

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO AMERICANOS SOBRE CULTURA E COMUNICAÇÃO

Educação Informal na roda de choro

Fernanda Paulo Marques

Maio de 2017

Fernanda Paulo Marques

Educação Informal na Roda de Choro

Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Gestão em Projetos Culturais, do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, produzido sob orientação da Professora Dra. Marina Ruivo

CELACC/ECA-USP

2017

Educação informal na roda de choro

Fernanda Paulo Marques¹

Resumo

Este artigo visa analisar como se dá o processo de educação informal na roda de choro. A metodologia utilizada foi a história oral, sendo realizadas entrevistas com dois flautistas, pautadas em suas histórias de vida, com o foco na experiência musical. Toda a pesquisa baseia-se no conceito de educação informal, no âmbito da troca de experiências entre mestre e discípulo. Tem como base da análise o conhecimento compartilhado e trocado entre os chorões, em sua vivência nas rodas.

Palavras-chave: educação, educação informal, roda de choro, história oral.

Abstract

This paper aims to analyse how the informal education process at the *Roda de Choro* (a *Choro* jam session) works. The methodology applied was oral history, where interviews were carried out with two flutists, guided by their life stories, focused on their musical experiences. All the research is based on the concept of informal education, in the context of exchange of experiences between the master and the disciple. It has as analysis's base the shared and exchanged knowledge between the *chorões* (Choro musicians), and their experiences at the *Rodas*.

Key words: education, informal education, *roda de choro*, oral history.

Resúmen

En este artículo se pretende analizar cómo es el proceso de la educación informal en la llamada *roda de choro*. La metodología utilizada fue la historia oral y entrevistas con dos flautistas, guiados por sus historias de vida y con enfoque en la experiencia musical. Toda la investigación es basada

¹ Formada em Licenciatura em História pela Universidade de Sorocaba. Produtora cultural e pesquisadora de música popular brasileira. Email: fernandasibc@gmail.com

en el concepto de educación no formal, a través del intercambio de experiencias entre maestro y discípulo. Además, está basado en el análisis del conocimiento compartido e intercambiado entre los llamados *chorões* y su experiencia en las *rodas de choro*.

Palabras clave: educación, educación informal, *roda de choro*, la historia oral.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	6
2. O choro e a roda de choro.....	6
3. Uma visão sobre a educação.....	10
4. As entrevistas.....	14
5. Educação informal na roda de choro.....	16
6. Considerações finais.....	28
Bibliografia.....	30
Apêndice A.....	33
Apêndice B.....	39

1. Introdução

Existem diferentes formas de se realizar a educação musical, sendo as mais comuns o processo educativo institucional, de um lado, e o processo educativo não institucional, de outro. O que aqui está sendo identificado como processo educativo institucional se dá na esfera das regras e local determinados por um professor ou instituição de música, como, por exemplo, os conservatórios de música e os cursos de graduação em música; via de regra, esse processo é baseado em uma direção pré-determinada de ensino. Já o processo educativo informal – neste artigo denominado educação informal – se dá no campo da convivência e experiência com a prática musical, sem diretrizes específicas de ensino, seguindo, assim, qualquer padrão. Pense-se, por exemplo, em uma roda de choro, ou uma roda de samba.

Este trabalho não tem a pretensão de comparar essas duas visões divergentes de ensino, e sim objetiva fazer uma análise para compreender o processo de educação informal na roda de choro. Dessa maneira, concentra-se unicamente no processo educativo informal.

Antes de pensar na educação informal que se dá nas rodas de choro, é necessário um breve histórico desse gênero musical, permeando o próprio contexto da roda de choro, para então serem abordados a metodologia escolhida para tal pesquisa, provinda da história oral, e o conceito de educação a ser trabalhado nesse cenário.

No decorrer da pesquisa foram entrevistados dois músicos, os quais narraram de forma clara e objetiva suas experiências e também o modo pelo qual se deram suas imersões no choro, mediante suas práticas nas rodas de choro, focando exclusivamente o âmbito da educação informal.

2. O choro e a roda de choro

A música brasileira possui um repertório extenso em se tratando de gêneros musicais. Entre tantos gêneros pioneiros no Brasil, o choro possui algumas particularidades, a respeito das quais discorrer-se-á de forma sucinta neste espaço.

Ponderando a origem da palavra que dá nome ao gênero, verifica-se que ela possui três significados, como se vê no livro *O choro*, de Alexandre Gonçalves Pinto²: “1) choro como agrupamento instrumental; 2) choro como sinônimo de festa ou do lugar físico onde se praticava esta música; e 3) choro como uma ‘peça’ ou um ‘gênero’ musical” (ARAGÃO, 2013, p. 82). Ou seja, em seus primórdios, o choro era compreendido como uma reunião/encontro de músicos. Também deve-se considerar que muitos autores indicam que a palavra “choro” surgiu com o encontro do verbo “chorar” com o *chorus*, que em latim significa “coro” (DINIZ, 2003, p. 13). Portanto, é evidente que o choro mostra que os músicos se reúnem para tocar, e essa reunião se efetiva justamente no que é conhecido como *roda de choro*. Ademais, o próprio gênero também é denominado “choro”.

O choro começou a desabrochar na segunda metade do século XIX, no ano de 1870, com o flautista carioca Joaquim Callado. Surgiu como uma maneira de tocar e compor, tendo como principais difusores os pianistas e compositores cariocas Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, além de Anacleto de Medeiros, maestro e compositor piauiense. O choro era versátil musicalmente, pois era considerado uma música erudita, pela exigência técnica e sua complexidade de formas, assim como configurava também um cenário de popularidade, sendo tocado em grandes salões ou até nos encontros da casa da Tia Ciata³.

O choro é filho da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Os instrumentistas populares, conhecidos como chorões, aparecem em torno de 1870. O espírito de confraternização desses músicos se revelava através do “choro”, música que surgiu a partir da fusão do lundu, ritmo de sotaque africano à base de percussão, com gêneros europeus. Suas interpretações musicais, ao sabor da cultura afro-carioca, eram o tempero para as audições nos “arranca-rabos” e cortiços das camadas populares, nos bailes da classe média – batizados, aniversários, casamentos – ou mesmo nos salões da elite da corte de D. Pedro II. (DINIZ, 2003, p. 13)

² O livro *O choro - reminiscências dos chorões antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto, é considerado a principal obra do universo do choro, por possuir informações pioneiras dos difusores desse gênero musical. Pedro Aragão fez um trabalho minucioso de “traduzir” toda a narrativa de Gonçalves Pinto, facilitando sua compreensão ao deixar mais acessível sua linguagem e suas informações.

³ Tia Ciata era uma baiana quituteira. Sua casa estava localizada na Praça Onze no Rio de Janeiro e foi o principal ponto de encontro de sambistas e chorões no início do século XX, frequentada por Pixinguinha, Donga, João da Baiana, e entre outros bambas. Era conhecida também como parte da Pequena África.

O choro teve seus momentos de ápice e também os momentos de menor projeção nacional. No início do século XX, o episódio das reformas urbanísticas do prefeito Pereira Passos interveio na estrutura social de sustentação das rodas de choro no Rio de Janeiro. A influência da cultura norte-americana, principalmente os ritmos musicais importados, como a popularização das *jazz bands*, e também o cinema mudo interferiram diretamente na ascensão do choro. As primeiras décadas do choro foram bastante distintas. Em meados da década de 1920, a Era do Rádio alterou profundamente o mercado de trabalho musical⁴, trazendo novidades tecnológicas, como a gravação elétrica, o rádio e o cinema falado (CAZES, 2011, p. 52). Com a época de ouro do rádio, nasceu um novo formato de grupo musical, o regional. O conjunto regional configurava os principais “operários” dos programas de rádio, que não apenas acompanhavam cantores, como também ficavam de prontidão caso houvesse furos na programação, situação na qual tocavam de improviso.

Um dos principais compositores desse gênero foi Pixinguinha, como era conhecido Alfredo da Rocha Vianna Filho:

Pixinguinha conferiu personalidade e identidade ao choro, edificando-o como um gênero musical. A partir da herança dos chorões do século XIX e da tradição afro-brasileira, produziu a mais importante obra chorística de todos os tempos. (DINIZ, 2003, p. 26)

Pixinguinha foi integrante do grupo “Os Oito Batutas”, o primeiro grupo de negros que divulgou internacionalmente a música popular brasileira, na França, em 1922. Além de Pixinguinha, o choro teve inúmeros difusores desse gênero, tais como: Jacob do Bandolim (criador de uma das principais escolas de bandolim no país); o cavaquinho Waldir Azevedo; o flautista Altamiro Carrilho; o clarinetista Abel Ferreira; entre outros valorosos músicos reconhecidos nesse cenário.

Na década de 1970 o choro passou a ter maior visibilidade nacional. Jornais, rádios, revistas e até mesmo programas de televisão, como os festivais, passaram a destacar esse gênero, o que resultou num aumento significativo de músicos e grupos musicais de choro. Porém, DINIZ destaca que “Para os músicos e os aficionados pelo choro, a década de 1970 iria consolidar de vez o ritmo na mídia e no mercado fonográfico brasileiro. Infelizmente, depois dos destaques e do boom de grupos pelo território nacional, o choro voltou a ser preterido pelos modismos de época”

⁴ O mercado de trabalho musical possuía diferentes atividades profissionais, tais como: gravadoras, orquestras de rádio, grupos que acompanham intérpretes famosos (regionais), e era um mercado que antes não existia no país.

(2003, p. 51). O choro, desde então, vem oscilando quanto ao seu destaque nacional, seja ele no âmbito midiático ou mesmo de produção fonográfica.

O choro pode ter vivido diferentes momentos no cenário musical brasileiro, mas há uma prática que, independentemente da projeção ou lugar de destaque do gênero no país, sempre existiu entre os músicos que se autodenominam chorões: a roda de choro. Destaca-se, em consequência, a multiplicidade do significado da roda de choro:

[...] a expressão pode significar além de encontro doméstico, uma apresentação de Choro em um bar ou casa noturna, um espetáculo em teatro de caráter mais informal ou até mesmo o ensaio regular de um grupo, normalmente de amadores, que se encontra no fim de semana para tocar e arregimentar alguns aficionados. (CAZES, 2011, p. 1)

[...] o termo “roda de choro” é utilizado nos dias atuais para designar o momento de encontro dos instrumentistas de choro: ir para a “roda de choro”, portanto, significa ir para o lugar onde os músicos se reunirão para praticar esta música. Ora, vimos que, nos tempos de Gonçalves Pinto, a própria palavra “choro” servia para designar também o lugar onde este encontro se daria. (ARAGÃO, 2013, p. 86)

Está evidente que, quando se fala em roda de choro, fala-se em reuniões de instrumentistas e apreciadores do choro. Cazes traz diferentes aspectos da roda de choro:

O primeiro momento, que se inicia no simbólico ano de 1870, pode ser balizado até 1903 e é o tempo do florescimento da música dos chorões. É uma fase de efervescência intelectual, artística e política e os chorões estiveram circulando com sua música nos mais diversos ambientes, aproveitando a mobilidade social que se abriu com as campanhas abolicionistas e pela república [...] Ou seja, a roda de choro originalmente não era um encontro para a prática musical de um só tipo de repertório, mas algo diversificado e desenvolvido em uma ambiência que combinava camaradagem, respeito e humor. (CAZES, 2011, p. 44)

Uma das principais características do choro é que ele possui um aspecto típico de sua prática, que é a convivência entre músicos profissionais e amadores em forma de roda. Qualquer prática em conjunto, no mundo musical, proporciona trocas de aprendizados e experiências, porém a roda de choro segue uma lógica em que não existe hierarquia estabelecida

entre solistas e acompanhadores, e sim a liberdade de cada músico participante de poder improvisar quando estiver à vontade. Mas o choro executado hoje exige certos “requisitos” para ser um músico recebido na roda, como: estar preparado tecnicamente em seu instrumento, possuir conhecimentos teóricos da música, preferivelmente “tocar de ouvido”, enfim, diferentes aspectos que a roda de choro deixa sutilmente pré-estabelecidos para a participação do músico (CAZES, 2011, p. 73).

