

Choro em Brasília: Resistência, enfrentamento da ordem estabelecida e construção de um “lugar de memória”

Choro in Brasília: Resistance, facing the established order and building a “place of memory”

MAGDA DE MIRANDA CLÍMACO
Universidade Federal de Goiás (UFG)
magluiz@hotmail.com

Resumo

O gênero musical choro e suas práticas chegaram a Brasília nos primeiros anos de sua fundação, na década de 1960. A fundamentação teórica em Certeau, Halbwachs, Pollack e Nora, junto a dados colhidos através da análise de relatos de chorões, possibilitou identificar, em três momentos da trajetória deste gênero musical no cenário brasiliense, processos de construção de uma Memória Coletiva forjadores de um “lugar da memória”. Processos que revelam não só a história da prática do choro na capital federal, uma cidade modernista, mas também as suas implicações com circunstâncias de resistência e enfrentamento da ordem estabelecida, com condições que permitiram a sua sobrevivência e força na cidade.

Palavras-chave: Choro; Resistência; Lugar de memória

Abstract

The choro music genre and his practice arrived in Brasília in the first years of its foundation, in the 1960s. The theoretical basis in Certeau, Halbwachs, Pollack and Nora, together with data collected through the analysis of reports of “chorões”, made possible to identify, in three moments of the trajectory of choro in brasiliense scenario, processes of construction of a collective memory forging a “Place of Memory”. Processes that reveal not only the history of the practice of Choro in the federal capital, a modernist city, but also its implications with circumstances of resistance and facing the established order, with conditions that allowed its survival and strength in the city.

Keywords: Choro; Resistance; Memory site

Introdução

Este texto teve como objetivo identificar como se deu, na trajetória da prática do gênero musical choro na cidade de Brasília, processos de construção de uma memória coletiva que culminou na efetivação de um Lugar da Memória, conforme definido por Pierre Nora (1997). Processos de construção de uma memória coletiva forjadores, em um primeiro momento, da reconstrução de identidades de alguns dos primeiros habitantes da cidade modernista que emergia em pleno Brasil central. Um grupo de funcionários públicos cariocas que viabilizaram a criação e a ambiência peculiar de um Clube do Choro, e, neste contexto, uma situação de resistência e enfrentamento não só das circunstâncias de mudança radical de vida que a transferência para a emergente capital do país nas décadas de 1960/1970 exigia, mas também das peculiaridades cerceadoras da cidade extremamente racionalizada, considerada por Holston (1994) "o exemplo mais completo já construído das doutrinas arquitetônicas e urbanísticas apresentadas pelos manifestos dos CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*)" (Holston 1994, 37).

Um segundo momento, forjador da reestruturação do Clube do choro na década de 1990, se caracterizou pela viabilização de um palco promotor de interações do choro com outros gêneros musicais nacionais e globais, que visava outro contexto para a manifestação musical que perdia força na cidade, depois de ter efetivado o processo de reconstrução de identidades mencionado. Momento instaurado pelos chorões brasilienses através do investimento em uma sólida Instituição Cultural no cenário pós-moderno propositor de uma diversidade acentuada, conforme definido por Harvey (2013) e Hall (2014), uma instituição que nunca deixou de ter como uma de suas metas principais continuar cultivando a memória do choro (Clímaco, 2008).

E um terceiro momento, em que a instituição dos chorões ampliou muito a sua sede, levantou no mesmo local outras instalações, inaugurando em 2012 o *Espaço Cultural do Choro* a partir de um projeto arrojado do próprio arquiteto de Brasília, Oscar Niemeyer. Um centro peculiar de cultivo do gênero no país, e, agora, uma referência também de sua memória, ou seja, de sua trajetória de resistência, enfrentamento e sobrevivência no cenário modernista brasiliense, efetivada por um grupo de músicos cuja prática musical interagiu de forma significativa com diferentes momentos da cidade. Momentos em que foi natural e necessário enfrentar a ordem estabelecida pelo projeto modernista extremamente racionalizado, ou, mesmo, resistir às circunstâncias contextuais impostas pelo cenário pós-moderno brasiliense, diferentes daquelas com as quais o choro interagiu nos primórdios da cidade.

