



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Carolina Gonçalves Alves

O choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola

Portátil de Música do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2009

Carolina Gonçalves Alves

O choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof^a. Dra. Myrian Sepúlveda dos Santos

Rio de Janeiro

2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ CCS/A

A474 Alves, Carolina Gonçalves
O choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro / Carolina Gonçalves Alves. – 2009.
120 f.

Orientadora: Myriam Sepúlveda dos Santos.
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Choro (Música) – Rio de Janeiro – Teses. 2. Música popular – Rio de Janeiro – Teses. I. Santos, Myriam Sepúlveda dos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 78.067.26(815.3)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Carolina Gonçalves Alves

**O choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola Portátil de
Música do Rio de Janeiro**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 07 de outubro de 2009.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Myrian Sepúlveda dos Santos (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof^a. Dra. Patrícia Birman
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof^a. Dra. Santuza Cambraia Naves
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2009

DEDICATÓRIA

Ao vô Manel (*in memorian*)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais por terem escrito a trilha sonora da minha vida. Por todo esforço que fizeram em função dos meus estudos, acreditando que a educação é a principal herança que me deixam. À minha mãe Maria das Graças por me dar todo o suporte para que o estudo se tornasse uma realidade possível. Ao meu mais querido colega de profissão, meu pai Luiz Carlos por sempre apostar em mim, dividindo as conquistas como se fossem suas (e realmente são). Ao meu irmão Rafael pelos debates sempre acalorados com direito a samba, choro e cerveja. E por ter sido fundamental para me iniciar nos primeiros (com)passos do pandeiro. Sem a ajuda dele eu não teria passado na prova que permitiu a existência desse trabalho.

A companhia sempre presente da minha família, que quando se reúne dá logo um jeito de arrumar um violão, um cavaquinho e um pandeiro. Agradeço com carinho especial ao meu avô Manel que me mostrou o mundo do samba pelos seus CDs (O Ataulfo ainda deve estar comigo). Salve Manel! E a minha querida vó Manha pelas cantorias e histórias com que me presenteou e que foram fundamentais para a minha formação.

A Fernando Jose pelo eterno companheirismo e pelo leque musical com que sempre me brinda em nossas conversas sobre a música.

A minha querida orientadora e amiga Myrian Sepúlveda que acreditou nesse trabalho orientando inclusive as minhas desorientações.

A todos os amigos, aqueles que direta ou indiretamente me auxiliaram nessa trajetória árdua de por vezes largar os sambas para acolher os livros.

A Juliana, Raíza e Roberta em quem me inspiro pelo entusiasmo e paixão às Ciências Sociais, desde o nosso primeiro trabalho de campo na Mangueira.

Às professoras Patrícia Birman e Santuza Cambraia Naves por terem indicado os caminhos que deram origem a este trabalho.

A Escola Portátil de Música na figura de Maurício Carrilho que me abriu as portas da Escola com informações valiosas e como não poderiam faltar causos inesquecíveis sobre o chorinho e os chorões.

A todos os músicos, funcionários, alunos e professores da EPM por me contarem as histórias que permitiram que esse trabalho se realizasse.

A todos vocês muito obrigado!

RESUMO

ALVES, Carolina Gonçalves. **O choro que se aprende no colégio**: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro. 2009. 120 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

O objetivo desse trabalho foi analisar a formação de chorões na Escola Portátil de Música (EPM) do Rio de Janeiro. Nesse projeto de formação musical, que reúne alunos interessados pelo choro, é possível perceber como os músicos passam a compartilhar determinados gostos e preferências e como eles se submetem a determinadas regras quanto à forma de tocar. Há regras na formação do pandeirista do choro que o distinguem dos pandeiristas de samba, por exemplo. Na Escola Portátil há a formulação de regras, o fortalecimento do grupo que lá se forma e seu distanciamento de outros grupos que não têm a mesma formação. O uso do pandeiro de couro é uma das regras que contribui para o fortalecimento do grupo. Essas regras, que são passadas por um grupo de professores, direta ou indiretamente, a seus alunos, são apreendidas e incorporadas ao cotidiano da Escola, fortalecendo a identidade do grupo. O resultado é a formação de músicos, pouco receptivos a formulações distintas daquelas geradas na Escola. Por outro lado novas configurações do choro surgem a partir da disseminação da música que é traduzida na Escola tanto na esfera nacional como internacional. Em suma, este trabalho surge a partir da tentativa de avaliar o universo de regras que surge na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro, levando em conta a afirmação da identidade a partir da diferença.

Palavras-chave: Música. Sociabilidade. Comportamento.

ABSTRACT

The aim of this study was analyze the formation of choro musicians in the Escola Portátil de Música (EPM) of Rio de Janeiro. In this project of musical formation, which brings together students interested in choro, we can see how the musicians share certain tastes and preferences and how they undergo certain rules on how to play. There are rules in the formation of the “pandeirista” of choro that distinguish him of the “pandeiristas” of samba, for example. In Escola Portátil the rules are formed, what strengthens the group formed and increase distance from other groups that don't have the same training. The use of the skin tambourine is one of the rules that increase the strengthening of the group. These rules, which are passed by a group of teachers, directly or indirectly, to their students are captured and incorporated to the daily of the School, strengthening the group identity. The result is the formation of a group of musicians, unreceptive to other types of formulations. Moreover new configurations of choro arise from the spread of music that is translated in the School nationally and internationally. In short this work arises from the attempt to evaluate the universe of rules that appears in the Escola Portátil de Música of Rio de Janeiro, taking into account the statement of identity from the difference.

Keywords: Music. Sociability. Behavior.

Roda de Choro

Paulo César Pinheiro

I

O choro é como
Um vestido de roda
Que não segue a moda,
Que a moda não dura.
O seu tecido
É de fino novelo,
Parece um modelo
Da alta-costura.

O cavaquinho
Pespointa por dentro
Alinhava no centro
O bordado da flauta,
E o sete cordas,
Exímio na linha,
Remata a bainha
Da barra da pauta.

Os violões
Vão tecendo a fazenda
Com tramas de renda
Feito um trancelim,
Enquanto o molde

Do choro é cortado
Pelo dedilhado
De um bandolim.

II

O alto-relevo
Suave do pano
Quem faz é o piano
Com a ponta do fio,
E o acordeom
Recorta a silhueta
Quando a clarineta
Desenha o feitio

Trombone chega
Trazendo os enfeites,
Botões e colchetes
E uma pala nova
Depois o sax
Ajeita o bordado
E ajusta do lado
Pra última prova.

É o pandeiro
Que dá o caimento,
Faz o acabamento
Com fecho de ouro
E não tem moda
Que faça um vestido
De fino tecido
Mais lindo que o choro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1	TRABALHO DE CAMPO	12
2	A ESCOLA PORTÁTIL DE MÚSICA	18
2.1	A estrutura da Escola Portátil de Música	18
2.2	Os alunos da Escola Portátil	28
2.3	Quando a rua vai para a Escola: a incorporação do aprendizado extra- escolar no currículo da Escola Portátil	37
2.4	O peso da tradição para os chorões	42
2.5	“Filho de peixe, peixinho é”: o papel da família na formação do chorão.....	50
2.6	Com pandeiro de couro não se brinca	56
3	APONTAMENTOS PARA UM DEBATE SOBRE O SAMBA E O CHORO	64
3.1	Sobre o samba	64
3.2	Pandeiro de Couro x Pandeiro de Fórmica: o samba e o choro no universo da Escola Portátil de Música	68
3.3	Ser chorão é coisa muito séria	79
4	A EPM E A DISSEMINAÇÃO DO CHORO NO BRASIL E NO MUNDO	87
4.1	Chorando no cerrado: Brasília e o novo cenário do choro nos anos 70	99
4.2	Brasileirinho: o olhar estrangeiro sobre o choro carioca	102
5	CONCLUSÃO	105
	REFERÊNCIAS	109
	APÊNDICE A	114

INTRODUÇÃO

A construção do objeto

É carnaval! Na sede da comunidade Oito de Dezembro no Município de Duas Barras, no interior do Rio de Janeiro, os músicos se encontram. Uma grande festa se anunciava... As notas musicais iam tomando forma e as afinações, tendo sido encontradas, formavam um som maravilhoso. Trompetes se juntavam às clarinetas, as clarinetas às caixas, as caixas às trompas... E da junção deles ia se formando um universo bastante particular. Naquele grupo de músicos, os mais velhos se juntavam aos mais novos num clima de grande confraternização e aprendizado. Muitas vezes eram pais e filhos, tios e primos, avós e netos. É comum que as famílias que são formadas de músicos em sua maioria formem os novos quadros para essa bandinha. Por vezes são famílias inteiras, várias gerações reunidas na banda da cidade. Ô abram alas que a bandinha pede passagem! Caminhando ia embalando o povo com as marchinhas de carnaval. Particularmente me encantava aquele carnaval, que acontecia no coreto da praça, na rua, sem grandiosos equipamentos. Costumava ir a essa cidade com meus pais todos os anos para o carnaval, onde encontrava amigos e revia a família. Essas são lembranças às quais recorro para falar do campo de trabalho escolhido para minha dissertação de mestrado.

As bandinhas do interior do Rio não são meu objeto de estudo, mas sempre me lembro delas quando hoje vejo cheias as casas de espetáculo da Lapa, com apresentações de choro, samba, maxixe, polca, entre tantos outros ritmos. É comum encontrar chorões que como Altamiro Carrilho, por exemplo, começaram sua vida musical em bandinhas do interior do estado, como a que descrevi. Remeto a essas lembranças, porque os instrumentos utilizados atualmente em algumas casas de shows do Rio de Janeiro em muito se assemelham àqueles da bandinha da minha infância. Também se assemelham às bandinhas as músicas que são tocadas e o clima de improviso que existe entre os músicos. Nesses passeios pela Lapa, eu me surpreendi com a quantidade de jovens que lotavam as filas das casas de show para assistir apresentações desses estilos musicais. O que estaria acontecendo?

A música esteve presente em toda a minha formação. Com uma família de músicos e amantes de música as reuniões familiares sempre “acabavam em samba”. O universo da música popular brasileira sempre me encantou. O choro em particular chamava atenção por ser música de técnica elaborada, que se solidificou como gênero musical a partir de sua execução por músicos que pertenciam em sua maioria às classes sociais populares: negros, funcionários públicos, militares, entre outros...

Atualmente o choro é o estilo musical que mais me intriga, principalmente pelo interesse dos jovens não só em consumi-lo como também em aprendê-lo. Nesse sentido, uma questão se colocava: como compreender a efervescência que vive o choro atualmente no Rio de Janeiro? Pessoas de todas as idades e classes sociais diferentes “se renderam ao choro”. Jovens de todos os tipos, de todos os lugares da cidade começam a se interessar pelo estilo musical. E o que posso dizer das mulheres, que se dedicam ao gênero? É cada vez mais frequente sua participação na formação dos grupos de choro e nas rodas da cidade.

Nos últimos anos acompanhei o crescente interesse pelo choro na cidade do Rio com grande curiosidade, que cresceu ao ponto de se transformar em “curiosidade acadêmica”, motivadora do trabalho que aqui apresento. Como pensar e analisar o universo atual do choro na cidade do Rio? De bar em bar, de roda em roda, ouvi falar na Escola Portátil de Música. Na Escola que funciona aos sábados nas instalações da UNIRIO no bairro da Urca, eu me deparei com um projeto muito interessante que tem por objetivo despertar o interesse pelo choro e profissionalizar músicos atraídos pelo gênero musical. Descobri meu campo! Encontrar a Escola foi fundamental para o processo da pesquisa, visto que poderia fazer dela o espaço no qual o campo iria se realizar.

1 TRABALHO DE CAMPO

O objetivo principal deste trabalho é pensar o choro que se faz na Escola Portátil de Música, suas regras e particularidades. Pensar o choro da EPM a partir dos sujeitos envolvidos na sua elaboração e a partir das negociações que se travam no interior do grupo. Analisar as configurações do choro na EPM a partir dos espaços em que ele se realiza e das ações de quem o executa. Bastante motivada por Geertz e pela sua experiência no campo sobre a briga de galos, eu me questionava sobre uma forma de estar mais presente, de conviver com as pessoas interessadas pelo choro, conhecer seus anseios, motivações e justificativas, visto que a motivação relacionada ao choro só pode ser percebida no dia-a-dia.

Resolvi, portanto, recorrer à experiência relatada por Clifford Geertz, para pensar meu campo e analisar as informações nele obtidas. Para Geertz as ações dos sujeitos têm sentidos diversos. Nesse sentido, em sua concepção, a cultura não é um código estático a ser decifrado. Do ponto de vista de Geertz, a cultura, não é um código homogêneo passível de ser captado de forma definitiva, mas um texto a ser interpretado. Ele se aproxima de uma experiência com suas especificidades e particularidades para compreender o sentido das ações. Parte-se, portanto da análise de ações concretas, das ações humanas. Através da briga de galos, Geertz analisa o que os balineses conseguem dizer deles próprios. O foco do seu interesse está nas práticas do cotidiano, nas formas de agir, na maneira que os sujeitos pouco a pouco vão tecendo uma teia de sentidos para pensar suas ações. A etnografia busca o sentido das ações. Para Geertz, portanto, fazer etnografia é:

“... como tentar ler (no sentido de ‘construir um leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escritos não com sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado” (GEERTZ, 1978, p.20).

Esta é exatamente a tentativa de Geertz em seu trabalho de campo: interpretar a cultura a partir dos sujeitos que a elaboram. Nesse sentido, ele percebe que a briga de galos balinesa pode dizer muito acerca do homem balinês.

“Da mesma forma que a América do Norte se revela num campo de beisebol, num campo de golfe, numa pista de corridas ou em torno de uma mesa de pôquer, grande parte de Bali se revela numa rinha de galos. É apenas na aparência que os galos brigam ali – na verdade, são os homens que se defrontam.” (GEERTZ, 1978, p.283).

Geertz vai focar, portanto, a relação do balinês com a briga de galos. Ou seja, a partir dessa prática cotidiana, o que se pode apreender do modo de ser do homem balinês? Logo no início do seu trabalho, ele percebe que há uma identificação do homem balinês com seu galo. Somente o fato de ter participado de uma rinha o permite esse tipo de análise. Participar do cotidiano o fez ser percebido de forma diferente pelos balineses, essa vivência cotidiana o tornava menos transparente. A briga de galos é, portanto, um fator extremamente importante para compreender as relações sociais em Bali. O homem balinês cuida de seu galo, se dedica a ele, gasta tempo com ele. Os galos são a expansão da personalidade do homem balinês. Suas ações, como desprezo, avareza, entre outras, são comparadas ao comportamento dos galos.

É interessante perceber que em algumas análises a briga de galo poderia ser percebida como um jogo tolo e irracional, considerando principalmente o alto custo das apostas que nela acontecem. Ao analisar as práticas do dia-a-dia, Geertz percebeu que os balineses não tratavam a aposta por seu valor monetário, mas por seu valor moral. O que estava em jogo não era o dinheiro, mas o “status”. Os homens das grandes lutas dominavam o esporte, mostrando o sistema de hierarquias presente na sociedade balinesa.

“Nos jogos profundos, onde as somas de dinheiro são elevadas, está em jogo muito mais do que o simples lucro material: o saber, a estima, a honra, a dignidade, o respeito – em suma, o *status*, embora em Bali esta seja uma palavra profundamente temida”.(GEERTZ, 1978, p.300).

As brigas de galo não alteram a mobilidade social, não modificam as condições hierárquicas da sociedade balinesa e como nos coloca o próprio autor, “a briga de galos só é verdadeiramente real para os galos”. Ela serve para evidenciar as relações sociais já estabelecidas, “... é um meio de expressão; sua função não é nem aliviar as paixões sociais nem exacerbá-las (embora em sua forma de brincar-com-fogo ela faça um pouco de cada coisa), mas exibi-las em meio às penas, ao sangue, às multidões e ao dinheiro.” (GEERTZ, 1978, p.311).

Na rinha os balineses podem ter um temperamento explosivo bastante diferente da cautela com que agem em seu dia-a-dia. Daí a importância da rinha: ela fornece uma leitura sobre o social, sobre o modelo hierárquico da sociedade balinesa.

“O que coloca a briga de galos à parte no curso ordinário da vida, que a ergue do reino dos assuntos práticos cotidianos e a cerca com uma aura de importância maior, não é, como poderia pensar a sociologia funcionalista, o fato de ela reforçar a discriminação do *status* (...), mas o fato de ela fornecer um comentário

metassocial sobre todo o tema de distribuir os seres humanos em categorias hierárquicas fixas e depois organizar a maior parte da existência coletiva em torno dessa distribuição. Sua função, se assim podemos chamá-la é interpretativa: é uma leitura balinesa da experiência balinesa, uma estória sobre eles que eles contam a si mesmos”. (GEERTZ, 1978, p.315-316).

Para Geertz tratar a briga de galos como um texto, é pensar “a utilização da emoção pra fins cognitivos”. São essas emoções, ou melhor, a partir delas é que a sociedade balinesa aprende a se conhecer, a saber, mais sobre si. “A cultura de um povo é um conjunto de textos, eles mesmos conjuntos, que o antropólogo tenta ler por sobre os ombros daqueles a quem eles pertencem”. (GEERTZ, 1978, p.321). Partindo dessa premissa, podemos perceber que Geertz, valoriza o fazer ordinário, examinando suas formas e domínios, ele nos faz reconhecer as diferentes formas de operação que se dão no cotidiano.

É nesse aspecto que a leitura de Geertz me auxilia a pensar o que acontece na Escola Portátil de Música. Não se trata aqui de partir das grandes questões em torno da Música Popular Brasileira ou do conceito de cultura. Minha experiência em muito se assemelha a de Geertz. O objetivo da pesquisa é pensar o significado do choro para os diversos estudantes e professores que participam da Escola. Compreendo a cultura como um texto e não como um dado fixo. O acompanhamento do campo possibilita a análise dos diversos significados inerentes “à prática do choro”. Nesse sentido não me recuso a pensar e analisar questões estruturais mais amplas, no entanto, elas não são o foco a partir do qual minha análise irá se desenvolver. Decidi participar do cotidiano da Escola e me arriscar a interpretar algumas questões que surgiam a partir das relações estabelecidas. Essa é uma opção que fiz, compreendendo que a partir das práticas cotidianas é possível realizar uma interpretação dos significados relacionados à prática do choro na Escola Portátil de Música.

O trabalho de campo é uma questão central para os trabalhos nas Ciências Sociais, fomentando discussões sobre um leque de questões como alteridade, o papel do pesquisador, o olhar etnográfico e o etnocentrismo dentre tantas outras. Embora o debate sobre essa técnica seja antigo, as discussões sobre o uso do trabalho de campo como ferramenta de pesquisa não estão terminadas, seja pelas maneiras de pensar e trabalhar o material coletado seja pelas formas de coletá-lo. Segundo Giumbelli a relação entre antropologia e trabalho de campo deve ser questionada na medida em que o pesquisador faz uma escolha pela utilização desse método como instrumento para a realização de seu trabalho. Essa relação não está dada, visto que há trabalhos

antropológicos que não se utilizam dessa ferramenta.¹ Dessa forma considero importante analisar a escolha por esse método e o que desejei ao aplicá-lo na minha pesquisa sobre a Escola Portátil de Música. O trabalho de campo foi se mostrando no desenrolar da pesquisa o método mais adequado para compreender a realidade da Escola e seu cotidiano. Compreender as motivações individuais e o interesse de cada aluno pelo choro se mostrava importante, mas havia algo que me orientava em direção às relações que se estabeleciam na EPM. Participar daquele grupo significava compartilhar regras, comportamentos e gostos que a um indivíduo não iniciado pareceriam completamente estranhas.

O trabalho de campo me permitiu compreender as regras estabelecidas e como cada aluno as vivenciava. A questão central era compreender a relação dos alunos e professores com as regras que se estabeleciam e a maneira pela qual eles as ratificavam ou delas se distanciavam. Procurei observar como eram negociadas as regras estabelecidas pela Escola e analisar as formas discursivas presentes no grupo estabelecido.

Com o objetivo de participar mais de perto do cotidiano da Escola prestei a prova para ingressar na instituição e, tendo sido aprovada, matriculei-me no curso de pandeiro. A escolha por fazer as aulas na Escola foi em parte positiva, porque pude ter acesso a uma diversidade de atividades que não teria, caso eu me apresentasse como pesquisadora. No entanto, essa escolha me colocou diante de outras questões. Enquanto todos estavam ali entretidos com as aulas, eu estava fazendo isso e algo mais. É como se a minha investida me colocasse em duas posições ao mesmo tempo: a de aluna e a de pesquisadora. No início essa dupla identidade me isolou um pouco do clima da Escola. E o tema que se apresentava era: como resolver essa questão de modo que ela não se torne um problema para a pesquisa? A resposta a essa pergunta surgiu quando compreendi que a forma mais fácil de resolver a minha aflição seria enunciando-a. Optei, portanto, por dizer a todos os meus colegas de turma, professores e administradores com quem conversava sobre a minha posição. Logo nos primeiros contatos falava a eles sobre a minha condição de aluna/pesquisadora, o que acredito que tenha facilitado minha inserção nos grupos.

O campo foi realizado basicamente durante o ano letivo de 2008, que se iniciou em março e se findou em dezembro do mesmo ano. No entanto também foram

¹ Sobre o debate do trabalho de campo ver Giumbelli, Emerson, 2002.

acompanhadas as mudanças curriculares que ocorreram na Escola para o ano letivo de 2009. O ano letivo da Escola Portátil de Música é composto por dois semestres. Cursei o primeiro semestre regularmente e com grande entusiasmo. Nos seis meses que se seguiram enfrentei algumas questões que considero importante relatar aqui.

Vinda de uma família de músicos é preciso considerar minha excitação com o tema. Desde pequena, a música sempre esteve presente na minha casa e nas reuniões familiares que ocorriam. Como mencionei inicialmente o interesse por esse assunto está relacionado a essa formação. Sempre estive certa de que essa aproximação com o objeto me ajudaria no momento em que fosse preciso realizar o trabalho de campo. No entanto, as coisas não ocorreram conforme o esperado. A confusão sobre a minha dupla identidade, como aluna de música e como pesquisadora, me assombrou durante toda a pesquisa. Afinal de contas, como ir como pesquisadora a uma apresentação de um grupo de choro de que eu tanto gostava? Como conversar com os músicos que muitas vezes eram ídolos? Como acionar esse papel, visto que minha identidade como amante de música não me abandonava em nenhum momento durante todo o trabalho de campo? Mas por que falar nisso? Porque é fundamental que o leitor compreenda que foi uma tarefa árdua tentar o distanciamento do objeto, tão necessário para o êxito da pesquisa. Corro o risco de por vezes discorrer sobre ele de forma mais apaixonada e menos científica.

Tendo em vista essa experiência, no segundo semestre do curso, compreendi que era necessário um distanciamento do campo e do objeto do meu trabalho. Enxergar a Escola Portátil como objeto de pesquisa foi sem dúvida uma das tarefas mais difíceis dessa empreitada. O afastamento realizado no segundo semestre me ajudou a pensar a Escola como objeto. A mudança gradual foi logo sendo percebida por mim e também pelos colegas de turma. O pandeiro deu lugar ao gravador. As aulas anteriormente tão cobiçadas passaram a não fazer parte dos meus horários. Ir à Escola de outra forma foi um aprendizado que apenas hoje percebo ter sido bem complicado de se realizar. A Escola passou a ser lugar de trabalho. A dificuldade que se colocava de conversar com os ídolos, deu lugar a entrevistas com alguns professores da Escola. Comecei a perceber que as falas dos colegas eram dados de campo riquíssimos e que situações vivenciadas por mim como aluna enunciavam um universo de regras precioso. Sem dúvida será possível perceber nesse texto relatos ora mais próximos, ora mais distanciados sobre a Escola e a experiência vivenciada. O ofício do pesquisador de campo se mostrou tarefa árdua na realidade que o campo me proporcionava.

Nos primeiros dias de aula me senti muito sozinha. A solidão do campo é inevitável, pois como já mencionei, eu era a única a ter que lidar com meus demônios de aluna e de pesquisadora. Aos poucos fui percebendo que o distanciamento do grupo me trazia clareza. As falas antes ditas por colegas de turma se transformavam em falas de informantes. A transformação que ocorreu em relação a minha postura fez com que eu me percebesse diante de um universo rico e ávido por ser explorado.

Consciente do meu papel como pesquisadora e tomando as rédeas da pesquisa, fui compreendendo que o objetivo do trabalho se delineou durante as experiências vivenciadas no campo. Tratava-se de compreender o universo do choro tal qual este é vivenciando pelos chorões formados na Escola. Fez-se importante compreender como a Escola funcionava como lugar agregador, como um espaço onde as relações entre sujeitos se estabeleciam.

2 A ESCOLA PORTÁTIL DE MÚSICA

2.1 A estrutura da Escola Portátil de Música

Para compreender melhor as questões apresentadas nesse trabalho é importante analisar e conhecer melhor como a Escola Portátil de Música foi criada e como ela está organizada.

A Escola Portátil de Música (EPM) ² é um programa de educação musical voltado para a capacitação e a profissionalização de músicos através da linguagem do choro. Localizada na cidade do Rio de Janeiro, a Escola oferece cursos de instrumentos como violão, cavaquinho, flauta, clarinete, saxofone, trompete, bandolim, acordeom, piano, canto, pandeiro, percussão e bateria, além de possuir cursos teóricos sobre teoria e percepção musical, harmonia, composição e história do choro. A EPM foi criada em 2000, pelos músicos Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Celsinho Silva, Pedro Amorim e Álvaro Carrilho, quando ainda recebia o nome de Oficina de Choro. Nesse ano suas atividades aconteceram na Sala Funarte. De 2001 a 2003 os cursos da EPM foram realizados na Escola de Música da UFRJ. Em 2004, inaugurou-se o Núcleo Avançado da EPM na Glória, RJ, quando houve uma reformulação dos cursos a partir da elaboração de novos suportes didáticos, como apostilas sonoras (cadernos de partituras acompanhados por CDs com bases instrumentais para a prática do aluno) e novos cursos, como o de harmonia.

Em 2004, realizou-se o I Festival Nacional de Choro, iniciativa pioneira que reuniu cerca de 200 alunos de todo o país na cidade de Mendes (RJ). O ano de 2005 marca o início da parceria com a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde a Escola desde então realiza suas atividades. Ainda nesse ano a Petrobrás iniciou o patrocínio ao projeto.

Para ingressar na EPM é preciso ter uma noção do instrumento que se pretende estudar. Não é necessário que o aluno leia partituras, mas que saiba como manusear o instrumento de forma a possuir desde o princípio uma familiaridade com ele. Dessa

² Site: <http://www.Escolaportatil.com.br>. (Acesso em: 21/01/2008)

forma os alunos se matriculam inicialmente para fazer um teste de nivelamento que é realizado pelos professores da Escola. Finalizada a etapa inicial a Escola organiza as turmas de acordo com esse teste de nivelamento, formando grupos que tenham um nível próximo de conhecimento.

As aulas ocorrem aos sábados das nove horas da manhã às cinco e meia da tarde no Centro de Letras e Artes da UNIRIO, situado na Avenida Pasteur 458, no bairro da Urca, Rio de Janeiro. Os cursos são divididos pelas salas do complexo da UNIRIO com exceção do Bandão, uma prática conjunta que ocorre no pátio da Escola entre o fim das aulas do turno da manhã e a entrada dos alunos das turmas da tarde, para que todos possam participar.

A partir do meio dia de sábado os alunos começam a se concentrar para o Bandão da Escola Portátil, onde todos se reúnem para uma grande prática de conjunto, que se realiza nos jardins da UNIRIO. O Bandão é importante por ser o momento em que serão aplicados os ensinamentos aprendidos durante as aulas de instrumento. É também um ambiente de confraternização entre alunos e professores através da música, pois conta com a participação de professores, alunos iniciantes e avançados, ex-alunos e inclusive chorões que por lá passam de vez em quando. A prática de conjunto da Escola tem atraído um número cada vez maior de pessoas que aparecem para assistir aos ensaios. Altamiro Carrilho é figura frequente por lá e costuma brindar alunos, professores e público com sua presença na Escola.



1. Apresentação do Bandão da EPM em 06 de dezembro de 2008.

Em 2008 o curso básico se organizava com aulas de instrumento, aulas de leitura rítmica e o Bandão. As aulas de instrumento são encontros em grupo onde o aluno aprende as regras básicas para tocar e executar o instrumento. Nas aulas de leitura o aluno é apresentado ao mundo da teoria musical e tem contato com noções de tempo, com as figuras musicais, compassos, rítmica de choro entre outros. Para matricular-se nesse curso não é necessário nenhum pré-requisito. Ele é composto por dois módulos, os cursos de Leitura Rítmica I e II, cada um com duração de um semestre do ano letivo. Caso os alunos já possuam uma noção de leitura e escrita musical eles podem matricular-se nos cursos de Harmonia que é composto por quatro módulos, cada um com duração de um semestre.

Além do curso básico o aluno pode matricular-se de acordo com seus interesses nos cursos avançados de Composição, Arranjo, Contraponto e Linguagem do Choro e Improvisação e Linguagem do Choro que visam o aprimoramento de conhecimentos a partir da linguagem do choro.

No ano de 2009, a EPM fez algumas mudanças no currículo do curso básico ao incluir as aulas de Apreciação Musical, onde os alunos ouvem juntamente com o professor diversas gravações importantes para a história do choro; e Roda de Choro, onde os alunos podem participar da prática de conjunto com professores e monitores e dessa forma aprender a tocar junto, a acompanhar os demais músicos, a regular altura em que o instrumento deve ser tocado, dentre outros aprendizados que só a prática de conjunto pode fornecer. A Escola passou a contar ainda com os cursos especiais oferecidos por módulo nas áreas de Acompanhamento de Samba, Prática de Regional, e Oficinas de Inéditas com Paulo César Pinheiro, esta última só pode ser cursada por alunos e ex-alunos das aulas de canto.

A Escola oferece os cursos dos seguintes instrumentos: Violão, Cavaquinho, Bandolim, Piano, Flauta, Clarinete e Saxofone, Trompete, Trombone/Tuba/Bombardino, Pandeiro, Percussão, Bateria, Canto Coral, Canto e Contrabaixo.



2. Pandeiro



3. Trombone



4. Tuba



5. Trompete



6. Acordeom



7. Flauta



8. Violão de seis cordas, bandolim e violão de sete cordas (esq. para dir.).



9. Contrabaixo



10. Sax



11. Clarinete



12. Bateria

Dentre as atividades da Escola para a difusão do choro é importante destacar a iniciativa do Programa de Rádio Escola Portátil no Ar em parceria com a Rádio Nacional. O programa era transmitido ao vivo e contava com um conjunto de regional que executava choros e atendia aos pedidos dos ouvintes. Embora a parceria tenha tido êxito, o programa parou de ser gravado em 2008.



13. Gravação do último programa de Rádio Escola Portátil no Ar. Dezembro de 2008.

Outra iniciativa que merece destaque é o projeto "O que é que a baía tem? Chorinho na barca", que promove rodas de Choro na Barca Praça XV – Paquetá, todo último domingo do mês. A barca com saída às 10h30min da praça XV no centro do Rio de Janeiro leva os passageiros para Paquetá embalados pelo som do choro. Ao chegar à ilha a roda se encaminha num cortejo musical a pé ou de bicicletas para a Casa de Artes Paquetá onde continua acontecendo por toda a tarde.