3. Uma visão sobre a educação

Discorrendo sobre a educação hoje, pode-se ter inúmeras maneiras de enxergá-la: educação não formal, educação informal, educação escolar, educação não escolar, educação formal, educação popular, educação não intencional etc. Todavia, antes de se falar de educação informal, deve-se refletir sobre a distinção entre educação escolar e educação não escolar. A primeira exige regras a serem seguidas para dar continuidade à vida coletiva, como funções, padrões sociais, sistemas, culturas etc. Já na educação não escolar, o leque se abre de forma bastante abrangente:

Cabe destacar que a defesa da utilização do termo “educação não escolar” não quer renegar o espaço escolar, pois se compreende que a escola guarda centralidade no processo de formação humana na atual fase de desenvolvimento capitalista. O que se pretende é apenas e tão somente defender o uso de um termo que possa bem expressar a totalidade dos processos educativos que se desdobram fora do sistema escolar. De maneira que o uso da terminologia “educação não escolar” justifica-se, basicamente, por três motivos: 1º) identifica o que é comum nas experiências educativas que se desenvolvem fora da escola: são processos de ensino-aprendizagem voltados à formação humana, portanto, educativos, sem adjetivar aspectos que lhes são particulares; 2º) contrapõe-se ao senso comum de que educação só ocorre na escola, destacando que há educação fora dela, inclusive, a desenvolvida por processos históricos que lhe são anteriores e que hoje, dada a característica das relações sociais, ganharam capilaridade no contexto brasileiro e estão sendo tomados como objeto de análise e compreensão de pedagogos e estudiosos das ciências humanas e sociais; 3º) colabora para que o esforço heurístico dos pesquisadores em educação não se perca na interminável particularidade dos processos educativos não escolares, forjando inúmeros termos para a eles se referirem e, assim, esteja voltado ao mais essencial no fenômeno educativo: os fundamentos de tais processos. (MARTINS, 2016, p. 50)

Desse modo, pode-se observar, a partir do conceito de educação não escolar determinado por Martins, que o processo de educação informal se caracteriza por não ser escolar. Além disso, a educação informal também se caracteriza pelo fato de não ter a intenção de ensinar, como vemos na escola. O processo de aprendizagem numa roda de choro, para retornar ao ponto central deste artigo, fica explícito quando se observa a relação que se configura entre um mestre e seus discípulos⁵.

A vivência coletiva entre músicos proporciona infinitos aprendizados nas trocas de experiências simultâneas em uma roda de choro. Mas esse aprendizado musical em torno de um gênero específico não é pautado por métodos de estudos, nem instituições de ensino, e sim na troca de saberes entre “mestres e discípulos”. É de praxe que, em uma roda de choro, encontrem-se grandes nomes de representação do choro, e é nas vivências e nas oportunidades de tocar junto com esses “mestres” que se dá o maior aprendizado. É uma forma de ensino “invisível” ou “não explícito”, conforme indica Sandroni, pois o aprendizado se dá justamente com a prática constante entre os músicos na roda de choro e não é pré-estabelecido como o que ocorre entre um professor e um aluno (2000, p. 3).

Outra característica importante de propostas pedagógicas baseadas na prática é o não ordenamento dos conteúdos curriculares. É na própria experiência do fazer musical e dos desafios que os assuntos vão surgindo e as soluções, bem como novas questões, vão se desenvolvendo, gerando uma constante necessidade de construção coletiva de conhecimentos e habilidades. Predomina o jeito informal de aprendizado, muito comum na formação de músicos populares, por meio da imitação, do “tirar de ouvido”, da experimentação, da troca de experiências. (MENEZES, 2010, p. 63)

Sobre essa ótica de troca de saberes entre mestres e discípulos, é imprescindível uma análise mais profunda, para maior compreensão do processo de aprendizagem entre os músicos de uma roda de choro. Cria-se a classificação de dois “tipos” de músicos, um considerado o discípulo, e o outro considerado mestre. Os aspectos que diferem um do outro são as experiências já vividas no universo do choro, e não estão voltados a nenhum nível hierárquico, tampouco na condição de um ser considerado como “melhor” que o outro. Esses aspectos se dão nas referências vivenciadas no dia a dia do universo musical, no geral involuntariamente, ao longo do tempo, quando alguns

⁵ A palavra “discípulo” aqui empregada refere-se ao aprendiz, à pessoa que está apta e disposta a aprender.

chorões passam a ser classificados como mestres. Sob essa perspectiva, da existência de mestres dentro da roda de choro, existem músicos que tomam as rodas como parâmetro de aprendizagem, como o momento de tirar dúvidas e ter referências quanto às execuções do choro, seja no âmbito de interpretação, linguagem, técnica ou até mesmo de comportamento.

Quando se fala em educação, geralmente vem à cabeça a escola como instituição de ensino. Mas existem diferentes formas e métodos de educação, contendo inúmeras perspectivas, como por exemplo o método de educação popular, estabelecido na cultura popular ou tradicional, que foge à regra das instituições de ensino. Sendo assim, o conceito de educação abordado para se compreender o processo de aprendizagem na roda de choro é da educação informal, que evidencia as trocas de saberes e experiências vividas por um coletivo de pessoas, no caso, a roda de choro.

Numa visão ocidental de ensino, prevalece uma lógica hierarquizada em que o professor necessita de títulos para se “autoafirmar” enquanto detentor de conhecimentos. A função aqui destacada aborda o papel de um mestre no processo de aprendizagem, e não de um professor, que vive um status que permeia a autoridade, o prestígio e o direito divino⁶, agindo, em sua maioria, mediante um monólogo perante o aluno.

A verdade é que as sabedorias do Oriente foram particularmente atentas à relação mestre-discípulo. A educação ocidental constituiu-se há muito tempo em organização de massas: o sistema escolar tem por finalidade produzir o maior número possível de indivíduos providos da mesma bagagem mínima de conhecimentos intelectuais. Na Índia, na China ou no Japão, ao contrário, a educação consistia, em primeiro lugar, na formação espiritual da personalidade sob controle de um mestre que era mais um diretor de consciência do que um professor. O mestre no Oriente deseja conduzir cada discípulo à mestria e não apenas muni-lo de uma certa quantidade de saber. (GUSDSORF, 1987, p. 45)

Na esfera entre mestre e professor, destaca-se que o “discípulo” desse mestre – no caso da roda de choro, o aprendiz – está numa posição de buscar e trocar conhecimentos entre os demais, obviamente munindo-se com os mestres ali presentes. Por muitas vezes, o discípulo busca em uma instituição de ensino musical aprender práticas e linguagens do choro, mas não necessariamente as encontra e nem as absorve com facilidade. Esse processo pode ser classificado

⁶ Esses aspectos por muitas vezes são notados em determinados professores que atuam como se fossem os únicos e exclusivos detentores de conhecimento, diminuindo a sabedoria de quem está em busca de aprendizagem. É uma postura que parte de uma atitude autoritária para se ensinar.

como um conhecimento que vem a complementar seus anseios musicais. O ensino está além de sua institucionalização:

[...] o ensino é, antes de tudo, uma relação humana, cujo sentido varia com a idade e a personalidade dos que estão envolvidos no processo. Essa relação tem um valor em si e por si mesma e é educativa, independentemente da atividade especializada que lhe serve de pretexto e de matéria para a sua institucionalização. Os verdadeiros mestres de um homem nem sempre são seus professores, mas aqueles de quem recebeu, nos acasos da vida, o exemplo e a lição. (GUSDSDORF, 1987, p. 40)

Toda troca de experiência proporciona uma aprendizagem, seja ela no âmbito espiritual ou de aquisição de conhecimentos. Não se deve restringir o conhecimento aos métodos de ensino, livros etc., esses meios são ferramentas que estão para nos servir de um banquete, no qual, majoritariamente, só a experiência e sua troca podem proporcionar um aprendizado mais profundo. No caso da roda de choro, a experiência será a palavra que direciona o processo de aprendizagem,

Sob essa luz, a mais desinteressada das culturas gerais não é senão uma preparação para a experiência. Ela confere o benefício de uma experiência de uma outra pessoa, ou seja, antes da experiência existe reciprocidade entre o saber e a experiência. O desenvolvimento da experiência prolonga a aquisição do saber e, aliás, completa o saber adquirido com um saber novo, correspondente, para cada indivíduo, a uma inscrição do passado, no depósito sedimentar das tentativas, dos erros e das conquistas da vida. (GUSDSDORF, 1987, p. 14)

Para melhor compreensão dos fenômenos apontados, em especial da troca de experiência e aprendizagem na roda de choro, foram escolhidos dois flautistas reconhecidos no cenário musical brasileiro para falarem sobre esse processo, no âmbito de suas vivências nas rodas de choro. Para isso, o questionário respondido pelo “mestre” e “discípulo” foi pautado visando uma problematização em que não há apenas falas no sentido narrativo. A intenção é não ouvir apenas as experiências, mas sim compreender a problemática que permeia o sentido de educação, indicando também a transformação dos grupos e indivíduos ao longo do processo vivido.

4. As entrevistas

Foram realizadas duas entrevistas, ambas ressaltando a temática da educação informal na roda de choro, propondo sempre a ampliação e a problematização do conhecimento, e tomando em conta as referências para uma pesquisa que se baseia na história oral:

O processo de seleção dos entrevistados em uma pesquisa de história oral se aproxima, assim, da escolha de “informantes” em antropologia, tomados não como unidades estatísticas, e sim como unidades qualitativas – em função de sua relação com o tema estudado –, seu papel estratégico, sua posição no grupo etc. (ALBERTI, 2004, p 32)

A história oral pode causar inúmeras interpretações sobre determinada pesquisa. Porém,

[...] temos a noção diferenciada entre “*verdade*” e “*experiência*” ou dizendo de outra maneira entre “*realidade*” e “*vivência*”. Assim, o consagrado axioma “*compreender para explicar*” ganha mais uma dimensão ao ser aliado à “*transformação*”. Então, construindo um novo silogismo temos que: compreendendo para explicar, explicamos para transformar, donde “*compreender é transformar*”. *Transformação*, portanto, passa a ser o objetivo da história oral. (MEIHY, 2006, p. 194)

A história oral é um método de pesquisa que não é um fim em si mesma, ela é um meio de conhecimento. Neste trabalho ela foi aplicada para justificar todo o contexto que permeia a reflexão sobre educação informal na roda de choro. Por intermédio das entrevistas foram apontadas diferentes perspectivas sobre um mesmo tema. O processo de seleção dos entrevistados seguiu exclusivamente uma única exigência: serem reconhecidos no cenário musical brasileiro como músicos de excelência e estarem direcionados para o gênero choro. Os entrevistados tiveram uma percepção crítica sobre suas experiências e funções na roda de choro. Para além dos acontecimentos e de suas impressões sobre a roda de choro, observaram o comportamento das pessoas e o funcionamento das rodas de choro.

As entrevistas partiram do princípio de que é relevante mesclar os dois tipos de diálogos, e de que nada impede ou sacrifica a qualidade da pesquisa. Sendo assim, foram realizadas

entrevistas que pautaram histórias de vida, com o foco voltado para a experiência musical dos protagonistas, em conformidade com o que destaca Alberti:

Pode-se dizer que a entrevista de história de vida contém, em seu interior, diversas entrevistas temáticas, já que, ao longo da narrativa da trajetória de vida, os temas relevantes para a pesquisa são aprofundados. (2004, p. 38)

Os músicos participantes dessas entrevistas foram: Rodrigo Y Castro e Toninho Carrasqueira. Ambos são flautistas⁷ e, além do choro, percorrem inúmeros gêneros da música popular e erudita.

Rodrigo Y Castro é natural de Toledo, no Paraná. Iniciou seus estudos aos oito anos, com flauta doce e, posteriormente, foi para a flauta transversal, estudando no conservatório de sua cidade. Paralelamente, tocava em “banda baile⁸”, participava de diferentes festivais de música, até que passou no curso de graduação em Música da Universidade de São Paulo⁹ (USP), e com isso viu a oportunidade de viver profissionalmente no mercado musical da capital paulistana. A partir de então, Y Castro teve contato com diversos gêneros musicais, sendo o principal deles o choro.