Mas que peculiaridades das rodas de choro, circunstâncias de resistência, enfrentamento e sobrevivência são essas, que permitiram perceber na prática de uma

tradição musical carioca *locus* forjadores de identidades no cenário inicial brasiliense, relacionado a um processo de "memória Coletiva", conforme definido por Maurice Halbwachs (1990) e Michel Pollak (1992), e identificar neste processo um "lugar da memória", de acordo com reflexões de Pierre Nora? Peculiaridades que favoreceram a percepção e a abordagem de uma prática musical ressignificada mais de uma vez no contexto de efetivação de um projeto de cidade modernista, excessivamente racionalizado, elaborado por um urbanista socialista que pretendia controlar de forma detalhada a ocupação dos espaços? Segundo Holston (1994), Brasília corporifica em sua forma e organização a premissa de transformação social dos CIAM, a premissa *de que* "a arquitetura e urbanismo modernos são os meios para a criação de novas formas de associação coletiva, de hábitos pessoais e de vida cotidiana" (Holston 1994, 37). Elementos inovadores, racionalismo e funcionalismos implícitos nessa concepção de cidade, que, de acordo com o autor, anunciavam também uma visão socialista marcada por pretensões utópicas de igualdade social.

Para que se entenda melhor essa circunstância, é importante lembrar que as rodas de choro, que tem o gênero musical choro como cerne, se consistem em uma manifestação musical que alterna música no estilo improvisatório, fluídica, com momentos de degustação de comida e bebida, sempre em um clima de descontração, soltura, afeto e diálogo. Diálogo não somente entre os instrumentos, mas também entre os músicos, quando acontece através da troca de sorrisos, de movimentos faciais, de olhares de aprovação ou de desafio brincalhão, ao se buscar fazer o "outro cair" (Pinto, [1936]1978). Uma prática musical que sempre valorizou, portanto, um clima festivo, a música e a degustação de comida, de petiscos - o "pirão" - conforme expressão utilizada pelo veterano chorão Alexandre Gonçalves Pinto na sua obra *O Choro – reminiscências dos chorões antigos* ([1936]1978). Referindo-se a esse detalhe ligado aos primórdios do choro no Rio de Janeiro, Alexandre Pinto observa que, se o grupo de músicos chegasse numa casa onde "o gato estivesse dormindo no fogão" (Pinto [1936]1978, 15), dava um jeitinho de sair de fininho ou providenciar para que o "pirão" fosse preparado. Foi essa prática musical que chegou em Brasília a partir da década de 1960, na bagagem dos antigos funcionários públicos cariocas que vieram atuar na recém construída capital brasileira.

No referente à abordagem metodológica desta pesquisa, da qual este artigo é apenas um recorte, foram exploradas várias fontes que possibilitaram a coleta de dados: levantamento bibliográfico relacionado ao cenário sócio-histórico e cultural brasiliense e ao gênero musical choro e suas práticas – as rodas de choro; arquivos pessoais de antigos chorões brasilienses e recortes de jornais de maior circulação em Brasília; pesquisa de campo realizada no Clube do Choro, na Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello e em vários bares e restaurantes onde chorões atuam profissionalmente; várias entrevistas semiestruturadas com chorões e pessoas envolvidas com o desenvolvimento do gênero na

cidade, como, por exemplo, empresários, professores de música, familiares de músicos, dentre outros.

Tendo em vista agora o primeiro momento de resignificação do choro no cenário brasiliense, o processo de reconstrução de identidades já mencionado, implicado com situações de resistência, enfrentamento e sobrevivência deste gênero musical na cidade de Brasília, inicio o diálogo com alguns autores que teceram considerações sobre a relação dos primeiros habitantes com a nova capital brasileira.

O primeiro momento de construção da memória coletiva dos chorões brasilienses – a ocupação da cidade modernista

Ao abordar o cenário inicial brasiliense, Holston (1994) observa que evidenciou circunstâncias de vida diferentes daquelas dos grandes centros e dos prazeres por eles proporcionados. Comentando o projeto de cidade modernista que lhe serviu como ponto de partida, pondera que havia “intenções desfamiliarizadoras” contidas na sua concepção, “a negação do Brasil urbano, tal como comumente expresso na organização e na arquitetura da cidade” (Holston 1994,31). Elementos que foram “estranhados” pelos primeiros habitantes de Brasília que, baseados em suas novas sensações diante dos esquemas implantados pelo projeto, distantes de seus familiares, acabariam por cunhar o termo “brasilite”. No dizer de Holston (1994), esses migrantes usavam esse termo para se referir “aos sentimentos com relação a uma vida urbana destituída dos prazeres, diferente da vida nas ruas das outras cidades brasileiras, onde “as distrações, as conversas, os flertes e os pequenos rituais” (1994, 31), não aconteciam da mesma maneira que aconteciam em Brasília, a cidade “sem esquinas” (1994, 113).

