu entrevista ao Projeto.
- 33 Instituição, com maiúscula mesmo, como assinalou o bandolinista.
- 34 Ver reportagem, já citada, do *Correio Braziliense*, de 31 de março de 2006, Caderno C, p. 1.
- 35 Sobre o índice de evasão dos alunos da Escola, Reco informou que ela decorre da desistência daqueles que assistem *a uma apresentação dos jovens chorões e consideram fácil o aprendizado. Ficam entusiasmados e correm para a Escola, à procura de vaga... Mas quando chegam lá, e pegam no instrumento, descobrem que não é exatamente assim.* (Entrevista de campo).
- 36 À maneira de McClelland (1985), mas com nuances particularistas, próprias do ambiente cultural da cidade.

*Raphael Rabello's Brazilian School of Choro in Brasília: a case study in the well-succeeded musical preservation*

**Abstract:** This work is part of a wider inquiry on the formation of the artistic field in Brasília, which tries to establish the elements of the sentimental education process of the federal capital artists. It focuses the development and the acceptance of *choro* as a musical genre in a context of contemporaneity and in a city already known as the national capital of rock and roll. The paper shows how traditional musical elements were combined to transform the School of *Choro* of Brasília in a well-succeeded case of musical education. It inserts the history of this musical genre in the specificities of the artistic creation of the city and it compares its prominence with



the one of other areas of cultural creation. It discusses if it would, indeed, have a specific way to play *choro* and it presents a synthesis of the careers of some of its most famous representatives. Finally, it presents some conclusions regarding the assumption that, in spite of its short existence (47 years), the federal capital would already become a true “factory of talents” and regarding the role of the School of *Choro* in the confirmation or rejection of this statement.

*Keywords:* Brasília, *choro*, musical education, artistic *habitus*.

## Referências bibliográficas

ALMEIDA, Alexandre Zanith. *Verde, amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Dissertação (Mestrado) – Campinas, Unicamp, 1999.

ALMEIDA, Maurício Zanith. *Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri, formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Unicamp, 1999.

BANDEIRA, Lourdes; SIQUEIRA, Deis. O profano e o sagrado na construção da terra prometida. In: NUNES, B. F. (Org.). *Brasília: a construção do cotidiano*. Brasília: Paralelo 15, 1997.

BONNEWITZ, Patrice. *Primeiras lições sobre a Sociologia de Pierre Bourdieu*. Petrópolis: Vozes, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

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

CIDADE, Lúcia Cony, F. Qualidade ambiental, imagem de cidade e práticas socioespaciais. In: PAVIANI, A.; GOUVÊA, L. A. de C. *Brasília: controvérsias ambientais*. Brasília: Ed. da UnB, 2003.

CLUBE DO CHORO. Disponível em: <<http://www.clube do choro.com.br>>.

- DIAS, Juliana Braz. Por que choras? *Textos graduados*, Departamento de Sociologia da UnB, Brasília, v. 3, n. 4-5, jan./dez.1997.
- DIAS, Odette Ernest. *Mathieu-André Reichert, um flautista belga na corte do Rio de Janeiro*. Brasília: Ed. da UnB, 1990.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- DUARTE, Maria de Souza. *Educação pela arte: o caso Brasília*. Brasília: Thesaurus, 1983.
- FRYDBERG, Marina Bay. *Bem-aventurados os que choram: uma etnografia do Clube do Choro de Porto Alegre*. Monografia de graduação. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul: 2003.
- GAFIEIRA. Disponível em: <[www.gafieiras.com.br](http://www.gafieiras.com.br)>.
- HERMUCHE, Wagner. *Abstrata Brasília concreta*. Brasília: 2003.
- HOLANDA, Hamilton. Disponível em: <[www.hamiltonholanda.com](http://www.hamiltonholanda.com)>.
- MADEIRA, Maria Angélica. Formas de sociabilidade e cultura da festa na juventude brasiliense nos anos 90. In: NUNES, B. F. (Org.). *Brasília: a construção do cotidiano*. Brasília: Paralelo 15, 1997.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.
- McCLELLAND, David C. *The achieving society*. Nova Iorque: Free Press, 1985.
- NUNES, Brasilmar. F. (Org.). *Brasília: a construção do cotidiano*. Brasília: Paralelo 15, 1997.
- PAVIANI, Aldo; GOUVEIA, Luiz Alberto de C. *Brasília: controvérsias ambientais*. Brasília: Ed. da UnB, 2003.
- PINHEIRO, Regina Galante. *A deriva do choro de Brasília: aspectos de comunicação e cultura*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

- PORTELA, Luciana Magalhães. *Resistência e transformação: o choro em Brasília*. Monografia de Graduação apresentada ao Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2003.
- PUTERMAN, Paulo Marcos. *Choro: a construção de um estilo musical*. Dissertação (Mestrado) – FFLCH-USP, 1985.
- RIDENTI, Marcelo. Artistas e política no Brasil pós-1960. In: RIDENTI, M.; BASTOS, E. R.; ROLLAND, D. *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.
- SANTOS, Mariza Veloso M. O patrimônio modernista e a diversidade cultural. In: NUNES, Brasilmar. F. (Org.). *Brasília: a construção do cotidiano*. Brasília: Paralelo 15, 1997.
- TEIXEIRA, João Gabriel L. C. Identidade local e produção artística: condições sociais e formação de talentos em Brasília. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org.). *A arte pesquisa*, v. 2: história, teoria e crítica da Arte. Brasília: ANPAP, Mestrado em Artes da UnB, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A formação do campo artístico na Capital Federal do Brasil*. Trabalho apresentado no Congresso da Associação Latino Americana de Sociologia (ALAS), Porto Alegre, 2005a.
- \_\_\_\_\_. *Transculturalismo e processos identitários: o caso de Brasília*. Trabalho apresentado no Congresso da Sociedade Brasileira de Sociologia, Belo Horizonte, 2005b.
- VARGAS, M. C. *Estratificação e mudança social em Brasília*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, 1989.
- VILLAR, Fernando Pinheiro; CARVALHO, Eliezer Faleiros de (Org.). *Histórias do teatro brasileiro*. Brasília: Instituto de Artes da UnB, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

## Anexo