14. Folder de divulgação do projeto Chorinho na Barca. 2008.

O corpo de professores da EPM é bastante diversificado e reúne chorões tradicionais, jovens chorões e músicos formados pelo grau universitário. São eles:

Disciplinas	Professores
Acompanhamento de Samba	Luciana Rabello
Apreciação Musical	Leonardo Miranda
Arranjo	Jayme Vignoli
Bandolim	Pedro Amorim
Bateria	Oscar Bolão
Canto	Amelia Rabello
Canto-Coral	Ignez Perdigão
Cavaquinho	Ana Rabello, Jayme Vignoli e Luciana Rabello

Clarineta	Pedro Paes e Rui Alvim
Composição	Mauricio Carrilho e Cristovão Bastos
Contrabaixo	Jorge Oscar
Contraponto	Bia Paes Leme
Flauta	Antonio Rocha, Naomi Kumamoto e Antonio Rocha
Harmonia 1a	Marcilio Lopes e Bia Paes Leme
Improvisação	Pedro Paes
Inéditas Paulo César Pinheiro	Anna Paes
Leitura Rítmica	Pedro Aragão
Pandeiro	Celsinho Silva, Jorginho do Pandeiro e Eduardo Silva
Percussão	Oscar Bolão e Marcus Thadeu
Percussão	Oscar Bolão
Piano	Cristovão Bastos
Prática de Canto	Amelia Rabello
Prática de Regional	Cristovão Bastos
Saxofone	Rui Alvim
Trombone	Thiago Osório
Trompete	Nailson Simões
Violão	Lucas Porto, Mauricio Carrilho, João Lyra, Anna Paes, Luiz Flavio Alcofra e Paulo Aragão

Circulam pela EPM professores de diversos tipos de formação. Álvaro Carrilho e Jorginho do Pandeiro são de uma geração de antigos chorões. O flautista Álvaro engrossa o caldo de chorões que iniciaram sua formação no interior no estado do Rio de Janeiro. Nasceu em Santo Antônio de Pádua onde começou a tocar flauta de bambu, mais tarde passou para a flauta transversa. Hoje é professor da EPM e um dos fundadores da Escola.

Também está por lá o pandeirista Jorge José da Silva, mais conhecido por Jorginho do Pandeiro. Jorginho também veio de família musical e iniciou sua carreira aos quatorze anos de idade. Integrou diversos conjuntos regionais e vivenciou a era de ouro do rádio brasileiro. Foi integrante do grupo Época de Ouro e é professor de

pandeiro na Escola Portátil de Música. Junto com seu filho Celsinho Silva e seu neto Eduardo Silva, forma o trio de professores de pandeiro da EPM.

Outras gerações também estão presentes na Escola. Chorões que se consagraram na década de 70, como Luciana Rabello e Maurício Carrilho, ex-integrantes do grupo Os Carioquinhas e fundadores da Escola de Portátil de Música do Rio de Janeiro. Luciana Rabello é cavaquinista e teve como grandes referências em sua carreira, mestres do cavaquinho como Canhoto e Jonas Pereira da Silva. Iniciou seus estudos de violão com seu avô materno José de Queiroz Baptista. É professora da EPM e uma de suas fundadoras.

Maurício Carrilho é violonista, arranjador e produtor. Também iniciou sua carreira no grupo Os Carioquinhas. Vindo de família de músicos, é filho de Álvaro Carrilho e sobrinho de Altamiro Carrilho. Atualmente é professor da EPM da qual foi um dos idealizadores.

Amélia Rabello é cantora e irmã de Luciana e Raphael Rabello. Estudou na Faculdade de Música e Teatro de Hannover, na Alemanha e atualmente é professora de canto na EPM.

As mais novas gerações do choro também se encontram representadas entre os professores da EPM. Ana Rabello, filha de Luciana Rabello, foi aluna da Escola Portátil de Música desde 2000, quando foi criada e atualmente atua como professora adjunta de cavaquinho.

Há também os professores de formação acadêmica, dentre eles podemos citar Luiz Flavio Alcofra, violonista graduado em música pela UNIRIO e integrante do grupo Água de Moringa.

Professor de harmonia da EPM Marcílio Lopes é ex-aluno de Composição do maestro Guerra-Peixe, bacharel em Composição e mestre em Musicologia pela UNIRIO.

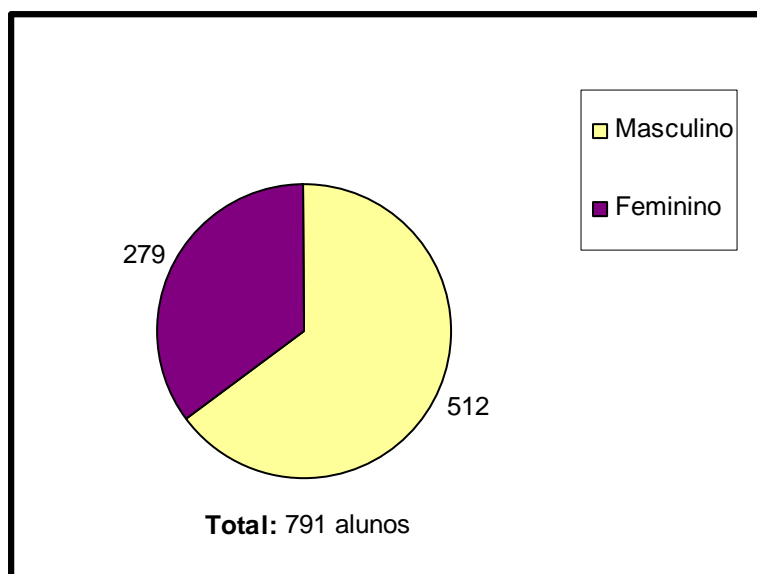
Podemos perceber, portanto que no que diz respeito ao quadro de professores a EPM agrega músicos de diversas formações e isso é fundamental para a dinâmica da Escola.

2.2 Os alunos da Escola Portátil

Para compreender melhor a dinâmica de funcionamento da Escola é importante que se conheça o público interessado em seus cursos, seus alunos. Anualmente a Escola faz duas seleções que permite a entrada de alunos novos. Estes são submetidos a uma entrevista e um teste de nivelamento. O projeto da EPM tem por objetivo a qualificação do músico de choro. Nesse sentido para ingressar na escola é necessário que o candidato tenha uma familiaridade com o instrumento no qual deseja se matricular.

As seleções ocorrem no início do ano, entre janeiro e fevereiro, e no meio do ano entre junho e julho. No início do ano a procura é maior. Por volta de 1.200 candidatos se inscrevem para a prova de nivelamento do primeiro semestre. Na seleção para o segundo semestre a procura diminui para mais ou menos a metade desse número.

15. Distribuição de alunos por sexo ³



No segundo semestre de 2009 a Escola contou com um público de 348 inscritos para os diversos cursos oferecidos. A procura é grande, no entanto a EPM também conta com um número grande de alunos que

abandonam o curso. Atualmente a Escola conta com 791 alunos, que pertencem em sua maioria ao sexo masculino. Calcula-se que seu núcleo duro tenha por volta de 400 alunos, excluindo os desistentes e os que se matriculam semestralmente.

O choro na sua trajetória foi executado em sua maioria por homens, no entanto não se pode desconsiderar a contribuição das mulheres para a disseminação do gênero. Dentre elas a pioneira é Chiquinha Gonzaga que foi a primeira compositora do país e

³ Dados obtidos na EPM, em 03 de setembro de 2009.

teve grande importância para o choro em seus primeiros tempos. Em 2002 a Acari Records lançou o CD Mulheres do Choro com o registro de composições de 14 das 123 mulheres que ao longo da história se dedicaram ao gênero. Dentre elas podemos citar: Chiquinha Gonzaga, Tia Amélia, Lina Pesce, Carolina Cardoso de Meneses e Luciana Rabello. A escola também é formada em sua maioria por homens, no entanto cada vez mais é possível encontrar por lá mulheres que se dedicam aos mais variados instrumentos oferecidos pela EPM.

A Escola Portátil de Música atende demandas de fora do estado do Rio de Janeiro. Além dos alunos regulares, ela acolhe alunos de outros estados e até mesmo de outros países, daí o nome de Escola Portátil. Nos últimos anos, ocorreram cursos no interior do Estado do Rio e em outros países, inclusive Japão. Essa “portabilidade” possibilitou que muitas pessoas conhecessem o projeto mesmo morando em outros estados brasileiros e como cita a professora Luciana Rabello, essa portabilidade garantiu ao projeto um efeito multiplicador. Uma aluna francesa da EPM conta:

“Eu me mudei totalmente da França, estou morando aqui e a razão principal é essa aqui, para estudar choro, para conviver com os músicos de choro.”⁴

Outro caso que representa o alcance da EPM está na formação dos músicos do grupo Os Matutos, que se conheceram na Sociedade Musical Fraternidade Cordeirense e todos os sábados deixavam a cidade de Cordeiro, na região serrana do Rio, e viajavam quatro horas para assistir as aulas da EPM, que à época ainda funcionava na sede da Escola de Música da UFRJ na Lapa. O grupo é formado por Everson Moraes, Aquiles Moraes, Marlon Júlio, Lucas Oliveira, Maycon Júlio, Marcus Thadeu, Magno Júlio, Tadeu Santinho e Paulo Newton. O resultado desses encontros foi a formação do grupo Os Matutos, que gravou seu primeiro CD Os Matutos – Meninos de Cordeiro em 2004. O CD contou com músicas inéditas fruto de um trabalho de pesquisa nas bandas e fazendas da região de Cordeiro, além de faixas autorais. O trabalho foi selecionado entre os 10 melhores projetos culturais e recebeu o certificado Cultura Nota Dez do governo do Rio de Janeiro.

A partir do ano de 2009 a escola passou a oferecer a oportunidade de que os alunos interessados pudessem matricular-se em mais de um curso de instrumento. Os alunos pagam uma taxa semestral para ter acesso ao curso do instrumento escolhido e

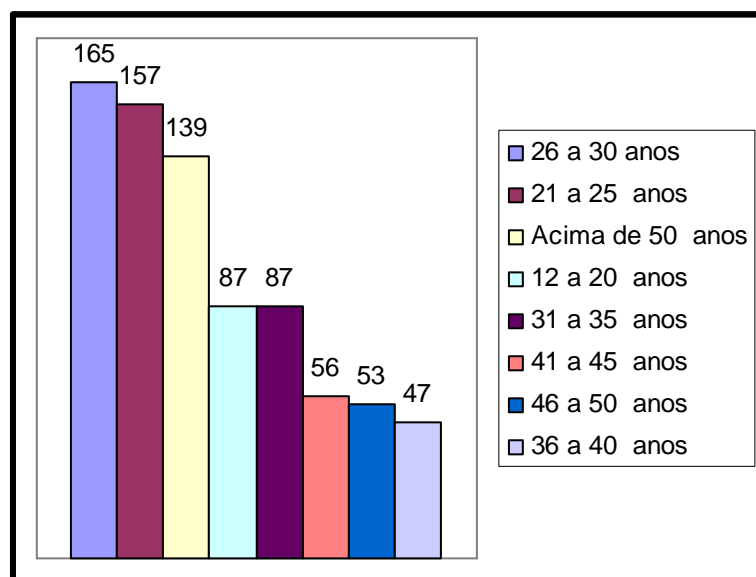
⁴ A entrevista foi concedida à TV Globo e foi ao ar no programa TV Xuxa, exibido no dia 7 de junho de 2008.

uma taxa extra por curso adicional. O projeto conta com um número limitado de bolsas de estudo para alunos que comprovem a impossibilidade de arcar com as taxas de semestralidade e oferece cursos avulsos para alunos de outros estados ou alunos estrangeiros. Nestes casos cobra-se uma taxa por sábado e o aluno pode frequentar uma oficina de instrumento, uma aula de apreciação musical, a roda de choro e o bandão.

Vê-se, portanto que o corpo discente da Escola Portátil é muito diversificado, lá se encontram alunos que moram na cidade e no estado do Rio de Janeiro e alunos que vieram de outros estados brasileiros para fazer o curso. Alguns deles se mudaram de vez para o Rio, outros assistem às aulas de quinze em quinze dias ou mensalmente. Há também entre os alunos, estrangeiros que se matriculam pelo período em que estão no Rio de Janeiro. A Escola recebe em média três alunos por sábado com esse perfil.

Conforme o gráfico abaixo, podemos observar que embora a Escola receba alunos de diversas idades a partir de 12 anos, os alunos são em sua maioria homens na faixa etária de 21 a 30 anos. Ainda assim, observa-se uma procura significativa pela Escola e bem distribuída por parte daqueles que têm mais de 30 anos.

16. Faixa etária dos alunos ⁵

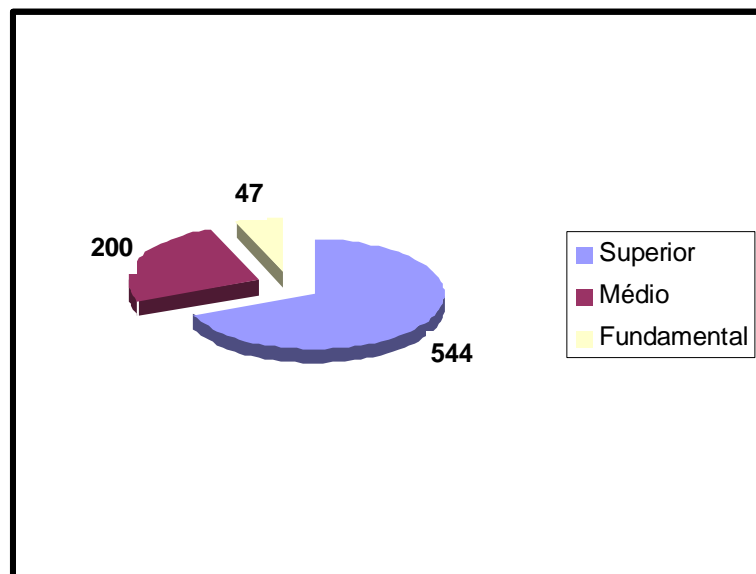


Outro dado interessante está no grau de escolaridade que apresentam os alunos da Escola. A maioria dos alunos matriculados possui o nível superior. O fato é que para entrar na Escola é preciso possuir o instrumento e saber executá-lo, dessa forma o aluno precisa

⁵Dados referentes ao segundo semestre do ano de 2009, obtidos na EPM em 03 de setembro de 2009.

possuir uma aproximação com o instrumento anterior a sua entrada na EPM, o que explica o interesse de alunos mais velhos e já formados em outros cursos.

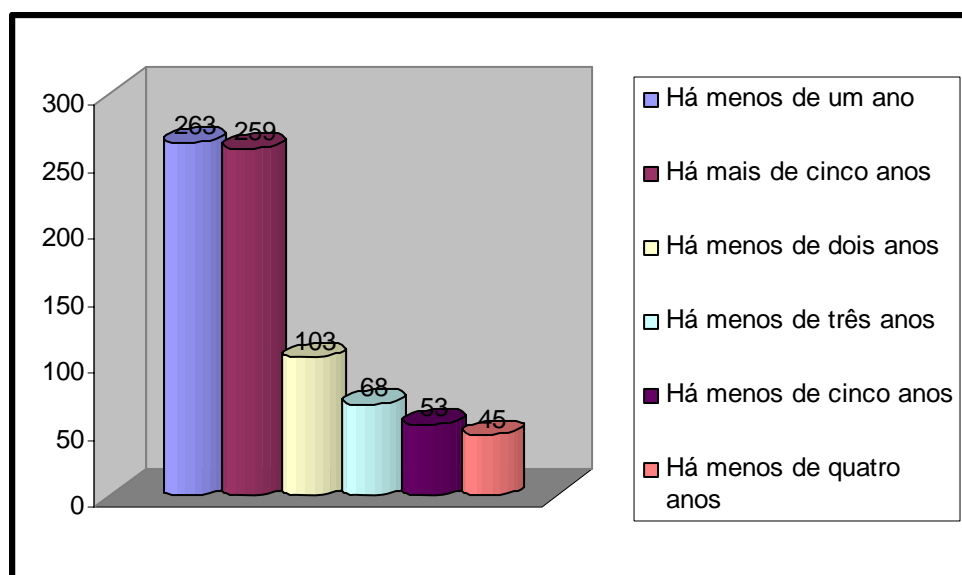
17. Grau de Escolaridade ⁶



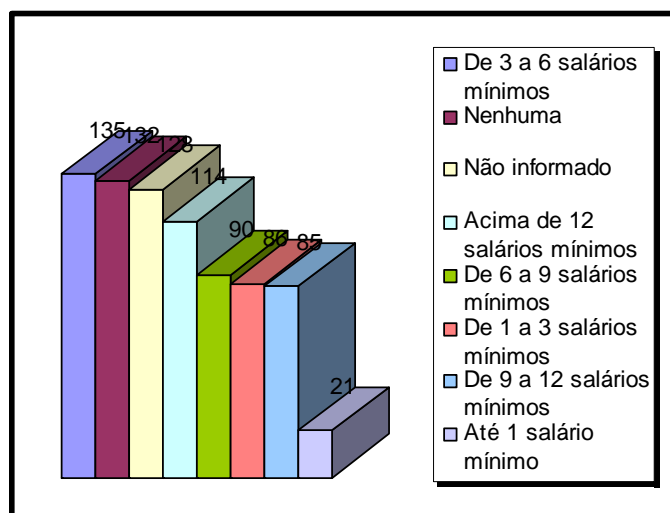
Em dados obtidos na Escola Portátil, é possível perceber que há um número considerável de alunos que tocam seus instrumentos há mais de cinco anos (32,7%). Apenas um terço dos alunos toca seu instrumento há menos de um ano. Esses dados nos orientam a pensar que a relação do aluno da EPM com o seu instrumento é de longa data. Dentre os alunos matriculados na Escola, 65% leem cifras ⁷ e 52,8% leem partituras musicais. Dentre os que ingressaram na EPM no segundo semestre de 2009, por exemplo, 59,8% leem cifras e 60,1% leem partituras. Esses dados revelam que o aluno da Escola é em sua maioria um aluno já iniciado no universo da música e possui conhecimentos básicos sobre teoria musical.

⁶Dados referentes ao segundo semestre do ano de 2009, obtidos na EPM em 03 de setembro de 2009.

⁷Cifra é um sistema de notação musical universal que indica por meio de símbolos ou letras os acordes a serem executados por um instrumento.

18. Tempo que toca o instrumento ⁸

O curso básico é o mais procurado, seu público é formado em sua maioria por estudantes que embora já saibam tocar, estão interessados em conhecer mais sobre o choro, sua linguagem e estrutura musical.

19. Renda Familiar ⁹

Com relação à renda familiar, os alunos da EPM se distribuem da seguinte forma. A maior concentração está na faixa que possui renda familiar de 3 a 6 salários mínimos (17,1%). São oriundos de famílias que recebem de 6 a 9 salários mínimos 11,4% e 14,4% são provenientes de famílias que recebem mais de 12 salários mínimos.

⁸ Dados referentes ao segundo semestre do ano de 2009, obtidos na EPM em 03 de setembro de 2009.

⁹ Dados referentes ao segundo semestre do ano de 2009, obtidos na EPM em 03 de setembro de 2009.

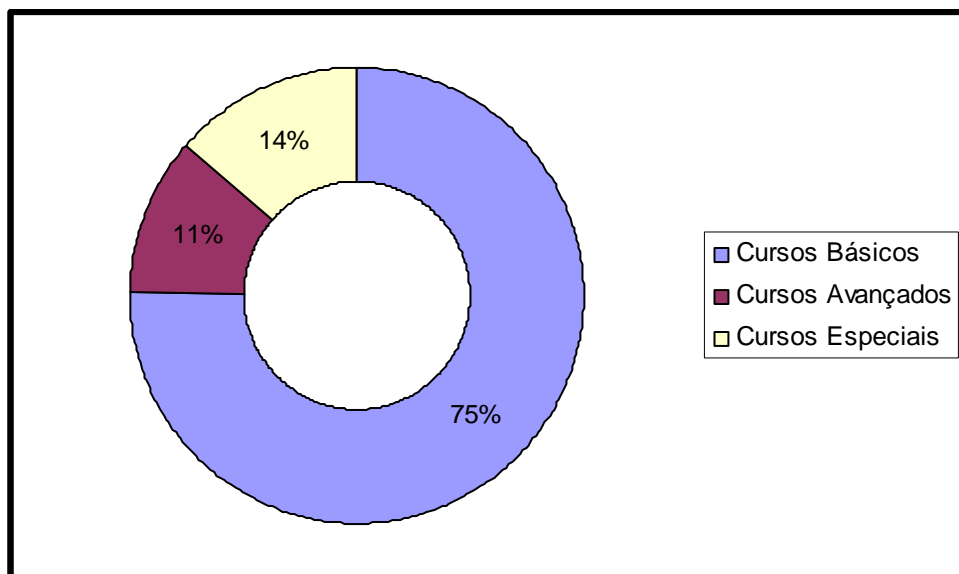
Portanto podemos concluir que a Escola apesar de agregar alunos provenientes de diferentes classes sociais, reúne em sua maioria alunos das camadas médias da população ¹⁰ que possuem na maioria dos casos acesso às universidades e a um ambiente cultural que propicia o contato com a música desde cedo.

É importante ressaltar que a Escola é um projeto de profissionalização do músico a partir da linguagem do choro. Nesse sentido o aluno que procura o projeto está em sua maioria interessado em se aprofundar no universo do choro e profissionalizar-se. A Escola é, portanto, o lugar onde muitos alunos formam grupos que posteriormente serão grupos de trabalho, um dos exemplos é o caso dos Matutos, que a partir do contato estabelecido com e na EPM formaram um grupo e se lançaram ao mercado de trabalho, tendo como produto principal a gravação de um CD. Embora não tenha havido tempo disponível para entrevistar os alunos e perceber essa relação entre a entrada na escola e o mercado de trabalho, o caso dos Matutos ilustra como a EPM funciona como lugar que reúne músicos interessados em um mercado de trabalho na área de música.

A EPM se insere numa concepção de choro que dialoga com uma tradição. Essa tradição remete a instrumentos clássicos do choro que figuram nas rodas desde os primeiros tempos, entre eles o violão, a flauta, o cavaquinho e o pandeiro.

Os alunos podem inscrever-se para cursos de instrumentos diferentes e por isso a quantidade de alunos matriculados por instrumento não reflete o valor total de alunos matriculados na Escola. Dentre os instrumentos mais procurados estão os mais antigos na tradição do choro. O violão em primeiro lugar (272 inscritos), seguido do pandeiro (169 inscritos), do cavaquinho (104 inscritos) e da flauta (70 inscritos).

¹⁰Segundo pesquisa realizada pela FGV em 2008 é possível falar de um novo perfil de classe média, cuja renda varia de R\$ 1.064 a R\$ 4.591. Ver: Classe média já é mais da metade da população economicamente ativa, diz FGV. Folha Online (05/08/2008). (Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/dinheiro/ult91u429888.shtml>.)

20. Inscrições nos cursos ¹¹

A história do choro remete a esses instrumentos. O pandeiro entrou 50 anos mais tarde na composição das rodas de choro. Embora outros instrumentos possam ser incorporados às rodas, a procura dos estudantes está relacionada a uma valorização dos instrumentos que se ligam à tradição e à história do gênero no Brasil. Sobre a flexibilidade dos instrumentos do choro, é comum ouvir que o choro pode ser tocado por qualquer instrumento ¹². O currículo da EPM permite a execução do choro por um leque bem variado de instrumentos, como cita Maurício Carrilho:

“O choro pode ser tocado por qualquer instrumento melódico e harmônico. Nos instrumentos de percussão na verdade, não existe restrição a nenhum instrumento de percussão em especial, mas não é muito usual, por exemplo, o uso da cuíca no choro. Na verdade a cuíca não é nem usada em qualquer tipo de samba, é usada em alguns tipos de samba. Mas a gente começou como eu te falei com os instrumentos que são mais frequentes no choro: violão, cavaquinho, flauta que eram os instrumentos mais populares do choro já no século XIX, o bandolim e o pandeiro. E depois a gente foi ampliando aí entrou o clarinete, o saxofone, depois o trompete e o trombone, depois piano, o acordeom, depois outros instrumentos de percussão, bateria, outros instrumentos de percussão. E então a gente tem aula de todos esses instrumentos. Agora tem o contrabaixo também acústico. À medida que a demanda dos alunos foi justificando a contratação de professores a gente foi abrindo vaga. E no início não tinha aula de trompete, mas tinha trompetistas estudando na escola, eles faziam aula de clarinete, saxofone, estudavam o repertório, estudavam a linguagem só não tinham aula da técnica específica do instrumento, mas à medida que o número de alunos foi aumentando, justificou a gente colocar professor e tem sido assim, porque a tendência é que a gente tenha cada vez mais instrumentos na medida em que tenha mais alunos, querendo aula. (...) Não existe restrição, o choro é tocado por... Tradicionalmente tocado por vários instrumentos, não tem... Tem desde choro escrito para orquestra sinfônica até escrito para um violão. Não tem restrição. Até instrumentos assim muito pouco usuais como cítara [...], que é um instrumento antigo da Grécia e que é tocado. Tinha um grande compositor de choro chamado Avena de Castro, que era especialista nesse instrumento, já falecido. Então não tem mesmo, violino, violão cello, você pode tocar choro com qualquer instrumento.” (Entrevista concedida por Maurício Carrilho, em novembro de 2008).

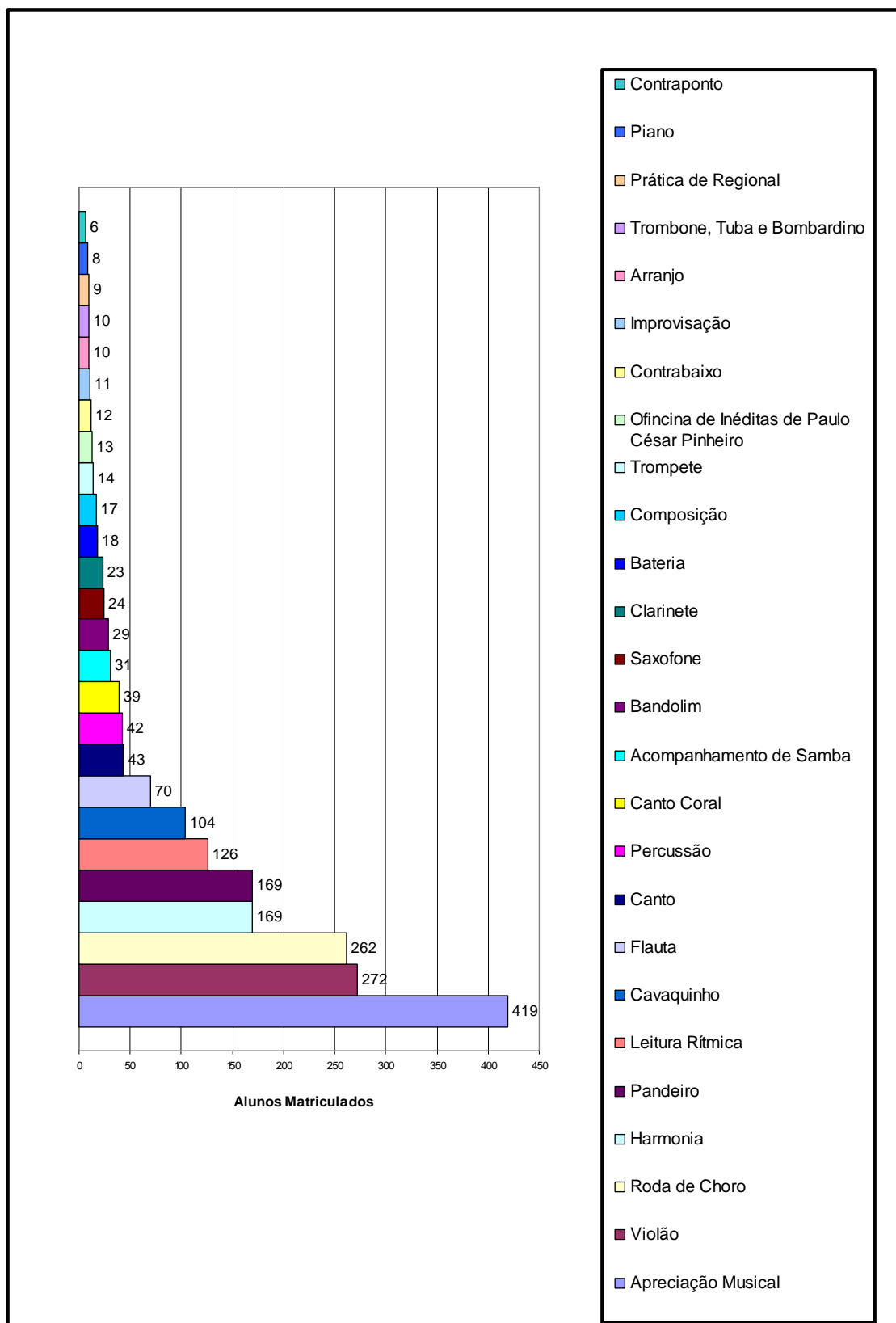
¹¹ Dados referentes ao segundo semestre do ano de 2009, obtidos na EPM em 03 de setembro de 2009.

¹² Ver: FERRER, Marcus. Uma música dinâmica e aberta. In: Revista Roda de Choro. Rio de Janeiro, Maio / Junho de 1996, número três.

A flexibilidade em relação aos instrumentos da EPM surge, portanto da demanda de alunos interessados na execução do choro. Essas demandas vão sendo incorporadas aos poucos ao currículo da EPM e são geradas a partir do interesse dos alunos em executar choro com novos instrumentos, até mesmo alguns que possam parecer pouco usuais nas rodas de choro.

Marcus Ferrer, em artigo publicado na Revista Roda de Choro, nos apresenta uma explicação para a consolidação de alguns instrumentos nas composições de choro. Ele se refere ao fato de que os compositores relacionados à história do gênero eram, em sua grande maioria, intérpretes de suas músicas, a exemplo de João Pernambuco e Garoto (violão), Luperc Miranda e Jacob do Bandolim (bandolim), Waldyr Azevedo (cavaquinho), Pixinguinha (flauta), Ernesto Nazareth (piano) e Abel Ferreira (clarinete). Dessa forma, Ferrer ressalta que o repertório se constituiu basicamente por músicas compostas para esses instrumentos, que além do violão sete cordas, saxofone, trombone, trompete e percussão formaram a base instrumental do gênero a partir da relação compositor, música e instrumento. No entanto, músicas criadas para serem tocadas por um tipo de instrumento podem ser tocadas por outros instrumentos. Dessas experiências resultaram o sexteto de Radamés Gnatalli e a Orquestra de Cordas Brasileira, que possuíam formação instrumental variada.

A Orquestra de Cordas Brasileira, por exemplo, formou-se em 1987 e tinha em sua composição instrumental *bandolins* (Afonso Machado, Rodrigo Lessa, Alexandre De La Pena, Marcílio Lopes), *cavaquinhos* (Henrique Cazes, Jayme Vignoli), *violascaipira* (Marcus Ferrer, Marcelo Fortuna), *violões* (Bartolomeu Wiese, Paulo André Tavares, Luiz Flávio Alcofra), *violão de sete cordas* (Josimar Gomes Carneiro), *baixo acústico* (Omar Cavalheiro) e *percussão* (Beto Cazes e Oscar Bolão). Ferrer ainda ressalta que os choros possuem registro em partitura o que facilita a sua leitura e apropriação por grupos de diversas formações instrumentais. Essa flexibilidade e liberdade instrumental do gênero foram demonstradas por Pixinguinha quando inseriu o saxofone nas rodas de choro na época dos Oito Batutas, o que demonstra que o choro é “um gênero aberto a qualquer instrumento”. Na Escola Portátil essa abertura pode ser percebida nas rodas onde se incorporam o acordeom, o triângulo, a escaleta e outros instrumentos que não são tradicionalmente relacionados ao choro, mas que fazem parte dos instrumentos que circulam pelos jardins da EPM.

21. Cursos¹³

¹³Dados referentes ao segundo semestre do ano de 2009, obtidos na EPM em 03 de setembro de 2009.

2.3 Quando a rua vai para a Escola: a incorporação do aprendizado extra-escolar no currículo da Escola Portátil

A experiência da Escola Portátil de Música possibilita pensar algumas questões caras à etnomusicologia, área do conhecimento que se dedica ao estudo da música em seu contexto cultural.¹⁴ Uma discussão presente nos textos de etnomusicólogos levanta a questão sobre a interferência da cultura popular na formação musical e seus desdobramentos. Nesse sentido faz-se fundamental compreender a inclusão de temas relacionados à cultura popular aos currículos tradicionais das escolas de música. Tal incorporação, no entanto pode ser problemática no que se refere principalmente ao que se ensina e ao método utilizado no aprendizado.