Antonio Carlos Moraes Dias Carrasqueira, mais conhecido como Toninho Carrasqueira, é filho do exímio flautista João Carrasqueira. Toninho teve influências musicais desde muito criança, tendo o privilégio de participar de saraus musicais em sua casa, com a participação de Pixinguinha e Jacob do Bandolim. Portanto, com o incentivo do pai, Carrasqueira começou a tocar desde cedo, acompanhando o pai em saraus e rodas de choro e samba. Foi (e ainda é) premiado em inúmeros festivais e concursos, percorreu diferentes países, seja estudando ou se apresentando musicalmente. Há mais de 37 anos é professor de música no Departamento de Música da USP. Carrasqueira possui um conhecimento transdisciplinar na música, transpassando desde a música erudita à música popular.

⁷ Ambos flautistas possuem um currículo bastante extenso no que diz respeito ao universo musical. Porém, está apontada no texto uma parcela resumida da biografia de cada um, para que se tenha uma breve apresentação dos entrevistados. Constam em anexo as entrevistas na íntegra, possibilitando uma concepção mais profunda sobre cada um.

⁸ Chama-se “banda baile” o grupo de músicos que prestam serviços a eventos populares, como festas de formatura, casamentos, festas de aniversário etc. O repertório de uma banda baile costuma ser bastante eclético, tocando diferentes gêneros da música popular.

⁹ Na USP, foi aluno do flautista Toninho Carrasqueira.

As entrevistas percorreram questionamentos sugestivos, porém muitas das perguntas foram respondidas conforme as narrativas. O direcionamento das perguntas foi um guia pautado no seguinte roteiro:

1) História de vida – O que te fez músico? Seguir a carreira de músico? Alguma pessoa te inspirou a ser músico?;

2) Reflexões sobre o mestre e o discípulo – Qual o papel de um mestre? Qual o papel de um aprendiz/discípulo? Como você classifica essa diferença?;

3) Institucionalização ou não do ensino – Você acha que aprende tocando em roda de choro? E em instituições de ensino? Como você acha que tem que ser uma roda de choro? Qual formato? O que você pensa sobre o papel institucionalizado da música?;

4) Aprendizado na roda de choro – Você acha que a roda de choro é um espaço de aprendizado? Comente. Como você classifica essa diferença? Você acha que as pessoas vão na roda de choro para fazer aula? Como? Você acha que os mestres ensinam numa roda de choro?

Esses questionamentos não necessariamente foram realizados de forma explícita, pois, à medida que os entrevistados iam respondendo às perguntas centrais, muitas vezes acabavam por também contemplar as respostas de perguntas que ainda não haviam sido feitas.

As entrevistas foram realizadas de modo a abordarem o processo de aprendizagem em rodas de choro domésticas, no contexto da experiência de cada um.

5. Educação informal na roda de choro

Existe uma multiplicidade de significados atribuídos à roda de choro, mas as entrevistas realizadas foram pautadas em experiências voltadas para a roda de choro doméstica:

Dentre as opções da prática do Choro chamadas de roda, não tenho dúvida que o encontro doméstico é onde ocorre uma experiência mais rica, tanto em termos musicais quanto sociais. Não há compromisso com o tempo cronológico (hora para começar, hora para parar), nem uma hierarquia que determine quem vai tocar o que vai ser tocado. Tudo é negociado informalmente. Cada músico que chega procura seu lugar na roda, sem que ninguém lhe faça qualquer determinação. No campo psicossocial, a roda doméstica reúne elementos essencialmente conflitantes como competição e cumplicidade, amorismo e

profissionalismo, diversão e prática musical objetiva; resultando por isso mesmo em uma experiência fundamental para a compreensão do que atrai, o que agrega, o que fascina os músicos de várias gerações em torno do Choro. (CAZES, 2011, p. 2)

Toninho Carrasqueira (C)¹⁰ e Rodrigo Y Castro (Y)¹¹ despertaram reflexões que permeiam a roda de choro, desde visões pautadas em processos educativos, experiências musicais, histórias, até ao próprio comportamento dos chorões nas rodas de choro.

O diálogo sobre o processo de educação informal na roda de choro ficou marcado pela relação de mestre e discípulo. Ambos, ao serem questionados sobre o papel de um mestre, nos mostraram que,

Y.: [...] quando você dá aula você revê o seu conceito sobre o seu próprio aprendizado. Acho que a maior riqueza de dar aula é você rever o que você sabe, é a fundamentação pra você como músico e ver se aquilo funciona pra outra pessoa. Porque se não funcionar, tem alguma coisa errada com você mesmo. Por isso que adoro dar aula, por causa disso, eu revejo o que eu aprendi. Acho que o papel de um mestre é dividir com o aluno e relembrar o próprio passado dele, como ele chegou até ali. E dando uma oportunidade da pessoa, se ela seguir aqueles passos quase iguais dele, ela pode chegar onde ele está. Não há diferença de mim, de outra pessoa, todos são iguais, eu acredito, né? Então, dividir aquele processo de aprendizado, acho que esse é o papel do mestre.

C.: Bom, o mestre vai te estimulando pra ver coisas que antes você não tinha parado pra ver, pra prestar atenção. Ele vai te ajudando a ver o mundo [...] Então o mestre, né, esse cara é um mestre assim, que está ensinando sobre você mesmo, você respeitar sua natureza, você descobrir sua natureza qual é, né?

Como apontado por ambos, é depositada uma crença no papel de mestre, mas deve-se ter cautela sobre a sua função. Acredita-se que o mestre detém a sabedoria que pode abrir os

¹⁰ Entrevista concedida: mar. 2017. Entrevistadora: Fernanda Paulo Marques. São Paulo, 2017. 1 arquivo .mp3 (44 min. e 28 seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo B deste artigo. Todas as falas citadas são informações verbais.

¹¹ Entrevista concedida: mar. 2017. Entrevistadora: Fernanda Paulo Marques. São Paulo, 2017. 1 arquivo .mp3 (19 min. e 41 seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo A deste artigo. Todas as falas citadas são informações verbais.

caminhos que o discípulo quer percorrer, mas essa sabedoria não pode ser confundida com idolatria, ou seja, não há veneração ao mestre.

Há na autoridade do mestre, um mistério insuperável. Essa autoridade não está ligada ao exercício de uma função, à intervenção de qualquer hierarquia. O mestre impõe-se pelos seus próprios meios e, sem outro artifício, força de algum modo o consentimento do aluno, se for necessário, contra a própria vontade dele. (GUDSDORF, 1987, p. 61)

Essa é uma situação que cabe ao mestre corrompido. Àquele que coloca, antes de sua sabedoria, o seu ego e hierarquia. Os que agem assim acabam por forçar uma relação sobre o outro, na qual impõem um conhecimento e não o compartilham. Essa é uma observação que cabe aos “falsos mestres”.

Y Castro faz uma abordagem na qual indica um lugar, abordando uma relação de professor e aluno, porém, conciliando com a mesma interpelação de Carrasqueira, deixa clara a ideia de compartilhamento e reconhecimento de si próprio e do aprendizado.

Para Y Castro, o papel do discípulo indica que a obediência é crucial,

Y.: Discípulo é acreditar fielmente que o mestre vai pensar nisso. Porque eu fazia isso, fazia isso. Se um professor falasse pra mim faz A mais B que vai dar Z, eu fazia. Fazia sempre. Eu era muito, muito obediente nas aulas.

Para Carrasqueira, ser discípulo transcende um processo de aprendizagem, no qual ele e o mestre são uma coisa só,

C.: O aluno somos nós (risos). Aluno é o ser humano. É o espírito do aprendiz, que eu acho que é uma atitude de vida, assim, não só a atitude do aluno. Quer dizer, é uma atitude do aluno, mas nós todos somos alunos. A gente... isso é um grande mistério. A Terra... a Terra é um grão de areia na Galáxia, que é um grão de areia no sistema, que é um grão de areia no... Então, não tem fim, né, nessa encarnação, não dá tempo, não dá tempo de aprender... é muito grande tudo, não vai dar tempo nunca. Não sei como é essa história, né, quanto tempo que precisa. Não cabe, não tem limite tudo isso aí. Então, o melhor espírito que a gente pode ter é esse do cara que quer aprender, que tá aberto pra aprender, que é um copo vazio, né, que vai aprender esse mistério, essa coisa maravilhosa. Que a música é muito isso também porque ela é um universo infinito, né, dos... música é o

maior... Lévi-Strauss¹², fundador aqui da USP, falava: a música é o maior mistério que você pode se defrontar, com o qual você pode se defrontar. Então acho que a melhor... o aluno é isso, quer dizer, e o mestre também. Todos somos mestres e todos somos alunos, né? Então, um bebezinho, você fica olhando pra ele, ele é um buda, assim, ele é um mestre. Você quer aprender como respirar, olha pra um bebê, olha como senta, a postura dele, né, você quer fazer um curso de postura, de corpo, né, de... olha prum bebê, é perfeito. Olha como ele respira... inteiro. Então, às vezes... eu tô falando porque às vezes você fala, uma criança, não, uma criança não sabe nada, essa concepção, você que vai ensinar, né? Então, acho que a gente tem que ser, tem que se colocar como aluno e perceber que o mestre pode estar ali naquele qualquer ser que esteja ali do seu lado, ele pode ser um mestre uma atitude de aprendiz, né?

[...] Às vezes, você ouvindo um aluno, você aprende demais – às vezes não, é quase sempre. Então, numa roda, se você tiver um espírito de aprendiz, todos são mestres, inclusive os alunos. E os mestres também são alunos, né? Então cada um faz uma frase de um jeito, você fala: pô, isso aqui, ele faz uma frase igualzinho Jacob, esse aqui, ele fez um pouco diferente, esse aqui ele vibrou mais naquela nota, esse aqui ele fez um contraste ali, olha que bonito como ele fez mais legato, esse aqui ele articulou. Todos são mestres se você tiver espírito de aprendiz. Uns têm mais propriedade, já passaram várias vezes por ali, têm uma liberdade, que quem tá aprendendo ainda procura tocar certinho, aquele ali já tá solto, né, aquele ali já tem mais maestria naquilo que ele tá fazendo. Ele toca uma frase, brinca com o tempo. O outro ainda não consegue brincar com o tempo, tá tentando tocar certo, têm essas nuances aí.

O papel do discípulo por muitas vezes é o mesmo que o do mestre. Porém, o que difere um do outro é a experiência que cada um detém. A relação de mestre e discípulo está pautada como uma troca entre iguais, como indicado por Carrasqueira.

Y Castro foca na importância de ser fiel e obediente ao mestre. Contudo, deve-se ter precaução quanto à dependência diante do mestre, a ficar cego com tudo o que diz. A característica da obediência aqui destacada indica disciplina por parte de Y Castro.

O fato de uma pessoa ser considerada mestre não anula o conhecimento do discípulo. Essa troca de conhecimento entre mestre e discípulo é imprescindível para o crescimento pessoal e social de ambos.

¹² Claude Lévi-Strauss (1908 a 2009) foi um antropólogo, etnólogo e professor francês. Criador da antropologia estrutural, foi convidado a lecionar na recém-criada USP em 1935.

Y Castro fala sobre a sua experiência na roda de choro, no seu processo de aprendizagem,

Y.: É, o choro, assim como um show que você faz é quando você bota em prática o que você estudou. A importância do choro é porque a gente estuda um instrumento, estuda a sonoridade, estuda a articulação e, por exemplo, se você for tocar bossa-nova, você não tem como praticar isso que você estudou. O choro, ele possibilita você compartilhar o seu aprendizado e, através da técnica que você adquiriu no estudo, transmitir a emoção, que o choro é uma coisa emocionante pra quem gosta. É uma coisa que fala direto, direto no coração do brasileiro, assim. Tem música portuguesa, tem música africana, a nossa identidade como brasileiro é... eu, pelo menos, com o choro, eu sinto na veia assim a música. Isso não tem muita explicação racional, né? É como uma religião, assim, o choro. É sagrado assim. E é difícil o músico que não toca choro, que não é especialista em tocar choro, tocar com propriedade o choro. É uma coisa bem particular o choro. Tem quase que ser exclusivo do choro, assim. Se não, não vai tocar choro bem. Pode... claro que deve estudar jazz, deve estudar música erudita, como eu sempre estudei. Eu tocava em orquestra sinfônica, eu era funcionário público. Foi ótimo esse aprendizado. Na USP, a faculdade de música erudita. O programa do Toninho, por exemplo, é um programa erudito, tem uns concertos tal, tais... mas, uma coisa que o Toninho ele é muito sábio, ele deixa em aberto isso também, assim, ele respeita muito os outros estilos.