Nunes (2004) também se refere ao momento de efetivação do projeto modernista, em que os migrantes “se viram desprovidos dos laços de solidariedade mais tradicionais, como a família ampliada, por exemplo, ou mesmo relações pessoais calcadas em histórias de vida comum”, característicos dos espaços urbanos. Encontraram-se em um espaço “guiado pela lógica estatal na construção e destinação das suas áreas residenciais” (Ibidem, p. 159), em que se efetivava uma realocação de residência de pessoas “com tradições de sociabilidades, com certo padrão cultural e intelectual e que teriam um mínimo de exigências que não as de natureza unicamente material” (Nunes, 2004, 158).

Já Pastore (1969), responsável por um dos trabalhos sociológicos pioneiros relacionados aos processos de migração, adaptação e planejamento urbano na nova capital que efetivava o projeto modernista, assinalou que, nas circunstâncias já descritas, “os habitantes de Brasília sentiram-se privados em muitos aspectos” e tendiam, naturalmente, a buscar certos traços de continuidade, “perpetuar as condições gratificadoras anteriores à mudança para a nova área (...), a organizar novos grupos de

referência, aumentando a coesão social de vizinhança". Mostravam sentir satisfação quando as suas condições de vida em Brasília permitiam "a perpetuação dos elementos de continuidade cultural e social", quando se comparavam com outros indivíduos que ainda possuíam o que eles perderam (Pastore 1969,120). O autor observa ainda que, neste cenário, o principal mecanismo condutor do migrante à satisfação ou à insatisfação consistia "em comparações com grupos de referência", afirma que "o conteúdo de uma ação compensadora [era] procurado dentro dos limites dos próprios grupos sociais" (Pastore 1969, 122-123).

O grupo que trouxe na sua bagagem o choro, como já foi constatado, interagiu com este cenário que, naturalmente, remete a uma situação básica de enfrentamento de uma realidade completamente nova, aos primeiros momentos de implantação do protótipo de cidade modernista com todas as suas implicações funcionais, simbólicas, com todas as pretensões que visavam pré-determinar minuciosamente a ocupação do espaço, controlar comportamentos. Neste cenário, coletivamente, este grupo de chorões lançou mão da memória, partindo para a vivência de uma prática e ambiência afetiva que lhes permitia "a perpetuação dos elementos de continuidade cultural e social" em outro tempo e espaço, "(...) as condições gratificadoras anteriores à mudança para a nova área [...], "[...] organizar novos grupos de referência, aumentando a coesão social de vizinhança" (Pastore 1969, 120). Elementos que apontam para o cultivo de uma memória coletiva, para processos de reconstrução de identidades relacionados a uma circunstância de resistência à ordem estabelecida e de enfrentamento do novo, relacionada a um grupo de funcionários públicos que saiu da antiga capital, o Rio de Janeiro, para atuar na nova capital brasileira que emergia do nada, no árido planalto central: Brasília.

Processos que remetem também a Certeau (2002), ao jogo simbólico de ocupação do "lugar da estratégia" pelas "táticas criativas" de ocupação do "lugar do outro", neste contexto, a cidade racionalizada, engessadora de comportamentos. Para Certeau, o lugar da estratégia é o lugar do poder:

Chamo de estratégia o cálculo (ou manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir de um momento que um sujeito de querer e de poder (uma empresa, um exército, uma cidade [...]), pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças. [...] toda racionalização 'estratégica' procura em primeiro lugar distinguir de um 'ambiente' um 'próprio', isto é, o lugar do poder. (Certeau 2002, 99).

As "táticas" do homem comum, que têm como suporte o simbólico, no caso deste trabalho a prática musical dos chorões brasilienses que ocuparam a cidade modernista, podem ser consideradas formas criativas e veladas de resistência ou negociação em relação àquilo que é imposto pela ordem social, implicando combinação de poderes, "identidades sem transparência racional". Observa:

Chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. [...]. A tática não tem como lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. [...] a tática é movimento 'dentro do campo de visão do inimigo', [...] e no espaço por ele controlado. [...] Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as 'ocasiões' e delas depende [...] (Certeau 2002, 99).

Por outro lado, no contexto desta abordagem, a prática de ocupação do lugar da estratégia pelas táticas criativas dos chorões brasilienses está plena de resíduos de significados implicados com a sua memória, concebida também, agora conforme reflexões de Diehl (2002, 111), como experiência vivida, que não rompe com o passado, mas lhe dá continuidade, "como rememoração traduzida na ressubjetivação e repoeitização do passado".

Neste sentido, memória e identidade assumem posições estruturais na sustentação do debate. Tempo, espaço e movimento passam a compor expectativas essencialmente existenciais, especialmente nos quadros de ressimbolização e revalorização dos sentidos e funções culturais. (Diehl 2002, 111-112)

Concepção que levou Pierre Nora (1997) a também afirmar que não se trata mais do passado tal como se passou,

mas [de] seus reempregos permanentes, seus usos e desusos, sua pregnância sobre os presentes sucessivos; não a tradição, mas a maneira como se constituiu e foi transmitida. Logo, nem ressurreição, nem reconstrução, nem mesmo representação; uma rememoração. Memória: não a lembrança, mas a economia geral e a administração do passado no presente. (Nora 1997, 2229-2230).