Carlos Sandroni em seu artigo “Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas” introduz o debate chamando atenção para as tentativas de incorporação de temas populares aos currículos escolares no Brasil. Essa proposta está em sintonia com uma iniciativa que vem ocorrendo em todo o mundo sobre a incorporação de temas das culturas tradicionais nas escolas de música. Essa incorporação, segundo Sandroni, leva a análise sobre as culturas populares e o tipo de aprendizado que estabelece nesses contextos, o que engloba questionamentos em relação ao que se ensina e as formas de fazê-lo. Essa incorporação requer cuidados relacionados à utilização de métodos alheios aos contextos originais em que essas tradições estão inseridas. Nesse sentido, a incorporação de temas referentes às culturas populares deve se utilizar de métodos de ensino próprios dos contextos em que essas tradições locais se inserem.

A valorização desses métodos leva ao reconhecimento de que é possível aprender música fora das escolas sem que esse tipo de aprendizado seja desvalorizado ou percebido como algo como sem importância. Existem diversas possibilidades para o aprendizado de música. Os locais de aprendizado são diversificados e extrapolam o lugar institucionalizado das escolas de música. No entanto há um discurso comum que tende a discriminar esses métodos não institucionalizados como menos importantes.

Conforme menciona Sandroni, o tipo de aprendizado extra-escolar é comumente considerado relaxado, descontraído ou desorganizado. Ele se manifesta contrariamente a essa posição, pois qualquer tipo de educação deve ser visto como algo organizado e

¹⁴ Ver Seeger, 1977.

sistematizado uma vez que contém determinados valores e códigos a serem apreendidos. Sandroni chama atenção para o caráter sistemático que podem possuir as iniciativas de aprendizado de música fora das instituições escolares, como é possível perceber em diversos casos da cultura popular brasileira.

As reflexões de Sandroni nos levam a reconsiderar o caso da Escola Portátil de Música. A Escola inegavelmente tem sido eficiente ao incorporar o “saber da rua”, que é reconhecido pelos músicos e considerado como parte da tradição do choro. A roda de choro é um lugar de aprendizado coletivo. Os códigos presentes nessa prática são inúmeros: a forma de se comportar, a maneira de ouvir o outro, o aprendizado de como regular a altura do som quando se toca o instrumento e a hora de silenciar, entre tantos outros. Essas práticas só podem ser apreendidas pelos músicos a partir da participação deles na roda de choro.

“Eu posso ser finalista de concurso internacional, tocar violão erudito, mas não saber tocar a música brasileira, a minha música, não ter capacidade de fazer isso. Não, eu quero aprender essa música, eu quero... E aí fui para os botecos né, que é... eu acho que é a grande, o grande lugar, a grande Escola do choro, da música brasileira assim. E foi..., mas aí fui como estudante de novo, não como violonista. Aí você tem que ter humildade ir lá B A – BA. E o cara chegar lá e você não conseguir acompanhar, se estrear. E pô me lembro eu já, eu aí com 23 anos, já depois de concurso internacional, chegar lá. Teve um bandolinista que tocou Doce de Coco eu fui acompanhar e errei. Aí o cara olhou para mim e: ‘Pô quem é esse cara?’”. (Zé Paulo Becker em entrevista ao filme *Brasileirinho: grandes encontros do choro contemporâneo*)

A roda de choro tem um clima de comunhão que une músicos de diversos instrumentos, de idades e classes sociais diferentes que aprendem a ouvir-se mutuamente e encontrar uma forma harmoniosa de executar a música. O choro é um gênero musical que exige o comprometimento coletivo, pois cada músico toca para si e para os outros. Esse espírito coletivo foi incorporado nas aulas da EPM, principalmente em dois tipos de performance que fazem parte da estrutura curricular: o Bandão e a Roda de Choro. Ambas as iniciativas valorizam a prática de conjunto e revivem dentro do espaço institucionalizado da Escola o modelo a partir do qual aprendiam os antigos chorões: a roda. Observar o outro, tocar com músicos mais experientes, muitas vezes idolatrados, é fundamental para imprimir o espírito de coletividade que o choro exige.

A Escola Portátil de Música foi capaz de incorporar em seu modelo institucionalizado práticas de aprendizado inscritas nas tradições populares. Sandroni cita uma pesquisa realizada com violonistas de samba, que foram unânimes em destacar a importância da frequência assídua em rodas de samba e choro como forma de aprendizado.

Segundo Sandroni, os músicos sempre destacam a importância de terem sido alunos de grandes mestres do violão. Mas eles também ressaltam a experiência ganha nas “rodas de choro concentradas”:

“Eram aulas que enfatizavam o tipo de transpor em tempo real, de acompanhar músicas que não se conhece especialmente bem, de improvisar contracantos nas cordas graves do violão (as famosas ‘baixarias’) etc. O que quero sublinhar com este exemplo, como se terá notado, é a possibilidade de que uma situação de ensino institucional – como é, à sua maneira, uma aula particular de violão – dialogue com uma situação em que o aprendizado se faz “misturado” com a prática, com a festa, com desempenhos ‘pra valer’.” (SANDRONI, 2000, p. 7)

A Escola Portátil de Música, portanto, incorpora os diversos formatos disponíveis para o aprendizado musical do choro, apresentando um modelo de incorporação do saber tradicional a partir de sua valorização.

Todo estilo musical pertence a um tempo e a um contexto. Nesse sentido é interessante analisar o trabalho do etnomusicólogo americano Anthony Seeger para a compreensão da música como um acontecimento social. Sua execução é algo contextual e o meio no qual se insere é fundamental para compreender as relações que se estabelecem. Ao analisar um gênero musical encontrado entre os índios Suya, Seeger destaca a importância das características sociais e contextuais para a elaboração de sua música – a akia. Embora todos cantem ao mesmo tempo, o homem Suya canta para sua irmã e tem seu desempenho oral avaliado, o que nos diz da importância desse ato.

“A análise da akia mostra, portanto, como os sons produzidos num desempenho musical sofre influência de determinados aspectos da organização social, da cosmologia e do contexto específico em que se realiza o desempenho. Tanto os princípios gerais de organização quanto os contextos dos desempenhos musicais variam nas diferentes sociedades.” (SEEGER, 1977, p. 59)

Segundo Seeger os contextos exercem uma influência sobre os sons produzidos e sua análise propõe compreender como essas relações se estabelecem no caso dos índios Suya. Para melhor elucidar a importância contextual para a produção sonora, Seeger cita o famoso exemplo das diferenças entre um concerto de rock e um concerto de música clássica. Nos concertos de rock populares que aconteciam nos Estados Unidos nos anos 60, há todo um contexto que não pode ser desconsiderado. Eles aconteciam em meio a uma balbúrdia, não havia silêncio, as roupas dos participantes eram informais, não era necessário permanecer sentado. Podia-se cantar, dançar, conversar, comer, usar drogas e inclusive transar. O volume da música era tão alto que permitia esses tipos de comportamento. No concerto de música clássica por outro lado, o silêncio se fazia fundamental dada a importância do som, que se mostrava isolado dos

demais aspetos da vida. Um público atencioso e concentrado acompanhava o desempenho dos músicos do concerto. Um concerto de violões em Woodstock pareceria aos olhos de Seeger algo completamente descontextualizado e o grupo sentiria as consequências em sua performance. Não seria possível ouvir o concerto de violões numa extensão espacial tão grande e o público teria dificuldade de concentrar-se na apresentação. É interessante perceber, portanto que os tipos de música acontecem em meio a contextos sociais distintos e a análise desses contextos assume importância fundamental nos trabalhos de Seeger.

Os sons que possuem princípios de organização diferentes dos que uma plateia está acostumada serão rejeitados e serão percebidos por ela como simples ruídos. Essa prática de marcar o som desconhecido como uma força negativa ou como algo desqualificado e ruim, será discutida mais tarde nesse trabalho a partir da experiência vivenciada na EPM. A música deve ser pensada como um acontecimento, como algo que existe para além de sua estrutura sonora, pois está inserida numa estrutura social que não pode de forma alguma ser desconsiderada. Quando a música é tocada ela interfere num sem número de acontecimentos. Um gravador pode captá-la, mas não dá conta de captar esse contexto no qual ela acontece e que acaba por influenciá-la.

Os sons não existem para além das pessoas que os executam e do tempo em que estão inseridos. Pretendo, portanto, analisar trajetórias, relações e contextos. O foco deste trabalho está em relatar e analisar a experiência do choro que se realiza na EPM, a fim de compreender o significado de ser um chorão formado na Escola, seus interesses, suas práticas e a maneira que a experiência vivenciada orienta a formação de uma identidade que se configura a partir da experiência coletiva e se fundamenta na apropriação de determinados códigos que facilitam e fortalecem a inserção no grupo e que, por outro lado, os distanciam de músicos com outras experiências e outras formações.

É interessante, portanto pensar que Sandroni ao propor a inclusão do aprendizado não escolar a partir da valorização contextual em que a música é produzida vai de encontro com a concepção de Seeger de que a produção musical é contextual. Sandroni ao discutir a contextualização da música não só propõe o respeito e a valorização do ambiente em que a música é produzida, como também chama atenção para a impossibilidade de valorização e incorporação desse tipo de aprendizado sem que o ambiente da produção musical seja levado em conta. A incorporação do aprendizado de música, no que diz respeito aos temas da cultura popular brasileira, deve levar em

consideração a produção do choro, por exemplo, a partir do contexto do choro. Ou, como sugeriria Seeger, a partir da sociedade e da situação em questão. A tentativa da EPM se dá no sentido de incorporar o tipo de aprendizado que se pode realizar numa roda de choro à prática de ensino escolar. Nas aulas, principalmente nas de prática de conjunto, alunos e professores sentam-se em roda e simplesmente tocam. O aprendizado se dá nesse ambiente de coletividade, sem papel, sem caneta e sem que nem ao menos um pedaço de giz seja utilizado.

2.4 O peso da tradição para os chorões

Atualmente há uma grande mobilização em torno do gênero, principalmente um aumento da procura de alunos em profissionalizar-se no estilo musical conforme o projeto da Escola Portátil de Música. Esse movimento foi acompanhado pelo surgimento em todo o Brasil de escolas e clubes de choro. O choro, que por muito tempo ficou relegado aos subúrbios cariocas e a um tipo de aprendizado extra-escolar que se fazia a partir do contato com músicos e/ou familiares, ganhou uma escola que se dedica a difundir o gênero e a profissionalização de interessados em sua execução.

Na Escola Portátil o choro é resultado de uma história. Para os alunos, o choro é importante porque ele está o tempo todo relacionado a uma tradição, ou seja, a uma forma específica de pertencimento. É comum ouvir um professor ou um aluno mencionar com certo orgulho que ele ou ela pertencem à “escola”¹⁵ de um determinado músico. Recorrer a uma tradição no choro e lembrar os professores dos professores confere ao aluno um status, legitima o que ele faz.

Nesse sentido é fundamental compreender que um dos requisitos para ser um chorão formado na Escola Portátil de Música é o respeito a essa tradição. Respeitar o choro que era feito pelos mestres dos mestres valoriza o choro feito atualmente na Escola. Para professores e alunos, a forma atual de fazer choro remete a história do gênero que surgiu em fins do século XIX. É o choro com sua tradição que continua agradando e influenciando as gerações de músicos e/ou interessados pelo estilo musical.

A história do choro faz parte da Escola Portátil. Além de se matricularem nos cursos para os instrumentos oferecidos pela EPM o aluno tem como atividades incluídas no currículo aulas de teoria musical que podem ser Leitura Rítmica e Harmonia para os iniciantes e Composição, Arranjo, Contraponto e Linguagem do Choro e Improvisação e Linguagem do Choro para alunos que por ventura já dominem a leitura e a escrita musical dentre outros pré-requisitos. Os alunos também são submetidos às aulas de Apreciação Musical onde os professores ao se utilizarem de suportes audiovisuais apresentam a história do gênero em forma de audições. Os alunos são convidados a ouvir composições de grandes expoentes do choro. Nesses encontros há sempre um professor orientando as audições, explicando e tirando as dúvidas sobre as gravações,

¹⁵ O uso da palavra escola faz referência a uma linhagem do choro, uma forma de tocar inaugurada por uma grande referência musical.

gravadoras, compositores e as nuances de cada instrumento por faixa gravada. São momentos ímpares na formação do aluno que é possibilitado de ouvir e ter contato com um universo de composições que na maioria das vezes nem estão disponíveis no mercado. Trata-se de uma audição direcionada em que o contato entre aluno e professor se estreita a partir das histórias contadas sempre de forma acalorada fazendo com que o alunado se aproxime da obra ouvida não só por compreender os componentes formais que a constituem, mas também por conhecer causos que estão guardados na memória dos professores que muitas vezes tiveram contato com os músicos que estão sendo ouvidos pelos alunos. Um contato informal entre professor e aluno se estabelece e faz com que a história do choro seja algo próximo de cada um. Não se trata de uma história “oficial” contada por livros. Trata-se de um conjunto de causos que, não menos importantes, dão liga à tradição que pode ser encontrada na EPM e faz com que alunos que nunca conviveram com Meira ou Dino Sete Cordas, tenham contato com suas histórias de forma muito próxima. A experiência de pessoalizar o aprendizado aproxima aluno das histórias vivenciadas e confere um peso muito grande à forma com que a tradição do choro é experimentada na Escola Portátil, influenciando fortemente as relações estabelecidas naquele espaço.

Segundo o texto oficial, que está presente em uma bibliografia reconhecida pelos músicos,¹⁶ o choro que era um gênero musical que se tocava nos subúrbios cariocas e nas imediações da Cidade Nova, nasceu da tentativa de executar as músicas que eram ouvidas nos salões do Império. Os primeiros conjuntos de choro surgiram por volta de 1870 e eram formados em sua maioria por funcionários da Alfândega, dos Correios e Telégrafos e da Estrada de Ferro Central do Brasil¹⁷ que se reuniam nos subúrbios da cidade ou em casas situadas na Cidade Nova onde muitos residiam. A composição de instrumentos desses grupos era formada em torno do trio: flauta, cavaquinho e violão, pois os “verdadeiros choros”, como nos apresenta Alexandre Gonçalves Pinto, eram compostos por esses instrumentos, acrescidos por vezes do oficleide¹⁸ e do trombone.

¹⁶ A história do choro pode ser encontrada na Enciclopédia da Música Brasileira, na obra de Henrique Cazes, *Choro do Quintal ao Municipal*; de André Diniz, *Almanaque do Choro* e na obra de Alexandre Gonçalves Pinto, *O choro: reminiscências dos chorões antigos*.

¹⁷ A obra de referência de Alexandre Gonçalves Pinto, *o Animal*, sobre os chorões de sua época é um registro sem igual dos costumes da época dos primeiros chorões. Trata-se de um registro biográfico de mais de duzentos músicos, seus companheiros de choro.

¹⁸ O oficleide é um instrumento de sopro, feito de metal com bocal, chaves e tubo cônico dobrado sobre si mesmo. Surgiu em Paris em 1817 e foi muito utilizado nas bandas militares da França, Itália e Brasil até o início do século XX. Foi o primeiro instrumento no Brasil a executar as baixarias, notas mais baixas que existem nos choros, polcas, tangos brasileiros e maxixes. Posteriormente foi sendo substituído principalmente pelo violão sete cordas. (Para maiores informações ver: *Revista Roda de Choro*. Rio de Janeiro, Nov. / Dez. de 1995, número zero).

Sem o domínio da técnica utilizada para executar a música erudita tocada nos salões e bailes da alta sociedade carioca, os chorões iniciaram um movimento musical que surgiu do desejo de executá-las. O choro foi, portanto, o recurso de que se utilizou o músico popular para executar a seu modo a música importada consumida na cidade do Rio de Janeiro a partir do século XIX.¹⁹

“Acontece o seguinte: esses grupos se formam por volta de 1870; 20 anos depois tocando - aquelas coisas estrangeiras que eles tocavam, como eles não tocavam exatamente igual - que a música vinha em forma de partitura - alguém tirava no piano e eles aprendiam a melodia, esqueciam a partitura e tocavam improvisadamente, de ouvido. Este tocar improvisadamente, de ouvido, sempre com aquele trio de instrumentos, acabou dando um som particular a esse tipo de interpretação. Como se convencionou que um instrumento fazia a melodia, no caso a flauta (...) O ritmo era feito pelo cavaquinho, ele dava um centro rítmico, nem era percussão, quase não tinha pandeiro, era o próprio cavaquinho (Tinhorão imita cavaquinho), e os violões faziam a harmonia sob forma de... preenchiam a melodia de forma inventiva. Então um desses violões, no início deste século, alguém acrescenta uma 7ª corda ao violão que aumenta o recurso do que se chama baixaria, que permite essa variedade de preenchimento desses vazios de acompanhamento. Que vai então configurar o estilo chorado de tocar, porque chorado? Porque era sempre melancólico, sabe? Uma valsa...(Tinhorão triste, canta uma valsa), né ! (...).” (José Ramos Tinhorão).²⁰

Segundo ainda a história oficial, dessa mistura de gêneros musicais surge o choro. Nesse sentido, são precursores do gênero a polca (música de origem europeia) e o lundu (música de origem africana), que foram rapidamente incorporados pelas classes urbanas cariocas no final do século XIX. Tinhorão chama atenção para o fato de que os músicos aprendiam a polca “de ouvido” e tocavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulatórias, o que transformava esses exercícios em passatempos agradáveis. Essas passagens acabaram por se fixar nos esquemas modulatórios mais graves do violão o que acabou por configurar o que se conhece no choro como baixaria. Essas baixarias acabaram conferindo o nome de choro a essa forma melancólica de tocar que mais tarde passaria a designar por extensão os músicos desses conjuntos como chorões. Os primeiros grupos de choro incluíam dentre os mais competentes, músicos como o flautista Joaquim Antônio da Silva Callado e a pianista Chiquinha Gonzaga.

O choro é conhecido por alguns com sendo a origem do samba, mas na Escola o choro é associado a um estilo musical com sua própria trajetória. O samba ganhou importância principalmente nos anos 30 com o governo Getúlio Vargas, a partir de seu uso para a construção do “nacional”. O Estado Novo ao levantar a bandeira do trabalho fez todo um esforço para reconstruir a figura do malandro que se “regenerava” e levava

¹⁹ Ver o verbete sobre o choro publicado na Enciclopédia da Música Brasileira, p. 67 a 70.

²⁰Entrevista de José Ramos Tinhorão concedida a Juliana Soares em 17/11/1999, à Agenda do Samba e Choro. (Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0303/0207.html>)

consigo seu samba.²¹ O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) procurava interferir nas composições dos artistas através de “conselhos e sugestões”²². Assim percebemos na letra:

“Veja só! / A minha vida como está mudada / Não sou mais aquele / Que entrava em casa alta madrugada / Faça o que eu fiz / Porque a vida é do trabalhador / Tenho um doce lar / E sou feliz com meu amor / O Estado Novo / Veio para nos orientar / No Brasil não falta nada / Mas precisa trabalhar / Tem café, petróleo e ouro / Ninguém pode duvidar / E quem for pai de quatro filhos / O presidente manda premiar / É negócio casar.” (Samba de Ataulfo Alves e Felisberto Martins gravado em 1941)



22. Aposentou a navalha. Desenho de Maurício Xavier, 2000. Acervo Pessoal.

Nesse período de reconfiguração do nacional, há uma valorização do samba. Mas o que dizer do choro? O estilo musical conhecido como a origem do samba fez um caminho diferente. Segundo Diniz, embora o choro tenha tido grande espaço na Era do Rádio, sua presença ficou em parte restrita aos grupos que “tapavam” os buracos na programação das rádios. O advento do Rádio foi um grande impulsionador para a

²¹ Sobre a relação entre samba e trabalho no período de Getúlio, ver, entre outros, MATOS, Claudia. Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

²² Ver: SEVERIANO, Jairo, 1983.

música popular brasileira a partir dos anos 20. Foi em 1922 que aconteceu a primeira emissão radiofônica do Brasil, com a transmissão do discurso do então presidente da República, Epitácio Pessoa. Rapidamente o rádio se transformou no principal veículo de comunicação de massa, transformando-se inclusive no principal meio de divulgação das composições nacionais. Era muito comum nas rádios da época a contratação de um conjunto de músicos que se chamavam regionais. Os regionais eram formados por músicos com grande capacidade de improviso que acompanhavam os cantores e muitas vezes quando havia um imprevisto eram colocados no ar. A qualidade de bons improvisadores fez com que os regionais fossem formados em sua maioria pelos chorões da época. A era do Rádio inaugurou uma competição entre as rádios mais célebres do período: a Rádio Mayrink Veiga e a Rádio Nacional. A título de curiosidade é interessante informar que a Rádio Nacional, a mais importante do período, principalmente entre os anos 40 e 50, tinha um regional muito fraco que, comandado por Dante Santoro, tinha uma introdução comum para tocar diversos estilos musicais, da valsa ao samba. A Rádio Nacional tinha alcance nacional e nos anos 40 foi incorporada pelo governo Getúlio Vargas para divulgação dos valores do Estado Novo. (ver DINIZ, 2003 e CAZES, 1998).

Ainda segundo Diniz (2003), quando havia um imprevisto na programação, chamava-se os regionais, maneira pela qual muitos grupos de choro passaram a ser conhecidos. O choro foi relegado à música de cenário nas rádios. A maioria dos músicos não conseguiu se dedicar a ele como única atividade de trabalho. Os chorões em sua maioria não conseguiam fazer carreira, e a solução para muitos era acompanhar como instrumentistas os cantores de samba. Pixinguinha, por exemplo, um dos maiores expoentes do choro, passou por sérias dificuldades financeiras. Foi Benedito Lacerda, que ao tomar conhecimento de sua situação, o convidou para participar de parcerias. Na parceria, Lacerda se encarregava de agendar shows e gravações. Cabia a Pixinguinha, portanto, colocá-lo como parceiro de suas composições (DINIZ, 2003). Dessa forma, Pixinguinha cedeu muitas parcerias de composições a Benedito Lacerda, o que era bastante comum para os compositores populares da época. Canhoto, um dos músicos que conviveu com Pixinguinha e Benedito Lacerda apresenta seu ponto de vista sobre a parceria:

“A ideia da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda foi do Benedito, porque o Pixinguinha já estava esquecido, ninguém falava mais nele. As músicas eram só do Pixinguinha. E o Benedito combinou com ele: fazia os discos, mas entrava nas parcerias. Muitas pessoas meteram o pau no Benedito, mas não tinham

razão, ele foi franco. Pixinguinha tinha comprado uma casa de uns alemães em Ramos, tinha dado cinco contos e nunca mais deu nada. Eles iam tomar a casa de Pixinguinha. Aí o Benedito foi no Vitale, arranhou dinheiro para acabar de pagar.” (Depoimento de Canhoto, SILVA E OLIVEIRA FILHO, 1998, *apud*. BESSA, 2006, p.193).

A trajetória individual de Pixinguinha indica as condições em que muitos músicos viviam. Embora suas composições fossem conhecidas e muitas vezes tocassem no rádio, não estava garantido o retorno financeiro pelos trabalhos realizados. Muitos músicos não conseguiram ganhar a vida como chorões. Suas atuações ficaram restritas ao acompanhamento dos cantores de samba.

Após esse período, somente nos anos 70 o universo do choro é impulsionado novamente. É o momento de surgimento dos clubes do choro por todo o país. Dentre eles destaca-se o Clube do Choro de Brasília, fundado por Cincinato do Bandolim, Waldir Azevedo, Avena de Castro, Pernambuco do Pandeiro e Carlinhos Sete Cordas. No município da Penha no Rio de Janeiro, surgiu o botequim Sovaco de Cobra que rapidamente se tornou o ponto de encontro dos chorões.

“Os botecos, como o Sovaco de Cobra, também conhecido como ‘pés-sujos’, são redutos de lazer, discussão, criação e solidariedade ética típicos dos cariocas. Um tira-gosto de torresmo, linguiça ou o famoso ovo colorido, regados com cachaça e chopp na pressão compõe o cenário de um boteco ideal.” (DINIZ, p. 44, 2003).

Ainda nos anos 70, a televisão propiciou o acontecimento de inúmeros festivais, dentre eles os da TV Bandeirantes, que fizeram com que o choro retomasse lugar de importância no cenário musical brasileiro. Os instrumentos do choro foram descobertos pela juventude dos anos 70 que tinha proposições inovadoras para a música popular. Pegando carona nessa onda, surgiram, em meados dos anos 70, diversos grupos de choro. Para citar alguns: Rio Antigo, Amigos do Choro, Anjos da Madrugada, Galo Preto, Os Carioquinhos e A Fina flor do Samba, foram alguns dos grupos revelados no período. A década de 70 marca ainda a entrada do choro nos festivais, nas novelas da TV Globo, na mídia em geral, no mercado fonográfico, além de marcar a produção de chorões em outros estados brasileiros.

Dentre os grupos de músicos que se destacaram na geração dos anos 70 estão Os Carioquinhos. O conjunto era formado por Celso Cruz (clarinete), Paulo Alves (bandolim), Mário Florêncio e Celsinho Silva (percussão), Luiz Moura e Téo de Oliveira (violões) e Raphael Rabello (violão de sete cordas). Mais tarde Luiz e Téo deixaram o grupo e deram lugar a Maurício Carrilho (violão de seis cordas). O grupo gravou o LP “Os carioquinhos no choro” pela gravadora Som Livre, em 1978. Entre

eles destacou-se pelo talento no violão a figura de Raphael Rabello. Em 1979 Raphael integrou a Camerata Carioca e logo se tornou conhecido. Por sua desenvoltura no violão era solicitado por diversos artistas, dentre eles Elizeth Cardoso, Ney Matogrosso, Paulinho da Viola e Radamés Gnattali. Mais tarde criou com Reco do Bandolim, Ruy Fabiano e Carlos Henrique o projeto da Fundação Escola de Choro, depois rebatizada Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, em Brasília. Faleceu aos 33 anos de idade, mas já havia escrito seu nome na história dos grandes mestres da música brasileira.

Atualmente o choro conta com algumas iniciativas no Rio de Janeiro. Dentre elas é importante destacar o Choro na Feira que ocorre aos sábados desde o ano de 2000 na Praça São Salvador, em Laranjeiras; o Chorinho no Forte de Copacabana que ocorre nos primeiros e segundos domingos do mês e a roda de choro do Bip-Bip, que ocorre todas as segundas-feiras, também em Copacabana. Em Petrópolis um projeto merece destaque. Lançado em 2007 pelo grupo Taruíra, ocorre aos domingos, no Bairro Mosela uma roda de choro intitulada “Choro para alegrar a vida”, que cresce a cada dia conquistando novos adeptos.

Dentre os novos grupos dedicados ao gênero podemos citar o Trio Madeira Brasil, o Tira Poeira, o Maogani e Os Matutos. Esse último fruto da iniciativa de antigos chorões em difundir o aprendizado de choro, a Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro.

Como afirma André Diniz, hoje o choro não é domínio exclusivo de funcionários públicos e músicos intuitivos. O gênero musical vem ganhando adeptos de todos os tipos. Mulheres, idosos, adultos e jovens em geral. Basta uma visita aos sábados ao pátio da Escola Portátil de Música na UNIRIO para compreender o rico universo dos frequentadores do choro. É nesses dias que, ao meio-dia, acontece um encontro de todos aqueles que gostam ou de alguma forma se dedicam ao gênero. Na Escola, situada no bairro da Urca, reúne-se o Bandão da Escola Portátil, que conta com a participação dos alunos e também com a visita de inúmeros chorões.

A EPM traz um terceiro momento para o choro, fundado nos anos 70 com as criações dos clubes de choro e consolidado nos anos 90 com a criação, em Brasília, da primeira Escola direcionada ao ensino de choro: a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, que representa a institucionalização do choro como estilo musical. De expressão musical que sobrevivia às margens do poder público, o choro passa a ser um objeto eleito para ser legitimado e reproduzido. A Escola nos coloca diante de um novo ambiente de elaboração e execução do choro. No Rio de Janeiro o choro deixa os bares

dos subúrbios e invade uma universidade na Zona Sul. Que tempos são esses e o que essa experiência nos diz? A partir da história da Escola, das relações lá estabelecidas e de algumas trajetórias individuais desejo compreender esse novo universo do qual o choro passa a fazer parte. Pensar as trajetórias individuais significa conhecer os alunos da Escola, ouvi-los e, a partir daí tentar desvendar um novelo que se constituiu ao longo da história do choro que nos leva a pensar hoje em novas configurações no que diz respeito ao perfil dos músicos, aos ambientes de encontro e ao mercado fonográfico.

2.5 “Filho de peixe, peixinho é”: o papel da família na formação do chorão

É muito comum em rodas de choro ouvir: “Ele é filho de fulano”, ou “Esse aí é o neto de Beltrano”. Essas frases provocaram um interesse em compreender o significado de se ter no seio familiar contatos com pessoas, ambientes, instrumentos que corroboram para a inserção do sujeito de uma forma particular num grupo determinado. Ser “*filho de*” indica algumas questões que pretendo desenvolver neste trabalho. Meu interesse está em avaliar a entrada do sujeito no universo da música em geral e, mais especificamente, do choro, à luz da discussão feita por Bourdieu sobre capital herdado e, sobretudo sobre as formas de adquiri-lo. A competência musical pode se originar de duas formas: precocemente, quando o interesse é suscitado no ambiente familiar e/ou escolar ou tardiamente, quando o sujeito toma contato com o universo da música em um momento posterior da vida, depois de ter uma formação mais consolidada.

Partindo dessa premissa pretendo abordar nesse capítulo as formas de inserção no universo do choro. É interessante atentar para o fato de que uma trajetória muito comum para os músicos de choro é que essa inserção no mundo da música seja influenciada pela família. Nesse sentido, e a fim de exemplificar esse modelo do qual pretendo extrair algumas questões, faz-se importante mencionarmos dois casos que especialmente chamaram atenção no caso do trabalho realizado na Escola Portátil de Música. É a partir desses casos que será possível compreender esse tipo de inserção.²³

Alguns casos são interessantes de serem enunciados aqui para o debate que pretendo desenvolver neste capítulo. As formas de inserção no universo da música observados na trajetória de professores e alunos da EPM serão relatadas a fim de esclarecer as formas de empoderamento que essa inserção estabelece.

Bisneto de Carlos, Maurício é filho de Álvaro, que é irmão de Altamiro, que é seu tio. Luciana é casada com Paulo, mãe de Ana, que é sobrinha de Raphael, que é irmão de Amélia. Jorginho é pai de Celso, que é pai de Eduardo, que é neto de Jorginho. Poderia soar como um poema de Carlos Drummond de Andrade²⁴, se estes não fossem nomes de familiares de Maurício Carrilho, Luciana Rabello e Celsinho Silva. Nesses

²³ É importante mencionar que este trabalho não dá conta de analisar todos os casos existentes na Escola Portátil de Música de inserção no universo da música, a partir das experiências vivenciadas na família. Trata-se de pensar questões em torno dessa inserção e suas conseqüências para o grupo estudado. A experiência familiar é valorizada pelos sujeitos dentro do grupo e ela é trazida aqui não para questionar os moldes dessa inserção, mas para pensar como esse pertencimento modela de forma diferenciada a posição que o sujeito ocupa no grupo.

²⁴ Referência ao poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado *Quadrilha*.

casos percebe-se na família a existência de músicos e de todo um universo de envolvidos com a música que orienta um tipo de formação específico e que se formula a partir da convivência.

Maurício Carrilho é originário de uma família de músicos do interior do Estado do Rio de Janeiro, filho do flautista Álvaro Carrilho e sobrinho do também flautista Altamiro Carrilho, Maurício ingressou no universo da música cedo e o início deste envolvimento se deu quando ganhou de presente do tio um violão. Esse presente que simboliza a iniciação no mundo da música pode ser analisado como uma das possibilidades que ocorrem quando há na família um interesse por um determinado tema. O despertar do interesse pela música a partir dos contatos estabelecidos pela relação familiar torna precoce o interesse para o universo da música. Fazer parte de uma família de músicos não é condição *sine qua non* para gerar na criança o interesse pelo tema, no entanto, estar nesse ambiente facilita o acesso a obras instrumentos e lugares que uma família de não músicos não terá.

