UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

O CHORO FAZENDO ESCOLA
E A ESCOLA FAZENDO CHORO

ANA CAROLINA CRUZ DE FREITAS COELHO

RIO DE JANEIRO, 2003

O CHORO FAZENDO ESCOLA
E A ESCOLA FAZENDO CHORO

por

ANA CAROLINA CRUZ DE FREITAS COELHO

Monografia apresentada para a conclusão do curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob a orientação do professor Ricardo Ventura.

RIO DE JANEIRO, 2003

COELHO, Ana Carolina Cruz de Freitas. *O Choro fazendo escola e a escola fazendo Choro*. 2003. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística- Habilitação em Música) – Instituto Villa Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta monografia investiga a Escola em seu caráter de formação passando pela escola-instituição e pela escola de música identificando aspectos importantes na educação tradicional e na educação musical, utilizando o Choro como exemplo de uma "escola" informal que vem conquistando espaço nas instituições de ensino musical devido ao seu importante valor cultural, social e educacional. Para desenvolver tal estudo, recorreu-se à bibliografia referente a esse assunto e à observação da oficina "O Choro na Escola", além de entrevistas com professores, alunos e amantes do Choro.

Palavras chave : Choro – Escola – Ensino Musical.

AGRADECIMENTOS

A Arthur, pelo companheirismo, pelas sugestões e por tudo mais.
A meus pais, pelo constante apoio.
A Rick, meu orientador e amigo.
A Lu, por sua disponibilidade.
A Luiz Otávio Braga, pela tão útil entrevista.
A Antonio Jardim, por suas idéias e reflexões.
A todos aqueles que de alguma maneira contribuíram para minha "formação".

"O Choro resistiu a epidemias, pragas, duas guerras mundiais, golpes militares, desprezo de todos os governos, pouca caso das gravadoras, resiste ao massacrante processo de idiotização musical imposto pela globalização do lixo cultural internacional, e vai resistir a tudo. O seu desenvolvimento é permanente e independente de valores impostos. O Choro tem seus próprios parâmetros. Quem o conhece na intimidade não se impressiona com vanguardismos pueris e nem se sente pressionado por uma suposta necessidade de adaptação ao som da moda."

Mauricio Carrilho. Entrevista concedida para a revista norte-americana Brazzil em abril de 2000.

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO 1 – A ESCOLA	9
1.1 A Escola enquanto instituição	
1.2 A Escola de música	
CAPÍTULO 2 – O CHORO	16
2.1 O erudito e o popular	
2.2 O Choro como elemento agregador	
2.3 O Choro fazendo escola	
CAPÍTULO 3 – O CHORO NA ESCOLA.....	24
3.1 A Escola fazendo Choro	
3.2 O Choro no botequim	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	31
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	33
ANEXO	35

INTRODUÇÃO

O choro está na moda? Esta pergunta permite uma série de reflexões. É fato: o Choro vem despertando um grande interesse por onde passa, vivendo um de seus melhores momentos.

Em seus 130 anos de história, considerando tempos de esquecimento e de glória, vemos hoje o Choro se renovando de forma considerável. Novos grupos têm surgido e uma grande quantidade de CDs é lançada no mercado, devido à criação de uma gravadora dedicada exclusivamente ao gênero.

Atualmente as rodas de Choro são compostas por jovens músicos, em sua maioria estudantes de música com as mais diversas formações, que trazem influências de vários outros estilos. Esse fluxo cultural permite a incorporação de novos elementos à linguagem tradicional do Choro mantendo o gênero vivo e permanentemente renovado.

Dentro da área didática, o Choro já é reconhecido como uma tendência musical respeitável. Prova disso são os métodos para o seu aprendizado, elaborados de acordo com as peculiaridades inerentes ao gênero, que contribuem para uma melhoria técnica dos instrumentistas que se iniciam no Choro. Para citar alguns exemplos, podemos destacar o *Método do bandolim brasileiro* de Afonso Machado, *O vocabulário do Choro* de Mário Sève e *O violão de 7 cordas – teoria e prática* de Luiz

Otávio Braga, também autor de *O método do violão brasileiro* que, embora não tenha o choro como foco, trabalha aspectos importantes para se formar um chorão.

Cabe ressaltar que o perfil do chorão de hoje encontra-se bastante distante do perfil do antigo chorão. Também as rodas de Choro já não existem nos moldes das de antigamente, em função da estrutura de vida que se leva hoje na cidade do Rio de Janeiro.

As grandes mudanças ocorridas em torno dos processos de produção musical, incluindo o crescimento do mercado fonográfico e a evolução dos meios de comunicação em massa, contribuíram para que o conceito de profissional da música tomasse dimensões proporcionais a esta nova realidade.

O músico profissional dos dias atuais se vê compelido a estudar. O mito do músico analfabeto, autodidata e que não possui nenhum conhecimento teórico vem sendo massacrado pelo atual mercado de trabalho.

Nos dias de hoje, o que podemos observar é um movimento de escolarização do Choro. Com o "Choro na Escola", começa a se formar uma geração de chorões que valoriza o aprendizado da escrita musical, bem como o estudo de harmonia funcional. Concomitante, vão surgindo ao longo do país escolas, cursos, *workshops* relacionados ao gênero, como a Escola de Choro Rafael Rabello em Brasília, o bacharelado em Música Popular Brasileira na UNI-RIO, o curso superior de Música Popular implantado em Curitiba por Roberto Gnatalli. (...) Ao lado, portanto, de uma vertente tradicionalista e de uma outra que flerta com linguagens jazzísticas, consolida-se o gênero também em uma vertente camerística, próximo à música de concerto, o que já se podia notar no tempo de Villa-Lobos.¹

Para a realização deste estudo monográfico tomou-se como foco a oficina musical *O Choro na Escola*. Este projeto, dirigido pelos músicos Maurício Carrilho e Luciana Rabello, vai de encontro aos interesses daqueles que buscam uma especialização neste resistente gênero musical.

¹ Luís Filipe de Lima – tese de doutorado em educação e cultura, ECO,2001, UFRJ

A organização, estrutura e funcionamento desta oficina serão aqui oportunamente analisados, bem como a metodologia de ensino por ela adotada, num esforço de se investigar, em diferentes abordagens, o que caracteriza a Escola enquanto instituição, tratando das questões referentes à relação escola x educação x música.

