



Identidade, cultura e música em Brasília

Identity, culture and music in Brasília

Guilherme Paiva Carvalho¹
guimepaivacarvalho@gmail.com

Resumo

O presente trabalho analisa a relação entre identidade e música em Brasília no final da década de 1990, dando ênfase para o mercado independente. Na década de 1980, Brasília tornou-se conhecida no país como a capital do rock. No entanto, desde a inauguração da cidade, outros estilos musicais predominam na capital, como o choro, o samba, o forró nordestino e o reggae. O estudo destaca a diversidade cultural existente na cidade no campo da música e relaciona a identidade musical em Brasília com o conceito de multiculturalismo.

Palavras-chave: *música, identidade, cultura.*

Abstract

This research analyzes the relation between identity and music in Brasília in the late 1990s, emphasizing the independent market. In the 1980s, Brasília became known as the national capital of rock. However, since the foundation of the city other musical styles were also prominent, such as choro, samba, northeastern forró and reggae. Our study emphasizes the cultural musical diversity existing in the city and relates the musical identity in Brasília with the concept of multiculturalism.

Keywords: *music, identity, culture.*

Introdução

Situada no Planalto Central, tendo o cerrado como paisagem natural e planejada para acolher a nova capital federal, Brasília foi projetada para simbolizar o processo de modernização do país. Com espaços diferenciados de moradia, lazer, trabalho e áreas de circulação, o seu projeto urbanístico inspira-se na arquitetura moderna.

Pessoas de várias regiões do país se deslocaram de seus lugares de origem para habitar o Planalto Central. Em uma cidade nova, recém-construída para abrigar o poder político e o funcionalismo público, eram poucas as opções de lazer e entretenimento. Ninguém imaginava que formas culturais emergiriam daquele local, ou mesmo se alguma expressão cultural surgiria de um lugar considerado por muitos como um ambiente inóspito. Em diversos comentários sobre a nova capital, sobressai a máxima segundo a qual Brasília é uma cidade sem identidade (Teixeira, 2011).

Duas décadas após a sua inauguração, um grupo de jovens iniciou um movimento musical que tornou posteriormente a cidade reconhecida nacional-

¹ Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.
Rua Almino Afonso, 478, Centro, 59610-210,
Mossoró, RN, Brasil.

mente como a capital do *rock*. Contudo, a formação da cena musical (Straw, 2002) brasileira antecede o movimento *punk rock* representado por bandas como Aborto Elétrico, Plebe Rude, Capital Inicial, Legião Urbana, Detrito Federal e outros grupos musicais. Desde a sua inauguração, expressões musicais diversificadas se constituíram na nova capital a partir de tradições, da memória e de valores culturais trazidos pelos imigrantes que decidiram residir em Brasília e no Distrito Federal. É o caso de tradições como o bumba meu boi do Maranhão trazido pelo grupo Boi do Seu Teodoro, na cidade satélite de Sobradinho, de cenas musicais como o *hip hop* na Ceilândia (Tavares, 2010), ou do *reggae* de artistas como Renato Matos.

Na visão de Ortiz (2006, p. 8), "toda a identidade é uma construção simbólica"; sendo assim, "não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos". O fim da modernidade, no Ocidente, é marcado por migrações que diversificam as culturas e pluralizam "as identidades culturais" (Hall, 2003, p. 42). Nesse sentido, os processos migratórios constituem sociedades culturalmente heterogêneas, ou remetem a sociedades multiculturais que incorporam e reinterpretam elementos de grupos sociais diversificados. O multicultural corresponde ao que é plural. A migração, seja ela forçada ou livre, traz "o 'particular' multicultural disseminado para o centro da metrópole [...]" (Hall, 2003, p. 59). Desse modo, as migrações trazem como consequência a formação de culturas híbridas (Gilroy, 2001).

Hall (2003) concebe as nações como comunidades imaginadas vinculadas à concepção de identidade cultural. No tocante à cultura brasileira, Munanga (1999, p. 107) sugere que o Brasil se caracteriza como "uma cultura de pluralidades, partilhada por todos", na qual é possível identificar contribuições indígenas, africanas e europeias de diversificados grupos sociais.

A identidade cultural se associa ao *habitus* incorporado pelos indivíduos no meio familiar, na comunidade ou no grupo social, correspondendo a um determinado estilo de vida. Existem modos diferenciados de apropriação e incorporação da cultura que compõem o *habitus*. Como mostra Bourdieu (2011, p. 164), "a identidade social define-se e afirma-se na diferença", correspondendo a "condições diferentes de existência [...]".

Outra concepção importante para refletir sobre a relação entre arte e identidade é o conceito de performance. Para tratar da interface entre os estudos antropológicos e o teatro, Schechner (2006) desenvolveu o conceito de performance, voltando-se para uma análise de rituais, dos sentidos performáticos do corpo e da ação humana. Teixeira (2011, p. 104) destaca a importância da performance para "o reforço da identidade social de um determinado grupo social ou sociedade específica".

Forma de manifestação artística que compõe a identidade de um grupo social, a música reflete a memória, as tradições e os valores culturais da comunidade. De acordo com Ortiz (2008), as temáticas da música e da indústria fonográfica foram pouco exploradas por áreas como a Sociologia, a Antropologia e a História, apesar do destaque dado ao folclore musical por sociólogos como Florestan Fernandes (2003) e os estudos de Mário

de Andrade (2003, 1976). Florestan Fernandes (2003) enfatiza a importância dos estudos sobre a música brasileira para a compreensão da identidade cultural. Tais estudos são fundamentais para o debate em torno da cultura e da questão da formação da identidade (Ortiz, 2006).

O presente estudo é o resultado da pesquisa de pós-doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília (UnB). A pesquisa propôs uma reflexão sobre a relação entre música, cultura e identidade em Brasília. O estudo se insere nas investigações do campo da Sociologia da Arte (Heinich, 2002), sobretudo no que tange à análise de práticas criativas associadas à atividade artística, e especificamente à música, buscando identificar variações no tempo e mudanças nos processos de produção e difusão da obra de arte.