“o aprendizado total, precoce e insensível, efetuado desde a pequena infância no seio da família e prolongado pela aprendizagem Escolar que o pressupõe e o completa, distingue-se do aprendizado tardio, metódico e acelerado, não tanto - conforme o apresenta a ideologia do ‘verniz’ cultural – pela profundidade e durabilidade de seus efeitos, mas pela modalidade da relação com a linguagem e a cultura que ele tende a inculcar como suplemento.” (BOURDIEU, p.65, 2008)

Em “A distinção” Bourdieu analisa a importância da posse de um capital simbólico para fins de disputa social e formação de hierarquias. O pertencimento à família de chorões representa um capital simbólico importante na consolidação da carreira dos novos músicos. O contato com os modos de vida familiares insere o sujeito num universo de regras que, quanto mais cedo são apreendidas mais se tornam arraigadas e fortalecidas. Dentro dessa perspectiva, os alunos da Escola que tiveram na formação familiar esse incentivo, podem vir a ter no interior do grupo algumas vantagens. Ser *neto de* ou *filho de* insere o sujeito de forma diferenciada no grupo. Além disso, recorrer aos exemplos familiares confere poder ao discurso. Dizer que ouviu os CDs da avó confere ao discurso de um aluno de 18 anos uma forma de poder que se materializa na inserção diferenciada no grupo. Dizer de onde vem ou a linhagem a qual pertence remete ao gozo e à alegria do pertencimento e o aluno se utiliza disto para se destacar no jogo de posições no interior do campo.

As redes de relacionamento que se formam em torno dos músicos não são uma novidade. Howard Becker (ver Becker, 2008) nos apresentou um estudo magistral ao

investigar a formação dos músicos de jazz. Segundo Becker os *jazzmen* se reúnem em “panelinhas” informais que são redes de obrigação mútua para ocupação de empregos disponíveis. As panelas são redes comerciais que possibilitam a segurança financeira, mobilidade e prestígio social. Cada músico ocupa uma posição nessa rede que funciona como uma rede de auxílio mútuo para a obtenção de empregos fazendo contratações uns dos outros ou indicando músicos para contratação. Dessa forma, o pertencimento às “panelinhas” proporciona uma vida de emprego estável ao músico. O músico que consegue emprego a partir dessas relações fica com a obrigação de retribuir esse favor e esse ciclo, assim, permanece numa rede de obtenção e concessão de favores. A existência de uma rede de contatos é imprescindível para que os músicos tenham a segurança de possuir estabilidade financeira. A importância de tocar bem está em mesmo plano da construção de uma rede de amigos e apadrinhamentos múltiplos.

Becker aponta para a existência de uma relação conflituosa entre o *jazzmen* e sua família. Sua escolha na maioria das vezes era desencorajada pela família, ou porque seria uma carreira de difícil rentabilidade financeira, ou por se pensar que a vida de músico é um convite a vida boêmia. Dessa forma, as famílias encaravam com reticências a escolha dos músicos por trabalharem em casas noturnas. Nos casos avaliados por Becker a carreira artística começa sem o apoio familiar, que poderia existir caso a escolha profissional fosse outra. A pressão familiar não cessa quando o músico se casa e constitui a própria família. A mulher, que na maioria das vezes não pertence ao universo da música o cobra e faz pressão no sentido de que o sujeito abandone seu trabalho. As conclusões apresentadas por Becker em seu trabalho vão na direção contrária do tipo de relação familiar que se apresentou na experiência vivenciada na Escola Portátil.

No caso do choro a família pode ser considerada uma primeira forma de socialização das regras do gênero. É a forma inicial de inserção no universo da música em geral e particularmente as escolhas e o gosto para o choro também se apresentam na maioria dos casos vinculados às relações estabelecidas na infância e na juventude no seio familiar. É muito comum o sujeito se tornar músico ou se interessar pela música pelo fato de possuir na família essas referências. Uma família de músicos vivencia o universo familiar de forma muito particular. São comuns relatos de festas em casa, de reuniões para tocar, de audições com tios e avós e de incentivo dos pais para o ingresso no mundo da música. Sobre o contato com a música, que ocorre desde a infância, é comum ouvir relatos de chorões mais antigos como também de alunos da Escola que

apontam essa relação familiar com a música. Luciana Rabello, em entrevista concedida a Revista Brazzil revela:

“Nasci numa família do nordeste do Brasil, descendentes de espanhóis, holandeses, alemães, portugueses, índios e negros. Uma típica família brasileira... Pelo lado paterno, os membros dessa família eram dedicados, na sua maioria, à farmácia (fórmulas, comércio, indústria farmacêutica, etc.). Alguns advogados e poucos músicos. Entre esses poucos, meu avô. Boêmio, violonista. Não o conheci. Chamava-se Flaviano Lins Rabello. Pelo lado materno, uma família toda de repentistas e músicos. Otacílio Baptista é o mais famoso dos repentistas da família. Há muitos outros. Meu avô, José de Queiroz Baptista, era professor de música, violonista e chorão. Morávamos na mesma casa e ele foi meu primeiro (e único) professor, como é tradição na família. Aprende-se em casa. Todos os Baptista eram autodidatas, como eu sou. Eram letrados, falavam muitas vezes mais de um idioma, mas em geral não tinham estudo acadêmico. Com este avô comecei a aprender violão, aos seis anos.”²⁵

Essa trajetória vivenciada por uma das professoras da EPM é bastante comum também entre os alunos. O despertar para a música no ambiente familiar é recorrente entre os estudantes da Escola Portátil. A família é fundamental para a apreensão de um capital herdado que por gerações orienta, direciona e forma gostos comuns. Estar numa família de músicos, onde a música é tratada como um elemento central auxilia e desperta o interesse precocemente em relação ao universo da música. Em relação ao choro é muito comum a trajetória de músicos que iniciaram a apreciação musical dentro de casa. Dessa forma é importante compreender que “estar com” e fazer parte de um ambiente onde o interesse pela música é estimulado faz com que o indivíduo adquira desde cedo um tipo de capital que garante formas de se distinguir dos demais.

Yuri, 18 anos, é aluno da EPM e conta que seu interesse pela música começou a partir do contato com os CDs da avó:

“Eu sempre gostei de música, desde pequeno eu sempre fui muito envolvido com música. Sempre achei interessante o estudo de música, mas não conhecia choro até uma certa época. Ouvia outros tipos de música, o que eles chamam hoje aí de Música Popular Brasileira. Que na verdade Música Popular Brasileira é muito mais do que hoje a gente tem aí né. Mas era isso que eu ouvia. Fui me interessar por choro através de minha vó. Minha avó por parte de pai, falecida, que tinha alguns CDs de choro..., de seresta. Com acompanhamento de regional, regionais são os conjuntos de choro e tal. Eu ia pra casa dela e antes disso, antes de aparecer o interesse pelo choro e tal nos aniversários dela ficava ela e as amigas dela ouvindo aquelas serestas lindas, sabe, com Orlando Silva cantando, Nelson. Nelson Gonçalves e o acompanhamento de regional de Canhoto. Nessa época eu tinha mais ou menos uns sete anos de idade, oito anos. Eu achava aquilo um porre, um saco. E aí alguns anos depois eu fui pegar os CDs de choro dela, ainda não, eram seresta. Aí gostei fui me interessando por aquilo, mas também, achava que nunca ia tocar aquela música só gostava e tal. Aí um dia me interessei por cavaquinho. Vi um vídeo da Luciana Rabello tocando comprei um cavaquinho e vi pela primeira vez uma roda de choro lá na Bandolim de Ouro, que fica na Rua Marechal Floriano no centro. Eu quero tocar cavaquinho. Ser músico de choro. Julinho ele me ensinou algumas coisas. Apreendi bastante coisa com ele. Aí fiz prova pra passar, passei.”²⁶

²⁵Entrevista concedida para um artigo sobre a Acari Records que foi publicado em inglês na revista norte-americana Brazzil em abril de 2000. (Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/artistas/lucianarabello>. Acesso: 16/05/2009).

²⁶Entrevista concedida por Yuri, aluno da EPM, no dia 22 de novembro de 2008.

É interessante observar que mesmo no contexto da Escola de Música, as referências a esse tipo de aprendizado, realizado com familiares, são valorizadas tanto por parte dos professores quanto por parte dos alunos. Acredito que recorrer à experiência familiar como forma de inserção no grupo ajude a marcar um lugar diferenciado entre os pares.

Há uma relação entre a valorização que é atribuída à tradição, ou à história do choro, e o “estar mais perto” dos grandes mestres do violão, cavaquinho, pandeiro, entre outros instrumentos. Esse fato nos auxilia a pensar a família também como uma instituição fundamentada em regras e difusora de valores. Os valores, sejam eles em relação à música, às artes ou ao esporte, são passados de geração em geração. Contados como “causos” por tios, pais ou avós e de maneira afetiva, funcionam como uma forma de criar valores a partir dos quais os sujeitos irão orientar suas escolhas. A instituição família, assim como a instituição escola, é um lugar difusor de regras e valores. O que se percebe na EPM é que os músicos fazem referência à formação familiar para conferirem poder ao seu discurso e se diferenciarem no contexto institucional. Valorizar a tradição do aprendizado em família diferencia o aluno de um outro que adquiriu somente o aprendizado escolar.

É interessante perceber a relação de um aluno com o universo da música feita no Brasil e a sua opção de valorizar as músicas “do tempo do seu avô”.

“Isso é uma coisa meio difícil de explicar, sabe, é sentir. É difícil explicar um negócio que você sente. Eu gosto de música feita hoje no Brasil, também, alguma coisa. É difícil música séria hoje no Brasil, mas tem, ainda sim e tem o seu devido valor, claro. Mas quando eu ouço os regionais de antigamente, antigamente que eu digo é na época do meu avô, meu avô nasceu em 33. Exatamente na época dele, tinha regionais lindos tocando. E tem gravações até hoje, que eu não sei explicar isso. Quando eu ouço os regionais acompanhando lá o Orlando, o Néelson, o Vicente Celestino, o Carlos Galhardo, Isaurinha Garcia, Aracy de Almeida e um monte de outros nomes, eu sou aquilo, eu me identifico profundamente com aquilo. Eu sou aquilo eu respiro aquilo ali.”²⁷

O aprendizado que começa dentro de casa é o ponto de partida para a formulação de um gosto que insere o indivíduo no grupo de maneira privilegiada. Como nos apresenta Bourdieu, o capital que se elabora no seio familiar a partir da convivência com gerações anteriores significa uma espécie de avanço que permite que o sujeito possua, desde a sua origem, uma forma inconsciente de inculcação dos valores da cultura legítima. O domínio desses códigos empoderam o sujeito, que se utiliza do fato de pertencer a algo antigo para se destacar no grupo. Nesse sentido recorrer à inserção

²⁷ Entrevista concedida por Yuri, aluno da EPM, no dia 22 de novembro de 2008.

no universo da música a partir dos CDs da avó funciona com o objetivo de conferir ao discurso uma forma de pertencimento fortalecida pela apreensão de valores antigos, que não foram criados recentemente, mas que são de longa data, cultivados no seio familiar.

“A imersão em uma família em que a música é não só escutada (como ocorre nos dias de hoje com o aparelho de alta fidelidade ou o rádio), mas também praticada (trata-se da “mãe musicista” mencionada nas memórias burguesas) e, por maior força da razão, a prática precoce de um instrumento de música “nobre” – e, em particular, o piano – têm como efeito, no mínimo, produzir uma relação mais familiar com a música que se distingue da relação sempre um tanto longínqua, contemplativa e, habitualmente, dissertativa de quem teve relação acesso à música pelo concerto e, a *fortiori*, pelo disco; aliás, trata-se de uma situação mais ou menos semelhante à relação com a pintura daqueles que só descobriram tardiamente, na atmosfera quase Escolar do museu, que se distingue da relação entabulada com ela por quem nasceu em um universo assombrado pelo objeto de arte, propriedade familiar e familiar, acumulada pelas sucessivas gerações, testemunho objetivado de sua riqueza e de seu bom gosto, às vezes, “feito em casa”, à maneira das geleias e da roupa bordada”. (BOURDIEU, p. 73-74, 2008)

Os valores associados às tradições familiares não são exclusivos da Escola Portátil de Música. O ato de recorrer à família seja pelo gozo de possuir certo sobrenome, como pelo ato de recorrer às “coisas da avó” fazem parte desse movimento de favorecimento e de fortalecimento do sujeito no interior do grupo e surgem a partir da necessidade de diferenciar-se. Quando esses valores são apreendidos desde cedo na vida dos sujeitos eles corroboram para o domínio de um saber, que os que tiveram contato tardiamente não possuem.

2.6 Com pandeiro de couro não se brinca

A Escola Portátil de Música se insere num novo modelo de aprendizado de choro, elaborado em instituições de ensino. O choro entrou na escola e passou a ter nela um espaço de socialização que até então estava relegado aos bares, casas de músicos, saraus entre outros.

A partir, principalmente, dos anos 70 surgiram cursos, escolas e clubes que passaram a se dedicar ao choro. O estilo musical, por sua vez, passou a encontrar nesses espaços lugares de dinamismo e troca de informações.

A importância do espaço escolar como formador de regras que regulam a postura do sujeito no grupo é fundamental para compreender o choro que se faz na Escola Portátil. A EPM é uma escola que funciona como um lugar que agrega estudantes de música interessados pelo gênero musical, contribuindo para formação musical de cada um através da linguagem do choro. Esse é o objetivo para o qual a ela foi criada. No entanto um olhar atencioso voltado para as relações que se estabelecem naquele espaço, chama atenção para um conjunto de regras e formas de fazer, de tocar ou de ouvir que auxiliam a formação dos alunos da Escola.

A percepção da escola como um ambiente onde se apreendem códigos musicais e que, para, além disso, cristaliza e/ ou rejeita valores é fundamental para a compreensão deste trabalho. Dessa forma trata-se de pensar a escola como um lugar de formação, não só pela obiedade dos objetivos que possui como instituição de ensino em música, mas também como um espaço de formulação de valores que não estão dados nas aulas de leitura musical ou de prática de instrumento. Essas regras não estão na pauta do dia do professor, são formuladas a partir do desejo de pertencer, de fazer parte e pairam o tempo todo sobre a escola. Podem ser percebidas numa reprovação no olhar, numa brincadeira jocosa ou mesmo em forma de punição direta e severa. Para uma melhor compreensão desse universo simbólico faz-se importante compreender como essas questões emergiram a partir da experiência do campo.

A partir de situações surgidas nas aulas de pandeiro, é possível apreender algumas regras na formação do pandeirista do choro que o distinguem dos pandeiristas de samba e do pagode, por exemplo. Ao observar um universo de regras que se formula em torno do “tocar pandeiro”, admite-se o propósito de pensar questões relacionadas à formação do chorão na Escola e às implicações que esse tipo de aprendizado estabelece.

O uso do pandeiro de couro pelos alunos é um aspecto interessante para analisar questões em torno do choro que se aprende na EPM, a formulação de suas regras, o fortalecimento do grupo e o distanciamento de outros grupos que não tem a mesma formação. O uso do pandeiro de couro pelos alunos da Escola será observado neste trabalho a partir de seu aspecto alegórico, ou seja, o pandeiro de couro como um elemento simbólico, a partir do qual se estabelecem regras que corroboram para o fortalecimento do grupo. Em “A Distinção: crítica social do julgamento”, de Pierre Bourdieu nota-se uma tentativa de examinar o gosto não como uma característica individual, mas como algo que se estabelece coletivamente. Essas escolhas são pautadas pela classe social e na trajetória social de cada indivíduo.

“O gosto, propensão e aptidão à apropriação (material e/ou simbólica) de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras, é a fórmula generalizada que está no princípio do estilo de vida. O estilo de vida é um conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos – mobiliário, vestuário, linguagem ou hexis corporal – a mesma intenção expressiva.” (BOURDIEU, 2008, p.165).

O poder a partir do qual o gosto se impõe é definido para além do poder econômico como sinaliza Bourdieu, estando relacionado a outros determinantes. Nesse contexto a dimensão cultural ganha importância substantiva. A grande questão analisada por Bourdieu é, portanto, refletir sobre o fato de que o que segmenta o indivíduo em classes não é simplesmente seu poder econômico, mas o gosto que se compartilha e como ele mesmo apresenta, o prazer pela simetria.

No caso da Escola Portátil de Música, percebe-se o domínio de um gosto muito específico na formação do chorão, que ao ser vivenciado pelos sujeitos fortalece a identidade do grupo. Abordarei aqui situações cotidianas, surgidas em meu trabalho de campo na Escola, mais especificamente nas aulas de pandeiro, que despertam a atenção para esse universo de regras que se definem.

Após minha matrícula na EPM, fui penetrando no universo da Escola. A importância do uso do pandeiro de couro foi percebida logo nos primeiros encontros, tendo sido os alunos em sua maioria coagidos a comprar o pandeiro desse material, não somente porque o uso do pandeiro de couro é obrigatório na Escola por uma questão histórica do choro e do som que se pretende, como também porque o pandeiro de couro é a regra primordial na EPM para a entrada no mundo do choro. Tentarei analisar aqui a importância do pandeiro de couro e os cuidados que no decorrer do curso os alunos teriam que incorporar se quisessem se tornar pandeiristas de choro. É nesse sentido que

recorro à análise da diferenciação entre os pandeiros em seu aspecto alegórico, ou seja, para além do material com que são confeccionados. Nesse sentido o pandeiro de couro se diferencia dos de material sintético não só pelo som que se tira de cada um deles, mas também por representar formas de agir e de tocar que formulam uma noção de grupo muito particular e que se fortalecem na medida em que os membros do grupo dominam essas regras. Discorro sobre algumas situações surgidas no campo a fim de elucidar para o leitor de que forma essas regras se constituem.

Uma questão recorrente que pôde ser notada nos discursos dos alunos assim como nos dos professores e que apareceu com frequência durante o trabalho de campo era o distanciamento manifesto que era passível de ser captado no discurso de alguns chorões sobre o samba. Nas aulas de pandeiro, curso no qual me matriculei, esse distanciamento, essa necessidade discursiva de distanciar-se, se materializava em alguns momentos e se mostrou patente desde a primeira aula, quando se notou o espanto do professor como o uso de pandeiro de material sintético. Esse espanto foi mencionado por um aluno do curso de pandeiro:

“Tem gente que não gosta, eu gosto do som do pandeiro de nylon. (...) Quando o Celsinho viu meu pandeiro de nylon ele quase enfartou. (...) Quando eu estava me preparando pra fazer o teste para ingressar na Escola Portátil de Música, um amigo meu o Mário que toca lá na São Salvador ele falou: “Ah você tem pandeiro, cadê?”. “Não, eu tenho um de nylon e coisa e tal”. Aí ele já me olhou esquisito. Aí ele me emprestou o dele e disse toca aí. Aí eu toquei e ele falou: “Olha você tem que usar mais a mão esquerda”, ele me deu umas dicas, de como o Celsinho toca. Aí tudo bem, eu usei o pandeiro dele, fiquei ensaiando, fiz o teste, passei. Só que devolvi o pandeiro do Mário, já na primeira aula, porque o Mário tinha telefonado pro Celsinho encomendando um pandeiro. Aí eu pensei: “Tranquilo, o Celsinho vai trazer o pandeiro na primeira aula eu vou fazer a aula sem problema”. Mas como eu tenho sempre um pé atrás, que nem eu fiquei na primeira vez que eu fui na São Salvador, eu pensei em levar o meu de nylon de reserva, de step. Aí o Celsinho foi falando olha gente, aliás, ele nem falou nada, da primeira vez ele deu aula direto. Aí como eu vi que ele não... aí quando ele começou a falar de encomenda de pandeiro eu perguntei pra ele: “Professor você não trouxe o pandeiro que eu encomendei?”. Ele fez uma cara de surpresa. “Ué encomendou é?”. “É um amigo meu telefonou pra você.” “Th nem lembrei acho que não marquei, esqueci.” Aí eu peguei meu pandeiro de nylon, que é mais ou menos o quê..., umas 14 polegadas. Ele viu aquilo e: “Que isso?!? E coisa e tal”. Arregalou os olhos, eu pensei que ele fosse me bater, me xingar, ou qualquer coisa assim. “Não isso é uma coisa de maluco e coisa e tal. Toca aí?”. Aí eu toquei pra ele, já toco aquilo há uns nove anos, então tô mais do que acostumado. Depois que ele falou no meu ouvido uns 10 minutos, aí finalmente aconteceu a aula. Só que era meio esquisito, escutar todos os sons de pandeiro couro e o meu tinha um som diferente, não ficava legal. (...) E no contexto da linguagem do chorinho realmente o de nylon não combina. Combina o pandeiro de couro, ainda mais porque ele já faz o papel do surdo. O de nylon não. O de nylon, como ele tem um timbre diferente, então cabe usar surdo, o tan-tan, aí já na roda de samba propriamente dita. Apesar de que no choro também tem gente que usa surdo, usa reco-reco, mas eu não sei se é preconceito, coisa e tal... tem gente que não gosta de percussão no choro, no máximo um pandeiro e olhe lá.”²⁸

É interessante perceber que sacar um pandeiro de material sintético causa o espanto do professor. Há um sentimento de vergonha pelo qual o aluno é submetido que o faz inclusive perceber as diferenças de som de forma mais intensa. Nas aulas de

²⁸ Entrevista concedida por José Reinaldo, aluno do curso de pandeiro, no dia 22 de novembro de 2008.

pandeiro os alunos usam, sem exceção, o pandeiro de couro, típico do choro. Os que não o possuem logo se apressam em comprá-lo. Os mundos do samba e do choro, vistos por muitos como universos próximos eram vividos de uma forma que começava a despertar meu interesse.

Para compreender melhor essas questões é importante entender a importância do pandeiro para os chorões. Conforme conta Henrique Cazes, o pandeiro levou mais ou menos uns 50 anos até se firmar no universo do choro. Atualmente em muitos grupos de choro ele é o único instrumento de percussão utilizado. Falar do pandeiro é importante para compreender sua centralidade do debate que pretendo iniciar nesse trabalho. Isso porque o pandeiro tanto no samba quanto no choro é um instrumento de importância particular.



23. Pandeirista. Desenho de Maurício Xavier, 2000. Acervo Pessoal.

O pandeiro surgiu no Brasil no final do século XIX e deu um toque final ao ritmo inicialmente executado pelo piano, instrumentos de corda e sopro. Ao falar da importância do pandeiro, faz-se necessário falar de um personagem essencial para o choro que é: João Machado Guedes, o João da Baiana.

João da Baiana é uma figura central para compreensão da importância do pandeiro no choro. É interessante chamar atenção para o fato de que a permanência desse instrumento nas rodas da cidade tem sua história marcada por relações de poder. Muito perseguido pela polícia, por conta da relação com a vida boêmia, a malandragem, a capoeira e o samba, João da Baiana, se viu uma vez sem seu pandeiro. Nessa ocasião, o senador Pinheiro Machado, que muito gostava do som do pandeiro de João da Baiana,

mandou presentear-lo com um novo instrumento. Salvadori (1990), citado por Schwarcz (1995), fala de entrevista concedida por João da Baiana sobre o caso:

"A gente até jogava capoeira (...) a polícia me perseguiu muito. Tiravam meu pandeiro e me botavam no xadrez. Mas o senador Pinheiro Machado - que Deus o tenha na sua glória - mandou que eu fizesse outro pandeiro para mim quando soube do caso, e aí é que ficou bom, peguei a fazer misérias". (SALVADORI, 1990, *apud*. SCHWARCZ 1995).

Sobre o mesmo caso João da Baiana falou em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som em 1966²⁹.

"Eu nunca tive mestres, aprendi sozinho, mesmo porque samba e pandeiro eram proibidos. A polícia perseguia a gente. Eu ia tocar pandeiro na festa da Penha e a polícia me tomava o instrumento. Uma vez o Pinheiro Machado quis saber por quê. Houve uma festa no Morro da Graça – o palácio dele – e eu não fui. Pinheiro Machado, Marechal Hermes, Coronel Costa, todos viviam nas casas das baianas. Pinheiro Machado achou um absurdo e mandou um recado para que ele fosse falar com ele no Senado. E eu fui. O Senado era na Rua do Areal. Vocês sabem qual é a Rua do Areal? É a atual Moncorvo Filho. O Senado era ali na esquina, perto da casa da Moeda, na Praça da República. Ele então perguntou porque eu não fora à casa dele e eu respondi que não tinha comparecido porque a polícia havia apreendido o meu pandeiro na Festa da Penha. Depois quis saber se eu tinha brigado e onde se poderia mandar fazer outro pandeiro. Esclareci que só tinha a casa do "seu" Oscar, o "Cavaquinho e Ouro", na Rua da Carioca nº. 1.908. Pinheiro pegou um pedaço de papel e escreveu uma ordem para o "seu" Oscar fazer um pandeiro com a seguinte dedicatória: A minha admiração, João da Baiana – Senador Pinheiro Machado. (...) Foi em 1908, quando ele me deu o pandeiro. Ainda tenho o pandeiro em casa, mas não toco mais. É uma relíquia, um troféu. Ele está daquele jeito, com esparadrapo e azinhavre. Não posso reformá-lo"

Com o aval do senador, pouco a pouco João da Baiana foi se tornando referência no universo da música urbana carioca. Sua união com Pixinguinha marcou o uso do pandeiro no choro, que posteriormente influenciaria uma série de pandeiristas.

O pandeiro do choro é o pandeiro de couro. Os pandeiros de acrílico, nylon ou fórmica são mais usados pelos sambistas. É interessante perceber que partindo das diferenciações sobre o uso dos pandeiros torna-se possível compreender as relações entre os universos do samba e do choro.

Para elucidar essa diferença descrevo algumas situações vivenciadas no período do trabalho de campo. Um dos casos se passou em uma das minhas aulas na Escola Portátil³⁰. Em sua segunda aula um dos alunos se apresentou ao professor com um pandeiro de acrílico, logo o professor o perguntou se ele já havia comprado seu pandeiro de couro, o que deixa claro que o pandeiro utilizado pelo choro é o pandeiro de couro, excluindo os modelos confeccionados com outro tipo de material.

²⁹ Primeira entrevista do Conselho Superior de Música Popular Brasileira do Museu da Imagem e do Som (MIS), realizada no dia 24/08/1966 com João da Baiana. Entrevistadores: Hermínio Belo de Carvalho e Aluísio de Alencar Pinto. In: As vozes desassombradas do Museu.

³⁰ Essas conversas se realizaram em uma das aulas de pandeiro que tive na Escola, no entanto esse registro não foi gravado. Portanto, ele está sendo contado aqui de acordo com minhas lembranças.

Em aula do dia 17 de maio de 2008 o professor chamou a atenção dos alunos para que tivessem cuidado com a postura e com a forma de segurar o pandeiro. A forma de segurá-lo é muito importante para os alunos da Escola. Em diversas aulas esse assunto foi retomado, o que nos fez perceber a grande importância que essa ação tinha na formação do pandeirista de choro. Em outra aula, o professor chamou atenção para o fato de que o aluno que não respeitasse essa regra estaria se assemelhando a um “pandeirista de boteco”, que segundo ele, toca com o pandeiro baixo entre as pernas, fazendo som para as formigas.



24. O professor Celsinho Silva ensina aos alunos a forma correta de segurar o pandeiro.

*III Festival Nacional de Choro. Fevereiro de 2007, São Pedro, SP.*³¹

A forma correta de se portar na aula de pandeiro é sentando na ponta da cadeira com a coluna reta e os pés apoiados no chão. Nesse sentido, podemos perceber que a forma de tocar ganha um significado muito particular para os alunos da Escola e é cobrada a todo o momento. Em algumas turmas o professor passa diversas aulas ensinando e revendo a posição de segurar o pandeiro e o lugar onde se deve bater para tirar o som correto do couro.

Em outro caso presenciado na sala de aula, o professor, ao ensinar um dos toques do pandeiro, faz uma diferença entre a batida do choro e a batida do pagode. Ao questionar o professor sobre essa diferença, obtive a seguinte resposta: “Você pode

³¹ Fonte: Site da Escola Portátil de Música. (Acesso em: 02/01/09)

tocar de qualquer jeito, mas nós tocamos assim. Nós tocamos diferente!”³². Nos encontros da aula de pandeiro o professor cobrava dos alunos mais empenho e estudo. Algumas vezes os alunos foram questionados se estavam realmente estudando e se dedicando ao instrumento. Nessa aula ao revisar a forma que cada aluno tocava o professor não ficou satisfeito e colocou a todos em recuperação. Não uma recuperação formal, mas uma revisão geral da forma de tocar de cada aluno. Nesse encontro observou-se a postura dos alunos, a forma de segurar o pandeiro e como cada aluno o fazia individualmente. Cobrou-se empenho e estudo. E ao constatar que os alunos não estavam dedicando as horas necessárias ao estudo, o professor fez com que a turma retomasse os ensinamentos básicos do pandeiro: como segurar, treinar o lugar correto para tirar o som, a postura correta, a posição do braço. Ouviu-se aluno por aluno para que fosse possível acompanhar o desempenho individual de cada um.

É interessante notar que um uso específico da linguagem também sinaliza a ideia de pertencimento. Por vezes o professor se utiliza do pronome na primeira pessoa do plural para falar de uma forma de tocar que pertence a um grupo. Ao se referir a “nós”, ele está falando de um grupo de músicos muito influenciado pelo modo de tocar de Jorginho do Pandeiro, também professor da Escola, que surgiu no cenário musical na década de 50, quando tocava pandeiro no Regional de Benedito Lacerda. Jorginho desenvolveu um estilo próprio de tocar que influenciou uma geração de novos pandeiristas, inclusive seu filho e seu neto, também professores da Escola Portátil. (ver Cazes, 2005.)

No decorrer dos encontros era possível perceber algumas sanções que reprimiam os alunos quanto à forma de tocar. A crítica do professor era a de que os alunos estavam tocando muito reto, estavam se preocupando em fazer o movimento e não se preocupando com o som. A preocupação com a técnica era maior que a preocupação com o som. Nesse momento da aula o professor chamou atenção para a noção de *intenção*, que pode ser pensada como algo da ordem do sentimento, como uma forma mais intuitiva de tocar. A *intenção* é responsável por um som mais cadenciado. Há, portanto uma preocupação com que o domínio da técnica, no entanto, esteja conjugada com uma *intenção* de tocar. Além de querer tocar o aluno é bastante incentivado a gostar de tocar. Nesse sentido, o domínio da técnica não se afasta de uma noção de tocar com sentimento, de tocar por prazer. A emoção não é abandonada, ou seja, o domínio

³² Frase dita pelo professor de pandeiro Eduardo Silva durante aula assistida no decorrer do primeiro semestre de 2008.

da técnica deve estar associado a essa *intenção*. A ênfase no aprimoramento do prazer no ato de tocar pandeiro tem como ponto máximo a frase do professor: “Tá faltando tocar!”, dita enquanto todos estavam tocando seus instrumentos. O incentivo do professor para o aprimoramento da técnica e para a vontade de tocar é mais um dos elos que corroboram para o fortalecimento do grupo.

As regras apreendidas na Escola Portátil conferem ao saber de tocar pandeiro do aluno um formato diferenciado. Ao se aprimorar na técnica o aluno se distancia cada vez mais dos pandeiristas amadores, dos simples tocadores de boteco. O pandeirista formado da EPM é um músico capacitado que toca pandeiro para além do simples ato de bater a mão no couro. O pandeirista da EPM se diferencia por sua forma de tocar, pela técnica apurada apreendida nas aulas e pela forma com que é capaz de passear por diversos estilos musicais. Ele é capaz de diferenciar a partir da forma de tocar e da relação que estabelece como instrumento, uma polca de um maxixe, de uma marcha, de um samba e de um choro, pelo domínio da técnica. Ele é capaz de saber exatamente o som que se pode emitir de cada parte do pandeiro e toca com maestria porque é capaz de dominar as técnicas do instrumento.

O pandeirista de choro não é um mero tocador, ele é capaz de escrever e ler a partir das regras de leitura e escrita musical os desenhos do pandeiro e a forma que ele é utilizado nos diversos estilos musicais. Também aprende a dosar a altura do som, e de acordo com a necessidade do grupo que está tocando, saber o momento certo em que pode solar ou quando deve simplesmente fazer a base para a execução dos demais instrumentos. Essa é uma questão que está colocada na prática de conjunto que acontece no Bandão. Diversas vezes os alunos de pandeiro recebem uma desaprovação dos professores de outros instrumentos por estarem tocando mais alto que todos os outros e imediatamente os alunos são chamados atenção para tocar o instrumento de forma mais branda. Todos esses códigos só puderam ser apreendidos a partir da convivência na Escola. A partir dessa experiência foi possível compreender que tocar pandeiro é muito mais do que bater no couro, é dominar o instrumento, é saber utilizá-lo em cada momento a favor do próprio músico e do grupo musical em que ele se insere. A análise dessas questões foi possibilitada pela imersão no contexto no qual a música se faz e no contexto no qual o pandeirista de choro se insere. O pandeirista de choro formado na EPM se distingue a partir do domínio desses códigos que podem ser apreendidos de diversas formas, direta ou indiretamente e que conferem uma valorização ao aprendizado escolar.

