

**RODRIGO EDUARDO DE OLIVEIRA**

**FLOR-DO-CERRADO: O CLUBE DO CHORO DE BRASÍLIA**

**Dissertação apresentada ao  
programa de Pós- graduação em História,  
na linha História e Cultura da Universidade  
Federal de Uberlândia, como requisito  
parcial para a obtenção do título de mestre  
em História.**

**Orientadora: Prof. Dr<sup>a</sup> Kátia Rodrigues Paranhos**

**UBERLÂNDIA – MG  
AGOSTO DE 2006**

**RODRIGO EDUARDO DE OLIVEIRA**

Flor-do-Cerrado: o Clube do Choro de Brasília

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, na linha História e Cultura da Universidade Federal de Uberlândia, para obtenção do título de mestre.

Banca Examinadora

Uberlândia, 23 de agosto de 2006.

---

Orientadora: Prof. Dr<sup>a</sup> Kátia Rodrigues Paranhos - UFU

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Geni Rosa

---

Prof. Dr. Adalberto Paranhos – UFU

## FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de Catalogação e Classificação

O48f

Oliveira, Rodrigo Eduardo de, 1976-  
Flor-do-cerrado : o clube do choro de Brasília / Rodrigo Eduardo de  
Oliveira. - Uberlândia, 2006.

111 f.

Orientador: Kátia Rodrigues Paranhos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.

Inclui bibliografia.

1. Música popular brasileira - História e crítica - Teses. 2. Choros (Música) - Teses. 3. Clube do Choro de Brasília - Teses. 4. Cultura - História - Teses. I. Paranhos, Kátia Rodrigues. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 78.067.26(81)(091)

A minha mãe por sempre  
acreditar em mim.  
A minha esposa por sempre  
estar lá quando precisei.  
E principalmente, a todos os  
chorões que continuam a  
tocar essa música  
maravilhosa, que me enche os  
olhos e o coração a cada  
improviso.

## AGRADECIMENTOS

Sem dúvida alguma este trabalho não seria possível, se não fosse a dedicação, profissionalismo e carinho da professora Kátia Paranhos, que tanto me agüentou durante... Bom, até eu já esqueci quanto tempo. A você fica meu sincero agradecimento, se aprendi alguma coisa sobre pesquisa em história devo tudo, quer dizer, quase tudo - afinal de contas uma tradição é o processo da reprodução em ação, como já disse Raymond Williams - a você, mentora e amiga.

Em segundo lugar - assim como gosto de ver o time “desta grande figura do mundo contemporâneo” -, gostaria de agradecer ao professor Adalberto Paranhos pela leitura sempre atenciosa, conversas sobre música e história. Maestro soberano, contigo procurei aprender o máximo que pude. Obrigado por valorizar aspectos do meu desenvolvimento intelectual, sem, contudo, deixar de ser profissional.

Aos meus amigos da UFU, principalmente Rafael, pelas rodas de samba homéricas que costumávamos promover; Getúlio Ribeiro, pelas conversas mais loucas e enriquecedoras sobre música; Roney Dornelas pelas sensações partilhadas ao som de Pixinginha, Cartola, Néelson Caquinho, Miles Davis, Coltrane e tantos outros gênios. Ao meu tio João Luís pelos princípios e valores transmitidos, pelo carinho e apoio com as fotos do trabalho e principalmente, por aquele disco do Baden Powell, que acabou por provocar desdobramentos em minha vida que nunca imaginei que fossem acontecer. Aquela noite no Clube do Choro de Brasília foi mágica. Três gerações da mesma família ao som de Marcel Baden Powell!

Ao meu grande amigo e irmão Leonardo Neves por todas as garrafas de uísque consumidas ao som de Jacob do Bandolim, e principalmente, por reavivar meu interesse na música brasileira.

Gostaria de agradecer novamente a minha mãe, Maria Eunice de Oliveira, pela minha vida, por todo carinho e paciência, mas em especial pela oportunidade de ir a um show de um certo guitarrista inglês em 1990, ali, fora cristalizada uma paixão que acabou por traçar os caminhos de uma profissão, que sempre estive em sintonia com a minha essência.

Por último, mas decididamente longe de não ser importante, a você Claudinha, minha esposa, companheira, amiga... meu doce de coco, minha rosa, entre mil...você! Te amo sempre.

Música pra mim não é um megaevento,  
É um pega- pra- capar,  
Questão de sentimento,  
O afogado em pleno mar  
Que agarra a mão ao vento e ri,  
Usa o sofrimento para poder flutuar  
(Aldir Blanc e Guinga).

## **RESUMO**

Este trabalho é um estudo de caso sobre o Clube do Choro de Brasília. Seu objetivo é retratar o desenvolvimento do choro no Distrito Federal e nesse processo, analisar a relevância do trabalho desenvolvido por essa instituição, intimamente relacionada com a história do choro brasileiro e possivelmente a mais atuante do gênero no Brasil.

Com base em procedimentos de pesquisa historiográfica relacionados à História Cultural e no diálogo com outras áreas do conhecimento, esta dissertação de mestrado é complementada por reflexões acerca do fenômeno conhecido como “renascimento do choro” e sobre a questão da tradição no interior do gênero musical, cujas bases fixadas por chorões como Pixinguinha e Jacob do Bandolim, continuam a inspirar músicos de todo país a repensar não só o choro, mas a própria música instrumental produzida no Brasil.

Palavras-chave: Clube do Choro de Brasília; História Cultural e tradição chorística.

## **ABSTRACT**

The presents work is a study of case about the Clube do Choro de Brasília. The main objective of this work is to narrate the development of the brazilian musical style, know as choro in the Federal District and in this process, analyze the function of this institution, deeply involved with the local history of choro and clearly committed with the directions of choro in its country of origin, Brazil.

Anchored by research procedures related to Cultural History as well other knowlege fields this thesis is complemented by reflections about the phenomenon known as “choro’s rebirth” and the question of tradition inside this particlar musical style, forged by names like Pixiguinha and Jacob do Bandolim, artists whose work continue to inspire musicians of this whole country, not only in the choro’s field but also in the production of brazilian instrumental music.

Key- words: Clube do Choro de Brasília, Cultural History and choro’s tradition.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1 – Marcel Baden Powell e seu violão no Clube do Choro de Brasília	03
2 – Marcel Baden Powell cai no choro.	13
3 – Marcel Baden Powell relembra o pai num momento de descontração	49
4 – Marcel Baden Powell é acompanhado pelo som do silêncio	51
5 – Quando passado e presente se encontram	88
6 – Moderna Tradição: a nova cara da música instrumental brasileira	96

## SUMÁRIO

### **Introdução:**

- |                          |    |
|--------------------------|----|
| 1.1) Velhos companheiros | 01 |
| 1.2) Pisando em Brasa    | 17 |

### **Capítulo 1**

- |  |    |
|--|----|
| 1.1) Naquele tempo: artes, artistas e poder estatal            | 24 |
| 1.2) Choro de memórias: história do Clube do Choro de Brasília | 34 |

### **Capítulo 2**

- |  |    |
|--|----|
| 2.1) Vou vivendo: o “renascimento” do choro em questão   | 53 |
| 2.2) Ecos: ressonâncias da retomada do choro em Brasília | 72 |

### **Capítulo 3**

- |  |    |
|--|----|
| 3.1) Mistura e manda: a questão da tradição no choro | 80 |
|--|----|

**Terna saudade** **100**

**Fontes** **102**

**Bibliografia** **109**

## INTRODUÇÃO

### 1.1) VELHOS COMPANHEIROS

*Entre todas as plantas que crescem no solo de determinada cultura, a música aparece como a última planta, talvez porque é a mais interior e, portanto, a que chega mais tarde – no outono –, no fenecer da cultura que lhe é própria.<sup>1</sup>*

Friedrich Nietzsche

Como o historiador elege a música como objeto de pesquisa?

Para responder a esta pergunta, considero necessária uma reflexão acerca dos fatores que influenciaram o nascimento dessa empreitada intelectual. Acredito que o relato dessas impressões possa melhor ilustrar as intenções do jovem pesquisador que escreve estas linhas.

Neste sentido, a observação poética de Nietzsche sobre a arte dos sons é fundamental, pois evidencia a característica que julgo ser mais importante numa obra de arte: sua condição de criação humana; onde há cultura, há ser humano. E quando o historiador *fareja carne humana, sabe que ali está sua caça.*<sup>2</sup>

Seguindo esta linha de raciocínio, se percebemos a importância que os sons e ruídos organizados por nós, seres humanos, podem assumir em nosso cotidiano, nos meandros de nossas experiências individuais e coletivas, encontramos a maior potencialidade da música: a de se referir aos sentimentos.

Eis aí um dos componentes determinantes para a escolha do tema sob o qual versa a pesquisa aqui apresentada e que diz respeito exatamente à experiência de apreciação

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *O Caso Wagner: um problema para músicos/Nietzsche contra Wagner: Dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 57.

<sup>2</sup> Metáfora utilizada por Marc Bloch ao refletir acerca da relação entre a história e os homens. Ver: BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 54.

musical do pesquisador, pois minha paixão pelo choro<sup>3</sup> – gênero musical que mais me emociona por seu equilíbrio perfeito entre virtuosismo e sensibilidade – também contribuiu para a determinação do objeto e do caminho da investigação.

Foi no Clube do Choro de Brasília que pela primeira vez pude ouvir um grupo de choro ao vivo. Observar e escutar músicos como Joel Nascimento, Paulo Moura, Sebastião Tapajós, Hamilton de Holanda, Yamandú Costa e Marcel Baden Powell me ensinou uma grande lição sobre o choro, que considero fundamental: seu autopotencial de renovação.

Essa experiência foi importante, pois acredito que é “de frente pro crime”, ali, naquele momento com o público, que o ouvinte pode melhor captar a essência do músico e sua obra; é assim, *in natura*, que a arte dos sons afina nossos corações. (Figura 1, p. 3).

No caso do choro, delicadezas da sonoridade, como mudanças de ritmo no cavaquinho, breques inusitados do pandeiro, a sincronia perfeita entre as baixarias dos violões e o dom do improviso proporcionam ao ouvinte a dimensão das cores que compõem a linguagem chorística.

Mas como harmonizar universos tão distintos como paixão e crítica – esta última, preceito básico de qualquer pesquisa em história?

No meu entender, este problema demanda atenção especial do historiador, notadamente daquele envolto com as tensões entre história e música. Todavia, a paixão pode e deve ser aproveitada pelo investigador como uma espécie de estimulante. No meu caso, quando a pesquisa se tornava cansativa, corria para os discos de Villa-Lobos, Pixinguinha ou Jacob do Bandolim, “colegas de trabalho”, os quais sempre encontrava, e me surpreendiam, pois invariavelmente aprendia algo de novo escutando suas músicas.

Acredito que o historiador tem a função de entender as transformações das relações humanas num determinado tempo e, por meio de suas reflexões, propiciar discussões sobre a sociedade; daí a necessidade de se transformar num pesquisador tão crítico quanto apaixonado.

---

<sup>3</sup> Sobre esta dimensão afetiva, identificada como elemento motivador para a pesquisa, cabe informar que meu “*guia de cego*”, ou seja, aquele que me apresentou ao chorinho, que, aliás, só conhecia por meio das interpretações de violonistas como Dilermando Reis e Baden Powell, foi o músico Paulinho da Viola, cujo disco *Memórias – Chorando* me despertou para as sutilezas da música de chorões como Pixinguinha e Jacob do Bandolim. VIOLA, Paulinho. *Memórias – Chorando*. Brasil: EMI, 1976. 1 CD (aprox. 33 min.), estéreo.



Sobre esta questão, a assertiva do historiador Marcos Napolitano é inspiradora. Segundo o autor, *além de ser um veículo para uma boa idéia, a canção (e a música popular como um todo) também ajuda a pensar a sociedade e a história. A música não é apenas 'boa para ouvir', mas também é boa para pensar.*<sup>4</sup>

Nesse sentido, acredito que a ampliação dos horizontes auditivos de um pesquisador resolva em parte o problema acerca do que é bom ou não para se escutar, ou seja, é preciso que o historiador deixe - ou pelo menos tente deixar - preconceitos de lado e descubra outros gêneros musicais. Toda música tem um lugar, um tempo e uma história, repleta de sentidos e significados para se desvendar.

Com estas inquietações partilhadas e analisadas, transforme-se, ouvinte, em leitor! Esta introdução foi escrita com o ensejo de dividir com você a paixão por uma das tradições musicais mais longevas do Brasil, o chorinho.

Permita-me conduzi-lo brevemente ao início desta história, um verdadeiro caso de amor à primeira audição. Tudo começou numa sexta-feira, no dia 27 de julho de 2001, se não me engano. Era a primeira vez que ia ao Clube do Choro de Brasília e estava ansioso para conhecer o lugar, que só conhecia de reputação. Logo ao entrar, alguma coisa me dizia que não seria a única vez que ali estaria.

Naquele ano, o projeto do Clube era denominado *Ernesto Nazareth - Pai do choro moderno*. A programação da temporada prometia uma noite de muita música. Vale a pena transcrevê-la.

*Quem não conhece Odeon, Brejeiro ou Apanhei-te Cavaquinho? São algumas das mais de 200 criações inspiradíssimas de Ernesto Nazareth - **Pai do Choro Moderno**, pianista e compositor que afirmou com sua obra a maioria da música popular brasileira, na virada do séc XIX. Cultor de Mozart e Chopin, mas aberto aos ritmos negros e à música das ruas, Nazareth foi uma alma triste e atormentada, que só produziu beleza e alegria. É o que o Clube do Choro de Brasília nos traz em 2001, na interpretação atualizada dos melhores instrumentistas da nossa MPB.*<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p.11.

<sup>5</sup> Programação do Clube do Choro de Brasília. *Ernesto Nazareth – Pai do Choro Moderno*. 2001. Papel, color; 22 cm x 30 cm. Coleção particular (grifo no original).

O show daquela noite era um duo de piano e violão, empunhados respectivamente por Cristóvão Bastos e João Lyra, dois grandes instrumentistas nacionais que ocasionalmente “emprestam” seus talentos a grandes figuras da música brasileira, como mais tarde eu iria descobrir.

Após uma breve introdução dos músicos que se apresentariam naquela noite e observada a regra básica de convivência no clube –silêncio total durante as apresentações –, cujo “prato principal é a música”, como sempre avisa Reco do Bandolim, atual presidente do Clube do Choro de Brasília, o espetáculo teve início.

Com um repertório centrado na obra de Ernesto Nazareth, intercalado por algumas pérolas inusitadas, como foi o caso de Cristóvão Bastos, que tocou um inesquecível “chorinho” de Thelonious Monk<sup>6</sup>, os músicos deixaram o público, incluindo o historiador que relata esta cena, totalmente rendido às manhas do chorinho e sua mistura perfeita de virtuosismo e sutileza.

Como esses músicos e suas fantásticas máquinas sonoras harmonizam linguagens e tradições tão distintas como o jazz e o choro? Poderia o choro estar se desfigurando nesse processo dialógico entre sonoridades? Inquietações à parte, ainda me recordo da euforia com que saí do Clube do Choro de Brasília aquela noite. Lembro-me claramente de pensar: “Nossa! Um lugar em que todas as pessoas estão para escutar música instrumental e, além de tudo, em silêncio!”

Comecei a freqüentar o Clube do Choro de Brasília religiosamente. Em alguns períodos, ia de quarta a sexta-feira para assistir ao show do mesmo músico, como foi o caso do violonista Yamandú Costa, ou de músicos menos conhecidos, porém não menos talentosos, como, por exemplo, o trombonista Vittor Santos.

Cada encontro com o clube era uma experiência diferente. Outro momento que me marcou foi o inesperado defrontamento entre o violonista baiano Edson Sete Cordas e a então jovem promessa do violão, o já mencionado Yamandú Costa, mestre na arte do improviso.

Corria o ano de 2004 e o homenageado era Ary Barroso, *um dos maiores talentos de nossa música instrumental*<sup>7</sup>, conforme dizia a programação daquele ano. O clube estava cheio e um ar de ansiedade tomou conta do lugar. Será que aqueles violões iriam se encontrar? A noite prometia.

---

<sup>6</sup> A música em questão era Round Midnight. Uma versão da música – diga-se de passagem, um clássico do jazz - numa formação típica de regional pode ser encontrada no primeiro CD solo do pianista, o excelente *Avenida Brasil*.

<sup>7</sup> Programação do Clube do Choro de Brasília. *O Brasil brasileiro de Ary Barroso*. 2004. Papel, color; 22 cm x 30 cm. Coleção particular (grifo no original).

Edson se apresentava ao lado do trombonista Fred Dantas, do grupo Choro da Bahia e de uma lenda viva do choro baiano, Cacau do Pandeiro, com idade já avançada. Era uma noite especial para os músicos baianos que celebravam a criação da Escola de Choro da Bahia, quando, de repente, Yamandú entrou no clube. Parecia um daqueles filmes de *western*, quando dois pistoleiros se olham pela primeira vez ante de um duelo.

Edson estava no meio de uma música. Quando terminou, foi logo chamando Yamandú para tocar. Duas tradições do violão de sete cordas se encontravam: a de Edson, mais centrada no acompanhamento, certamente influenciada por Dino Sete Cordas, e a de Yamandú, que utiliza o instrumento para a arte do solo, assim como um jovem chamado Raphael Rabello o fizera anteriormente.

Yamandú perguntou se Edson tocava *Uma valsa e dois amores*, clássico de Dilermando Reis. Edson falou: “Pode tocar, filho”. Logo que começaram, a platéia os acompanhou com o som do silêncio. Os dois violonistas tocavam um de frente para o outro, como que chamando os violões para uma conversa. Pura magia.

É interessante ressaltar que, além da qualidade dos músicos que tocam no Clube do Choro de Brasília, chamava minha atenção o ambiente. Cercado por fotos de grandes chorões e de músicos importantes para a história do Clube do Choro de Brasília, sob os olhares de Nazareth ou Chiquinha Gonzaga, o ouvinte está exposto a memórias pulsantes, partilhando e vivenciando sensações, contagiado pelo gênero musical que Pixinguinha cristalizou.

Outro aspecto que me inquietava nessas apresentações era a interação do público com a performance dos músicos. Um show de um grupo de choro no clube parece um recital de música erudita. Silêncio e palmas, com hora marcada, pelo menos até algum músico improvisar um solo brilhante e a platéia delirar. Jacob do Bandolim, famoso por seus saraus, em que o estado de contrição era regra, definitivamente aprovaria o espetáculo à parte da platéia.

Em alguns casos, o sossego do público é tão grande que espanta aos próprios músicos, como foi o caso do gaitista e produtor Rildo Hora, que, após a interpretação de uma peça para gaita composta por Heitor Villa-Lobos, cobriu a platéia de elogios pelo silêncio durante sua performance.

Com a curiosidade auditiva aguçada por aquele novo universo sonoro e a cabeça fervilhando de idéias, procurei então me informar sobre a história do gênero e ouvir de tudo, de gravações originais a atuais. De Callado a Pixinguinha, de Jacob a Armandinho, de K-Ximbinho a Zé da Velha, de Waldir Azevedo a Henrique Cazes. Queria conhecer mais a respeito do gênero musical que havia me conquistado.

Também procurava ler de tudo – revistas, livros, artigos de jornais – que enfocasse o chorinho. Foi quando me deparei com o livro do cavaquinista Henrique Cazes intitulado *Choro: do quintal ao Municipal*.<sup>8</sup> Referência indispensável para estudiosos e amantes do choro, nesta obra descobri que Brasília, para minha surpresa, mesmo sendo uma jovem senhora de apenas 46 anos de idade, além de possuir uma certa tradição chorística – inclusive, Waldir Azevedo, mestre do cavaquinho, compôs um choro em homenagem à cidade – havia se transformado de capital do rock em capital do chorinho.<sup>9</sup>

No encarte do CD *Reco do Bandolim e Choro Livre*<sup>10</sup>, importante obra do choro brasileiro, o depoimento de Mário de Aratanha fornece vestígios da relação do choro com a capital federal, quase sempre conhecida pelos traços do arquiteto Oscar Niemeyer ou por seu caráter mais oficial.

*O choro nasceu no Rio, e sempre foi música da classe média. Entre os artesãos da Cidade Nova e os remediados do subúrbio, o choro povoava muito os quintais dos funcionários públicos da Velhacap. Quando estes voaram para o Planalto, o choro foi junto, e hoje, por excelência, é música de Brasília, onde o Clube do Choro é sucesso e onde foi criada a primeira Escola de Choro do país.*<sup>11</sup>

Assim, tendo por princípio o fato de que os rumos da história de uma sonoridade, seja ela qual for, são trilhados pelos músicos que se dedicam a um gênero musical específico, procurei conhecer a produção fonográfica e a história do chorinho brasileiro para melhor entender o papel de Brasília no contexto atual do choro.

---

<sup>8</sup> CAZEZ, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

<sup>9</sup> O fato de o Clube do Choro de Brasília ser sempre mencionado como a referência nacional do gênero nos livros mais atualizados sobre o gênero – como é o caso de Henrique Cazes e André Diniz – intrigava-me, pois a idéia de Brasília como reduto de grandes chorões me era completamente nova. Ver: CAZES, 1998, op. cit. e DINIZ, André. *Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

<sup>10</sup> RECO do Bandolim e Choro Livre. Brasil. Kuarup Discos, 1998. 1 CD (40 min.), estéreo.

<sup>11</sup> Idem, 1998.

Foi nesse momento que escolhi o Clube do Choro de Brasília como objeto de pesquisa. Afinal de contas, de onde haviam saído todos aqueles chorões brasileiros?

A partir daí fui conhecendo o trabalho de músicos como o guitarrista Avena de Castro, o violonista Hamilton Costa, o pandeirista Pernambuco do Pandeiro e o bandolinista Reco do Bandolim, cujo grupo, Choro Livre, foi o primeiro regional de choro que ouvi em ação na minha vida – diga-se de passagem, numa memorável apresentação ao lado do bandolinista Joel Nascimento.

Contudo, foi principalmente o trabalho de um jovem músico que me chamou a atenção para a importância de Brasília para o choro, pois, com muita imaginação, sensibilidade e autoridade precoce, um bandolinista escrevia algumas novas páginas na longa história do choro. Seu nome: Hamilton de Holanda.

Impressionado pelo estilo irreverente de Hamilton, que transpira Jacob do Bandolim, Lupercio Miranda e Armandinho, sem deixar de ser Hamilton de Holanda, cultivei a idéia de investigar a relação do choro com outras linguagens musicais, pois o que Hamilton toca vem do choro, mas não é exclusivamente ou necessariamente chorinho.

Ao vivo, as apresentações de Hamilton de Holanda são conhecidas como verdadeiras epifanias musicais. Sua apresentação parece a de um músico de rock, tamanha a empolgação que os sons extraídos de seu bandolim exercem sobre ele. Suas composições amadurecem a cada novo trabalho, evidenciando a consolidação de uma assinatura artística.<sup>12</sup>

Em Hamilton encontrei o exemplo de um músico, cujo trabalho, mesmo quando se trata de interpretações, não se resume à mera recriação. O que Hamilton faz são ousadas releituras que, além de apontarem novos rumos para o uso do bandolim – Hamilton usa um bandolim de dez cordas que lhe possibilita tecer acordes e melodias simultaneamente –, sintonizam uma nova geração com o choro.

É importante mencionar que, ao lado de Hamilton de Holanda, músicos brasileiros, como os violonistas Rogério Caetano e Daniel Santiago e o gaitista Gabriel Grossi, dedicam-se fervorosamente ao choro, contribuindo definitivamente para a formação de um “sotaque” peculiar para o choro de Brasília.

---

<sup>12</sup> Talvez, o exemplo mais perfeito da arte de Hamilton e seu bandolim, assim como de seu amadurecimento como compositor, está em seu último trabalho, o recital de bandolim solo *01 Byte 10 Cordas*, gravado ao vivo no Rio de Janeiro e lançado pela gravadora Biscoito Fino em 2005.

Hermeto Pascoal, no depoimento que segue, sintetiza minhas impressões sobre o trabalho desses novos nomes da música instrumental brasileira:

*Acho que a música instrumental está se renovando, se não eu não estaria aqui. Não quero saber dessa coisa de saudosismo. A saudade tem que ser aproveitada como realidade, não como uma coisa ruim. A palavra chorinho é no sentido de chorar de alegria, é o que sinto quando toco com esses meninos. Rogerinho, Gabriel e Daniel tocam o chorinho com uma interpretação moderna, com uma velocidade grande e harmonias ousadas, isso tudo é inovação. O jeito que eles aplicam os acordes e harmonias é de muito bom gosto. Brasília está se tornando uma cidade especial, não só pelo grande Clube do Choro, mas também, pela música clássica, o baião, o forró; aqui existem muitos músicos de qualidade tocando músicas de diferentes estilos.<sup>13</sup>*

Em suma, foram essas impressões sobre o Clube do Choro de Brasília, que acabam de ser relatadas, que impulsionaram esta pesquisa. Basicamente, a intenção é fazer um estudo de caso sobre o Clube do Choro de Brasília, que enfoque a trajetória do clube e evidencie a função deste no desenvolvimento do choro em Brasília.

Como contraponto, reflexões sobre questões subjacentes à temática central, tal qual, o sentido da tradição para o chorão – leia-se estritamente músicos mais relacionados com o Clube do Choro de Brasília – e a questão do “renascimento do choro”, expressão que nunca souou bem aos meus ouvidos complementam este trabalho.

A esta altura, o leitor deve estar se perguntando: mas qual é a hipótese central deste trabalho? Para responder a esta pergunta, recorro a um aspecto da música enfatizado pelo bandolinista Joel Nascimento em entrevista a mim concedida, uma lição musical que aplicarei na narrativa deste trabalho. Segundo ele, *a música tem que ter seu tempo, o músico não deve começar pelo seu ápice, se não cansa logo o ouvinte.*<sup>14</sup>

Assim, começemos pelo capítulo três, que procura entender a questão da tradição para os chorões contemporâneos. Mas antes, algumas considerações acerca de referenciais teóricos que de um modo geral permeiam esta dissertação.

---

<sup>13</sup> Apud FARIA, Gustavo. Hermeto Pascoal. *Jornal da Comunidade*, Brasília, 18 a 24 dez. 2004. Número Um, p. 07.

<sup>14</sup> NASCIMENTO, Joel. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Brasília, 30 de março de 2006. Entrevista concedida no quarto 701 do Hotel Manhattam Palace Hotel.

Em termos de escrita e análise histórica, esta pesquisa está atrelada ao impacto na historiografia moderna motivado pelo grupo dos *Annales*. Ao expandir os limites da “ciência” história, Marc Bloch, Lucien Febvre e Fernand Braudel, a santíssima trindade da historiografia francesa<sup>15</sup>, estimula a investigação de aspectos do comportamento humano anteriormente negligenciados pela tradição historiográfica.

Nesse sentido, acredito que a contribuição dos *Annales* para o estudo da música, ou melhor, da arte de um modo geral, foi importante. Entretanto, é importante ressaltar, que ao mesmo tempo em que houve uma ampliação dos horizontes da pesquisa em história, o historiador precisou desenvolver e sistematizar outras formas de interpretação das “novas” fontes.

A despeito desta importante herança, cujo maior mérito, pelo menos para mim como historiador, foi colaborar na formatação de uma concepção de história<sup>16</sup>, procurei outras fontes teóricas para pensar questões relativas a essa pesquisa, como no caso do capítulo três, basicamente inspirado nos estudos de Raymond Williams sobre tradição.

Portanto, no que concerne à inquietação sobre o sentido da tradição, procurei me municiar de um arsenal teórico que estivesse em sintonia com a problemática central de cada capítulo desta dissertação. Fui guiado por hábeis timoneiros que se tornaram importantes para meu próprio desenvolvimento intelectual.<sup>17</sup>

Eric J. Hobsbawm foi fundamental. Seu pioneiro trabalho sobre jazz<sup>18</sup> constituiu ponto de partida para a organização e desenvolvimento das problemáticas pertinentes à pesquisa, sendo particularmente inspirador o fato de o autor analisar um tipo de linguagem musical, instrumental por natureza, assim como o chorinho.

A questão da linguagem, no meu entender, está intimamente ligada à noção de tradição, porque a tradução de determinada experiência social se dá pela linguagem, que é a forma organizada pelo homem para

---

<sup>15</sup> Assim, quanto ao que se refere à primeira geração, vale a pena se lembrar o juízo de Braudel: “Individualmente, nem Bloch nem Febvre foi o maior historiador do período, mas juntos o eram” (Braudel, 1968<sup>a</sup>, p. 93). Na segunda geração, é difícil pensar em um historiador da metade do século da mesma categoria de Braudel. Ainda hoje, uma parte significativa do que mais interessante se faz em trabalhos históricos, é ainda realizada em Paris. BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997, p. 126.

<sup>16</sup> No decorrer do meu curso de graduação, Marc Bloch foi definitivo para a minha compreensão da ciência que decidi abraçar. Como o autor coloca, *o historiador não pensa apenas ‘humano’*. *A atmosfera em que seu pensamento respira naturalmente é a categoria da duração*. BLOCH, 2001, op. cit., p. 55.

<sup>17</sup> Daí reside o título desta introdução, pois esses referenciais foram tão decisivos para pensar as questões inerentes à pesquisa quanto a música de Jacob do Bandolim ou Pixinguinha, que considero como marcos para se pensar a história do choro. Em suma, os autores que inspiraram esta investigação se tornaram companheiros inseparáveis nas horas de reflexão. O título é um “empréstimo afetoso” de um choro do genial saxofonista Sebastião de Barros, o K-Ximbinho, cujas composições se caracterizam por explorar as ligações entre o choro e o jazz.

<sup>18</sup> HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

se expressar. E como foi sugerido anteriormente, por meio do exemplo da música do bandolinista Hamilton de Holanda, o dialogismo entre linguagens musicais transforma a tradição chorística, pois é a partir dessa inter-relação que o choro continua caminhando.

O modo como Hobsbawm enfoca a questão da linguagem serviu de base para minhas ponderações sobre a relação entre tradição e linguagem. Para o autor, a linguagem dos instrumentos musicais é calcada na experiência dos agentes culturais, no caso, os músicos de jazz.<sup>19</sup>

Entendida assim, como prática das manifestações humanas, obviamente inserida num processo histórico peculiar e dinâmico, a linguagem com a qual Hobsbawm trabalha me ajuda a pensar a relação entre personalidades, instrumentos, linguagem e tradição.