Memória implicada com processos identitários, portanto, resultante da "sedimentação de significados", passível de ser sempre atualizada historicamente, entendida como "uma representação produzida pela e através da experiência, constituída de um saber forjador de caminhos que funcionam como canais de comunicação entre diferentes dimensões temporais", de acordo com Diehl (2002, p. 116), alinhado com Halbwachs (2006) e Pollak (1992). Uma experiência que se dá compartilhando com o outro, outro com quem se divide o espaço e as práticas culturais afetivamente e seletivamente, localizando as lembranças em quadros sociais comuns, "os quadros sociais da memória" herdados, o que levou Maurice Halbwachs (2006), autor desta expressão, a observar:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco certa quantidade de pessoas que não se confundem. (Halbwachs 2006, 30).

Pollak (1992), concordando com a abordagem de Halbwachs, e chamando atenção para as implicações dessa memória coletiva com processos de construção de identidades tanto coletiva quanto individual, afirma:

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e a identidade.

Acrescenta:

Podemos dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade tanto individual quanto coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (Pollak 1992, 204)

Nunes (2004), colocando um foco mais direto nos processos identitários que permitiram reflexões sobre a memória coletiva que levou e continua levando à prática do choro em Brasília, relacionada aos processos de "ocupação do lugar do outro", abrindo caminho para se falar no processo de reconstrução de identidades ocorrido frente às situações novas vividas pelos primeiros chorões brasilienses, proporcionador de situações de resistência, enfrentamento do novo e "defesa histórica", lembra que é na memória "como espaço da repetição que se manifestam os mecanismos da identidade e da identificação" (Nunes 2004, 85-86). Segundo esse autor, o retorno ao passado ocorre também como um verdadeiro mecanismo de defesa histórica, acionado justamente para enfrentar o novo que assusta, em um momento de transformações intensas ligadas a um "dever criador" (Nunes 2004, 85-86).

Estão vislumbradas no âmbito deste trabalho, portanto, as primeiras possibilidades colocadas por uma relação básica das peculiaridades inerentes às reuniões festivas dos chorões com a trama cultural brasiliense, a sua relação com processos de construção de uma memória coletiva. Os membros deste grupo buscavam as condições de continuidade de suas práticas no cenário brasiliense, fazer delas um elemento de coesão social, um elemento que lhes permitisse enfrentar, juntos, a aridez da mesma realidade que dividiam, lançando mão, inclusive, de resíduos de significados das práticas cariocas que lhes permitiriam transformar o "lugar" em "lugar praticado", ou seja, ocupar, interagir, negociar, com o lugar da estratégia, o "lugar do outro", através de "táticas" criativas, conforme definido por Certeau (2002). Segundo o autor,

Essas táticas manifestam igualmente a que ponto a inteligência é indissociável dos combates e dos prazeres cotidianos que articula, ao passo que as estratégias escondem sob cálculos objetivos a sua relação com o poder que os sustenta, guardado pelo lugar próprio ou pela instituição. (Certeau 2002., 47).

Neste contexto, foi criado no ano de 1974 o Clube do choro de Brasília, em uma ambiência que favorecia não apenas a prática das rodas de choro, mas também encontros

afetivos e amistosos entre os seus membros, como, por exemplo, comemorações de aniversários e de outras datas significativas para o grupo.

A ambiência peculiar do choro que favorecia o diálogo, o encontro, a cordialidade, enfim, a interação entre os primeiros chorões brasilienses, importante no processo de enfrentamento da realidade do cenário já descrito, pode ser confirmada também através dos comentários dos veteranos chorões Alcebíades Moreira da Costa - o Bide da Flauta e Marie Therese Odette Ernest Dias, citados em uma matéria assinada por Nardelli, Maria e Caetano no jornal *O Correio Braziliense* do dia 08 de maio de 1979, intitulada "O Choro é Livre? Bar não consegue agregar chorões". O primeiro deles, o flautista e chorão carioca Alcebíades Moreira da Costa, que veio residir em Brasília nos seus primórdios, ao discorrer sobre os momentos iniciais de utilização da sede do *Clube do Choro* - que ocupou o espaço destinado para o vestiário do Centro de Convenções Ulysses Guimarães, cedido pelo governo do Distrito Federal - observou: "esse local também será para reuniões, bate papos. Sabe como é, a gente toma uma cerveja, conta aquelas estórias... será um refúgio daquele burburinho de sempre... Estou querendo fazer daqui um ambiente gostoso para nós (...) choro sem reunião de comida não é choro".