Como metodologia de pesquisa utilizou-se a entrevista semiestruturada com músicos brasileiros e de outras regiões do país que atuam ou atuaram em Brasília, e produtores musicais ligados ao mercado da música independente da cidade. Para a seleção dos entrevistados, levou-se em consideração a relevância dos mesmos para a formação da cena musical brasileira (Straw, 2002) e o mercado da música independente na cidade. As entrevistas foram realizadas no período de outubro a dezembro de 2013, sendo gravadas em vídeo com o uso de uma câmera digital.

Durante a pesquisa, foram entrevistados os artistas Gabriel Grossi (instrumentista e compositor), Derez Marques (vocalista do grupo Amanita), Cacá Pereira (cantor e compositor), George Lacerda (cantor e percussionista) e João Peçanha (músico e pesquisador), além dos produtores musicais Ulysses Xavier (produtor do Porão do Rock), Jair Santiago (produtor do Porão do Rock), Paulinho Mattos (produtor musical e ex-integrante do grupo Mel da Terra) e Andrés Artesi (produtor musical e proprietário do Zen Studios em Brasília).

Apesar de residir atualmente no Rio de Janeiro, o instrumentista e compositor Gabriel Grossi é um dos principais representantes da cena musical independente de Brasília. Nascido em Brasília, o músico acompanhou artistas consagrados como Chico Buarque, Ivan Lins, Leila Pinheiro, João Donato, Guinga, Lenine, Djavan, Milton Nascimento, Maria Bethânia, Ney Matogrosso, dentre outros.

O compositor brasileiro Derez Marques é vocalista da banda Amanita, um grupo de *rock* que se destaca na cena musical brasileira. Em Brasília, o grupo participou da primeira e da segunda edição do festival de música independente Porão do Rock. No período em que a banda residiu na cidade de São Paulo, realizou apresentações com Charlie Brown Jr., Edgar Scandura (Ira) e Andreas Kisser (Sepultura).

Com trabalhos artísticos voltados para os gêneros do samba e do choro, os músicos George Lacerda e Cacá Pereira venceram festivais de música em Brasília e em outras regiões do país. O instrumentista George Lacerda já acompanhou artistas como Jair Rodrigues, Hamilton de Holanda, Noca da Portela, Otto, Gaby Amarantes e Fernanda Takai.

O músico João Peçanha já se apresentou em Goiânia (GO), Belo Horizonte (MG), São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ) e outras

idades no Brasil. Além de músico, o violinista é pesquisador, desenvolvendo uma pesquisa no Mestrado em Música do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília (UnB) sobre as influências da música africana no samba e no choro.

Entre os produtores entrevistados, Ulysses Xavier e Jair Santiago foram os fundadores do festival Porão do Rock. O músico e produtor Paulinho Mattos integrou o grupo Mel da Terra, que teve destaque no movimento musical de Brasília na década de 1980. Nascido na Argentina, o produtor musical Andrés Artesi trabalha com gravação em Brasília desde 1980. Em 1984, criou o Zen Studio, o estúdio de gravação mais antigo da cidade, onde gravaram artistas como Zélia Duncan e Natiruts. Integrante da banda Móveis Coloniais de Acaju, o produtor e compositor brasileiro Fabrício Ofuji é formado em Ciências da Comunicação pela UnB. O grupo é uma das principais referências da cena musical brasileira da década de 1990, lançando, em 2009, um álbum pela gravadora Trama e, em 2013, o terceiro disco em parceria com a gravadora Som Livre.

Identidade e música em Brasília

Segundo Teixeira (2011, p. 39), em relação à cultura em Brasília predomina um clichê que a considera como "uma cidade sem identidade". Tal clichê é reforçado por discursos da mídia e nas abordagens das Ciências Sociais que tratam da temática. Nunes (2004, p. 90) é um dos cientistas sociais que aborda a questão da identidade em Brasília, enfatizando que a cidade foi formada por migrantes oriundos de diversas regiões do país e "a decisão de migrar significa deixar para trás referências de identidade [...]".

Na visão de Nunes (2004, p. 163), não há "sinais de solidariedade" em Brasília, predominando na cidade "o típico indivíduo blasé de Simmel", aquele que é indiferente a todos os outros nas relações de interação da comunidade, sendo também indiferente à cultura. Portanto, na perspectiva de Nunes (2004), Brasília é uma fantasia corporificada, uma cidade sem identidade.

Apresentando uma crítica às considerações de Nunes sobre a capital federal, Teixeira (2011) evidencia a existência de um *habitus* artístico em Brasília. Tomando como referência categorias conceituais de Bourdieu sobre o campo artístico, Teixeira (2011) analisa a produção e a maturação de talentos na cidade para mostrar que há uma identidade cultural em processo de construção em Brasília.

Bourdieu (1996, 2011) desenvolve a noção de *habitus* para analisar as práticas sociais, os gostos e as preferências dos indivíduos. As escolhas dos agentes estão associadas às suas disposições, entendidas como estruturas incorporadas através do *habitus*. As disposições e aptidões estéticas são adquiridas durante o convívio familiar e social, associadas a práticas sociais, à trajetória e à vivência dos indivíduos.

Para refletir sobre a problemática da identidade brasileira é importante considerar os fatores mencionados por Teixeira (2011), no que diz respeito ao *habitus* artístico propiciado

por aspectos urbanísticos, como a ideia de a cidade ter sido formada por migrantes oriundos de diversas regiões do país. Em sua análise, Nunes (2004) faz referência à migração, no entanto, enfatiza o desenlace social em vez do diálogo entre culturas proporcionado pelo deslocamento. Com outro enfoque acerca dos reflexos culturais resultantes de fluxos migratórios, Hall (2003) entende as migrações como diásporas que permitem o diálogo entre as culturas. Em uma situação de diáspora, "as identidades se tornam múltiplas" (Hall, 2003, p. 27).

Como observa Teixeira (2011), o plano urbanístico de Brasília é propício para as atividades artísticas. Nesta perspectiva, "a configuração espacial do plano de Brasília, formado por grandes áreas e parques, gramados, árvores e jardins [...] se constituem" como "incentivos constantes do ponto de vista da criação artística" (Teixeira, 2011, p. 54).