CAPÍTULO 1 - A ESCOLA

A escola, como hoje a conhecemos, nem sempre existiu. Nas sociedades pré-literárias (anteriores à escrita), como entre os grupos indígenas que ainda existem e em muitas áreas de países subdesenvolvidos, não há escolas, nem professores. A educação se faz pela convivência das crianças com os adultos, na vida diária da comunidade: no trabalho para a sobrevivência (caça, pesca, agricultura), nas cerimônias coletivas e nas histórias dos antepassados, contadas pelos mais velhos. Todo adulto é professor e a educação resulta da prática e da experiência.

A separação da escola, em relação à vida normal do dia-a-dia, começou na Idade Média (476-1453). A atividade de ensinar tornou-se especializada, desenvolvendo-se em espaços apropriados. Os filhos dos nobres, aprendiam nos próprios castelos as artes da cavalaria, a importância da honra, das boas maneiras etc. Alguns filhos dos trabalhadores da terra freqüentavam as escolas paroquiais, onde aprendiam principalmente princípios religiosos e morais, algumas noções de matemática e regras gramaticais da língua latina.

Com a Revolução Industrial, a partir da segunda metade do sec. XVIII, a burguesia intensificou seu domínio. Como consequência, a escola da nobreza do tempo do feudalismo foi sendo substituída por uma escola mais "moderna". Enquanto a primeira dava mais importância ao saber

literário e à filosofia, a segunda começou a dar ênfase às disciplinas científicas. O desenvolvimento industrial provocou o surgimento da classe operária. Vários fatores, como a necessidade de trabalhadores mais qualificados e a urbanização crescente, exigindo cidadãos mais "educados", levaram a burguesia a convencer-se de que os trabalhadores precisavam de alguma instrução. Foi assim que, ao lado da escola para os filhos da burguesia, surgiu a escola para os filhos dos trabalhadores. A primeira levava até à Universidade, preparando os futuros dirigentes; a segunda limitava-se ao ensino primário, concentrando-se no ensino do ler, escrever e contar. Mais tarde, principalmente no início do século XX, os trabalhadores puderam freqüentar escolas profissionais.

Mas os trabalhadores começaram a lutar pelo direito à educação, pelo acesso ao ensino público, gratuito e obrigatório. Foi assim que, aos poucos foi sendo estabelecida a obrigatoriedade de freqüência à escola por um número sempre maior de anos. Assim foi no Brasil, até a situação atual, em que o ensino é obrigatório, dos sete aos catorze anos.

Porém, o conhecimento, tanto o teórico quanto o prático, não nasceu com a escola, nem com a ciência, nem pela obra de seres iluminados. O saber nasceu na própria comunidade, como resultado do contato entre os seres humanos e a natureza. Desde que, pela primeira vez nossos ancestrais utilizaram instrumentos para mediar suas relações com a natureza e começaram a utilizar símbolos para identificar esses objetos, o saber não cessou de crescer.

A partir daí começaram a existir duas formas de saber: um erudito e dominante, privilégio de alguns; outro de consenso, comunitário, popular, acessível a todos. Até hoje subsistem essas duas formas de conhecimento. Muitos são absorvidos nas ruas, nos bares, no jogo, na conversa com amigos, nas tradições populares, nas festas; outros são aprendidos na escola, na igreja, nos partidos políticos e em outras instituições.

A produção de um saber popular se dá, pois, em direção oposta àquela que muitos imaginam ser a verdadeira. Não existiu primeiro um saber científico, tecnológico, artístico ou religioso, *sábio e erudito* que, levado a escravos, servos, camponeses e pequenos artesãos, tornou-se empobrecido – um saber *do povo*. Houve primeiro um saber de todos que, separado e interdito, tornou-se *sábio e erudito*, um saber legítimo que pronuncia a verdade e que, por opção, estabelece como *popular* o saber do consenso de onde se originou.²

Essas duas formas de saber não existem isoladas nem paralelas. Interagem constantemente: segmentos do saber popular são continuamente expropriados pelo saber erudito - compositores, pintores, políticos, escritores, religiosos e outros representantes do saber erudito estão sempre captando aspectos do saber popular para utilizar em suas obras. Por outro lado, por exemplo, curandeiros absorvem conhecimentos médicos e passam a receitar, simultaneamente, medicamentos legalizados e "garrafadas".

O conhecimento erudito especializou-se e compartimentou-se em áreas distintas, como por exemplo: ciências físicas e biológicas, matemáticas, ciências humanas etc. Profissionais apossaram-se dessas áreas pretendendo mantê-las sob o controle de seu grupo, o "grupo dos *iniciados*". A Medicina só pode ser exercida por médicos formados, o Direito da mesma forma, por advogados. As fronteiras entre um domínio e outro não são estáveis e imutáveis. Muitas vezes há conflitos e atuação nas mesmas áreas, como entre os farmacêuticos e os biomédicos, entre os psicólogos e psiquiatras, etc.

Com o surgimento da escola, esta passou a ser a agência especializada na transmissão do conhecimento erudito. Só após longos anos de preparação, controlada pelos poderes públicos e pelas diferentes categorias profissionais, é que o indivíduo é autorizado a atuar em uma determinada área do saber.

² Carlos R. Brandão. Educação popular. São Paulo, Brasiliense, 1984, p.25.

1.1 - A ESCOLA ENQUANTO INSTITUIÇÃO

Uma questão central que precisa ser pensada com referência à escola diz respeito ao tipo de instrumento que esta representa e que pode vir a representar, visto que dentro de uma perspectiva acadêmica a escola funciona como um instrumento de dominação.

A escola enquanto instituição, enquanto compromisso institucional, é reprodutora, os seus mecanismos de funcionamento reproduzem, através de práticas de exercícios determinados, mecanismos que tendem à manutenção, conservação do estado de coisas vigentes na sociedade. A escola é, portanto, uma organização complexa, não apenas porque, para o seu funcionamento, entram em relação vários níveis, mas, principalmente, pela característica que tem toda e qualquer organização complexa de se mascarar, se esconder, dificultando ao máximo o acesso às suas formas de funcionamento reais. Uma organização complexa é um tipo de organização das realizações de forma a apresentar estas como capazes de esgotar toda a realidade. A verdade da realidade é a soma das realizações. Esta perspectiva é facilmente constatável uma vez que a escola, ela mesma se coloca como detentora da verdade, do saber e do conhecimento. Dessa forma, a escola opera um processo de alienar tudo aquilo que não esteja, de uma forma ou de outra, a ela ligada. A ideologia da escola se esforça por fazer crer que o que importa saber só é alcançável dentro dela, portanto, o que é ali veiculado é erigido em verdade.³

1.2 - A ESCOLA DE MÚSICA

A caracterização que se fez da escola é totalmente pertinente para a escola de música.