Já a flautista Marie Therese Odette Ernest Dias, a francesa que veio para o Rio de Janeiro integrar a Orquestra Sinfônica Brasileira e se apaixonou pelo gênero choro, e que em 1974 veio para a nova capital ministrar aulas de flauta no Departamento de Música da Universidade de Brasília (Sousa 2004), em uma citação obtida na mesma fonte, ao referir-se às reuniões musicais que aconteciam em sua casa, reuniões que levaram à criação do Clube do Choro na cidade, mencionou "um grupo que tocava por prazer, que tinha a sua arrecadação colocada em 'caixinha' para cerveja, churrasco, como sempre fazia".

Para continuar a abordagem deste processo de enfrentamento e resistência dos chorões brasilienses através de reflexões sobre a construção da sua memória, um processo que se evidencia contínuo, faz-se mister agora citar novamente Pollak (1992, 201), quando, lembrando Halbwachs, observa que a memória entendida como um fenômeno social, construído coletivamente, está submetida "a flutuações, transformações, mudanças constantes". Enfocando a memória coletiva como um fenômeno ao mesmo tempo herdado e construído, que evidencia flutuações em função do momento em que está sendo articulada, afirmou:

A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física das pessoas. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada. [...] Este último elemento da memória – a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento – mostra que a memória é um fenômeno construído. (Pollak 1992, 204).

Aspecto que leva à compreensão de um segundo momento de resistência relacionado à prática do choro em Brasília, ou seja, a um segundo momento de ressignificação da memória do choro na cidade, aos processos de flutuação, de transformação, a que esta memória esteve sujeita em consequência de alterações no próprio cenário brasileiro, alterações que interferiram nos interesses e investimentos dos chorões. Circunstância que possibilitou falar em "continuidade" e não em ruptura, já que a memória não faz ruptura entre passado e presente porque só retém do passado "aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém" (Halbwachs 1990, 81).

O segundo momento de construção da memória coletiva dos chorões brasileiros – o diálogo com a diversidade

O segundo processo de resistência evidenciado através da ressignificação da memória do choro na cidade de Brasília na década de 1990, revelou uma interação mais acentuada dos chorões brasileiros com a diversidade que caracteriza a pós-modernidade. Possibilitou perceber este gênero musical e as suas práticas como um elemento particularmente significativo no cenário brasileiro, ligado à trajetória histórica da cidade, atuando como elemento residual, como uma âncora na emergência de novas significações no processo contínuo de construção de uma memória coletiva. O choro passou a "negociar" com várias outras dimensões sociais: com as instituições governamentais incentivadoras de projetos culturais, com as empresas privadas e de economia mista que se propuseram a financiar os projetos culturais elaborados pelo Clube do Choro, com a ação prática e rotineira da mídia, com as instituições educacionais, dentre outras.

As "negociações culturais", que fazem interagir a transversalidade de poderes oblíquos, ou seja, diferentes elementos que ora se juntam, ora entram em conflito, conforme fundamentação em García Canclini (2011), tornaram-se acentuadas no cenário pós-moderno que começava a se caracterizar com força em Brasília. Um cenário que passou a valorizar muito o investimento nos aspectos econômicos característicos do capitalismo na sua versão mais contemporânea, privilegiando o incremento do mercado da cultura e do mercado do lazer, outras formas de consumo, até mesmo de um bem significativo local no seu diálogo com o cenário global. Atuando fortemente nesse cenário, o Clube de Choro, reformado depois de sua desativação na década de 1980, mostrou-se em condições de manter viva a prática dos chorões nesse outro tempo. Mais um ponto de resistência do choro na cidade racionalizada, que agora interagia com outras significações.

Exercendo este papel, a nova versão da instituição dos chorões passou a atuar como uma *casa de shows*, uma instituição cultural que investia em projetos culturais e em uma das primeiras escolas de choro do país – a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello. Clímaco (2008) observou que os resultados dessa atuação levaram, além da continuação do processo de construção de uma memória coletiva do choro, à profissionalização dos chorões e à disseminação da sua prática musical pela cidade, que passou a acontecer de forma bem acentuada em bares diversos, *shopping centers*, abertura de eventos culturais e filantrópicos, salas de apartamentos, dentre vários outros lugares.