O pequeno texto que segue abaixo é a introdução do folder da programação de 2002 do projeto do Clube do Choro de Brasília intitulado *Caindo no choro*, e fornece alguns indícios sobre essa questão.<sup>20</sup>

*Depois de homenagear os mestres Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Waldyr Azevedo, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, o Clube do Choro de Brasília abre o leque e convida você para a festa da Música Popular Brasileira. Em 2002, o projeto 'Caindo no Choro' vai trazer, além dos grandes nomes do gênero, músicos de samba, forró, bossa-nova, jazz e até rock para pegar onda na praia do choro. Porque o choro está na raiz de toda música de qualidade que se faz neste país. Sem perder a linha, abriga muitas tendências em seu generoso guarda - sol musical. Por isso agrada platéia de oito a oitenta anos. Tem cada vez mais gente chegando para a festa da MPB. Você também está convidado. Venha cair no Choro.*<sup>21</sup>(Figura 2, p. 13).

Tendo em vista a fundamentação teórica de Hobsbawm acerca da linguagem, sua importância para esta pesquisa reside no fato de o autor ressaltar a relação das “*filigranas musicais*”, como diria Jacob do Bandolim, com a experiência do cotidiano dos músicos envolvidos no processo de formação e desenvolvimento de uma linguagem musical.

Para Hobsbawm, o artista desenvolve seu estilo e seu trabalho num tempo que é permeado por tensões estéticas e pessoais que são transformadas e comunicadas na obra artística concebida, seja ela uma música, uma peça de teatro ou um filme.

O autor também aborda as várias instâncias que perpassam a produção musical. Traçando uma linha evolutiva da história do jazz, ele analisa a relação dos músicos com a sonoridade, o público e a indústria fonográfica, e cria um trabalho com idéias modernas para a sua época, principalmente por levar em consideração o fato de que só o tempo poderá responder a algumas questões sobre o jazz e a arte de um modo geral.

Outro trabalho de Eric Hobsbawm<sup>22</sup> que serviu de referência para este capítulo diz respeito à questão da tradição. No entanto, a obra, organizada por ele e Terence Ranger, foge aos objetivos do trabalho que me propus a desenvolver, porque a cena chorística se constitui em Brasília pela autodeterminação dos instrumentistas que lutaram por sua preservação e divulgação na cidade.

---

<sup>19</sup> A esse respeito às reflexões de Hobsbawm sobre Louis Armstrong são motivadoras, pois o autor relaciona a época em que o genial trompetista nasceu com a formação do próprio estilo desenvolvido pelo músico. Conforme Hobsbawm afirma, *Armstrong nasceu exatamente na época em que podia passar logicamente do jazz folk de Nova Orleans para um individualismo completo em arte, sem perder o que tinha ou a maravilhosa e simples qualidade do seu canto, o toque comum de uma música feita para pessoas comuns.* HOBBSAWM, 1990, op. cit., p. 133.

<sup>20</sup> Como uma das funções do historiador é suspeitar de todo e qualquer discurso generalizador, é interessante notar que mesmo que a filosofia do Clube do Choro de Brasília seja a de valorização absoluta do gênero, afirmar que o choro *está na raiz de toda música de qualidade que se faz neste país*, é reduzir a importância de outros gêneros musicais no desenvolvimento da chamada MPB ou mesmo da música instrumental produzida no Brasil.

<sup>21</sup> Programação do Clube do Choro. *Caindo no Choro*. 2002. Papel, color. 22x 30 cm. Coleção particular (grifo no original).

<sup>22</sup> HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

Basicamente a análise de Hobsbawm e Ranger está centrada num tipo de tradição apropriada e propositalmente criada pelo Estado a partir de componentes antigos, localizáveis no passado da história europeia, com o intuito de manipulação ideológica; não é mera coincidência que tais elementos eram ligados à idéia de nacionalismo.<sup>23</sup>

Assim, um exemplo do que os autores entendem por invenção de tradições é perceptível no capítulo sobre a tradição das terras altas escocesas. Como Hugh Trevor - Roper afirma;

*Hoje em dia, onde quer que os escoceses se reúnam para celebrar sua identidade nacional, eles a afirmam abertamente através da parafernália nacionalista característica. Usam o saio (kilt), feito de um tecido de lã axadrezado (tartan) cuja cor e padrão indicam o “clã” a que pertencem, e quando se entregam ao prazer da música, o instrumento utilizado é a gaita de foles. Tal parafernália, que eles reputam muito antiga, é, na verdade, bem moderna. Foi desenvolvida depois, e, em alguns casos, muito depois da União com a Inglaterra, evento contra o qual constitui, de certo modo, um protesto.<sup>24</sup>*

Apesar de o trabalho destes dois autores ser completamente diferente do modo como penso a tradição do choro, o contato com a referida obra me direcionou para um autor cuja noção de tradição se

---

<sup>23</sup> Num outro contexto, Adalberto Paranhos analisa, no Brasil dos anos 1930 e 1940, como se dá o “roubo da fala” dos trabalhadores, que é apropriada e ressignificada por agentes do governo Vargas e devolvida aos trabalhadores sob a forma de mito. PARANHOS, Adalberto. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 1999.

<sup>24</sup>TREVOR- ROPER, Hugh. A invenção das tradições: a tradição das terras altas (Highlands) da Escócia. In: HOBBSAWM; RANGER, 2002, op. cit., p. 25.

harmoniza com a maneira com a qual procuro pensar a tradição chorística, mais baseada na atuação dos agentes socioculturais; seu nome: Raymond Williams.<sup>25</sup>

Ao entender cultura como modo de vida, Raymond Williams concebe tradição como um processo constante de resignificação resultante da atuação prática de sujeitos históricos, mediante a incorporação de elementos novos à tradição por agentes sociais em permanente tensão.

Como diz o próprio autor,

*A tradição (nossa herança cultural) mostra-se de modo claro como um processo de continuidade deliberada, embora, analiticamente, não se possa demonstrar que alguma tradição seja uma seleção ou re-seleção daqueles elementos significativos recebidos e recuperados do passado que representam uma continuidade não necessária, mas desejada. Nisto ela se assemelha a educação que é uma seleção equivalente de conhecimento desejado e de modalidades de ensino e de autoridade. É importante salientar, em cada caso, que esse 'desejo' não é abstrato mas efetivamente definido pelas relações sociais gerais existentes.<sup>26</sup>*

Impulsionado por tal concepção, pude visualizar alguns sinais de permanências e rupturas na historicidade do choro e entender que a arte, seja ela qual for, música ou cinema, está sujeita a novas elaborações construídas por meio da resignificação e da apropriação que os atores sociais fazem da forma artística a que se dedicam.

Também no que concerne aos estudos sobre tradição, foi importante o trabalho<sup>27</sup> do historiador Eduardo Granja Coutinho a respeito do sentido da tradição na obra do sambista e compositor Paulinho da Viola. Ele analisa a problemática, enfocando tanto as letras como a música do compositor. Também dedica um tópico do livro ao renascimento do choro na década de 1970, uma das questões abordadas nesta pesquisa, apresentando Paulinho da Viola como figura exponencial no processo que acabou por imprimir novos rumos ao gênero que Pixinguinha e Jacob do Bandolim definiram musicalmente.

Falando em renascimento do choro, o capítulo dois desta dissertação tem o intuito de questionar esta idéia. A inquietação surge da hipótese de que a linguagem do choro é consolidada por demais para que morresse ou desaparecesse por muito tempo. Trata-se de uma tradição cultural construída sobre pilares musicais que resistiram ao tempo, inspirando outras gerações e, por meio desse processo, reinventando-se.

O historiador André Diniz<sup>28</sup>, num trabalho elaborado com estilo conciso, que mescla informações gerais e dados interessantes sobre elementos relacionados à história do gênero, coloca que a noção de “renascimento” do choro está atrelada à reapropriação do chorinho pela indústria cultural<sup>29</sup>.

*A década de 1970 simbolizou uma revolução no universo chorístico. Pela primeira vez jornais, revistas, rádios e tv davam destaque caloroso ao mais antigo gênero musical urbano brasileiro. Os festivais, com a revelação de novos grupos e*

---

<sup>25</sup> Autor essencial para os pesquisadores envolvidos com estudos culturais, porém, de leitura trabalhosa. Travei conhecimento com os estudos de Williams por meio da leitura dos livros *Cultura e O Campo e a Cidade* e da obra da especialista em literatura inglesa, Maria Elisa Cevasco, que constituiu importante ferramenta teórica para a compreensão dos estudos de Williams acerca das relações entre cultura e sociedade. Ver: CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1973.

<sup>26</sup> WILLIAMS, 2000, op. cit., p. 184-185.

<sup>27</sup> COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002.

<sup>28</sup> DINIZ, 2003, op. cit.

<sup>29</sup> De fato e choro e seus executantes obtiveram um destaque significativo na década de 70, contudo, afirmar que houve uma *revolução no universo chorístico* como faz André Diniz é um exagero. No meu entender, naquele momento, o choro passava por uma fase de transição, *em que o que pode ser principalmente nítido é que a forma anterior está sob tensão: que há novos elementos incompatíveis ou não digeridos*, haja visto que um dos grandes debates do período versava sobre a descaracterização do choro, ou seja, para alguns teóricos o choro estava se distanciando de seus moldes tradicionais. WILLIAMS, 2000, op. cit., p. 197.

*músicos talentosos, espalharam-se pelas principais cidades do país. O chorão virou pop star televisivo.*<sup>30</sup>

Se por um lado o choro recebia considerável destaque na mídia, por outro era bombardeado de críticas que alertavam para sua descaracterização.<sup>31</sup> Contudo, o gênero que Pixinguinha denominava como “um negócio sacudido e gostoso” permaneceu chorando baixinho, transformando-se, incorporando novas linguagens, despertando a curiosidade de uma nova geração que, explorando as múltiplas possibilidades do chorinho, ampliaria os horizontes da música instrumental brasileira.

Se a indústria cultural incorporou o gênero por interesses financeiros, o chorão de hoje aprendeu a lidar com as amarras do negócio fonográfico. Talvez o choro não tenha se transformado; talvez o que mudou foi o chorão ao se sintonizar com a realidade em que vive, como analisa o violonista Marcello Gonçalves.

*Eu acho que um dos principais fatores para impulsionar este mercado é a profissionalização do músico. Por exemplo, quando se lança um disco de choro você está disputando um mercado com um lançamento da Madonna, do Caetano... Então você tem que se armar para enfrentar o mercado de música, não apenas o mercado de choro. Então, deve-se contratar uma assessoria de imprensa, ir para um estúdio bem equipado, fazer uma capa bonita, bem feita, enfim, despertar a atenção para seu trabalho. Esse é o caminho para se ganhar espaço.*<sup>32</sup>

O tempo em que vivemos é aparentemente de maré cheia para o choro, música instrumental brasileira por excelência. Contudo, será que este *revival* do choro é meramente guiado por interesses mercadológicos ou existe uma prática consciente por parte dos músicos ao encampar as propostas da indústria cultural e divulgar a música cujas bases foram lançadas pelo flautista Joaquim Callado há mais de um século?

Nesse sentido, outro autor essencial para a composição deste texto é o sociólogo Paulo Marcos Puterman. Seu trabalho<sup>33</sup>, ao contrário de outros que priorizam a questão do estilo, analisa os elementos formadores do gênero em sintonia com as condições sociais de produção que cercam os agentes culturais e, claro, a sonoridade.

A perspectiva de Puterman se afirma com esta dissertação, pois tem como princípio o fato de que a música, assim como outras formas artísticas é fruto de um processo dialético e contraditório entre diversos segmentos sociais que se apropriam e vivem da arte, talvez uma maneira de fugir da realidade, ou quem sabe melhor compreendê-la.

## 1.2) PISANDO EM BRASA

Agora, sem mais delongas, vamos entrar na roda do choro.

---

<sup>30</sup> Idem, p. 43.

<sup>31</sup> A este respeito ver: AUTRAN, Margarida. Renascimento e descaracterização do choro. In: BAHIANA, Ana Maria et al. *Anos 70*. 1. Música popular. Rio de Janeiro: Europa, 1978 – 1980, p. 65-75.

<sup>32</sup> GONÇALVES, Marcello. Entrevista: Marcello Gonçalves. *Revista Sete*, Brasília, n. 168, ano III, p. 5, nov. 2002. Entrevista concedida a Michelle Maia.

<sup>33</sup> PUTERMAN, Paulo Marcos. *Choro: A construção de um estilo musical*. 1985. 138 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

O choro surgiu como elemento musical verificável durante a segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro. Amálgama sonoro resultante do encontro de danças européias, notavelmente a polca, com elementos africanos como o lundu, o choro foi, de início, não um gênero, mas a forma que o músico popular da época encontrou para tocar, à sua maneira, a música executada nos salões e bailes da alta sociedade carioca.

Caracterizado pelo rondó, estrutura musical que periodicamente retorna ao primeiro tema da composição, por sua vez alternada com outros motivos, iguais ou transformados, e claro, pela improvisação, o choro nasceu como um jeito brasileiro de tocar as músicas estrangeiras que desembarcavam no país – como o xóti, a quadrilha e a valsa –, e hoje constitui uma das mais longas tradições musicais do país.

Em seus primórdios, destaca-se a figura do flautista Joaquim Antônio da Silva Callado, considerado pela literatura especializada do gênero como o pai dos chorões por formatar os grupos de instrumentistas populares a partir do trinômio ideal, em outras palavras, a base instrumental clássica do choro: flauta, cavaquinho e violão.

Os chorões, designação dada aos músicos que tocavam choro, estavam presentes em festas populares como casamentos, aniversários e batizados, mas também nos salões da elite imperial, sempre motivados pelo prazer de tocar música e pelos agrados etílicos e gastronômicos oferecidos nessas ocasiões; afinal de contas, ser chorão, antes de tudo, era ser boêmio.

Nas festas das classes menos abastadas da sociedade, quando não havia uma mesa recheada com bebidas e comidas oferecidas pelo dono da casa, dizia-se que o “gato estava dormindo no fogão” e logo os chorões batiam em retirada, pois a remuneração proposta a estes músicos não seria suficiente para agradá-los.<sup>34</sup>

É interessante notar que a maior parte dos músicos não tinha nenhuma formação profissional. Apesar da existência de diversos tipos de bandas musicais, o aprendizado geralmente era desenvolvido no calor das rodas de choro, no contato com os grupos e amigos instrumentistas. Era assim que músicos como Joaquim Callado concretizavam sua musicalidade.

Choro, nesse momento, significava maneira de tocar, uma noção associada à interpretação afetiva que os músicos realizavam de gêneros musicais europeus, processo de

---

<sup>34</sup> A esse respeito, ver o livro: PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Escrito em 1936 pelo chorão e funcionário público, Alexandre Gonçalves Pinto, popularmente conhecido como “Animal”, que conheceu e conviveu com muitos integrantes da hoje chamada “Velha Guarda”. Este livro constitui a principal fonte de informação sobre os hábitos e as memórias dos chorões desde 1870, provável data de nascimento do choro.

releitura que acabaria por dar origem à chamada música brasileira. Ao lado de tantos chorões anônimos que ajudaram a construir a história do choro, sucederam-se pioneiros como Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e João Pernambuco, todos legando suas indelévels contribuições a esse gênero musical. Contudo, foi o flautista Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, que consolidou o choro como forma musical precisa.

*Pixinguinha conferiu personalidade ao choro, edificando-o como um gênero musical. A partir da herança dos chorões do século XIX e da tradição afro-brasileira, produziu a mais importante obra chorística de todos os tempos. A habilidade na flauta fez das suas interpretações o apogeu da história da flauta brasileira. Como compositor do gênero nos deixou incontáveis preciosidades: ‘Sofres porque queres’, ‘Naquele Tempo’, ‘Um a Zero’, ‘Carinhoso’, ‘Rosa’.<sup>35</sup>*

Considero que Pixinguinha extrapola, para a música brasileira, os limites do choro. Todavia, sua importância para o gênero reside no fato de o músico ter sido igualmente bem sucedido como instrumentista, compositor e improvisador. Em outras palavras, percorreu todas as formas de choro com uma inventividade ainda hoje imbatível.

Tocado por músicos amadores ou profissionais, em sua maioria funcionários públicos, os chorões durante a chamada época de ouro da música brasileira (1930-1945) viram-se reduzidos a meros acompanhantes das estrelas do rádio, a despeito do enorme sucesso de Carinhoso<sup>36</sup>, canção que se imortalizaria pela interpretação magistral de Orlando Silva.

Longe de morrer ou sumir de cena, o choro continuou sendo tocado a despeito do sucesso de gêneros musicais como o samba e mais tarde a bossa-nova. Nesse contexto, talvez seu maior defensor e divulgador tenha sido Jacob do Bandolim que desde 1933 quando estréia como músico profissional até sua morte em 1969, militou pela manutenção do gênero deixando um legado que mais tarde se firmaria como um dos mais ricos da história da música instrumental brasileira.

---

<sup>35</sup> DINIZ, 2003, op. cit., p. 26-27.

<sup>36</sup> Para maiores detalhes sobre a gênese da imortal composição de Pixinguinha ver SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1977.

Nesse sentido, o texto do sociólogo Adalberto Paranhos, *A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social*<sup>37</sup> é exemplar. Nessa empreitada o autor busca examinar:

*O discurso musical de compositores e intérpretes da música popular brasileira industrializada, entre o final dos anos 20 e meados dos 40 do século XX, período que cobre desde o surgimento do 'samba carioca' até sua consolidação como expressão musical de brasilidade.*<sup>38</sup>

Somente na década de 1970 o gênero começou a ser retomado e repensado por músicos e intelectuais, num momento especial da história do choro, como comenta Margarida Autran.

*Só a partir de 73, quando o show Sarau, de Paulinho da Viola, dirigido por Sérgio Cabral, apresentou à Zona Sul carioca o virtuosismo do tradicional conjunto Época de Ouro, acompanhante de Jacó do Bandolim, o choro começou a interessar um outro tipo de platéia:*

*'Esse tal de choro é um barato. Dava o maior pé em Woodstock', escutou Sérgio Cabral de um jovem espectador. Em novembro de 75, estimulados pela receptividade de Sarau, Sérgio, Paulinho da Viola, Albino Pinheiro e Juarez Barroso criaram o Clube do Choro, no Rio, promovendo concertos que reuniam chorões tradicionais, grupos recém-formados por músicos jovens e instrumentistas de formação erudita, como o Quinteto Villa-Lobos e o pianista Artur Moreira Lima, que estava então descobrindo o virtuosismo de Ernesto Nazareth.*<sup>39</sup>

Foi nesse contexto que nasceu o Clube do Choro de Brasília, fundado em 1977, a partir de reuniões informais entre músicos como Waldir Azevedo, Odette Ernest Dias, Avena de Castro e outros chorões. Considerada a entidade mais importante do gênero, o

---

<sup>37</sup>PARANHOS, Adalberto. *A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. História*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 81-113, 2003.

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

<sup>39</sup>AUTRAN, Margarida. *Renascimento e descaracterização do choro*. In: BAHIANA, Ana Maria et al. *Anos 70*. 1. Música popular. Rio de Janeiro: Europa, 1979 – 1980. p. 66.

Clube do Choro de Brasília atualmente é presidido pelo jornalista e músico Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim, que comenta a relação da cidade com o gênero:

*Em Brasília, exatamente na década de 70, havia um movimento muito forte do começo do chorinho. O começo propriamente dito foi com a vinda dos funcionários públicos do Rio para cá, na década de 60, com a transferência da capital, que veio muita gente ligada ao chorinho. Mas na década de 70, especialmente, eles começaram se encontrar aqui em Brasília e se reunir na casa de um, na casa de outro.*<sup>40</sup>

Reco do Bandolim lembra que *o choro cresceu no Rio de Janeiro sob a fiscalização dos velhos chorões. Ele cresceu muito ali nos padrões do choro tradicional, porque os antigos estavam ali. Foi diferente em Brasília, onde cresceu solto, sem nenhum tipo de fiscalização, choro livre, completamente livre. O músico salienta que em Brasília nós temos a sorte de ter essa cidade que reúne pessoas de todos os lugares. Isso resulta evidentemente, numa riqueza não apenas na área da música, mas em qualquer área da cultura.*<sup>41</sup>

E assim, Brasília, um dia já chamada de “capital do rock”, por abrigar bandas como Plebe Rude e Legião Urbana, é conhecida atualmente como celeiro de bons instrumentistas, a exemplo do bandolinista Hamilton de Holanda, que, junto do irmão e violonista Fernando César, forma o Dois de Ouro, um dos mais celebrados duos do gênero no Brasil.

Desta relação entre o choro e Brasília surgiu esta dissertação que, como foi dito anteriormente, é um estudo de caso sobre o Clube do Choro de Brasília. O objetivo central é analisar a relevância e o sentido do trabalho desempenhado em Brasília para o desenvolvimento da linguagem chorística. Em suma, procuro responder à pergunta: se o Clube do Choro de Brasília é a instituição mais importante do gênero no Brasil, quais são suas contribuições para a sonoridade que o inspirou?

O primeiro capítulo da dissertação diz respeito à história do Clube do Choro de Brasília, resgatada em artigos de jornais locais e em entrevistas<sup>42</sup> com músicos relacionados a essa entidade cultural. Nele, identifico elementos que evidenciem as características que distinguem esse clube de seus semelhantes. É composto por duas partes, uma que enfatiza a

---

<sup>40</sup> BANDOLIM, Reco do. apud NAVARRO, Luciana. Choro em ascensão na cidade. *Correio Brasiliense*, Brasília, 26 maio 2003. Caderno Brasília, p. 4.

<sup>41</sup> BANDOLIM, Reco do. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Brasília, 14 jun. 2005. Entrevista concedida na Secretaria do Clube do Choro de Brasília.

<sup>42</sup> No que concerne o trato das entrevistas, devo confessar que em alguns casos me senti honrado de entrevistar chorões como Joel do Nascimento, músico cujo trabalho sou grande apreciador. No intuito de neutralizar, ou ao menos minimizar a influência desse fator, a postura adotada para as entrevistas foi a de tentar ser o mais objetivo possível, enfocando somente questões pertinentes à pesquisa.

formação e consolidação do Clube, assim como sua relação com o contexto cultural de Brasília, e outra que analisa sua atuação na cena chorística atual.

Esse capítulo tem basicamente três referenciais teóricos que o norteiam. Dentre esses portos seguros, destaco o trabalho do antropólogo Antônio A. Arantes Neto<sup>43</sup> acerca de aspectos políticos e culturais da produção social do espaço público paulista. O autor aborda as transformações urbanas em São Paulo como recurso para discutir como se processa a vida social em meio à paisagem urbana que, por sua vez, se forma e é transformada por intermédio de práticas sociais e culturais dos cidadãos que compõem a megalópole paulistana.

Importa ressaltar que parte da análise empreendida nesta investigação é feita com base em artigos de jornais e programações do Clube do Choro de Brasília, que trazem um discurso positivo – no sentido estrito da palavra – sobre Brasília, ancorado no sucesso dos músicos brasileiros. Para lidar com esse discurso, recorro ao auxílio de Antônio Arantes, que apresenta uma visão de espaço público pautada no princípio de que a sociedade constrói sua própria imagem, mascarando desigualdades e tensões vivenciadas na realidade da experiência social.

Por último, mas não menos importante, está a contribuição da obra do historiador José Geraldo Vinci de Moraes<sup>44</sup>, cuja concepção de música como expressão artística mais próxima dos seres humanos exerceu forte influência sobre minha compreensão do modo como a arte dos sons se manifesta em nosso cotidiano<sup>45</sup>. Foi seu trabalho<sup>46</sup> sobre produção e difusão da música em São Paulo nos anos 1930 que me chamou mais atenção, com certeza pelo fato de o autor dedicar uma parte de sua pesquisa aos chorões e instrumentistas

---

<sup>43</sup> ARANTES NETO, Antônio Augusto. *Paisagens paulistanas: transformações do espaço público*. Campinas: Editora da Unicamp, São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

<sup>44</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: Fapesp, v. 20, n. 39, 1999.

<sup>45</sup> A esse respeito Vinci afirma que sons e ruídos estão impregnados no nosso cotidiano de tal forma que, na maioria das vezes, não tomamos consciência deles. Eles nos acompanham diariamente, como uma autêntica trilha sonora de nossas vidas, manifestando-se sem distinção nas experiências individuais ou coletivas. Isso ocorre porque a música, a forma artística que trabalha com os sons e ritmos nos seus diversos modos e gêneros, geralmente permite realizar as mais variadas atividades sem exigir atenção centrada do receptor, apresentando-se no nosso cotidiano de modo permanente, às vezes de maneira quase imperceptível. Idem, p. 204.

<sup>46</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

paulistanos que, como em outras cidades grandes, desempenharam importante papel no desenvolvimento da música popular urbana.

É particularmente inspirador o modo como Vinci analisa o circuito de consumo cultural da São Paulo da década de 1930 e desvela as conseqüências da instabilidade profissional no meio artístico. Neste ponto, seus estudos se compatibilizam com os interesses da minha investigação, uma vez que busco relacionar a cena cultural brasiliense com a história do Clube do Choro de Brasília.

Além disso, ao focar a questão da profissionalização, Vinci não perde de vista o caráter informal que caracterizava o choro naquele momento, mencionando as reuniões em casa de amigos que mantinham a tradição do choro pulsante, mesmo que os músicos não tivessem espaço para tocarem e se desenvolverem. – questões pertinentes a esta pesquisa, que procura também saber se o choro sofre hoje, tanto quanto no passado, com esta carência.

Caro leitor, já é tempo de encerrar a introdução e embarcar numa viagem pela história do Clube do Choro de Brasília.

## **CAPÍTULO 1**

## 1.1) NAQUELE TEMPO<sup>47</sup>: ARTE, ARTISTAS E PODER ESTATAL

*Por trás dos grandes vestígios sensíveis da paisagem, [os artefatos ou as máquinas,] por trás dos escritos aparentemente mais insípidos e as instituições aparentemente mais desligadas daqueles que a criaram, são os homens que a história quer capturar<sup>48</sup>.*

Marc Bloch

A pesquisa em história é um desafio, mas também um processo de descobertas. No decorrer da investigação, a busca de vestígios sobre a história do Clube do Choro de Brasília me conduziu a uma visita ao passado que despertou minha atenção para a realidade cultural da capital federal.

Este capítulo tem por objetivo retratar, com base em artigos de jornais e entrevistas, o circuito cultural brasiliense durante o momento da formação do Clube do Choro de Brasília. A intenção é sintonizar o leitor com o contexto cultural brasiliense, evidenciando as tensões entre agentes culturais e órgãos públicos no fazer artístico de uma cidade em busca de uma política cultural.

É preciso ressaltar que o uso da referida documentação não se restringe somente ao interesse em pintar um quadro do período estudado. Trata-se de entender os discursos construídos pela imprensa acerca de acontecimentos que perpassam esta pesquisa.

Sendo a história a ciência dos homens no tempo, então cabe ao historiador a tarefa de reconstruir a atmosfera em que ocorrem os acontecimentos que lhe despertaram inquietações. Compete também ao pesquisador desta área analisar as relações humanas no tempo estudado, propiciando o questionamento da sociedade.

Nesse sentido, a história que aqui será contada se desenrola em meio a adversidades como o ritmo frenético das mutações do espaço público, a “dependência” da arte em relação ao Estado, a falta e/ou não utilização de espaços culturais e, por fim, a busca de uma integração da classe artística brasiliense para discutir a cultura na cidade.

É um momento interessante da história brasiliense, pois a cidade inventada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer se transformava, denotando um conflito entre a cidade idealizada e a realizada. No contexto cultural, esta tensão se manifesta na experiência de artistas locais, como os músicos ligados ao Clube do Choro de Brasília – artistas que enfrentaram desafios para manterem acesa a chama do choro no Planalto Central.

Voltemos a 1977, época da história brasileira marcada pelo início do processo de transição do regime ditatorial para a democracia, um dos objetivos do governo do presidente Ernesto Geisel, imposto como sucessor de Emílio Garrastazu Médice. Tempo de recessão econômica, era o fim do chamado “milagre econômico”. A oposição crescia a despeito das medidas de repressão do governo e o movimento por liberdades democráticas se espalhava pelo Brasil.<sup>49</sup>

Em Brasília, palco onde a história desta dissertação é encenada, o tempo era de transformar a cidade em *uma máquina de humanização da vida*<sup>50</sup>, segundo as palavras do então governador Elmo Farias, que

---

<sup>47</sup> Choro composto por Pixinguinha. A primeira gravação dessa música (28/03/1934) foi realizada pelo pernambucano Luperce Miranda, rival de Jacob no trono de bandolinistas virtuosos brasileiros. Utilizo o título dessa composição como uma referência ao panorama do circuito cultural da década de 70 em Brasília.

<sup>48</sup> BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 54.

<sup>49</sup> VILLA, Marco Antônio. *Sociedade e História do Brasil: a ditadura militar*. Brasília: Instituto Teotônio Vilela, 2001.

<sup>50</sup> A cidade tem que ser uma máquina de humanização da vida. *Correio Brasiliense*, Brasília, set. 1977. Cidade, p. 07.

almejava aproveitar uma certa predisposição de Brasília em se tornar um centro cultural para sanar as carências da população nesse setor.

Num contexto de mudanças, um discurso era ensaiado na capital federal: o da transformação de Brasília em centro irradiador de cultura. Contudo, o ideal já pensado pelo urbanista Lúcio Costa, na prática, convivia com outra realidade: a dificuldade em se fazer arte no Planalto Central. Nos jornais pesquisados, tal impressão é recorrente:

*Mais uma vez, voltamos a falar da flacidez cultural de Brasília que veta qualquer manifestação desse povo já meio calado, sem incentivo, por qualquer órgão, seja público ou particular. Esse silêncio provém do isolamento, causado pelo fato de que a cidade faz uma arte elitista, mesmo que todo mundo faça arte.<sup>51</sup>*

À idéia de marasmo cultural se somavam problemas como a falta de incentivo à cultura, a não utilização de espaços destinados a apoiar a vida cultural da cidade, como é o caso da Concha Acústica criada em 1963, localizada às margens do Lago Paranoá.

*Numa cidade com acontecimentos culturais tão raros, ou insuficientes para fornecer um leque de razoáveis opções, não se compreende que um local como a Concha Acústica não seja bem utilizado. A única tentativa de utilização é feita pelos casais de namorados que procuram o estacionamento para uns momentos de retiro e sossego.<sup>52</sup>*

Nos depoimentos acerca do panorama cultural de Brasília, residem dois elementos pertinentes para esta pesquisa: a questão da carência de espaços culturais e a dependência do Estado para a realização de projetos artísticos – dois aspectos que norteiam a história dos músicos ligados ao Clube do Choro de Brasília, que, à sua maneira, enfrentariam esses entraves, nem sempre com sucesso, mas sempre armados de muita paixão.

No que concerne à relação entre artistas e o poder estatal na cidade, o repentista Berão, músico que veio do Ceará para Brasília em 1978, comenta que a política cultural era discriminatória.