Em sua análise sobre a música e a identidade em Brasília, Arruda (2010) realiza um estudo etnográfico de eventos musicais diversificados na cidade. Primeiramente, um *show* do grupo Capital Inicial frequentado por um público com faixas etárias variadas, de adolescentes a pessoas com 50 anos de idade. Além do *show* de *rock*, Arruda (2010) menciona as apresentações semanais do Clube do Choro, bem como manifestações artísticas da cultura popular, como a do grupo "Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro" que criou o samba pisado, uma fusão musical que utiliza instrumentos como o baque virado, o gonguê, os abês dos afoxés e o caracaxá do caboclinho. Em entrevista, o compositor e músico Cacá Pereira enfatizou a importância da música para a cultura brasileira, afirmando que "Brasília tem música, parece que a música tá engendrada mesmo na cultura da cidade. É o nosso produto de exportação" (Cacá Pereira).

Os estudos de Madeira (1997) sobre a arte musical em Brasília, bem como as pesquisas de Teixeira (2011) e Arruda (2010, p. 111), apontam que a cidade se caracteriza pela diversidade de "manifestações artísticas e musicais", a qual revela uma identidade cultural brasileira no tocante à música. Na visão dos entrevistados, o *rock* brasileiro influenciou outros gêneros na cidade, como é o caso do choro produzido na capital. Para o produtor Paulinho Mattos, músicos como Hamilton de Holanda abrem "uma nova possibilidade de construção musical pro Brasil" ao unir a técnica com um modo visceral de tocar o bandolim, "porque ele era roqueiro"; além disso, a sua produção musical está ligada à identidade brasileira, ou "ao fazer cultural daqui de Brasília" (Paulinho Mattos).

Com a difusão do *rock* brasileiro em âmbito nacional, surgem movimentos musicais ligados ao gênero na cidade, como é o caso do Festival Porão do Rock, conforme relatam os primeiros produtores do evento.

Naquele momento a gente tava com as coisas muito apertadas porque não havia espaço pra tocar. As bandas foram devagar se aglutinando no subsolo da 207. [...] Existia uma cadeia produtiva na música que fazia com que nós pudessemos nos envolver. Então a gente foi buscar isso. Desenvolver uma cadeia produtiva de música onde se começava pelo festival (Ulysses Xavier).

A gente precisava gerar um evento que gerasse visibilidade. Isso porque as bandas estavam lançando discos. [...] E um festival com grande visibilidade que trouxesse jornalistas do Brasil, que trouxesse MTV, ia gerar essa visibilidade (Jair Santiago).

A diversidade de estilos musicais dos trabalhos artísticos de grupos e bandas de Brasília, como Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro, Amanita, Móveis Coloniais de Acaju, ou de músicos como Gabriel Grossi, reforça a ideia de que o aspecto multicultural caracteriza a identidade cultural brasiliense no campo da música. Apesar da referência a gêneros musicais como o samba e o choro, os músicos e produtores entrevistados ressaltaram a importância da cena musical do *rock* para a construção da identidade musical brasiliense.

A capital do *rock*

A história do *rock* em Brasília tem início no final da década de 1960. O primeiro disco de *rock* de um grupo musical brasiliense foi gravado pela banda Os Primitivos e lançado em 1967. No entanto, é somente no final da década de 1970 que começa a se formar a cena musical (Straw, 2002) do *rock* brasiliense. Naquele momento, o *punk rock* de grupos como o Sex Pistols e o The Clash causou grande repercussão no Reino Unido e nos Estados Unidos.

Um grupo de jovens que vieram com os pais para residir na capital federal teve contato com esse gênero musical. Entre esses jovens, Felipe Lemos retornou de Londres entusiasmado com a música *punk*, em 1978, quando conheceu Renato Manfredini Júnior — que adotou o nome Renato Russo em homenagem aos filósofos Jean-Jacques Rousseau e Bertrand Russel e ao pintor Henri Rousseau — e André Pretorius, um rapaz que se vestia com roupas rasgadas e era filho de um embaixador sul-africano. Os três decidiram formar a banda Aborto Elétrico, iniciando o movimento *punk rock* em Brasília (Dapieve, 1995).

Os irmãos Felipe e Flávio Lemos, além de outros jovens como Renato Russo, Dinho (vocalista do Capital Inicial), Herbert Vianna e Bi Ribeiro, fizeram parte de um grupo conhecido como a "Turma". Com frequência, o grupo se encontrava na Colina da Universidade de Brasília, nos bares e nas superquadras da cidade. Em um dos espaços da capital federal destinados ao comércio, lazer e entretenimento, situado entre as superquadras da 110/111 Sul, onde havia um cinema chamado Cine Karin e a lanchonete Chaplin, que mudou o nome para Food's, em 1980, as bandas de *rock* recém-formadas apresentavam-se com uma aparelhagem de som de péssima qualidade (Marchetti, 2001).

O relato de Dinho, vocalista do Capital Inicial, no livro *Diário da Turma 1976-1986*, demonstra que o público que acompanhava os *shows* no local não era muito expressivo. "No final de 80, me lembro que um dia, voltando pra casa, passei pelo Chaplin e o Aborto Elétrico estava tocando. Tinha uma dúzia de gatos pingados na plateia" (Marchetti, 2001, p. 99).

Além das superquadras, o boteco Cafofo, localizado no Setor Comercial da 408 Norte, era ponto de encontro dos jo-

vens que compartilhavam o gosto pela música *punk*. Em 1982, com a dissolução do Aborto Elétrico, Renato Russo formou a Legião Urbana com Marcelo Bonfá. Ambos alugaram uma sala no edifício comercial Rádio Center para os ensaios da banda. Dado Villa-Lobos, "sobrinho neto do compositor Heitor Villa-Lobos" completou posteriormente "a formação do Legião Urbana", tocando guitarra (Dapieve, 1995, p. 131). Andrés Artesi relatou, em entrevista, que naquela época "praticamente todo mundo se conhecia", só havia "um estúdio [...]" e no ano de 84, Brasília ficou sem nenhum estúdio, porque o estúdio, [...] aonde tinha gravado o Legião Urbana com Renato Russo e todo esse pessoal [...] foi desmontado" (Andrés Artesi).

No campo artístico, críticos e jornalistas podem desempenhar a função de mediadores entre a obra de arte e o público. Heinrich (2002, p. 61) vê a mediação como "tudo que intervém entre uma obra e sua recepção". Nesse sentido, o antropólogo e pesquisador musical Hermano Vianna pode ser visto como um dos mediadores da cena musical do *rock* brasiliense. Em 1983, Hermano Vianna publicou um artigo sobre o movimento musical de Brasília para a revista carioca *Mixtura Moderna*, no qual apresentou um histórico do gênero *punk* na cidade, citando o Aborto Elétrico e a Blitz 64, além das bandas de *rock*, Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial, e grupos que, segundo ele, teriam um estilo inclassificável, como o Liga Tripa. No artigo, Vianna referiu-se a Brasília como a capital do *rock 'n' roll* (Marchetti, 2001).