Os projetos culturais efetivados pelo Clube do Choro de Brasília neste segundo momento da prática do choro na cidade, sempre tiveram como finalidade homenagear música e músicos eruditos e populares que investiram na cultura musical brasileira, como foi o caso de Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Alfredo da Rocha Vianna – o Pixinguinha, Ary Barroso, Waldir Azevedo, por exemplo. Trouxeram para atuar no palco do Clube, além de diversos grupos de choro, músicos renomados cultores de música brasileira, como João Donato, Carlos Althier de Souza Lemos Escobar – o Guinga, Severino Dias de Oliveira – o Sivuca, José Domingos de Moraes – o Dominginhos, assim como trouxeram para atuar neste mesmo palco músicos cultores de gêneros globais como o jazz e o rock, como Hermeto Pascoal, Paulo Moura, Armandinho Macedo e Pedro Aníbal de Oliveira Gomes – o Pepeu Gomes, dentre muitos outros. Do mesmo modo, estes projetos que possibilitaram a alternância no palco de músicos de renome nacional com antigos chorões que participaram da trajetória do choro em Brasília, como o violonista Hamilton Costa e o percussionista Inácio Pinheiro Sobrinho – o Pernambuco do Pandeiro, possibilitaram também a alternância com chorões forjados na cidade de Brasília que hoje despontam com força no cenário nacional, como é o caso do bandolinista Hamilton de Holanda e do violonista de 7 Cordas Rogério Caetano (Clímaco 2008).

Estes projetos trouxeram para o palco do Clube, portanto, o cultivo da memória de um gênero que, tendo uma trajetória histórica significativa na cidade, passou a interagir de forma direta com a diversidade acentuada que o cenário pós-moderno incorporava. Cultivo da diversidade musical que se fez sentir também na base dos investimentos metodológicos da escola de choro, nos critérios estabelecidos para se fazer convite aos músicos que estiveram na frente dos inúmeros *workshops* ali realizados, como os músicos cultores do Jazz e do rock já citados e da veterana flautista Odette Ernest Dias, a francesa que veio para o Brasil integrar Orquestra Sinfônica Brasileira, dentre muitos outros que poderiam ser citados. Segundo Sousa (2004), Odette Ernest Dias, que é formada pelo Conservatório Nacional Superior de Música de Paris, onde recebeu o Primeiro Prêmio de Flauta em 1951, “continua executando peças eruditas, participando de orquestras importantes no Brasil e na França, sem deixar de lado a música popular e suas apresentações ao lado de conjuntos regionais, como o Clube do Choro em Brasília” (Sousa 2004, 6).

Diversidade Musical que contribuiu muito para a emergência da composição e da execução de um "choro moderno", cujas peculiaridades estilísticas mantem diálogo com outros gêneros brasileiros como o samba, o baião, além de gêneros globais como o jazz e o rock, conforme observado em uma primeira pesquisa realizada em 2008. Neste contexto de inovações, o Choro moderno nunca perdeu a convivência com o choro no estilo mais tradicional. As interações culturais aconteciam e ainda acontecem sempre junto à evocação constante da memória do choro brasileiro.

Forjava-se aí mais um processo identitário dessa trajetória do choro implicada com a construção coletiva de sua memória em Brasília, desta vez buscando sobreviver na cidade pós-moderna. Nova face de uma trajetória de enfrentamentos e resistências, embora trazendo resíduos fortes do momento em que os primeiros funcionários públicos cariocas que vieram residir na nova capital brasileira, através da prática do choro, tanto resistiram à ordem estabelecida pela cidade modernista, quanto efetivaram momentos de enfrentamento de uma situação nova e difícil.

Uma nota divulgada pelo Clube do Choro de Brasília em 2007 possibilitou observar que estas ações e investimentos dos chorões, junto aos resultados obtidos pelo trabalho do Clube reestruturado a partir da década de 1990, passaram a ganhar cada vez mais reconhecimento no cenário brasileiro, ao ponto de um decreto do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em cerimônia realizada em 8 de novembro de 2007 no Palácio do Planalto, conceder-lhe a condecoração da Ordem do Mérito Cultural na classe Cavaleiro. Esta mesma nota comentou que o Clube do Choro de Brasília foi ainda reconhecido e formalmente registrado no ano de 2008 como *Patrimônio Cultural Imaterial* pelo Governo do Distrito Federal. Este último título foi justificado "por seu papel na formação da identidade cultural em Brasília e na construção da nossa melhor imagem". Segundo o diretor do DePHA (Departamento de patrimônio Histórico e Artístico) na época, José Carlos Córdova Coutinho, o Clube do Choro "tornou Brasília uma referência nacional, e é um dever de justiça reconhecer a importância do papel que desempenha na vida cultural da cidade". Na mesma nota divulgada pelo Clube, ao considerar o trabalho desenvolvido por esta instituição, Coutinho afirmou se consistir em "uma das manifestações mais autênticas e democráticas que podemos ostentar perante o Brasil". Circunstâncias que possibilitam compreender melhor o direcionamento tomado pela trajetória das práticas dos chorões em Brasília, direcionamento que tornou viável a construção de um Lugar da Memória do Choro na cidade e a consideração, neste trabalho, de um terceiro momento de construção da memória coletiva em questão.