*O grande problema em Brasília para os artistas é: falta de respeito, união e apoio dos órgãos culturais. Aqui tem muito artista bom. Mas os órgãos culturais, em primeiro lugar, precisam acreditar mais no artista, porque só se faz arte com dinheiro. Se o artista não tem dinheiro ele precisa recorrer à Fundação, Funarte, Sesc, etc, e tem muita gente que trabalha nesses órgãos e que não sabem nada de arte. Estão lá só pra defender o deles. A política cultural tinha de ser mais de apoio ao artista. Há muita discriminação e é preciso haver igualdade tanto para o artista local quanto para os que vêm de fora.<sup>53</sup>*

A visão do chorão Reco do Bandolim – músico ligado à história do Clube do Choro de Brasília desde seus primeiros acordes e que posteriormente assumiria a presidência do clube - sobre a situação de Brasília naquele momento não é muito diferente da apresentada por Berão.

*Eu vejo a coisa cultural... o seguinte, eu sempre tive, rapaz, assim, eu sempre fiz uma observação sobre o negócio de Brasília, pelo fato, especialmente, naquela época, que eu trouxe o primeiro trio elétrico pra Brasília, o Massa Real, então o que eu percebi, enquanto na minha terra na Bahia, em geral, a pessoa que ia pra secretaria de cultura, ou em qualquer outro lugar, ou em Minas, ou no Rio de*

<sup>51</sup> TURAZI, Deigma. Arte: por uma galeria aberta. *Correio Braziliense*, Brasília, fev. 1977. Geléia Geral, p. 03.

<sup>52</sup> CONCHA acústica no completo abandono. *Correio Braziliense*, Brasília, jul. 1978. Vida Cultural, p. 14.

<sup>53</sup> ARTE, artistas e poder. *Correio Braziliense*, Brasília, fev. 1981, p. 01.

*Janeiro, eram pessoas, ou no Maranhão, em qualquer lugar, eram pessoas envolvidas com o lugar (o secretário de cultura, por exemplo, da Bahia, vamos falar do meu estado, um secretário de cultura da Bahia, é um cara que tem conhecimento do que é o carnaval, do que é o axé, do que é um trio elétrico, do que são aqueles movimentos religiosos, ele tem uma noção, e por isso ele vai pra uma profissão como essa, mesma coisa com os outros estados) aqui em Brasília, até bem pouco tempo atrás, eu também notava que esses cargos de cultura, como secretário de cultura e outros cargos, eram mais políticos, era alguém que não tinha alcançado determinada meta e recebia como prêmio de consolação ir pra uma secretaria de cultura, ou uma coisa dessas. Então, eu me ressentia muito disso, eu não via uma ligação, num sentido mais exato, quer dizer, da pessoa que estava na secretaria de cultura com os movimentos que aconteciam em Brasília, eu sentia que uma pessoa estranha tivesse recebido aquilo ali como um prêmio de consolação: ó, fica aí, nessa secretaria de cultura.<sup>54</sup>*

Do ponto de vista governamental, a solução estaria no repensar a política cultural da cidade. Assim, nasceu o Projeto Cultural Brasília, que visava à criação de um pólo cultural na cidade. No jornal *Correio Braziliense*, a notícia recebeu destaque, especialmente pelo fato de o flautista Jean Pierre Rampal ser a estrela do espetáculo de lançamento do projeto.

*Com a presença do presidente da república, ministros de Estado, embaixadores e importantes autoridades dos meios sócio-político e cultural, será lançado o Projeto Cultural Brasília, iniciativa do ministro da Educação e Cultura, Eduardo Portella, com o objetivo de transformar a capital do Distrito Federal num dos principais pólos culturais do país.<sup>55</sup>*

É perceptível a idéia de Brasília como centro cultural do país. É um discurso incorporado pela imprensa com base na herança legada por Lúcio Costa na sua crença de que Brasília, a seu tempo, seria *capaz de tornar-se num foco de cultura das mais lúcidas do país.*<sup>56</sup> E para esta transformação foram traçados planos, como os elaborados por Ferreira Gullar, autor do primeiro projeto cultural de Brasília.

*Bem, no projeto que eu tinha para Brasília, considerei que a cidade era a junção do que havia de mais novo e de mais velho no Brasil – o urbanismo de Lúcio Costa e a arquitetura de Oscar Niemeyer de um lado, e do outro a cultura trazida com a mão de obra do nordestino, o pau-de-arara. A Fundação devia, de um lado, trazer para Brasília o que havia de mais moderno e atual nos diferentes campos da cultura e por outro estimular em Brasília uma atividade de arte popular. Então, essa arte de vanguarda seria trazida – não se poderia esperar que isso pudesse nascer em Brasília de repente.<sup>57</sup>*

Como se pode perceber, a suposta vocação de Brasília como centro cultural convivia com uma realidade mais complexa, já que era uma cidade de apenas dezessete anos, cujos contornos culturais começavam a tomar forma em meio à tensão sobre o que a cidade realmente era e o que poderia ser.

---

<sup>54</sup> BANDOLIM, Reco do. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Brasília, 30 de março de 2006. Entrevista concedida no quarto 701 do Hotel Manhattam Palace Hotel.

<sup>55</sup> PÓLO Cultural: Portela cumpre promessa criando centro artístico no DF. *Correio Braziliense*, Brasília, jun. 1979. CB hoje, p. 01.

<sup>56</sup> POR vocação, Brasília será centro cultural. *Correio Braziliense*, Brasília, abril 1980. Educação e Cultura, p. 14.

<sup>57</sup> GULLAR, Ferreira apud SEVERINO, Francisco. Fundação Cultural: 21anos a serviço da cultura. *Correio Braziliense*, Brasília, jun. 1982, p. 01

O depoimento de Fausto Alvim, funcionário da Fundação Pró-memória, faz alusão ao embate que marca a questão cultural desse período em Brasília:

*Há pouca consciência de que Brasília seja o ponto de somatização da psique brasileira. Fala-se muito que Brasília não tem cultura. Eu acho que isto não é um fato: Brasília tem toda uma riqueza cultural. Agora, ela reflete o que acontece com o Brasil. Se ela tem um teatro com dificuldades é porque o teatro no Brasil tem dificuldades e o mesmo acontece com as outras artes.*<sup>58</sup>

No tocante à questão de espaços culturais, o descaso governamental era patente. Exemplo maior desse fato era a situação de precariedade e abandono do Espaço Cultural, hoje conhecido como Centro de Convenções, situado no setor de difusão cultural, que compreende a Torre de TV e a praça do Buriti – local de funcionamento do Clube do Choro de Brasília até hoje.

Como Brasília foi planejada em setores, o de difusão cultural tinha a função de ser a alma cultural da cidade. A presença da Torre de TV, da sala Funarte e do próprio Clube do Choro são evidências desse projeto. Acerca do descaso governamental que atingiu outros locais destinados à produção e difusão de cultura, e mais tarde o Clube do Choro de Brasília, a repórter Maria do Rosário Caetano comenta:

*A ação cultural nunca teve vez no Centro de Convenções. Até 1983, quando José Tarcísio dos Santos assumiu o Detur, organismo subordinado à chefia do Gabinete Civil, o espaço parecia sem função: era muito pequeno para a promoção de grandes convenções, e apresentava-se sujo, mal cuidado e incapaz de ser um foco de irradiação turística. O planetário entregue à Fundação Cultural do DF seguiu mostrando sua repetitiva programação. Nunca, em momento algum, lembrou seu famoso co-irmão, o Planetário da Gávea/Rio.*<sup>59</sup>

Como se não bastasse, a situação se agravava, pois o problema não se restringia às limitações de locais para os artistas levarem ao público suas produções; atingia também as possibilidades de atuação profissional de pessoas interessadas e vinculadas à vida cultural da cidade. Marco Antonio Guimarães, ex-assessor de Cinema da Fundação Cultural no período de 1971 a 1979, relata que o trabalho na Fundação Cultural era desenvolvido *de baixo da seguinte ordem: Brasília é uma cidade que precisa ser constantemente desaquecida – tudo era meio subjetivo, mas a ordem era do Ministro da Educação e Cultura Ney Braga.*

*Tinha um fantasma que dizia o que podia e o que não podia fazer.*<sup>60</sup>

Sinais do tempo? Certamente, tendo em vista que o país ainda vivia sob a ditadura militar e seus resquícios ainda seriam perceptíveis ao longo da história política brasileira. No depoimento de Ary Parraios, artista do grupo mambembe Esquadrão da Vida, a indignação perante a situação é clara: *para as instituições culturais, em Brasília, quem faz cinema é comunista, quem faz dança é bicha, quem faz teatro é prostituta e quem faz música é maconheiro. Depois dizem que eu é que sou palhaço só porque pinto a cara e dou cambalhota.*<sup>61</sup>

No Planalto Central, em meio a uma sensação de vazio, descaso e marasmo, a classe artística local tentava imprimir novos rumos à realidade cultural da cidade. Entre esses artistas estavam os chorões brasilienses, representados invariavelmente pelo Clube do Choro de Brasília, então um grupo que se movimentava para popularizar o gênero em Brasília. O jornalista Irlam Rocha Lima, importante crítico cultural de Brasília, estava atento a toda essa agitação e, em artigo publicado pelo Correio Braziliense, informava:

<sup>58</sup> ALVIM, Fausto apud SEVERINO, Francisco. A cultura da cidade no contexto nacional. *Correio Braziliense*, Brasília, jan. 1985. Atualidades, p. 22.

<sup>59</sup> CAETANO, Maria do Rosário. Cultura quer o seu espaço. *Correio Braziliense*, Brasília, jun. 1985. Atualidades, p. 01.

<sup>60</sup> GUIMARÃES, Marco Antônio apud SEVERINO, Francisco. Fundação Cultural: 21anos a serviço da cultura. *Correio Braziliense*, Brasília, jun. 1982, p. 01.

<sup>61</sup> PARRAIOS, Ary apud SEVERINO, Francisco, idem, p. 02.

*O pessoal que faz choro em Brasília está com propósitos (os melhores) de levar este gênero musical (brasileiríssimo) a públicos de todos os níveis (social/econômico/cultural), o que eu particularmente acho ótimo.*

*Um esquema de apresentações em todas as cidades satélites, por exemplo, começará a ser desenvolvido pelo Clube do Choro (agora empregado pela Publiarte) a partir de amanhã, quando vai dar uma audição no Teatro Chapadinha, em Brazlândia. O show faz parte dos festejos comemorativos daquela cidade.<sup>62</sup>*

Na documentação pesquisada, a questão do marasmo cultural – uma aura que perseguiria Brasília por muito tempo – é contrastada pelo esforço de união da classe artística da cidade, que gradativamente ia conseguindo vitórias a custo de muita luta pela transformação da cena cultural de Brasília. Aos poucos, foi ficando freqüente a presença dos grandes nomes da Música Popular Brasileira em Brasília. *Semana passada foram Paulinho da Vila e Elton Medeiros. Agora (hoje e amanhã) dois (quase mitos) da MPB: Nelson Cavaquinho e Clementina de Jesus.<sup>63</sup>*

A participação dos chorões brasileiros nessa luta pela dinamização cultural transparece em vários momentos da documentação à qual tive acesso. Acredito que a atenção dada ao Clube do Choro de Brasília pela mídia está associada à situação do gênero naquele momento. Era a nova época de ouro para o chorinho, tempo de “renascimento do choro” – questão que será abordada no próximo capítulo.

Acerca da participação dos chorões no cenário cultural da cidade, é interessante notar que os músicos se apropriavam ou, melhor dizendo, aproveitavam qualquer espaço que estivesse disponível para tocar, para promover seu trabalho. Ambientes como a Escola Parque de Brasília, a Escola de Música ou a praça JK, no Conjunto Nacional, são alguns exemplos de locais onde muitos artistas tiveram a oportunidade de mostrar sua arte.

Na época em que o Clube do Choro enfrentava dificuldades financeiras para reforma da sua sede, a Escola de Música serviu de palco para espetáculos dos chorões brasileiros.

*No próximo fim de semana, no auditório da Escola de Música, o Clube do Choro estará promovendo um desfile de chorões, num show que vai reunir nomes como Nilo do Sax, Beth Ernest Dias, José de Aquino, Pernambuco do Pandeiro, Reco do Bandolim, os solistas do grupo Vou Vivendo e Chorando Pelos Dedos. As duas noites de choro deverão reunir todo público apreciador do gênero, enquanto os instrumentistas cumprem um repertório formado por obras de grandes nomes do choro no Brasil, entre eles Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Luiz Americano, Waldir Azevedo, Jacob do Bandolim e Abel Ferreira.<sup>64</sup>*

É significativa também a presença do Clube do Choro de Brasília em celebrações oficiais, como foi o caso da solenidade cívica em homenagem à bandeira nacional em 1977. Novamente, lá estavam os chorões tocando sua arte e sendo divulgados pela imprensa local. *O Clube do Choro de Brasília vem ganhando grande repercussão em todo o país e, a cada dia, o número de adeptos vem aumentando, na maioria jovens.<sup>65</sup>*

A respeito desse deslocamento dos chorões no espaço urbano da cidade, é interessante notar, como já mostrou Antônio Arantes num outro contexto, *por esse processo, ruas, praças e monumentos transformam-se em suportes físicos de significações e lembranças compartilhadas, que passam a fazer parte da experiência ao se transformarem em balizas reconhecidas de identidades, fronteiras de diferença cultural e marcos de “pertencimento”.*<sup>66</sup>

Portanto, essas localidades utilizadas pelos chorões representam simultaneamente problema e soluções, pois ao mesmo tempo em que compreendem *sonhos e desejos de seres humanos concretos, abrigando muitas vezes projetos e conquistas compartilhadas*<sup>67</sup>, expõem a necessidade de se repensar a

<sup>62</sup> LIMA, Irlam Rocha. O Choro nas satélites. *Correio Braziliense*, Brasília, jun. 1977. Geléia Geral, p. 03.

<sup>63</sup> LIMA, Irlam Rocha. Nelson Cavaquinho e Clementina de Jesus. *Correio Braziliense*, Brasília, maio 1977. Caderno Dois, p. 01.

<sup>64</sup> CLUBE do Choro promove show na Escola de Música. *Correio Braziliense*, Brasília, abril 1982, p. 01.

<sup>65</sup> BRASÍLIA faz festa para a bandeira. *Correio Braziliense*, Brasília, jan. 1977, p. 11.

<sup>66</sup> ARANTES NETO, Antônio Augusto. *Paisagens Paulistas: transformações do espaço público*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000. p.106.

<sup>67</sup> Idem, p. 162.

política cultural local, uma vez que a cidade e seus indivíduos mostravam-se carentes de espaços para a divulgação artística.

No que concerne à transformação da cena cultural na cidade, o *Correio Braziliense* anunciava, em 1977, o programa Verão Funarte, criação de Hermínio Bello de Carvalho,

*Uma solicitação maciça de Brasília, ansiosa para rever alguns dos artistas que passaram pelo Projeto Pixinguinha. E nada melhor do que promover essa série pautando nela artistas de Brasília - como é o caso do Clube do Choro, um dos melhores conjuntos do país.*

*Acho que marcar um encontro de Turíbio Santos com Paulinho da Viola, de uma D. Ivone Lara com Cartola, de Clementina de Jesus e Xangô – tudo isso justifica a nossa euforia em voltar a Brasília para vê-la pulsar em ritmo de samba e choro.*<sup>68</sup>

Nessa atmosfera mista de efervescência e impossibilidades, o esboço de uma suposta identidade cultural brasiliense ganhava seus primeiros traços, oriundos da diversidade cultural acentuada em Brasília desde o momento da sua construção, quando migraram, para o Planalto Central, principalmente, nordestinos, cariocas e mineiros.

Este modo de pensar a cultura brasiliense está impregnado pela idéia de Brasília ser uma espécie de espelho do país, de conter em si manifestações culturais de todas as regiões do país – uma sedutora imagem que permeia ainda hoje o imaginário brasiliense. O chorão Reco do Bandolim, nascido na Bahia, reflete sobre a questão:

*Você tem aqui, em Brasília, pessoas de todos os lugares. Isso, evidentemente, resulta em algo Brasília é uma jovem senhora, de 1960 pra cá, tem quarenta e cinco anos, quer dizer, você começa a ver agora uma geração e uma produção tipicamente de Brasília. Eu acho que ela começa a tomar forma como uma coisa completamente distinta de todos os lugares do Brasil, porque é fruto de uma química, de uma mistura de todos os lugares do Brasil. É muito comum, por exemplo, você ir a Minas, que tem uma cultura muito forte, você ver lá cultura mineira; você vai a Bahia, tem uma cultura muito [...]; você vai ao Rio Grande do Sul, você vê aquela cultura gaúcha; você chega aqui em Brasília, você tem uma coisa misturada, uma coisa [...] em democracia, livremente.*<sup>69</sup>

Esta pesquisa não tem o intuito de investigar o fenômeno de surgimento de uma representação da identidade brasiliense, contudo indícios desse processo podem ser rastreados no modo como o choro é tocado em Brasília, porque existem sotaques regionais que formam ramificações na árvore genealógica da linguagem chorística.<sup>70</sup> Mas será que essa visão era partilhada por todos? E mesmo se fosse, será que não existiriam conflitos entre os diferentes tipos de cultura?

Seja como for, os chorões seguiam seu curso, sem deixar também de se preocupar com questões muito concretas, como o problema da profissionalização. Foi quando um grupo de músicos se reuniu em Araxá, Minas Gerais, em 1985, para discutir reivindicações fundamentais para a categoria, como direitos autorais, mercado de trabalho, relação com o Estado e controle de venda e produção de discos. Era o Primeiro Encontro da Música Popular Brasileira, que produziu a Carta de Araxá, que não foi ignorada pela comunidade artística de Brasília. Ao contrário, o conteúdo do documento teve grande receptividade na capital brasileira.

Os chorões aprovaram o documento, pois a questão do mercado de trabalho dizia respeito à consolidação e ampliação de espaços culturais, questão cara para a comunidade artística de Brasília. Na época, Reco do Bandolim defendia *a criação de programas com artistas locais, principalmente nas rádios FMs, pois atinge justamente o público da cidade em que ela funciona.*<sup>71</sup>

<sup>68</sup> CARVALHO, Hermínio Bello de apud LIMA, Irlam Rocha. Verão Funarte ou samba e choro no Planalto. *Correio Braziliense*, Brasília, fev. 1979, p. 03.

<sup>69</sup> BANDOLIM, Reco do. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Brasília, op. cit.

<sup>70</sup> Para uma reflexão sobre essa temática, ver capítulo Canhoto da Paraíba e o choro nordestino no livro CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 147-152.

<sup>71</sup> BANDOLIM, Reco do apud LIMA, Irlam Rocha. Músicos de Brasília aprovam Carta do Araxá. *Correio Braziliense*, Brasília, mar. 1985. Atualidades, p. 02.

Nessa trama, em que artistas locais e a cultura pediam espaço no Planalto Central, está entrelaçada a história do Clube do Choro de Brasília, uma história que começa a partir de encontros informais entre músicos apaixonados e compromissados com o choro, tradição musical que se enraizava em Brasília, como veremos a seguir.

## 1.2) CHORO DE MEMÓRIAS<sup>72</sup>: HISTÓRIA DO CLUBE DO CHORO DE BRASÍLIA

Na natureza do cerrado, todo dia é primavera. Um olhar atento na paisagem revela belezas escondidas na vegetação retorcida e seca por conta de meses sem chuva. Uma dessas maravilhas são as plantas do cerrado que, para sobreviverem às condições que a natureza oferece, desenvolvem estratégias de adaptação.

Entre essas plantas, a flor-do-cerrado talvez seja a mais bonita, por causa de suas cores ou formas, mas não é só isto que a torna especial. Ao contrário do que muitos pensam, a flor não serve apenas para embelezar ou perfumar, mas também para gerar frutos.

Penso no Clube do Choro de Brasília como uma flor-do-cerrado, pois, contrariando todas as forças que impediam o desenvolver da arte na capital brasileira, os músicos que semearam a arte do choro na cidade acabaram por gerar frutos que amadureceriam o gênero em Brasília, tornando-a referência no contexto nacional.

As circunstâncias em Brasília, no que tange à produção e divulgação artística, não eram favoráveis, porém, entre circunstâncias propícias e verdadeiros entraves, o Clube do Choro de Brasília ou, melhor dizendo, o choro vingou no Planalto Central e a imprensa local não deixou de perceber esse movimento chorístico, conforme Irlam Rocha Lima relata:

*Houve um tempo em que pelo menos, de mês em mês, surgia em Brasília um novo grupo de rock. Bastava que alguns amigos conseguissem descolar uma guitarra, um baixo e uma bateria, para logo formar um conjunto, que saía por aí fazendo barulho, infernizando a vida dos outros. No meio desta enxertada de grupos de rock, porém, alguns desenvolveram trabalhos bem razoáveis, inclusive com uma certa criatividade. O Bueiro, a Margem, o Portal, estiveram entre estes.*

*Mas, agora os tempos são outros. O pessoal que transa música na cidade está mais ligado em nossa realidade cultural e descobriu que fazer música popular brasileira é uma boa. Dá um tremendo pé.*

*Ano passado, todo mundo saudou com entusiasmo a fundação do Clube de Choro de Brasília. O clube nasceu, cresceu e hoje é uma das mais agradáveis realidades brasilienses.<sup>73</sup>*

No depoimento de Irlam Rocha Lima, uma observação importante deve ser feita. Datado de 1977, esse artigo sugere que o Clube do Choro de Brasília nasceu em 1976. Entretanto, não foi encontrado em jornais locais desse período nenhuma informação sobre a fundação do clube nesse ano. A data de registro oficial do clube é efetivada no dia 9 de setembro de 1977.<sup>74</sup>

Mas como o choro chegou em Brasília?

Conforme a literatura consultada, entrevistas concedidas e artigos de jornais, o choro chegou em Brasília em 1960, na bagagem de atores sociais, oriundos de regiões como Rio de Janeiro e Nordeste, que migraram para o Planalto Central para a construção da cidade e também quando ocorreu a transferência da capital federal e nasceu Brasília.

Penso que não poderia ter sido diferente, tendo em vista que a então jovem capital, em termos de produção cultural própria, nada desenvolvia. Mas num primeiro momento o choro progrediu na cidade em

---

<sup>72</sup> O título *Choro de memórias* é uma alusão à trajetória do Clube do Choro de Brasília, cuja história aqui começa a ser narrada. A música, em questão, é um choro de autoria do músico Paulinho da Viola composto em Brasília. VIOLA, Paulinho da. *Memórias – Chorando*. Op. cit.

<sup>73</sup> LIMA, Irlam Rocha. Choro Livre. *Correio Braziliense*. Brasília, mar. 1977. Geléia Geral, p. 03.

<sup>74</sup> A informação pode ser confirmada na home page do Clube do Choro de Brasília. Disponível em: <<http://www.clubedochoro.com.Br/fundação.htm>>.

sintonia com alguns aspectos tradicionais que fazem parte da história do gênero, ou seja, em reuniões informais onde não faltavam comida e bebida.

A interessante matéria que segue sobre pessoas, fatos e lugares que contribuíram para o desenvolvimento da arte em Brasília, desvela essa faceta da história do choro na cidade.

*Cerveja, vatapá e sarapatel: o indigesto trinômio, quem diria, teve importante papel na criação de uma das mais importantes instituições brasilienses, o Clube do Choro. Explica-se: foi no apartamento da flautista Odette Ernest Dias, na SQS 311, onde reuniões regadas a cerveja deram origem à entidade, fundada em 9 de setembro de 1977.*

*E como o vatapá entra na história? Quem responde é o veterano Pernambuco do Pandeiro: em abril de 1979, eu e Bide da Flauta, Eli do Cavaco, Miudinho e outros músicos fomos tocar na casa do Dr. Evandro Pinto, no Park Way, que estava recebendo o então governador Elmo Serejo Farias para um vatapá.<sup>75</sup>*

No depoimento de Pernambuco do Pandeiro, músico cuja maestria pude ter a honra de presenciar no Clube do Choro de Brasília, percebemos a presença dos comes e bebes que fazem parte da tradição do choro, mas também vestígios de um fator que acredito ser importante para o florescimento do choro na cidade: a proximidade do poder estatal.

É imprescindível afirmar que não encaro tal aspecto como fator determinante para o desenvolvimento do choro em Brasília, contudo a presença dos chorões – até hoje – em solenidades e eventos particulares, como o mencionado por Pernambuco do Pandeiro, indica a existência de negociações entre músicos e a classe política local.

A festa tipicamente nordestina oferecida para integrantes do corpo diplomático que então se formava em Brasília também é representativa da estreita relação entre os chorões e a elite brasiliense.

*O melhor da festa ficou por conta do nosso amigo, o médico neurologista Arnaldo Veloso, com o seu afinadíssimo grupo Os Originais Choristas de Brasília, que gentilmente concordou em aceitar nosso convite, para mostrar aos nossos convidados um tipo de música popular pouco conhecida dos estrangeiros que só escutam falar em samba.<sup>76</sup>*

Mas quem são os personagens centrais dessa “roda” de sociabilidades?

Retornando aos músicos que impulsionaram o movimento chorístico em Brasília, o gênero começou a brotar na cidade a partir do encontro entre músicos veteranos, em sua maioria chorões funcionários públicos cariocas, com parceiros de amor no choro, como a pianista Neuza França, o cavaquinista Francisco Assis Carvalho, mais conhecido como Six, o percussionista Valci e a flautista Odette Ernest Dias.

Acerca dos primeiros anos do Clube do Choro de Brasília, Antônio Lício, um dos primeiros presidentes do Clube, revela que *tudo começou por volta de 76, quando um grupo do qual eu não participava pensou em abrir uma instituição que abrigasse instrumentistas que tocassem chorinho.<sup>77</sup>*

Conforme depoimento de Walcyr Tavares, funcionário público aposentado que mora em Brasília desde 1960 e também um dos ex-presidentes do Clube nos seus primeiros anos, foi numa reunião, *em casa da flautista Odette Ernest Dias, que surgiu a idéia da criação do Clube do Choro de Brasília. O Bide da Flauta e o citarista Avena de Castro eram alguns dos músicos que tomavam parte dessas reuniões. O Avena viria a ser o primeiro presidente do clube.<sup>78</sup>*

---

<sup>75</sup> 39 Histórias. *Correio Braziliense*. Brasília, abril 1999. Caderno 2: Edição especial, p. 03.

<sup>76</sup> MENDES, M. As razões do nosso trabalho. *Correio Braziliense*. Brasília, ago. 1977. Segundo Caderno, p. 05.

<sup>77</sup> LÍCIO, Antônio apud ARAÚJO, Carlos. Clube do Choro: Novo Presidente expõe planos para o Bar dos Chorões. *Correio Braziliense*. Brasília, fev. 1982, p. 02.

<sup>78</sup> TAVARES, Walcyr apud LIMA, Irlam Rocha. Relíquias Preservadas. *Correio Braziliense*. Brasília, jun. 1997, p. 07.

Dentre os chorões veteranos que migraram para Brasília com a sonoridade no coração, podemos destacar Bide da Flauta, Pernambuco do Pandeiro, Hamilton Costa, Avena de Castro, Tio João e o mestre do cavaquinho Waldir Azevedo, que chegou em Brasília anônimo, depois de perder uma filha num acidente de carro.

Do encontro entre esses personagens nasceu o Clube do Choro de Brasília, inspirado no conterrâneo carioca, primeiro do gênero no país, que surgiu em 1975 com a proposta de relançar e promover nomes como Altamiro Carrilho e Abel Ferreira, aproveitando a crescente demanda do público pelo gênero.

Afinal de contas, era tempo de renascimento do choro.

Em Brasília, a idéia de formar o clube surgiu do clarinetista carioca Celso Cruz e então um grupo pioneiro de instrumentistas começou a se reunir em casas como a do jornalista e pianista Raimundo de Brito e da flautista Odette Ernest Dias em encontros informais que logo se tornariam conhecidos na cidade.<sup>79</sup>

É interessante notar que naquele momento o Clube era apenas um grupo de músicos com uma paixão em comum e, como as fontes informam, uma variedade de personagens envolvidos com o surgimento do Clube. Assim, é difícil identificar todos os personagens dessa trama. Todavia, os nomes citados no decorrer deste texto estiveram de algum modo ligados aos primeiros anos da história do Clube do Choro de Brasília, como atesta a matéria publicada pelo Correio Braziliense em fevereiro de 1979, informando que *o Clube do Choro é constituído dos seguintes elementos: Heitor Avena de Castro, Alcebiades Moreira da Costa, José Carlos da Silva, Nilo Costa, Inácio Pinheiro Sobrinho, João Vieira, Manoel Vasconcellos, José Eli Monteiro da Silva e José Alves da Silva.*<sup>80</sup>

Assim, com o crescente interesse do público pela música do Clube do Choro de Brasília, que começava a ganhar fama na cidade, surgiu a necessidade de procura de espaços maiores para abrigar a platéia de chorões, antigos e novos. Entrou em cena o então governador, Elmo Serejo Farias.

Foi naquela mesma ocasião, narrada anteriormente pelo músico Pernambuco do Pandeiro, que o anfitrião Evandro Pinto, *atendendo a pedido dos chorões, solicitou a cessão de um local, onde o clube pudesse ser instalado.*<sup>81</sup> Evandro recorda que, *enquanto assistia entusiasmado ao duelo entre Pernambuco e Bide, na interpretação de Urubu Malandro, de Pixinguinha, Elmo, de pronto, atendeu a reivindicação, sugerindo que a turma encontrasse o local e o informasse.*<sup>82</sup>

Com a morte de Avena de Castro, a presidência do Clube do Choro de Brasília foi assumida por Walcyr Tavares, então assessor de gabinete do governador. Foi Walcyr quem conseguiu a cessão da sala anexa do Centro de Convenções, no setor de Difusão Cultural, para ser utilizada como sede do Clube do Choro de Brasília, onde este se situa até hoje.

O local encontrado era na verdade o vestiário do Centro de Convenções, que, apesar das instalações precárias, possibilitava aos chorões se encontrarem. No entanto, mesmo tendo conseguido uma sede relativamente rápido - tendo em vista a já mencionada dificuldade de artistas obterem apoio governamental em Brasília -, o Clube enfrentaria seus primeiros desafios.

Irlam Rocha Lima mais uma vez relata os acontecimentos num texto intitulado Saudades do Clube de Choro:

*Tempos atrás (coisa de um ano) era raro o mês que o público brasileiro não se deleitava com as apresentações do Clube do Choro.*

*Mensalmente (esta era a proposta básica inicial) o pessoal se reunia e promovia concorridas reuniões na Escola Parque, no Galpão ou na Escola de Música.*

*Daí o negócio foi esfriando e hoje em dia a gente está privado da arte dos músicos e instrumentistas competentíssimos que compõem o Clube.*

*A última vez que eles se apresentaram foi no Ginásio de Esporte, num memorável espetáculo ao lado da Orquestra Sinfônica de Brasília.*

---

<sup>79</sup> CAZES, 1998, op. cit., p. 142.