3 APONTAMENTOS PARA UM DEBATE SOBRE O SAMBA E O CHORO

3.1 Sobre o samba

O samba tem sua história marcadamente relacionada às populações negras urbanas cariocas. Diferentemente do choro que surge como uma forma de executar músicas de origem europeia que circulavam pelos bailes da elite carioca o samba, como aponta Tinhorão é resultado de um processo consciente que tinha por objetivo atender a uma demanda por ritmos que embalassem a passagem dos ranchos carnavalescos. A marcha e o samba são, portanto produtos conscientes do carnaval de rua carioca e surgem para suprir uma demanda musical que havia por volta de 1870.

As classes mais abastadas dedicavam-se aos carnavais inspirados nos carnavais venezianos em clubes, bailes e grandes desfiles. Era o carnaval moderno, aristocrático, que surgia da luta contra o entrudo e o zé-pereira. O entrudo era um antigo jogo carnavalesco de origem portuguesa, que consistia em lançar nas pessoas água, líquidos variados, farinha entre outras coisas e que permaneceu no carnaval de rua da cidade do Rio de Janeiro até princípios do século XX. O zé-pereira por sua vez era o nome dado aos grupos de homens que saíam nas ruas no carnaval tocando seus tambores. O carnaval acontecia diante de um cenário de disputas políticas e em meio a propostas de modernização da cidade. A população pobre, no entanto, sem recursos se viu obrigada a criar uma forma própria de brincar o carnaval e assim surgem os ranchos formados em sua maioria por baianos que moravam nas imediações do cais do porto.

Somente em 1917, data da primeira gravação de um samba “Pelo Telefone”, é que o samba ganha projeção. A partir daí o samba nascido de uma relação com o carnaval de rua, passou logo em seguida aos domínios da classe média carioca que dominavam os discos e as rádios do período.

As marchas rancho sofreram algumas modificações com passar do tempo, e passaram a ser mais valorizadas principalmente a partir da entrada de grupos ligados ao funcionalismo público urbano, e aos funcionários de fábricas dentre outros.

“De fato, como o tal grupo, já colocado um degrau acima da hierarquia das classes populares, era o mesmo que no século XIX tinha permitido o aparecimento do choro, sua preocupação de ‘elevação’ viria influir nessa formação do novo rancho, tornando-o agora mais preocupado em ‘mostrar o valor’ de sua gente

perante o público das camadas mais altas do que em refletir sua verdade sócio-cultural. Em vez da ênfase sobre o ritmo das castanholas, o Ameno Resedá estreou no Carnaval de rua carioca de 1908 exibindo orquestra de vinte figuras, com seção de sopros e coro de pastoras ensaiado a várias vozes, para cantar um repertório de catorze marchas, algumas das quais aproveitando trechos da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, e da opereta *A Gueixa*, de Sidney Jones” (TINHORÃO, 1998, p. 272).

O espírito da época remete, portanto uma tentativa de aproximação da cultura erudita. Sobre a relação da música popular urbana com a classe média vigente à época faz-se importante chamar atenção para a figura de Francisco Mignone que é citado nos livros de história da música brasileira juntamente com Mário de Andrade como um dos formuladores da proposta de nacionalização artística com base na música popular vivenciada no país no início XX. Embora fosse visto por muitos como um artista que transitava entre o popular e erudito, Mignone possuía um pseudônimo, Chico Bororó, que assinava suas composições de polcas, choros, maxixes que pertenciam ao universo da música popular. (ver TRAVASSOS, 2000). Mignone que cursou o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, e foi colega do escritor Mário de Andrade, fazia o uso do pseudônimo para assinar composições populares, pois tinha a necessidade de separar o compositor de música para concertos do compositor popular. Travassos chama atenção para o fato de que César Guerra-Peixe também se utilizou de pseudônimos para suas composições de boleros, marchas, choros e sambas. E embora tenha sido um defensor da cultura popular e folclórica do Brasil, via-se no dever de proteger sua produção erudita, como cita Travassos, sua posição de compositor de música séria.

Os compositores que transitavam entre o popular e o erudito se utilizavam dos pseudônimos para que as composições populares não manchassem seu currículo de músicos eruditos. A música que se fazia em princípios do século passado era executada em espaços hierarquizados: salas de cinema, cafés concertos, banquetes e casamentos, bailes, dentre outros espaços que o músico poderia se apresentar, eram espaços marcadamente hierarquizados onde os públicos eram diferenciados. Nesse sentido a intenção de diferenciar-se do mundo popular era uma questão colocada para alguns músicos que circulavam entre os espaços do erudito e do popular. “O encobrimento ganha sentido neste cenário hierarquizado porque protege identidades e assegura certa autonomia criativa.” (TRAVASSOS, 2000, p. 14). Essa charge permite visualizar os espaços de convivência e o público que circulava em cada ambiente conforme comenta Travassos em seu texto.



25. Diz-me o que cantas... direi de que bairro és. / “Bem sei que tu me desprezas”... (Cidade Nova, Gamboa, Saúde e adjacências) / “À noite o plenilúcio [lua cheia] é como um sonho”... (São Cristóvão, Vila Isabel e vizinhanças). / “Non támo piu! Vorrei morir!”... (Botafogo, Copacabana e outros babéis).³³

A charge apresenta estilos musicais e contextos diferentes, mas isso não significa dizer que se tratam de universos diametralmente opostos, de mundos separados. Naqueles tempos era possível encontrar músicos que transitassem pelos mundos. Villa-Lobos, por exemplo, era presença constante nas rodas na casa de Pixinguinha. O modernismo foi um dos grandes responsáveis por esses pontos de contato entre erudito e popular, a partir da intenção de trabalhar uma noção de erudição que estivesse relacionada à cultura popular da época.

Nos anos 20 com a repressão policial que em princípios da República se fazia contra o samba, a malandragem e as reuniões religiosas, o território de encontro passou da rua às casas das tias baianas, que à época contavam com certo prestígio social.

³³Fonte: Raul Pederneiras. In: DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

Dentre elas destacam-se tia Ciata, tia Prisciliana e tia Amélia, que faziam dos seus quintais verdadeiros espaços de diversão popular.

Em 1927 surgiu a primeira Escola de samba no bairro do Estácio, a Deixa Falar. Esse burburinho em torno do samba interessou a gravadoras como a Odeon e Casa Edison. Em 1930 o samba já se encontrava “amansado” e caiu no gosto das classes médias. Os ranchos desenvolveram uma forma adaptada de marcha que foi logo incorporada pelos compositores da época do disco e do rádio. As gravadoras tiveram papel importante para a formação do samba desses novos tempos. Os novos grupos dedicavam-se a unir os velhos grupos de choro com a percussão do samba popular. Esses grupos receberam o nome de regionais.

“Um casamento musical que se revelaria por sinal muito fecundo porque, como ainda naquela virada dos anos 30 se comprovaria – e desde os tempos do choro se antecipava –, pela valorização da melodia, os conjuntos regionais podiam chagar ao samba-canção, e pela mistura do fraseado do choro e o apoio rítmico do acompanhamento do samba, ao samba-choro e ao samba-de-breque.” (TINHORÃO, 1998, p. 296 e 297).

A música formada pela síntese entre o samba e choro foi capaz de dar novo vigor a música popular carioca. Utilizada mais tarde pelo Estado Novo na gestão do presidente da República Getúlio Vargas teve um papel fundamental para a representação de um novo modelo de política e de um novo projeto econômico que se fundamentava no desenvolvimento do estado nacional. Essa nova música foi capaz de ser assimilada pela classe média e mais tarde se tornou a base para diversos desdobramentos da música popular brasileira.

3.2 Pandeiro de Couro x Pandeiro de Fórmica: o samba e o choro no universo da Escola Portátil de Música

Logo de início percebi que ao fim das aulas, as rodas se multiplicavam pelo pátio da Escola e normalmente havia somente uma roda que se dedicava ao samba. Nessas ocasiões percebi que mesmo no repertório do samba dos alunos da Escola alguns compositores não entravam. Dentre “os sambas que não se cantavam” encontravam-se os de Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz e Jorge Aragão, por exemplo. Comecei a perceber algo que indicava a existência de um gosto compartilhado no universo do choro.

Em conversa com um aluno do curso de cavaquinho pude ter acesso a uma história interessante. Uma das professoras da Escola chamou atenção para o fato de o samba ter perdido sua “essência”, quando os sambistas deixaram de ser acompanhados pelos chorões. Esse mesmo aluno chamou atenção para o fato de que na Escola os sambistas e chorões não gostam de ser chamados de pagodeiros. Se os alunos tocarem o pandeiro de maneira distinta a que é ensinada na Escola eles são recriminados por estarem fazendo “barulho” com o pandeiro. Isso acontece também em relação aos demais instrumentos de percussão. O aluno é chamado atenção. Nas palavras dele “toma-lhe esporro e olho torto”. Esses tipos de reprovação podem ser percebidos nas falas dos alunos de várias formas. Elas podem ser diretas como coloca o aluno, em forma de “esporro”, que ocorre quando o professor pune oralmente os alunos, ou pela forma de “olho torto”, que são as formas de desaprovação onde não se utilizam palavras apenas gestos e olhares. Ao escapulir, ou fugir à regra, o aluno recebe uma sanção moral dos professores.

A divisão entre samba e choro não existia entre os antigos músicos. Como pudemos perceber no breve histórico sobre o samba, foi a partir dessa união que surgiu um tipo de samba de sucesso nos anos 30 e 40. No entanto no caso da Escola Portátil diversas atitudes chamavam atenção para uma rixa entre os dois estilos musicais. Questionado sobre o distanciamento entre o samba e o choro o professor Maurício Carrilho deu o seguinte depoimento:

“Na verdade no início eram os mesmos... Os iniciadores do samba, os primeiros compositores do samba, muitos eram compositores de choro antes, né como o Pixinguinha, o Donga... Depois o samba foi se diversificando, foram criados outros estilos, aí tinha a turma do Estácio do Ismael Silva, do Bide, do Marçal, que tinha um jeito de fazer samba diferente e tal, mas que de qualquer forma uma das figuras mais importantes do samba do Estácio era o Benedito Lacerda, que foi um dos maiores flautistas de choro de

todos os tempos, que inclusive era cantor de samba. Também gravou..., tem gravações dele maravilhosas, cantando bem pra caramba. (...) E eles acompanhavam... O regional do Canhoto, o regional do Benedito Lacerda, como era chamado antes acompanhou grande parte, os principais cantores de samba.”

Não só samba e choro eram tocados pelos mesmos músicos, mas também outros gêneros musicais que mais tarde se diferenciaram. Segundo ainda Maurício Carrilho, Paulinho da Viola talvez seja o último representante dessa ligação:

“Durante 30 anos eles gravaram praticamente tudo, era o regional mais atuante no acompanhamento de samba, não só de samba, mas de música nordestina também, Luiz Gonzaga gravava com eles, Jackson do Pandeiro, a turma toda gravava com eles. Eu acho que essa relação do choro e do samba ela permaneceu forte até a geração do Cartola, Nelson Cavaquinho, fica evidente. Paulinho da Viola talvez seja o último representante dessa ligação, que é também um grande compositor de samba e de choro.”

A separação do choro vem com o pagode, considerado “impuro”, influenciado pela música estrangeira. O pagode seria o samba de má qualidade, permeável a outros gêneros musicais. Vejamos a sequência do depoimento de Carrilho:

“Eu acho que a partir do pagode, ou seja, quando o pessoal do samba começou a ter como referência a música estrangeira ou a música mais é... quer dizer quando perdeu o fio da meada. Na verdade não foi o choro que se distanciou do samba foi o samba que se distanciou do choro. Primeiro eles foram piorando musicalmente muito e depois começaram a usar elementos de música sertaneja, de bolero, de músicas estranhas a cultura do samba com cada vez mais peso, esses elementos e a música foi ficando esquisita e o nível foi caindo muito, o nível de cantores de samba também foi caindo, o nível de composição.”

O pagode e a música de má qualidade são associados aos meios de comunicação de massa, principalmente às gravadoras e ao rádio.

“O mais curioso é que na verdade o samba de boa qualidade ele continua sendo composto, ele só não é veiculado e no lugar dele é veiculada essa música de quinta categoria. E eu acho que não existe dentro do ambiente do samba especificamente nenhuma atitude tomada no sentido de resgatar os seus fundamentos pra que o samba volte a progredir (...).”

As transformações podem ocorrer, mas respeitando a identidade de um gênero musical, que não pode perder suas características básicas:

“Porque ninguém é a favor da cristalização de nenhuma música, da estagnação de nada. A gente acredita que a música popular é uma música viva, que está em constante transformação, mas existe um caminho pra ela percorrer dela, guardando sua essência. Ela se desenvolve poeticamente, harmonicamente, melodicamente, ritmicamente, mas guardando suas características. Você não precisa se transformar em outra coisa pra evoluir. Isso não é evolução, isso é involução. Você está degenerando a música se você começa a misturar numa proporção perigosa com outras coisas, eu acho que isso que aconteceu com o samba.”

A parceria entre o choro e o samba pode ocorrer, se o samba for aquele de verdade:

“Quando a gente convidou a Amélia pra dar aula de samba e choro na Escola, isso nada mais foi do que uma tentativa do choro de resgatar o repertório de samba de qualidade, pra dar oportunidade pras pessoas, pros jovens que estão querendo estudar essa música acesso ao samba de verdade a esse samba que ficou fora da mídia, fora das gravadoras, ou programas de rádio. (...) A gente está tentando ajudar nesse sentido. Mesmo no que se refere a instrumentistas, eu acho que tem muita gente que vem do samba pra Escola, que vem até do pagode, do samba sarado, mas que vem estudar e na Escola toma contato com um samba de qualidade melhor, com um repertório de choro variado e isso faz com que ele comece a prestar atenção em outras coisas.”

Para os professores da Escola, uma de suas funções principais é a defesa de certo gênero musical que estaria se perdendo por influência de outros gêneros musicais e pela atuação da mídia. À Escola cabe formar chorões dentro da perspectiva defendida por Carrilho, ou seja, os professores precisam ensinar aos alunos o que é o bom e o que é medíocre, o que é tradição e o que é consumo.

“Eu acho que a Escola tem a função de... Inclusive a inclusão dessa matéria no ano que vem da apreciação musical, tem esse objetivo de ajudar as pessoas nisso, no conhecimento... Porque às vezes o cara não vai na midiateca pegar um disco porque ele não sabe o que pegar, não conhece nada, não tem referência. Outro dia os caras fizeram uma enquete lá com os alunos e eles não sabiam, não conheciam músicas inacreditáveis, tipo: como é que se chama aquela música do Noel, que eu esqueci o nome...(canta). As Pastorinhas, Jardineira, músicas de carnaval, ninguém conhecia nada. Então é uma coisa estranha isso, as coisas que foram passadas de geração em geração durante muito tempo, chegou nessa interrompeu. E a gente tem umas figuras lá como uns meninos que vieram lá de Ramos, dessa oficina lá da comunidade do Alemão que tocavam só rock, sabiam três acordes e hoje viraram uns fanáticos por choro, conhecem tudo, estudam tudo. Tem todos os discos, levam todos os discos da midiateca pra casa copiam, ficam ouvindo. Então a Escola tem essa função também de ser um centro de estudo dessa música, de conhecimento, não só de técnica, pra tocar, mas pra... reviver nas pessoas o prazer de ouvir música boa.”

É interessante perceber no discurso do professor os caminhos diferenciados que num dado momento o samba e o choro tiveram. No caso da convivência na Escola, alguns alunos talvez não consigam elaborar um discurso que vá de encontro com o proposto pelo professor. No entanto é interessante perceber que nas brincadeiras há sempre um interesse de distanciar-se do samba e do pagode. Desvalorizar o instrumento do outro é um caminho muito comum, nesse sentido. Pandeiros de acrílico e fórmica, cavaquinhos coloridos, ou mesmo comportamentos que são relacionados aos grupos de pagode, como usar óculos na cabeça ou fazer passinhos de dança estão presentes no cotidiano da Escola, e são acionados quando se deseja marcar o distanciamento com o universo do samba e do pagode.

Nas rodas que se formavam no pátio da Escola, ou na cantina, quando um aluno puxava um samba que não era bem aceito pelo grupo dos chorões da EPM, surgiam comentários como: “Isso não é coisa de nego, é coisa de nego sem categoria.”.

Um aluno que queria gozar seu colega que imitava um pagodeiro comentou: “E o cavaquinho não tem que ser dessa cor, tem que ser branco.”.

As reações ao pagode são fortes, os alunos reagem, distanciam-se, identificam e marginalizam: “Isso é pagode” (...) “Meu samba é coisa séria”.

Segundo Bourdieu, “A intolerância estética exerce violências terríveis. A aversão pelos estilos de vida diferentes é sem dúvida, uma das mais fortes barreiras entre as classes.” (BOURDIEU, 2008, p. 57). Essa intolerância estética no caso da EPM traduz-se numa violência discursiva em relação ao samba e ao pagode, por vezes direta por outras em tom jocoso.



26. Roda improvisada que ocorre com frequência aos sábados após as aulas na cantina da EPM.

Uma aluna da Escola narrou uma situação emblemática ocorrida no IV Festival de Choro de 2008. O festival era realizado anualmente num período próximo ao carnaval num hotel Fazenda na cidade de São Paulo ³⁴. Naquela ocasião depois de um dia de cursos e dedicação ao choro, os alunos e alguns professores da Escola, ao anoitecer, pegaram seus instrumentos, fizeram um samba enredo sobre a EPM e saíram pelo hotel em desfile. Tendo visto aquela algazarra um dos professores da Escola chamou a atenção de todos com a seguinte frase:

“Isso é um festival de choro e não um festival de samba”.

³⁴ O Festival de Choro de 2009 ainda não ocorreu, segundo os professores por falta de patrocínio. No entanto existe uma previsão de que ele ocorra em 2010.

É interessante pensar como a ideia de algazarra está relacionada ao samba e não ao choro. Torna-se claro que não cabe aos chorões uma postura mais festiva e “descompromissada”, característica dos sambistas. O choro é fruto de um aprendizado sério, proporcionado pela Escola de Música!

Fazer parte da Escola Portátil de Música requer que os alunos passem a ter um gosto partilhado. Há uma tradição cultivada, que tem como referência os músicos chorões que foram consagrados até a década de 70. Os músicos dos anos 30, 40, e 50, fruto da boa relação entre samba e o choro são muito valorizados. Enquanto das décadas de 80 e 90, somente se valoriza a produção de determinados compositores.

Teresa Cristina, em entrevista para o Jornal O Globo de 13 de abril de 2008, fala de suas discussões com Arlindo Cruz, em que este último diz que os frequentadores da Lapa não gostam de pagode, referindo-se a produção de samba dos anos 80, que tem como expoentes Zeca Pagodinho, Jorge Aragão e Beth Carvalho, por exemplo. Essa é uma questão muito interessante e que esse trabalho ajuda a explorar. A EPM possui uma midiateca, que funciona como uma biblioteca, só que no caso o acervo é composto por CDs. Nesse espaço os alunos podem fazer empréstimos de obras que são referência para o choro. É muito interessante perceber que apesar de não se restringir ao choro, e possuir em seu acervo obras como a de Lia de Itamaracá, Elton Medeiros, João Nogueira, Geraldo Pereira e Chico Buarque, a midiateca não possui obras de alguns sambistas importantes no gênero, principalmente obras de compositores surgidos na geração Cacique de Ramos e aí eu cito alguns como Zeca Pagodinho, Fundo de Quintal, Arlindo Cruz ou Beth Carvalho, considerados de outra linhagem do samba.

A midiateca da EPM (ver Apêndice A) possui em seu acervo 220 títulos, e inclui compositores tradicionais do choro, dentre os quais Chiquinha Gonzaga, Antônio Callado, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros, Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho, músicos que possuem a carreira intimamente relacionada ao choro. No entanto encontram-se na composição da Midiateca CDs como “*A MÚSICA BRASILEIRA DESTE SÉCULO POR SEUS AUTORES E INTÉRPRETES*” que inclui composições de Tom Jobim e Vinicius de Moraes compositores que possuem suas trajetórias musicais relacionadas à Bossa Nova, também encontram-se composições de Chico Buarque. Nesse mesmo CD aparecem composições de João Pernambuco, Canhoto, Raphael Rabello e Heitor Villa-Lobos, todos possuem ao seu modo uma relação mais estreita com o universo do choro.

O acervo ainda incorpora a obra de alguns sambistas como o CD "*BOTECO DO ARLINDO*" que tem João Nogueira como intérprete de algumas parcerias suas com Paulo César Pinheiro, Luiz Carlos da Vila e Nei Lopes. São composições mais conectadas ao mundo do samba. Sobre o samba também se encontra disponível o CD "*RODA DE SAMBA - CONJUNTO A VOZ DO MORRO*" com gravações de composições de Zé Kéti, Elton Medeiros e Paulinho da Viola.

Também é possível encontrar no acervo obras como o CD "*ANIBAL TROILO, ROBERTO GRELA Y SU CUARTETO TÍPICO*" com interpretações dos músicos argentinos Anibal Troilo e Roberto Grella de tangos argentinos. Em relação a composições estrangeiras presentes na midiateca, também vale citar o CD "*TOGETHERING*" com composições de jazz de Kenny Burrell e Grover Washington Jr.

Sobre a produção musical de outros estados é interessante citar a presença do CD "*EU SOU LIA*", com interpretação da cirandeira pernambucana Lia de Itamaracá, que tem entre suas composições cirandas, cocos e maracatus. Esse CD foi lançado em 2000, pela gravadora Records e mais tarde reeditado pela Rob Digital. Seu repertório incluía cocos, maracatus e cirandas acompanhadas por percussão e saxofone. Destaca-se ainda o CD "*QUINTETO DA PARAÍBA, CAPIBA E GONZAGÃO*" com gravações de compositores como Capiba e Luiz Gonzaga, ambos nordestinos.

A midiateca possui também CDs com composições de músicos contemporâneos não relacionados estritamente ao choro entre eles: Baden Powell, Guinga, Wagner Tiso, Hermeto Pascoal e Yamandu Costa.

Gostaria de chamar atenção para a diversidade de compositores que possuem suas composições presentes na midiateca da EPM. Embora muitos não estejam historicamente relacionados às matrizes tradicionais do choro. São CDs de jazz, de tango argentino, de música instrumental, de cirandas, de samba que figuram entre as composições que "merecem ser ouvidas". A midiateca é como uma biblioteca que possui ao invés de livros, CDs em seu acervo. Os alunos podem fazer empréstimos dos CDs e levá-los para casa para que possam ouvir e aprender melhor sobre choro. A midiateca é importante para a Escola, pois funciona como centro de estudos pra que o aluno possa conhecer melhor a música popular brasileira.

Privilegiam-se uns em detrimento de outros e é interessante perceber que há uma representação significativa das composições de choro. No entanto a escolha pelo repertório de samba que faz parte da EPM marca um corte que a meu ver pode ser

pensado a partir da referência de Maurício Carrilho de que havia uma aproximação entre samba e choro até a geração de Paulinho da Viola que segundo ele foi um dos últimos pontos de contato entre o samba e o choro. A presença na midiateca de músicos de samba contemporâneos a Paulinho da Viola é bem reduzida a algumas interpretações de João Nogueira de compositores como Elton Medeiros, Nei Lopes e Paulo César Pinheiro. Arlindo Cruz compositor de samba oriundo da geração Fundo de Quintal que se forma partir da década de 70 tem seu nome citado como compositor em CD gravado por João Nogueira (Faixa: Quando parei no sinal. CD: *JOÃO DE TODOS OS SAMBAS*), no entanto não há nenhum CD de sua autoria, ou mesmo do grupo Fundo de Quintal, da compositora Beth Carvalho, ou de Zeca Pagodinho que mesmo sendo compositores e intérpretes contemporâneos a João Nogueira e Paulinho da Viola não tiveram suas obras contempladas pela midiateca.

É interessante perceber, portanto que a midiateca passa a ser um lugar privilegiado para a escolha de títulos que permeiarão a formação do músico de choro durante sua passagem pela Escola. A midiateca representa o espaço de estudo ao qual o chorão deve se submeter. Ouvir é uma forma de estudo muito particular na EPM, tão importante quanto a prática do instrumento e a teoria musical, o aluno deve dedicar-se a ouvir às antigas referências como forma de aprendizado.

Portanto é possível perceber que o acervo da midiateca carrega consigo a formulação de um gosto comum, de obras que podem ser ouvidas em detrimento de outras que não podem. Forma-se com essa e outras ações um modo compartilhado, um grupo de regras, de comportamentos que se formulam pelo “estar na” Escola de choro, compondo uma forma comum de comportar-se e de ouvir. Essas regras são passíveis de serem percebidas tanto nas aulas de pandeiro, quanto nos limites que ultrapassam as salas de aula.

Nesse sentido, sou desafiada a pensar a experiência observada na Escola Portátil. O controle sobre o que se canta dentro da Escola e sobre que autores o aluno toma como referência pode torná-lo mais ou menos forte no interior daquele grupo. Nesse caso, a escolha das músicas que se deve cantar e a eleição dos ídolos, devem obedecer a uma lógica que se elabora dentro da Escola e que forma um grupo de “estabelecidos”, para utilizar o termo de Norbert Elias (2000). A postura de não cantar determinados sambas, por exemplo, pode ser uma forma de manter a superioridade do grupo e sua coesão. O medo da “poluição” forma um gosto compartilhado, comum, que confere aos sujeitos participantes dessa lógica certo status.

Tocar um pagode e utilizar um pandeiro de nylon, acrílico ou fórmica representa nesse ambiente um rompimento das regras e conseqüentemente um enfraquecimento do estudante em relação ao grupo.

Outra situação que é contada na Escola é uma “desavença” entre Luciana Rabello e Beth Carvalho. Ao conversar com uma estudante sobre meu projeto, fui incentivada a tomar cuidado com os nomes que falo dentro da Escola e para quem os falo. Um deles é o nome Beth Carvalho. Ao perguntá-la sobre o porquê da necessidade de cautela, ela me explicou que há um desentendimento entre Luciana Rabello e Beth Carvalho que aconteceu quando uma vez na casa de Luciana, Beth ousou criticar Elizeth Cardoso. Luciana, fã e amante da música de Elizeth, sentiu-se ofendida. A partir desse evento as duas não mantêm relações. A veracidade dessa história não foi comprovada por nenhuma das duas partes envolvidas no caso. No entanto essa história é utilizada aqui para pensar mais uma vez as relações entre o universo do choro e o mundo do samba.

O caso Elizeth Cardoso nos ajuda a pensar justamente que alguns sujeitos têm no interior do campo a força de criar regras que serão seguidas pelos demais. É interessante perceber que o caso se torna marcante, porque não acontece com qualquer um dos sujeitos no interior do campo, mas com um dos que podem ditar as regras a partir das quais o campo se estrutura. Nesse sentido, faz-se interessante chamar atenção para a colocação de Bourdieu de que a definição pelos limites dentro dos quais o campo irá atuar nada tem de abstrato. Existem “pessoas que podem classificar”. Ou seja, àqueles que no interior do campo são detentoras do capital simbólico que os permite dizer sobre as coisas. (BORDIEU, 2000). É nesse sentido que recorro a Bourdieu, principalmente para analisar o caso sobre a cantora Elizeth Cardoso, a partir do qual se estabelece um modo de agir no interior do campo.

Recorro ainda à obra de Norbert Elias para pensar as questões enunciadas no campo. O uso de Elias se dá no sentido de tentar compreender o mundo do choro, a partir da forma que seus membros o organizam. Em sua elaboração é possível perceber a tentativa de formulação de um grupo coeso, com regras próprias, algumas das quais apontei anteriormente. No entanto não é possível pensar, pois não há instrumentos para isso, que os chorões considerem os sambistas num outro nível de hierarquia, ou vice-versa. Trata-se aqui de pensar que os grupos de chorões e sambistas formulam suas regras internas diferentemente. Nesse sentido é importante pensar a formação de regras no interior de cada grupo específico, a maneira que elas são formuladas e vivenciadas

cotidianamente por cada sujeito envolvido em sua manutenção. A tentativa aqui é compreender se é possível pensar o gosto comum percebido nos alunos da Escola a partir das categorias estabelecidos-outsiders, proferidas por Elias. Nessa perspectiva, o caso já mencionado sobre Elizeth Cardoso nos faz perceber que esses grupos recorrem a tradições musicais diferentes. O que representa a tradição para um grupo não representa tradição para o outro. Os ídolos aos quais os grupos recorrem são diferenciados. A cisão entre grupos ocorre a partir do momento em que se desrespeita o ídolo do outro. Isso porque a construção dos ídolos se transforma em suporte para um conjunto de valores. Falar com uma colega da Escola sobre o samba e o choro acionou imediatamente um cuidado que é necessário ter para falar com os membros da Escola Portátil e para exemplificar esse cuidado, mencionou-se um caso concreto. Esse cuidado ao abordar alguns temas no interior de um grupo nos ajuda a pensar uma forma de auto-regulação que se percebe nas ações individuais dos membros do grupo. Essas ações individuais, no entanto são originadas da experiência na coletividade, pois é essa coletividade que regula as normas a partir das quais o grupo irá funcionar. A auto-regulação subordina os membros do grupo à vontade coletiva, que por sua vez fortalece a coesão interna do mesmo. Compreender os gostos pessoais de cada sujeito ou a opinião interna que o grupo faz de si pode, portanto ajudar a compreender os interesses do grupo. O desrespeito às normas é respondido com repúdio pelos outros membros. Esse repúdio pode ser apresentado de forma direta. No entanto na maioria das vezes ele é percebido na forma de sanção moral, realizada a partir de brincadeiras jocosas que ironizam e debocham dos modelos que não fazem parte daqueles que costumeiramente pertencem aos estabelecidos pelo grupo. Isso pode significar uma música que é cantada e que não corresponde a um repertório privilegiado; ao modelo de instrumento utilizado pelos músicos. No caso do pandeiro isso pode ser observado em relação pandeiros confeccionados com material de nylon, acrílico ou fórmica. No caso do cavaquinho em relação aos instrumentos coloridos, como exemplo, podemos citar os cavaquinhos brancos, azuis, verdes etc. Também podemos perceber essa recusa ao que não pertence ao grupo a partir das falas que desvalorizam o mundo do samba e do pagode. Dessa forma podemos compreender que o grupo se orienta de acordo com determinadas regras e recusá-las significa obter algum tipo de censura.

No mundo do samba e do choro, estabelecem-se distinções que os organiza de forma diferenciada. Essas diferenciações passaram a ser importantes para esse trabalho na medida em que se formulam dois grupos distintos, tanto no que se refere ao uso

diferente do material dos pandeiros; à formação dos ídolos de cada um desses grupos, ou a outras formas de diferenciação que se possam revelar.

A narrativa dessas histórias nos auxilia a pensar o choro que se elabora no ambiente institucionalizado da Escola Portátil. Estabelecem-se regras, formulam-se gostos, compartilham-se formas de vivenciar o ambiente. Anulam-se as diferenças na medida em que a turma tende a homogeneizar-se em sua forma de tocar, de segurar o pandeiro, de se comportar. Essas regras devem ser seguidas e incorporadas pelo pandeirista de choro, formando um grupo coeso, pouco receptivo a diferenças e cada vez mais homogêneo. É interessante percebermos com essas histórias a criação de um modo compartilhado, de um grupo de regras comportamentais que se formulam pelo “estar na” Escola de choro. Seja nas aulas de pandeiro, seja nos limites que ultrapassam as salas de aula.