É evidente que o aprendizado na roda de choro se deve à vivência cotidiana dessa prática. É também significativo que, de fato, o aprendizado não ocorre somente entre os músicos, há sempre um público externo à roda e sua prática, porém que é interno ao círculo musical. Essa troca de aprendizado também se dá com esse público. Por muitas vezes, o público tem algo a ensinar, desde o comportamento de músico e ouvinte à interação direta do público com a roda, pois não necessariamente o público fica em silêncio, sem interagir com os músicos. Ainda mais em se tratando de roda de choro, na qual o público se aproxima fisicamente dos músicos, não havendo barreiras como o palco.

Além do aprendizado musical na roda de choro, a vivência com outras pessoas vai muito além da música, ela também favorece uma troca de experiências sociais.

Como já discutido em tópico anterior, a educação pode ser abordada de forma institucional ou não institucional, ou seja, voltada para um ensino metódico, ou como um ensino

informal, sem intenção. É dentro desse contexto que Y Castro fala sobre o ensino acadêmico, direcionado para uma visão de que a academia não necessariamente precisa ser uma instituição,

Y.: Com certeza uma coisa complementa a outra, mas com certeza. O que acontece muita é a pessoa chegar na roda de choro pra tocar e não tá pronta e atrasa a roda. Eu acho que a roda vai pra frente quando a pessoa fez essa parte que você citou, que é a academia. Não precisa ser necessariamente uma faculdade, mas quando ela estudou em casa, ela preparou antes do choro, decorou. Que é muito chato uma roda de choro que as pessoas estão lendo uma partitura, por exemplo, na minha opinião. Não fica espontânea, né. Então é supernecessário esse aprendizado anterior, da afinação, principalmente, de estar... mas é extremamente importante a preparação pra roda. Porque a roda não é brincadeira, é difícil, né, é difícil tocar numa roda. Você tem que ter um número grande de músicas decoradas. Tem muita essa questão no choro, que eu percebi, que eu não vi em outros estilos, que é você ter decorado um número de choros, você estar disponível a hora que o violonista falar: ah, você toca “O Nó”, do Candinho, você toca “Praga de Sogra”, você toca não sei o quê, aí você sai tocando. Tem muito essa coisa no choro, o número, a quantidade de músicas.

Um aspecto que divide opiniões é o fato de o chorão ler partitura ou não na roda de choro¹³, de ele possuir um repertório decorado. Y Castro tem alguns pontos de vistas que divergem de Carrasqueira, como se pode ver a seguir:

C.: ...antigamente tem uma coisa de preconceito, né, de não ler. O Pedro Aragão fala muito, não, têm uns caras que liam e eram considerados chorões, né. O Jacob uma vez deu uma declaração que o chorão, o verdadeiro, autêntico, né, ele tem que tocar de costa, né, fazer os contracantos... opinião do Jacob, com todo respeito pelo mestre maravilhoso que ele é, continua sendo, né, mas o choro já veio antes dele. Havia choro antes que só tocam lendo duas ou três músicas, mas que eram considerados chorões importantes pra roda porque... não só pelas músicas que eles tocavam, mas pela presença deles, pelo... era bom papo, gostavam de tomar cerveja, sabiam fazer uma piada. Ele era... o chorão é um grupo e não o cara que toca mais, você não tem mais valor do que o cara que toca menos, né? Na minha concepção, né, de roda... então não tem que ser o mais virtuoso, de que ele é mais importante que aquele que só sabe, né, um que só toca lendo. Mas toca lindo, a hora

¹³ É muito comum na roda de choro as pessoas tocarem o repertório (músicas) de cor, sem ler uma partitura, e sim de ouvido.

que ele toca os caras choram, hora que ele toca fica uma coisa... todo mundo gosta. Ele vai ser sempre bem-vindo, esse cara. Por que que ele vai ser excluído? Porque o Jacob falou? O Jacob não é o dono, né? Ele é um mestre, mas cada um é cada um, se pode... acho que dá pra ser feliz tocando aqueles três choros que a gente consegue. Amanhã a gente consegue tocar um quarto, mas tá bom, já... o importante é a direção que a gente tá indo, isso que é o mais legal.

Tocar lendo ou não numa roda de choro é um comportamento levado bastante em consideração pelos chorões. É algo a ser criticado por alguns e despercebido por outros. Algumas pessoas julgam sentir mais segurança em ler a partitura, para não correr o risco do esquecimento, porém, mesmo os que não se importam com a leitura sempre aconselham a chegar ao “patamar” de um dia tocar o repertório de cor.

Quando se fala em processo educacional, é comum se pensar em instituição de ensino. No entanto, é sabido que ela não é a única saída para a educação. Fugindo à lógica, o processo de educação está evidente em outros métodos e meios. Sendo assim, quando perguntado sobre a eficiência do processo de aprendizagem musical na roda de choro em comparação ao modelo institucional/metódico, Carrasqueira faz uma provocação: “Quem veio antes: a instituição ou a cultura?”

C.: A instituição, muitas vezes ela pode... tanto ela pode, como é que é, metodizar, estudar, refletir e tal, como ela pode, às vezes, engessar uma coisa que é natural, né? Então, o passar o conhecimento é uma coisa natural do ser humano, natural dos animais na natureza, você vai aprendendo com os mais velhos, né, você vai aprendendo vendo, imitando... aí então tem uma coisa do aprendizado da música, a música é som, é uma linguagem. Então, eu acho que é mais natural no ser humano... primeiro você aprende a falar, você não precisou aprender a escrever. O falar, ele é primeiro. Então, o escrever, ele talvez já tenha a coisa da instituição ou existir uma coisa, tem que criar um método pra aprender a escrever, mas aprender a falar, qual é o método pra um bebê que aprende a falar, né? Som é música, então música é som, né, cada palavra você pode pensar que é música. Música é tudo aquilo que você ouve acreditando que é música. Então, a língua é música. Então, a princípio, a forma mais natural é você aprender de ouvido, depois você escreve, depois você codifica, né? Então, a roda, quer dizer, ao longo dos tempos, na roda você tira de ouvido, mas na instituição também pode você tirar de ouvido, né. Hoje tem sempre as aulas de percepção, são isso aí. Então, a roda é uma aula de percepção. Ou não precisa ser na roda, você pode levar pro disco, levar pra casa uma gravação, você grava a

roda, leva pra casa, às vezes leva um tempo, você precisa repetir pra tirar. Nem todo mundo que ouve uma vez e já tira, né? A roda tem uma coisa linda que é aquela... tá vivo, tem aquela interação ali, tem o risco, tem a coragem, tem que ter a coragem de entrar na roda, tocar ali com aqueles caras que a gente acha que são feras, e são mesmo, né? Então tem uma magia, uma magia ali, tem uma poeira no ar, tem uma adrenalina no ar. A instituição às vezes tende a ficar muito aquela coisa da palavra, e aí do mestre e discípulo em posições diferentes, não sei o quê. Perde uma naturalidade, pode perder... pode correr esse risco. A instituição às vezes tem uma, como é que é (?), uma concepção cultural, uma estética pedagógica, preferir por esse caminho, ou aquele. Enfim, ambos são lugares onde se pode aprender, mas depende da instituição, depende da roda. Tem roda que é mais simpática, tem roda que, de repente, é mais fechada. Aí você não tem coragem nem de entrar, né? Tem tudo isso, é do ser humano. Tem outras que são superacolhedoras. Uma coisa que eu acho lindo na roda do choro e ela tá na origem, né, que é uma roda de confraternização. [...] O choro é da inclusão, ele acolhe, ele inclui. Mesmo que você saiba tocar só um pouquinho, você é bem-vindo na roda. Isso é muito lindo. Isso é uma coisa de família, uma coisa de clã, de tribo, de povo, né, de, de ... faz parte da nossa roda, que a roda, ela tem uma coisa mágica, mão na mão, ombro no ombro e você tá ali junto, a gente fecha aquele círculo, fica aquela energia que a gente se reconhece um, fortalece muito isso aí. É você... então, de repente você tá tocando, você esqueceu uma frase, o cara toca... aí você consegue, a música não para, né e aquele desafio. De repente você consegue tocar e todo mundo gosta. É gostoso essa coisa de você... é junto, né, é meio... é um jogo, é uma brincadeira. Então tem um aspecto muito gostoso, muito humano na roda.

[...] Então, você tem as interpretações de referência, que normalmente é delas que você tira, isso é coisa bonita de conhecer, as diferentes gravações, do respeito dos caras que gravaram coisas... Isso é definitivo, não dá pra fazer isso de outro jeito. Mas dali a pouco o cara faz de outro jeito, fica bonito também. Isso é muito bonito da arte, da música

Nota-se que, no âmbito de uma instituição escolar, há sempre uma metodologia de ensino estabelecida e, dentro dessa realidade, o processo de aprendizagem difere, pois ele não possui um filtro para cada ser humano. Uma metodologia, ao ser aplicada em uma instituição, está propensa a não contemplar todos que estão buscando aprender. É uma problemática que acaba por impedir os potenciais de cada um. O processo de aprendizagem deve contemplar cada ser humano em sua potencialidade, permeando as metodologias que convenham a fim de suprir as necessidades, interesses e desafios de cada um.

O mestre surge como aquele que desvenda uma necessidade íntima até aí insuspeitada, como aquele que libera energias que, se não tivessem encontrado aplicação teriam ficado adormecidas para sempre. O professor, o artista, o escritor dirigem-se de uma maneira geral a uma classe, a um público indeterminado. Entre os alunos, entre os leitores, o discípulo será aquele para quem a afirmação geral irá se tornar uma proposta de vida pessoal. (GUDSDORF, 1987, p. 63)

Logo, a relação estabelecida entre mestre e discípulo torna-se mais eficaz dentro dessa perspectiva, na qual, no ensino musical cada um possui uma dificuldade, que deve ser sanada com uma metodologia específica para aquela situação. A roda de choro pode proporcionar essa resposta, pois a roda possui um aspecto bastante abrangente que é o de que cada roda de choro tem uma característica que a faz diferente de outra. Algumas rodas são mais tradicionais, outras mais contemporâneas, modernas, voltadas para um repertório que exige maior desenvoltura técnica, ou então, interpretativa, enfim. São inúmeras as características de cada roda de choro, situação que proporciona o discípulo buscar o que mais o agrada, em que se sinta contemplado com aquela prática dentro da característica que está buscando. E nessas perspectivas, encontram-se também as características de cada mestre, a partir das quais o discípulo pode buscar frequentar uma roda não só pela sua característica, mas também pelo mestre que lá se encontra, por identificar nele e naquela roda o que está buscando.

Sobre o processo de aprendizagem numa roda de choro, Y Castro reafirma muitas vezes a necessidade de respeito aos mais velhos, conotando, justamente, a experiência que eles trazem consigo, contribuindo diretamente no processo de aprendizagem:

Y.: Eu respeito muito quem é mais velho que eu, que já tá na estrada [...] E, ah eu sou bem obediente também. Se o cara me falar: Rodrigo, o tom dessa música, você tem que tocar em tal, eu vou reestudar ela no tom porque ele falou. Então, não sei se é da minha geração isso ou se é da minha cultura lá do Sul, mas eu sou extremamente obediente quando uma pessoa assim me fala alguma coisa, presto muita atenção, não esqueço nunca mais. E eu sinto um pouco de falta da geração, assim, depois de mim, fazer isso também. Eu sinto, eu sinto que é um desperdício de conhecimento do pessoal mais velho, assim. Fica como tiozinho do choro, fica como ser um folclórico, não é isso. É uma pessoa que já passou muito mais coisa que a gente. Então, eu trato assim a roda de choro, respeitando sempre os que estão antes de mim, mesmo que tecnicamente não sejam bons, não tenho preconceito nenhum quanto a isso, a questão da linguagem do choro, né, respeito muito.