A escola de música, hoje, segue um modelo de estrutura curricular que já não faz mais sentido algum. Na visão de Antônio Jardim,

³Antonio Jardim. Tese de mestrado. Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro

essa estrutura curricular é entendida como praticamente imutável por aqueles que fazem das instituições de ensino musical uma grande espreguiçadeira, para saciar sua preguiça de pensar outras possibilidades mais condizentes com nossa cultura, nossa história e o próprio vigor de nossa musicalidade.⁴

Um dos equívocos que merece ser apontado é o fato de que as escolas formais de música privilegiam a separação entre teoria e prática.

As instituições de ensino musical não olham para essa questão com a atenção necessária, muito provavelmente por considerá-la, desde sempre, decidida por sua própria prática. É comum um aluno pensar em uma aula prática como aquela em que ele se encontra com o seu instrumento, tocando, enquanto a aula teórica é diferente; ele se vê sentado com lápis ou caneta na mão, escrevendo.

No entanto, deve-se chamar a atenção para o fato de que certas disciplinas tidas como teóricas, tais como harmonia, contraponto e arranjo, são também disciplinas práticas, assim como disciplinas tidas como práticas devem ser analisadas em seu contexto teórico.

Mário de Andrade, em sua oração de paraninfo da turma de formandos do conservatório de música em 1935, coloca:

Talvez estejais ainda lembrados da armadilha com que quase todos os anos inicio os meus cursos de história da música. À pergunta que faço sobre o que os meus alunos vieram a estudar no conservatório, todos respondem, um que veio estudar piano, outro canto, outro violino. Há catorze anos faço tal pergunta. Não tive até hoje um só aluno que me respondesse ter vindo estudar música.⁵

Nesse discurso, Mário ainda afirma que isto é reflexo da própria escola; que trabalha a idéia do solista, desconsiderando a elevação cultural de sua finalidade: formar músicos.

⁴ Antônio Jardim, Escolas Oficiais de Música. Revista Plural. Escola de Música Villa-Lobos. Rio de Janeiro, junho de 2002

⁵ Mario de Andrade. Ensaio sobre a Música Brasileira. Brasília, 1972

Margarete Arroyo (em "Educação Musical: um processo de aculturação ou enculturação?"), aponta o processo educacional como um poderoso meio de enculturação, visto que os valores essenciais de uma cultura estão freqüentemente refletidos na "maneira como a música é aprendida e ensinada". Não estaria isso diretamente relacionado ao que entendemos por método?

Estudando a etimologia da palavra encontramos: do grego Méthodos/de meta (pelo, através) e hodos (caminho).

O método traz dentro de si a idéia de uma direção com a finalidade de alcançar um propósito, não se tratando porém, de uma direção qualquer, mas aquela que garante a consecução de um propósito estabelecido.⁶

Método de ensino é também método de aprendizagem.

Guimarães Rosa já dizia que "Mestre não é quem sempre ensina, mas sim quem de repente aprende."

Essa relação de ensino-aprendizagem deve ser a mola propulsora das questões referentes à educação. Parafraseando o sociólogo Pedro Demo, educar é diferente de ensinar.

Na visão de Vanda Lima Freire, educação e sociedade são instituições que se interpenetram.

Portanto a relação educativa é "uma relação criadora e o ato educativo consiste sempre em um processo de influência ou de conclusão para as formas culturais e sociais vigentes" (Nassif, 1968. p. 33).

A educação musical que se faz nas escolas de música, deve considerar a característica pluricultural da sociedade contemporânea.

Uma pedagogia musical condizente com o mundo atual é uma necessidade incontestável. As respostas a este desafio têm procurado libertar-se de preconceitos, voltar-se para o presente, tornar-se mais dinâmica, pois precisa lidar com questões antagônicas aparentemente, tais como

⁶ Oswaldo Alonso Rays. A questão da metodologia do ensino na didática escolar.

transformação/preservação, continuidade/mudança. Veiga, citando Nettl, fala em "enfrentar a continuidade da mudança". (Veiga, 1990. p. 1) ⁷

⁷Margarete Arroyo. Educação Musical: um processo de aculturação ou enculturação?

CAPÍTULO 2 - O CHORO

O Choro é um gênero de raiz da música popular brasileira criado a partir da mistura de elementos da música europeia de dança de salão (polca, mazurca, valsa) e de elementos da música popular portuguesa, com forte influência da música africana. Surgiu por volta de 1870 na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Inicialmente era visto apenas como uma maneira emotiva e "chorosa" de se interpretar uma melodia, um jeito carioca de se tocar as músicas europeias que aqui chegavam. Na década de 20, o choro passa a caracterizar-se como gênero.

Os conjuntos de Choro eram compostos de flauta (responsável pela condução da melodia), cavaquinho (centralizador do ritmo) e violão (harmonizador). Esta formação se manteve até a década de 30, quando então acrescenta-se o pandeiro e estes conjuntos passam a chamarem-se "regionais".

De lá pra cá o Choro passou por diversas fases, onde podemos observar um "esquecimento" nos anos 50 e um notável ressurgimento na década de 70.

Não cabe aqui traçar toda essa trajetória, mas sim ressaltar alguns pontos importantes. Um deles é sua importante função agregadora das tendências eruditas e populares na música.

2.1 - O ERUDITO E O POPULAR

A questão do erudito e do popular na música é tema freqüente em discussões. Se existe um hiato entre a música erudita e a música popular, podemos atribuir isto à uma educação musical equivocada, considerando que essa distinção se dá dentro da própria escola.

A questão da escrita musical vem como um fator determinante na questão. No Brasil, desde o período colonial e até há pouco tempo, qualquer tentativa formal de educação musical estava diretamente associada à tradição européia, portanto à música erudita. A notação musical em partitura, por estar inserida nesse contexto, ficou com o estigma de representar esse gênero musical.

Para a escola convencional, o saber música tem relação direta com a capacidade de saber ler e escrever música.

Entretanto, sabemos que para atuar no mercado de trabalho o músico não tem que, ser formado. Muitos são autodidatas, nunca passaram pela escola de música. Constroem a sua "própria escola", seja atuando na noite ou no acúmulo de experiências e informações armazenadas ao longo de sua carreira. Com freqüência tornam-se professores chegando a desenvolver, inclusive, seus próprios métodos e, como conseqüência, acabam por "formar" novos músicos.