Nesse sentido faz-se interessante pensar a formulação de gostos comuns e a formação de grupos que se erguem e se diferenciam de outros a partir dessas formulações. Existe nesse caso um capital simbólico que orienta as escolhas do grupo e fortalece a coletividade. Nesse universo compartilham-se símbolos, regras e significados. Nesse contexto os agentes possuem posições diferenciadas, estas definem seus pontos de vista sobre o espaço social, e seu interesse em transformá-lo ou conservá-lo. A condição e a posição dos sujeitos no interior dos campos se definem num universo relacional, que por sua vez é marcado pelas diferenças. É a partir delas que as identidades sociais se definem.

É possível perceber com a experiência vivenciada na Escola Portátil de Música a formulação de uma identidade que se constrói a partir da diferença, a partir de tudo que se opõe a ela. A formação do chorão se formula a partir de um ambiente de regras. O gosto que se compartilha fortalece a diferenciação entre os grupos e marca a condição de classe dos sujeitos que compartilham dos mesmos gostos. Nesse sentido o gosto musical, a forma de comportar-se, a escolha dos ídolos e o tipo de música que se ouve, são regras às quais o chorão deve se adaptar para fazer parte do grupo. No caso, dos pandeiristas, aos quais acompanhei com maior proximidade, soma-se a essas regras a forma de segurar o pandeiro, o lugar correto para tirar o som do couro, a postura ao tocar, entre outras normas que se instituem. Para ser um pandeirista de choro, com aprendizado na Escola Portátil, devem-se seguir determinadas regras que o diferenciam dos demais pandeiristas, pela forma de se comportar e tocar. Isso porque com pandeiro

de couro não se brinca e são justamente essas questões que diferenciam o pandeirista formado na Escola para um “pandeirista de boteco que toca para as formigas.”.

Por fim trata-se de avaliar o universo de regras que surgem na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro, a partir das leituras em Bourdieu e Elias sobre a afirmação da identidade a partir da diferença.

3.3 Ser chorão é coisa muito séria

A proposta desse capítulo é analisar a importância verificada na Escola em torno do ser “chorão”. Muitos dirão que o chorão é o músico que se dedica a tocar choro, mas a definição que pode ser elaborada a partir da experiência vivenciada na Escola Portátil não resume a isso. Como pôde ser percebido na Escola o chorão não é somente aquele que toca choro. Ser capaz de executar uma partitura não faz do seu executor um chorão. Existem códigos a partir dos quais o chorão deve se orientar. Formas de se comportar, regras do que ouvir ou da forma de tocar que trazem a tona um universo rico em torno do músico de choro. Há um ambiente onde a coletividade impõe determinadas regras, aceitá-las significa empoderar-se no interior do grupo. Nesse sentido a compreensão da noção de grupo, ganha uma importância singular. É a partir desse ambiente coletivo que se torna possível compreender o significado de ser um chorão formado na EPM. É interessante perceber na Escola a importância do “fazer parte”. O grupo simboliza o lugar onde se encontram referências comuns. Essas referências são sentidas paulatinamente pelos alunos recém matriculados que logo percebem a importância de adaptar-se em gostos e comportamentos. O modo de segurar um pandeiro é uma ação repleta de significados que são passados aos alunos novos de diversas formas. Seja direta ou indiretamente há uma coerção para que o aluno se submeta às regras estabelecidas. Seja por meio do olhar de estranhamento do professor a um instrumento que não “deve” ser utilizado, seja através de brincadeiras jocosas feitas pelos demais alunos em momentos de relaxamento, fora das salas de aula o aluno está o tempo todo sendo lembrado de um universo de regras que se impõe a ele naquele ambiente. Sem dúvida aderir ou não a essas regras, faz parte das escolhas de cada um. No entanto é possível perceber que esses níveis de apreensão diferenciam os alunos dentro da Escola. Dessa forma os mais adaptados e que melhor dominam os códigos que orientam o grupo são aqueles que mantêm a coesão do grupo e a manutenção dos códigos existentes.

É importante ressaltar que alunos mais antigos e, portanto mais sujeitos a adesão das regras internas são convidados para shows, formam grupos e podem inclusive ser convidados a tocar junto com os professores. Nesse sentido não se trata simplesmente em dizer que o tempo na Escola remeta simplesmente a um aprendizado maior. Vale lembrar que na Escola matriculam-se todos os anos alunos dos mais variados graus de instrução em música que reúne desde músicos amadores e estudantes de música a

músicos já formados. A EPM não é um curso de aprendizado em música. Para estar lá o aluno precisa fazer uma prova de instrumento que mede seu grau de conhecimento e possibilita formar turmas mais coesas de acordo com o grau de instrução que os alunos possuem, no entanto, todos sem exceção, têm no momento da matrícula ou já tiveram algum tipo de contato com o instrumento que pretendem se dedicar. Não se trata, portanto de pautar a discussão simplesmente em torno de argumentos técnicos de domínio do instrumento. É nesse sentido que esse trabalho sinaliza um *modus operandi* a partir do qual os alunos estão submetidos quando se matriculam na Escola que orienta para além da apuração da técnica musical, mas que se impõe de formas distintas, apresentando gostos, regras e valores muito próprios daquele espaço.

Nesse sentido é fundamental pensar a Escola como uma coletividade que orienta formulando saberes específicos que perpetuam a coesão do grupo de alunos que se formam na EPM. É muito comum nesse sentido a presença de ex-alunos que continuam frequentando a Escola e outros que se encontram matriculados a quatro ou cinco anos. Isso porque sendo a Escola um espaço de formação técnica e disseminação de valores ela pode não ter um fim. Embora haja um curso básico que se divide em níveis, não está colocada a ideia de uma formatura nos moldes clássicos das Escolas. Na EPM o aluno que desejar pode estar sempre presente em busca de um aprendizado constante, porque embora ele tenha o domínio da técnica há outros valores que estão em jogo. A companhia de um amigo, a conversa com professores e demais alunos, a possibilidade de tocar com professores, de garantir o contato com seus pares mesmo já não sendo aluno da Escola é fundamental para a elaboração de um *modus operandi* naquele ambiente.

“Nesse sentido é bastante interessante, porque meus amigos músicos, também tenho amigos músicos fora daqui, mas são praticamente todos daqui. E a Escola Portátil também desempenha um trabalho que acho muito bonito que não é só de formar..., porque a proposta da Escola é formar músicos pro mercado de trabalho de choro. Mas não é só isso que a Escola faz, a Escola faz muito mais do que isso. Tem gente aqui de 80 anos de idade que vem aqui tocar e passar o tempo. É um trabalho social de inclusão muito importante nesse aspecto. Porque tem gente que vem aqui aprender choro pra se aperfeiçoar na música; tem gente que vem aqui pra passar o tempo; tem gente que é perdida aqui né, não sabe o que tá fazendo; tem gente que gosta de choro e vem pra cá e tem gente que eu costumo brincar de dizer que é fatia melhor do bolo, que é o pessoal que vem aqui e que é chorão mesmo e gosta de choro e isso aqui é a vida da pessoa, é a alma, assim como é pra mim aqui. Choro pra mim é muito importante eu respiro isso o tempo todo, as gravações antigas, eu ouço. Fico ouvindo quem soube fazer o tempo todo.” (Entrevista concedida por Yuri em 11/2008, matriculado na EPM desde 2004).

Dessa forma esse alunado garante a manutenção de regras e valores e auxilia na sua disseminação para os alunos novos de formas muito tênues. Nas rodas fora de sala de aula, ou mesmo no Bandão, alunos novos, antigos alunos, ex-alunos e professores

são incentivados a tocar em grupo independente do nível de domínio técnico que possuem do instrumento. É fundamentalmente nesses momentos que valores e regras podem ser difundidos. Pode-se perceber certa satisfação por parte dos alunos em tocar com professores que muitas vezes são seus ídolos. Isso confere aos alunos um cetro orgulho em pertencer a EPM e compartilhar daqueles valores. É esse orgulho de pertencer a algo grande e a fazer parte de um grupo que tem uma tradição, uma história, o maior divulgador dos valores que se elaboram em torno do choro que se faz na EPM.

Esse orgulho de pertencer é vivenciado e pode ser percebido de diversas formas. É comum ouvir relatos que falam da Escola como um espaço singular ou que abordam a escolha por ser músico de choro com muita seriedade. Ao reunir pessoas com objetivos próximos, a EPM funciona para muitos como um lugar onde se encontram pares. Nessa perspectiva a Escola é percebida por muitos alunos como um lugar privilegiado. Nesse sentido muitas percepções em torno do ser chorão passam por fazer parte de um espaço especial de aprendizado que se mantém pelas aulas técnicas, mas também pela convivência com o grupo.

“Para mim, significa fazer parte de um universo privilegiado da música popular brasileira, compartilhando e transmitindo para as pessoas esse gênero musical que acho belíssimo.” (Entrevista concedida por Susana em 05/12/2008).

Esse universo privilegiado é, sem dúvida, elaborado em meio a regras, muitas das quais já foram mencionadas neste trabalho. No entanto gostaria de chamar atenção para a forma que os alunos percebem o choro e sua posição no interior do grupo. Muito embora os alunos façam parte do universo de regras e compartilhem os valores difundidos pela Escola, há variações de pertencimento no interior do grupo e formas de vivenciar as regras que diferenciam uns dos outros. Uma das formas de diferenciação está na dedicação que individualmente cada um tem em relação ao choro. Estudar e conhecer mais sobre o choro são valores que diferenciam dentro da Escola. Dedicar-se ao estudo técnico do instrumento, bem como compreender a tradição e a história do choro são um valor com um peso particular. Normalmente os alunos que mais se consideram dedicados são os mais estudiosos. Mas não estudiosos simplesmente no sentido de domínio técnico, mas também pela forma de tocar, de se comportar, de executar um repertório próximo ao difundido pela Escola e principalmente de se aproximar de uma concepção de chorão mais elaborada, que requer falar sobre o choro, sua história e seus ícones. O respeito aos antigos mestres do choro e a história do gênero

musical é fundamental para definir a forma de inserção do aluno no grupo. Esse pertencimento pode possuir expressões variadas. Vejamos o exemplo de uma aluna que se considera amante do choro e que, no entanto confessa não se dedicar aos estudos. Ela tem uma relação mais flexível em relação à EPM e isso se reflete nas influências musicais, que por sua vez são mais abrangentes e se distanciam de um repertório de choro mais clássico.

“Ouço boa música desde pequena, sempre incentivada pela minha mãe, e avó. Geralmente música popular brasileira. Ouvia Joyce, Maria Bethânia, Caetano, Toquinho, Ney Matogrosso, Zizi Possi, Clara Nunes, Gonzagão, Gonzaguinha, Elba com muito gosto, e já entendia o que eles diziam, enquanto brincava de bonecas. Aprendi a gostar de canções de violão, acalantos, do cancionero com minha irmã tocando. Foi resgate da infância. Aprendi a dizer não pra um som que não me agradava, mas não deixei de viver o reboleço musical de lambada, forró e outras danças de salão. Já estava crescendo!” (Entrevista concedida por Roberta em 03/12/2008, matriculada na EPM desde o 1º semestre de 2008).

Essa descrição de influências feita por uma aluna matriculada na EPM há menos de um ano dificilmente seria ouvida por um aluno mais antigo e conseqüentemente, com suas ideias muito melhor estabelecidas e arraigadas com o choro da EPM. E sobre o chorão ela continua:

“Pessoa que vive de choro noite e dia, se alimenta de choro, tem prazer em fazer choro, que é um espaço coletivo. Pode me incluir nesta, pela questão do prazer. Mas a minha dedicação aos estudos precisa se intensificar, pra eu me tornar uma verdadeira representante desta classe. Esta não é minha profissão, nem idealizo que seja um dia.”. (Entrevista concedida por Roberta em 03/12/2008, matriculada na EPM desde o 1º semestre de 2008).

No caso dessa aluna é interessante perceber que o chorão é quem vive de choro noite e dia ela, no entanto não se enquadra nessa categoria pela falta de dedicação aos estudos. Já o aluno Yuri possui uma percepção de chorão que também reflete uma seriedade no fazer, no entanto é possível perceber em sua descrição que há uma aproximação maior de uma ideia de dedicação.

“Ser chorão é um negócio muito sério. Ser chorão não é tocar choro, não é só tocar choro, é muito mais do que tocar choro. Porque o choro é uma linguagem. É mesma coisa, assim, o cara é daqui do Brasil e ele fala inglês. Entrou num cursinho e fala inglês. Mas ele não tem o espírito do cara que mora na Inglaterra, nos Estados Unidos. É uma linguagem que..., o cara pode até tocar. Pode até falar inglês, pode até tocar choro, mas não necessariamente ele é chorão. Nossa é difícil explicar o que é ser chorão... Ser chorão é saber ouvir quem fez direito, é seguir a escola³⁵ mesmo. Ser chorão é isso, é seguir a escola. Às vezes tem um músico bom pra caramba, um excelente músico. Toca pra caramba e tem uma técnica fabulosa, mas não é chorão. Eu toco com diversas pessoas, inclusive com pessoas que não são chorões, mas que tocam choro. Pra mim é um zilhão de vezes mais prazeroso, tocar com um cara que às vezes não tem tanta técnica, não é músico de exímia qualidade, mas que é chorão tem o espírito ser chorão. Eu acho isso incrível isso incrível, sabe. Pois é: ser chorão é um negócio muito sério, é saber ouvir, volto a dizer é saber ouvir quem fez direito. É seguir

³⁵ Nesse caso o entrevistado não se refere à escola como uma instituição específica, mas sim às influências de um músico para os que o sucederam para aqueles que seguem a uma mesma linguagem musical. Ao dizer que pertence, por exemplo, a escola de violão do Maurício Carrilho, o músico pretende indicar Maurício Carrilho como sua referência no instrumento.

as escolas que estão aí pra ser seguidas. E teve gente que soube fazer direito.” (Entrevista concedida por Yuri em 11/2008, matriculado na EPM desde 2004).

Essas formas diferentes de inserção que se definem pela dedicação aos estudos são bastante percebidas na Escola. Os alunos mais dedicados formam grupos, são chamados para tocar com os professores em shows e tem na Escola uma inserção diferente daqueles que estão ali de forma mais relaxada.

Essa inserção diferenciada que pode ser percebida de diversas formas resulta na formação de um grupo coeso e respeitador de regras que são coletivamente mantidas. A dedicação ao estudo, o respeito à tradição, que se reflete no uso correto dos instrumentos e na escolha do repertório são peças chave para a compreensão desse universo. A adesão a essas regras é passível de ser captada quanto mais estreita a relação do aluno com aquele universo da Escola. Essa adesão vem com o tempo na Escola, no entanto não há um tempo certo para que ela aconteça. Muitos alunos mantêm essa relação mais relaxada em relação aos estudos. No entanto foi possível perceber que está com os alunos mais antigos do projeto o maior formato de adesão aos valores do choro que é feito na EPM. Com o passar do tempo, em contato com professores, valores e presenciando formas de execução do choro alguns alunos chamam atenção para o fato de terem modificado sua relação de respeito com aquela música.

Tocar choro é uma experiência coletiva. Tocar choro e ser um chorão são experiências distintas. O aluno que se dedica e estuda passa a conhecer melhor a história e dessa forma a valorizá-la.

“Essa música tem uma tradição que às vezes a gente simplesmente tocar a música, a gente não consegue captar. Ela tem uma história do lugar mesmo, vivendo aqui no Rio, tocando nos lugares onde grandes pessoas tocaram, indo naqueles bares onde todos os caras estiverem. Isso muda muito a nossa música e pra mim a Escola teve esse papel. Além da parte musical, estudo técnico, repertório, isso é ótimo lógico. O melhor foi aprender com os professores, conviver com os professores. Com os alunos também lógico, conviver com eles e tentar captar isso. Respeitar essa história tocando. Hoje em dia eu sou um músico muito mais tranquilo, eu acho que eu respeito muito mais isso. E quando eu toco, não tô dizendo que tem que ser careta, mesmo quando a gente tenta fazer uma coisa diferente, eu tenho muito respeito com isso agora. Já tive muito menos.” (Entrevista concedida por Luis Barcellos em 22/11/2008).

Os professores da EPM também percebiam esse diferencial principalmente pelo fato de que muitos alunos estavam ali sem conhecer sobre choro, seus compositores e suas influências. Nesse sentido foram incluídas no currículo para o ano letivo de 2009 as aulas de Apreciação Musical. Partiu-se da necessidade de um curso onde o aluno pudesse ter contato com a produção do choro no Brasil e originou-se de uma preocupação com fato de muitos alunos procurarem a Escola somente para apurar sua

técnica de tocar violão, cavaquinho, flauta, pandeiro ou qualquer dos demais instrumentos lecionados na EPM, sem que, no entanto entrassem em contato com a história do gênero musical e seus ícones.

Luciana Rabello é uma das professoras desse novo projeto da EPM. No primeiro encontro após o recesso de fim de ano, realizado em de 07 de março de 2009 ela dizia que estudar choro e não conhecer sobre sua história, seus compositores e principais ícones, ou seja, sem ouvi-los não seria possível considerar-se um chorão. Em suas palavras: “É como se fosse jogar futebol e não conhecesse Pelé”. Essa ideia em torno do ser chorão já podia ser percebida no discurso dos alunos com quem conversei ao longo da pesquisa. Alguns já sinalizavam para o fato de tocar sem ouvir a produção musical do gênero, e da diferença de tocar choro para ser um chorão.

Ao ouvir as gravações antigas, ouvir músicas muitas vezes do tempo dos avós o aluno passa a frequentar um universo muito particular. Fazer parte desse universo é compartilhar, ter com quem dividir. “Pra aprender a tocar choro tem que ouvir exaustivamente quem soube fazer direito” (Yuri, 2008). A descoberta dos pares comuns e a possibilidade de ter com quem conversar sobre o universo da música são fundamentais para que o aluno se sinta um chorão. A EPM possui uma midiateca que, no entanto, segundo o professor Maurício Carrilho, não era muito utilizada pelo fato de que muitos alunos não têm o conhecimento sobre o que o choro representa, sobre suas referências. Dessa forma os alunos precisavam ser orientados para ouvir. As aulas de Apreciação Musical surgem nesse sentido, com a finalidade de orientar para ouvir. A aula é uma audição conjunta de alunos e professores, de obras de referência no universo do choro. É sempre acompanhada por um professor que orienta a audição, tirando dúvidas e fazendo comentários sobre os músicos, as gravações, os ambientes do choro entre outros.

Esse universo possível de ser captado na Escola a partir do discurso de alguns alunos e muito claramente percebido com a inclusão de uma disciplina sobre apreciação musical chama atenção para algo que já vinha sendo discutido nesse trabalho e que nos remete a pensar o ambiente de coletividade, e sua importância para a formação de um chorão, para que um músico possa sentir-se parte dessa coletividade. Se tocar choro não é imprescindível para considerar-se um chorão, é preciso atentar para o fato de que é um conjunto de atitudes que fazem o músico aderir ou não a essa categoria. A ideia de coletividade surge com toda força nesse sentido. Orientar o que deve ser apreciado e a forma de fazê-lo aparece com sutileza nas aulas e mesmo no ambiente da Escola. O

encontro com os pares, ou seja, a formação de um grupo de amigos que conversa sobre temas comuns e com quem o aluno pode trocar ideias como no exemplo de um dos entrevistados que cita a relação entre os alunos da Escola como positiva dentre outras características pelo fato de que os colegas podem compreender as descobertas que um não iniciado não poderia compreender.

“Meus amigos que não são músicos não entendem nada disso e nem nunca vão entender. Não adianta eu querer mostrar pra eles... Olha só esse falsete que o Orlando [Silva] faz aqui nessa gravação em 37. O cara vai olhar pra minha cara e vai rir né. Então às vezes aconteceu uma coisa no final de semana ou descobri uma gravação antiga ou então gravei alguma, uma coisa composição minha e quer conversar com alguém não tem com quem dividir felicidade fora daqui né.” (Entrevista concedida por Yuri em 11/2008, matriculado na EPM desde 2004).

É interessante perceber como a EPM passa a funcionar como o lugar de encontro dos pares, se configurando como um ambiente de troca de informações. Em conversa com o professor Maurício Carrilho ele salienta como o encontro com pares, amigos que tinham o mesmo interesse, foi importantes para a formação de sua carreira como violonista. Foi a partir desse encontro com pessoas que tinham interesses comuns, que se formou ainda na sua adolescência o primeiro grupo de músicos do qual ele fez parte Os Carioquinhas. A participação da Escola como lugar que reúne os interessados e conecta pessoas com interesses comuns é fundamental para compreender a identidade do chorão que se forma naquele ambiente. Estar ali, fazer parte, conversar com amigos, participar das rodas de choro, tocar junto com professores e ser orientado sobre o que o ouvir e a forma de fazê-lo são fundamentais para a compreensão do ambiente da EPM, do choro que se faz lá e da forma com que cada um vai aos poucos se identificando e tomando para si a identidade de chorão, ou seja, um músico que tem como Escola o choro mesmo, que se dedique a outros gêneros musicais.

A opção do método da Escola por aulas conjuntas vai muito de encontro com essa ideia de coletividade presente no choro. A formação na Escola enfatiza essa coletividade e a importância de ouvir, de aprender a ouvir outros instrumentos, de tocar na roda. Embora haja espaço para solistas e para improvisos a ideia de tocar em grupo é muito enfatizada na experiência da EPM. Eu aula do dia 07 de março de 2008, Luciana Rabello recorre ao exemplo de um trio de percussionistas Luna, Marçal e Eliseu, para enfatizar a ideia da coletividade do choro. Os percussionistas tocavam tamborim, cada um executando um movimento que se apreciados isoladamente pareciam simples, mas se executados juntos ganhava outro vigor. A importância da Escola, portanto está na formação de ambientes que possibilitam o encontro e a troca. Surgem dali grupos de

choro, oportunidades para atuação em peças, para apresentação em rádios e inclusive abrem-se portas para a possibilidade de alunos serem selecionados para tocar com os professores. Forma-se um ambiente de efervescência fundamental para a formação de uma identidade de chorão que tem como referência a coletividade.

Faz parte do currículo da EPM a execução coletiva de todos os alunos no Bandão da Escola Portátil. O Bandão, como é chamado, é formado pelos alunos de todos os instrumentos da Escola, sejam eles alunos novos ou antigos, e se realiza aos sábados. Cada semana uma partitura é enviada para que os alunos ensaiem em casa e no sábado seguinte possam se apresentar na Escola para os visitantes. Uma grande banda de choro ao ar livre é montada e sua realização se dá de forma que os alunos aprendam a tocar em grupo, a dosar o som, a altura do seu instrumento de modo que seja possível ouvir os demais. É uma experiência coletiva de tocar e ouvir.

4A EPM E A DISSEMINAÇÃO DO CHORO NO BRASIL E NO MUNDO

Em matéria publicada no Caderno B do Jornal do Brasil de novembro de 1981³⁶ José Ramos Tinhorão fez uma crítica ao LP *Samambaia* do pianista César Camargo Mariano e do violonista Hélio Delmiro pela escolha dos dois brasileiros em gravar um LP de jazz. Em seu artigo ele faz alusão à hipótese de um grupo de músicos americanos que apaixonados por música brasileira, resolvessem formar um conjunto de choro. Nesse caso os americanos teriam que se dedicar, estudar e ouvir exaustivamente, desde a juventude, discos de Pixinguinha, Benedito Lacerda, Jacob do Bandolim e Época de Ouro. Os “músicos americanos candidatos a chorões” teriam que se entregar com paixão a essa tarefa e já partiam em desvantagem, pois não teriam acesso a um conjunto de condições históricas, culturais e psicológicas que direcionam a escolha de um brasileiro pelo aprendizado do choro. Um americano que, portanto escolhesse se dedicar ao gênero musical, nunca abandonaria suas raízes locais e mesmo que o fizesse com entusiasmo não seria possível deixar de perceber alguma coisa da música de seu lugar na sua interpretação de choro. E se o grupo de choro americano resolvesse gravar um disco, continua Tinhorão, e este fosse ouvido nos Estados Unidos e no Brasil? Quais seriam as impressões?

“... os americanos que conhecessem o choro reconheceriam, evidentemente, as influências e a macaqueação de estilo de cada um dos instrumentistas seus conterrâneos, para terminar no máximo louvando-lhes o empenho, mas continuando a preferir – é claro – ouvir choro brasileiro tocado por grandes músicos brasileiros, quando lhes desse na cachola botar um disco do gênero na vitrola. Quanto aos brasileiros, achariam interessantíssima a experiência dos americanos, certamente louvariam a competência por eles demonstrada em sua obstinada tentativa de imitar Dino ou Altamiro Carrilho, mas igualmente – quando estivessem dispostos a ouvir o bom choro – não iam procurar os imitadores, mas os originais. (...) E, com isso os músicos norte-americanos tocadores de choro seriam considerados, no máximo, engraçados.” (TINHORÃO, 2002, p. 60-61).

Essa história imaginária é apresentada por Tinhorão para fundamentar sua crítica a dois brasileiros que resolveram gravar um LP de Jazz. Para isso ele faz um paralelo com a opção de músicos americanos que fizessem a escolha pelo aprendizado do choro. Passada a curiosidade do acontecimento, a gravação do LP, o caso se mostraria segundo Tinhorão inútil para a música popular dos dois países, pois o choro envolve processos de linguagem que nada tem em comum com a tradição norte-americana.

³⁶ Matéria intitulada O “Jazz” de dois brasileiros faz pensar como seria se os americanos tocassem choro. In: TINHORÃO, J.R. *Música Popular: o ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS, Editorial, 2002.

Remeto a história contada por Tinhorão para apresentar as questões que pretendo discutir nesse capítulo. O que pensaria Tinhorão ao examinar a situação do choro hoje? Presente em diversos estados brasileiros e também em outros países com o formato de reuniões esporádicas feitas por músicos interessados pelo gênero ou em outros casos organizados e com agenda própria nos clubes do choro espalhados pelo mundo. Esse capítulo aponta para uma discussão inicial sobre as questões em torno da disseminação do choro. Se o choro se alastrou pelo Brasil e pelo mundo, quem são os interessados em sua elaboração, quais são as novas questões que o surgimento do choro em locais que não possuem a tradição à qual remete Tinhorão implica?

Esse capítulo representa um esboço, um pontapé inicial que considero de suma importância para a compreensão dos espaços de choro no país e fora dele. Pretendo abordar as experiências do choro a partir do relato de alguns músicos que vivenciaram esses movimentos migratórios. As formas de disseminação e apropriação por novos chorões, no Rio, mas também em Brasília, São Paulo, na França e até mesmo no Japão, é o que mantém o choro vivo e o faz viajar e transpor as barreiras geográficas de estados e países.

A justificativa mais comum quando se pergunta sobre a disseminação do choro é o agrupamento de pessoas interessadas em tocá-lo e/ou em ouvi-lo. Isso mantém o choro vivo e possibilita que ele viaje inclusive para lugares que ultrapassam as barreiras nacionais. Já imaginou uma roda de choro no Japão? Em Miami ou mesmo em Paris? Pois é o choro está presente nesses lugares. Por vezes de forma organizada, com um formato de clube do choro com programação mensal e cursos oferecidos ao público. Por outras se encontra simplesmente na vontade dos músicos de fazer e tocar choro. Brasileiros, franceses e japoneses se unem aos sul-mato-grossenses, curitibanos, paulistas, mineiros, cariocas, pernambucanos entre outros para fazer com que o choro sobreviva.

O clube do choro de Brasília, talvez o clube mais atuante do país, foi um dos grandes responsáveis por esse novo cenário do choro no Brasil. Com programação mensal bastante divulgada. A cidade conta ainda com a Escola de Choro Raphael Rabello fundada em 1998. O movimento migratório de pessoal para a construção da capital federal gerou uma movimentação na cidade. Juntaram-se ao citarista Avena de Castro, o flautista Bide, o percussionista Pernambuco do Pandeiro, o saxofonista Nilo Costa, o trombonista Tio João e o violonista Hamilton Costa e outros que já estavam em Brasília, como a pianista Neuza França, a flautista Odete Ernest Dias, o percussionista

Valci e o cavaquinista Francisco Assis Carvalho. E tudo acabou em choro! Os encontros aconteciam nas casas dos próprios chorões. Mais tarde tendo contato com os músicos em um show, o então governador Elmo Serejo Farias doou uma sede para o clube do choro que começou suas atividades em 1977. Da vontade de alguns músicos de tocar surgiu a necessidade de se encontrar e isso acabou dando origem há um dos clubes de choro mais importantes do país na atualidade.

A breve história vivenciada pelo Clube do choro de Brasília é significativa porque ajuda a compreender a forma que o choro, nascido no Rio de Janeiro em meio à cultura carioca dos sambas, maxixes, lundus e polcas, dos encontros nas casas das tias baianas e mais tarde nas rodas do subúrbio tenha e tem conseguido se disseminar por todo o mundo. Nesse sentido é possível pensar o choro comum valor. O chorão se apropria dele e o leva consigo para aonde quer que vá. A partir desse movimento é possível pensar o choro como algo universal. O fato de ser por excelência um gênero instrumental, embora haja exceções podendo-se encontrar choros cantados, o choro é um estilo musical que independe de língua para ser executado. Muito embora para os músicos de choro, e isso é consensual na Escola Portátil, o choro tenha uma linguagem própria, um fraseado, um jeito de executar que é completamente diferente do que se encontra em outros estilos musicais. É muito comum o caso de músicos formados em música clássica não dominarem esse “gingado” do choro. Essa linguagem particular é apreendida em um ambiente de convivência, o choro precisa de um ambiente coletivo para se estabelecer. Ouvir atenciosamente o companheiro, respeitar o tempo dos improvisos, fazer a base com sabedoria, acompanhar os outros músicos, ouvir muito choro, dedicar-se ao estudo do gênero e tantas outras características são fundamentais para saber fazê-lo.

As experiências nos revelam essa necessidade do músico de ouvir os grandes mestres do gênero.

“Eu própria, com a minha formação jazzística, além de tocar a flauta, introduzi no meu grupo de choro em Munique o saxofone. O cavaquinho é tocado pelo brasileiro Fábio Block, cujo pai já era um famoso chorista; a guitarra é tocada pelo alemão Dieter Holisch, que possui um refinado sentido para a música brasileira; no contrabaixo temos o virtuoso espanhol Manolo Diaz. Nosso grupo é ainda integrado por dois percussionistas: o brasileiro especialista em pandeiro Borel de Sousa e o alemão, criado no Brasil, Ulrich Stach, excelente percussionista que em nosso grupo toca a timba. Como nossos principais inspiradores, poderíamos citar o compositor Zequinha de Abreu, cujo Tico Tico no Fubá é conhecido no mundo inteiro. Dele também tocamos entre outras composições Não me toques. Apreciamos também, enormemente, o legendário compositor, saxofonista e flautista Pixinguinha, cuja música não só possui uma incrível frescura como também é extremamente comovente. Dele sempre tocamos o célebre chorinho, Carinhoso, imenso sucesso, juntamente com outras composições suas, como Um a Zero, Os Cinco Companheiros, Teu Aniversário e Vamos Brincar. Tenho ainda grande veneração pelo velho mestre de cavaquinho Waldir Azevedo, cuja composição brasileiro se tornou mundialmente conhecida. Nosso grupo toca várias de

suas composições, além dessas, Cavaquinho Seresteiro, Choro Novo em Dó, Lembrando Chopin (esta última, como diz o título, em homenagem a Chopin, a quem muito admirava) e Homenagem a Chiquinha Gonzaga. Chiquinha Gonzaga é outra fonte de inspiração nossa: mulher revolucionária em sua época (1847-1935), não somente em matéria de música como também de costumes, e o seu famoso choro-polca. Atraente, consta no nosso repertório. Um compositor dos anos quarenta que muito apreciamos é Jacó do Bandolim, verdadeiro virtuoso do bandolim, e de quem tocamos, entre outras composições, Doce de Coco e Vale Tudo. Entre os choristas contemporâneos, temos especial admiração pelo flautista Altamiro Carrilho.” (Beate Kittsteiner é Musicóloga, saxofonista e flautista do seu grupo Tocando de Munique) .