O grupo Paralamas do Sucesso, inicialmente formado por Herbert Vianna, Bi Ribeiro e Vital Dias, que cedeu o lugar para João Barone na bateria, trilhou um caminho diferente das bandas que formaram a cena musical *punk* brasiliense. Apesar de já se conhecerem desde Brasília, Herbert Vianna e Bi Ribeiro montaram a banda somente em 1981, quando ambos residiam no Rio de Janeiro. Em 1982, gravaram a música "Vital e sua moto", enviada para a Rádio Fluminense com mais duas músicas. Escolhida entre as outras, a música "Vital e sua moto" tocou na Rádio durante todo o verão de 1983, quando a banda recebeu propostas da Warner, da EMI-Odeon e da RCA. Decidiram assinar contrato com a EMI-Odeon, lançando o álbum *Cinema Mudo*, em 1983. Entre as composições do álbum, os Paralamas gravaram a música "Química", de autoria de Renato Russo (Marchetti, 2001).

Apesar de não ter participado do movimento musical *punk* de Brasília, no início da década de 1980, Herbert Vianna exerceu um papel relevante na formação da cena musical do *rock* brasiliense, sendo mediador na gravadora EMI-Odeon dos contratos com a Legião Urbana e a Plebe Rude, que lançaram seus primeiros álbuns em 1985. Durante a gravação do primeiro álbum, os integrantes da Legião Urbana se desentenderam com a gravadora EMI-Odeon, que pretendia que o grupo tivesse um estilo *country*. Além de impor estilos musicais, as gravadoras estipulavam metas de vendas para os artistas. Aqueles que não alcançassem essas metas, não tinham os seus contratos renovados. Foi o caso de bandas como o Capital Inicial, que vendeu menos de 20 mil cópias do seu quinto álbum, produzindo o sexto *long-play* de forma independente (Dapieve, 1995).

O músico e produtor musical Paulinho Mattos, que participou do movimento musical brasileiro da época com o grupo Mel da Terra, uma banda com um estilo mais próximo do *rock* progressivo e da MPB, mencionou as dificuldades enfrentadas naquele contexto devido à inexistência de gravadoras independentes e ao domínio das multinacionais no mercado fonográfico brasileiro.

Só tinha gravadora norte-americana. Era proibido gravar, era proibido ter rádio independente. A informação era muito controlada. [...] A gente teve que funcionar de acordo com o que tava estabelecido pelas gravadoras, que era a intenção naquela época de investir no rock. [...] Isso foi em detrimento da música popular brasileira (Paulinho Mattos).

Com a difusão na mídia nacional de bandas como Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude, em meados da década de 1980, Brasília tornou-se conhecida no país como a "capital do *rock*", apesar da existência de outros gêneros musicais na cidade.

Durante a década de 1990, outros gêneros adquirem destaque, como o *ska*, o *hardcore*, o *reggae* e o *hip hop*. O produtor Fabrício Ofuji fez referências à cena musical da década de 1990 em Brasília, enfatizando as influências exercidas por bandas como Little Quail e Raimundos.

A gente pegou pouca coisa dos anos 80 dentro dessa mítica da capital do rock. A nossa referência direta vem mais da geração do Raimundos e do Little Quail, porque a gente era público deles ali no Teatro Garagem. [...] E pra gente, fazer parte daquilo era muito legal porque de fato ali carregava uma cena que não era segmentada. Você tinha o hardcore, o metal, o ska (Fabrício Ofuji).

Em suas pesquisas sobre o gosto musical, os hábitos de lazer e a juventude em Brasília, Madeira (1997, p. 107) mostrou como "as bandas que surgiram" nos anos 1980 "passaram a ser referências importantes, modelando expectativas e a sensibilidade dos jovens" brasileiros. O relato do músico brasileiro Derez Marques, em entrevista cedida para a pesquisa, evidencia tal aspecto. "Ai veio Paralamas e essas bandas que despertaram em mim também a vontade de ser músico, Plebe Rude e tal. As bandas brasileiras explodindo no Brasil e a gente não tinha muitas referências" (Derez Marques).

Assim, constituíram-se disposições, gostos e *habitus* (Bourdieu, 2011), bem como experiências performáticas (Schechner, 2006) entre os jovens brasileiros associadas a referências musicais existentes na cidade desde a sua criação, bem como aquelas difundidas na mídia nacional pela indústria fonográfica.

Todavia, devido à existência de outros gêneros musicais em Brasília, não é possível reduzir ao *rock* a identidade cultural brasileira no campo da música. Na década de 1980, movimentos culturais como o Projeto Cabeças, do qual participaram músicos como Oswaldo Montenegro e Renato Matos, tiveram relevância significativa para a arte produzida na cidade. Ademais,

outros gêneros musicais firmaram tradições que antecederam o movimento *punk* e influenciam a formação e a identidade dos músicos brasileiros, como é o caso do choro e do samba. Antes de adentrar na temática do choro e do samba em Brasília, é interessante abordar as estruturas musicais e culturais que interligam esses gêneros musicais.

A matriz africana do choro e do samba

Os gêneros musicais do choro e do samba apresentam uma proximidade. Um elemento estrutural aparece na construção musical de ambos os gêneros: a síncope. Característica comum entre gêneros musicais de matriz africana, a síncope encontra-se na estrutura do *jazz*, do samba e do choro.

Sodré (1998) sugere que o contato entre a cultura europeia e a africana, propiciado pelo comércio de escravos e a diáspora, fez com que a música de origem negra cedesse à primazia melódica ocidental, no entanto, a matriz rítmica teria sido preservada. Na síncope, a acentuação rítmica é deslocada, havendo um prolongamento na execução do som de parte de um tempo fraco para um tempo forte. A síncope está na base da estrutura rítmica da música africana. Na música europeia, a síncope é mais frequente na melodia. A síncope na música brasileira é tanto rítmica quanto melódica (Sodré, 1998).