<sup>80</sup> LIMA, Irlam Rocha. Verão Funarte ou Samba e Choro no Planalto, op. cit.

<sup>81</sup> 39 Histórias, 1999, op. cit.

<sup>82</sup> Idem.

*Sei bem que o grupo está em fase de reestruturação, inclusive prestes a ocupar uma sala (que será sua sede), no Centro de Convenções, ex-Espaço Cultural, ali no Eixo Monumental, mas sua música está fazendo falta.<sup>83</sup>*

Curiosamente, depois da instalação, começaram a surgir conflitos e dissidências entre os participantes, que, somados a problemas de espaço físico, como acústica e o roubo de instrumentos, levaram o grupo que formava o Clube do Choro de Brasília a dispersar.

Acerca das cisões, consideradas naturais para Antônio Lício, o ex-presidente do clube recordava que *a instituição abrigava pessoas de formação e classes diferentes. Mas a verdade é que estas dissidências quase mataram o Clube. Ele conta que no final de 79 a turma integrante da diretoria que está saindo agora conseguiu sanar as dissidências e trouxe de volta os que tinham se afastado. Houve uma abertura, as brigas foram esquecidas e o trabalho se intensificou.<sup>84</sup>*

Entretanto, não era bem assim. Os conflitos continuavam e a participação dos instrumentistas era cada vez menor, a ponto de Pernambuco do Pandeiro tocar cavaquinho e de Tio João (trombonista) ter de tocar surdo. A promessa da nova presidência do Clube para sanar essas dificuldades é exposta por Antônio Lício:

*É nosso principal objetivo elevar a participação de todos. Temos que constituir um grupo realmente representativo, na diretoria, para facilitar o diálogo. É isto que pretendemos fazer agora. Queremos congregiar pessoas de todos os segmentos do choro. Vamos solicitar ajuda de todos os órgãos governamentais fomentadores da cultura em Brasília, para tentar superar nossos problemas materiais.<sup>85</sup>*

Outro aspecto que interferia nas atividades do Clube do Choro de Brasília era o bar. Tendo em vista que o culto ao choro na cidade buscava preservar este lado da tradição chorística, com a cisão entre os chorões, o bar passou a suplantar o maior interesse do clube: a divulgação do choro na cidade. De Clube do Choro, a entidade passou a ser conhecida como Bar dos Chorões.

Em entrevista concedida a este pesquisador, o chorão Henrique Cazes sintetiza a atmosfera do Clube nesse momento de crise:

*REO: No livro você faz um comentário sobre o Clube do Choro, sobre uma corrente que quer uma vertente cultural e outra que quer apenas um espaço pra entretenimento.*

*HC: É, isso era um racha que existia naquela época.*

*REO: Você acha que essa coisa ainda existe?*

*HC: Ah não, não, a terceira edição que vai sair do meu livro, agora em setembro, conta a história inclusive, já da Escola de Choro e tudo, e que realmente triunfou, a corrente que queria que o clube fosse realmente um vetor de cultura, né? Porque eu me lembro quando a gente vinha aqui em 83, 84, 85, às vezes a gente ia pro clube, chegava lá, tava aquele bando de gente de porre, cantando seresta; era um clima que não tinha nada a ver com choro.<sup>86</sup>*

Para tentar contornar as dificuldades foi realizado um show na Escola de Música. O Banco Regional fez uma doação, assim como também o fizeram músicos e associados, através do lançamento de um título de sócio remido, e, finalmente, depois de três meses aproximadamente, o Clube voltou a funcionar.

---

<sup>83</sup> LIMA, Irlam Rocha. Saudades do Clube de Choro. *Correio Braziliense*. Brasília, ago. 1978. Segundo Caderno, p. 03.

<sup>84</sup> LICIO, Antônio apud ARAÚJO, Carlos. Clube do Choro: Novo presidente expõe planos para o Bar dos Chorões. *Correio Braziliense*. Brasília, fev. 1982, p. 01.

<sup>85</sup> LICIO, Antônio apud ARAÚJO, Carlos, *idem*.

<sup>86</sup> CAZES, Henrique. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira, Brasília, 10 jun. 2005. Entrevista concedida no foyer do Hotel Nacional.

*Podemos dizer que as dissidências entre os músicos foram bastante minimizadas. E aquele show da Escola de Música foi uma prova de que o pessoal está efetivamente envolvido na melhora do Clube. Muitos músicos foram lá tocar de graça, enquanto outros se empenharam no trabalho de divulgação, colando cartazes.*<sup>87</sup>

Mesmo com esse reinício promissor, a volta não seria definitiva como a matéria do *Correio Braziliense* sugeria. O público continuava aparecendo para assistir aos shows, jovens músicos cada vez mais se juntavam ao movimento e o choro continuava sendo tocado, até quando mais um assalto ao clube dispersou novamente os músicos.

O assalto teria sido quase fatal, não fosse pela figura de Francisco de Assis Carvalho, cavaquinista que assumiria a presidência do Clube em 1990. Six, como era conhecido em Brasília, ganhou este apelido por ter seis dedos em cada mão. A fama dele na cidade era a de organizador de festas incríveis que, nas palavras do jornalista Márcio Cotrim, eram verdadeiras *orgias musicais com o choro como principal atração, bebidas em doses industriais e comida para um batalhão*.<sup>88</sup>

A despeito do trabalho de Six, a segurança do clube fora mais uma vez violada. Como se isso não bastasse, problemas como *as precárias instalações do antigo vestiário ressurgiram, o rompimento dos sistemas de esgoto e a falta de uma estrutura para apresentações dos músicos e o conforto da platéia acabaram por afastar os próprios chorões*.<sup>89</sup> Como consequência, *o local ficou abandonando e o Clube do Choro chegou a ser ameaçado de despejo. Por fim, tornou-se abrigo para desocupados*.<sup>90</sup>

Foi nesse contexto que assumiu a presidência do Clube do Choro de Brasília o bandolinista Reco do Bandolim, músico que elevaria indubitavelmente o padrão de excelência da instituição. Seu mandato, que se estende até hoje, é caracterizado pela profissionalização do Clube do Choro de Brasília, um dos fatores que acredito ser determinante não só para a consolidação do clube, mas para a própria linguagem musical – eis aí a hipótese central desta pesquisa.

A posse do jornalista, radialista e, diga-se de passagem, excelente bandolinista Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim, foi efetivada em 15 de julho de 1993. Baiano, o chorão reside em Brasília desde o começo da década de 1970; sua relação com o choro teve início quando assistiu a um show de Moraes Moreira. É o próprio músico quem fala sobre esse momento:

*REO: Reco, como foi seu primeiro contato com o choro? Você sempre fala daquela coisa do show do Armandinho, Moraes Moreira, enfim, foi exatamente ali naquele momento?*

*Reco: É, nos anos 70 na Bahia. Instituto Cultural Brasil-Alemanha. Eu naquela época tocava guitarra, participava de um grupo aqui em Brasília, de rock, né? A nossa geração toda dos anos 70, quer dizer, foi completamente seduzida pelo rock, aquela época dos festivais, do hippie, paz e amor e Woodstock, os guitarristas de rock importantes. Todo mundo em Brasília que se interessava por música tocava guitarra e eu também; e na Bahia, eu fui nesse show. Os Novos Baianos tinham acabado em 1976 mais ou menos, e houve esse show de Moraes Moreira com Armandinho, e a última música ele tocava 'Noites Cariocas', e foi aí meu primeiro contato com o choro, foi esse aí. Ouvindo 'Noites Cariocas' com Armandinho e Moraes Moreira.*

<sup>87</sup> CLUBE do Choro: depois das reformas, a volta definitiva. *Correio Braziliense*. Brasília, maio 1982, p. 01.

<sup>88</sup> COTRIM, Márcio. Brasília cai no choro. *Correio Braziliense*. Brasília, out. 1999. Dois, p. 08.

<sup>89</sup> Clube do Choro de Brasília: Histórico: A Reforma. Disponível em: <<http://www.clube.do.cho.ro.com.br>>. Acesso em: 21 fev. 2005

<sup>90</sup> Idem.

*REO: Aí, então, foi amor à primeira audição, Reco? Já começou a estudar o bandolim?*

*Reco: É, quando terminou o show, eu fui falar com o Armando. Isso tem muitos anos, e a minha amizade com o Armandinho começou aí. Nós somos muito amigos, há bastante... 76 pra cá, tem quase trinta anos de amizade. Eu falei para ele, inclusive, tive que inventar uma história, muita fã em cima dele, falei que era um jornalista de Brasília, tinha dezessete anos de idade e queria ter mais informações sobre o bandolim, aquele instrumento que eu não conhecia. Você vê que absurdo, né rapaz? No Brasil, quer dizer, a música, um produto tão importante da nossa terra, e eu, jovem, interessado por música, não conhecia Jacob do Bandolim, nem Waldir Azevedo, nem ninguém. Então aí vai uma reflexão sobre as emissoras de rádio, quer dizer, o papel real, quer dizer, emissora de rádio não é de ninguém, é do Estado: para você ter uma concessão ou de TV ou de rádio, você tem que se gabaritar, você tem que fazer um projeto, o governo tem que examinar, qual é o seu projeto cultural. A emissora não é de ninguém, é uma concessão do Estado, então, quer dizer, como é que se justifica isso, você no Brasil, na capital da república e você não conhecer os grandes autores da sua, quer dizer, do seu país, da sua cultura? Isso é um absurdo, porque as rádios simplesmente nunca tocaram. E mais ainda, eu cheguei em Brasília e procurei as escolas, e as escolas não tinham nenhuma informação a respeito disso. Por isso que me veio essa idéia de fazer a Escola de Choro Raphael Rabello, porque eu quis estudar e, se eu quisesse entrar numa escola, eu iria ter que entrar numa escola e estudar um instrumento de orquestra. Eu nada, como eu digo sempre, não tenho nada contra a música clássica, muito pelo contrário, aprecio muito, mas, uma coisa fora da nossa realidade completamente, eu iria entrar na escola pra ter que tocar trompa, oboé. O que eu vejo que é pior de tudo, você dá ao jovem esse tipo de formação, quando ele sai da faculdade, ele não tem lugar pra tocar, as orquestras no Brasil estão falidas, não há um interesse, quer dizer, é um contra-senso muito grande, quer dizer, se você tivesse fortalecendo mais esse lado da cultura brasileira, isto estaria sendo um fator gerador de divisas, quer dizer, de grana, né? De importância, de prestígio, enfim. Eu aí, rapaz, cheguei aqui nas escolas, procurei tudo quanto que é escola, pra ver se alguém podia me ensinar cavaquinho, bandolim ... Ninguém! Aí consegui um amigo que tinha um bandolim em casa, que era o Ney Rosauro, gaúcho que tinha aqui em Brasília, amigo meu; ele tinha um bandolim, me emprestou e eu então, sozinho, afinava o bandolim como guitarra, completamente errado, fui aprendendo, fui descobrindo, ouvindo o Jacob tocar e aí fui vendo: não, não pode ser essa afinação, deve ser outra. Um negócio absurdo, eu aprendi assim.<sup>91</sup>*

No que concerne à hipótese central desta pesquisa, no depoimento do músico, os traços da política de trabalho que seria adotada pela entidade durante sua gestão, como a divulgação e a valorização absoluta do gênero e a questão da profissionalização, podem servir de base para evidenciar a relevância do Clube do Choro de Brasília para o gênero.

Antes de prosseguir, gostaria de explicitar que não se trata de reproduzir o discurso positivo sobre o Clube do Choro de Brasília com o qual me deparei constantemente nos jornais que garimpava, principalmente os atuais, que sempre trazem alguma matéria ou nota sobre o clube.

Cabe também ressaltar que em nenhum momento concebi o estágio inicial do Clube do Choro como uma fase romântica do gênero em Brasília. Se não fosse por músicos como Avena de Castro, Hamilton Costa, Pernambuco do Pandeiro, Odette Ernest Dias, Bide da Flauta, Waldir Azevedo<sup>92</sup> ou outros menos conhecidos como Eli do Cavaco, Tio Nilo, Tio João, provavelmente a história seria bem diferente.

---

<sup>91</sup> BANDOLIM, Reco do. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Brasília, op. cit.

<sup>92</sup> A música *Contrastes* de Waldir Azevedo e seu parceiro Hamilton Costa, conta com a participação de alguns desses músicos, como por exemplo, Pernambuco do Pandeiro e Eli do cavaco fazendo a base no cavaquinho. AZEVEDO, Waldir. *Waldir Azevedo*. Brasil: Warner, 1977. Relançado em CD, 2002. 1 CD (aprox. 30 min.), estéreo.

O cineasta João Paulo Procópio, que em parceria com Flávio Correa produziu um documentário sobre o Clube do Choro de Brasília, intitulado *O Prazer de Tocar Juntos*, reforça essa impressão quando afirma que, *se hoje existe esse movimento de choro na cidade, foi porque vieram grandes chorões como Avena de Castro, Waldir Azevedo, Hamilton Costa, Pernambuco do Pandeiro entre tantos outros.*<sup>93</sup>

Nesse sentido, analiso o trabalho dos músicos que fizeram soar os primeiros acordes do Clube do Choro de Brasília como fundamental, no sentido estrito da palavra. Movidos por uma paixão em comum, esses músicos, mesmo com todas suas diferenças e apesar dos desafios que tiveram de enfrentar, conseguiram não só agrupar um grande número de chorões, mas também disseminar o gênero pela cidade.

Ao explicar a orientação que sua administração imprimiu ao clube, Reco destaca o clima de alegria e informalidade que marcou o início da sua gestão.

*Quando eu assumi, eu procurei, em primeiro lugar, respondendo à sua pergunta, o que eu encontrei, havia um clima descontraído, um clima festivo: nós íamos lá pra comer, beber e repetir aquelas músicas, porque não tinha ensaio, era uma coisa absolutamente informal. Qualquer pessoa que chegasse lá no Clube do Choro podia pegar o pandeiro e ficar tocando, podia pegar o cavaquinho e tocar, se juntar com o pessoal. Não havia, portanto, nenhuma preocupação de profissionalizar, de dar um sentido de crescimento pro choro.*<sup>94</sup>

O trabalho desenvolvido pelo atual presidente vai além da divulgação e valorização do choro.

Entendo que a gestão do músico Reco do Bandolim soube lidar com as adversidades do clube, desde a acústica do ambiente, a relação entre bar e espaço cultural, a questão de manutenção da sede, e ao mesmo tempo propor algo mais: o estudo do choro e suas possibilidades, projeto que se materializaria posteriormente na implantação da Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello.

Falar sobre essa escola implica reconhecer que o seu surgimento constitui o ápice da história do Clube do Choro de Brasília. A despeito das dificuldades que ainda enfrenta, como, por exemplo, a falta de uma estrutura física adequada para ensino, ela já é uma realidade. O talento de alguns músicos pode ser conferido nos encontros semanais que o clube promove.

Quando assumiu a presidência do Clube do Choro de Brasília, Reco do Bandolim já pensava na Escola.

*Nós, o Ruy Fabiano, o nosso vice-presidente e eu, fizemos um projeto e apresentamos ao secretário de Cultura, visando à criação da Escola Nacional de Choro. A Escola não se destinará a leigos, e sim a pessoas que já tenham uma formação musical e queiram se especializar no choro. Conversamos com Raphael Rabello que se dispôs a fazer contatos com Paulinho da Viola, Arthur Moreira Lima, Altamiro Carilho e outros músicos importantes que têm ligações com o chorinho, que virão a Brasília para fazer workshop na Escola de Choro. A escola terá sede em Brasília, mas estará aberta para músicos de todo o Brasil e do mundo. Nessa empreitada estamos contando com o apoio fundamental do secretário de cultura, Fernando Lemos.*<sup>95</sup>

Para marcar essa nova fase do Clube do Choro de Brasília, foram chamados Raphael Rabello e Armandinho Macedo, músicos que posteriormente se ligariam mais ao clube, principalmente o bandolinista

Armandinho. Não foi aleatoriamente que Reco os escolheu. Armandinho e Raphael são músicos que aprenderam com a tradição do choro, mas sempre se mantiveram antenados com outras linguagens musicais.

São músicos cujo dom musical foi maximizado pelo estudo. Sobre este aspecto, o depoimento de Reco é esclarecedor:

---

<sup>93</sup> PROCÓPIO, João Paulo apud, CRUZ, Luciene. Identidade brasiliense. *Jornal da Comunidade*, Brasília, 11- 20 julho 2005. Número Um, p. 01.

<sup>94</sup> BANDOLIM, Reco do. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira, Brasília, op. cit.

<sup>95</sup> BANDOLIM, Reco do apud LIMA, Irlam Rocha. Reco assume Clube do Choro e promete renovação. *Correio Brasiliense*. Brasília, maio 1993. Correio Dois, p. 06.

*O que a gente está propondo é não tocar o choro da maneira como foi concebido. Acho que é muito importante o choro tradicional, mas muito mais como referência para se fazer um trabalho mais moderno, como vem fazendo Armandinho. Ele faz shows para adolescentes, tocando guitarra e no final pega o bandolim para tocar chorinho.*<sup>96</sup>

Uma das estratégias do Clube do Choro de Brasília durante a gestão do bandolinista foi a consolidação de uma programação constante, que foi mudando com o tempo até chegar a atual, organizada mensalmente com shows de quarta-feira a sexta-feira, destinados a músicos convidados pela equipe de produção do clube. Sábado o clube abre as portas para os músicos de Brasília no projeto Prata da Casa.

*Mas não é apenas o Clube do Choro responsável por colocar a capital num patamar tão alto nessa área. É, também, determinante a atuação da Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello. Criado em 1968 desenvolve pedagogia específica para esse segmento, e tem formado numero específico de novos chorões. São jovens músicos, na faixa dos 15 a 20 anos, que seguem os passos do bandolinista Hamilton de Holanda, dos violonistas Rogério Caetano e Daniel Santiago, do gaitista Gabriel Grossi e do ritmista Amoy Ribas – hoje reconhecidos nacionalmente e com carreira internacional.*<sup>97</sup>

É enorme a lista de nomes que já pisaram no palco do Clube do Choro. Cabe destacar verdadeiros gênios como Altamiro Carrilho, Carlos Poyares, Joel Nascimento, Déo Rian, Conjunto Época de Ouro, assim como outros grandes nomes da música brasileira, entre eles Sivuca, Hermeto Pascoal, João Donato, Paulo Moura, Sebastião Tapajós e Paulinho Nogueira.

A meta de Reco do Bandolim pode ser resumida no rechaço direto ao amadorismo. Acredito que não seja uma proposta nova no contexto da linguagem do choro. Basta pensarmos, por exemplo, em músicos como Raphael Rabello ou Joel Nascimento, que souberam harmonizar estudo com talento.

Assim, o interessante na trajetória do clube é perceber como a experiência do amadorismo, vivenciada pelo chorão ao longo de sua formação musical - pois é na roda de choro informal que o músico aprimora a técnica, adquire conhecimentos -, traçou os caminhos para o profissionalismo.

Historicamente, esta característica no choro não é tão marcante como hoje, principalmente em Brasília. Jacob do Bandolim, por exemplo, ensaiava uma música até a perfeição antes de entrar em estúdio, mas durante muito tempo não se interessava em estudar música. Em uma carta a Radamés Gnattali, após seu contato com a antológica *Suíte retratos*, inspirada em Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga, confessa:

*Antes de Retratos eu vivia reclamando: é preciso ensaiar e a coisa ficava por aí, ensaios e mais ensaios.*

*Hoje minha cantilena é outra: muito mais do que ensaiar, é necessário estudar! E estou estudando. Meus rapazes também. O pandeirista já não fala mais em paradas: seu Jacob, o senhor aí quer uma fermata? Avise-me, também, se quer adágio, moderado ou vivace![...] Veja Radamés, o que você arranjou! É o fim do mundo.*<sup>98</sup>

Contudo, o clube enfrentava ainda os velhos problemas no início da administração do novo presidente, como recorda Henrique Cazes, que tocou no clube pela primeira vez em 1997, no projeto que homenageava Pixinguinha.

*Foi numa homenagem a Pixinguinha, centenário do Pixinguinha, e foi uma situação assim; era muito precário, né? Toda questão de produção, e era*

---

<sup>96</sup> Idem, p. 06.

<sup>97</sup> LIMA, Irlam Rocha. Meninos de ouro. *Correio Braziliense*, Brasília, 07 ago. 2005. Cultura, p. 01.

<sup>98</sup> O texto na íntegra foi reproduzido no livro já mencionado do cavaquinista CAZES, Henrique, 1998, op. cit., p. 124.

*muito precária a estrutura física do clube, é, o som era muito ruim[...] uma coisa que eu tava dizendo ali para a Mara, é que o que eu acho que o tá acontecendo uma coisa interessantíssima com o Clube do Choro aqui, é que cada vez que eu venho aqui tem uma coisinha que melhorou e o Brasil é um país em que as coisas tendem a começar e depois vão piorando. E o Clube do Choro tem essa característica [...] cada vez que eu venho aqui, é, a gente consegue ver que melhorou, o som tá melhorando, o ar- condicionado, o bar.<sup>99</sup>*

Outros elementos importantes do Clube do Choro de Brasília, diretamente relacionados à questão da profissionalização, são os patrocínios<sup>100</sup>. Se antes a luta era imensa para obter capital para a proposta do clube, agora ela continua. As dificuldades vão sendo amenizadas, mas todo ano o patrocínio tem que ser renovado seja do clube ou da Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello.

A esse respeito, o depoimento do presidente do clube sobre a temporada de 1998, que homenageava Jacob do Bandolim, é ilustrativo. Conforme revela Reco do Bandolim, *nós, o clube, recebemos do Ministério da Cultura o credenciamento junto à Lei do Mecenato (Incentivo à Cultura) e com isso nos tornamos aptos a captar recursos junto a empresas. A Telebrasil abraçou a idéia e, por seis meses, vai patrocinar as atividades da Escola.<sup>101</sup>*

Outra estratégia do Clube do Choro de Brasília que considero ser um dos ingredientes da fórmula para o sucesso é o contato do artista com o público. A este respeito, Reco do Bandolim ressalta:

*O artista do Clube do Choro tem que funcionar como um ímã, e o público tem que estar sob efeito desse ímã. Se você botar num espaço maior, perde essa atração. O clube é um teatro-bar com aquelas características. Quando começa a música, o silêncio é total. As pessoas ficam apreciando a música. É isso que deixa encantados os músicos que vêm aqui.<sup>102</sup>*

Nesse sentido, cabe ressaltar que no decorrer das temporadas, sempre algum artista ou o próprio clube prepara um show diferente, afinal de contas, como Reco do Bandolim disse acima, o clube é um teatro-bar. Um claro exemplo dessa diversificação pode ser encontrado na temporada de 2000, quando o flautista Carlos Poyares homenageou Chiquinha Gonzaga *a caráter, usando, gravata borboleta, chapéu de palheta e sapato de bico fino de salto de carrapeta - um figurino da época.<sup>103</sup>*

Ou ainda na temporada de 1998, conforme enunciava o jornal Correio Braziliense:

*Possivelmente na abertura das comemorações, haverá uma palestra do jornalista e biógrafo Sérgio Cabral sobre Jacob do Bandolim, de quem foi amigo. A palestra será ilustrada por choros criados pelo bandolinista, na interpretação de Armandinho e o grupo brasiliense Choro Livre.<sup>104</sup>*

Ao longo desta pesquisa, pude participar de experiências semelhantes as que foram mencionadas. A mais recente foi a apresentação do violonista Marcel Baden Powell, que no decorrer de sua apresentação, além de contar histórias sobre seu pai - o violonista Baden Powell – tecia comentários sobre as obras interpretadas.(Figura 3, p. 49).

<sup>99</sup> CAZES, Henrique. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira, Brasília, op. cit.

<sup>100</sup> Atualmente o Clube do Choro de Brasília conta com o apoio de instituições como Correios, Petrobrás, Banco do Brasil além da colaboração do governo do Distrito Federal, e, claro, da Lei de Incentivo à Cultura.

<sup>101</sup> BANDOLIM, Reco do apud LIMA, Irlam Rocha. Pronta para funcionar. *Correio Braziliense*, Brasília, 3 mar. 1998. Caderno Dois, p. 03.

<sup>102</sup> BANDOLIM, Reco do apud NAVARRO, Luciana. Choro em ascensão na cidade. *Jornal do Brasil*. Brasília, maio 2003. Brasília, p. B4.

<sup>103</sup> POYARES, Carlos apud LIMA, Irlam Rocha. De volta ao início do século. *Correio Braziliense*. Brasília, jul. 2000. Divirta-se, p. 06.

<sup>104</sup> LIMA, Irlam Rocha. Pronta para funcionar. Op. cit.

No meu entender, são aspectos como esses que mantêm o frescor das apresentações do Clube do Choro de Brasília. Ao variar a rotina de sua programação o clube além de multiplicar suas próprias possibilidades de atração, se reinventa, torna-se uma espécie de máquina do tempo e transporta seu interlocutor a uma viagem ao século XIX ao som da flauta de Carlos Poyares, ou laboratório experimental para músicos como Armandinho Macedo ou Hamilton de Holanda.

A freqüentadora assídua do Clube do Choro, Rosa Maria, afirma que são várias as razões que a levam às apresentações dos chorões:

*Além da música de qualidade superior, gosto do ambiente do clube, onde se convive com pessoas interessantes, que sabem respeitar os artistas ouvindo-os em silêncio e aplaudindo-os com entusiasmo ao final de cada música.*<sup>105</sup> (Figura 4, p. 51).

Ainda sobre o público, é interessante notar nos espetáculos a presença de gerações diferentes, seja para um show de Altamiro Carrilho ou Yamandú Costa. Uma das características que Henrique Cazes identifica como positivo no Clube do Choro de Brasília é a preocupação em chamar a atenção de um público mais jovem.

*O processo eu acho muito interessante também, o processo de renovação do público, né? O público foi ficando mais jovem; era muito cabeça branca, em 97. Mudou muito, né? Assim, melhorou muito. Acho que essa coisa até do comportamento do público é um processo mesmo, né? Em que se firmou uma coisa muito positiva. É uma batalha, né? O Reco tá aí lutando todo final de ano, é aquele fala com um, fala com outro, porque é... é fogo.*<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> MARIA, Rosa apud LIMA, Irlam Rocha. Loucos por chorinho. *Correio Braziliense*, Brasília, 22 abr. 2002. Coisas da Vida, p. 01.

<sup>106</sup> CAZES, Henrique. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira, Brasília, op. cit.

Em síntese, acredito que a grande contribuição do Clube do Choro de Brasília para a sonoridade a que ele se dedica foi a de propor a transformação do chorão - aspecto também percebido por Joel Nascimento – e, principalmente, consolidar estruturas que possibilitem a instrumentistas do gênero preservar, divulgar, explorar e reinventar o choro.

*O que mudou não foi o choro; o músico acha que está modernizando o choro, simplesmente por incluir um baixo elétrico*

*ou uma guitarra. Não vejo problema nenhum em tocar o 'Um a zero' do Pixinguinha, por exemplo, com uma guitarra. O que mudou foi o músico de choro. Presta atenção nisso que eu estou te falando.*<sup>107</sup>

Este modo de pensar do músico está em sintonia com minha concepção. Uma vez que são os músicos que traçam os caminhos para uma sonoridade, com o choro não seria diferente, mesmo que sua tradição contenha certos parâmetros já consolidados que devem ser respeitados. No caso de Brasília, Reco do Bandolim é enfático:

*É... eu noto que o que muito influenciou o choro de Brasília foi uma mudança de conduta, de hábitos, dos músicos, porque antigamente a música era ligada à boêmia, hoje eu vejo os músicos interessados em estudar. Pelo fato de que os grandes músicos de choro, até pouco tempo atrás, todos foram autodidatas, porque nunca houve escolas. Hoje, o fato de ter escola, ter gente aí, leva essa rapaziada muito mais a estudar. Eu vejo que tem alguns que, porra, tomam sua cervejinha, mas o que eu vejo, fundamentalmente, é uma geração muito preocupada em estudar.*<sup>108</sup>

Músicos como Hamilton de Holanda, Gabriel Grossi, Rogério Caetano e Daniel Santiago hoje desenvolvem papéis semelhantes aos dos grandes músicos do gênero, que inspiraram – e continuam inspirando – a geração dos anos 70 a alçar novos vãos para o choro, ou seja, a primeira geração de músicos de Brasília influencia diretamente a nova safra de chorões formada pelo trabalho atual do Clube do Choro de Brasília e até mesmo o berço do choro, Rio de Janeiro.

## CAPÍTULO 2

### 2.1) VOU VIVENDO<sup>109</sup>: O “RENASCIMENTO” DO CHORO EM QUESTÃO

---

<sup>107</sup> NASCIMENTO, Joel. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Brasília, op. cit.

<sup>108</sup> BANDOLIM, Reco do. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Brasília, 14 jun. 2005, op. cit.

<sup>109</sup> Choro que Pixinguinha assina em dupla com Benedito Lacerda, mas que alguns historiadores da música popular brasileira afirmam que, como outras músicas gravadas pelo duo, se trata na verdade de uma composição de Pixinguinha. Seu título sintetiza o modo como enxergo a trajetória histórica do chorinho no panorama da cultura brasileira.

*É uma coisa incrível. Veja lá, tem os Carioquinhas, o Galo Preto, os Anjos da Madrugada, o Éramos Felizes – tudo gente moça, com idade variando de 14 a 25 anos, e todos tocando choro com consciência e muita técnica, tocando Nazareth, Callado, Anacleto, Pixinguinha, Jacó, Candinho e até Villa-Lobos.*<sup>110</sup>

Abel Ferreira

O comentário do saxofonista e clarinetista mineiro Abel Ferreira, compositor do clássico *Chorando baixinho*, assinala um acontecimento significativo na história recente do chorinho: o fenômeno conhecido como ressurgimento ou renascimento do choro.

Segundo as fontes indicam, historicamente esse período se situa entre 1973 e 1979. A atmosfera da época pode ser captada pelo entusiasmo de Abel Ferreira. Não era sem razão. Entre os brilhantes instrumentistas que despontaram nesse contexto, podemos citar Raphael Rabello, Joel Nascimento e Paulo Sérgio Santos.