O terceiro momento de construção da memória coletiva dos chorões brasilienses – o lugar da memória

Um terceiro momento de ressignificação dos processos de construção da memória coletiva do choro em Brasília remete à construção do *Espaço Cultural do Choro* (Figura 1), inaugurado em 2012. Localizado no mesmo endereço em que o Clube passou a funcionar desde a década de 1970, o Espaço Cultural do Choro foi planejado pelo arquiteto Oscar Niemeyer para atender fisicamente as necessidades oriundas da grande ampliação das duas principais instituições dos chorões brasilienses: o Clube do Choro de Brasília e a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabelo.



Figura 1. Espaço Cultural do Choro de Brasília.

Fonte: <<http://escoladechoro.com.br/novo/cursos/escola/>>. Crédito da Foto: Renata Samarco.

Niemeyer, depois de inúmeros encontros com o presidente do Clube do Choro Henrique Lima Santos Filho - o Reco do Bandolim - doou à instituição o projeto que foi desenvolvido com a colaboração de Fernando Andrade, representante em Brasília do estúdio do arquiteto. Implantado no Setor de Divulgação Cultural (SDC) no Eixo Monumental, o Espaço Cultural do Choro fica ao lado do Centro de Convenções Ulysses Guimarães, que havia abrigado a sede da entidade no local destinado para seus vestiários desde a década de 1970 até a mudança para as novas instalações. O [site https://www.anualdesign.com.br/saopaulo/projetos/1207/espaco-cultural-do-choro/](https://www.anualdesign.com.br/saopaulo/projetos/1207/espaco-cultural-do-choro/), acessado em 21 de setembro de 2019, informou que o conjunto didático-cultural, com mais de 2000 m², é composto por um auditório de 400 lugares e por um espaço para atividades de ensino. A sede é formada por um único volume com uma planta semicircular

e tem o programa dividido em três setores bem definidos: salas de aulas, sala de concertos/teatro-bar e pátio de convivência (Figura 1).

Por outro lado, o reconhecimento pelo arquiteto Oscar Niemeyer da importância do incansável trabalho de Henrique Lima Santos Filho em prol da memória do choro na cidade, se manifestou neste ato de "doar" o projeto. Presidente do Clube do Choro e principal responsável pelos mecanismos que levaram à sua reestruturação na década de 1990, peça importante na efetivação da Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello e da estrutura do Espaço Cultural do Choro, este jornalista, produtor cultural, bandolinista, que sempre esteve à frente do grupo "Choro Livre", tem tido a sua atuação eficiente reconhecida na cidade. Não há como não voltar a Pollack neste momento, quando, sem deixar de concordar com autores que defendem que a Memória Coletiva só se constrói na relação com o outro, faz uma observação sobre a importância também da agência do indivíduo neste contexto. Rios, citando este autor, observa

As situações vivenciadas pelo grupo são internamente elaboradas pelos indivíduos, que criam as suas próprias visões e interpretações sobre os eventos. Pollak destaca, portanto, a importância da agência individual para a formação das lembranças e procura conectar os planos micro e macro da vida social em sua análise, mostrando que a estrutura se constitui, se expressa e se modifica no plano da ação individual. (Rios 2013, 13).

Por fim, neste terceiro momento da construção da memória coletiva dos chorões brasilienses, em que o Espaço Cultural do Choro se revela como uma grande referência a esta memória, pode ser constatada a efetivação de um ritual cotidiano que acontece em Brasília, e que agora acontece, especificamente, em um Lugar da Memória. Um ritual é concebido por DaMatta (1997, 37) como "o deslocar de um aspecto do cotidiano para uma circunstância diferente de seu lugar de origem, mudando o seu significado em relação a esse lugar, dando-lhe um novo significado". É concebido como uma dramatização, em que este aspecto se apresenta "numa posição especial, dentro de uma sequência e num certo foco que permita especular sobre [...] o gesto, agora símbolo de algo maior". Já o "lugar da memória", que, neste caso celebra o choro, um aspecto do cotidiano brasiliense tomado agora como símbolo de algo maior, inclusive, reconhecido como *Patrimônio Cultural Imaterial de Brasília*, tem a ver com as novas e apropriadas instalações que abrigam as atividades relacionadas a um elemento fundante, que se coloca significativamente como o cerne de um ritual. Para Nora,