É evidente a complexidade que perpassa o processo de educação no choro. Não é simplesmente aprender um instrumento, mas, sim, internalizá-lo em todos os aspectos:

[...] o músico de choro devia ter necessariamente um profundo conhecimento das sonoridades, capacidade e técnica de seu respectivo instrumento, fosse adquirido como autodidata, fosse pela prática diária ou pelo estudo formal sistemático. O instrumentista paulistano Barão revela tal situação de maneira clara, ao afirmar que “o choro é uma arte difícil; não é qualquer um que pode tocá-lo; é preciso estudar uns dez anos. É preciso ter ‘bossa’, domínio técnico e sentimento”. (MORAES, 2000, p. 250)

Diante de tanta complexidade para entender como se aplica o aprendizado em uma roda de choro, trazem-se aqui algumas considerações sobre o gênero, feitas pelos entrevistados,

C.: E o choro é muito grande, não é só o chorinho espevitado, né, ele também tem essas coisas lentas que faz o nosso jeito de amar, de dançar, de se romântico, de ser sem-vergonha, né, de ser sensual, de ser tudo isso... o nosso jeito de ser isso, que todos os povos são isso também, do ser humano, né? O choro é a nossa tradução.

Acho que é um estado de espírito. Têm uns cariocas que falam: “Não, carioca é um estado de espírito. Ah, o Toninho, ele é paulistano. Não, ele é carioca”. E o chorão é um estado de espírito, né, é um estado... é muito bonito isso. Então, quer dizer, o Jacob tem essa concepção, a minha é diferente, a minha é o cara que chega na roda fraterno, solidário, vem pra brincar, vem pra deixar todo mundo feliz aqui, pra sair daqui feliz. Se não deixar ele tocar, tá bom demais. Hoje eu nem vou tocar, mas você está ali, você está na roda, você está no clima, você ajuda a ter uma luz, ali assim no espaço onde a gente recebe a alma, o espírito, a inteligência do... desses caras, o Pixinguinha, do Jacob, do Anacleto, da Chiquinha, né, do Nazaré, do Hermeto, do Egberto, Maurício Carrilho, Proveta, do Bauab, do meu pai, do Benedito, todos esses nossos mestres, nossos ídolos, Álvaro Carrilho, do Canhoto, do João Pernambuco, esses caras maravilhosos aí, do Benedito Lacerda, que deixaram essa herança maravilhosa pra nós, que tem um valor, quer dizer, cultural, claro, evidente, mas didático também, muito importante nessa forma do aprendizado, de música e tal. Então, as instituições, você estava falando, elas vêm de uma escola... de um modelo europeu e ainda carregam muito essa coisa, mentalidade colonizada do preconceito contra a cultura popular de uma forma geral. Porque o brasileiro era o cara, os padrões não eram brasileiros, a alta cultura, né, esse termo meio errado, não era brasileira. O popular até hoje considerado como inferior, o que é uma burrice. Então, tem um preconceito nas

instituições, na academia, na universidade, mas pouco a pouco o choro, a música popular brasileira, de uma forma geral, vem conquistando mais respeito, né, e ele vai ocupando um espaço que é natural que ele ocupe, como riqueza cultural, como nossa língua, e como nosso, nossa concepção de escola. Uma roda de choro, ela tem que ser incorporada pela academia, pela instituição preservando essa sua característica de liberdade, de espontaneidade. A instituição, ela pode tirar muito a coisa do espontânea. O espontâneo, ele é fundamental, é uma coisa prazerosa, é uma coisa da brincadeira, coisa do encontro, dessa coisa irresponsável, digamos, de tentar fazer uma variação, de tentar fazer um improviso, e é uma linguagem viva, que vem incorporando. Então, você tem chorões que, de repente, já beberam muito do jazz, dessa coisa do improviso, o improviso dos caras que é jazzista, o outro... enfim. Mas não para, a cultura é uma coisa viva. O chorão é uma coisa muito viva e que, apesar de ter sido boicotado pela mídia, de um modo geral, hoje está conquistando um espaço maior, mas ele sempre sobreviveu, ele sempre sobreviveu porque ele traduz. Então, ele tem uma ligação orgânica. Não precisa fazer uma força, um movimento pra ter, que ele vem vindo. E hoje, estão sendo criadas instituições, como a Escola Portátil, lá no Rio de Janeiro, que é uma instituição absolutamente dentro da essência do choro, cujo ensino é feito, mas eles tão... criaram uma metodologia, mas como são chorões os professores, eles preservam. Não é uma escola que engessa, né? A roda, o grande aprendizado é na roda, né? Tem que ter essa espontaneidade e coisa de tirar de ouvido. E ler também arranjos novos. Então, faço muito show com o Maurício, privilégio, lá em Leme, onde a gente se conheceu, muitas vezes a gente toca só músicas novas. Que se a gente não fosse capaz de ler, às vezes nem dá tempo de ensaiar, a gente já lê na hora, mas fazendo música, fazendo som. E com isso passa espontaneidade também. Então, a leitura não é uma coisa... há o preconceito contra a leitura também, né? Existe, às vezes, o preconceito dos dois lados. O bom leitor é aquele que lê e coloca sua alma naquilo que ele tá fazendo. E ele já brinca também com o tempo, tá escrito daquela forma, mas ele já percebe que pode ser diferente, na volta ele já faz um pouco diferente, embora ele esteja lendo, não deu tempo dele memorizar aquela história, como eu fiz com o Maurício, mas a alma tá, as frases tão, e o... primeiro quando você toca lendo, cada vez você está improvisando, você é um ser diferente a cada segundo, cada minuto... cada cinco minutos já somos outro. Você vai tocar, vai ser diferente, né, de um dia pro outro. Na vida, improvisar é natural e, mesmo tocando um concerto de Mozart, você vai tocar as mesmas notas, cada dia vai ser diferente, você vai improvisar do jeito que você tá ouvindo, do jeito que você tá tocando, tá tocando. Também tem essa coisa, o importante é que a música esteja viva, que você esteja ali de coração e que ela esteja viva, você tá dizendo a sua verdade naquele momento. Então, a leitura, o chorão leitor, não falo isso só pra puxar

sardinha pro meu lado (risos), mas porque, desde... o Animal já dizia: ele também é bem-vindo, ele também pode ser chorão.

[...] Ele é uma língua de um povo, a tradução de um povo, dos povos latino-americanos, essa nossa... a música dos países, Paraguai, Argentina, Venezuela, da Colômbia, do Peru... nasceram mais ou menos nessa mesma época, com os movimentos de libertação, com as independências e não sei o quê. Tem essa coisa de uma formação de uma nova identidade, então você tem que ter uma língua sua. Não é o português de Portugal mais. Às vezes tá conversando, tem uma doçura na língua, tem muito a ver com o que tá falando, tem uma menina que trabalhou com os índios, os índios têm uma doçura, que mesmo a gente falando português tem uma herança indígena, nessa parada tem uma herança africana, tem um som, “Língua de Preto” [SONS COM A BOCA]. Então, o chorão é um pouco isso aí, a nossa língua, essa nossa língua que representa toda essa ancestralidade que a gente tem, multicultural. Então, ele é isso. E ele tá vivo, quer mais o quê? É um tesouro que caiu do céu pra gente, tá vivo, pra gente usufruir. Então, quando você toca uma música do Pixinguinha, você entra em contato com o pensamento daquele velho doido, aquela cara, aquele coração maravilhoso, a música dele tá... tá ali “vai que vamo”, tendo uma aula com ele, né, você tá entrando numa viagem que ele deixou pra gente. É um tesouro [...]

Y.: Eu acho que quando você se aplica ao choro, você sente uma coisa espiritual, por exemplo. Às vezes você está estudando uma valsa, do Benedito Lacerda, que ele gravou, que não tem nenhuma dificuldade, aí você fica tocando, tocando, tocando, tocando, de repente vem a permissão pra você tocar a música. Acho que tem que tá aberto a essa energia quando você se dedica ao choro, é uma energia espiritual, dos que já foram que deixam você tocar aquela música. E tem que ter humildade porque choro não é questão técnica, a técnica ela é uma parte anterior à interpretação. Mas a linguagem do choro, ela tá ligada com quem já foi, com que já se foram e a gente tem que estar aberto a isso, que daí fica uma coisa profunda, não fica uma coisa superficial.

Para além do aprendizado da roda de choro, a persistência da roda faz dela um ambiente de resistência, pois foge à cultura de massa, o que, por outro lado, dificulta sua prática cotidiana. Ela é abrangente em vários aspectos, desde as relações sociais, culturais, às relações políticas.

Ademais, a comunicação na roda de choro não ocorre apenas no campo musical, ocorre também na fala. A narrativa de histórias é comum nas rodas. Muitas vezes são lembradas histórias dos compositores tocados naquele repertório, ou, então, a forma como foi composta determinada música, desde histórias dramáticas a histórias engraçadas. Essa transversalidade do

ambiente da roda de choro não faz dela apenas um processo de aprendizagem para músicos, e sim um local em que qualquer pessoa pode aprender sobre histórias, pessoas e culturas.

6. Considerações finais

O fenômeno estudado, por meio da análise das entrevistas, proporciona outros pontos de vista sobre a educação que não se faz apenas de modo formal, reforçando a premissa de que a arte se aprende e se internaliza na prática e na troca de experiências e saberes no coletivo, principalmente.

É importante sabermos da trajetória de vida que cada um dos entrevistados percorreu, por intermédio da qual eles demonstram que o processo de aprendizagem também se dá na vivência desde criança, como é o caso de Carrasqueira. O meio em que vivem e as influências que podem atingir o músico desde muito cedo impactam diretamente em seu desenvolvimento e amadurecimento ao longo do tempo.

Nas discussões do papel e comportamento de mestre e discípulo, os entrevistados apontam mais semelhanças do que diferenças, destacando como o intuito é sempre o mesmo, qual seja, o do mestre compartilhar toda a sabedoria com o discípulo, em que este respeita o tempo de experiência já tido pelo mestre. Um processo sempre baseado na troca de conhecimentos e experiências, situações em que ambos aprendem.

Partindo da reflexão de que a roda de choro é um processo de aprendizagem não escolar, ou seja, que não está institucionalizado, e de que é um processo de educação informal, pode-se considerar que a educação institucionalizada vem para contribuir com a roda, porém ela não a substitui e está longe de atingir essa função. A instituição contribui com ferramentas técnicas para direcionar o músico, contudo isso não possibilita que ela faça música como na roda de choro, com espontaneidade. O fato é que a instituição metodiza a música, e a arte não se expressa em métodos, e sim em almas. Como observado por Y Castro, a academia não precisa estar institucionalizada. O fato de você se comprometer estudando em casa, sozinho, já é uma academia. O estudo institucional complementa a prática real.

A roda de choro é um exemplo de como funciona um processo de aprendizagem informal. Moraes reconhece o espaço da roda como uma escola, asseverando o caminho traçado nesta pesquisa:

Apesar do crescimento do trabalho musical profissional e remunerado, eles continuavam participando de atividades informais, como as tradicionais rodas de choro, que na maior parte ocorriam nas residências dos chorões ou aficionados, e animações de festas. Tanto uma como a outra, eram espaços fundamentais para os chorões e músicos; tornaram-se autênticas “escolas” populares de música e local de permanente exercício autodidata, decisivo para os instrumentistas sem educação musical formal. (2000, p. 250)

É notório, tanto pela fala de Carrasqueira quanto pela de Y Castro, que o choro possui diferentes universos dentro dele, sendo uma miscigenação vasta: ele pode ser erudito ou popular, branco, preto ou índio, o que ele quiser. A cultura brasileira é, assim, miscigenada em todos os aspectos, proporcionando aprendizados em diferentes formatos.

Bibliografia

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 2004.