Já o músico erudito precisa da escola. Sua linguagem é escrita, suas regras são rígidas; tem de desenvolver um estudo altamente direcionado para alcançar determinada técnica.

Porém, a música instrumental popular contribuiu para facilitar o acesso do músico popular à escrita musical, tanto que hoje a utilizam para tornar possível a execução em conjunto, além de poderem, com isso, registrar especificidades e expressar idéias musicais de forma mais precisa.

No Brasil da década de 40, músicos vindo de uma formação erudita misturavam-se a músicos populares que, por motivos profissionais, já

sentiam necessidade de se "alfabetizarem" para poder trabalhar, principalmente nas orquestras das rádios que se proliferavam.

Desde então, a música popular vem conquistando espaço no mercado de trabalho.

As fronteiras entre o erudito e o popular, na prática musical, vão sendo diluídas (digo na prática musical porque muitas vezes a escola desassocia a vida acadêmica da vida profissional fazendo evidenciar essas barreiras dentro das instituições, visto que estas não preparam para o mercado profissional).

Nos dias de hoje, um número cada vez maior de músicos eruditos dividem o palco com compositores populares. Podemos observar isto como uma tendência. O músico popular está cada vez mais preocupado com sua formação, mesmo que esta se dê informalmente. O atual mercado para o músico profissional vem abrindo este caminho, permitindo a integração do músico erudito com músico popular. Afinal, ambos são profissionais que exercem suas funções produzindo música, fato este que ultrapassa qualquer classificação.

2.2 - O CHORO COMO ELEMENTO AGREGADOR

O Choro, por ser um estilo que exige altas qualidades musicais dos executantes, é cultuado tanto por músicos eruditos, como por músicos populares.

Radamés Gnattali, em seus concertos para solistas populares, criou uma ponte que fez a união da música de concerto (erudita) com a música popular.

Isto se torna evidente quando, em 1956, escreveu a suíte *Retratos*, para bandolim, conjunto regional e orquestra de cordas, onde presta homenagem a quatro compositores que considerava como verdadeiros pilares da música brasileira.

No primeiro movimento homenageia o mestre Pixinguinha, citando *Carinhoso*. No segundo movimento, Ernesto Nazareth, com *Expansiva*. No terceiro, Anacleto de Medeiros, com uma *scottisch*, gênero no qual Anacleto foi insuperável com o tema de *Três Estrelinhas* e no quarto movimento presta uma homenagem a Chiquinha Gonzaga, com o maxixe *Corta-Jaca*.

Radamés também dedicou esta suíte a Jacob do Bandolim e hoje é vista como um divisor de águas na história do Choro.

A peça exigia bastante empenho dos executantes, principalmente do solista, tanto tecnicamente quanto musicalmente e apresentava dificuldades maiores do que as de costume para a época, dentro do repertório tradicional.

Em carta datada de 23 de outubro de 1964, Jacob ilustra bem este fato:

Meu caro Radamés:

Antes de Retratos, eu vivia reclamando: "é preciso ensaiar", e a coisa ficava por aí. Ensaio e muitos ensaios.

Hoje, minha cantilena é outra: "mais do que ensaiar, é necessário estudar!". E estou estudando. Meus rapazes também. O pandeirista já não fala mais em paradas: "seu Jacob, o senhor aí quer uma fermata? Avise-me também se quer adágio, moderato ou vivace!"

Veja, Radamés, o que você arranjou!

Portanto, e ao que tudo indica, o Choro foi a referência central na quebra de barreiras entre o músico erudito e o popular.

"O maestro Villa-Lobos foi um dos primeiros arautos do Choro, apaixonado que era pelo estilo daqueles boêmios improvisadores que ele seguia desde garoto, de violão em punho, depois de fugir de casa pela janela. E continuou seguindo, já músico profissional."⁸

⁸ Mário de Aratanha-revista roda de choro, 1996.

Em consequência, criou a maior obra de choro fora do choro propriamente dito. Além de importantíssima coleção para violão, compôs o ciclo dos catorze choros, onde buscou sintetizar a música nacional utilizando uma nova forma musical erudita, guardando as características mais marcantes da música popular, homenageando então o que ele sempre chamou de "a essência musical da alma brasileira".

Foi o Choro, gênero popular mais caracteristicamente brasileiro, a música popular da infância e da juventude de Villa-Lobos e, por isso mesmo, a influência exterior mais marcante na obra do mestre." ⁹

Essa erradicação de barreiras entre o erudito e o popular manifestada no repertório do choro, se faz presente também na obra de compositores como Guinga (em canções como *Choro pro Zé*, *Cata-vento e girassol*, *Cheio de dedos*), Hermeto Pascoal (em *Chorinho pra ele* e *Chorinho MEC*) e Marco Pereira (em *Choro pra Juliana*), entre outros.

E se hoje podemos ver o Choro inserido na MPB, é também por influência da paixão de Villa-Lobos pelo Choro e da paixão de Tom Jobim por Villa-Lobos. E de ambos por Pixinguinha.

Se há quase 100 anos o Choro fez Villa-Lobos pular a janela de noite (...) e se hoje o Choro penetra até nas tradicionalíssimas salas de concerto oficiais (...), se hoje cada vez mais se vê os músicos de formação clássica improvisando nas rodas de choro, tudo isso tem a ver com a sua polifonia da herança bachiana.

O que há de mais sofisticado no Choro, em contraste com gêneros pulsantes como o samba e o rock, ou os mais harmônicos, como a bossa-nova e algumas linhas do jazz, é justamente seu caráter polifônico, onde o solista da vez é desafiado em contraponto, ou um centro comportado pode de repente desembestar em um improviso de resposta. Tudo isso fascinou e fascina também o mundo musical de formação clássica, de curte o Choro de uma outra perspectiva." ¹⁰

⁹ José Maria Neves. Villa-Lobos. O Choro e os Choros. Musicália S.A. Cultura Musical.

¹⁰ Mario de Aratanha. Revista Roda de Choro já citada.

Henrique Cazes, em seu livro *Choro: do quintal ao municipal*, ressalta que o choro é visto, em vários momentos, em ambientes que vão da roda informal até a sala de concertos. A capacidade dessa música de se adaptar a objetivos que vão do simples lazer à rigorosa apreciação artística é, por si só, a chave da vitalidade do Choro.