Os músicos de choro carioca são um dos grandes responsáveis pela difusão desse modo de tocar, ao fazerem shows em diversos estados brasileiros como também por vários países do mundo. No caso da Escola Portátil de Música é muito comum seus professores fazerem shows fora do Brasil, na França e no Japão, por exemplo. Este último virou destino comum para o pandeirista Jorginho do Pandeiro e seu filho Celsinho Silva, ambos são professores da EPM e vão com frequência dar aulas e fazer shows no Japão, tendo sido o último realizado no final de 2008. Maurício Carrilho, outro chorão importante e também professor da EPM teve sua sinfonia para orquestra e violão de sete cordas executada pela Orchestre National de France no Théâtre des Champs-Élysées em Paris, em março de 2007. São diversas iniciativas realizadas no Brasil e fora dele por chorões com o intuito de organizar e difundir o choro. O projeto da EPM, a criação no cenário musical brasileiro da gravadora Acari Records, o clube do choro de Brasília e mais tarde a Escola de Choro Raphael Rabello, a criação de clubes do choro por diversos estados do Brasil possibilitaram a disseminação do choro pelo mundo. Pelo esforço desses chorões o choro ganhou impulso nas últimas décadas nas rádios, em shows realizados pela cidade, nas formações mais recentes de clubes de choro por vários estados do país.

Pensar o choro como um valor dá margens ao músico de se apropriar dele em qualquer lugar do mundo. No caso do clube do choro de Miami, por exemplo, tudo surgiu da reunião de músicos interessados em reunir-se para tocar choro:

“Somos todos brasileiros, integrantes do Clube do Choro de Miami. Sou também participante assíduo dos festivais de choro da Escola Portátil. (...) Pois é o Clube do Choro daqui começou com uma rapaziada que se reunia pra tocar choro. Sergio Ferretti, paulista e violonista sete cordas; Vitor Souto, bandolinista gaúcho; Bill Duba, cavaquinista carioca; Felipe Souto, percussionista de Niterói / Brasília e Serginho, flautista do Rio. O nome do grupo era "Aquarela" e começou a tocar em festas, bares, etc. Com a volta do Serginho para o Brasil, eu (Danuzio Lima) entrei no grupo como flautista. O Clube do Choro é na verdade um sonho a ser realizado. Continuamos um grupo de choro, mas o grande sonho é de um dia ter um lugar para promover rodas de choro, fazer shows e receber músicos do Brasil. Tentamos patrocínio do Consulado Brasileiro local, do Banco do Brasil, da TAM, mas até agora... Então vamos levando, promovendo nossas rodas, tocando em festas privadas e em bares e de vez em quando fazendo apresentações. Mas, um dia ainda vamos fazer um festival de choro aqui em Miami com ao pessoal da Escola!!! No meu site tem um espaço do Clube do Choro com notícias de apresentações, etc. Estamos também preparando uma página do nosso do Clube.”

(Danuzio Lima - Clube do Choro de Miami)³⁷

Em Minas Gerais não foi muito diferente:

“O Clube do Choro de BH é uma entidade sem fins lucrativos. Foi fundado há apenas três anos, por músicos instrumentistas, amigos e apreciadores da música. Conta atualmente com 75 sócios, que se encontram bi-mensalmente em locais programados com jantar e apresentações de grupos formados por músicos associados. Anualmente há uma grande apresentação musical ao vivo e aberta ao público em comemoração ao Dia Nacional do Choro, 22 de abril. Os sócios contribuem com mensalidade de 42 reais e têm ingresso garantido nas apresentações abertas, e não pagam nada em jantares e almoços comemorativos. A exemplo de outras cidades como Brasília, São Paulo, Juiz de Fora, Uberada em Belo Horizonte há um movimento musical muito grande em torno da música popular brasileira e o choro tem sido apreciado com bastante destaque. Há por aqui na Grande BH diversas casas especializadas em choro e o público jovem tem prestigiado, não só aplaudindo como também se apresentando em auditórios, teatros e praças públicas, bem como em festivais na capital e no interior. No final do ano passado, o Clube do Choro de BH esteve participando de Seminário em Buenos Aires, a convite da Prefeitura de BH. Levou cinco instrumentistas associados que formaram o Grupo Belo Choro do CCBH, obtendo sucesso estrondoso entre os argentinos. O Clube do Choro de BH tem um ponto de encontro musical às 5as. feiras: Bar do Bolão, bairro Padre Eustáquio, em BH. Participa de seminários, oficinas, palestras e realiza apresentações em TV, teatros, escolas e entidades, quando solicitado. Já foi homenageado pela Assembleia Legislativa pela importância que exerce na divulgação e preservação da música brasileira.”
(Hamilton Gangana, diretor de comunicação do CCBH.)³⁸.

É possível perceber, portanto que a empreitada do choro é uma empreitada universal daqueles que se identificam com o estilo musical e que desejam que ele seja difundido. As parcerias e patrocínios surgem em momento posterior, quando a vontade de organizar projetos em prol da difusão do choro já existe.

A partir da reunião de músicos brasileiros e franceses interessados pelo gênero e com o propósito de divulgar o choro para o público francês surge em maio de 2001 o clube do choro de Paris. Situado na cidade universitária internacional de Paris, o clube é resultado da iniciativa da diretora da Casa do Brasil, Inez Machado Salim. Embora o clube tenha surgido em 2001 com a realização de encontros informais, a associação só foi criada oficialmente em Janeiro de 2004. O Club de Choro de Paris oferece cinco tipos de atividades³⁹ :

- Festival de Choro de Paris (realizado desde 2005)
- Rodas de Choro - concertos em clubes de jazz e bares da capital francesa
- Encontros regulares entre músicos sob a forma de rodas de choro que resultam em dois ou três concertos anuais com os participantes desses encontros.
- Concertos de grupos convidados, chorões brasileiros, grupos de choro locais ou de outras procedências da Europa.

³⁷ Relato concedido por Danuzio Lima, membro do Clube do Choro de Miami, enviado por e-mail.

³⁸ Relato concedido por Hamilton Gangana, membro do Clube do Choro Belo Horizonte, enviado por e-mail.

³⁹ Informações obtidas através de histórico sobre o Club de Choro de Paris, enviado por sua presidente Maria Inês Guimarães.

- Escola de choro: aulas semanais de pandeiro, cavaquinho, violão, piano, flauta, prática coletiva em conjuntos (Regional).
- Estágios e oficinas ocasionais em torno dos instrumentos utilizados no choro (pandeiro, violão de seis ou de sete cordas, cavaquinho, flauta, piano...).

O Club de Choro de Paris tem programação mensal com apresentações de músicos franceses e brasileiros. Dentre os que já passaram por lá merecem destaque: Teca Calazans, Hamilton de Holanda e Fernando César, Trio Madeira Brasil, com Ronaldo do Bandolim, Zé Paulo Becker, Marcello Gonçalves; Agenor do Pandeiro, Celinho Barros e Paul Mindy, Ilustrando o Choro, Rogerio Souza, Nó em Pingo d'Água, Paulo Moura, Rudi e Nini Flores, Toninho Ramos e Marie Bancel, Humberto Araujo, Galo Preto, Fausto Reis, Passarinho, Renato Velasco, Celinho Barros, Daniel Castanheira, Fernando do Cavaco, Tarcisio Gondim, Maria Inês Guimarães, Cristobal Soto, Lucia Campos, Marcelo Chiaretti, Matthieu Guillemant, Francisco Camargo, Aline Soulhat, Oscar Barahona, Julien Coenca, Flavio Esposito, Paul Mindy, Christian Paoli, Harry Swift, Verioca, Armandinho, Ricardo Herz, Bruno Wilhelm, Brenda Ohana, Cissa Borba, Grupo Marambaia, Maica Brandão entre outros.



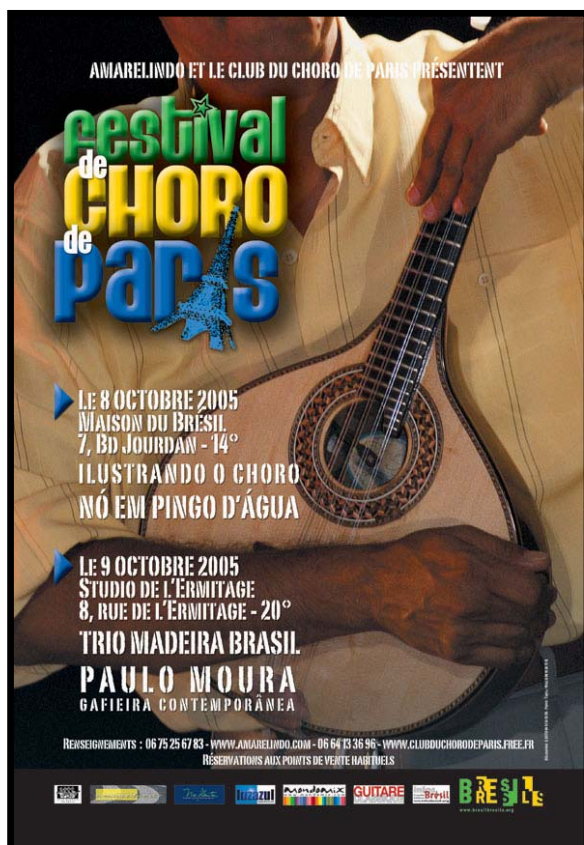
Alguns músicos que passaram pelo clube são professores da EPM. São eles, Naomi Kumamoto, Pedro Paes, Paulo Aragão e Maurício Carrilho. Segundo a presidente do clube, Maria Inês Guimarães, a relação com a Escola é pontual e ocorre quando algum membro do clube pode vir ao Rio ou algum professor do Rio vai a Paris, nada muito formal, mas regular há alguns anos. Alguns exemplos são os cursos ministrados em 2007 por professores da escola:

- Mardi 27 mars 2007. Atelier avec Mauricio Carrilho (guitare) au Cebramusik de 19h30 à 22h30. 18, Rue Mozart, 92160 Antony.
- Ateliers musicaux, cours d'ensemble. Samedi et Dimanche 24 et 25 mars 2007 à la Maison du Brésil. Ateliers de Choro. Guitare (Cristina Azuma, Paulo Aragão, Mauricio Carrilho). Instruments mélodiques (Pedro Paes), Pandeiro (sous réserve), Cavaquinho (Fernando do Cavaco), Piano (Maria Inês Guimarães), Cours d'ensemble (Paulo Aragão, Mauricio Carrilho ou Pedro Paes).

E concertos:

- Dimanche 25 mars 2007 à 21h00 à la Maison du Brésil. TRIO CARIOCA. Maurício Carrilho (guitare 7 cordes), Pedro Paes (clarinette), Paulo Aragão (guitare 8 cordes).

Os concertos do clube são realizados no Teatro Lucio Costa da Casa do Brasil em Paris. Além dos shows com músicos de choro, é possível matricular-se nos cursos de instrumentos que ocorrem às segundas-feiras e de acordo com a diretora da casa tem como público alvo franceses em sua maioria. O próximo festival do Club de Choro será realizado em março de 2010.



La Maison du Brésil et le Club du Choro de Paris
Présentent le

11^{ème} Festival de Choro de Paris

les 13 et 14 Avril à 20h30
avec le soutien du Point Culture brésilienne en France et du Cebramusik



Le 13 : Os Irmãos Souza
(Rogério Souza, guitare Ronaldo do Bandolim, mandoline, Aline Souhat, flûte et pandeiro),

Les Frères Flores
(Rudi Flores, guitare et Nini Flores, accordéon).

Le 14 : Ilustrando o Choro
avec Maria Inês Guimarães, piano et Fausto do Cavaço
Toninho Ramos, guitare, participation de Marie Bancel, guitare, et de l'ensemble Brasil String.

MAISON DU BRÉSIL, Cité Universitaire Internationale de Paris
7L Bvd Jourdan 75014 Paris. RER B Cité Universitaire – Bus PC1, 21, 67 et 88.

Renseignements et réservations :
clubduchorodeparis@free.fr – <http://clubduchorodeparis.free.fr> – 06 64 13 36 96



27. Folder do Primeiro e do Segundo Festival de Choro de Paris. Clube do Choro de Paris

Toda essa discussão sobre os caminhos percorridos pelo choro abre espaço para um debate. Nesse sentido gostaria de focar a discussão iniciada por George Yúdice em seu trabalho “A conveniência da cultura: usos da cultura na era global”. Esses textos trazem a tona o debate para a esfera cultural sobre os usos da cultura. Yúdice pensa a cultura como recurso. Esse recorte nos leva a analisar o esvaziamento da cultura pelo seu conteúdo em si e sua extrapolação para a esfera política e econômica. A cultura, em tempos de globalização é analisada por Yúdice como um meio de obtenção de resultados, tornando-se, portanto um recurso para conquistas sociais, econômicas e políticas. A arte em si passa a perder sua importância para os resultados que podem advir dos investimentos na área cultural: a redução da violência, a geração de renda, a valorização do turismo, entre muitos outros aspectos que são de suma importância e atraem investimentos sociais, políticos e econômicos.

Nesse sentido a cultura passa a ser gerenciada por administradores, inclusive como cita Yúdice, os artistas se transformaram em gerenciadores do social. A partir dessa discussão pretendo analisar a disseminação do choro. Ao pensar a cultura como

um recurso, como algo a ser gerenciado, é interessante analisar as “organizações” de choro que surgem a partir da década de 70. Clubes, escolas e grupos interessados pelo gênero passam a tomar para si a tarefa de zelar por ele. A participação dos sujeitos na empreitada de tocar choro, o transforma em um valor. E como um valor o choro pode e passa a ser levado para todo e qualquer lugar onde tenha pessoas interessadas em tocá-lo, ou ouvi-lo. A ideia de performatividade discutida amplamente por Yúdice pode ser ferramenta interessante para analisar esse contexto de disseminação do choro. Essa noção permite discutir a propagação do gênero à luz dos sujeitos que o elaboram, do universo relacional em que se inserem e das estruturas interpretativas que se formam em cada contexto. A ideia de performatividade se baseia na noção de manutenção do *status quo* com regras performativas (YÚDICE, 2004) a partir da qual os sujeitos vivenciam os espaços sociais. No entanto essas normas não são seguidas linearmente por cada indivíduo. O conceito de performatividade permite tratar os acontecimentos sociais a partir dos sujeitos que os elaboram e da formação de processos identitários que surgem frente à cultura global. Essas formulações identitárias se constroem a partir das relações com as normas sociais por aproximação dos modelos (normativo) como também dos resíduos (exclusões constitutivas). Há uma negociação das normas a partir de sua aceitação e das críticas que se fazem a ela. Como afirma Yúdice a aproximação da globalização de culturas diferentes, aumenta o questionamento das normas e, por conseguinte incita a performatividade. As comunidades locais passam a apropriar-se de seus processos culturais, o que permite sua veiculação como um bem global. Nesse sentido, embora contextos sociais exerçam influência sobre as ações dos sujeitos há sempre uma margem de manobra e a possibilidade do surgimento de algo novo. É nesses contextos que a disseminação do choro se torna possível. Muito embora essa discussão não faça parte de um projeto do estado em relação à cultura do país, os sujeitos em seus contextos interacionais são responsáveis pelo surgimento dessa expansão do gênero musical, que mais tarde se institucionaliza em forma de escolas e clubes.

No entanto, é de fundamental importância compreender que o movimento no qual a divulgação do choro se insere, depende menos dos investimentos do estado, embora eles de alguma forma se mostrem presentes na forma de patrocínio. Mas o esforço pelo choro surge a partir dos sujeitos relacionados a ele nos contextos culturais locais. Nesse sentido o choro deixa de ser parte da cultura de somente um lugar.

Santuza Cambraia Naves em sua obra “O Violão Azul” pensa a cultura por um viés interpretativo dos artistas, que geram mudanças na realidade a partir de suas interpretações. Luciana Rabello, cavaquinista e professora da Escola Portátil de Música, analisa a disseminação do choro de forma muito próxima. Nesse sentido o estilo musical, embora tenha raízes onde se criou, no caso do choro, o Rio de Janeiro, tem a possibilidade de difusão garantida pela figura dos músicos que o executam. Como nos apresenta Luciana Rabello:

“O choro começou no Rio, mas se espalhou e encontramos chorões até no Amapá, como Oscar Santos. (...) Tem chorão em Goiás (Armando Esteves), Belém (José Agostinho Fonseca) e em todo lugar, porque músico é como passarinho, vai fecundando os lugares por onde passa.”⁴⁰.

No caso da flautista Naomi Kumamoto a história se deu nesses termos. O choro foi buscá-la no Japão. Naomi, formada em música clássica pela Universidade Osaka de Pedagogia, se interessou pelo choro ao ouvir um disco do flautista Altamiro Carrilho. No ano de 2000 soube da ida de um grupo de choro a uma cidade próxima a sua e fez todos os esforços para assistir ao show. Nesse evento conheceu o violonista Maurício Carrilho. Ao final do show em uma roda de choro no Japão, Naomi foi apresentada a Maurício por um amigo, e foi convidada a tocar os choros que conhecia. Sua apresentação deixou o músico brasileiro encantado com o talento da flautista japonesa. Desse encontro, Maurício Carrilho compôs para ela o choro “Naomi vai para o Rio” ao qual ela respondeu com o choro “Me espera no Rio”. Naomi veio para o Rio, onde gravou algumas faixas pela gravadora Acari Records. Quando Naomi veio para o Brasil, já estava acontecendo uma roda de choro em Osaka, cidade próxima a sua e que segundo ela continua acontecendo até os dias de hoje. Em 2004, ela fez a opção por morar no Brasil e voltou ao Rio definitivamente. Atualmente é professora de flauta da EPM.

O caso de Naomi não é isolado no mundo do choro. É comum a procura de jovens com formação em música clássica que posteriormente passam a se dedicar ao gênero. É uma trajetória cada vez mais comum nas rodas de choro. Em alguns casos como o de Zé Paulo Becker⁴¹, do Trio Madeira Brasil⁴², podemos encontrar o exemplo de um músico com formação clássica que posteriormente passa a se dedicar ao choro.

⁴⁰ A gênese do choro. Matéria publicada em O Correio Braziliense, 27/01/2007.

⁴¹ Zé Paulo Becker é o violonista do grupo de choro Trio Madeira Brasil. Antes de mergulhar no universo do Choro, atuou como violonista clássico. É mestre em música pela UFRJ. Site: <http://www.triomadeirabrasil.com.br/sobre.html>. (Acesso em: 21/01/2008)

⁴² O Trio Madeira Brasil é um grupo de música instrumental formado por Ronaldo do Bandolim, Zé Paulo Becker e Marcello Gonçalves. O TMB Lançou seu primeiro CD em 1998, tendo sido bastante saudado pela crítica especializada. Site: <http://www.triomadeirabrasil.com.br/sobre.html>. (Acesso em: 21/01/2008)

Outro caso é o do músico francês Nicolas Krassik. Músico de formação clássica, que é visto em muitas rodas da cidade tocando seu violino como bandolim ou cavaquinho. Ele confessou em reportagem ao Segundo Caderno do Jornal O Globo, publicada em 2002, que há menos de um ano antes da entrevista não conhecia mais do que dois ou três choros. Nicolas estudou por 14 anos no Conservatório Nacional de Aubervilliers, na França, e se encantou pelo improvisado e pela criatividade do jazz. Acompanhou por dois anos o pianista Michel Petrucciani, e acredita que o caminho para o choro foi natural.

Luís Barcellos, aluno da EPM também tem uma história interessante em relação ao choro. Nascido no interior do Rio Grande do Sul, começou a se interessar por música por influência de seu pai e despertou seu interesse pelo choro depois de ouvir o trabalho de Hamilton de Holanda. Chegou ao Rio de Janeiro aos 18 anos para estudar música, matriculou-se na Escola no curso de bandolim, instrumento ao qual se dedica profissionalmente atualmente.

Trajetórias como essas são muito comuns de músicos que vem para o Rio de Janeiro para estudar e entrar em contato com o universo do choro. No entanto o inverso também é bastante comum. Da mesma forma que muitos alunos vêm estudar no Rio muitos dos professores da Escola, artistas e músicos fazem viagens para dar cursos e palestras sobre choro. Assim se deu com Maurício Carrilho na França e com os professores Jorginho e Celsinho Silva que se afastaram da Escola no final de 2008 para uma temporada de shows e cursos de pandeiro no Japão. É possível perceber que esses movimentos são muito comuns no mundo do choro, os músicos vêm e vão e dessa maneira formam-se profissionais e também uma plateia interessada pelo choro dentro e fora do país.

O choro pode ser pensado como uma empreitada dos músicos que de posse dele como valor, conquistam público e formam chorões de diversas nacionalidades. Mapear esse novo contexto se mostra peça importante para a compreensão da noção de choro como valor e das possibilidades que pensar a cultura como recurso pode apontar. A cultura pensada por esse prisma pertence a quem faz uso dela, nesse sentido passa não ser fundamental estar no Rio para ser chorão, tampouco para presenciar uma roda de choro. É a partir desse ponto de vista que o choro se “globaliza”, salta as barreiras da geografia para pertencer somente aqueles que o querem fazer, ouvir e tocar.

Curitiba, Mato Grosso do Sul, São Paulo, Minas Gerais Brasília, França, Japão, Miami, o choro está em todo lugar. Dentre os interessados brasileiros, estrangeiros,

instrumentistas de música clássica, enfim com um público muito variado o choro permanece vivo encantando plateias mundo a fora.

4.1 Chorando no cerrado: Brasília e o novo cenário do choro nos anos 70

A retomada do interesse pelo choro nos anos 70 é marcada por diversas iniciativas que combinadas culminaram no ressurgimento do gênero no período em questão. No Rio alguns jornalistas de esquerda, como Sérgio Cabral, Lena Farias, Juarez Barroso, Moacir Andrade e José Ramos Tinhorão passaram a dar espaço para a música popular na imprensa. Dentre os artistas que ganham destaque nesse período podemos citar Angenor de Oliveira, o Cartola que a essa época lançava seu primeiro disco, e Nelson Cavaquinho. Em seu LP Cartola contou com a participação de um time de primeira linha: Dino, Canhoto e Meira, fazendo os arranjos e no sopro Copinha, Raul de Barros e Abel Ferreira. Aproveitando o cenário de efervescência dado pela mídia aos músicos de tradição popular surgiram diversos grupo de choro, tendo sido o primeiro deles o A Fina Flor do Samba, que foi seguido pelo Galo Preto, em 1975.

Em outubro de 1973 Paulinho da Viola comandou o show *Sarau* organizado por Sérgio Cabral. O espetáculo, que ocorreu no Teatro da Lagoa tinha como convidados grandes chorões da época e Paulinho chamava atenção do público para músicos como o flautista Copinha e o Conjunto Época de Ouro, formado por seu pai César Faria, e Damásio no violão, Déo Rian no bandolim, Jonas no cavaquinho e Jorginho no pandeiro. O show foi um sucesso e impulsionou um novo um novo momento para o choro.

Nesse mesmo período o choro foi utilizado na abertura de novelas como no caso de "Flor Amorosa" de Joaquim Callado e Catulo da Paixão Cearense e do choro "Os Boêmios" de Anacleto de Medeiros o que auxiliou na divulgação do gênero. O bar Sovaco de Cobra, situado no subúrbio da Penha se encarregava de funcionar como lugar de reunião para os chorões. O bar era o ponto de encontro preferido gente como Dino, Abel Ferreira e Joir do Nascimento e como funcionava como "escritório" de muitos músicos contribuiu para juntar gente e auxiliar na formação de diversos grupos que surgiram no período.

Durante a ditadura militar surge na Bahia o grupo que teria muita influência para o ressurgimento do choro. No cenário musical de Salvador, surgiam os Novos Baianos, formados por Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Moraes Moreira, Luiz Galvão e Paulinho Boca. O grupo é fruto de um processo de formação do que mais tarde se chamaria frevo baiano. O estilo foi criado por Dodô e Osmar nos anos 50, após uma visita do clube carnavalesco Vassourinhas do Recife a Salvador. O frevo baiano é o "primo

eletrificado” do frevo do Recife, nele se utiliza a guitarra, e por isso também ficou conhecido como frevo novo. O novo ritmo se popularizou em 1969, quando Caetano Veloso compôs “Atrás do trio elétrico”.

“Os Novos Baianos se vincularam ao universo musical trieletrizado e estavam fortemente influenciados pela bossa nova e pelo tropicalismo, faziam a fusão de vários gêneros musicais, misturando, por exemplo, samba e rock. Além disso tocavam o ijexá dos afoxés e o frevo.” (GUERREIRO, 2000, p. 122)

A juventude da década de 70 atraiu-se pela proposta do grupo e o sucesso dos Novos Baianos deu visibilidade no cenário musical aos instrumentos do choro como o cavaquinho, o violão tenor e o violão sete cordas.

Henrique Cazes conta que ele mesmo ficou atraído por aqueles instrumentos, assim como também conta Reco do Bandolim, baiano de origem, sobre seu interesse pelo som que se fazia em Salvador. Durante uma apresentação de Moraes Moreira em Salvador, Reco conheceu o bandolim, que segundo ele produzia um “som sedutor”.

“Foi preciso estar de férias em Salvador, verão dos anos 70, para assistir, extasiado, a uma apresentação de Armandinho e Moraes Moreira. O grupo Novos Baianos tinha acabado e Moreira iniciava uma carreira solo. Foi quando apresentaram o choro de Jacob do Bandolim NOITES CARIOCAS. Confesso que perdi o chão. O mundo desabou. Fiquei em transe. Tive uma identificação imediata e quis saber o que era aquilo.”. (Entrevista concedida por Reco do Bandolim em fevereiro de 2007. In: TEIXEIRA, p. 19, 2008).

A partir dessas combinações de fatores é que a década de 70 se tornou terreno fértil para a visibilidade do choro no país. Brasília se aproveitou desse momento. Lá um pouco antes em já se experimentavam encontros que aconteciam na casa de músicos. Muitos desses ocorreram na casa do pianista amador Raimundo de Brito, onde se juntaram Avena de Castro, Hamilton Costa e alguns novos moradores de Brasília que se mudaram para trabalhar como funcionários públicos ou militares transferidos para recém inaugurada a capital republicana. Àqueles juntaram-se Bidê da Flauta, Pernambuco do Pandeiro e outros.

Tempos depois outra casa serviria de ponto de encontro para as reuniões chorosas. A flautista Odette Ernest Dias cedia o espaço de sua casa para os encontros de chorões. E o grupo crescia: Waldir Azevedo, Cincinato do Bandolim e outros mais. Dessas reuniões surge o Clube do Choro de Brasília que se tornaria mais tarde a vitrine do choro da capital federal (Ver Cazes, 2005). O clube foi fundado em 1977. Em 1994 passa por uma fase de revitalização, quando Reco do Bandolim, assume sua presidência.

Embora muitos considerem o movimento migratório o principal formador de músicos para a cidade, é importante ressaltar a importância de instituições locais como a

Escola de Música de Brasília e o Departamento de Música da Universidade de Brasília, como um elemento formador de músicos e difusor do gênero musical na cidade. (Ver Teixeira, 2008).

Em 1998 o choro em Brasília se lança a um projeto pioneiro, a criação de uma Escola que foi batizada com o nome de um dos maiores violonistas de todos os tempos. A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello tornou-se um sucesso e a cada ano passou a registrar um número maior de candidatos interessados. O choro em Brasília apresentou pela própria forma com que se constituiu um mosaico de tradições e influências que foram capazes de elaborar um jeito próprio do choro brasiliense, que foi capaz de incorporar diversas influências a sua forma de fazer choro. Hamilton de Holanda fala sobre a herança do choro do Rio, a partir de uma herança de modelo de capital. Embora o choro tenha sido tomado emprestado do Rio, por herança ele se reconfigura em Brasília, a partir das leituras de diversas influências criando conforme cita Holanda um chorinho universal.⁴³

Embora o choro em Brasília tenha esse marco universalista, Portela citada por Teixeira (2008) chama atenção para os laços de consanguinidade presentes na formação do corpo de músicos do Clube do Choro de Brasília, ao destacar a participação dos irmãos Hamilton de Holanda e Fernando César, a de Carlos e Augusto Contreiras, pai e filho. Carlos é tio de Reco do Bandolim, que por sua vez é pai de Henrique, violonista que faz parte do cenário musical do choro na cidade. Outra linhagem do choro em Brasília foi identificada por Portela como uma “linhagem de instrumentista”, que é a que se constitui a partir dos laços formais e institucionais como, por exemplo, o que surge a partir da relação entre professor e aluno. Esses tipos de relação foram identificados por mim na EPM do Rio de Janeiro de forma muito próxima à experiência percebida em Brasília por Portela. No caso do Rio o fato de a cidade ter sido o lugar de origem do choro, dá lugar às tradições mais fortemente arraigadas do que no caso de Brasília que como cita Hamilton de Holanda:

“O choro está inserido nesse contexto de Brasília. Ela herdou do Rio de Janeiro a coisa de ser capital. Herdou o choro do Rio. Também herdou o cosmopolitismo do Rio e de São Paulo. Então, Brasília é uma mistura disso tudo. A diferença é que estamos fazendo a história agora. Brasília não tem uma história. Tem 42 anos de idade. E com o choro é a mesma coisa. Ele tem uma cara, tem uma herança forte do Rio, por ser berço, e acho que atualmente está desenvolvendo uma linguagem específica e que parte desse chorinho universal. Brasília tem essa onda de abraçar outros estilos.” (Hamilton de Holanda).

⁴³ Entrevista concedida por Hamilton de Holanda ao sítio Gafieiras. (Disponível em: www.gafieiras.com.br).

4.2 Brasileirinho: o olhar estrangeiro sobre o choro carioca

Brasileirinho: grandes encontros do choro contemporâneo foi lançado em 2007. A ideia para o filme surgiu em 2003 a partir do encontro entre o produtor suíço Marco Forster e o Trio Madeira Brasil. O filme foi dirigido pelo finlandês Mika Kaurismäki, e fez um apanhado sobre o choro contemporâneo, mostrando seus principais expoentes, grupos e iniciativas. As gravações foram feitas em sua maioria entre os dias 23 de abril e 10 de maio de 2004.

O filme tem tomadas em tradicionais pontos de referência para o choro. Ele se passa na região central da Cidade do Rio de Janeiro. Lapa, Praça Tiradentes e Santa Teresa. Também foram feitas gravações na Penha e em Niterói quando há uma filmagem na Barca do Choro que levaria o público a Niterói para um show comemorativo pelo Dia do Choro que é comemorado no dia 23 de abril. A data coincide com o aniversário de um dos grandes mestres do choro, Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha.

É interessante que o filme passou pelos lugares tradicionalmente ligados ao choro e por onde passou registrou as iniciativas do choro na cidade. No entanto é interessante ressaltar que o olhar estrangeiro sobre o filme possibilitou algumas cenas curiosas, como as gravações de rodas de choro espalhadas pelas ruas da cidade. Dentre elas cito a roda registrada em frente ao Real Gabinete Português de Leitura, situado próximo a Praça Tiradentes. A roda acontece no meio da rua, com músicos tocando e casais de figurantes dançando alegremente a sua volta. Não se trata de uma iniciativa incomum na cidade do Rio de Janeiro, encontrar rodas de choro que aconteçam na rua em plena praça pública, (por exemplo, cito a roda de choro da Praça São Salvador) mas a roda cinematográfica não consegue passar veracidade e basta conhecer minimamente uma roda de choro para compreender que embora tudo ocorra “ordenadamente”, a roda possui uma dinâmica própria que por vezes beira a confusão, músicos tocando, povo ao redor dançando e conversando, tilintares de talheres e copos, bem distantes da roda registrada no filme.

É também na Praça Tiradentes que se vê uma das cenas mais interessantes do filme que conta com a presença de dançarinos evoluindo na calçada praça, na chegada à Estudantina Musical. Essa tomada sucede a entrevista com Paulo Moura onde ele fala do choro e sua relação com a dança. Já na entrada da Estudantina Musical, um casal

dança na rua da praça enquanto outro casal em que o homem se encontra devidamente vestido com seu terno branco se encaminha para o baile.

Na Igreja da Penha a roda acontece com vista para as escadarias e não se pode deixar de observar a presença de meninos jogando capoeira na cena em que são filmados Jorginho do Pandeiro, Celsinho Silva e Marcos Suzano em Santa Teresa.