Entre as principais referências da música brasileira que serviram de base para o choro, observa-se a síncope como elemento estrutural. É o caso de compositores/as como Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934).

No Rio de Janeiro, a convite do flautista Joaquim Antonio da Silva Callado (1848-1880), Chiquinha Gonzaga uniu-se ao grupo *Choro Carioca*. Começou a sua formação musical no piano ainda criança. Callado incentivou Chiquinha a mesclar a música erudita com o lundu, o cateretê e o maxixe, danças e gêneros musicais afro-brasileiros (Diniz, 2009). Em Nazareth, o estilo melódico de origem europeia, baseado em cromatismos — evidentes nas composições de Chopin — fundiu-se "com a intensidade arrebatadora da síncope da música afro-brasileira dançante" (Negwer, 2009, p. 31). A síncope incorporada por Nazareth e Chiquinha Gonzaga em suas composições é um elemento rítmico estrutural que se encontra na "tradição do candomblé" que caracteriza a "estrutura rítmica da música negra religiosa [...]" (Siqueira, 2012, p. 88).

Como elemento característico da música de matriz africana, a síncope articula o lundu, o maxixe, o samba e o choro, danças e gêneros musicais "perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra" (Sodré, 1998, p. 35). De acordo com o musicólogo alemão Negwer (2009, p. 38), "o samba, do qual se originava o choro [...]", transcendeu "as fronteiras da sociedade afro-brasileira", sendo incorporado à "cultura popular brasileira".

A história do samba no Rio de Janeiro é marcada pela migração de baianos para a capital no decorrer do final do século XIX. Moura (1995) refere-se a esse processo migratório como a

diáspora baiana para o Rio de Janeiro, destacando o papel relevante desempenhado por Hilária Batista Almeida, a Tia Ciata, sacerdotisa do candomblé nagô. A Praça Onze ficou conhecida como a Pequena África, e na casa da Tia Ciata eram realizadas festas citadas por João Machado Guedes, o João da Baiana, compositor e percussionista que se tornou um dos principais nomes do samba carioca ao lado de Donga e Pixinguinha. Responsável pela sistematização do choro (Rios, 2012), Pixinguinha é também uma referência para o samba. Em 1932, Pixinguinha, Donga e João da Baiana tocaram juntos no Grupo da Velha Guarda, utilizando nas gravações instrumentos típicos do samba de roda baiano, como prato e faca (Sodré, 1998).

Assim, o choro e o samba possuem um elemento estrutural comum: a síncope. Ademais, ambos os gêneros são originários da matriz africana e difundiram-se para o resto do país através do Rio de Janeiro. Durante a década de 1930, gradativamente o samba deixou de ser um ritual ligado às camadas populares para tornar-se símbolo da identidade nacional. Ortiz (2006, p. 43) ressalta que "ao promover o samba ao título de" símbolo da nação, "esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra". O choro e o samba ganham cada vez mais espaço nos meios de radiodifusão e no mercado fonográfico. No choro, músicos como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, dentre outros, se destacam no cenário musical brasileiro.

Choro e samba em Brasília

Na mudança da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília, o choro é um gênero musical que aparece na cidade ainda em construção, trazido por iniciativa do próprio Juscelino Kubitschek, que, em 1959, convidou Inácio Pinheiro Sobrinho, o Pernambuco do Pandeiro, para um emprego na Rádio Nacional.

Pernambuco do Pandeiro nasceu em Gravatá, Pernambuco, em 1924, mas, no mesmo ano, a sua família se mudou para São Sebastião de Lagoa de Roça, município próximo a Campina Grande, na Paraíba. Em 1936, uma nova mudança, desta vez para o Rio de Janeiro. Lá, Pernambuco do Pandeiro residiu no morro de São Carlos, trabalhando como engraxate, quando também começou a tocar cavaquinho e pandeiro. Com apenas 14 anos iniciou a sua carreira profissional. Acompanhou nomes como Herivelto Martins e Ângela Maria. Formou o seu próprio Regional, na década de 1950, acompanhado por um jovem sanfoneiro que mais tarde se tornaria um dos principais nomes da música instrumental brasileira: Hermeto Paschoal. Quando recebeu o convite de Juscelino, levou seu Regional para a capital ainda em construção. Entretanto, o diretor da Rádio Nacional achou que a contratação do grupo seria muito dispendiosa para a rádio. Os integrantes retornaram ao Rio, mas Pernambuco do Pandeiro decidiu permanecer em Brasília (Rios, 2012; Feijó, 2012).

Entre as referências no cenário brasileiro do choro que migraram do Rio de Janeiro para Brasília, o carioca Avena de Castro também merece destaque. Compositor e instrumentista, Avena de Castro é considerado o único citarista da música popular brasileira.

No Rio de Janeiro, Avena de Castro atuou como citarista em duas rádios: a Rádio Nacional e a Rádio Roquete Pinto. Durante a década de 1950, lançou 13 discos pela Continental e Copacabana que fizeram com que fosse conhecido no cenário do choro. Nesse período, conheceu e estabeleceu amizades com músicos importantes do choro, como Jacob do Bandolim. Viver exclusivamente da música não era comum para os músicos de choro naquela época, e Avena de Castro exercia outras atividades profissionais. Em 1960, surgiu um convite para trabalhar em construtoras sediadas na nova capital. O *long-play* "Naquele Tempo", lançado em 1961 pela Continental, é o primeiro de um músico residente em Brasília (Carneiro, 2012).

Além de Pernambuco do Pandeiro e Avena de Castro, outros músicos conhecidos no cenário do choro decidiram morar em Brasília, como Walcir Barbosa Tavares, Bide da Flauta, Eli do Cavaco, Hamilton Costa, Cincinato Simões, Odette Dias, dentre outros. No entanto, a passagem pela cidade de um dos grandes nomes do choro no cenário nacional e internacional mostra como se constituiu uma tradição do gênero na cidade. Waldir Azevedo, autor de "Brasileirinho", "Pedacinhos do céu" e "Carioquinha", um clássico do choro, veio a Brasília em 1971 para acompanhar sua filha. Aos sábados, Waldir Azevedo apresentava, na Rádio Nacional, o programa "Um encontro com Waldir Azevedo". Formou um grupo com Pernambuco do Pandeiro, Eli do Cavaco, Carlinhos 7 Cordas e Hamilton Costa. Com o grupo de músicos residentes em Brasília, Waldir Azevedo se apresentou em um programa de TV em Hannover, na Alemanha, difundido em toda a Europa, além de *shows* pelo Brasil (Rios, 2012).