2.3 - O CHORO FAZENDO ESCOLA

Musica que requer habilidade e balanço dos seus executantes, o Choro é a mais rica escola do músico popular. Sua trajetória se confunde com a história da própria música popular brasileira.¹¹

O Choro fez escola por si só. O desenvolvimento da "escola" do Choro se deu a partir da tradição oral. Os antigos chorões não tinham conhecimento de teoria musical. As músicas eram aprendidas de ouvido e transmitidas da mesma maneira. Naquela época o que se referia ao ensino de música era completamente voltado para a tradição europeia. Algum tempo depois, as bandas de música representaram um papel fundamental no processo de formação do músico popular. Toda cidadezinha tinha pelo menos uma corporação civil ou militar, fator este que contribuiu para que muitos músicos passassem pela banda.

Como, em geral, as bandas eram responsáveis pelo processo de educação musical de seus componentes, e tendo elas chorões como mestres, foi natural que houvesse um efeito multiplicador da cultura chorística, fazendo surgir mais e mais músicos que dominavam a linguagem (...) Mesmo que um pouco desbancada de sua importância social, as bandas de música continuaram, ao longo de todo o sec. XX, fornecendo músicos para o Choro. Para se ter uma idéia, Joaquim Antônio da Silva Callado e Paulo Moura, ambos filhos de mestres de banda, tiveram o mesmo tipo de iniciação musical, com quase um século de diferença. outro grande músicos e compositores como Capiba, Severino Araújo, Claudionor Cruz e Moacyr

¹¹ André Diniz, Almanaque do Choro. rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003

Santos também aprenderam música em casa e começaram cedo tocando nas bandas dos pais.¹²

Para os músicos populares essas agremiações tornaram-se a sua principal escola. Para enfatizar a importância da existência e da proliferação das bandas, basta dizer que algumas delas desempenharam relevante papel no início das gravações mecânicas realizadas pela Casa Edson. Eram elas que tinham mais potência sonora, garantindo mais precisão dos registros de sons nas precárias ceras.¹³

Como a maioria dos chorões da época não lia partitura, a prática de tocar de ouvido fazia com que a improvisação se tornasse um traço marcante, tendo em vista que eles reproduziam as músicas de um jeito diferente, mais brejeiro, menos comprometido com as regras européias.

O pendor improvisativo necessário ao solista de choro exige (...) outro tanto de seus acompanhantes, que devem pressentir as modulações e as respirações a serem preenchidas por uma resposta. O choro é, neste sentido, um jogo de virtuosismo onde cada músico deve dar tudo que tem de intuição musical.¹⁴

Outra via de aprendizagem, eram as rodas de choro. Porém só chegava na roda e tocava quem já tinha um certo discernimento da linguagem, uma habilidade para o improviso, um manejo do repertório. O músico criava seu espaço na roda exatamente a partir desse conhecimento e nela se aperfeiçoava. A roda era o espaço de aprender com outros músicos.

"Villa-Lobos foi um chorão em sua juventude, e quando ele declarou uma vez a um jornalista francês que tinha se formado no conservatório de Cascadura _ subúrbio da zona Norte carioca onde o choro sempre predominou _ talvez ele tivesse querido dizer que seu aprendizado musical se deu no meio de compositores e instrumentistas da música popular, mais precisamente do choro".¹⁵

¹² Henrique Cazes, *Choro: do quintal ao Municipal*. Ed 34, Ltda. Rio de Janeiro, 1999.

¹³ André Diniz, "O Almanaque do Choro". Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003

¹⁴ José Maria Neves, obra já citada

O Choro engloba um repertório que permite ao músico desenvolver um apurado senso melódico, rítmico e harmônico.

Quanto à sua estrutura, o Choro costuma ter três partes seguindo a forma rondó (em que sempre se retorna primeira parte). A harmonia na maioria das vezes apresenta modulações. Mozart de Araujo afirma que "as potencialidades musicais do choro lhe dão dimensão de Escola, no mais legítimo sentido artístico da palavra".¹⁶

¹⁵ José Maria Neves, Mus. Contemp. Bras., Record Bras. SP, 1981

¹⁶ Mozart de Araújo. Encarte do disco "Choradas, Chorões e Chorinhos".

CAPÍTULO 3 - O CHORO NA ESCOLA

A escola foi criada em 1999, por decorrência de um convite de Sirley de Holanda, (então Diretora da Sala Funarte Sidney Miller) para a criação de uma oficina musical. Foi neste espaço, localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro, que Maurício Carrilho, Luciana Rabello, Pedro Amorim, Celso Silva e Álvaro Carrilho iniciaram a oficina de Choro; com carga horária de três horas semanais onde ensinavam, respectivamente, violão, cavaquinho, bandolim, pandeiro e flauta.

No início, as aulas foram essencialmente práticas e todos os alunos utilizavam o mesmo espaço. Cada professor passava informalmente a parte que cabia ao instrumento de sua competência até que seus alunos estivessem em condições de tocar em conjunto. Geralmente trabalhava-se uma música por aula e quando havia condições, eram formados os "grupos regionais" (violão, cavaquinho, pandeiro e um instrumento solista, na maior parte das vezes a flauta) que muitas vezes ensaiavam na calçada em frente ao prédio.

Em 2000, com a saída de Sirley da direção da Sala Funarte e com a necessidade de um espaço mais adequado para o projeto e um maior aproveitamento das aulas, a Oficina de Choro passou a funcionar na Escola de Música da UFRJ, com o nome de "O Choro na Escola".

Devido à estrutura do prédio – localizado na Lapa, berço da boemia carioca – a oficina ganhou mais espaço e o número de alunos cresceu e,

conseqüentemente, aumentou o número de professores, que de cinco, passou a catorze.

Atualmente as aulas são realizadas aos sábados pela manhã (de nove horas ao meio-dia) e cada tipo de instrumento dispõe de uma sala própria. Essa divisão permitiu um tratamento mais direcionado às idiossincrasias de cada instrumento, uma vez que cordas, percussões e sopros passaram a trabalhar separadamente para que, posteriormente, possam atuar em conjunto.

Cada instrumento utilizado na oficina conta com um ou mais professores especializados. São eles:

- Maurício Carrilho e Paulo Aragão – violão;
- Luciana Rabello e Jayme Vignolli – cavaquinho;
- Pedro Amorim e Pedro Aragão – bandolim;
- Rui Alvim, Pedro Paes e Marcelo Bernardes – sopros;
- Pedro Aragão – prática de conjunto e arranjo dos sopros;
- Álvaro Carrilho – flauta;
- Celso Silva – pandeiro;
- Kiko Horta – sanfona;
- Anna Paes e Adamo Prince – teoria e iniciação musical.