Este texto tem o intuito de colocar o assunto em perspectiva. Num primeiro momento inicial, a proposta é deixar em primeiro plano os elementos que fundamentam o *boom* do choro na década de 1970. Para esta empreitada, utilizei livros, teses, artigos e entrevistas que abordam o tema. Num segundo ato, a intenção é analisar as ressonâncias do *revival* do choro em Brasília. Em síntese, trata-se de investigar a questão sobretudo por meio de artigos de jornais locais com o objetivo de evidenciar o papel desempenhado pelo Clube do Choro de Brasília naquele momento.

Inicialmente, o que despertou minha atenção para o tema foi o sentido que a palavra renascimento ou o seu sinônimo, ressurgimento, confere à história do desenvolvimento do gênero. Teria o choro deixado de existir como forma artística em alguma época de sua longa história ?

A discussão sobre o significado da expressão “ressurgimento do choro” pode parecer simples e até mesmo desnecessária, mas seu emprego constante para se discutir

---

<sup>110</sup> PROJETO Pixinguinha: uma semana com Ademilde Fonseca e Abel Ferreira. *Correio Braziliense*, Brasília, 10 jul. 1978. Cidade, p. 7.

esse período histórico constrói um modelo de compreensão sobre a “evolução” do choro que se perpetua como um chavão.

Se a tarefa do historiador é suspeitar e investigar os lugares comuns, enfim, os marcos que supostamente organizam a história, então nada mais adequado do que inquirir sobre um passado, não tão distante dos dias atuais, em que o choro se mostra tão importante como linguagem musical.

Como Marc Bloch ressalta, *o passado é, por definição, um dado que nada mais modificará. Mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e se aperfeiçoa.*<sup>111</sup>

Ainda no que tange ao interesse pelo tema deste capítulo, outro aspecto que incitou o pesquisador é o fato de que o choro, quando “renasceu”, em meados da década de 1970<sup>112</sup>, contraditoriamente completava cem anos de existência como gênero musical – tempo suficiente para a fixação e expansão de uma sonoridade.<sup>113</sup>

Então, como uma linguagem musical já consolidada, com gerações de músicos aglutinadas e compromissadas com a sua continuidade, tocada, ainda que somente para o prazer de seus cultores, desaparece de cena após uma considerável permanência no panorama cultural nacional?

Acerca dos fatores que originam o *boom* do chorinho, segundo a bibliografia pesquisada, o show Sarau, realizado em 1973 no Teatro da Lagoa, no Rio de Janeiro, é considerado o marco inicial do fenômeno conhecido

---

<sup>111</sup> BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 75.

<sup>112</sup> É interessante notar que os dois maiores músicos do gênero morreram entre o final dos anos 60 e princípio dos 70. Jacob do Bandolim faleceu em 13 de agosto de 1969 e Pixinguinha em 17 de fevereiro de 1973. Estaria o choro tão desamparado para ser enterrado com seus grandes pioneiros?

<sup>113</sup> Este modo de pensar é inspirado nas reflexões de Eric Hobsbawm acerca do progresso evolutivo do jazz. Sobre o fim do jazz, que, aliás, Miles Davis já chegou a profetizar, o autor inglês afirma: *O jazz, como idioma e forma de tocar, é bem-estabelecido demais para desaparecer de cena por um longo período de tempo, e o mundo é grande. Ele poderá se provar tão indestrutível quanto o oeste selvagem, que permanece presente na imaginação do mundo todo muito tempo depois de ter deixado de existir em seu país.* HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 101.

como ressurgimento do choro.

O primeiro livro que li sobre choro foi o do músico Henrique Cazes<sup>114</sup>, um dos membros da seminal Camerata Carioca, grupo apadrinhado por Radamés Gnatalli e liderado pelo solista de bandolim, Joel Nascimento. O autor aborda a questão no capítulo “Anos 70, o ressurgimento”. Logo nos primeiros parágrafos, o cavaquinista-pesquisador avalia a importância de Sarau para o choro naquele momento.

*Aos poucos, espetáculos como o show Sarau, com Paulinho da Viola, Copinha e o Época de Ouro, dirigido e apresentado por Sérgio Cabral, foram se tornando núcleos de resistência cultural, verdadeiros pontos de encontro de uma juventude que, na falta de uma militância política possível, atuava somente no front cultural.*<sup>115</sup>

Com roteiro do próprio Paulinho da Viola em parceria com Sérgio Cabral, Sarau era um tributo a Jacob do Bandolim. Com a participação do sambista Elton Medeiros e um repertório composto de choros e sambas, o espetáculo marcou a

---

<sup>114</sup> CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed 34, 1998.

<sup>115</sup> Idem, p. 141.

volta daquele que é considerado o melhor conjunto de choro de todos os tempos, o Época de Ouro – unanimidade entre os amantes do gênero –, cujo solista, na época, era o bandolinista Déo Rian.

Cabe salientar que a relevância de Sarau para a história do choro constitui interessante tema de pesquisa, principalmente por sua constante aparição em textos sobre a questão do “renascimento” do choro, como se constata pela leitura de Tárík de Souza<sup>116</sup>, Margarida Autran<sup>117</sup>, Henrique Cazes<sup>118</sup>, André Diniz<sup>119</sup> e Eduardo Granja Coutinho<sup>120</sup>.

Como uma avaliação minuciosa do show não seria possível por não ser o foco central desta pesquisa, o exame que faço do espetáculo é superficial, mas me

---

<sup>116</sup> SOUZA, Tárík de. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

<sup>117</sup> AUTRAN, Margarida. Renascimento e descaracterização do choro. In: BAHIANA, Ana Maria et al. *Anos 70*. 1. Música popular. Rio de Janeiro: Europa, 1979 – 1980.

<sup>118</sup> CAZES, 1998, op. cit.

<sup>119</sup> DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

<sup>120</sup> COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002.

credencia a dizer que Sarau foi essencial para o choro no Rio de Janeiro, principalmente por inspirar jovens músicos a abraçarem o choro.

Figura de destaque nesse contexto, Paulinho da Viola, além de ser um dos mentores do “movimento” chorístico deflagrado no Rio de Janeiro, gravou o excelente disco *Memórias – Chorando, uma primeira experiência com o gênero musical que mais me comove dentro da nossa música popular*.<sup>121</sup>

O historiador Eduardo Granja Coutinho, autor de uma pesquisa dedicada à obra do sambista-chorão, esclarece a relevância do músico para o choro:

*O fenômeno de redescoberta das tradições populares por iniciativa de compositores da MPB, iniciado nos anos 60, continuará ocorrendo ao longo da década seguinte. Assim como Caetano Veloso, gravando *Atrás do Trio Elétrico* (1969), foi responsável pela revitalização do carnaval baiano, e Gilberto Gil, com seu *afoxé Filhos de Gandhi* (1973), contribuiu para o revigoramento dos blocos afro de Salvador, Paulinho da Viola, ao organizar o show Sarau, foi o principal responsável pelo ressurgimento do choro em meados da década de 70.*<sup>122</sup>

Outro músico de destaque foi o bandolinista Joel Nascimento. A propósito do lançamento de seu primeiro disco, *Chorando pelos dedos*, gravado em 1976 nos estúdios da EMI-Odeon, o jornal *Correio Braziliense* faz alusão ao “renascimento” do choro:

*O choro, devagarzinho, vai abrindo as portas do showbiz tupiniquim: As coisas estão melhorando, principalmente na área das gravações já pode se notar um avanço tremendo, em relação há dois ou três anos [...] Curtição rara, *Chorando pelos Dedos* chegou numa boa hora, trazendo à luz mais um instrumentista que vivia restrito a um pequeno círculo de amigos. Agora é aproveitar e aguardar que as gravadoras*

---

<sup>121</sup> Encarte do CD VIOLA, Paulinho. *Memórias – Chorando*. Brasil. Emi-Odeon, 1976. Relançado em cd em 1996. 1 CD (aprox. 37 min.), estéreo.

<sup>122</sup> COUTINHO, 2002, op. cit., p. 119.

*resolvam apresentar mais uma destas doses (ainda homeopáticas, infelizmente) de bons chorões e seus instrumentos.*<sup>123</sup>

No texto acima, a despeito da referência ao *boom* do choro, o descaso das gravadoras em relação ao lançamento de discos inéditos do gênero – feito em “doses homeopáticas” – era patente. A estratégia das gravadoras, naturalmente sedentas por lucro, resumia-se na prática de enxurrada de coletâneas, quase sempre precariamente organizadas.

*Para cada Lp de conjuntos novos, como os Carioquinhas (Som Livre) ou Amigos do Choro (RGE), dúzias de Diversos, aquele tipo de picadinho muito ao gosto das trilhas de telenovelas. E mais: enxames de reedições, como se o renascimento do choro fosse apenas literário, nenhum conjunto ou repertório inédito tivesse subido aos palcos. Era rara a coletânea que não sapecasse lá a enésima versão do Carinhoso, do Lamentos, do Brasileirinho, Odeon, Apanhei-te Cavaquinho, Noites Cariocas. Quem não tinha chorão contratado, improvisava – não como manda o choro, mas como exige a caixa registradora. A RGE, por exemplo, enfiava no mesmo invólucro, Festival de Choros, tanto o falecido maestro italiano Enrico Simonetti, quanto o embalsamado estilo feito para dançar de Waldir Camon. Quem não chorava não mamava: por isso até o selo GTA, do avariado Grupo Tupi Associada, inventou um Choros/Chorinhos, adquirindo fonogramas alheios e empurrando, sem pena, o mesmo solovox de Waldir Camon de encontro aos finos sopros do Quinteto Villa-Lobos.*<sup>124</sup>

Em sintonia com a avaliação do crítico Tárík de Souza, Margarida Autran associa a idéia de sucesso das gravadoras à penúria do choro no pós-surto do gênero. Para a autora, *esta atividade apressada e descuidada resultou numa avalanche de discos de choro, um ou outro inegavelmente antológicos, mas na imensa maioria apenas oportunistas (90% são regravações), que levaram à saturação do mercado e ao declínio da febre do chorinho.*<sup>125</sup>

Ainda sobre a questão do mercado fonográfico do choro, a avaliação de Henrique Cazes, apesar de ter muito de realista, não deixa de ser entristecedora:

---

<sup>123</sup> JOEL Nascimento – Chorando pelos dedos. *Correio Braziliense*, Brasília, 13 fev. 1977. Segundo Caderno, p. 7.

<sup>124</sup> SOUZA, 1983, op. cit., p. 150-151.

<sup>125</sup> AUTRAN, 1979 – 1980, op. cit., p. 71.

*Mercado fonográfico não existe. A gente vinha num processo, que começou a existir um mercado fonográfico, uma quitandinha fonográfica pro choro, mas era um... com a queda da indústria fonográfica e tudo que tá acontecendo, é uma situação horrível, horrorosa: os selos pequenos, situação muito difícil, eu acho que a música hoje em dia tá dependendo cada vez mais da capacidade do músico se articular e conseguir uma forma criativa pra produzir o seu trabalho, não existe mercado, não toca em lugar nenhum.*<sup>126</sup>

Descontado um certo exagero, repassado de amargura se o choro não tinha maior escoamento no mercado, isso não significava que não havia bons discos do gênero sendo feitos, mesmo que fossem raros. Neste sentido, o trabalho de Jacob do Bandolim pode ser considerado essencial, discos fenomenais como *Vibrações*, de 1967, e o não menos clássico recital ao vivo, gravado em 1968 no Teatro João Caetano, ao lado de Elizeth Cardoso e o Zimbo Trio, lançado com o selo do Museu da Imagem e do Som (MIS) continuam ainda hoje como referências para músicos brasileiros.

Mas será que toda a trajetória iniciada em 1973, com o espetáculo Sarau, foi em vão? Para responder a esta pergunta, há que se considerar que, se do ponto de vista da indústria cultural o choro permaneceu em situação semelhante àquela em que se encontrava anteriormente, no que diz respeito à sua preservação e atualização, transformou-se por excelência na espinha dorsal da música instrumental brasileira.

Diversos instrumentistas utilizaram o choro como ponto de partida para experimentações no campo da música instrumental, e isto não constitui uma novidade. Villa-Lobos, por exemplo, já havia feito o mesmo na monumental série dos Choros ou em seus estudos sobre violão.

Mas, novas sementes foram plantadas e novos adeptos foram conquistados. O disco *Confusão urbana, suburbana e rural*<sup>127</sup>, do clarinetista e saxofonista Paulo Moura, o terceiro disco da Camerata Carioca, *Tocar*<sup>128</sup>, e o recente lançamento do bandolinista

---

<sup>126</sup> CAZES, Henrique. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Brasília, 10 jun. 2005. Entrevista concedida no Foyer do Hotel Nacional.

<sup>127</sup> MOURA, Paulo. *Confusão urbana, suburbana e rural*. Brasil: RCA Victor, 1976, relançado em cd em 2004. 1 CD (Aprox. 35 min.), estéreo.

<sup>128</sup> CARIOCA, Camerata. *Tocar*. Brasil: Universal Music/ Mercury, 1983, relançado em cd em 2001. 1 CD (Aprox. 35 min.), estéreo.

Hamilton de Holanda, *Brasilianos*<sup>129</sup>, são alguns exemplos expressivos que evidenciam a importância da linguagem chorística no contexto da música instrumental brasileira.

Ao que parece, a música tocada com violões, flautas e cavaquinhos finalmente era destaque no seu país de origem. Entre outros, o diagnóstico do historiador André Diniz reforça a importância da década de 1970. Ao discorrer sobre o processo de descoberta do gênero por músicos e intelectuais, é novamente André Diniz quem evidencia outros sintomas do tempo que caracterizariam o ressurgimento do choro:

*O ano de 1975 foi, digamos, um trampolim para a fomentação do choro. O pianista Artur Moreira Lima grava 25 peças de Ernesto Nazaré cuja rica obra carrega consigo todo o legado do choro carioca. A Semana Jacob do Bandolim, organizada no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, por Ary Vasconcelos e a fundação do Clube do Choro, aglutinou os cultores do gênero promovendo apresentações de velhos e novos chorões. Os Clubes de Choro espalharam-se pelo país.*<sup>130</sup>

Se a citação acima não fornece uma idéia da ebulição que o chorinho vivia nesse período, Margarida Autran, num sucinto relato de

---

<sup>129</sup> QUINTETO, Hamilton de Holanda. *Brasilianos*. Brasil: Biscoito Fino, 2006. 1 CD (63 min.), estéreo.

<sup>130</sup> DINIZ, 2003, op. cit., p. 44.

dois shows de choro, respectivamente em São Paulo e no Rio de Janeiro, tira qualquer dúvida ao descrever a receptividade do público.

*Enquanto no coreto do Jardim da Luz, em São Paulo, quase três mil pessoas cantaram e dançaram ao som da flauta de Altamiro Carrilho e da voz de Ademilde Fonseca, a Rainha do Chorinho, no Rio houve tumulto e briga na porta da sala Cecília Meirelles, pequena para conter a multidão que queria ouvir Abel Ferreira, Luperce Miranda, Joel Nascimento, Déo Rian, os Carioquinhas, Paulo Moura e o conjunto de Radamés Gntalli.<sup>131</sup>*

Foi também nesse momento que surgiu no Rio de Janeiro, no subúrbio da Penha, o Sovaco de Cobra, botequim que se tornou uma espécie de templo sagrado do chorinho. Espaço de encontro para músicos notáveis como Abel Ferreira, Dino Sete Cordas, Joel Nascimento e Zé da Velha, o Sovaco de Cobra logo viraria notícia.

*Adelzon Alves, o produtor do disco de João Nogueira, passou a dar chamadas pelo rádio: Alô, Joel do Bandolim, alô Sovaco de Cobra. Essas chamadas despertaram o interesse de jornalistas como Lena Frias e Juarez Barroso, os primeiros a noticiar os encontros chorísticos no bar da Penha Circular.<sup>132</sup>*

Por abrigar diferentes gerações de chorões, o Sovaco de Cobra exercia a função de lócus de mediação entre os músicos, uma espécie de escola informal de choro para a geração de jovens músicos que descobria o gênero.

*Em 70 tinha uma galera de músicos antigos com os quais tocávamos, no Suvaco de Cobra. Era uma universidade aberta. Chegávamos e tocávamos como os maiores mestres do choro, vendo como eles faziam. Cada um apresentava um choro novo e nosso repertório ia aumentando. Época muito fértil, que formou uma geração de chorões, a última formada nos velhos moldes.<sup>133</sup>*

---

<sup>131</sup> AUTRAN, 1979 – 1980, op. cit., p. 65.

<sup>132</sup> CAZES, 1998, op. cit., p. 163.

<sup>133</sup> CARRILHO, Maurício. Choro: continuidade e renovação. *Teoria e Debate*, São Paulo, 1º semestre 1998. Entrevista concedida a Ozeas Duarte e Paulo Baía, p. 37.

Quanto à veiculação do gênero na mídia, apesar da divulgação do Sovaco de Cobra, o rádio, de um modo geral, não mostrou tanto interesse. Como bem coloca Tárík de Souza, *não vale chamar de sucesso o repetido Carinhoso, que abria a novela das oito no trompete jazzístico de Márcio Montarroyos. E isso foi em 1973!*<sup>134</sup>

Nesse sentido, cabe ressaltar também que na virada da década de 60 para a de 70, a chamada MPB se firmava no topo da hierarquia musical da época. Artistas como Chico Buarque<sup>135</sup>, Maria Bethânia, Milton Nascimento, João Bosco, Vínicius e Toquinho desfrutavam de muito sucesso na época, além disso, o mercado fonográfico brasileiro passava por um processo de transição, mudanças nas relações de oferta e procura, evidenciavam a tendência de explorar a diversificação do mercado consumidor.

Na televisão, o choro recebeu destaque mais amplo, embora Julio Lerner e José Ramos Tinhorão, embalados pelo grupo paulista de choro Conjunto Atlântico, apresentassem na TV Cultura de São Paulo o programa *O choro das sextas*, que trazia convidados especiais, como os artistas Altamiro Carrilho e Ademilde Fonseca.

A Rede Bandeirantes, por exemplo, promoveu dois festivais de choro – Brasileiro, em 1977, e Carinhoso, em 1978 – com jurados importantes como Tárík de Souza e José Ramos Tinhorão, além da participação de músicos como Rossini Ferreira e K-Ximbinho.

Mesmo com certo espaço na mídia, o *boom* do gênero não durou muito e por volta de 1979 o choro já se mostrava em baixa. A esse respeito, a análise do crítico musical Tárík de Souza é tão enfática quanto sensata:

*O fato de coincidirem, numa mesma segunda-feira de julho, dois lançamentos de novos discos de choro em teatros diferentes, no Rio significa pouco. Ambos esplêndidos musicalmente, os Lp's Inéditos de Jacob do Bandolim, por Déo Rian (Estúdios Eldorado) e Tributo a Jacob do Bandolim, com Radamés Gnatalli, Joel Nascimento e Camerata Carioca, revelam-se promissores por tocarem adiante uma obra aparentemente encerrada. Mas, para um gênero que chegou a empilhar nas lojas quase meia centena de novos títulos entre*

---

<sup>134</sup> SOUZA, 1983, op. cit., p. 151.

<sup>135</sup> Nesse contexto em que o choro esteve em moda, o choro cantado “Meu Caro Amigo”, composição de Chico Buarque e Francis Hime é certamente uma gravação representativa do período. Música de muito sucesso no período, a canção originalmente lançada no disco BUARQUE, Chico. Meus Caros Amigos. Rio de Janeiro: Polygram, 1976. 1 disco ( 34 min ), estéreo contou com a presença de chorões como Dino 7 Cordas, Altamiro Carrilho, Abel Ferreira e Joel Nascimento.

*76 e 78, a volta à dieta de meia dúzia de discos anuais não deixa de ser contristadora.*<sup>136</sup>

Basicamente, como a literatura especializada informa, os fatores que fundamentam o “renascimento” do choro foram a descoberta do choro por jovens músicos e um novo público, a presença significativa do choro na indústria cultural e a proliferação dos clubes de choro no país.

Analisada em retrospectiva, a década de 1970<sup>137</sup> foi de fato uma época de mudanças para o choro. Antigos instrumentistas, apesar de uma vida inteira dedicada à música, pela primeira vez enxergavam os horizontes da profissionalização, ao mesmo tempo em que jovens músicos, antenados na tradição chorística, imprimiam novos rumos para o gênero sem descaracterizá-lo.

Contudo, definir a década de 1970 como um período de “renascimento” para o choro é afirmar sua decadência e/ou desaparecimento como linguagem musical num certo momento de sua história. Mesmo que, nessa ou aquela época, outros gêneros musicais recebessem maior destaque junto ao público, e à indústria do disco, a hipótese central deste capítulo parte do princípio de que o choro nunca deixou de ser tocado por seus cultores.

Como gênero musical, o chorinho é certamente o de maior longevidade na cultura brasileira. Mesmo se o choro tivesse morrido em 1963, como Jacob do Bandolim havia sentenciado dez anos antes<sup>138</sup>, ele não teria deixado de existir; ao menos no imaginário popular, como Hobsbawm sugere ao apresentar o caso do oeste selvagem nos Estados Unidos em seu estudo sobre jazz.

Jacob do Bandolim, ao encarar o choro de maneira nostálgica, valorizava sua autenticidade – *não se compreende o choro sem um quintal, e os quintais estão rareando dia - a - dia*<sup>139</sup> – mas deixava de considerar que, em sua longa trajetória como forma artística, o gênero musical que tanto amava desenvolveu estratégias de resistência que,

---

<sup>136</sup> SOUZA, 1983, op. cit., p. 150.

<sup>137</sup> Marcos Napolitano ao analisar a década de 70 diagnostica que o período *sintetizou de forma singular as diversas tradições estéticas, circuitos culturais e tempos históricos que marcaram ávida cultural brasileira do século XX. Poderíamos dizer que ela aglutinou tudo que veio antes e apontou caminhos para tudo que viria depois daquelas décadas marcantes.* NAPOLITANO, 2002, op.cit., p. 74.

<sup>138</sup> No livreto que integra a caixa Jacob do Bandolim: Gravações Originais – 1949/ 1969, lançada pela RCA, João Máximo cita a polêmica entrevista de Jacob ao jornal paulistano O Tempo, em que o chorão prevê o fim do choro. BANDOLIM, Jacob do, 1953 apud MÁXIMO, João. *O homem por ele mesmo.* Encarte da caixa Jacob do Bandolim, BMG Brasil/ RCA, 2000.

<sup>139</sup> Idem, p. 13.

numa perspectiva de longa duração, garantiram – e ainda garantem – sua capacidade de sobreviver.

Eric Hobsbawm, ao refletir sobre o suposto fim do jazz como gênero musical, foi realmente inspirador para se pensar a trajetória do choro. Ao desvelar práticas informais de resistência do jazz, o historiador inglês me instigou a pensar a questão no chorinho.

*Enquanto saxofonistas e trompetistas ainda gostarem de se reunir tomando uísque e comendo sanduíche de frango para tocar em jam sessions para seu próprio prazer, enquanto artesãos e artistas de música resistirem às pressões para fazer deles meros executantes do produto de outra pessoa, algum jazz será tocado.*<sup>140</sup>

Longe de querer comparar o choro ao jazz, sonoridades freqüentemente associadas, porém distintas, o chorinho, assim como o jazz, possui suas próprias estratégias de reafirmação. Entre elas, destaco as reuniões informais, o simples prazer de tocar choro e a prática de arquivo de partituras, gravações, enfim, informações que seriam trocadas nos encontros promovidos pelos instrumentistas de choro.

Enquanto músicos se reunirem para tocar Jacob, Pixinguinha, Callado ou Nazareth, ao redor dos comes e bebes que fazem parte de sua tradição, o choro continuará existindo. Como disse Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal, em suas reminiscências sobre os chorões antigos: *choro, quem não conhece esse nome? Só mesmo quem nunca deu naqueles tempos uma festa em casa.*<sup>141</sup>

Interessa observar que a importância dos grupos sociais na preservação do choro é fundamental, pois são as relações sociais e culturais entre amigos e parentes que constituem o mecanismo pelo qual o prazer e a sabedoria de tocar o choro foram sendo transmitidos de geração para geração, independentemente de sua situação na mídia.

Esta linha de análise é corroborada pelo historiador José Geraldo Vinci de Moraes<sup>142</sup>, que aborda as rodas de choro que aconteciam nos anos 1930 em São Paulo.

---

<sup>140</sup> HOBBSAWM, 1990, op. cit., p. 101.

<sup>141</sup> PINTO, 1936 apud DINIZ, 2003, op. cit., p. 13.

<sup>142</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

*As atividades dos instrumentistas de choro nas reuniões informais foram permanentes mesmo durante o rápido desenvolvimento dos espetáculos, do rádio e disco, contrastando com o momento em que as transformações culturais, sociais e materiais em curso na cidade tendiam a exterminá-las. Elas resistiam e multiplicavam-se, já que era um núcleo de trocas e encontros sociais e culturais fundamental para a existência do choro, seus músicos e instrumentistas.*<sup>143</sup>

O sociólogo Paulo Marcos Puterman<sup>144</sup> enxerga de maneira semelhante a relevância das reuniões informais para a manutenção da tradição chorística, como as que aconteciam na casa do chorão paulista Antônio D’Auria a partir de 1954. Ele comenta que, *apesar da decadência comercial que o choro (e a indústria fonográfica em geral) vem apresentando, ali ele subsiste na sua melhor forma. Isto é, na base do relacionamento e da amizade.*<sup>145</sup>

A formação musical de Pixinguinha seguiu essa trilha. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS), editado em livro<sup>146</sup>, o chorão revela:

*Lá em casa, uns tocavam violão, outros cavaquinhos. Gostavam muito de mim porque eu era garoto e tinha um ouvido muito bom. Ainda tenho graças a Deus. Meu pai não era um grande flautista, mas adorava tocar o instrumento. Ele gostava muito do choro e eu acabei por acompanhar aquelas músicas executadas por grandes figuras da época, que se reuniam lá em casa. Desse grupo de chorões faziam parte o Irineu de Almeida, o Candinho do Trombone, o Viriato, o Neco, o Quincas Laranjeiras e outros. Eu menorzinho, ficava apreciando... gostava de música. Por volta das 20 ou 21 horas, meu pai dizia: Menino vai dormir! E eu, perfeitamente, ia para o quarto. Mas não dormia não. Ficava ouvindo aqueles chorinhos que eu gostava tanto. Normalmente, eles começavam a tocar de manhã e eu aproveitava tudo isso. Na época, eu já tinha uma flauta de folha. No dia seguinte, executava os chorinhos que tinha aprendido na véspera de ouvido. Meu professor*

---

<sup>143</sup> Idem, p. 252.

<sup>144</sup> PUTERMAN, Paulo Marcos. *Choro: a construção de um estilo musical*. 1985. 139 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

<sup>145</sup> Idem, p. 106.

<sup>146</sup> FERNANDES, Antônio Barroso (org.). *As vozes desassombradas do Museu: Pixinguinha, Donga e João da Baiana*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura/Museu da Imagem e do Som, 1970.

– Irineu de Almeida –, que estava lá em casa, dizia: *Esse menino promete!*<sup>147</sup>

A fala de Pixinguinha não é intertextualizada nesta dissertação aleatoriamente. Seu intuito é evidenciar a importância dos encontros e reuniões informais para a manutenção da tradição do choro, haja vista que seu maior compositor teve sua musicalidade despertada em espaços informais.

Apesar do caráter informal das reuniões que fazem parte da tradição do choro e que geralmente ocorrem em casas de familiares ou de amigos, o músico de choro faz dessa experiência de sociabilidade seu aprendizado musical; nas modulações inesperadas, inventadas para desafiar e derrubar os acompanhantes, o chorão conquista seu espaço e aprende as manhas do choro.

Como a história é feita de permanências e rupturas, com a tradição do choro não seria diferente. Alguns aspectos, como o aprendizado informal e a paixão pelo gênero, em alguns casos transmitida de pai para filho, como ocorreu com Pixinguinha e outros chorões, perpetuaram-se como pilares sobre os quais o choro ergueu sua história.

Hamilton de Holanda, provavelmente o mais fulgurante talento da geração atual do choro, aprendeu a gostar do choro por influência de seu pai, o violonista José Américo. Conforme recorda seu irmão, o violonista Fernando César, *no fim da tarde, o pai ia para a janela e nos chamava para ensaiar.*<sup>148</sup>

Segundo o historiador Eduardo Granja Coutinho, *por ser um tipo de música que os instrumentistas sempre tocaram pra si mesmos, independentemente de suas obrigações profissionais, o gênero já foi chamado de música dos músicos, por oposição talvez à música que não é dos músicos: a da indústria.*<sup>149</sup>

Prática cultural viva e pulsante, o choro nunca morreu nem esteve perto de morrer. O gênero musical cristalizado por Pixinguinha continuou como no clássico de Abel Ferreira, chorando baixinho, inalterado em redutos mais tradicionais, inovado, como em

---

<sup>147</sup> Idem, 1970, p. 14.

<sup>148</sup> SCARTEZINI, Bernardo. Choro de Irmãos. *Correio Braziliense*, Brasília, 9 dez. 1999. Dois, p. 1.

<sup>149</sup> COUTINHO, 2002, op. cit., p. 118.

alguns choros de Paulinho da Viola<sup>150</sup>, ou “subvertido” como na composição *Espírito infantil*<sup>151</sup>, do grupo A Cor do Som.

Luciana Rabello fornece argumentos para se refletir sobre a preservação e a atualização do choro:

*Só quando penso no poder do choro e em como ele atua por conta própria, me tranqüilizo. Bom é ver, quando se viaja pelo Brasil, que os redutos de choro existem, como sempre existiram, imunes a tudo que anda por aí, alheios ao tal mercado. Para dar continuidade ao choro é preciso compor choro, que, composto nos dias de hoje, naturalmente trará elementos do nosso tempo. Esse é o caminho natural. Os choros de Mauricio Carrilho, Pedro Amorim, Afonso Machado, Cristóvão Bastos, Paulinho da Viola, Luis Moura e tantos outros compositores do nosso tempo são, sem dúvida, prova disso.*<sup>152</sup>

A história do Clube do Choro de Brasília, que nasceu de encontros informais, também ratifica a esta hipótese aqui sustentada. Sem nenhuma preocupação inicial em divulgar ou atualizar o choro, o que músicos como Bide da Flauta, Odette Ernest Dias, Avena de Castro e tantos outros chorões queriam era, antes de tudo, tocar a música que tanto admiravam.

*O Clube do Choro tinha um sentido muito informal. Não havia nenhuma preocupação que não fosse aquela de chamar os amigos pra tomar uma cervejinha e tocar, repetir aquele repertório de Pixinguinha, de Ernesto Nazareth. Então, eu participei disso durante anos, desse negócio, todo fim de semana, era na casa de um, na casa de outro, se fazia uma feijoada, se fazia um cozido... porque isso é da tradição do choro né? Choro é comida e bebida, é a fartura.*<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> Notadamente, *Oração de outono*, do disco *Memórias – Chorando*, ou ainda *Choro negro* do disco *Nervos de aço*. VIOLA, 1976, op. cit. VIOLA, Paulinho da. *Nervos de aço*. Brasil: EMI, 1973, relançado em CD em 1996. 1 CD (aprox. 27 min.), estéreo.