ARAGÃO, Pedro. **O baú do Animal**: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

CARRASQUEIRA, A. C. M. D. **Educação informal na roda de choro**. Entrevista concedida: mar. 2017. Entrevistadora: Fernanda Paulo Marques. São Paulo, 2017. 1 arquivo .mp3 (44 min. e 28 seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo B deste artigo.

CAZES, Henrique Leal. **Os chorões e a roda**: ambiência, práticas musicais e repertório nas rodas de choro. Dissertação de Mestrado. Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e História**. Departamento de História – FFLCH/USP. Revista de História, Vol.1 (1989), 69-89.

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

FERREIRA, M. M (org.). **História oral e multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994. (7 - 44)

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade**. 6ª ed. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1982.

GADOTTI, Moacir. **A questão da educação formal / não-formal**. Institut International des Droits de L'Enfant (IDE) Droit à l'éducation: solution à tous les problèmes ou problème sans solution?. Sion (Suisse), 2005. Disponível em <
http://www.vdl.ufc.br/solar/aula_link/lquim/A_a_H/estrutura_pol_gest_educacional/aula_01/imagens/01/Educacao_Formal_Nao_Formal_2005.pdf> acessado dia 19 de março de 2017.

GUDSDORF, Georges. **Professores para quê?** Para uma pedagogia da pedagogia. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 7ª Ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013. (9 - 236, 485 - 498)

MARTINS, Marcos Francisco. Educação não escolar: discussão terminológica e mapeamento dos fundamentos das tendências. **Contrapontos** (Online), Itajaí, v. 16, p. 40-61, 2016.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Os novos rumos da história oral**: o caso brasileiro. Revista de História. v. 155. n. 2. 191 - 203, 2006.

MENEZES, Evandro Carvalho de. Aprendizado musical coletivo: uma possibilidade democrática de iniciação musical e formação humana. **Paidéia do curso de pedagogia da Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde**. Universidade Fundação Mineira de Educação e Cultura. Belo Horizonte. Ano 7, n. 9, p. 59 - 70 jul./dez., 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em Sinfonia**: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. (249 - 257)

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: A história depois do papel. In: PINSKY, Sandra B. **Fontes Históricas**, p.235- 289. São Paulo: Contexto. 2005.

PETERS, Ana Paula. Do choro aos meios eletrônicos e uma visão interartes. **Anais VI Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro**: reminiscências dos chorões antigos. 3. ed. Rio de Janeiro: Acari Records, 2014.

RANGEL, Lúcio. **Sambistas e Chorões**: aspectos e figuras da música popular brasileira. São Paulo: IMS, 2014. (56 - 67)

SANDRONI, Carlos. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: **ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL**, 9, 2000, Belém. Anais... Belém, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: Um tema em debate. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966. (87 - 106)

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Circulo do Livro, 1968.

Y CASTRO, R. **Educação informal na roda de choro**. Entrevista concedida: mar. 2017. Entrevistadora: Fernanda Paulo Marques. São Paulo, 2017. 1 arquivo .mp3 (19 min. e 41 seg.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo A deste artigo.

Apêndice A

Entrevista concedida por: Rodrigo Y Castro
Entrevistadora: Fernanda Paulo Marques.
Cidade de São Paulo, 25 de março de 2017.
1 arquivo .mp3 (19 minutos. e 41 segundos.).

Marques: Estou com Rodrigo y Castro, flautista e chorão. Rodrigo, você me autoriza eu gravar essa entrevista para o meu trabalho de conclusão de curso?

Y Castro: Pode ficar à vontade, tá autorizado.

Marques: Tá. Eu gostaria que você me falasse o que te fez músico. Como você foi parar na música? Conta um pouquinho da sua trajetória, por favor.

Y Castro: Então, eu nasci num lugar que tem muito pouca, pouca música acontecendo, pelo menos na minha época, era assim, que é Toledo, no Paraná. E a economia lá é soja, é agrícola, né? Só que meu pai, ele sempre quis ser músico. Ele tocava clarinete, tocava twister, no clarinete. Aí ele sempre teve muito orgulho assim, colocou a gente em escola, em conservatório. Então, não tinha uma vivencia musical, né? Não tinha com quem tocar, não conhecia choro, não conhecia estilos de músicas nenhum. Só vi um clarinetista tocando na televisão uma vez também, numa orquestra, e fiquei maravilhado com a possibilidade de... do dedo e o sopro juntos produzirem o som. Isso daí que me levou estudar a sério e decidir que eu ia ser músico, mas foram coisas bem particulares, não teve... só tinha meu pai realmente, que foi importante, que colocou a gente ter flauta doce no conservatório da cidade, mas foi uma decisão bem... bem particular, não partiu de influência assim de ver gente tocar. Tanto que eu estudava totalmente errado, assim. Nem sabia. Estudava sozinho, quatro horas todo dia, tudo errado, mas tava tentando, né, por acreditar, né? Com 8 anos, eu falei assim: eu vou ser músico profissional, com 8 anos de idade que eu vi essa cena de um clarinetista tocando na televisão numa orquestra. Então, um começo meio estranho, né? Não tem muito, não é muito comum, acho, sei lá, meio estranho.

Marques: Mas você começou a tocar flauta daí, a partir daí, como que foi? Você, depois, entrou em outros conservatórios, você foi... começou a tocar em grupo? Como que foi até você chegar onde você tá hoje?

Y Castro: Banda de baile. No interior tinha banda de baile, tocava em... aí tocava sax para ganhar um dinheirinho assim. Primeira vez que eu vi que ganhava um dinheirinho tocando sax em banda

de baile. Banda de baile assim, umas bandas ruins que tem no interior assim do Paraná, que vai pra cima e pra baixo de ônibus com beliche, eu comecei assim. É assim o começo. Não tinha nada de jazz, de choro, de nada. Nem sabia. Só tinha acesso mesmo a LP que meu pai, que tinha Louis Armstrong assim, só assim. Mas não vinha ninguém tocar, não existia ninguém que tocasse flauta na minha cidade. Uma cidade de 100 mil habitantes não tinha nenhum flautista. Não tinha cultura lá, não tem cultura. A cidade é muito nova, 70 anos ela tem. Não deu tempo de formar uma cultura, né? É diferente por... eu acho que Araçoiaba é mais antigo, né?

Marques: É, Araçoiaba já tem 159, 160.

Y Castro: Isso. Você olha pra cidade, você vê. Isso daí tem a ver com a cultura do lugar e com incentivo pra você, você tem aonde mirar, né? Agora na minha cidade, a gente é órfão cultural praticamente. É mesmo por acreditar mesmo na música, né?

Marques: E o que que te trouxe pra São Paulo? Como você veio parar aqui?

Y Castro: Então, é... aí comecei com flauta doce, com 8 anos. Com 13 anos, meu pai me trouxe uma flauta transversal. Aí eu comecei a estudar quatro horas direto, todo dia. Comecei a fazer festivais e oficinas de música em Curitiba, em Montenegro, em Londrina. Em 91 eu fui morar em Curitiba pra tentar viver um pouco de música. Tava estudando já fazia um tempo. Aí, eu prestei Unicamp, prestei USP e prestei Unesp, se eu passasse em algumas delas eu ia vir pra São Paulo. Acho que todo músico pensa em ir pro Rio ou pra São Paulo, né? Não tem muita opção no Brasil. E aí quando eu passei, em segunda chamada mesmo, na USP, eu vim pra cá. Foi isso. Se eu não tivesse passado na USP eu não teria vindo pra São Paulo porque não tinha grana pra nada, assim. Daí eu morei no Crusp, essas coisas, bandeirão, essas coisas. Foi isso que me trouxe, passar na USP, passar em Música.

Marques: E aí, voltando pro tema, né, “Educação Informal na Roda de Choro”, qual que você acha que é o papel de um mestre? Não necessariamente na roda de choro, mas o que você pensa, qual o papel de um mestre?

Y Castro: Claro, claro. Até porque, eu dou aula, é... se não tiver a troca de informação a aula não é válida, eu penso. Um bate-bola com o aluno e, ao mesmo tempo, quando você dá aula você revê o seu conceito sobre o seu próprio aprendizado. Acho que maior riqueza de dar aula é você rever o que você sabe, é a fundamentação pra você como músico, e ver se aquilo funciona pra outra pessoa. Porque se não funcionar, tem alguma coisa errada com você mesmo. Por isso que adoro dar aula, por causa disso, eu revejo o que eu aprendi. Acho que o papel de um mestre é dividir com

o aluno e relembrando o próprio passado dele, como ele chegou até ali. E dando uma oportunidade da pessoa, se ela seguir aqueles passos quase iguais dele, ela pode chegar onde ele está. Não há diferença de mim, de outra pessoa, todos são iguais, eu acredito, né? Então, dividir aquele processo de aprendizado, acho que esse é o papel do mestre.

Marques: E do discípulo?

Y Castro: Discípulo é acreditar fielmente que o mestre vai pensar nisso. Porque eu fazia isso, fazia isso. Se um professor falasse pra mim faz A mais B que vai dar Z, eu fazia. Fazia sempre. Eu era muito, muito obediente nas aulas. Assim, bem CDF mesmo. Não era brincadeira tocar flauta pra mim, era uma coisa muito séria. Quando eu descobri que eu tocava errado o staccato, que minha língua vinha aqui embaixo do lábio, que eu não tinha aula com ninguém, eu fiquei arrasado, eu fiquei mal mesmo. Então, acho que o dever do aluno é ser bem obediente mesmo e escolher a pessoa certa pra dar aula pra ele. Pelo menos a minha cultura é essa, né, do Sul, não sei se eu sou mais assim, não sei.

Marques: E você acha que a roda de choro... você aprende na roda de choro? Qual... como que você vê essa questão da roda de choro? Se você aprende, qual o processo de aprendizado que você que acha, pelo menos da sua experiência, você viu isso?

Y Castro: É, o choro, assim como um show que você faz, é quando você bota em prática o que você estudou. A importância do choro é porque a gente estuda um instrumento, estuda a sonoridade, estuda a articulação e, por exemplo, se você for tocar bossa-nova, você não tem como praticar isso que você estudou. O choro, ele possibilita você compartilhar o seu aprendizado e, através da técnica que você adquiriu no estudo, transmitir a emoção, que o choro é uma coisa emocionante pra quem gosta. É uma coisa que fala direto, direto no coração do brasileiro, assim. Tem música portuguesa, tem música africana, a nossa identidade como brasileiro é... eu pelo menos, com o choro, eu sinto na veia assim a música. Isso não tem muito explicação racional, né? É como uma religião, assim, o choro. É sagrado assim. E é difícil o músico que não toca choro, que não é especialista em tocar choro, tocar com propriedade o choro. É uma coisa bem particular o choro. Tem quase que ser exclusivo do choro, assim. Se não, não vai tocar choro bem. Pode... claro que deve estudar jazz, deve estudar música erudita, como eu sempre estudei. Eu tocava em orquestra sinfônica, eu era funcionário público. Foi ótimo esse aprendizado. Na USP, a faculdade de música erudita. O programa do Toninho, por exemplo, é um programa erudito, tem uns concertos tal, tais... mas, uma coisa que o Toninho ele é muito sábio, ele deixa em aberto isso também, assim, ele respeita muito

os outros estilos. E voltando, você deve estudar as outras coisas, mas você seguir sempre o que o seu coração pulsa mais, que, no meu caso, é o choro, meu caso é o choro. É o que me salvou de tocar flauta, por exemplo. Eu estava tocando na Orquestra de Santos, aí eu estava uns seis, sete anos, estava com carteira assinada. Aí eu larguei pra tocar choro. Se eu não tocasse choro, eu não sei o que que eu ia fazer, eu não sei mesmo. Eu não ia querer ser um músico comum, assim, tipo ser mais um que tocar... aí, concerto de não sei do que, bem, e confrontar com outros, americanos, japoneses, europeus, sabe? Eu não quero isso daí, eu quero ser brasileiro, quero ser brasileiro. Brasil já tem o mundo inteiro, né, dentro do Brasil, a música brasileira tem também, tem o mundo inteiro dentro dela. Então.