3.1 - A ESCOLA FAZENDO CHORO

A tônica da oficina é o repertório. Os alunos têm apostilas (elaboradas por Maurício Carrilho) onde encontram um material preciosíssimo, passando por compositores não tão conhecidos, valorizando bastante os choros inéditos.

A cada aula, trabalha-se uma música e conceitos de técnica, levadas, fraseado, interpretação, improviso, estilo e harmonia, que vão sendo lapidados paralelamente, de acordo com as situações que se apresentam naquela música.

O curso é dividido em módulos com duração de quatro meses. Não existe um tempo determinante ou determinado de permanência. Alguns alunos estão desde o início do projeto, ou seja, há quatro anos. Há aqueles que permanecem por um ano, outros estão há dois e outros ainda que apenas passam pela oficina, o que caracteriza uma dinâmica de rotatividade muito grande. Sendo assim, o grupo sempre se apresenta de maneira heterogênea, no que se refere a nível técnico ou domínio da linguagem do Choro.

Em cada módulo, o repertório a ser trabalhado precisa ter uma graduação de dificuldade, de modo a considerar essas variantes. Tem material para os alunos pouco experientes, médios e até para os bastante experientes.¹⁷

Isto se pode conferir ao final de cada aula, onde os alunos agrupam-se numa grande roda de Choro, que às vezes assume o "esquema salve-se quem puder", com todos os instrumentos tocando ao mesmo tempo – e muitos alunos lendo à primeira vista. Também dividem-se em pequenos grupos regionais ensaiados ali mesmo, coordenados pelos professores, numa grande interação e espontaneidade.

Sobre a metodologia de ensino do Choro, Maurício Carrilho conta:

Se o Choro dependesse de ensino formal, já tinha acabado há muito tempo, porque embora no início de sua história apareçam personagens importantes que passaram pela universidade, durante o século XX praticamente inteiro o Choro foi muito discriminado pela escola. O Choro sobreviveu e se desenvolveu de um jeito próprio, e o que a gente tenta produzir nestes módulos é a forma de aprendizado mais livre, mais solta, menos acadêmica que aconteceu em toda a história do Choro. A proposta é que, no final do semestre, os alunos estejam preparados para uma roda de Choro.

Nosso material são apostilas, gravações e principalmente o material humano: a prática, o que cada aluno tem a oferecer. Nosso maior objetivo é o resgate da linguagem, e ainda não existe uma metodologia dentro dos moldes da academia para essa linguagem. Existe uma metodologia criada

¹⁷ Maurício Carrilho, entrevista realizada em novembro de 2003

espontaneamente na rua, e é isso que a gente reproduz lá. Definitivamente, é o método da roda de Choro.

E é nesse ambiente que muitos talentos se destacam. O corpo discente é composto de 90% de jovens. Desses 90%, 40% são crianças que estão apresentando uma notável maturidade musical e uma absorção quase que imediata do estilo. São crianças compositoras, arranjadoras e substancialmente promissoras.

Muitas vêm do Município de Cordeiro, com o apoio da prefeitura da cidade que disponibiliza um ônibus para transportá-las até a Oficina todos os sábados.

E como desdobramento desse sucesso, em julho de 2003, foi inaugurado no SESC de Ramos (bairro onde morou Pixinguinha) o programa de educação musical intitulado "Escola Portátil de Música", que tem como mentor Herminio Bello de Carvalho e como realizador/coordenador Maurício Carrilho.

A Escola Portátil inspirou-se no Projeto Radamés Gnattali e foi criada pelo Instituto Jacob do Bandolim. Este Instituto tem como objetivo preservar e divulgar o acervo deixado pelo músico e compositor, que, além de tudo, foi também um pesquisador metuculoso e um divulgador incansável do Choro.

A Escola Portátil de Musica também é estruturada por módulos com duração de quatro meses. Os professores são basicamente os mesmos da Oficina de Choro e está aberta a todos os níveis de alunos, sendo que a grande maioria é admitida sem nenhum conhecimento musical.

As aulas são gratuitas e destinadas ao ensino do Choro abrindo também um espaço para o samba, devido à grande afinidade existente entre esses dois gêneros.

A carga horária é de três horas semanais, sendo uma hora para cada matéria. Na primeira aula, Percepção Musical, os alunos aprendem a ouvir, ler, escrever e perceber musica. Na segunda aula, a de Apreciação Musical, ouvem gravações exemplares de Choro e recebem informações

sobre estilo e técnica. A terceira aula é prática, com o instrumento, valorizando a prática de conjunto.

De início foram abertas 100 vagas, mas foram 474 inscritos.

O perfil dos alunos é de jovens estudantes da rede pública e de classe social pobre.

A assiduidade e a dedicação dos participantes reforça o quão importante e significativo é este curso.

3.2 - O CHORO NO BOTEQUIM – o botequim como sala de aula

O botequim é uma figura bastante presente na história do Choro, pois abrigou muitas rodas e foi palco de toda uma constelação de músicos.

Não podemos falar da evolução do Choro sem levar em conta o botequim Santa Teresinha, mais conhecido como "Sovaco de Cobra", situado no coração da Penha.

Fundado em meados da década de 60, tendo seu auge na segunda metade da década de 70 e fechando suas portas na década de 80, o Sovaco de Cobra foi considerado um centro de divulgação do Choro e um pólo de resistência cultural.

Mas foi no Sovaco de Cobra, último reduto de sociabilidade do mundo nas palavras de Aldir Blanc, que o Choro teve seu templo erguido. O boteco, era o espaço de encontro dos chorões, tendo sido homenageado por um deles, o clarinetista Abel Ferreira, em seu Chorinho do Sovaco de Cobra.¹⁸

Considerado uma verdadeira "escola" de Choro, este bar foi responsável pela formação de vários grupos que passaram a atuar no mercado profissional, tais como: Galo Preto, Os Carioquinhas, Nó em

¹⁸ André Diniz, Obra já citada.

Pingo D'água, Rio Antigo, entre outros que muito contribuíram para a consolidação do gênero.