A partir de rodas de choro e reuniões entre esses músicos, surgiu a ideia de criar o Clube do Choro, um espaço dedicado a apresentações e preservação do gênero musical na cidade. Criado em 1977, o Clube foi instalado em uma sala do Centro de Convenções cedida pelo governador, na época, Elmo Serejo Farias. O Clube do Choro vivenciou momentos de crise, chegando a ter sua sede ameaçada de despejo. Sob a direção do jornalista Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim, em 1993, o Clube passou por um processo de revitalização (Rios, 2012).

Com a inauguração, em 1998, da Escola de Choro Raphael Rabello, o choro ganha cada vez mais adeptos entre os jovens músicos brasilienses, firmando-se como uma tradição musical na cidade. Atualmente, o Clube do Choro e a Escola de Choro Raphael Rabello de Brasília desempenham um papel importante no sentido de preservação e difusão do gênero na capital federal (Teixeira, 2011). Em seu relato, Cacá Pereira referiu-se à formação musical proporcionada por instituições de ensino como a Escola de Choro, ressaltando que "somando a UnB e a Escola de Música, Brasília produz muita música. Muita gente sabe música e tem acesso ao estudo da música" (Cacá Pereira).

A tradição do choro em Brasília constitui um *habitus* e a possibilidade do desenvolvimento de disposições estéticas (Bourdieu, 2011) necessárias para a incorporação e o aprendizado de códigos que compõem esse gênero musical, como pode ser constatado no relato de Gabriel Grossi, uma das principais

referências entre os jovens músicos de Brasília, que atua como músico independente no Rio de Janeiro.

Eu acho que Brasília é a capital do choro mesmo. Eu acho que aí é muito forte o choro. Foi uma coisa assim inevitável pra mim, por exemplo, ter tocado choro aí, porque eu não era nem muito do choro, comecei, tocava blues e depois começava a ouvir mais jazz, bossa nova, e o choro me mexia de uma forma inevitável. Como te falei, eu tinha visto o Hamilton tocando, enfim, esse pessoal e os músicos que eu tava vendo tinham a formação de choro (Gabriel Grossi).

Em sua entrevista, Gabriel Grossi citou o encontro com Hamilton de Holanda como um marco em sua trajetória musical. Quando tinha apenas 6 anos de idade, Hamilton começou a tocar bandolim e aos 7 anos iniciou a sua educação musical na Escola de Música de Brasília. Estudou violão e se formou em música pela Universidade de Brasília.

As trajetórias de Hamilton de Holanda e Gabriel Grossi demonstram que tanto a herança cultural, adquirida no meio familiar, quanto o ambiente social propiciam a formação de aptidões e disposições estéticas para práticas culturais no campo da arte (Bourdieu, 2011). Hamilton foi citado em outras entrevistas, sendo considerado um representante do choro brasileiro. O músico e pesquisador João Peçanha acha que existe “uma escola de choro brasileiro que se diferencia da carioca, [...] principalmente com Hamilton de Holanda veio a legitimidade pra pôr em prática outras linguagens dentro do choro” (João Peçanha). Do mesmo modo, o percussionista George Lacerda acha que o samba em Brasília “tem tudo a ver com o choro. O samba que eu gosto ele tem uma coisa mais a ver com o choro. Você tem que ouvir o cavaco, o violão, o pandeiro” (George Lacerda).

Apesar da redução de espaços para apresentações musicais com a instituição da Lei nº 4.092, de janeiro de 2008, a qual regulamenta o controle da poluição sonora, na atualidade, Brasília tem bares e restaurantes com dias voltados para o choro e o samba, como o Feitiço Mineiro, o Bar do Calaf, o Bar Brama, o Balaio Café e o Armazém do Ferreira.

O cantor e percussionista George Lacerda evidenciou, em entrevista, a proximidade entre o choro e o samba na música brasileiro. O percussionista menciona a roda de choro e samba da lanchonete Tartaruga Lanches, que ocorria inicialmente na Universidade de Brasília.

A gente fazia toda sexta-feira um encontro ali que começou a crescer, a encher de gente. Toda sexta-feira a gente reunia. Começava com o choro e no final ia pro samba. E aí quando ia pro samba era aquela explosão. A galera começava a cantar junto (George Lacerda).

A tradição do samba em Brasília remete ao contexto da inauguração da cidade. O primeiro desfile de escolas de samba na nova capital ocorreu em 1962. Um ano antes foram formadas escolas de samba no Plano Piloto e nas cidades satélites, como é o caso da Associação Recreativa Cultural Unidos do Cruzeiro,

criada em 1961 por moradores cariocas residentes no Cruzeiro. Entre os migrantes que trouxeram a tradição musical do samba para Brasília, merece destaque o sambista mineiro Carlos Elias. Ex-integrante da Ala de Compositores da Portela, com músicas gravadas por Paulinho da Viola, Beth Carvalho e Nara Leão, Carlos Elias foi transferido do Rio de Janeiro para Brasília, em 1975, para trabalhar no Itamaraty.

Com a criação da Escola de Choro Raphael Rabello e o aparecimento de grupos compostos por músicos brasileiros, como o Choro de Calango, há uma revitalização do choro em Brasília, principalmente entre o público jovem. Como relatou o percussionista George Lacerda em entrevista, “o choro sempre esteve presente na cidade” (George Lacerda). Mesmo entre músicos mais ligados ao *rock*, o choro aparece com destaque quando se fala sobre a identidade cultural brasileiro no campo da música. Derez Marques disse, em entrevista, que “hoje o choro tem uma responsabilidade muito grande nessa cidade, não só pelo Hamilton de Holanda, pelo Reco do Bandolim, pelo próprio Clube do Choro, mas você vê nichos muito interessantes de compositores na cidade” (Derez Marques).

Assim, na atualidade, encontram-se jovens músicos brasileiros dedicados ao choro e a gêneros próximos, como é o caso do samba (Peçanha, 2010), resultado da formação propiciada pela Escola de Choro e por outras instituições voltadas para a educação musical como a Escola de Música e o Departamento de Música da Universidade de Brasília.