Marques: E assim, dentro de uma realidade de... dentro da nossa realidade de instituições de ensino de música... o que que você pensa sobre uma instituição, seja ela uma faculdade, um conservatório, uma escola de música? Você acha que, não no sentido de nivelamento, assim, se ela é melhor ou se ela é pior, mas você acha que a roda de choro, ela propicia mais aprendizado que uma instituição, ou que uma coisa complementa a outra? Qual opinião em relação a isso?

Y Castro: Com certeza uma coisa complementa a outra, mas com certeza. O que acontece muito é a pessoa chegar na roda de choro pra tocar e não tá pronta e atrasa a roda. Eu acho que a roda vai pra frente quando a pessoa fez essa parte que você citou, que é a academia. Não precisa ser necessariamente uma faculdade, mas quando ela estudou em casa, ela preparou antes do choro, decorou. Que é muito chato uma roda de choro que as pessoas estão lendo uma partitura, por exemplo, na minha opinião. Não fica espontânea, né? Então é supernecessário esse aprendizado anterior, da afinação, principalmente, de tá... mas é extremamente importante a preparação pra roda. Porque a roda não é brincadeira, é difícil, né, é difícil tocar numa roda. Você tem que ter um número grande de músicas decoradas. Tem muita essa questão no choro, que eu percebi, que eu não vi em outros estilos, que é você ter decorado um número de choros, você estar disponível a hora que o violonista falar: ah, você toca “O Nó”, do Candinho, você toca “Praga de Sogra”, você toca não sei o que, aí você sai tocando. Tem muito essa coisa no choro, número, a quantidade de músicas.

Marques: E o que que te motiva a aprender choro e a ensinar choro?

Y Castro: Gostar demais. Sentir que é meu único caminho assim, como músico, que eu me sinto muito bem, me sinto confortável, que eu gosto, que eu estudo com gosto quando eu vou tocar choro. É uma fé que eu tenho no choro, não tem muita explicação. Não é grana, não é nada. Acho que o

dinheiro, por causa que a gente gosta, né, mesmo que vem pouco, mas é abençoado, quando chega aquele dinheirinho, é um dinheiro que você dá valor. É diferente de você fazer um negócio que você não gosta, ganhar e gastar rápido, porque não é um dinheiro que vem assim do coração, assim. Vem porque você pensou racionalmente que você tinha que ganhar dinheiro. Quando o dinheiro é consequência do gostar, ele é muito mais valioso, eu acho. Mas você não precisa estar consumindo muitas coisas pra ficar feliz. Você consome menos coisas materiais porque você já estava feliz antes. Eu vou vivendo assim, mais ou menos.

Marques: E o espaço de aprendizado, assim, quando você tá na roda de choro? Tem lá uma galera tocando, tem uns caras que você admira, como que você vê esse processo de aprendizado enquanto você está tocando?

Y Castro: Eu respeito muito quem é mais velho que eu, que já está na estrada. Por exemplo é o Stanley, o Stanley pode não ser o melhor clarinetista que tem aqui em São Paulo, de longe, não é com certeza, mas a questão da linguagem de choro, linguagem de choro. Isso o Stanley é imbatível, é mestre pra mim, assim. Eu aprendi muito choro com o Stanley. E, ah, eu sou bem obediente também. Se o cara me falar: Rodrigo, o tom dessa música, você tem que tocar em tal, eu vou reestudar ela no tom porque ele falou. Então, não sei se é da minha geração isso ou se é da minha cultura lá do Sul, mas eu sou extremamente obediente quando uma pessoa assim me fala alguma coisa, presto muita atenção, não esqueço nunca mais. E eu sinto um pouco de falta da geração, assim, depois de mim, assim fazer isso também. Eu sinto, eu sinto que é um desperdício de conhecimento do pessoal mais velho, assim. Fica como tiozinho do choro, fica como ser um folclórico, não é isso. É uma pessoa que já passou muito mais coisa que a gente. Então, eu trato assim a roda de choro, respeitando sempre os que estão antes de mim, mesmo que tecnicamente não sejam bons, não tenho preconceito nenhum quanto a isso, a questão da linguagem do choro, né, respeito muito.

Marques: E então a tua visão enquanto um mestre e o discípulo dentro da roda de choro, ela tá baseada mais ou menos em que, além dessa troca?

Y Castro: Nas aulas, nas aulas. Eu transporto pra roda o que eu acho das aulas. Você tem que obedecer quem sabe. E também a gente tem o dever de incentivar que vem vindo que é bom. Essa é outra coisa também. Se não, sabe... nunca ter inveja de uma pessoa que é boa, que tá chegando, não ter preconceito porque ele é mais novo. Isso também. Então, as duas coisas andarem juntas, respeitar muito os mais velhos e incentivar sempre quem vem vindo porque tá passando o que você

passou e precisa do seu apoio, né, precisa. Eu acho que a gente sempre precisa dos outros. Eu, como flautista solista, vejo que a parte mais importante de uma roda de choro é o violão de sete cordas, não é flauta, não é o solo, é o violão de sete cordas. Ele é o aglutinador da roda, o violão de sete cordas, a alma do choro é o sete cordas. E tem solista que se acha importante e não é assim. Então, isso é legal também da roda, que a roda – uma roda, né, fechada, mas infinita, né, não tem ponto final, né. Roda de choro é assim, um movimento circular.

Marques: Bom, você quer falar alguma coisa sobre isso, que eu ainda não tenha perguntado?

Y Castro: Sobre o aprendizado na roda de choro, né?

Marques: É, ou qualquer outra coisa, de repente, que você ache importante, que eu não tenha perguntado pra você?

Y Castro: Eu acho que quando você se aplica ao choro, você sente uma coisa espiritual, por exemplo. Às vezes você está estudando uma valsa, do Benedito Lacerda, que ele gravou, que não tem nenhuma dificuldade, aí você fica tocando, tocando, tocando, tocando, de repente vem a permissão pra você tocar a música. Acho que tem que tá aberto a essa energia quando você se dedica ao choro, é uma energia espiritual, dos que já foram que deixam você tocar aquela música. E tem que ter humildade porque choro não é questão técnica, a técnica, ela é uma parte anterior à interpretação. Mas a linguagem do choro, ela tá ligada com quem já foi, com os que já se foram e a gente tem que tá aberto a isso, que daí fica uma coisa profunda, não fica uma coisa superficial. E não tocar pra se aparecer, pra ser melhor. A gente quer ser melhor, mas isso não é o fim do choro, esse é um problema particular de cada um. É importante não misturar as coisas na roda, assim. É tocar por entrega, assim, se aprofundar e ter respeito. Tem a ver com aquilo que eu estava falando de respeitar os mais velhos, né. Pra mim, tem relação com isso o choro, assim.

Apêndice B

Entrevista concedida por: Toninho Carrasqueira

Entrevistadora: Fernanda Paulo Marques.

Cidade de São Paulo, 16 de março de 2017.

1 arquivo .mp3 (44 minutos e 28 segundos).

Marques: Bom, estou aqui com Toninho Carrasqueira, flautista, pra fazer umas perguntas pra resolver algumas questões que estão me perturbando pra desenvolver esse trabalho de conclusão.

Carrasqueira: Não prometo resolver nada (risos)

Marques: Você vai ser um dos guias, foi um dos escolhidos pra me ajudar mesmo a ter outras visões sobre a roda de choro, a educação, o aprendizado dentro da roda de choro. Tudo bem, Toninho?

Carrasqueira: Tudo bem. Eu não sou o cara ideal pra falar, eu tenho uma vivência muito pequena em roda de choro. Eu te falei, né, você insiste... (risos)

Marques: Tá, vamos lá. É, o que te fez músico? E o que te fez seguir a carreira de músico? Alguém te inspirou?

Carrasqueira: Opa, eu nasci filho dum músico. Então já nasci ouvindo muita música lá em casa, desde a barriga da minha mãe. E meu pai tocava flauta direto. Ele era ferroviário também, então ele trabalhava na Santos-Jundiaí no tempo que o Brasil tinha trem, bastante trem, e ele, mas à noite, em casa, sempre tinha música. Ele dava aula, sempre tinha saraus, minha irmã tocava, ela começou a tocar com 5 anos. Eu tinha 1 ano quando ela começou a tocar, mas... minhas primas na casa, também moravam, os primos também tocavam sanfona, violão, flauta. Então lá em casa era meio que uma escola de música assim. Então eu fui crescendo ali. Tinha um cara que dava aula de violino na rua de baixo, eu gostava, fui até ter aula. Tinha professora de piano na esquina da rua. Assim, 1952, a Lapa era um bairro operário que tinha muita música. Tinha pouco telev... eu vi a televisão chegar. Chegou em 50 e pouco, acho, né? Televisão coisa nova, as pessoas botar na calçada pra todo mundo vê. Então, tinha muita música nas casas, acho que não só na minha, mas por ali da cultura, muita gente tocava um instrumento. Então eu fui pegando ali, aí... como meu pai era um excelente professor, assim, ele adorava dar aula, sabia muito, tocava flauta muito bem e tal, fui aprendendo com ele meio que sem perceber essa coisa de aprender o que tua a família faz, né, o que você é estimulado a fazer. Então, eu aprendi assim e você vai gostando daquela história ali.

Meu pai era esperto porque tocava, botava a gente pra tocar junto, tocava aqui, ali, as crianças, tal. Eu fui aprendendo. Quando eu vi eu já estava tocando, sendo chamado pra outros lugares, assim. Tinha uma orquestra de jovens lá no Brooklin, a flautista foi embora, voltou. Era uma comunidade suíça-alemã, aí souberam que tinha um flautista lá na Lapa. Dona Beatriz vinha me buscar, eu ia lá, aí comecei a tocar com ela também, que era uma rapaziada muito da minha idade, assim, uma orquestra de câmara de jovens. E tinha muita música, no campo de futebol, ali era perto da várzea, né, os campos, né, e tinha muita batucada também nos campos, tinha... Então, é isso aí. Eu ouvia rádio, muita música no rádio também, mas em casa, sobretudo.

Marques: E qual que é o papel de um mestre na sua opinião?

Carrasqueira: Bom, o mestre vai te estimulando pra ver coisas que antes você não tinha parado pra ver, pra prestar atenção. Ele vai te ajudando a ver o mundo. O que é mundo? É uma lenda que... o Eduardo Galeano, no *Livro dos Abraços*. Tem uma história aí de pai, o que leva o filho pra ver o mar, o menino vê o mar e fica emocionado e dá a mão pro pai tremendo, assim, e fala: Pai, me ajuda a ver o mar (risos).

Marques: Que legal, ele é maravilhoso! É muito bom esse livro!

Carrasqueira: Então, o mestre acho que é isso um pouco, que vai mostrando os oceanos... não sei... um guia ali que vai estimulando. Vendo coisa... olha, reparou ali naquela palmeira, olha só o passarinho que tá ali atrás que você não viu. E aquilo desperta. Não sei, acho que mestre é um pouco isso aí, né?

Marques: E o aluno? O aprendiz...

Carrasqueira: O aluno somos nós (risos). Aluno é o ser humano. Hoje eu estava conversando com a molecada, dei aula o dia inteiro, né, tô inspirado. É o espírito do aprendiz, que eu acho que é uma atitude de vida, assim, não só a atitude do aluno. Quer dizer, é uma atitude do aluno, mas nós todos somos alunos. A gente... isso é um grande mistério. A Terra... a Terra é um grão de areia na galáxia, que é um grão de areia no sistema, que é um grão de areia no... Então, não tem fim, né, nessa encarnação, não dá tempo, né, não dá tempo de aprender... é muito grande tudo, não vai dar tempo nunca. Não sei como é essa história, né, quanto tempo que precisa. Não cabe, não tem limite tudo isso aí, né? Então, o melhor espírito que a gente pode ter é esse do cara que quer aprender, que tá aberto pra aprender, que é um copo vazio, né, que vai aprender esse mistério, essa coisa maravilhosa. Que a música é muito isso também porque ela é um universo infinito, né, dos... música é o maior... Lévi-Strauss, fundador aqui da USP, falava: a música é o maior mistério que você pode

se defrontar, com o qual você pode se defrontar. Então acho que a melhor... o aluno é isso, quer dizer, e o mestre também. Todos somos mestres e todos somos alunos, né. Então, um bebezinho, você fica olhando pra ele, ele é um buda, assim, ele é um mestre. Você quer aprender como respirar, olha pra um bebê, olha como senta, a postura dele, né, você quer fazer um curso de postura, de corpo, né, de... olha prum bebê, é perfeito. Olha como ele respira... inteiro. Então, às vezes... eu tô falando porque às vezes você fala, uma criança, não, uma criança não sabe nada, essa concepção, você que vai ensinar, né? Então, acho que a gente tem que ser, tem que se colocar como aluno e perceber que o mestre pode estar ali naquele qualquer ser que esteja ali do seu lado, ele pode ser um mestre uma atitude de aprendiz, né?