Em entrevista concedida à revista *Brazzil*, Maurício Carrilho revela:

Conheci Rafael e Luciana Rabello em 1976 no Sovaco de Cobra. Quando tocamos juntos pela primeira vez, parecia que nos conhecíamos há anos. Rafael tinha 14 anos, Luciana 16 e eu 19. O Rafael falou a seguinte frase: 'Eu toco igual a Dino, minha irmã igual ao Canhoto e você igual ao Meira. Nós vamos formar o melhor regional da nossa geração.' E assim nasceu Os Carioquinas.¹⁹

Também passaram por ali músicos como Dino 7 cordas, Paulo Moura, Índio do cavaquinho, Luís Otávio Braga, Waldir Azevedo, Ademilde Fonseca, o guitarrista norte-americano Barney Kessel, além de artistas renomados como Sônia Braga e Nara Leão; intelectuais, políticos, pais de santo, bêbados, católicos, ou seja, uma representativa miscelânea da sociedade brasileira.

É certo dizer que o "ressurgimento" do Choro na década de 70 alcança seu auge por volta de 1975, coincidindo com o ápice do "movimento cultural" Sovaco de Cobra. Em 1976, o botequim promoveu o lançamento do disco "Chorando pelos dedos", do bandolinista Joel Nascimento. Sobre este acontecimento o próprio músico relata:

O dia em que lancei meu disco, foi um negócio de louco. Nós botamos umas mesas e cadeiras na rua, e em cada mesa tinha um grupo tocando Choro. Aí veio a Beth Carvalho, Elizeth Cardoso, João Nogueira e todas as televisões que você possa imaginar. Então você vê que ele ficou famoso aí, a ponto de ser um ponto turístico do Rio de Janeiro.

O bar e restaurante Cosmopolita, vizinho ao local onde são ministradas as aulas da oficina O Choro na Escola, é um exemplo vivo e atual de como o botequim pode configurar-se em uma extensão da sala de aula. É freqüente ver professores, alunos e até mesmo músicos renomados como o violonista Yamandú Costa realizando autênticas rodas de choro no bar aos sábados, após as aulas.

Hoje em dia o Choro está presente não só nos botequins como também nos restaurantes e diversos estabelecimentos comerciais. O Choro está na feira, assim como está nos palcos dos melhores teatros e casas noturnas.

¹⁹ Mauricio carrilho. revista Brazzil, abril de 2000

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho apontamos o Choro como exemplo de uma "escola" informal que dispensou até então qualquer estratégia educacional. O fato de agora ele estar na Escola significa que este gênero possui, além de um incontestável valor histórico, importantes características musicais que devem ser relevadas no processo de formação do músico.

Entendemos que a Escola, seja ela qual for, possui um caráter de "formação". E que o processo de formação de um músico é algo que passa por diferentes escolas.

A Escola de música possui determinadas particularidades que a especializam em relação aos demais tipos de escolas; não obstante, essas particularidades, ainda que a especializem, não a isolam do contexto educacional no qual está inserida.

A educação assume, em determinados momentos, as contradições existentes na cultura e articula-se com as concepções de erudito e popular. Isto estende-se no processo de educação musical, onde a música popular esteve durante muito tempo longe das escolas.

O fato da música popular ter sido mantida fora das "instituições" parece sugerir que ela era dotada de valores que não se enquadravam dentro dos padrões estabelecidos, e portanto não fazia parte da ideologia pedagógico-musical que orientava a formação do músico.

Levando em consideração a dialética das relações sociais brasileiras, há que se chamar atenção para o reflexo desta dialética nas questões em que se inserem música-educação-escola-sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIMONDA, Heitor. O Professor, o Artista, Método e Outras considerações. Revista da Academia Nacional de Música. Vol. 2, 1999, 73-76.
- ALVES, Rubem. Entre a Ciência e a Sapiência. Edições Loyola, São Paulo, 1999.
- ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a Música Brasileira. 3ª edição – São Paulo: Martins; Brasília. INL, 1972.
- BRANDÃO, Carlos R. Educação popular. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 25.
- CAZES, Henrique. O Choro: do Quintal ao Municipal. Ed. 34 Ltda, São Paulo, 1999.
- CECCON, Claudius, e outros. A Vida a Escola e a Escola da Vida. Petrópolis, Vozes, 1982.
- CONDE, Cecília e NEVES, José Maria. Música e Educação Não formal, Pesquisa e Música, Rio de Janeiro, Machado e Horta, 1984/85, pp 41-52.
- DINIZ, André. Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./ 2003.
- Enciclopédia da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica, Art Editora / Publifolha, 1998.
- FERNANDES, José Nunes. Educação Musical e Fazer Musical: o som precede o símbolo. Secretaria de Cultura do Est. do Rio de Janeiro/ Escola de Música Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1998.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GADOTTI, Moacir. Concepção Dialética da Educação. 2ª edição, São Paulo, Cortez, 1983.

- JARDIM, Antônio. Escolas Oficiais de Música. Revista Plural. Escola de Música Villa-Lobos. Rio de Janeiro, junho de 2002.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. Um Estudo Sobre as Correntes Pedagógico-musicais Brasileiras. Cadernos Didáticos UFRJ, nº. 11, 1993.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. Jacob do Bandolim. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.
- PENNA, Maura. Para além das Fronteiras do Conservatório. O Ensino de Música diante dos Impasses da Educação Brasileira. Anais do IV Simpósio Paranaense de Educação Musical. Londrina, 1995, pp 8-21.
- PILETTI, Nelson. Sociologia da Educação. Ed. Ática, 1999.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. O Choro, Reminiscências dos Chorões Antigos. Ed. Fac-Similar de 1936. Edições Funarte, RJ, 1978.
- RAYS, Oswaldo Alonso. A questão da metodologia do ensino na didática escolar.
- SANTOS, Regina Márcia Simões. Aprendizagem Musical Não Formal em Grupos Culturais Diversos. In. Kater, Carlos (ed.) Cadernos de Estudos de Educação Musical, nº 2/3 São Paulo: Atravez, Ass. Artístico-cultural em conv. com a Esc. Mus. da UFMG, fev./ago. 1991, pp 01-14.
- SCHAFER, R. Murray. O Ouvido Pensante, São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 1991.
- SWANWICK, Keith. Permanecendo Fiel à Música na Educação Musical. Anais do II Encontro Anual da ABEM. Porto Alegre, maio/1993, pp 19-32.
- TINHORÃO, José Ramos. Música Popular Um Tema em Debate. Rio de Janeiro, Ed. Saga, GB, 1996.
- TINHORÃO, José Ramos. História Social da Música Popular Brasileira. São Paulo., Ed. 34, 1998.