Diversidade cultural e música em Brasília

Cada sociedade produz e reinterpreta, em espaços e contextos socioculturais específicos, tradições, rituais e manifestações artísticas que compõem os bens simbólicos. A cultura produzida pela comunidade não consiste em uma dimensão ontológica ligada ao ser, mas ao vir a ser, ao tornar-se de um grupo específico. Por isso, é preciso considerar a identidade cultural como um processo de formação.

Dependendo da situação, esse tornar-se pode resultar em um diálogo entre culturas diversificadas. O multiculturalismo é um fenômeno característico de comunidades formadas a partir de situações de migração, como é o caso de Brasília. Segundo Hall (2003, p. 79), “as comunidades migrantes trazem a marca da diáspora, da ‘hibridização’ [...] em sua própria constituição”. Por absorver elementos culturais diversos, a música produzida na capital federal apresenta um caráter híbrido e multicultural. A diversidade cultural na música em Brasília foi um aspecto enfatizado pelos músicos e produtores entrevistados durante a pesquisa. De acordo com o produtor Fabrício Ofuji, “Brasília tem essa miscigenação do Brasil” (Fabrício Ofuji). A banda Móveis Coloniais de Acaju, por exemplo, apresenta um *rock* com elementos do *ska*, também observado em grupos como Maskavo e Paralamas do Sucesso.

A maioria dos músicos e produtores entrevistados nasceu em Brasília. Diferentemente da geração do *rock* da década

de 1980, há uma geração de músicos brasileiros com destaque local, nacional e até internacional. Entre os produtores entrevistados, apenas um nasceu fora do Brasil. Os pais dos entrevistados vieram de diversas regiões do país para residir na capital, como Bahia, Rio de Janeiro, Paraíba, Piauí, Minas Gerais, entre outras. Nos discursos dos entrevistados, observou-se que durante a infância eles tiveram contato, no meio familiar, com gêneros diversificados, desde a música erudita até o samba, o forró e o choro. O contato com o *rock* na cidade foi mencionado por todos os entrevistados.

A herança cultural adquirida no meio familiar, o convívio social, a experiência performática, o plano espacial da cidade e as instituições de educação musical proporcionam a formação de disposições e aptidões estéticas (Bourdieu, 2011) ecléticas e diversificadas no campo da música em Brasília. Tal aspecto pode ser observado a partir dos gêneros musicais produzidos em estúdios da cidade. O relato de Andrés Artesi sobre os músicos e as bandas que gravaram no Zen Studios destaca a diversidade de gêneros musicais que predominam na cidade. "No início o que mais tinha era rock. [...] Aí depois começou a ter mais MPB. Sempre teve samba. Gravei vários LPs das escolas de samba. Também teve sertanejo, teve achê, teve maracatu. [...] Atualmente tô gravando muito clássico" (Andrés Artesi).

A cena musical do *rock* brasileiro acabou constituindo a visão de que Brasília seria a capital do *rock*. No entanto, outros gêneros musicais expressam a diversidade e o aspecto multicultural que caracteriza a cidade.

O rock acabou virando a cara de Brasília porque as gravadoras na época pegaram o rock 'n' roll e divulgaram como se fosse a única coisa, ou a coisa mais importante que definiu Brasília como capital do rock. [...] Acho importantíssimo. Renato Russo pra mim é um gênio. Fez uma contribuição maravilhosa pra identidade musical brasileira. Mas acho que a gente tem que entender antes de chegar no Renato Russo, porque o Renato Russo, por exemplo, ele admirava outras bandas. O próprio Mel da Terra, [...] tem uma carta do Renato Russo dizendo que a gente abriu as portas (Paulinho Mattos).

Na carta citada por Paulinho Mattos, havia uma colagem com os anéis de Saturno e um casal dançando, e nela Renato Russo dizia: "existem planetas". Segundo Paulinho Mattos, o compositor referia-se à diversidade musical existente na cidade: "somos vários caminhos, várias identidades numa só Brasília. É muito cosmopolita" (Paulinho Mattos).

Na década de 1990, bandas como Raimundos, "com sua mistura de trash e hardcore com forró" (Vianna, 2012, p. 143), evidenciam o caráter multicultural da capital federal no campo da música. A diversidade cultural da música brasileira foi um dos aspectos destacado pelos entrevistados. Essa diversidade é justificada nos discursos pela existência de pessoas na cidade procedentes de diversas regiões do país. Como no relato de Ulysses Xavier ao enfatizar que "Brasília tem muito de negritude e tem muito de Europa, porque primeiro você tem um designer modernista maravilhoso que por mais que você diga que não,

tem uma formação" (Ulysses Xavier). Como um traço marcante da população de Brasília, o multiculturalismo se reflete na produção musical brasileira. "Você chega em Brasília e dá o hip hop na Ceilândia, dá o chorinho aqui no centro, dá os meninos do pop rock, e a identidade deles todos é a resistência, é não deixar de querer se manifestar" (Ulysses Xavier).

A diversidade cultural da música produzida em Brasília foi recorrente nos discursos dos entrevistados, que mencionaram a fusão de gêneros musicais como resultante da influência cultural de diferentes regiões do país. A aprendizagem musical propiciada por instituições de ensino de excelência aliada a referências culturais diversificadas, bem como aos gêneros do samba, do choro, do *rock* e do forró, torna Brasília uma cidade com músicos dotados de um apurado nível técnico e capacidade criativa. Cacá Pereira deu ênfase a esse aspecto em sua entrevista.

Parece que tudo em Brasília é multifacetado. Brasília não é só nordestina, não é só mineira, não é só goiana. Ela tem tudo. Em alguns nichos predomina um pouco mais o nordestino, em outro predomina mais o carioca, mas isso é até insignificante em relação ao conjunto [...]. Acho que a mistura é que é mais importante. Mistura de culturas, de origens, de referências. [...] O que é multifacetado é o povo mesmo e aí produz uma música que não tem uma cara só (Cacá Pereira).

Desse modo, a identidade cultural brasileira no campo da música pode ser associada ao conceito de multiculturalismo (Hall, 2003). Ao incorporarem diferentes referências culturais em situações de diáspora, como é o caso da formação de Brasília, as identidades acabam se tornando múltiplas, adquirindo traços de diferentes culturas. No caso da música produzida em Brasília, observam-se referenciais culturais cariocas, goianos, nordestinos, entre outras regiões do país, além de gêneros cosmopolitas, como o *rock* e o *jazz*.