O lugar de memória supõe, para início de jogo, a justaposição de duas ordens de realidades: uma realidade tangível e apreensível, às vezes material, às vezes menos, inscrita no espaço, no tempo, na linguagem, na tradição, e uma realidade puramente simbólica, portadora de uma história. A noção é feita para englobar ao mesmo tempo os objetos físicos e os objetos simbólicos, com base em que eles tenham 'qualquer coisa' em comum. [...] Lugar de memória, então: toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, que a vontade dos homens ou o trabalho do tempo converteu em elemento simbólico do patrimônio memorial de uma comunidade qualquer. (Nora 1997, 2226)

A nova sede dos chorões brasilienses incorpora as condições, portanto, que a fazem ser reconhecida como um Lugar da Memória da trajetória do choro e dos chorões na cidade de Brasília, com todas as suas implicações simbólicas, já que esta prática musical pode ser percebida também como “uma realidade tangível e apreensível [...] inscrita no espaço, no tempo, na linguagem, na tradição”, como uma realidade simbólica “portadora de uma história”, conforme as reflexões de Nora (1997).

Considerações Finais

Foram abordados aqui três processos de resignificação do choro e suas práticas em Brasília, que possibilitaram constatar a construção contínua da memória coletiva do grupo de chorões brasilienses, as suas implicações com o simbólico. Processos de construção de uma memória coletiva inerentes a um ritual cotidiano que tem em seu cerne um elemento fundante, a tradição musical carioca, cujos caminhos percorridos na cidade de Brasília, reveladores, inclusive, de “táticas” de ocupação do “lugar da estratégia” – o “lugar do outro”, culminaram na construção do Espaço Cultural do Choro. Um espaço simbólico que incorpora sentidos vários, resultantes de uma experiência significativa para a cidade. Foi abordada uma experiência vivida coletivamente, implicada com processos de resistência à ordem estabelecida, de enfrentamento de circunstâncias relacionadas ao novo e, mesmo, de sobrevivência em outro tempo instituído pela capital brasileira. Uma trajetória que levou à percepção das condições que possibilitaram a prática dos chorões brasilienses ser considerada um ritual e merecer na cidade não só o título de *Patrimônio Cultural Imaterial de Brasília*, mas também a construção e estabelecimento de um *Lugar da Memória*.

Referências

Certeau, M. 2002. “A invenção do cotidiano”. Vol.1. Petrópolis/RJ: Vozes.

Clímaco, Magda M. 2008. *Alegres Dias Chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília*. Tese de Doutorado. Instituto de Ciências Humanas – PPGH. Brasília Universidade de Brasília,

Damatta, Roberto. 1997. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco.

Diehl, A. 2002. *Cultura Historiográfica. Memória, Identidade e Representação*. São Paulo: EDUSC.

García Canclini, Néstor. 2011. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.

Halbwachs, Maurice. 1990. *Memória coletiva*. São Paulo: Vértice.

_____. 2006. *Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro.

- Hall, Stuart. 2014. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- Harvey, David. 2013. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola.
- Holston, James. 1994. "A cidade modernista – uma crítica de Brasília e a sua utopia". São Paulo: Companhia das Letras.
- Nora, Pierre. 1997. *Les lieux de mémoire*, vol, 2. Paris: Gallimard.
- Nunes, Brasilmar. F. 2004. *Brasília – a fantasia corporificada*. Brasília: Paralelo 15.
- Pastore, José. 1969. *Brasília – a cidade e o homem*. Brasília: Cia. Editora Nacional; Editora da USP.
- Pinto, A. G. [1936]1978. *O Choro – reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte. Edição Fac-Similar.
- Pollack, Michael. 1992. "Memória e Identidade Social". In: *Estudos Históricos*, 200-212. Rio de Janeiro, Vol.5 n. 10
- Rios, Fábio. 2013. "Memória coletiva e lembranças individuais a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs, Michael Pollack e Beatriz Sarlo", 1-22. In . *Intratextos*. Rio de Janeiro
- Sousa, A. 2004. "Um pouco de história – Odette Ernest Dias, uma brasileira com sotaque francês". *Música em Brasília. Informativo da Livraria Musimed*. Brasília. Ano 1. N. 4. Setembro.

Fontes na internet:

Anual design. <https://www.anualdesign.com.br/saopaulo/projetos/1207/espaco-cultural-do-choro/> Acesso em 21 de Set de 2019.

Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello.

<<http://escoladechoro.com.br/novo/cursos/escola/>> Acesso em: 02 Set 2019

Periódico

Correio Braziliense, Brasília, 8 mai 1979.