ANEXO

ENTREVISTA COM LUIZ OTÁVIO BRAGA (novembro de 2003)

1. Fale um pouco sobre as rodas de Choro...

L.O.B.: As rodas de Choro eram fechadas. Sempre foram mais seletivas. Só chegava nas rodas quem já tinha um "trato" com o repertório. Na hora da roda não se conversava, não se falava, eram reuniões totalmente voltadas para a música. A roda do Choro dos anos 70 pra trás ainda era aquela coisa ligada à grande tradição do Choro, era um esquema meio rígido. As décadas de 50 e 60 são anos obscuros do ponto de vista profissional, embora no subúrbio do Rio esse redutos tenham sido responsáveis pela renovação do repertório. Era muito comum encontrarmos músicos virtuosíssimos que não eram reconhecidos no mercado de trabalho.

2. Como se dava o aprendizado do Choro?

L.O.B.: Naquela época o aprendizado era de ouvido. O cara ligado ao Choro ouvia muita música, muita música de Choro, então rapidamente ele assimilava o repertório. O cara criava seu espaço na roda e nela se aperfeiçoava devido ao contato com outros músicos. A roda era um aperfeiçoamento.

3. E a questão do improviso?

L.O.B.: O improviso é um conjunto de situações espontâneas. Não existe um conceito único de improviso. Você improvisa quando varia uma frase sem mudar nota, só com acentuação e variação de ritmo e de dinâmica. Por exemplo, você improvisa até mesmo na harmonização. Às vezes o cara joga um acorde diferente e toda a roda percebe e já na repetição todos repetem aquela intenção. O improviso no Choro é o que eu chamo de tema com variação. Diferente do conceito de improvisar por escalas, a melodia original está sempre presente no improviso como um referencial. Você pode brincar com os membros de frase, mas tem sempre a memória do tema. Esse é o elemento fundamental dos melhores improvisadores do Choro. É um improviso que não cabe só ao solista. Cabe ao grupo todo.

4. Comente a profissionalização do músico de Choro.

L.O.B.: A partir dos anos 70, de 75 em diante, o conceito de profissional da música começa a mudar bastante. Os violonistas, por exemplo, passaram a ser exigidos a ler música. Então todo mundo foi estudar

porque o mercado exigia. Ninguém podia perder tempo com o cara que ia "pegar de ouvido". A geração de 75 pra cima foi uma geração que foi obrigada a estudar música. Daí pra frente a gente observa mudanças que deram ao violão uma visibilidade um pouco mais profissional. Em 80, com a inauguração do 1º bacharelado de violão do Brasil, isto fica evidente. A tendência do final dos anos 70 foi refuncionalizar a profissão e músico. Os violonistas por exemplo, passaram a fazer arranjos. É o momento de mudança, um forte apelo em função do regime militar. Era muito valorizado tudo que fosse de encontro a questões da cultura popular e resgate de raízes patriotas. O Choro se aproveita desse contexto de recuperação das raízes culturais. Até outros músicos que não tinham relação direta com o Choro passaram a tocar Choro. Rola uma revitalização e também uma atualização; que se deu em função da refuncionalização do músico e dos recursos. Daí apareceu a geração nova de músicos, que pôde forçar essa geração que está aí hoje. Os anos 70 foram fundamentais sob 2 aspectos: o da reformulação e o da atualização em função de mudanças do ponto de vista técnico, da instalação da indústria cultural e da ampliação do mercado de consumo. Nesse momento há uma recuperação do samba.

5. Fale um pouco sobre a influência do samba no Choro.

L.O.B.: O samba é muito importante. Na segunda metade da década de 70 há essa recuperação do samba. Na verdade o samba recuperou músicos muito importantes na história do Choro. O Cartola recuperou o

regional do Canhoto, por exemplo. A formação do conjunto de samba é muito próxima à do de Choro. O samba aqueceu o mercado dos músicos que estavam meio esquecidos. Vários músicos voltaram a atuar e isso estimulou a geração que estava ali.

6. E o Choro hoje?

L.O.B.: Hoje em dia a roda de choro não existe nos moldes da antigamente. Hoje a tecnologia se põe em função do músico de modo que ele tenha mais recursos e acesso ao repertório. O músico pode tirar a música em casa com o CD, uma qualidade de som muito melhor. As gravadoras são um ponto fundamental nisso, as remasterizações são de grande valor.

7. Como você vê o Choro nas escolas?

L.O.B.: O Choro nas escolas, a prática de conjunto, isso tudo é muito importante. Como professor, já dei inúmeros cursos, onde sempre formamos grupos de Choro. Os jovens hoje, chegam ao Choro de maneira mais rápida e mais informada, embora não tenham a roda. As oficinas vão de encontro à isso tudo, ampliando esse fazer musical.

8. Como seria a "Escola Formal" de Choro? Que disciplinas fariam parte dela?

L.O.B.: O grande exemplo que o pessoal do Choro tem dado para a música brasileira é o de diluir as fronteiras. Procurar trazer o choro para a

proximidade de outros estilos e de outros músicos, fazendo com que outros músicos se juntem e dêem a sua contribuição. Hoje em dia o músico que só tem um viés de formação está muito restrito, suas possibilidades são cada vez menores. A "Escola Formal" de choro, eu só concebo do ponto de vista filosófico, num conceito de uma Escola de música brasileira que se utilize do Choro por ele ser um agregador de linhas. O Choro é um exemplo puro de uma escola que passa por diversas contribuições. Ela agrega, não segrega. É aproximativo. Numa roda de Choro se toca valsa, polca, maxixe, frevo e maracatu. A "Escola de Choro" carioca tem que dar ao músico uma formação muito boa. Que ele saiba ler muito bem, que estude arranjo, análise, composição etc. Temos que ver essa Escola como uma filosofia e que o currículo dela, seja de formação de um músico tão aberto quanto foram esse maiores, que souberam integrar muito bem música erudita, popular, brasileira, o que for.

9. Como você vê o Chorão hoje?

L.O.B: O Chorão, o que só faz esse tipo de música, é um músico limitado. É uma visão muito limitadora.

10. E a "modernidade" no Choro?

L.O.B: Para se reinventar o Choro deve-se conhecer profundamente o estilo, saber o que se está fazendo. Passar pelo que vem antes é necessário e formativo. A inovação deve vir do amadurecimento, da verdadeira absorção do material. Hoje deve-se valorizar mais o arranjo,

especialmente esses novos grupos. A tradição só tem sentido de tradição quando ela pode ser reinterpretada. Tradição não interpretada morre. O Choro é muito mais chegado à abrangência do que à restrição. O Choro é execução, é maneira de tocar. É o conceito, não a definição.