<sup>151</sup> Composição do tecladista Um, que deixou José Ramos Tinhorão de cabelos em pé quando ouviu a música no primeiro Festival Nacional de Choro promovido pela Rede Bandeirantes. A música, uma fusão do pop com o choro pode ser encontrada no CD: SOM, A Cor do. *A cor do Som: Série Dois Momentos*. Brasil: WEA, 2000. 1 CD (aprox. 76 min.), estéreo.

<sup>152</sup> RABELLO, Luciana. O choro hoje. Disponível em: <<http://www.acari.com.br>>. Acesso em: 14 set. 2005.

<sup>153</sup> BANDOLIM, Reco do. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Brasília, 14 jun. 2005. Entrevista concedida na secretaria do Clube do Choro, no Garvey Park Hotel.

Mário de Aratanha, um dos donos da gravadora Kuarup, afirma que *o mercado de choro não vai morrer nunca porque é movido a muita paixão*<sup>154</sup>, sentimento que por certo foi um dos elementos propulsores para a formação dos redutos de choro e claro, dessa dissertação.

Depois que me apaixonei pelo gênero musical, em minhas andanças pelo Brasil, sempre que posso procuro um clube de choro. Numa dessas ocasiões, conheci o bar e espaço chorístico Pedacinhos do Céu, criado pelo cavaquinista Ausier Vinícius em Belo Horizonte, no bairro Alto Caiçara. Foi uma experiência que me marcou muito, pois era a primeira vez que entrevistava um chorão. Tive a noção exata da importância da dimensão afetiva que une os músicos de choro e a arte.

*Pedacinhos do Céu foi a maneira que eu achei para homenagear o músico que mais admiro, Waldir Azevedo. Aqui nesse humilde espaço procuro reverenciá-lo toda noite, ele e o choro, mas principalmente Waldir. Trouxe Dona Olinda<sup>155</sup> aqui, rapaz, ela me presenteou com uma palheta do Waldir, aquela ali que tá na parede. Foi tanta emoção, no meio da apresentação ela veio me perguntar: ô, Ausier por que você não tocou com a palheta? Parecia menino quando ganha presente novo. Queria guardá-la de recordação, né? Waldir é meu ídolo.*<sup>156</sup>

Outro aspecto desse “engajamento informal” que me chamou a atenção foi a prática de arquivo e pesquisa de partituras de choro. Todo chorão que entrevistei possuía um arquivo, seja de jornais, discos ou partituras<sup>157</sup>. Este hábito, além de estreitar os laços de sociabilidade entre os músicos, colaborou para a divulgação e o enriquecimento do gênero.

Antônio D’Auria, organizador e integrante do Conjunto Atlântico, relembra essa faceta de Jacob do Bandolim, que conheceu em uma reunião de chorões na casa de um

---

<sup>154</sup> ARATANHA apud DINIZ, 2003, op. cit., p. 69. É interessante notar que a aproximação da gravadora Kuarup com o choro começa em 1988, atualmente é considerada a maior representante do gênero.

<sup>155</sup> Viúva de Waldir Azevedo.

<sup>156</sup> VINÍCIUS, Ausier. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Belo Horizonte, 15 set. 2000. Entrevista concedida no Pedacinho do Céu, numa incrível roda de choro, com direito a caldo de feijão da Dona Célia, cerveja e uma lição sobre a vida e a música de Waldir Azevedo.

<sup>157</sup> Jacob do Bandolim é o exemplo mais conhecido de chorão pesquisador. Seu arquivo, que conta com um grande acervo de discos e partituras, foi inicialmente incorporado ao Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro, e hoje está sob a guarda do Instituto Jacob do Bandolim, criado em fevereiro de 2002.

amigo, segundo o violonista, *ele tinha índole de arquivista, interesse em saber de tudo sobre as músicas que ouvia.*<sup>158</sup>

O relato da flautista Odette Ernest Dias, cuja casa foi palco de surgimento do Clube do Choro de Brasília, ilustra igualmente esse costume tão freqüente entre os músicos.

*Para minha surpresa, folheando um dia um álbum de choros copiados à mão por Alcebiades Moreira da Costa, o Bide, velho chorão flautista de quase 80 anos hoje, companheiro de Pixinguinha na Velha Guarda, encontrei uma polca, As Faceiras, por M.A. Reichert, a mesmíssima La Coquette, com adjunção de um trio.*<sup>159</sup>

Mecanismo que se perpetua na tradição chorística, a prática de arquivo indubitavelmente colaborou na preservação e divulgação do gênero. No caso do choro, a audição de material fonográfico se constitui numa forma de aprender diferente da musicalização, modo como a maioria dos chorões aprendeu, ou seja, por intuição.

É importante frisar que não vejo nisso nada de depreciativo do talento de músicos intuitivos, principalmente se o assunto é choro. Contudo, tal prática transformaria o choro, ou, melhor dizendo, seus músicos, que gradativamente se tornariam conhecedores de aspectos técnicos da música que só aprendiam superficialmente nas rodas de choro.

No entanto, para alguns amantes e teóricos do gênero, a mutação do autêntico chorão, nascido da informalidade, para o “chorão de estante”, como dizia Jacob, aquele que não improvisa, descaracterizaria o choro, como se o caráter informal fosse subtraído do choro com o estudo. Mas este mito que cerca o choro foi quebrado pelo próprio Jacob do Bandolim que, reavaliou, posteriormente, esse seu modo de ver e, como já foi mencionado, passou também a reconhecer a importância do estudo de música para os chorões. Daí que, em comentário feito acerca da suíte Retratos, composta por Radamés Gnattali, ele afirmou que, *se até hoje existia um Jacob feito exclusivamente a custo de seu próprio esforço, de agora em diante há outro, feito por você, pelo seu estímulo, pela sua confiança e pelo talento que você nos oferece e que poucos aproveitam.*<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> D'AURIA, 1985 apud PUTERMAN, 1985, p. 116.

<sup>159</sup> DIAS, Odette Ernest. *M. A. Reichert: um flautista belga na corte do Rio de Janeiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990, p. 35-36.

<sup>160</sup> BANDOLIM, Jacob do, 1964 apud CAZES, 1999, op. cit., p. 124.

Portanto, se o choro consegue sobreviver marginalmente, o surto vivido pelo gênero nos anos 1970 certamente não poderia ser caracterizado como renascimento ou ressurgimento. Entendo que foi um momento de transformações para a sonoridade, sendo que a mudança de comportamento dos músicos quanto à aprendizagem do choro representa o grande trunfo da geração surgida naquele momento.

*Foi aí que começou a estória da conscientização para o estudo sistemático da música. Os velhos músicos do choro em geral eram intuitivos, muitos não sabiam ler música. Só havia uma forma de aprender: de ouvido. Hoje a moçada tem formação, é melhor preparada tecnicamente, acaba usando menos as orelhas e mais a partitura.*<sup>161</sup>

O chorão tomava consciência de que era preciso pensar outras formas de sustentar a tradição. Então, quando o choro foi reinventado por uma nova geração de chorões, simultaneamente novos modos de preservação e atualização se desenvolviam.

O surgimento de clubes de choro no Brasil, patrocinados pela iniciativa privada e por programas governamentais de incentivo, talvez seja o maior sintoma dessa transformação. Neste ponto, cabe ponderar que, de um certo modo, a ajuda de particulares ou de agentes estatais sempre se fez presente na história do choro, seja quando Arnaldo Guinle patrocinou a viagem dos Oito Batutas para Paris ou mesmo nos dias de hoje, quando os chorões utilizam amplo patrocínio de órgãos públicos para preservarem sua tradição. A descaracterização do choro, segundo Margarida Autran:

*Ao ser subvencionado pelo Estado e encampado pela Indústria Cultural, que pretenderam torná-lo competitivo no mercado nacional, este gênero basicamente intimista – que nos seus cem anos de existência nunca deixou de ser tocado amadoristicamente por músicos populares nos quintais dos subúrbios cariocas, onde nasceu – foi levado à descaracterização, o que provocou um rápido esvaziamento de um boom criado artificialmente.*<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> CARRILHO, 1998, op. cit., p. 62.

<sup>162</sup> AUTRAN, 1979 – 1980, op. cit., p. 65.

Sob esse aspecto, o discurso de Margarida Autran se afima com o modo de Jacob do Bandolim encarar o choro, ou seja, como uma espécie de música sagrada, irretocável por natureza<sup>163</sup>. Mas eu particularmente considero que pensar dessa forma é querer engessar o choro num tempo histórico determinado.

Contudo, o choro ganhava feições diferentes. Na cena chorística dos anos 1970, a polêmica sobre a descaracterização do choro era embasada num discurso tradicionalista, que não compreendia que o choro, como qualquer forma de arte, desenvolve-se de acordo com o tempo e o meio em que se situa.

No livro do chorão Henrique Cazes, uma carta do maestro Lindolpho Gomes Gaya, distribuída à imprensa, critica a premiação do Brasileirinho, o I Festival Nacional do Choro, organizado pela Rede Bandeirantes. Vale a pena citar um trecho da carta, pois nela fica evidente o embate entre tradição e modernidade.

*No final do festival do Choro, assisti a jovens querendo trazer sua contribuição ao enriquecimento do Choro, baseados nas informações que tinham dos Beatles, rock etc, e o que se premiou foram as composições tradicionais, parecidas com tudo que já se fez, contrariando uma das principais forças do Choro, que é a sua intensa criatividade.*<sup>164</sup>

É interessante notar que o chorão que surge no contexto de retomada do gênero, além de trazer informações auditivas próprias que naturalmente se manifestariam em sua forma de tocar, almejava a profissionalização, ao mesmo tempo em que, de certa forma, negava a informalidade que assegurou ao choro sua sobrevivência na cena musical brasileira. A esse respeito, o depoimento de Reco do Bandolim, músico que se forma nesse contexto, é enfático:

*A partir de determinado ponto, eu, pessoalmente, achei que era uma coisa que atrapalhava extremamente o choro, quer dizer, a respeitabilidade do músico do choro, a qualificação do músico do*

---

<sup>163</sup> Sobre este assunto, ver o trabalho de Eduardo Granja Coutinho a respeito do sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola. Segundo o autor, *a compreensão da tradição como algo natural ou dom divino – uma sabedoria transcendente que determina a ordem de todas as coisas no Universo e na vida dos homens em sociedade – é a base da ideologia conservadora*. COUTINHO, 2002, op. cit., p. 17.

<sup>164</sup> Esse texto encontra-se transcrito na íntegra no livro de CAZES, 1998, op. cit., p. 157.

*choro. Eu comecei a ver o exemplo dos americanos, que eles vão se apresentar, e vão tocar de smoking, colocam lá o trio e fazem a coisa, quer dizer, dignamente, um trabalho como outro trabalho qualquer, e aqui na nossa terra, sempre teve a vinculação do músico com o boêmio, a malandragem... até hoje, o sujeito acha que ele pode contratar um grupo e dar uma bebida pra ele. Isso é um absurdo!*<sup>165</sup>

Encarado a partir do prisma do renascimento, o choro não é identificado como uma tradição viva, em constante transformação, pois, ao sugerir a estagnação do choro em algum momento de sua história, a perspectiva da ressurreição do gênero renega o caráter de manifestação cultural mediadora *entre o formal e o informal, o profissional e o amador, o autóctone e o permeado por influências estrangeiras.*<sup>166</sup>

E mais: estaria então o renascimento do choro relacionado ao encampamento do gênero pela indústria cultural? Para Henrique Cazes, essa é uma leitura equivocada.

*Eu acho que o que aconteceu é uma soma de coisas, que eu até cito no livro, o fato de uma geração que quis ser profissional e quis fazer do choro seu objetivo; O fato dessa geração se preocupar com o aspecto didático, (eu tenho método de cavaquinho, o Luis Otávio tem método de sete cordas, o Afonso Machado tem método de bandolim); então, isso tudo, existe material didático que ajudou a atrair a nova geração, e é um momento em que, essa questão, como todas as questões do mercado cultural, elas acontecem em função das oportunidades que cada um consegue, né? Não acontece em função de mercado.*<sup>167</sup>

A profissionalização está no cerne dos argumentos de Cazes: se o choro foi descoberto por uma nova geração de músicos, isso deve ser certamente atribuído aos instrumentistas que decidiram sair do amadorismo.

Afastado da grande mídia, o choro e os chorões pareciam em extinção. Num recente artigo<sup>168</sup> sobre o gênero na revista *Bravo!*, Mauro Trindade analisa o fim do surto do choro na década de 1970, comentando que, *longe das manchetes, músicos começaram a*

---

<sup>165</sup> BANDOLIM, Reco do, Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Brasília, op. cit.

<sup>166</sup> PUTERMAN, 1985, op. cit., p. 92.

<sup>167</sup> CAZES, Henrique. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Brasília, 10 jun. 2005. Entrevista concedida no foyer do Hotel Nacional.

<sup>168</sup> TRINDADE, Mauro. A persistência do Choro. *Bravo!*, São Paulo, n. 65, ano 6, fev. 2003.

*lançar discos independentes e, ao mesmo tempo, multiplicavam-se as escolas do gênero no país, que passaram a dispor de partituras que até então não existiam.*<sup>169</sup>

Como a análise do articulista indica, o que aconteceu foi o término de um período de *boom* do choro em 1979, e não o desaparecimento do gênero. Toda essa situação leva à conclusão de que a leitura do ressurgimento nada mais é do que um chavão utilizado para se avaliar um momento fértil do choro, como o que vivemos atualmente.

Daí que, em tom de ironia, João Máximo fala sobre o talento do músico Hamilton de Holanda, a quem freqüentemente se atribui o ressurgimento do choro neste início de século XXI, como se a década de 1970 não tivesse significado nada.

*Nestas últimas décadas em que o choro ameaça morrer, reergue-se, torna a agonizar, reergue-se outra vez, passa por novas crises para logo ressurgir mais vivo que nunca, qual será o tipo de músico ideal para garantir não só os pontos altos deste sobe-e-desce, mas, sobretudo, a própria eternidade do gênero?*

*Sim, porque é pela arte de músicos como Hamilton de Holanda que o choro ressurgue, ressurgue, ressurgue, mais vivo que nunca... e se eterniza.*<sup>170</sup>

Reco do Bandolim, ao refletir sobre o esforço da nova geração, em especial sobre o trabalho de Hamilton de Holanda, traduz minha compreensão sobre os desdobramentos do movimento chorístico da década de 1970, notadamente no que diz respeito à relação do músico com o seu tempo.

*O esforço que essa nova geração vem fazendo a partir, especialmente, do Hamilton de Holanda, que vem usando o choro apenas como um dos elementos da música que ele faz, hoje... Você não pode dizer que o Hamilton seja um chorão. Acho que o Hamilton é um músico, quer dizer, e ele usa os elementos da música brasileira muito bem, faz uma mistura com o que ele ouve, com o que ele viu, vê no mundo e produz uma música, a meu ver, brasileiríssima, que tem os elementos da nossa maneira de ser, do nosso jeito de ser. Acho que a coisa evolui assim. Do meu ponto de vista, eu aprecio extremamente o choro tradicional, sem dúvida*

---

<sup>169</sup> Idem, p. 60.

<sup>170</sup> Trecho extraído do encarte do primeiro CD solo do bandolinista HOLANDA, Hamilton de. Brasil: Velas, 2001. 1 CD (53 min.), estéreo.

*nenhuma, e reconheço que, para as coisas evoluírem, você tem que estar sintonizado - o artista é isso - com o que tá acontecendo.*<sup>171</sup>

Em outras palavras, o choro não morreu e nem renasceu em nenhum momento de sua história. Seus músicos, antenados no tempo em que viviam, apenas imprimiram novos rumos ao gênero.

## 2.2) ECOS<sup>172</sup>: RESSONÂNCIAS DA RETOMADA DO CHORO EM BRASÍLIA

Quando comecei a frequentar o espaço chorístico brasiliense, o choro vivia novamente um *revival*. O Clube do Choro de Brasília se consagrava como a melhor casa do gênero no Brasil. Jovens talentos, como o violonista Yamandú Costa e o bandolinista Hamilton de Holanda, influenciados pela linguagem chorística, imprimem novos rumos para a música instrumental brasileira. Aparentemente, já não era mais necessário defender a causa do choro.

Mas e na década de 1970, em plena efervescência para a sonoridade, como eram recebidos, em Brasília, os sinais do movimento chorístico deflagrado no Rio de Janeiro? Num artigo do jornal Correio Braziliense de 1977, o jornalista e crítico musical Irlam Rocha Lima fazia a seguinte avaliação:

*Que o 'Choro' voltou com força total, ninguém mais discute. Está aí visível em todos os palcos, em todos os botecos, em todas as praças em todas as bocas. E isso é ótimo.*

*Em Brasília o movimento de retorno do 'Chorinho', desenvolvido por uma pá de gente, e é aceito com entusiasmo por um público imenso formado fundamental e surpreendentemente por jovens.*

*Já tínhamos o 'Clube do Choro', um grupo de músicos e instrumentistas e altas competências, que há muito vêm realizando*

---

<sup>171</sup> BANDOLIM, Reco do, Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Brasília, op. cit.

<sup>172</sup> Choro do bandolinista Joel Nascimento. Composição gravada no primeiro disco do músico, *Chorando pelos dedos*, no qual ele consegue reproduzir as frases melódicas da música simultaneamente à produção de novas frases. Lanço mão do título desta composição como referência ao objetivo central desta parte do texto, basicamente dedicado a explicitar os desdobramentos do “renascimento do choro” em Brasília. NASCIMENTO, Joel. *Chorando pelos dedos*. Rio de Janeiro: London/ Coronado, 1976. 1 disco (aprox. 38 min.), 33 rpm, estéreo.

*apresentações sempre concorridíssimas, nos mostrando coisas maravilhosas de Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Ari Barroso, Lupercê Miranda, Anacleto, Altamiro Carrilho e outros grandes nomes da Música Popular Brasileira.*

*Pois bem, agora surge outro grupo transando ‘Choro’ do bom e do melhor. É o Época do Choro, que fez sua estréia no último sábado antes do show de Néelson Cavaquinho e Clementina de Jesus, na Escola Parque.<sup>173</sup>*

Num outro artigo do mesmo jornal, escrito um mês depois, é anunciada a formação de outro conjunto de choro, o Choro Livre. As argumentações do texto transcrito acima são novamente utilizadas para a construção do novo texto, que começa da seguinte forma:

*Os jornais do Rio comentam que o choro voltou à praça, título da matéria de Margarida Autram, do Globo. E aqui, podemos dizer que o chorinho chegou à praça, agradou, ficou e vai se multiplicar.*

*Isso porque, dentro de pouco tempo, ao lado do excelente Clube do Choro – que recentemente comemorou seu primeiro aniversário – vamos ter também, outro grupo musical: o Choro Livre.*

*É uma idéia de Reco – antigo bandolim do Clube do Choro – que pensa em reunir alguns músicos e fundar o Choro Livre que seria formado por dois conjuntos básicos: um de chorinho, valsas, maxixes, etc e outro de rock.<sup>174</sup>*

Em ambos os artigos, aparecem características que fundamentam a tese do “renascimento” do choro. Entre elas, posso destacar o surgimento de uma nova geração de músicos, o interesse de um novo público pelo choro e, claro, a criação do Clube do Choro de Brasília.

Como foi dito anteriormente, a hipótese central deste capítulo gira na órbita da idéia de que o choro nunca morreu e sequer deixou de ser tocado por seus cultores durante algum período de sua história. Manifestação cultural e informal, o chorinho é polirrítmico por demais para desaparecer de cena, principalmente se considerarmos o fato de que o choro

---

<sup>173</sup> LIMA, Irlam Rocha. Mais “chorões” na praça. Surge o “Época do Choro”. *Correio Braziliense*, Brasília, 25 maio 1977. Geléia Geral, p. 2.

<sup>174</sup> RECO do Bandolim e o choro livre. *Correio Braziliense*, Brasília, 17 abr. 1977. Geléia Geral, p. 3.

conseguiu não só se manter vivo como também se desenvolver num mundo tão dinâmico quanto turbulento.

Considero os fatores mencionados nos artigos, que, aliás, aparecem constantemente na bibliografia consultada, como indicativos de transformações na tradição chorística. Acredito que o surgimento de uma nova geração de chorões, em sua maioria jovens, possibilitou a redescoberta do gênero pelo público, uma vez que o atualizou por meio de composições, interpretações e formações instrumentais inusitadas.

Um dos aspectos que me fascina no Clube do Choro de Brasília é a constante presença de um público jovem. E o interessante é que a assiduidade ocorre tanto em shows de músicos mais tradicionais, a exemplo de Altamiro Carrilho, como em apresentações de músicos contemporâneos, como é o caso do gaitista Gabriel Grossi.

Talvez, o interesse de jovens músicos pelo choro tenha sido a grande força motriz do processo de descoberta do gênero deflagrado no Rio de Janeiro em meados da década de 1970. Como Eric Hobsbawm sugere, *entre os jovens, esse desejo de fabricar e participar ativamente de seu entretenimento é naturalmente maior.*<sup>175</sup>

O lendário chorão Bide da Flauta destaca este aspecto em relação ao movimento chorístico de Brasília, ao relatar que *o que entusiasma no trabalho que estamos fazendo e desenvolvendo [...] é o apoio que a juventude vem dando aos chorões. Os estudantes compreenderam logo a existência do nosso Clube para a defesa, preservação e divulgação da nossa música, e dos nossos compositores.*<sup>176</sup>

No depoimento do chorão, o papel desempenhado pelo Clube do Choro de Brasília pode ser resumido em duas palavras mencionadas pelo chorão: preservação e divulgação. Nesse momento da história do Clube do Choro de Brasília, a preocupação básica era aglutinar músicos em torno destes dois ideais, como destaca Reco do Bandolim, músico que mais tarde se tornaria figura-chave na cena chorística brasiliense.

*Considero aquele período, com todos os presidentes que o clube já teve, o Six, Dr. Assis, acho que ele fez um trabalho importante, o Américo, o Avena de Castro, sobretudo, grande Avena de Castro, mas, quer dizer, eu considero o trabalho dessa*

---

<sup>175</sup> HOBBSAWM, 1990, op. cit., p. 37.

<sup>176</sup> FLAUTA, Bide da apud PEREIRA, Anna Maria Fernandes. Bide: um chorão autêntico em Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília. 26 jun. 1977. Segundo Caderno, p. 12.

*gente fundamental, porque assim, foi um trabalho que, quer dizer, foi um trabalho de não dispersar, de procurar aglutinar as pessoas. E essas pessoas também, que foram presidentes, eram pessoas que vinham de uma outra época, e que aquilo pra elas era completamente natural, beber uma cerveja, comer alguma coisa, tocar sem compromisso.*<sup>177</sup>

É interessante, notar que, se no Rio de Janeiro, a retomada do gênero não era encarada nostálgicamente, como que um retorno ao início do século e à maneira com que o choro era executado, em Brasília, o Clube do Choro, no começo de sua história, não tinha nenhuma preocupação em levar o choro um pouco mais à frente, como acontecia na terra natal do gênero.<sup>178</sup>

Entretanto, “o tocar sem compromisso” que Reco do Bandolim menciona em seu depoimento – um dos sustentáculos da tradição chorística, pois independentemente de um músico se tornar profissional, as rodas de choro informais constituem ainda hoje a base de treinamento do chorão – gradativamente foi cedendo lugar para o estudo sistemático da música, assim como aconteceu no Rio de Janeiro.

Esta mutação constitui a base da argumentação utilizada por Margarida Autran para explicar sua hipótese sobre a descaracterização do choro. Para fundamentar sua exposição, a autora lança mão de um depoimento do chorão Bide da Flauta:

*Segundo o flautista Bide, único remanescente do regional Velha Guarda, do qual participaram Pixinguinha, Donga e João da Baiana, esta música não é só para ser ouvida mas também sentida, nas suas fases de alegria e tristeza, porque a música para nós (chorões) é um diálogo de instrumentos.*

*Enquanto o solo faz uma pergunta, os acompanhantes respondem com acordes harmônicos. E isto é uma coisa que só nasce de coração para coração.*<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> BANDOLIM, Reco do, Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Brasília, op. cit.

<sup>178</sup> Neste sentido, Paulinho da Viola, ao definir Sarau, explica que *não é como muita gente pensa, pelo título, uma volta ao passado, nem um retorno aos tempos que eu, supostamente, poderia considerar mais felizes. Não é um sarau como os que aconteciam no Rio em 1920, pois seria até impossível fazer uma coisa dessas. É uma festa, uma reunião de músicos. É como o conjunto Época de Ouro, que toca choros antigos com a preocupação de ir um pouco mais à frente. O outro grupo é mais novo. Acho até uma injustiça qualificar o show de nostálgico.* (VIOLA, 1973 apud COUTINHO, 2002).

<sup>179</sup> FLAUTA, Bide da apud PEREIRA, 1977, op. cit., p. 12.

Obviamente, Margarida Autran usa o depoimento de Bide para evidenciar outro elemento de sustentação da tradição chorística: o improviso. Como dito anteriormente, este modo de pensar o choro está diretamente vinculado a um tempo específico da sonoridade, uma época em que o aprendizado informal era praticamente a única maneira de se aprender a tocar choro.

*Até então, quando a retomada do choro ainda era iniciativa de um grupo de intelectuais interessados em preservar a memória musical brasileira e apresentar aos instrumentistas uma opção ao vazio em que se encontravam, os concertos ainda tinham o clima que o choro exige e que, quando foram oficializados, não conseguiram mais ter.*<sup>180</sup>

Numa perspectiva de longa duração, esta prática marcada pela informalidade e pela improvisação certamente assegurou e ainda assegura a manutenção da tradição chorística. Entretanto, utilizar tal característica do choro para se pensar o contexto da década de 1970 é enquadrar uma época em outro contexto, em outras palavras, é cometer um anacronismo.

Como Autran utiliza o depoimento de Bide da Flauta, um dos tantos chorões que migraram para Brasília e participaram do movimento chorístico na cidade, torna-se relevante citar seu depoimento na íntegra, pois nele o músico compreende o choro como uma tradição viva, dinâmica e pulsante, não como uma prática cultural estagnada num tempo.

*Enquanto estamos tocando é o mesmo que uma conversa de namorado: estamos fazendo uma declaração de amor musical esperando receber a correspondente da parte harmônica dos acompanhantes. Por isso, o choro não se aprende com fórmulas e regras, é um sentimento que expressamos por meio de sons e ritmos, conforme nosso estado sentimental. Mas isso só vem com o tempo. Eu sei que os meninos vão adquirir logo esse envolvimento, basta a gente ir tocando. Tenho muita fé e esperança nessa gente nova.*<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> AUTRAN, 1979 – 1980, op. cit., p. 66.

<sup>181</sup> FLAUTA, Bide da apud PEREIRA, 1977, op. cit., p. 13.

Bide concebe o choro como uma arte difícil para se aprender, o que não deixa de ser verdade, mas também uma forma de discriminação, como se o choro fosse *uma espécie de informação secreta só conhecida pelos iniciados*<sup>182</sup>. Mas, segundo Margarida Autran, quando o chorão revela sua *esperança nessa gente nova*, os chorões mais tradicionais entendem que a tradição será mantida, não descaracterizada.

Se a década de 1970 deixou o choro institucionalizado demais, o trabalho desempenhado pelo Clube do Choro de Brasília, em seus primeiros anos, ia exatamente na contramão do caminho da oficialização, pois seu principal objetivo era preservar e divulgar a sonoridade. Mais tarde, porém, a direção da entidade incorporou a idéia de afastamento do amadorismo e passou a incentivar a profissionalização.

Será que a educação musical, impulsionada pela crescente profissionalização da geração da década de 1970, deixou o choro quadrado ou sofisticado demais?

Acredito que Jacob do Bandolim – sem dúvida o maior compositor do gênero, ao lado de Pixinguinha –, quando resolveu estudar teoria musical, anunciava uma nova era para o choro e seus instrumentistas. Hoje, os músicos de choro já não são, de modo algum, autodidatas ou analfabetos em música.

Passados mais de trinta anos do *revival* do choro, a semente plantada naquele momento brotou e seus desdobramentos talvez sejam mais perceptíveis no Clube do Choro de Brasília, não pelo destaque que recebe na mídia<sup>183</sup>, mas pelo fato de a profissionalização ser uma realidade na capital do país, um dos mais importantes celeiros do gênero no Brasil na atualidade.

*Nós devolvemos esse palco pra grandes chorões, entre eles o Altamiro Carrilho, por exemplo, que voltou a tocar, voltou a se desenvolver. Eu acho que BSB desempenhou e vem desenvolvendo um papel importantíssimo em todo esse processo, essa geração de Gabriel Grossi, Daniel Santiago, Rogério Caetano é... Hamilton de Holanda e outros que estão surgindo como o grupo 'Cai Dentro' por exemplo, que é uma revelação, esse rapaz do cavaquinho, o Márcio Marino, o frango, o Rafael dos Anjos, o Henrique Neto, que tem tocado aí com Hermeto*

---

<sup>182</sup> FERRER, Marcus. Formação e Transformação: Uma Música Dinâmica e Aberta. *Revista Roda de Choro*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 14, mai-jun. 1996.

<sup>183</sup> Conforme o site do Clube do Choro de Brasília informa: com shows veiculados para todo país através das TVs Senado, Câmara e TVE, um público estimado em 12 milhões de telespectadores assiste as apresentações de músicos gravadas no clube. Disponível em <http://www.clubedochoro.com.br/areforma.html>. Acesso em: 20 jul. 2006.

*Pascoal. Garotos com dezessete anos de idade, tocando com Hermeto, com Dominguinhas, tocando com Sivuca, tocando com Armandinho, com Paulo Moura, quer dizer, então, eu atribuo muito isso, a esse esforço, esse trabalho, que se vem fazendo não só no Clube do Choro, mas também na Escola de Choro Raphael Rabello.*<sup>184</sup>

Neste sentido, o Clube do Choro de Brasília e a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello representam a concretização de um processo de transformação do choro efetivado por seus instrumentistas na década de 1970, quando uma nova geração de músicos direcionou o choro para novos caminhos, assim como Pixinguinha, Jacob e Waldir Azevedo o fizeram anteriormente.

O trabalho do bandolinista Hamilton de Holanda é certamente a maior referência da produção brasiliense. Em seu mais recente CD, o jovem músico, elogiado por Hermeto Pascoal como o maior bandolinista do mundo, assume a vanguarda da nova geração de músicos comprometidos não só com o choro, mas com a música instrumental brasileira.