São cenas interessantes que remetam a uma discussão sobre o olhar estrangeiro sobre o Brasil. Embora o filme procure contextualizar as cenas com a presença de um narrador com *voz-off* que vai contando histórias sobre o choro, fica muito claro que as rodas foram gravadas como cenas de filme, fora dos contextos em que ocorrem habitualmente. Shows e encontros marcados, que não minimizam o esforço do filme para o registro de falas de personagens e lugares importantes para o choro, mas que devem ser problematizadas pela forma com que são apresentadas. O filme se concentra nos depoimentos dos personagens e registra as ricas histórias sobre o choro, no entanto, descontextualiza o choro contemporâneo. Essa crítica não desconsidera a iniciativa do filme na medida em que ele cumpre o papel de registrar as histórias dos chorões, muito bem marcadas no título: *Grandes Encontros do Choro Contemporâneo*. O filme registra esses encontros e mesmo de forma descontextualizada traça um panorama das iniciativas e expoentes do choro na cidade do Rio de Janeiro. Tendo registrado a experiência da Escola Portátil de Música, acompanhou algumas aulas e conversou com os professores, mostrando a importância da iniciativa do projeto em divulgar o choro pelo país.

Dito isso vale a pena deleitar-se com as gravações musicais ocorridas durante as cenas e atentar para as falas dos chorões. Ouvida mais de uma vez e dita por personagens diferentes está a máxima do choro como comunhão e coletividade. Sobre esse tema nos conta Ronaldo do Bandolim:

“O choro para você desenvolver a cultura do choro, em primeiro lugar não é só aprender a música. Você tem que aprender e discutir, sentir... sentir um clima. Ela tem um clima, um quê de espiritual. Quando você toca com os músicos entende. Você faz uma coisa e o outro responde no violão e eu já vi até muita gente chorar de emoção no meio da cultura do choro. É primeiro você normalmente aprende a música, depois você vai ver as possibilidades dessa música fluir realmente com uma certa paixão”. (Ronaldo do Bandolim em entrevista ao filme *Brasileirinho: grandes encontros do choro contemporâneo*)

E Silvério Pontes:

“Essa música ela não tem idade. Uma roda de choro tem um de setenta, tem um de quinze, um de quarenta. Essa música é como se fosse uma comunhão. O choro é uma comunhão. Porque todo mundo comunga daquela coisa boa que já vem há mais de um século. Isso é fantástico”. (Silvério Pontes em entrevista ao filme *Brasileirinho: grandes encontros do choro contemporâneo*)

E Maurício Carrilho conclui:

“Meu grande mestre foi o Meira. Nunca esqueço que eu moleque adolescente, quatorze anos, eu chegava na casa do Meira às sete horas da manhã para ter aula de violão. E ele dava uma aula tradicional de violão até às oito. Às oito ele chegava e falava: ‘Agora vamos tocar!’ e onze horas. Sagradamente onze horas da manhã ele falava: ‘Agora vamos lá em baixo buscar uma cervejinha.’ E aí a gente tomava, conversava, contava histórias, contava sobre a vida dele no choro. Então essa intimidade, essa afinidade não é. Quando ele botava o copo de cerveja para mim, a gente estava comungando de uma ideia não é, de uma ação e isso é uma coisa que para mim teve um efeito para sempre não é.” (Maurício Carrilho em entrevista ao filme *Brasileirinho: grandes encontros do choro contemporâneo*)

Brasileirinho: grandes encontros do choro contemporâneo faz a tentativa de mostrar esse ambiente de comunhão no choro da cidade do Rio de Janeiro, promovendo encontros ontológicos, como o de Elza Soares com o Trio Madeira Brasil; Teresa Cristina, Ademilde Fonseca e Zezé Gonzaga; Aquiles e Everson ex-alunos da EPM e integrantes do grupo Os Matutos, com Zé da Velha e Silvério Pontes; Joel Nascimento e Ronaldo do Bandolim, dentre tantos outros. E já por isso merece ser visto.

5 CONCLUSÃO

Abordei nesse trabalho situações cotidianas, surgidas no trabalho de campo realizado na Escola. A minha participação nas aulas de pandeiro possibilitou a compreensão de um universo de regras que eram definidas. A descrição dessas regras me ajudou a analisar o choro que se elabora no ambiente institucionalizado da Escola Portátil de Música. Lá, estabelecem-se regras, formulam-se gostos, compartilham-se formas de vivenciar o ambiente. As diferenças se diluem na medida em que os estudantes tendem a ficar muito próximos uns dos outros em seus gostos, e nas formas de se comportar. Nota-se uma homogeneização nas formas de tocar, de segurar o pandeiro e na escolha do que ouvir.

A discussão central do trabalho desenvolvido ao longo dos anos de 2007 a 2009 foi analisar o choro realizado na Escola Portátil de Música a partir de suas formulações e particularidades. É interessante percebermos que o trabalho ganhou forma de acordo com minha inserção no campo. As questões aqui apontadas foram formuladas ao longo desse período, umas foram percebidas de imediato, outras exigiram muita conversa com amigos, com minha orientadora e com a própria banca de qualificação, pois não se apresentavam claramente. O traçado que o campo foi dando a esse trabalho é de suma importância para compreender inclusive as discussões elaboradas em cada capítulo. A questão familiar se mostrou presente nos discursos dos alunos da Escola, a partir da importância da família no direcionamento das escolhas musicais. A família é a instituição primordial para a maioria dos músicos, é um *start*, um ponto de partida para entrada no universo do choro. O contato com avós, tios, pais é fundamental para os primeiros passos na música. Esse contato que acontece no seio da família forma valores e gostos musicais apurados que na maioria dos casos acompanham os valores estabelecidos pela família. Nesse sentido o simples ato de ouvir o CD da avó ganha um significado particular, e é lembrado pelos que passaram por essa experiência com uma lembrança afetiva.

Se a família é para muitos alunos a porta de entrada no universo da música, a entrada na Escola simboliza uma inserção em um universo cheio de códigos próprios, tão importantes quanto aos apreendidos no seio familiar. Embora o saber escolar seja vivenciado em idade tardia pelos alunos da EPM não se pode discriminar as formas de apreensão de códigos estabelecidos naquele contexto. Assim como no ambiente

familiar, a escola formula conceitos e regras a partir das quais o músico de choro terá que lidar caso tenha o interesse se tornar um chorão. Um aluno iniciante logo percebe que está entrando num universo cheio de características próprias e que para se inserir nele é preciso aprender a dominá-las.

O domínio dessas normas vai sendo aos poucos percebido, na forma de tocar, de se comportar, de falar, de que músicos admirar, de que composições ouvir. Essas mudanças são diferentemente apreendidas pelos sujeitos, mas sem dúvida mudam a posição do aluno no grupo, criando distinções e fazendo com que cada aluno desempenhe um papel diferenciado no interior do grupo. Há os alunos que conquistam os professores, os que formam grupos de choro entre si, os que somente frequentam a aula, os que frequentam as rodas do pátio, os que acabam se profissionalizando como músicos. São diversos graus que se definem e que estão intimamente relacionados com os graus de aderência às regras estabelecidas no grupo. O ato de segurar o pandeiro embora possa parecer simples para um leigo, toma uma forma toda especial e cheia de regras que o aluno da Escola passa a dominar, pelo estudo em sala de aula e em casa que o fazem repetir incansavelmente os movimentos, assim como pelo fato de ver seu professor tocar e também os demais alunos.

O ambiente do choro se define pela coletividade. Mesmo um solista precisa de outros músicos fazendo a base para que ele toque. É nesse ambiente coletivo de aprendizado que as regras se estabelecem e se tornam cada vez mais fortes e mais arraigadas nas experiências dos alunos na Escola. O grau de aderência a essas normas não é o mesmo por parte de todos, alguns são capazes de percebê-las mais claramente, outros a percebem com mais sutileza.

O que posso garantir, no entanto, é que a passagem pela Escola permite um diálogo intenso com os códigos que são vivenciados diariamente na EPM modelando o ambiente e a forma que cada um o vive. A observação das formas de fazer e dos tipos de aderência aos valores escolares, foi por certo influenciada pela antropologia de C. Geertz, assim como anunciei no início deste trabalho e da tentativa de deixar o campo dizer por si. A experiência não foi fácil, nem tampouco simples. Por várias vezes sentia que o campo nada me dizia e tinha dificuldades também por ser aluna de decifrar as regras que eu mesma vivenciava. As conversas com amigos e os períodos de afastamento eram sempre importantes para que eu pudesse me recolocar diante da pesquisa. Essa tarefa, embora possa parecer, não teve nada de fácil, foi acompanhada

por um tortuoso caminho das pedras, mas que agora, ao final do percurso considero ter sido importante para a compreensão do universo do choro da EPM.

Embora esse trabalho tenha gerado a possibilidade de discussão de algumas questões que foram anteriormente explicitadas, ainda ficam algumas questões sem resposta, no que se refere ao que chamei de uma fase de disseminação do choro. Ao final do trabalho percebi que essa era uma questão cara para a discussão do choro, que surgiu quando percebi a existência de alunos que vinham de outros estados ou mesmo de outros países para se matricular na Escola e conhecer mais sobre o choro. Estar no Rio de Janeiro me pareceu de suma importância para os alunos que tinham esse objetivo e até mesmo as relações que foram se mostrando em relação ao samba e ao pagode como referências contrastivas a experiência do choro afirmam uma relação entre o choro da EPM e a cidade do Rio de Janeiro com sua especificidade cultural.

É importante ressaltar, portanto que embora a cidade do Rio de Janeiro não tenha sido abordada diretamente, ela aparece como uma das importantes bases formuladoras dos códigos da EPM, que se mostraram na oposição ao samba, ao samba das agremiações de samba e mesmo ao pagode, todos parte integrante da cultura da cidade.

A identidade do chorão que se forma na EPM é distinta da de outros chorões. A história dos músicos cariocas tem uma conexão imediata com a história dos chorões que vão para outros estados. Como aconteceu com alguns clubes de choro, por exemplo, o Clube de Brasília se fundou a partir de um movimento migratório de mão-de-obra para a construção da capital. No caso de Miami, as histórias contadas pelo integrante do clube relacionam-se a um desejo de tocar de brasileiros que foram morar naquela cidade. O Rio de Janeiro é visto por muitos como referência no choro, por ter sido morada e ainda hoje abrigar alguns de seus grandes expoentes. No entanto, esse cenário parece estar mudando aos poucos.

Chorões se reúnem em diversos lugares do Brasil e, como vimos em alguns casos aqui citados, do mundo. Aos poucos fui me interessando por esses chorões, por conhecer quem são. Suas possibilidades e reais perspectivas em relação ao choro nos lugares em que moram. Tal como na EPM, os demais grupos de choro são formulados por meio a regras e códigos próprios.

A experiência vivenciada na Escola Portátil foi fundamental para o entendimento da música como uma elaboração contextual. Sua criação, execução, a formação de seus músicos está intimamente relacionada a esse contexto específico de

uma Escola de Música situada na cidade do Rio de Janeiro em meio a diversas referências do choro e de chorões na cidade, muitos dos quais é possível encontrar nos dias de sábado pelo pátio da EPM. Esse universo particular, com regras, e modelos comportamentais é próprio da investigação sobre o choro que se faz na Escola. Outros casos, contextos e iniciativas devem ser pensados a partir de questões próprias. A EPM surge no cenário da cidade do Rio de Janeiro com um modelo de que, parafraseando Noel Rosa, é possível aprender choro no colégio. Fazendo-se necessário, no entanto atentar para o fato de que esse aprendizado gera códigos e valores próprios ao contexto em que se insere.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Depoimentos

Ciclo Grandes Figuras da Música Popular Brasileira – depoimento do Pixinguinha ao Museu da Imagem e do Som. (06/10/1966)

Entrevista concedida ao Conselho Superior de Música Popular Brasileira – depoimento de João da Baiana ao Museu da Imagem e do Som. (24/08/1966)

Bibliografia

AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1998.

As Vozes Desassombradas do Museu. Rio de Janeiro: Editora Artanova Ltda., 1970.

BESSA, Virgínia de Almeida. *Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha. História e Música Popular do Brasil dos anos 20 e 30*. São Paulo: USP, 2005. 262 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O Poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A, 1989.

BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

CAZES, Henrique. *Choro: Do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

DABUL, Lúcia. *Um percurso da pintura: a produção de identidade de artista*. Niterói: EdUFF, 2001.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. (Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/>)

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

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

ELIAS, Norbert. *Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: samba e choro. São Paulo: Art. Editora; Publifolha, 2000.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro, 1928 - 1949. Rio de Janeiro, RJ : Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Divisão de Pesquisa, 2001.

FERRER, Marcus. Uma música dinâmica e aberta. In: Revista Roda de Choro. Rio de Janeiro, Maio / Junho de 1996, número três.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. Do Ponto de Vista do Nativo: a natureza do entendimento antropológico. In: *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1997.

_____. *Obras e Vidas: O antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 2002.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo, Ed. 34 (Coleção Todos os Cantos), 2000.

GIUMBELLI, Emerson. Para além do "trabalho de campo": reflexões supostamente malinowskianas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n. 48, Fev. 2002. (Disponível em: <http://www.scielo.br>)

KITTSTEINER, Beate. A Doce Presença do Chorinho no Ambiente Musical Alemão. Biblioteca Virtual. Laboratório de Etnomusicologia. Escola de Música, UFRJ. (Disponível em: <http://www.musica.ufrj.br/etnomusicologia/>)

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

MACHADO, Afonso e MARTINS, Jorge Roberto. *Na cadência do choro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2006.

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

NEIBURG, Frederico. Prefácio à edição brasileira. A sociologia das relações de poder de Norbert Elias. In: ELIAS, Norbert. *Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro, 1936. (Disponível em: <http://www.ordiecole.com>).

REVISTA RODA DE CHORO. Números: Zero a Cinco. Rio de Janeiro.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

_____. “Uma roda de choro concentrada”: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. *Anais do IX Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical*. Belém: ABEM, p. 19 – 26, 2000.

SEEGER, Anthony. *Por que os Índios Suya Cantam Para Suas Irmãs?* In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 39-63.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do choro: estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, c. 1999.

SEVERIANO, Jairo. *Getulio Vargas e a música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1983.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº29, out/1995.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. *A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida*. In: *Sociedade e Estado*. Brasília: Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, v.23, n.1, 2008.

TINHORÃO, J.R. *Música Popular: o ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS, Editorial, 2002.

_____. *História Social da Música popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Editora Círculo do Livro S.A, sem data.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.




































YÛDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.








































APÊNDICE A

Lista com os CDs da Midiateca Hermínio Bello de Carvalho da Escola Portátil de Música




































-  [100 ANOS DE PIANO BRASILEIRO \(16\)](#)
-  [A BENÇÃO, TIA AMÉLIA \(12\)](#)
-  [A FLAUTA DE ALTAMIRO CARRILHO \(SÉRIE: A MAGIA VOL.V\) \(12\)](#)
-  [A MÚSICA BRASILEIRA DESTE SÉCULO POR SEUS AUTORES E INTÉRPRETES \(12\)](#)
-  [A PISADA É ASSIM \(13\)](#)
-  [A SEDUÇÃO CARIOCA DO POETA BRASILEIRO \(12\)](#)
-  [ACERVO ESPECIAL \(14\)](#)
-  [ACORDES PRA JACARÉ \(12\)](#)
-  [ÁGUAS VIVAS - ALAÍDE COSTA CANTA HERMÍNIO BELLO DE CARVALHO \(15\)](#)
-  [ALÉM DO ESPELHO \(11\)](#)
-  [ALFREDO DA ROCHA VIANNA FILHO - PIXINGUINHA \(13\)](#)
-  [ALMA BRASILEIRA \(15\)](#)
-  [ALTAMIRO CARRILHO E SUA BANDINHA NO LARGO DA MATRIZ \(12\)](#)
-  [ALTAMIRO REVIVE PATÁPIO \(11\)](#)
-  [ÁLVARO CARRILHO \(13\)](#)
-  [AMÉLIA RABELLO \(12\)](#)
-  [AMÉLIA RABELLO \(12\)](#)
-  [ANACLETO DE MEDEIROS \(12\)](#)
-  [ANIBAL TROILO, ROBERTO GRELA Y SU CUARTETO TÍPICO \(10\)](#)
-  [ANTOLOGIA DO CHORINHO VOL. 2 \(14\)](#)
-  [AS INÉDITAS DE PIXINGUINHA \(13\)](#)
-  [BADEN POWELL RARIDADES 2 \(14\)](#)
-  [BEM TRANSADO \(10\)](#)
-  [BOTECO DO ARLINDO \(10\)](#)
-  [BRASIL, SAX E CLARINETE \(12\)](#)
-  [BRASILIANA Nº 7 E 8 \(6\)](#)
-  [CANTORIA \(23\)](#)
-  [CENAS BRASILEIRAS \(3\)](#)
-  [CHICO BUARQUE, LETRA & MÚSICA \(11\)](#)
-  [CHIQUINHA GONZAGA POR CLARA SVERNER \(20\)](#)
-  [CHORANDO DE VERDADE \(13\)](#)
-  [CHORINHOS EM DESFILE + ERA SÓ O QUE FLAUTAVA + EXTRAS \(28\)](#)
-  [CHORO DA VITÓRIA \(15\)](#)

-  [CHOROS IMORTAIS Nº 2 \(12\)](#)
-  [CHOROS ONTEM, HOJE E SEMPRE \(12\)](#)
-  [CLAUDIONOR CRUZ - A MÚSICA BRASILEIRA DESTE SÉCULO POR SEUS AUTORES E ... \(8\)](#)
-  [CLUBE DO SAMBA \(12\)](#)
-  [CONFIDÊNCIAS \(12\)](#)
-  [CORAÇÃO POPULAR \(14\)](#)
-  [DE AMOR É BOM \(10\)](#)
-  [DE TODOS OS CHOROS HAMILTON DE HOLANDA \(11\)](#)
-  [DÊ UMA CANJA - VOL. 2 \(10\)](#)
-  [DEDILHANDO PERNAMBUCO \(20\)](#)
-  [DISFARÇA E CHORA ZÉ NOGUEIRA \(13\)](#)
-  [DJANGOLOGY 17 \(14\)](#)
-  [DOIS EM UM: REVIVENDO PATÁPIO + A BORDO DO VERA CRUZ \(23\)](#)
-  [DOIS EM UM: RIO ANTIGO + CHOROS IMORTAIS \(24\)](#)
-  [DOIS IRMÃOS \(10\)](#)
-  [ELE E EU \(13\)](#)
-  [ELIZETH CARDOSO, JACOB DO BANDOLIM, ZIMBO TRIO E ÉPOCA DE OURO AO VIVO... \(21\)](#)
-  [ELTON MEDEIROS \(12\)](#)
-  [ENCICLOPÉDIA MUSICAL BRASILEIRA - JACKSON DO PANDEIRO E GORDURINHA \(14\)](#)
-  [ÉPOCA DE OURO E NA RODA DO CHORO \(24\)](#)
-  [ERA DE OURO E ISTO É NOSSO \(24\)](#)
-  [ERNESTO NAZARETH \(11\)](#)
-  [ESPELHO \(12\)](#)
-  [EU SOU LIA \(10\)](#)
-  [FANTASIA BRASILEIRA \(8\)](#)
-  [GARGALHADA \(13\)](#)
-  [GERALDO PEREIRA \(12\)](#)
-  [HEITOR VILLA-LOBOS - OBRA COMPLETA PARA VIOLÃO \(10\)](#)
-  [HERALDO DO MONTE - CORDAS VIVAS \(18\)](#)
-  [HOMEM DOS 40 \(10\)](#)
-  [HOMENAGEM A MAURO DUARTE \(17\)](#)
-  [IMAGES ON GUITAR / É DE LEI \(8\)](#)
-  [ÍNDIO DO CAVAQUINHO \(16\)](#)
-  [JACARÉ - CHORO FREVADO \(13\)](#)
-  [JACOB DO BANDOLIM \(25\)](#)
-  [JACOB DO BANDOLIM - CHOROS, VALSAS, TANGOS E POLCAS \(24\)](#)
-  [JACOB DO BANDOLIM - MANDOLIN MASTER OF BRAZIL ORIGINAL](#)

- [CLASSIC RECORDI... \(21\)](#)
-  [JACOB DO BANDOLIM - MANDOLIN MASTER OF BRAZIL ORIGINAL CLASSIC RECORDI... \(22\)](#)
-  [JACOB DO BANDOLIM E ÉPOCA DE OURO \(12\)](#)
-  [JACOB E OS PROGRAMAS DE RÁDIO \(14\)](#)
-  [JACOB NA RODA DE CHORO \(20\)](#)
-  [JACOB NOS 70 ANOS DE PIXINGUINHA / JACOB E OS CANTORES \(23\)](#)
-  [JACOB REVIVE E. NAZARETH, VALSAS EVOCATIVAS, CHOROS EVOCATIVOS \(21\)](#)
-  [JOÃO \(9\)](#)
-  [JOÃO DE TODOS OS SAMBAS \(14\)](#)
-  [JOÃO NOGUEIRA - 2 EM 1 - VEM QUEM TEM / E LÁ VOU EU \(24\)](#)
-  [JOAQUIM CALLADO - O PAI DOS CHORÕES VOL. 1 \(9\)](#)
-  [JOAQUIM CALLADO - O PAI DOS CHORÕES VOL. 2 \(16\)](#)
-  [JOAQUIM CALLADO - O PAI DOS CHORÕES VOL. 3 \(14\)](#)
-  [JOAQUIM CALLADO - O PAI DOS CHORÕES VOL. 4 \(12\)](#)
-  [JOAQUIM CALLADO - O PAI DOS CHORÕES VOL. 5 \(15\)](#)
-  [JOEL NASCIMENTO & SEXTETO BRASILEIRO - AO VIVO NOS EUA \(9\)](#)
-  [JOEL NASCIMENTO AND THE BRAZILIAN SEXTET LIVE! \(39\)](#)
-  [LIRA DO POVO \(15\)](#)
-  [LIVE IN HAMBURG \(10\)](#)
-  [LIVE IN SWITZERLAND \(14\)](#)
-  [LUCIANA RABELLO \(12\)](#)
-  [LUCIANO PERRONE \(18\)](#)
-  [MAURICIO CARRILHO \(11\)](#)
-  [MELANCOLIE \(8\)](#)
-  [MEMÓRIAS CHORANDO \(11\)](#)
-  [MEMÓRIAS MÚSICAIS VOL. 1 \(BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS E BANDA DA CASA ... \(19\)](#)
-  [MEMÓRIAS MÚSICAIS VOL. 10 \(VIOLÃO, BANDOLIM E CAVAQUINHO\) \(19\)](#)
-  [MEMÓRIAS MÚSICAIS VOL. 11 \(LINGUAGENS DO CHORO\) \(18\)](#)
-  [MEMÓRIAS MÚSICAIS VOL. 12 \(FLAUTA\) \(17\)](#)
-  [MEMÓRIAS MÚSICAIS VOL. 13 \(PEDRO GALDINO E PESSOAL DO BLOCO\) \(13\)](#)
-  [MEMÓRIAS MÚSICAIS VOL. 14 \(ORQUESTRA VICTOR BRASILEIRA, DIABOS DO CÉU ... \(12\)](#)
-  [MESTRES DA MPB: RADAMÉS GNATTALI \(20\)](#)
-  [MEUS CAROS PIANISTAS CD II \(30\)](#)
-  [MEUS CAROS PIANISTAS CD I \(30\)](#)
-  [MINHA ALMA CANTA \(14\)](#)
-  [MÚSICA DAS NUENS E DO CHÃO HAMILTON DE HOLANDA \(12\)](#)

-  [NA MADRUGADA \(11\)](#)
-  [NÓ CAIPIRA \(8\)](#)
-  [NÓ NA GARGANTA \(11\)](#)
-  [NO SERTÃO \(10\)](#)
-  [O CHORO FORROZADO DE ZÉ DE ELIAS \(14\)](#)
-  [O GRANDE CIRCO MÍSTICO \(11\)](#)
-  [O IMPORTANTE É QUE NOSSA EMOÇÃO SOBREVIVA 2 \(13\)](#)
-  [O SAMBA DOS BAMBAS - TECA CALAZANS E O TRIO \(13\)](#)
-  [O SOM E A MÚSICA DE JOÃO PERNAMBUCO \(12\)](#)
-  [O TRIO \(12\)](#)
-  [O VIRTUOSE DO VIOLÃO: JOSÉ DO CARMO INTERPRETADO POR HENRIQUE ANNES \(17\)](#)
-  [ORQUESTRA DE CORDAS DEDILHADAS DE PERNAMBUCO \(13\)](#)
-  [OS BRASILEIROS NA EUROPA \(12\)](#)
-  [OS CARIOQUINHAS NO CHORO \(12\)](#)
-  [OS INGÊNUOS \(10\)](#)
-  [PARA SEMPRE \(14\)](#)
-  [PARCELADA MALUNGA \(10\)](#)
-  [PASTORES DA NOITE \(13\)](#)
-  [PATÁPIO SILVA \(12\)](#)
-  [PAU DOIDO \(12\)](#)
-  [PAULINHO NOGUEIRA / ROSINHA DE VALENÇA \(11\)](#)
-  [PAULO CÉSAR PINHEIRO \(11\)](#)
-  [PAULO MOURA E OS BATUTAS \(16\)](#)
-  [PAULO MOURA INTERPRETA RADAMÉS GNATTALI \(8\)](#)
-  [PÉ NA CADEIRA - ISAÍAS E SEUS CHORÕES \(12\)](#)
-  [PEDRO AMORIM TOCA LUPERCE MIRANDA \(13\)](#)
-  [PELAS TERRAS DO PAU-BRASIL \(10\)](#)
-  [PERNAMBUCO'S MUSIC, BRAZIL, PLAYED BY OFICINA DE CORDAS \(15\)](#)
-  [PERSONALIDADE \(14\)](#)
-  [PIXINGUINHA \(12\)](#)
-  [PIXINGUINHA & BENEDITO LACERDA - OBRA COMPLETA VOL. 1 \(24\)](#)
-  [PIXINGUINHA & BENEDITO LACERDA - OBRA COMPLETA VOL. 2 \(22\)](#)
-  [PIXINGUINHA + BENEDITO - MÁRIO SÈVE + DAVID GANC \(14\)](#)
-  [PIXINGUINHA 70 \(19\)](#)
-  [PIXINGUINHA DE NOVO \(12\)](#)
-  [PIXINGUINHA VIDA E OBRA - DISCO 1 \(10\)](#)
-  [PIXINGUINHA VIDA E OBRA - DISCO 2 \(11\)](#)
-  [PRELUDIANDO \(18\)](#)
-  [PRINCÍPIOS DO CHORO 1, CD 3 \(14\)](#)

-  [QUEM NÃO CHORA, NÃO MAMA - ISAÍAS ENTRE AMIGOS \(14\)](#)
-  [QUINTETO DA PARAÍBA, CAPIBA E GONZAGÃO \(16\)](#)
-  [QUINTETO PIXINGUINHA \(12\)](#)
-  [RADAMÉS & AÍDA GNATTALI INTERPRETANDO NAZARETH & GNATTALI \(17\)](#)
-  [RADAMÉS GNATTALI \(12\)](#)
-  [RADAMÉS GNATTALI E SEVERINO ARAÚJO \(14\)](#)
-  [RADAMÉS GNATTALI E WALDEMAR HENRIQUE ORQUESTRA DE CÂMARA DE BLUMENAU -... \(15\)](#)
-  [RADAMÉS NA EUROPA COM SEU SEXTETO E EDU \(15\)](#)
-  [RAFAEL RABELLO \(11\)](#)
-  [RAFAEL RABELLO E DINO 7 CORDAS \(11\)](#)
-  [RAFAEL SETE CORDAS \(12\)](#)
-  [RAÍZES DO SAMBA - NELSON CAVAQUINHO \(20\)](#)
-  [RARIDADES \(13\)](#)
-  [RECEITA DE CHORO \(12\)](#)
-  [RECORDAÇÕES DE UM SARAU ARTÍSTICOS VOL. 1 \(18\)](#)
-  [RECORDAÇÕES DE UM SARAU ARTÍSTICOS VOL. 2 \(16\)](#)
-  [REFERÊNCIAS DO CHORO VOL. 1 \(18\)](#)
-  [REFERÊNCIAS DO CHORO VOL. 2 \(21\)](#)
-  [REFUGIO DE SOÑADORES \(16\)](#)
-  [RELENDO DILERMANDO REIS \(12\)](#)
-  [RESGATE \(12\)](#)
-  [RETRATOS \(8\)](#)
-  [RETRATOS E ASSANHADO \(16\)](#)
-  [ROBERTINHO SILVA - MPBC \(8\)](#)
-  [RODA DE SAMBA - CONJUNTO A VOZ DO MORRO \(14\)](#)
-  [ROMÃ - HÉLIO DELMIRO IN CONCERT \(8\)](#)
-  [SAMBA - COLETÂNEA EPM - VOL. 1 \(11\)](#)
-  [SAMBA - COLETÂNEA EPM - VOL. 2 \(13\)](#)
-  [SANFONA DOURADA \(21\)](#)
-  [SÃO PAULO NO BALANÇO DO CHORO \(10\)](#)
-  [SARACOTEANDO \(16\)](#)
-  [SARAU NO RIBEIRÃO \(12\)](#)
-  [SAXOFONE, POR QUE CHORAS? \(14\)](#)
-  [SEBASTIÃO TAPAJÓS / TOQUINHO \(12\)](#)
-  [SEGURA ELE \(14\)](#)
-  [SELEÇÃO DE OURO \(12\)](#)
-  [SEMPRE NAZARETH \(12\)](#)
-  [SERENATA DE UMA MULHER \(12\)](#)
-  [SÉRGIO E ODAIR ASSAD \(10\)](#)
-  [SINFONIA DO RIO DE JANEIRO DE SÃO SEBASTIÃO \(7\)](#)
-  [SÓ GAFIEIRA \(15\)](#)

-  [SOLITUDE ON GUITAR \(12\)](#)
-  [SOM DE BANDOLIM \(14\)](#)
-  [SOU APENAS UMA SENHORA QUE AINDA CANTA \(22\)](#)
-  [SR. SAMBA \(12\)](#)
-  [SUCESSOS \(14\)](#)
-  [THE FRANKFURT OPERA CONCERT \(14\)](#)
-  [THREE ORIGINALS DISCO 1 \(14\)](#)
-  [THREE ORIGINALS DISCO 2 \(14\)](#)
-  [TICO-TICO NO GALHO SECO E ÉPOCA DE OURO - DINO 50 ANOS \(24\)](#)
-  [TIMONEIRO \(17\)](#)
-  [TIRA POEIRA \(13\)](#)
-  [TODAS AS CANÇÕES \(18\)](#)
-  [TODOS OS TONS \(10\)](#)
-  [TOGETHERING \(8\)](#)
-  [TONINHO CARRASQUEIRA TOCA PIXINGUINHA E PATÁPIO SILVA SÉRIE RÉGIA MÚSI... \(18\)](#)
-  [TRIBUTO A ESMERALDINO \(18\)](#)
-  [TRIBUTO A GAROTO \(9\)](#)
-  [TRIBUTO A JACOB DO BANDOLIM \(7\)](#)
-  [TRIO MADEIRA BRASIL \(14\)](#)
-  [TRIO SURDINA ANOS 50 DISCO 1 LP TRIO SURDINA \(20\)](#)
-  [TRIO SURDINA ANOS 50 DISCO 2 LP TRIO SURDINA \(24\)](#)
-  [TUDO DANÇA \(13\)](#)
-  [TURMA DA GAFIEIRA HI FI 1 ANOS 50 FINAL \(20\)](#)
-  [UM VIOLÃO EM PRIMEIRO PLANO \(12\)](#)
-  [VALSAS BRASILEIRAS DE ANTIGAMENTE E CHORINHOS E CHORÕES\) \(23\)](#)
-  [VASSOURINHA \(12\)](#)
-  [VILLA LOBOS & RADAMÉS GNATTALI \(10\)](#)
-  [VIOLÃO BRASILEIRO DISCO 1 \(10\)](#)
-  [VIOLÃO TENOR \(14\)](#)
-  [VIRTUOSE \(23\)](#)
-  [VIVALDI & PIXINGUINHA \(12\)](#)
-  [WHY NOT \(8\)](#)
-  [WILSON BATISTA \(13\)](#)
-  [WILSON, GERALDO E NOEL \(12\)](#)
-  [YAMANDÚ \(12\)](#)

Legenda:

- 1)  - CD Individual
- 2)  - CD de Coletânea.
- 3) O número após o título representa o número de faixas do CD.