Considerações finais

Para uma cidade nova, Brasília apresenta uma identidade no campo da música que constitui o reflexo da própria formação da urbe, ligada a deslocamentos e processos migratórios. Pessoas procedentes de várias regiões do país formaram a população da cidade, trazendo referências culturais que exerceram e ainda exercem influência na produção musical brasileira. O plano urbanístico de Brasília, a existência de instituições de educação musical de excelência, as cenas musicais e a herança cultural adquirida no meio familiar favorecem a aquisição de aptidões e disposições estéticas, bem como a formação de um *habitus* no campo da música.

Na década de 1980, Brasília passou a ser conhecida no país como a capital do *rock* em decorrência do sucesso alcançado por bandas como Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial. Tal contexto coincide com um momento de efervescência do *rock* nacional e do interesse da indústria fonográfica por esse gênero musical. No entanto, ou-

tros gêneros musicais predominavam na cidade, como o *reggae*, o choro e o samba.

A tradição do choro remete ao contexto da inauguração da capital, quando músicos como Pernambuco do Pandeiro, Avena de Castro, Waldir Azevedo, dentre outros, decidiram residir na cidade, dando continuidade a suas atividades artísticas e criando o Clube do Choro, instituição que se tornou referência nacional e internacional no campo da música. Com a revitalização do Clube do Choro e a criação da Escola de Choro Raphael Rabello, durante a década de 1990, o gênero tornou-se mais conhecido em Brasília, principalmente entre o público jovem, renovando a tradição do choro na cidade.

Uma identidade caracterizada pelo multiculturalismo se reflete no campo da música na capital federal. Além da renovação de gêneros musicais como o choro, realizada por músicos como Hamilton de Holanda e Gabriel Grossi, o samba e o *rock* produzidos em Brasília possuem um aspecto peculiar. Enquanto o samba se aproxima do choro com a utilização de instrumentos como o cavaco, o pandeiro e o violão, o *rock* incorpora elementos nordestinos e afro-jamaicanos, como o forró, o *reggae* e o *ska*.

Referências

- ANDRADE, M. 2003. *Pequena história da música*. 10ª ed., Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 286 p.
- ANDRADE, M. 1976. *Música, doce música*. São Paulo, Martins-MEC, 417 p.
- ARRUDA, P.C. de. 2010. Considerações sobre a música em Brasília: da não identidade à diversidade. In: J.G.L.C. TEIXEIRA; L.C.R. VIANNA (orgs.), *As artes populares no Planalto Central: performance e identidade*. Brasília, Verbis Editora, p. 99-114.
- BOURDIEU, P. 2011. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre, Edusp/Zouk, 556 p.
- BOURDIEU, P. 1996. *Razões práticas*. São Paulo, Papirus, 224 p.
- CARNEIRO, G. 2012. Avena de Castro. In: A. LION; S. RIOS (orgs.), *A velha guarda do choro no Planalto Central*. Goiânia, FUNARTE, p. 47-55.
- DAPIEVE, A. 1995. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 215 p.
- DINIZ, E. 2009. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. 9ª ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 316 p.
- FEIJÓ, M. 2012. Pernambuco do Pandeiro. In: A. LION; S. RIOS (orgs.), *A velha guarda do choro no Planalto Central*. Goiânia, FUNARTE, p. 155-165.
- FERNANDES, F. 2003. *O folclore em questão*. Rio de Janeiro, Martins Fontes, 179 p.
- GILROY, P. 2001. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo/Rio de Janeiro, Ed. 34/Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 432 p.
- HALL, S. 2003. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte/Brasília, Editora UFMG/Representação da UNESCO no Brasil, 434 p.
- HEINICH, N. 2002. *La sociología del arte*. Buenos Aires, Nueva Visión, 124 p.
- MADEIRA, M.A. 1997. Formas de sociabilidade e cultura da festa na juventude brasiliense nos anos 90. In: B.F. NUNES (org.), *Brasília: a construção do cotidiano*. Brasília, Paralelo 15, p. 253-270.
- MARCHETTI, P. 2001. *Diário da Turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*. São Paulo, Conrad Editora do Brasil, 199 p.
- MOURA, R. 1995. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 110 p.
- MUNANGA, K. 1999. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis, Vozes, 150 p.
- NEGWER, M. 2009. *Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira*. São Paulo, Martins Fontes, 317 p.
- NUNES, B.F. 2004. *Brasília, a fantasia corporificada*. Brasília, Paralelo 15, 178 p.
- ORTIZ, R. 2006. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2ª ed., São Paulo, Brasiliense, 148 p.
- ORTIZ, R. 2008. Prefácio. In: M.T. DIAS, *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2ª ed., São Paulo, Boitempo, p. 10-14.
- PEÇANHA, J.C. de S. 2010. Samba e choro em Brasília: os músicos, as notas e a cena musical na capital federal. In: J.G.L.C. TEIXEIRA; L.C.R. VIANNA (orgs.), *As artes populares no Planalto Central: performance e identidade*. Brasília, Verbis Editora, p. 115-145.
- RIOS, S. 2012. O escopo da pesquisa. In: A. LION; S. RIOS (orgs.), *A velha guarda do choro no Planalto Central*. Goiânia, FCS/UFG/FUNARTE, p. 7-21.
- SCHECHNER, R. 2006. *Performance studies: an introduction*. 2ª ed., New York, Routledge, 351 p.
- SIQUEIRA, M.B. 2012. *Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas*. São Paulo, Editora Unesp, 286p.
- SODRÉ, M. 1998. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Mauad, 111 p.
- STRAW, W. 2002. Scenes and sensibility. *Public*, 22/23:245-257. Disponível em: <http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/public/issue/view/1750>. Acesso em: 18/09/2013.
- TAVARES, B. 2010. Geração hip-hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. *Revista Sociedade e Estado*, 25(2):309-327. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922010000200008>
- TEIXEIRA, J.G.L.C. 2011. *Brasília 50 anos: arte e cultura*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 160 p.
- VIANNA, H. 2012. *O mistério do samba*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Zahar, 193 p.

Submetido: 09/04/2014
Aceito: 30/07/2014