*Acredito que estamos vivendo um momento especial na Música Popular Brasileira. A convergência de fatos, como a facilidade no 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.*<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> BANDOLIM, Reco do, Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Brasília, op. cit.

<sup>185</sup> Encarte do CD Brasilianos. QUINTETO, Hamilton de Holanda, op. cit.

## CAPÍTULO 3

### 3.1) MISTURA E MANDA<sup>186</sup>: A QUESTÃO DA TRADIÇÃO NO CHORO

*Cansei de ser moderno:  
Agora vou ser eterno*

Carlos Drummond de Andrade

A relação entre  
linguagem e tradição  
nas formas artísticas,  
talvez, seja um dos  
aspectos mais  
interessantes para o  
pesquisador que se  
dedica ao estudo das

---

<sup>186</sup> Choro do cavaquinista Nelson Alves, músico que ao lado de Tute (violão) e Antônio Maria Passos (flauta) integrou o Grupo Chiquinha Gonzaga. Tocou com Pixinguinha no lendário Oito Batutas e no Grupo da Guarda Velha. O título deste choro é utilizado neste capítulo como referência a permeabilidade do choro a outras linguagens musicais, característica inerente do gênero musical nascido no Rio de Janeiro.

inter-relações entre história e arte. Nesse sentido, penso que compreender e analisar o processo de formação e transformação numa linguagem artística seja um trabalho tão desafiador quanto prazeroso.

Por ser uma das mais longevas manifestações culturais do Brasil, o choro é uma interessante prática social para se refletir sobre os nexos entre linguagem e tradição.<sup>187</sup> Ao transcender as fronteiras de sua terra natal, o Rio de Janeiro, o choro, no seu constante fazer-se e refazer-se foi assimilando elementos peculiares das regiões onde foi sendo cultivado por músicos encarregados de manter acesa a chama do choro.

Este capítulo tem o objetivo de refletir sobre essa possível vinculação com base na análise de material

---

<sup>187</sup> Raymond Williams constituiu minha principal fonte de inspiração para este capítulo. Ao conceber cultura como um modo de reprodução, o autor foi definitivo para entender que uma *linguagem como tal, ou qualquer língua ou sistema de comunicação não-verbal, só existe na medida em que é passível de reprodução. Uma tradição é processo de reprodução em ação.* WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p. 182. Seguindo essa linha de raciocínio, pude não só perceber a função da linguagem no interior de uma tradição, mas ampliar minha percepção do papel desempenhado por agentes sociais nesse processo.

fonográfico<sup>188</sup>, artigos de jornais e depoimentos de músicos ligados ao Clube do Choro de Brasília, sobremaneira dos bandolinistas – Reco e Hamilton de Holanda -, e também do gaitista Gabriel Grossi.

Nesse sentido, cabe ressaltar que a curiosidade por esse tema foi motivada, principalmente, pela necessidade de entender o sentido de tradição que caracteriza o trabalho desenvolvido pelos músicos da cena chorística no Distrito Federal. Mas o que seria uma tradição?

Segundo o dicionário da língua portuguesa Silveira Bueno<sup>189</sup>, a palavra tradição pode abarcar os seguintes significados:

*Tradição [Do lat. Traditione.] S.f. Ato de transmitir ou entregar; transmissão oral de lendas ou narrativas, de idade em idade; transmissão de valores espirituais de geração em geração; conhecimento ou prática proveniente da transmissão oral de hábitos inveterados; recordação; memória.*<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> Todas as músicas analisadas neste capítulo encontram-se no CD que acompanha este trabalho. É importante salientar que as faixas estão na ordem em que aparecem no texto.

<sup>189</sup> BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Editora Lisa, 1990. 716p.

<sup>190</sup> Idem, p. 669.

No sentido estrito do termo, tradição seria um processo de transmissão cultural isolado de elementos perturbadores em seu interior, ou seja, algo cristalizado e essencialmente anti-histórico, pois, desconsidera o fato de que o homem pode transformar sua realidade cultural. Tal concepção incompatibiliza-se com o conceito de tradição empregado nesta pesquisa, por esvaziar a riqueza da experiência social e cultural da história do choro, construída num constante processo de relação entre passado e presente, denominado de comunicação intertemporal, sobre o qual o historiador Eduardo Granja Coutinho<sup>191</sup> explana:

*A comunicação intertemporal é a reelaboração de um traço que nos foi legado pelas gerações passadas. Ao reinterpretá-lo, a partir de dados e perspectivas presentes, estamos afirmando valores e idéias que por sua vez irão demandar uma resposta das gerações futuras. Na realidade, nesse processo, o momento da recepção é também o momento de nova interpelação, isto é, de construção de novas idéias que por seu turno, serão reinterpretados criativamente ou reiterados mecanicamente, de modo a conservar velhas formas sociais.<sup>192</sup>*

---

<sup>191</sup>COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

<sup>192</sup> Idem, p. 24.

Claramente  
inspirado nos estudos  
de Raymond  
Williams, o conceito  
do historiador  
Eduardo Granja  
Coutinho se afirma  
com os  
direcionamentos deste  
capítulo, pois reforça  
a ação de agentes  
históricos na  
continuidade de uma  
tradição, seja para  
conservar ou  
reinventá-la.

Seguindo essa  
linha de raciocínio, a  
obra do músico  
Hamilton de Holanda  
foi o catalisador  
definitivo para a  
consolidação deste  
capítulo<sup>193</sup>, pelo fato  
do bandolinista  
extrapolar os limites  
da tradição do choro  
ao incorporar  
elementos de outros  
gêneros musicais a  
própria linguagem  
chorística.

Como  
Hermeto Pascoal  
observa:

*Hamilton é um músico que nasceu com um dom. Para ele tudo é fácil. Novinho e já é um dos maiores instrumentistas do Brasil e do mundo. Embora seja da escola de Jacob do Bandolim, não se ateuve ao tradicionalismo e foi muito mais longe, propondo a renovação do choro.*<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup>É preciso afirmar que não desconsidero, de modo algum, o trabalho desenvolvido por outros chorões brasileiros. Por uma questão de praticidade-afinal de contas sou apenas um aprendiz-e paixão-considero Hamilton de Holanda, um músico exemplar-privilegiei a obra do bandolinista.

<sup>194</sup> PASCOAL, Hermeto apud LIMA, Irlam Rocha. Hamilton: herdeiro de mestre Jacob. *Correio Braziliense*: Brasília, 16 dez. 2001. Coisas da Vida, p. 07.

No discurso do multinstrumentista nordestino, pode-se evidenciar além da clara admiração pelo músico brasiliense, um outro aspecto importante para este capítulo: a maneira como o legado de grandes chorões - Pixinguinha, Jacob do Bandolim, e de tantos outros músicos - , se faz presente na obra chorística de Brasília, no caso específico, na música do bandolinista.

Ao afirmar que Hamilton de Holanda não adota uma postura tradicionalista e propõe a renovação do choro, Hermeto Pascoal, como não poderia deixar de ser, define tradição como uma herança cultural orgânica, ou seja, viva e pulsante, na qual, agentes históricos desempenham função ativa na preservação ou reinterpretação de um conjunto de dados e perspectivas que se encontram a disposição do artista. Eis aí, no meu entender, o mote para se pensar a relação linguagem/tradição no choro. Partindo do princípio, de que

historicamente, a  
relação do choro com  
outras linguagens foi  
condição essencial  
para seu  
desenvolvimento, é  
perfeitamente  
plausível afirmar, que,  
essa é uma  
característica inerente  
à tradição do gênero,  
afinal de contas, o  
choro surge  
essencialmente como  
uma maneira de tocar  
outras formas  
musicais,  
principalmente, a  
polca.

Por isso, Pixinguinha  
insistia que era  
preciso esclarecer que  
*naquela época não  
havia choro e sim  
música de choro,  
música que fazia  
chorar. Nesse  
aspecto, polca  
também podia ser  
choro,*<sup>195</sup> assim como  
quaisquer outros  
gêneros musicais,  
cujas melodias,  
pudessem ser  
traduzidas pela  
linguagem do choro.

Nesse sentido,  
um dos elementos  
mais interessantes  
para se pensar a  
questão da tradição no  
choro é a própria  
maneira de tocar que  
caracteriza o gênero.

---

<sup>195</sup> FERNANDES, Antônio Barroso (org.). *As vozes desassombradas do Museu: Pixinguinha, Donga e João da Baiana*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura/ Museu da Imagem e do Som, 1970. p. 31.

Ao longo da história do choro essa característica se fixou como um dos elementos mais importantes da tradição chorística, tornando-se um dos elementos de sustentação da tradição dessa linguagem musical.

Contudo, é interessante notar que ao mesmo tempo, em que esse modo de tocar -choroso e dolente - confere identidade ao choro, ele também estimula a interação do gênero com outras linguagens musicais, assim “tudo” pode ser choro. Daí João Máximo, entender que nos dias de hoje choro pode ser:

*Valsa, polca, maxixe, schottish, toada, modinha, lundu, tudo aquilo que instrumentistas com alma de chorão vivenciam geralmente de olhos fechados, seja num fundo de quintal, seja sob um poste de luz, seja ainda num boteco fuleiro de subúrbio, qualquer subúrbio, seja por fim no palco de uma iluminada sala de concerto.*<sup>196</sup>

Mas será que essa relação do choro com outras linguagens é tão harmônica quanto parece?

Na tentativa de melhor responder a essa pergunta,

---

<sup>196</sup>Trecho extraído do encarte do primeiro CD solo do bandolinista HOLANDA, Hamilton de. *Hamilton de Holanda*. Brasil: Velas, 2001. 1 CD (53 min.), estéreo.

acredito ser pertinente  
a justaposição de  
alguns  
acontecimentos ao  
longo da história do  
gênero, em que as  
ligações entre o choro  
e outras linguagens  
musicais são  
analisadas por críticos  
e instrumentistas do  
choro. Nessas, o  
interessante é notar a  
maneira como a  
concepção “modo de  
tocar” é interpretada  
pelos agentes sociais  
de determinada época,  
e como essa  
característica age  
simultaneamente  
como elemento de  
preservação e  
perturbação da  
tradição chorística.

Antes de  
prosseguir, cabe  
lembrar que nessa  
linha de raciocínio,  
Raymond Williams,  
ressalta que a  
existência de uma  
competição, ou luta de  
concepções, é natural  
no processo  
operacional de uma  
tradição. Ao refletir  
sobre a questão, o  
autor diagnostica que  
*é característico da  
tradição, e de  
importância  
fundamental para seu  
lugar na cultura, que,  
sob determinadas  
condições sociais,  
tradições alternativas*

*e até mesmo  
antagônicas possam  
ser geradas dentro da  
mesma sociedade.*<sup>197</sup>

(Ou de uma mesma  
tradição, acrescento  
eu).

Na história do  
choro a relação do  
gênero com outras  
linguagens musicais,  
é, como já foi dito  
anteriormente, uma  
característica inata da  
tradição do gênero.  
Entretanto, existem  
episódios, ou melhor,  
obras, na história do  
choro que fornecem  
indícios de que apesar  
dele ter nascido dessa  
maneira, nem “tudo”  
pode ser choro.

As críticas  
feitas a Pixinguinha  
em 1928, quando da  
primeira gravação de  
Carinhoso, são, no  
meu entender,  
representativas de  
uma tensão no interior  
da tradição chorística,  
relacionada à  
concepção de choro  
como modo de tocar.  
A respeito dessa  
gravação, o crítico  
Cruz Cordeiro  
avaliava que:

*Nosso compositor popular anda sendo influenciado pelos  
ritmos e melodias do jazz. É o que temos notado, desde algum tempo  
e mais uma vez neste seu choro, cuja introdução é verdadeiro fox-*

---

<sup>197</sup> WILLIAMS, 2000, op. cit., p. 185.

*trot e que, no seu decorrer, apresenta combinações da música popular yankee.*<sup>198</sup>

Na crítica de Cruz Cordeiro, o preconceito contra a “música popular yankee” é patente. Nela pode se constatar o embate entre a linguagem do choro e o modismo do *fox-trot*, claramente embasada num discurso de pureza musical que primava pela valorização do nacional, característica marcante da época.

Na contramão desse exame, a análise do sociólogo Adalberto Paranhos<sup>199</sup> acerca do discurso musical de compositores de samba do período, desvela que o embate entre puro e impuro não estava restrito ao universo do choro. Segundo o autor:

*O samba se convertia na principal peça da artilharia musical brasileira na luta desencadeada contra as ‘más influências’ culturais norte-americanas, que, no front da música popular, seriam encarnadas acima de tudo pelo fox-trot. Se para uns era perfeitamente aceitável que o sambista e compositor de fox habitassem uma mesma pessoa, para outros essa dualidade era intragável. Se de ambos os lados se podiam recolher manifestações em defesa do samba como*

---

<sup>198</sup> CORDEIRO, Cruz apud SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homen de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 153.

<sup>199</sup> PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 81 – 113, 2003.

*símbolo musical da identidade nacional, os usos de um ritmo de procedência estrangeira os dividiam, apesar de poderem até atuar como parceiros, como foi o caso, por exemplo, de Noel Rosa e Custódio Mesquita.*<sup>200</sup>

É interessante notar, que anos mais tarde, Pixinguinha iria confirmar em seu depoimento ao MIS (Museu da Imagem e do Som), que na época dos Batutas, no que concerne a instrumentação, de modo algum sofrera influência do jazz. Segundo o chorão, *eram as melodias que nós procurávamos tocar no tempo de Paris*<sup>201</sup>, enquanto João da Baiana não hesitou em responder que sentia alguma influência do jazz, *pois a turma tocava repertório internacional.*<sup>202</sup>

Analisados conjuntamente, os depoimentos de Pixinguinha e Donga, reforçam a idéia de um confronto interno entre chorões sobre a incorporação de outras formas musicais a linguagem chorística. Nessa disputa, o modo de tocar age tanto como catalisador do conflito

---

<sup>200</sup> Idem, p. 89.

<sup>201</sup> FERNANDES, 1970, op.cit., p. 33.

<sup>202</sup> Idem, p. 62.

como mediador entre choro e jazz.

Felizmente, nem a insurgência de críticos e contradições internas entre chorões contra as “más influências culturais norte-americanas” no choro, não impediram que os gêneros continuassem o flerte. Músicos como Severino Araújo, Sebastião de Barros, o K-ximbinho e mais tarde Paulo Moura, mostraram a toda uma geração de instrumentistas as possibilidades do “casamento” entre duas linguagens/tradições musicais tão distintas.

A defesa da linguagem do choro e, por conseguinte, da própria tradição do gênero não era só caracterizada pelo rechaço a influências estrangeiras. Jacob do Bandolim, por exemplo, não pensou duas vezes ao indicar a música Delicado<sup>203</sup>, de Waldir Azevedo, como a obra responsável pela deterioração da chamada música brasileira. Segundo o chorão:

---

<sup>203</sup> Composição de Waldir Azevedo, gravada em 1951, momento marcante da carreira do cavaquinista que acabava de entrar para o *cast* da Continental, preenchendo a lacuna deixada por Jacob do Bandolim.

*'Delicado' foi a música que começou a admitir o absurdo, que abandonou todas as regras até então. Apoderou-se do ritmo da moda, o baião, num amontoado de sandices, toleimas e absurdos (...).Cheguei a conclusão de que não entendo nada de música!*<sup>204</sup>

No depoimento de Jacob do Bandolim, antes de qualquer consideração, cabe salientar, que o bandolinista literalmente não se dava com Waldir Azevedo; reza a lenda que os dois não podiam nem estar na mesma calçada. A despeito dessas - quase sempre interessantes - estórias mistificadoras que cercam o choro, a discórdia pode ter interferido no comentário do chorão.<sup>205</sup>

Em ambas as críticas, apesar da distância temporal, é interessante notar que elas se direcionavam a incorporação de ritmos da moda, no caso, o baião, e, anteriormente, o *fox-trot*. Outro aspecto em comum é a concepção de tradição que permeia os dois

---

<sup>204</sup> BANDOLIM, Jacob do apud MÁXIMO, João. O homem por ele mesmo. Encarte da caixa BANDOLIM, Jacob do. Brasil: BMG Brasil/ RCA, 2000. 3 CD's (aprox. 168 min.), estéreo.

<sup>205</sup> A respeito da relação entre Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo ver: CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

testemunhos  
previamente  
mencionados.

A esse  
respeito, tanto nas  
falas de Cruz  
Cordeiro e Jacob do  
Bandolim, tradição é  
encarada como algo  
cristalizado, sem vida,  
cujos parâmetros  
devem ser mantidos e  
não reinventados, uma  
concepção que além  
de paralisar o choro  
num determinado  
momento histórico,  
encerra todo seu  
potencial criativo,  
como se o gênero não  
estivesse sujeito à  
ação de agentes  
sociais.

De acordo  
com essa concepção,  
denominada  
tradicionalista, pois,  
compreende tradição  
como algo imutável,  
não como uma  
estrutura viva, que  
num complexo  
processo de seleção e  
re-seleção, é  
modificada de acordo  
com a vivência de  
determinado grupo  
social numa época  
específica.

Nesse sentido,  
talvez, os anos 70,  
momento em que o  
choro passava por  
significativas

transformações<sup>206</sup>,  
tanto de ordem social  
como cultural, tenham  
sido os mais  
conturbados, no que  
concerne o debate  
sobre os usos de  
outras linguagens no  
interior da tradição  
chorística, como se  
ela não possibilitasse  
ao músico enriquecer  
sua estrutura,  
acrescentando-lhe  
novas formas de  
expressão<sup>207</sup>.

Na verdade,  
essa disputa entre  
tradicionalistas, e  
digamos,  
vanguardistas, é o que  
faz uma forma de arte  
existir. Nessa relação  
em que passado e  
presente se olham,  
surgiram - e  
continuaram a surgir -  
chorões responsáveis  
por verdadeiros  
momentos de  
mudança no interior  
da tradição do gênero,  
músicos cuja trajetória  
se confunde com a  
própria história da  
música  
brasileira.(Figura 5, p.  
88).

Acerca das  
inovações no seio de

---

<sup>206</sup> Possivelmente, o maior desdobramento do choro nesse período, tenha sido o fato do chorão profissionalizar-se. Um considerável número de instrumentistas surgidos nessa época, não precisou conviver em dois mundos diferentes como tantos chorões o fizeram anteriormente: um no qual ganhavam a vida como funcionários públicos, e outro, no qual tocavam para agradar a si mesmos.

<sup>207</sup> Sobre esse assunto, o qual abordei no segundo capítulo desta dissertação, ver carta do maestro Lindolpho Gomes Gaya. In: Os festivais de choro no Rio e em São Paulo. CAZES, Henrique, 1998, op. cit., p. 154 – 157.

uma forma artística,  
Raymond Williams  
explica que:

*O verdadeiro processo de inovação formal é muitas vezes difícil de analisar, em exemplos específicos. Obviamente, quando há rupturas bruscas, eles são mais fáceis de perceber, mas, na prática, grande parte da inovação formal ocorre de maneira irregular ou no decorrer de um período prolongado. Há, em geral, períodos e obras de transição em que o que pode ser principalmente nítido é que a forma anterior está sob tensão: que há novos elementos incompatíveis ou não digeridos.<sup>208</sup>*

---

<sup>208</sup> WILLIAMS, 2000, op. cit., p. 197.

No momento em que escrevo essas linhas, a concepção de choro como maneira de tocar, já se fixou como uma espécie de limite às formas da tradição do choro. Todavia, nesse processo, acredito que o choro não foi desvirtuado como muitos pensavam nos anos 70. Ao contrário, sua tradição foi enriquecida, pois seus limites foram questionados a partir de experiências que não descartavam o trabalho dos mestres do gênero.

Nesse sentido, pode se dizer que o experimentalismo no choro ocorre de maneira semelhante ao funcionamento de uma catapulta, ou seja, é necessário que a nova geração volte ao passado para desenvolver “seu choro” no presente, e, dessa forma, quem sabe, no futuro, instigar outros chorões a reinventar o gênero.

Não obstante, a relação entre choro e outras linguagens musicais ainda suscita

bastante debate atualmente. Henrique Cazes, cavaquinista que surgiu no contexto de transição dos anos 70, ao gravar recentemente um Cd<sup>209</sup>, que promove o encontro entre a música dos *Beatles* e o choro, foi mais um dos músicos a sofrer o mesmo tipo de crítica. A respeito desta, o chorão, explica que:

*Chorões mais ortodoxos viram um afastamento da tradição do gênero. Outros concordaram comigo ao reconhecer valor universal na obra dos Beatles e considerar a possibilidades do choro conviver com outras linguagens musicais.*<sup>210</sup>

Analisando o testemunho do músico, pode-se evidenciar uma concepção de tradição que não dogmatiza o choro, isto é, que não lhe impõe limites inquestionáveis, pois admite o convívio do choro com outras linguagens musicais. O depoimento de Cazes a seguir fornece mais indícios sobre a questão, segundo o músico:

*O choro é um fenômeno, entre os estilos de música popular no mundo, entre as linguagens de música popular, ele é um fenômeno, porque tá aí há cento e cinquenta anos, a coisa não para de se desenvolver, recicla as informações, absorve, modifica, aproveita, tem toda essa*

---

<sup>209</sup> BEATLES' n' choro. [Rio de Janeiro]: Deckdisc, (p) 2002. 1 CD (aprox. 32 min.).

<sup>210</sup> CAZES, Henrique apud LIMA, Irlam Rocha. Os *Beatles* encontram Waldir Azevedo no Clube do Choro. *Correio Braziliense*: Brasília, 27 nov. 2002. Cultura, p. 08.

*coisa. Eu vejo que para o músico que toca choro, é muito importante conhecer o repertório tradicional e entender como foi sendo feita a transformação, entender a hora que o Pixinguinha chegou, o que mudou, a hora que o Jacó chegou, o que mudou, e sobretudo aprender a ouvir. Eu acho que é uma coisa importantíssima, que muitas vezes, que eu sinto uma carência nesse aspecto, o chorão, ele, o jovem, quer tocar, quer tocar, mas não aprende a ouvir. Quer dizer, ouve o Jacob do Bandolim, mas ouve mesmo, ouve para valer, porque ali a questão do fraseado, da expressividade, tá tudo resolvido. Então eu acho que isso é uma, uma coisa que precisa né? Essa absorção, eu acho que só pode fazer experiência quem conhece a tradição, senão, a experiência fica muito rasiinha. Por exemplo, a própria questão do Beatles em Choro, no volume dois, a gente usou, eu usei, elementos do lundu, da habanera, coisas que são da polca, coisas que são da história do choro, então, a gente pode pegar esses elementos e dar um sabor diversificado, dentro da musicalidade chorística tem um monte de coisas, de levadas, você não precisa tocar tudo igual. Esse negócio de tocar tudo igual é que eu acho muito chato e tem gente que confunde tradição com tocar tudo igual. Eu acho, inclusive, que é um desserviço que se presta a história do choro, quando você pega um monte de polca e toca tudo como choro, porque, ou bem você mostra uma tradição, ou você pega aquilo ali faz um arranjo e muda tudo mesmo, aí pode tudo, não tem problema. Agora, você fazer uma coisa que é uma obra de referência e dar a referência errada, uma referência torta, modificada ou muito padronizada, muito homogênea, aí depois uns e outros dizem que choro é tudo igual num sabe porque, né?*<sup>211</sup>

No  
testemunho de Cazes,  
tradição é concebida  
como ponto de partida  
essencial para  
qualquer chorão, pois  
é necessário que os  
músicos voltem às  
origens para  
compreender a  
história da “evolução  
do choro” e, a partir  
daí, pesquisar e  
desenvolver a  
linguagem do choro.

---

<sup>211</sup> CAZES, Henrique. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Brasília, 10 jun. 2005. Entrevista concedida no foyer do Hotel Nacional.

É pertinente ressaltar que se o modo de tocar, estimula o convívio com outras linguagens, este não é o único elemento a influenciar nessa dança entre gêneros musicais. Como o músico explica, é preciso que exista um denominador comum entre as linguagens para que o choro se harmonize.

No caso específico da leitura chorística dos Beatles, a polca desempenhou esse papel. Como Cazes explica, *no fundo tem a polca, que é a raiz da música dos Beatles e a raiz do choro também. No final das contas, os procedimentos melódicos, as modulações tudo é uma coisa que vem principalmente da polca.*<sup>212</sup>

Mas e em Brasília, como a questão da inter-relação do choro com outras linguagens musicais é abordada? Historicamente, como foi demonstrado previamente neste trabalho, as raízes do Clube do Choro de Brasília estão associadas a um processo de migração, que acabou por trazer ao Planalto Central, músicos de outras regiões do Brasil que partilhavam de um interesse em comum: preservar e divulgar o choro.

---

<sup>212</sup> Idem.

Como relata  
Reco do Bandolim:

*Algumas pessoas vieram do Rio para trabalhar aqui e começaram a se encontrar – casualmente, primeiro, e depois todos os sábados. Eram encontros no espírito do choro, mesmo, faziam comida e música na casa de um ou outro.*<sup>213</sup>

Assim, como se depreende do testemunho do bandolinista, o choro em Brasília cresceu e se desenvolveu aos moldes do choro tradicional, isto é, buscando manter vivo práticas características da tradição do choro como as rodas informais, a fartura de comes e bebes; enfim, o objetivo era construir uma atmosfera típica na qual o choro, pudesse crescer de acordo com seus preceitos, uma perspectiva claramente tradicionalista.

O respeito dogmático pelo repertório tocado nesse período reforça essa idéia. Nesse sentido, é coerente dizer que não se buscava nenhuma inovação - *não havia nenhuma preocupação que não fosse aquela de chamar os amigos pra*

---

<sup>213</sup> BANDOLIM, Reco do apud MACIEL, Nahima. Mestres de Gerações. *Correio Braziliense*, Brasília, 21 abril 2006. Cultura, p. 01.

*tomar uma cervejinha e tocar, repetir aquele repertório de Pixinguinha, de Ernesto Nazareth*<sup>214</sup> - na interpretação dos choros, era preciso executá-los conforme a versão original, caso contrário o choro seria desvirtuado.

Sobre esse aspecto, é interessante ressaltar que *nem sempre o resguardo da forma significa conservadorismo*<sup>215</sup>. Uma das mais legítimas formas de aprendizado musical é aprender a tocar uma música nota por nota. Acredito, que se no início do movimento chorístico em Brasília, havia uma determinação para se tocar um choro de acordo com a versão original, foi esta mesma prática, que possibilitou aos músicos brasilienses desenvolver um estilo próprio. O próprio Reco do Bandolim afirma que *de tanto ouvir o Jacob, o que foi muito importante pra mim, acabei*

---

<sup>214</sup> BANDOLIM, Reco do. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira, Brasília, 14 jun, 2005. Entrevista concedida na Secretaria do Clube de Brasília.

<sup>215</sup> COUTINHO, 2002, op. cit., p.29.

*assimilando o swing dele.*<sup>216</sup>

Entretanto, cabe ressaltar que mesmo que seja perfeitamente possível reproduzir uma canção “nota por nota”, isso não significa, por certo, que as obras sejam cópias fiéis. Como observa Adalberto Paranhos, *não sendo a partitura um fato em si, dotado de sentido unívoco, o próprio olhar e/ ou a própria leitura é interpretação.*<sup>217</sup>

Nesse sentido, se comparada à versão original, a interpretação de Vibrações<sup>218</sup>, um clássico do repertório jacobiniano, pelo bandolinista Hamilton de Holanda é exemplar. Com pouquíssimas, se alguma, diferença da gravação original, a versão registrada no primeiro disco solo<sup>219</sup> do músico brasileiro, também conta com a participação da formação atual do conjunto Época de

---

<sup>216</sup> BANDOLIM, Reco do apud ABBUD, Omar. Reco do Bandolim hoje na Sala Funarte. *Correio Braziliense*, Brasília, 18 mar, 1981. Variedades, p. 24.

<sup>217</sup> PARANHOS, 2003, op. cit., p.85.

<sup>218</sup> BANDOLIM, Jacob do. Jacob do Bandolim. Brasil: BMG/RCA, 2000. 1CD (aprox. 70 min), estéreo. (Disco três).

<sup>219</sup> HOLANDA, 2001, op. cit.

Ouro, grupo de Jacob do Bandolim.

Na releitura “nota por nota” de Hamilton de Holanda, o fraseado do bandolinista reitera as inflexões e maneirismos de Jacob do Bandolim, perceptíveis no modo como o músico brasileiro ataca as notas, contudo, o interessante é perceber como Hamilton de Holanda consegue soar como Jacob do Bandolim, sem deixar de ser Hamilton de Holanda.

Dessa maneira, na interpretação do bandolinista brasileiro, tradição não é pensada como algo estático, mas sim, como o traço que num tempo contínuo une passado e presente, pois está sujeita a interferência de agentes sociais num processo dialético de assimilação e recriação.

Retomando a problemática do choro e outras linguagens musicais no contexto brasileiro, fontes indicam, como não poderia deixar de ser, que cisões internas no Clube do Choro de

Brasília, também eram encenadas numa atmosfera perpassada por lutas, e mais uma vez o conteúdo das críticas era de cunho tradicionalista.

O depoimento a seguir do chorão Bide da Flauta, além de ratificar a prática do discurso tradicionalista, defende a pureza de um estilo musical, que nasce como uma maneira de tocar gêneros estrangeiros, portanto híbrido por natureza. Segundo o músico:

*O Clube do Choro foi desvirtuado, o pessoal começou a tocar por dinheiro. O objetivo do Clube, quando o fundamos era difundir o choro e mantê-lo vivo. O pessoal passou a tocar outro tipo de choro. De Jacó para cá não se produziu nada que fosse choro, tudo sofreu influência dos enlatados.*<sup>220</sup>

Partindo do princípio de que todo discurso é gerado num tempo histórico específico, a fala do flautista se sintoniza com o debate vigorante em torno do choro, afinal de contas, era tempo de “renascimento do choro”, daí a preocupação com a forma do gênero e a lamentação sobre os rumos do clube que

---

<sup>220</sup> FLAUTA, Bide da apud ABBUD, Omar. Bide: “Não consigo tocar outra coisa que não seja choro”. *Correio Braziliense*, Brasília, 22 abril 1980. CB Hoje, p. 01.

‘passou a tocar outro tipo de choro’.

Analisando o depoimento de Bide da Flauta, fica evidente que para o chorão o choro parou no tempo, no caso na “época de ouro” de Jacob do Bandolim. Na fala do músico, pode-se evidenciar que tradição é enxergada de maneira fossilizada, isto é, matéria sem vida, portanto estática e intocável.

Mas como em toda forma cultural ativa existem contradições internas no seu fazer-se, com o choro em Brasília não seria diferente. Paulatinamente, novos chorões iam questionando os limites da tradição chorística, principalmente a execução do choro. Nesse sentido, a fala de Reco do Bandolim é enfática: *Os chorões mais antigos dizem que não se pode mudar a estrutura do choro. Eu discordo, porque acho que a música tem que evoluir, fazer parte dos tempos em que vivemos.*<sup>221</sup>

---

<sup>221</sup> BANDOLIM, Reco do apud ABBUD, Omar, 1981, op. cit., p. 24.

Contrapondo o testemunho do bandolinista com a fala de Bide da Flauta, expõe-se a disputa interna entre os integrantes do Clube do Choro de Brasília. No centro da polêmica, mais uma vez, o choro e seu modo de tocar e a relação com gêneros estrangeiros, ‘os enlatados’ a que Bide se refere.

Adotado para defender o choro, o discurso tradicionalista foi característica do Clube do Choro de Brasília em sua fase inicial, como se depreende do discurso do flautista. Todavia, se uma ‘uma tradição é o processo da reprodução em ação’ como Raymond Williams define, provavelmente a mensagem legada a próxima geração foi ressignificada de acordo com suas próprias perspectivas.

A esse respeito, a análise de Reco do Bandolim é esclarecedora:

*A avaliação que eu faço, de pouco tempo pra cá, fiquei pensando muito nisso, é que os músicos de choro, cientes de sua competência e qualidade, e do trabalho que dá pra você chegar a ser realmente um músico de choro, começaram a se perguntar, porque eles estavam freqüentemente excluídos da mídia. Como defesa a essa exclusão, o mundo do choro se fechou, eles não tinham espaço, e aí em*

*reação aquilo, então eles disseram: aqui pra você também tocar choro, você tem que ser isso ou aquilo, ou aqui a gente só toca choro, quando toca choro não toca outra coisa, aconteceu muito isso, o mundo do choro ficou muito fechado e isso é uma coisa que foi se distanciando da realidade, o mundo evoluindo e os músicos de choro com a visão de tradicionalistas, de antigos, quer dizer, não se abriram, não deram oportunidade aos jovens.*<sup>222</sup>

Nesse confronto entre passado e presente, representado aqui respectivamente pelas falas de Bide da Flauta e Reco do Bandolim, é interessante perceber como a tradição vai sendo reapropriada pela nova geração, que sem renegar o passado propõem uma nova maneira de se pensar o choro. É o passado emergindo do presente pelas mãos de instrumentistas, que enxergam o trabalho desenvolvido pelos grandes pioneiros do choro, como fonte contínua de inspiração, não como algo divino ou sagrado, que transcende a própria existência humana.

Portanto, no que concerne à problemática deste capítulo, o sentido de tradição no choro desenvolvido em Brasília surge inicialmente como

---

<sup>222</sup> BANDOLIM, Reco do. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira, Brasília, op., cit.

forma conservadora, na qual o gênero musical é considerado como *uma coisa que está sendo revivida, uma coisa do passado*<sup>223</sup>.

Posteriormente, com as transformações sociais e culturais vivenciadas por essa primeira geração do choro em Brasília, criada sob a influência direta de chorões cariocas, a tradição foi sendo questionada e ganhando novos rumos, cujos desdobramentos seriam perceptíveis num futuro não tão distante.

No depoimento a seguir, Reco do Bandolim, fornece vestígios para a compreensão do sentido de tradição na produção brasileira atual, segundo o bandolinista:

*Nós temos que ter uma, vamos dizer assim, nós temos que ter uma gratidão e um respeito muito grande pra reconhecer isso. Eu acho que as tradições são fundamentais, como referencia, como ponto de partida. Quer dizer, eu acho que, é fundamental a tradição. Os músicos precisam ter interesse, devem procurar se informar como é que as coisas aconteceram, isto é, pelas mãos de quem isso tudo aconteceu. Na minha visão, devem procurar, não apenas ouvir como procurar repetir aquilo que foi feito. Porque só tem substância, uma coisa nova a partir de algo, quer dizer, você não pode chegar do nada, isto é, em casos muito eventuais, isso pode até ser, a vida é muito assim. Mas, pra você inovar você precisa saber o que foi feito antes, que trabalho que deu, qual foi o resultado, qual*

---

<sup>223</sup> BANDOLIM, Reco do apud ABBUD, Omar, 1981, op. cit., p. 24.

*era a estrutura, como é que era o campo harmônico do que se fazia, como é que eram as melodias, e a partir daquilo você propor. Então, eu vejo a tradição como uma coisa fundamental, você percorrer e tomar conhecimento de como é que as coisas chegaram naquele ponto. É como diz o outro, depois de pronto parece fácil, pra você pegar o Jacó do Bandolim e você colocar na vitrola e ouvir o Jacó tocar, por exemplo, aquele disco Vibrações, que eu considero uma coisa... Ouvir ele tocar um “Ingênuo” como ele toca ali, ouvir o Lamentos, com aquele arranjo que ele fez, perfeito, simples, bonito, quer dizer, isso deu um trabalho danado, isso foi, por sua vez, o Jacó deve ter feito pesquisas, e, ouviu muita gente, então eu considero a tradição uma coisa fundamental, assim como considero o avanço, uma consequência natural de quem conhece.*<sup>224</sup>

Em sintonia com a fala de Henrique Cazes, no depoimento de Reco do Bandolim, pode-se evidenciar a compreensão de tradição como processo. Neste, chorões de um tempo presente, aprendem no compasso dos mestres do passado, e dessa relação entendem e recriam a tradição de acordo com as determinações do agora.

Daí, no meu entender, a relevância da linguagem no processo de construção de uma tradição, principalmente no caso do choro, um gênero musical tão orientado por práticas dialógicas, como seu próprio surgimento

---

<sup>224</sup> BANDOLIM, Reco do. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Brasília, op. cit.

atesta. Acredito, que é  
por meio dessa  
interação do choro  
com outras  
sonoridades, que ele  
se faz e se reinventa.  
E mais, talvez, ao lado  
do improviso, essa  
seja uma das  
principais fontes de  
vitalidade do choro.

Se no princípio  
era a polca, o lundu, a  
valsa, as modinhas e  
schottiches, hoje, a  
linguagem do choro,  
encontra-se permeada  
por elementos de  
outras formas  
musicais. Informações  
oriundas de outras  
linguagens musicais  
como o frevo, o jazz,  
o flamenco, o baião, o  
tango e até o pop  
foram sendo  
paulatinamente  
incorporadas a sua  
tradição de acordo  
com a maneira que  
cada instrumentista  
concebe o  
choro.(Figura 6, p.  
96).

Nessa perspectiva em que o choro é cada vez mais encarado como um modo de tocar, um dos clássicos de Ary Barroso, “Na Baixa do Sapateiro”, pode ganhar uma roupagem tradicional, e promover o encontro entre dois “primos próximos” como o samba e o choro, como é o caso da versão gravada pelo grupo Choro Livre<sup>225</sup>, ou ainda, ser completamente recriado com sotaques jazzísticos, como no registro de Hamilton de Holanda e Marco Pereira.<sup>226</sup>

É interessante notar, em ambas

---

<sup>225</sup> BANDOLIM, Reco do e Choro Livre. Brasil: Kuarup Discos, 1989/1998. 1 CD (40 min.), estéreo.

<sup>226</sup> PEREIRA, Marco & HOLANDA, Hamilton. *Luz das cordas*. Brasil: CD+, 1999. 1 CD ( 54 min.), estéreo.

gravações, a presença de instrumentos não associados ao choro, como o surdo na interpretação do conjunto Choro Livre e bateria, congas e baixo na versão de Hamilton de Holanda e Marco Pereira. De certa forma, esse fato reforça a importância dos músicos no processo de reelaboração da tradição do gênero, pois o uso de nova instrumentação num gênero pode ser considerado inovação.

Como bem coloca Eduardo Granja Coutinho, *essa elaboração formal da tradição pode ser percebida na busca de novas soluções musicais – uso de novos instrumentos, incorporação de influências externas, em uma postura criativa e não dogmática, muito criticada pelos tradicionalistas.*<sup>227</sup>

Com base nas reflexões deste capítulo, acredito que hoje no Clube do Choro de Brasília, tanto o choro tradicional como o de vanguarda, a despeito das disputas e

---

<sup>227</sup> COUTINHO, 2002, op. cit., p. 31.

contradições internas  
entre seus integrantes,  
possuem um espaço  
para divulgação,  
preservação e  
experimentação.

A

diversificação da  
programação semanal  
pode atestar certa  
melhora na harmonia  
entre esses dois tipos  
de choro. Assim,  
numa semana é  
possível ir ao clube e  
assistir a um show do  
bandolinista Joel  
Nascimento, e, na  
outra, uma  
apresentação do  
violonista Marcel  
Baden Powell.

Nesse sentido,  
talvez a temporada  
mais criticada do  
Clube do Choro de  
Brasília tenha sido a  
de 2002, intitulada  
Caindo no Choro.  
Sobre esta o  
depoimento de Reco  
do Bandolim é  
esclarecedor:

*Quando nós fizemos aquele projeto, ‘Caindo no Choro’, a idéia foi, por exemplo, convidar Pepeu Gomes. Pepeu é guitarrista, eu sei disso, eu liguei pra ele e falei: Pepeu quero te convidar pra você tocar no clube do choro, quero que você venha tocar bandolim, você tocava nos Novos Baianos... Ele disse pô, mas nunca mais toquei. Pepeu pega o bandolim, que você toca muito bem bandolim. Ele topou, então, Pepeu Gomes cai no choro, aquilo chamou uma juventude que talvez, jamais, fosse ao clube do choro. Eu peguei o Zimbo Trio, que é um grupo de bossa - nova, toda rapaziada de bossa - nova de Brasília foi ver. Mas eu falei com o Hamilton Godoy: Hamilton, eu gostaria que você tocasse pelo menos a metade do show, só de choro, mas Reco, eu não toco choro, toco bossa – nova. Eu disse, a partir da sua visão, eu quero ouvir a partir de sua visão como bossa-novista, toca um Pedacinho do Céu, um Ingênuo...pô, ficou do cacete,*

*ele adorou a idéia. Maurício Einhorn, que é o cara da gaita, que é muito mais da improvisação, do jazz, da bossa – nova. Hélio Delmiro, então Hélio Delmiro cai no choro. Maurício Einhorn cai no choro. Porra houve uma reação do público: tá esculhambando com o choro. Num to, muito pelo contrário, abri, tornando o choro uma música atual.*<sup>228</sup>

Como se pode observar na fala do bandolinista, a convivência do choro com outras linguagens musicais, mesmo que esta seja uma de suas grandes forças criadoras, ainda divide seus instrumentistas e cultores. Entretanto, é essa mesma tensão criativa entre formas ancestrais e atuais, entre agentes históricos de ontem e de hoje, que faz com que o choro, e a música instrumental brasileira, se reinvente.

No seu processo de disseminação pelo Brasil, o choro, assim como aconteceu anteriormente no nordeste, paulatinamente começa a ganhar identidade própria pelas mãos de jovens músicos brasilienses que trafegam entre a sabedoria dos mestres e a maneira como pensam o choro.

---

<sup>228</sup> BANDOLIM, Reco do. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira, Brasília, op. cit.

Nesse processo, músicos como Hamilton de Holanda, Rogério Caetano, Daniel Santiago e Gabriel Grossi vão além do repertório do gênero e ampliam os próprios horizontes da música instrumental brasileira.

Cabe ressaltar a influência que o multinstrumentista Hermeto Pascoal exerce nessa nova geração de músicos, como Hamilton de Holanda explica, *o que mais admiro no Hermeto Pascoal é o equilíbrio entre simplicidade e a complexidade da música. Ser simples, ou parecer simples, mas sendo complexo nos detalhes. Esse é um desafio gostoso.*<sup>229</sup>

O talento de alguns desses músicos pode ser conferido na faixa “Rebuliço” do disco de estréia<sup>230</sup> do gaitista Gabriel Grossi. Como não poderia deixar de ser, é um choro de Hermeto Pascoal, repleto de modulações e frases rápidas. O solo de violão sete cordas, cortesia de

---

<sup>229</sup> HOLANDA, Hamilton. Brasília como uma nota musical. *Jornal da Comunidade*. Brasília, 29 maio - 4 jun. 2004. Número Um, p. 08.

<sup>230</sup> GROSSI, Gabriel. Diz que fui por aí. Brasil: Delira Música, 2002. 1CD (aprox 47 min.), estéreo.

Rogério Caetano e claro, o solo de Gabriel Grossi em sua harmônica cromática são os destaques dessa faixa.

Se

“hermetismos” são a marca registrada da faixa anterior, o galope nordestino “Hermeto tá brincando”, composição do bandolinista Hamilton de Holanda gravada em seu último disco *Brasilianos*<sup>231</sup>, reforça a influência do músico nordestino na música instrumental produzida na cidade. Nesta faixa é importante destacar que o único músico não brasiliense é o baterista Márcio Bahia, ex –baterista da banda de Hermeto Pascoal.

Mesmo que não seja um choro, esta faixa é de suma importância para esta pesquisa, não só por explicitar a influência de Hermeto Pascoal, mas também por ilustrar o papel de outras linguagens musicais, principalmente nordestinas, na música instrumental

---

<sup>231</sup> QUINTETO, Hamilton de Holanda. Brasil: Biscoito Fino, 2006. 1 CD (63 min), estéreo.

produzida no Distrito Federal.

A fala de Gabriel Grossi reforça ainda mais esse modo de pensar, como o próprio diz: *Não tenho uma escola muito definida: sou do choro, do jazz, da bossa...é um pouquinho de cada coisa. O pessoal que toca comigo tem uma linguagem parecida.*<sup>232</sup>

Portanto, acima das disputas, que cercam o choro no conflito entre outras linguagens musicais e sua tradição, o que conluo das reflexões deste capítulo, é que não importa se o choro é tradicional ou de vanguarda, se tem elementos do jazz ou da música dos Beatles, tradição para os músicos brasileiros é uma herança cultural viva, que serve de parâmetro para se produzir e pensar a música no agora.

Como Leandro Konder sugere num belo ensaio sobre a importância do choro: *O chorinho nos confirma na nossa*

---

<sup>232</sup> GROSSI, Gabriel apud ALCÂNTRA, Candice. Gaita com sabores diversos. *Jornal do Brasil*. Brasília, 10 dez 2003. Cultura, p. 08.

*convicção de que é  
assumindo a síntese  
peculiar das nossas  
culturas (e nunca as  
renegando) que  
podemos crescer  
culturalmente.*<sup>233</sup>

## **TERNA SAUDADE\***

Fazer uma pesquisa sobre o Clube do Choro de Brasília foi literalmente o que se pode chamar de “um trabalho apaixonante”. Conhecer, conversar e, em alguns casos, até mesmo estreitar laços de amizade com os músicos que tanto admiro, foi simplesmente uma experiência impagável.

Analisando em retrospectiva, penso que muitos poderiam ser os caminhos desta empreitada intelectual, fato que por vezes, embaralhou a cabeça deste jovem e eterno aprendiz; principalmente no final quando constatei que tinha material para pelo menos mais um projeto: um estudo sobre a relação do choro com o poder estatal em Brasília.

Entretanto, o que me motivou desde o princípio, foi uma necessidade de entender as transformações – permanências e rupturas – no choro por meio de um estudo de caso sobre o Clube do Choro de Brasília, cuja história ainda não tinha sido escrita, pelo menos, não por um historiador.

Basicamente, a intenção desta pesquisa, foi a de pensar o choro hoje por meio de uma reflexão sobre o trabalho desenvolvido pelos músicos do Clube do Choro de Brasília, que surge exatamente durante o chamado “renascimento do choro”, daí o porque um capítulo sobre este tema.

No que concerne o interesse pela tradição chorística, acredito que a motivação inicial, foi à necessidade de aprofundar os conhecimentos sobre a própria história do gênero no Brasil e em Brasília. Contudo, à medida que a pesquisa progredia, o afeto dos músicos pelo gênero me impressionou tanto, que percebi, que havia muito a se investigar por de trás de uma frase tão simples, como: preservar a tradição do choro.

---

<sup>233</sup> KONDER, Leandro. A importância do chorinho. Jornal do Brasil. Brasília, 29 mar 2003. Caderno B, p. 05.

\* Composição do maestro Anacleto de Medeiros.

Em suma, esses foram os direcionamentos desta dissertação, que como qualquer outra, sempre deixa a sensação de que algum aspecto fora negligenciado, ou que o resultado final não foi tão bom como se esperava, mas, enfim, este foi um trabalho sério, no qual acima de tudo, procurei me tornar um melhor historiador.

Eis aí, o maior desafio desta dissertação: solidificar todo meu aprendizado durante minha temporada na Universidade Federal de Uberlândia como estudante de história, característica que em verdade, nenhum historiador deixa de ser, independente de quantos títulos um profissional dessa área disponha.

Acredito, que para se tornar um bom historiador leva tanto tempo como para se formar um bom chorão. Entretanto, esta pesquisa representa o primeiro passo para a conquista da minha identidade como historiador, isto é, a construção de um repertório intelectual próprio; se é que isto é possível, uma vez que todo pesquisador para experimentar deve beber numa fonte.

Hoje, ao término desta fase, mesmo sabendo que a estrada ainda é longa, tenho plena convicção dos meus limites e, por isso mesmo, acho que no decorrer dessa deliciosa e trabalhosa jornada em muito amadureci.

Em geral, considerações finais são destinadas a uma comparação e avaliação dos resultados de uma pesquisa, com os de outras que versem sobre o mesmo tema. Neste caso específico, por se tratar de um trabalho inédito, ao menos no campo historiográfico, tal diagnóstico se torna difícil.

Todavia, em termos de avanço em relação a outras pesquisas e trabalhos sobre o choro, acredito que a principal contribuição desta pesquisa tenha sido a de quebrar com a idéia de renascimento na história de desenvolvimento do choro, pois, além da maioria dos trabalhos que tive acesso trabalhar com essa perspectiva, o choro nunca deixou de ser tocado.

Em termos gerais, espero que este trabalho sirva de algum modo, para outros pesquisadores que escolherem o choro, e porque não, o Clube do Choro de Brasília, como objeto de pesquisa, assim como também, tenho a esperança de que o leitor menos especializado, saia enriquecido ao término da leitura desta dissertação, pois certamente o autor o foi.

## FONTES

### JORNAIS

39 Histórias. *Correio Braziliense*. Brasília, abril 1999. Caderno 2: Edição especial.

ABBUD, Omar. Bide: “não consigo tocar outra coisa que não seja choro”. *Correio Braziliense*, Brasília, 22 abril 1980. CB Hoje.

ABBUD, Omar. Reco do Bandolim hoje na Sala Funarte. *Correio Braziliense*. Brasília, 18 mar, 1981. Variedades.

A cidade tem que ser uma máquina de humanização da vida. *Correio Braziliense*, Brasília, set. 1977. Cidade.

ALCÂNTRA, Candice. Gaita com sabores diversos. *Jornal do Brasil*. Brasília, 10 dez 2003. Cultura.

ARAÚJO, Carlos. Clube do Choro: Novo Presidente expõe planos para o Bar dos Chorões. *Correio Braziliense*. Brasília, fev. 1982.

ARTE, artistas e poder. *Correio Braziliense*, Brasília, fev. 1981.

BRASÍLIA faz festa para a bandeira. *Correio Braziliense*, Brasília, jan. 1977.

CAETANO, Maria do Rosário. Cultura quer o seu espaço. *Correio Braziliense*, Brasília, jun. 1985. Atualidades.

CLUBE do Choro promove show na Escola de Música. *Correio Braziliense*, Brasília, abril 1982.

CLUBE do Choro: depois das reformas, a volta definitiva. *Correio Braziliense*. Brasília, maio 1982.

CONCHA acústica no completo abandono. *Correio Braziliense*, Brasília, jul. 1978. Vida Cultural.

COTRIM, Márcio. Brasília cai no choro. *Correio Braziliense*. Brasília, out. 1999. Dois.

CRUZ, Luciene. Identidade brasileira. *Jornal da Comunidade*, Brasília, 11- 20 julho 2005. Número Um.

FARIA, Gustavo. Hermeto Pascoal. *Jornal da Comunidade*, Brasília, 18 a 24 dez. 2004. Número Um.

GONÇALVES, Marcello. Entrevista: Marcello Gonçalves. *Revista Sete*, Brasília, n. 168, ano III, p. 5, nov. 2002. Entrevista concedida a Michelle Maia.

HOLANDA, Hamilton. Brasília como uma nota musical. *Jornal da Comunidade*. Brasília, 29 maio - 4 jun. 2004. Número Um.

JOEL Nascimento – Chorando pelos dedos. *Correio Braziliense*, Brasília, 13 fev. 1977. Segundo Caderno.

KONDER, Leandro. A importância do chorinho. *Jornal do Brasil*. Brasília, 29 mar. 2003. Caderno B.

LIMA, Irlam Rocha. Choro Livre. *Correio Braziliense*. Brasília, mar. 1977. Geléia Geral.

LIMA, Irlam Rocha. Mais “chorões” na praça. Surge o “Época do Choro”. *Correio Braziliense*, Brasília, 25 maio 1977. Geléia Geral.

LIMA, Irlam Rocha. Nelson Cavaquinho e Clementina de Jesus. *Correio Braziliense*, Brasília, maio 1977. Caderno Dois.

LIMA, Irlam Rocha. O Choro nas satélites. *Correio Braziliense*, Brasília, jun. 1977. Geléia Geral.

LIMA, Irlam Rocha. Saudades do Clube de Choro. *Correio Braziliense*. Brasília, ago. 1978. Segundo Caderno.

LIMA, Irlam Rocha. Verão Funarte ou samba e choro no Planalto. *Correio Braziliense*, Brasília, fev. 1979.

LIMA, Irlam Rocha. Músicos de Brasília aprovam Carta do Araxá. *Correio Braziliense*, Brasília, mar. 1985. Atualidades.

LIMA, Irlam Rocha. Reco assume Clube do Choro e promete renovação. *Correio Braziliense*. Brasília, maio 1993. Correio Dois.

LIMA, Irlam Rocha. Relíquias Preservadas. *Correio Braziliense*. Brasília, jun. 1997.

LIMA, Irlam Rocha. Pronta para funcionar. *Correio Braziliense*, Brasília, 3 mar. 1998. Caderno Dois.

LIMA, Irlam Rocha. De volta ao início do século. *Correio Braziliense*. Brasília, jul. 2000. Divirta-se.

LIMA, Irlam Rocha. Hamilton: herdeiro de mestre Jacob. *Correio Braziliense*: Brasília, 16 dez. 2001. Coisas da Vida.

LIMA, Irlam Rocha. Loucos por chorinho. *Correio Braziliense*, Brasília, 22 abr. 2002. Coisas da Vida.

LIMA, Irlam Rocha. Os *Beatles* encontram Waldir Azevedo no Clube do Choro. *Correio Braziliense*: Brasília, 27 nov. 2002. Cultura.

LIMA, Irlam Rocha. Meninos de ouro. *Correio Braziliense*, Brasília, 07 ago. 2005. Cultura.

MACIEL, Nahima. Mestres de Gerações. *Correio Braziliense*, Brasília, 21 abril 2006. Cultura.

MENDES, M. As razões do nosso trabalho. *Correio Braziliense*. Brasília, ago. 1977. Segundo Caderno.

MORETZSOHN, Carmem. Brasília repensa sua trajetória cultural. *Correio Braziliense*, Brasília, 27 jan. 1985. Atualidades.

NAVARRO, Luciana. Choro em ascensão na cidade. *Correio Brasiliense*, Brasília, 26 maio 2003. Caderno Brasília.

PEREIRA, Anna Maria Fernandes. Bide: um chorão autêntico em Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília. 26 jun. 1977. Segundo Caderno.

PÓLO Cultural: Portela cumpre promessa criando centro artístico no DF. *Correio Braziliense*, Brasília, jun. 1979. CB hoje.

POR vocação, Brasília será centro cultural. *Correio Braziliense*, Brasília, abril 1980. Educação e Cultura.

PROJETO Pixinguinha: Uma semana com Ademilde Fonseca e Abel Ferreira. *Correio Braziliense*, Brasília, 10 jul. 1978. Cidade, p. 7.

RECO do Bandolim e o choro livre. *Correio Braziliense*, Brasília, 17 abril 1977. Geléia Geral.

SCARTEZINI, Bernardo. Choro de Irmãos. *Correio Braziliense*, Brasília, 9 dez. 1999. Dois.

SEVERINO, Francisco. Fundação Cultural: 21anos a serviço da cultura. *Correio Braziliense*, Brasília, jun. 1982.

SEVERINO, Francisco. A cultura da cidade no contexto nacional. *Correio Braziliense*, Brasília, jan. 1985. Atualidades.

TURAZI, Deigma. Arte: Por uma galeria aberta. *Correio Braziliense*, Brasília, fev. 1977. Geléia Geral.

## **DOCUMENTOS SONOROS E MUSICAIS**

A cor do som: Série Dois Momentos. Brasil: WEA, 2000. 1 CD (aprox. 76 min.), estéreo.

AZEVEDO, Waldir. *Waldir Azevedo*. Brasil. Continental: Série Warner Arquivos, 1977. 1 CD (33 min.), estéreo.

BANDOLIM, Jacob do. *Jacob do Bandolim*. Brasil: BMG Brasil/ RCA, 2000. 3 CD's (aprox. 168 min.), estéreo.

BEATLES'n' choro. [Rio de Janeiro]: Deckdisc, (p) 2002. 1 CD (aprox. 32 min.), estéreo.

BUARQUE, Chico. *Meus Caros Amigos*. Rio de Janeiro:Polygram, 1976. 1 disco (34 min), estéreo.

CARIOCA, Camerata. *Tocar*. Brasil: Universal Music/ Mercury, 1983, relançado em cd em 2001. 1 CD (Aprox. 35 min.), estéreo.

GROSSI, Gabriel. *Diz que fui por aí*. Brasil: Delira Música, 2002. 1CD (aprox 47 min.), estéreo.

HOLANDA, Hamilton de. *Hamilton de Holanda*. Brasil: Velas, 2001. 1 CD (53 min.), estéreo.

MOURA, Paulo. *Confusão urbana, suburbana e rural*. Brasil: RCA Victor, 1976, relançado em cd em 2004. 1 CD (Aprox. 35 min.), estéreo.

QUINTETO, Hamilton de Holanda. *Brasilianos*. Brasil: Biscoito Fino, 2006. 1 CD (63 min.), estéreo.

NASCIMENTO, Joel. *Chorando pelos dedos*. Rio de Janeiro: London/ Coronado, 1976. 1 disco (aprox. 38 min.), 33 rpm, estéreo.

PEREIRA, Marco & HOLANDA, Hamilton. *Luz das cordas*. Brasil: CD+, 1999. 1 CD (54 min.), estéreo.

RECO do Bandolim e Choro Livre. Brasil: Kuarup Discos, 1989 e 1998. 1 CD ( 40 MIN.), esteréo.

VIOLA, Paulinho da. *Nervos de aço*. Brasil: EMI, 1973, relançado em CD em 1996. 1 CD (aprox. 27 min.), estéreo.

VIOLA, Paulinho. *Memórias – Chorando*. Brasil: Emi-Odeon, 1976. 1 CD (aprox. 37 min.), estéreo.

## **DOCUMENTOS ICNOGRÁFICOS**

Programação do Clube do Choro de Brasília. Ernesto Nazareth – Pai do Choro Moderno. 2001. Papel, color; 22 cm x 30 cm. Coleção particular.

Programação Do Clube do Choro. Caindo no Choro. 2002. Papel, color. 22x 30 cm. Coleção particular.

Programação Do Clube do Choro. O Brasil brasileiro de Ary Barroso. 2004. Papel, color. 22x 30 cm. Coleção particular.

## **ENTREVISTAS**

BANDOLIM, Reco do. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Brasília, 14 jun. 2005. Entrevista concedida na Secretaria do Clube do Choro de Brasília.

CAZES, Henrique. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira, Brasília, 10 jun. 2005. Entrevista concedida no Foyer do Hotel Nacional.

NASCIMENTO, Joel. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Brasília, 30 de março de 2006. Entrevista concedida no quarto 701 do Hotel Manhattam Palace Hotel.

VINÍCIUS, Ausier. Entrevistador: Rodrigo Eduardo de Oliveira. Belo Horizonte, 15 set. 2000. Entrevista concedida no Pedacinho do Céu.

## **BIBLIOGRAFIA**

ARANTES NETO, Antônio Augusto. *Paisagens Paulistanas: transformações do espaço público*. Editora da Unicamp: São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

AUTRAN, Margarida. Renascimento e descaracterização do choro. In: BAHIANA, Ana Maria et al. *Anos 70*. 1. Música popular. Rio de Janeiro: Europa, 1979 – 1980.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.

BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Editora Lisa, 1990.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CARRILHO, Maurício. Choro: continuidade e renovação. *Teoria e Debate*, São Paulo, 1º semestre 1998. Entrevista concedida a Ozeas Duarte e Paulo Baía.

CAZEZ, Henrique. *Choro: Do Quintal ao Municipal*. São Paulo: ED. 34, 1998.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHARTIER, Roger. *Na beira da Falésia: A história entre certezas e inquietudes*. Ed. Universidade/UFRGS: Porto Alegre, 2002.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002.

DIAS, Odette Ernest. *M. A. Reichert: um flautista belga na corte do Rio de Janeiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.

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

FERNANDES, Antônio Barroso (org.). *As vozes desassombradas do museu: Pixinguinha, Donga e João da Baiana*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura/Museu da Imagem e do Som, 1970.

FERRER, Marcus. Formação e Transformação: Uma Música Dinâmica e Aberta. *Revista Roda de Choro*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 14, mai-jun. 1996.

GONÇALVES, Marcello. Entrevista: Marcello Gonçalves. *Revista Sete*, Brasília, n. 168, ano III, p. 5, nov. 2002. Entrevista concedida a Michelle Maia.

HOBBSAWM, Eric ; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia: História, Cultura e Música Popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e Música: canção popular e conhecimento histórico*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n.39.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Caso Wagner: Um problema para músicos/ Nietzsche contra Wagner: Dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PARANHOS, Adalberto. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 81-113, 2003.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

PUTERMAN, Paulo Marcos. *Choro: A construção de um estilo musical*. 1985. 138 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzi Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1977.

SOUZA, Tárík. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

TRINDADE, Mauro. A Persistência do Choro. *Bravo!*, São Paulo, n. 65, ano 6, fev. 2003.

VILLA, Marco Antônio. *Sociedade e História do Brasil: a ditadura militar*. Brasília: Instituto Teotônio Vilela, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1973.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.