Marques: E você que, assim, o... você aprende o choro em roda de choro, em instituições musicais também? Como que você vê essa diferença? Pra você não tem diferença, cada um tem uma particularidade? Como que você enxerga?

Carrasqueira: Eu só... deixa eu voltar só um pouquinho, eu já... que eu lembrei uma história bonita de mestre e aluno, discípulo... Então, essas histórias vêm, agora do zen budismo, eu tinha uma agenda linda só com histórias, né, sempre são histórias... estavam o mestre e o discípulo caminhando do lado de um rio e ali estavam os bambus e tal, e o mestre viu um escorpião se afogando. Aí ele pegou assim com a mão rapidamente e foi puxando ele pra tirar do rio. Aí o escorpião picou ele, né? Aí ele largou [...] largou a mão assim, o escorpião caiu no rio de novo, né, e o aluno assustou. Aí ele procurou por ali e pegou um galhinho, aí pegou o escorpião com o galhinho, né, e devagarzinho trouxe, de forma que o escorpião não chegasse na mão dele de novo. E a hora que ele saiu ali do rio. E a hora que saiu ali do rio, ele jogou ele ali na terra. Daí o discípulo falou: Pô, ele tentou te matar, ainda você salva a vida dele de novo. Ai o mestre falou: Bom, a natureza dele é essa e a minha é essa... Então o mestre, né, esse cara é um mestre assim, né, que tá ensinando sobre você mesmo, você respeitar sua natureza, você descobrir sua natureza qual é, né? Isso tem a ver muito com música também, né, e as suas escolhas na vida, como você tava falando agora há pouco, né, que você tá feliz com o rumo que você tá tomando, que lindo, que bom, né? O aprendizado do choro você falou, né?

Marques: Isso. Da roda e de uma instituição musical, como que você vê essa diferença.

Carrasqueira: Bom, você é uma historiadora, né. Então é legal (risos)... como é que começou essa parada.

Marques: É. Na verdade é mais no sentido, assim, se você tem essa concepção. A minha concepção é a de que se aprende nos dois lugares. Mas a prática, a vivência do dia a dia de uma roda tá me mostrando que eu aprendo mais. Mas isso é uma particularidade minha. E aí, eu não sei qual é a sua concepção em relação a isso. Se, de repente, por exemplo, você tá dentro da USP, você tá dentro de uma instituição musical, né,...

Carrasqueira: Que não tinha choro antes...

Marques: É. E aí, eu não sei, de repente... aqui pra você, você pode ter também, não sei, uma, uma ideia de que é um lugar de aprendizado sem fim, tanto quanto a roda ou não. Você acha que, de repente a roda seja mais eficiente...

Carrasqueira: Quem veio antes: a instituição ou a cultura?

Marques: A cultura!

Carrasqueira: Né? A instituição, muitas vezes ela pode... tanto ela pode, como é que é, metodizar, estudar, refletir e tal, como ela pode, às vezes, engessar uma coisa que é natural, né? Então, o passar o conhecimento é uma coisa natural do ser humano, natural dos animais na natureza, você vai aprendendo com os mais velhos, você vai aprendendo vendo, imitando... aí então, tem uma coisa do aprendizado da música, a música é som, é uma linguagem. Então, eu acho que é mais natural no ser humano... primeiro você aprende a falar, você não precisou aprender a escrever. O falar, ele é primeiro, né? O escrever, ele talvez já tenha a coisa da instituição ou existir uma coisa, tem que criar um método pra aprender a escrever, mas aprender a falar, qual é o método pra um bebê que aprende a falar? Som é música, então música é som, né, cada palavra você pode pensar que é música. Música é tudo aquilo que você ouve acreditando que é música. Então, a língua é música. A princípio, a forma mais natural é você aprender de ouvido, depois você escreve, depois você codifica. Então, a roda, quer dizer, ao longo dos tempos, na roda você tira de ouvido, mas a instituição também pode você tirar de ouvido. Hoje tem sempre as aulas de percepção, são isso aí. A roda é uma aula de percepção. Ou não precisa ser na roda, você pode levar pro disco, levar pra casa uma gravação, você grava a roda, leva pra casa, às vezes leva um tempo, você precisa repetir pra tirar. Nem todo mundo que ouve uma vez e já tira. A roda tem uma coisa linda que é aquela... tá vivo, tem aquela interação ali, tem o risco, tem a coragem, tem que ter a coragem de entrar na roda, tocar ali com aqueles caras que a gente acha que são feras, e são mesmo, né? Então tem uma magia, uma magia ali, tem uma poeira no ar, tem uma adrenalina no ar. A instituição, às vezes, tende a ficar muito aquela coisa da palavra, do mestre e discípulo em posições diferentes, não sei

o quê. Perde uma naturalidade, pode perder... pode correr esse risco. A instituição às vezes tem uma, como é que é [?], uma concepção cultural, uma estética pedagógica, preferir por esse caminho, ou aquele. Enfim, ambos são lugares onde se pode aprender, mas depende da instituição, depende da roda. Tem roda que é mais simpática, tem roda que, de repente, é mais fechada. Aí você não tem coragem nem de entrar, né? Tem tudo isso, é do ser humano. Tem outras que são superacolhedoras. Uma coisa que eu acho lindo na roda do choro e ela tá na origem, né, que é uma roda de confraternização. É onde as pessoas se encontram, pra fazer um churrasco... Você, minha filha mandou aqui, né, vai ter um churrasco, numa roda de choro. É junto, é uma confraternização, os amigos, né, toca... o que você sabe [?]. Maurício fala uma coisa muito bonita: o cara pode ser roqueiro mas saber tocar uns dois choros. O outro é jazzista mas pode tocar uns três choros. O outro toca, erudita, o clássico europeu, mas também sabe tocar uns dois choros que ouviu de criança, não sei o quê... Então, a roda tem essa coisa bonita, que eu acho que é a coisa mais linda, que é revolucionária, que casa bem aí, né, com essa proposta aí que os caras, com mais ênfase do que nunca, estão propondo aqui no Brasil, a proposta deles é a da exclusão, né, só querem pra eles, o resto que se dane, o resto que se exploda, [pra citar] Chico Anysio. O choro é da inclusão, ele acolhe, ele inclui. Mesmo que você saiba tocar só um pouquinho, você é bem-vindo na roda. Isso é muito lindo. Isso é uma coisa de família, uma coisa de clã, de tribo, de povo, né, de, de... faz parte da nossa roda, que a roda, ela tem uma coisa mágica, mão na mão, ombro no ombro e você tá ali junto, a gente fecha aquele círculo, fica aquela energia que a gente se reconhece um, fortalece muito isso aí. É você... então, de repente você tá tocando, você esqueceu uma frase, o cara toca... aí você consegue, a música não para, né e aquele desafio. De repente você consegue tocar e todo mundo gosta. É gostoso essa coisa de você... é junto, é meio... é um jogo, é uma brincadeira. Então tem um aspecto muito gostoso, muito humano na roda. Pode ter roda que tem aqueles caras antipáticos que só querem quem sabe toca igual o Jacob. Também tem. Como tem no tango também, né? O Piazzolla no começo os caras achavam que ele era horroroso. Onde já se viu, tem que tocar igual os caras que vieram antes deles, o tradicionalista! O choro às vezes tem isso também, como tem em qualquer lugar, mas também tem as coisas abertas. Hoje em dia, com a rapaziada, de uns anos pra cá tem muita rapaziada tocando choro, então é muito lindo. Acho que a rapaziada tá mais nessa coisa de querer ser livre, né? E acho isso muito positivo. Então, você tem as interpretações de referência, que normalmente é delas que você tira, isso é coisa bonita de conhecer, as diferentes gravações, do respeito dos caras que gravaram coisas... isso é definitivo, não dá pra fazer isso de

outro jeito. Mas dali a pouco o cara faz de outro jeito, fica bonito também. Isso é muito bonito da arte, da música. E então, quer dizer... sua pergunta. Pode ser nos dois. A roda pode ser mais natural, mais espontânea, e também antigamente tem uma coisa de preconceito, de não ler. O Pedro Aragão fala muito, não, têm uns caras que liam e eram considerados chorões. O Jacob uma vez deu uma declaração que o chorão, o verdadeiro, autêntico, ele tem que tocar de costa, né, fazer os contracantos... Opinião do Jacob, com todo respeito pelo mestre maravilhoso que ele é, continua sendo, mas o choro já veio antes dele. Havia chorões antes que só tocavam lendo duas ou três músicas, mas que eram considerados chorões importantes pra roda porque... não só pelas músicas que eles tocavam, mas pela presença deles, pelo... era bom papo, gostavam de tomar cerveja, sabiam fazer uma piada. Ele era... o chorão é um grupo e não o cara que toca mais, você não tem mais valor do que o cara que toca menos. Na minha concepção, né, de roda... então não tem que ser o mais virtuoso, ele é mais importante que aquele que só sabe, né, um que só toca lendo. Mas toca lindo, a hora que ele toca os caras choram, a hora que ele toca fica uma coisa... todo mundo gosta. Ele vai ser sempre bem-vindo, esse cara. Por que que ele vai ser excluído? Porque o Jacob falou? O Jacob não é o dono, né? Ele é um mestre, mas cada um é cada um, se pode... acho que dá pra ser feliz tocando aqueles três choros que a gente consegue. Amanhã a gente consegue tocar um quarto, mas tá bom, já... o importante é a direção que a gente tá indo, isso que é o mais legal.

Marques: E pra você, assim, como que você acha o formato... existe um formato ideal pra você, pra uma roda de choro?

Carrasqueira: Como assim?

Marques: Existe, assim, um jeito pra aquela roda de choro acontecer? Ah não, se não tiver pandeiro não é roda de choro, se não tiver sete cordas num dá... Existe um formato?

Carrasqueira: O importante é fazer um som (risos). Se é um cavaquinho e um clarinete, tá lindo. Já virou mágico. Quem tiver por ali, tá tudo certo. Vamos fazer um som. Quanto mais músicos inspiradores tiverem ali tocando, mais legal, mais rico. Mas do jeito que for, tá bom. O aqui, o agora tá lindo, é o presente que a vida nos dá. Sendo de coração, se alma não é pequena, né, tá valendo!

Marques: E por que o choro? Por que a roda de choro? Como que você foi parar nisso?

Carrasqueira: Como eu fui parar? Meu pai era chorão, meu pai vem de uma tradição. Então lá em casa, nos saraus que eu falei, de vez em quando rolava um choro. Ele tocou mais choro antes de eu nascer, meu pai tocou no rádio, ele tocava na rádio Record, rádio Cruzeiro. Naquele tempo, nas

décadas de 40, 50, não sei se 30 já, muitas rádios tinham uma orquestra sinfônica e tinha, como eles chamavam, o regional, que eram os chorões, seresteiros, tal. Então a função deles era acompanhar os cantores, mas eles também faziam os instrumentários... as sessões de choros cantados. E o pai tocava, tocou em algumas rádios no regional e na orquestra. O pai era o cara que tocava de tudo, ele tocava Bach e Pixinguinha, chegou a tocar Pixinguinha, que já tinha falecido, o Pixinguinha ia fazer uma temporada na Record, o pai tocou como flautista. O Jacob quando vinha a São Paulo, muitas vezes ia lá em casa, adorava o pai. O cara era ídolo... Benedito Lacerda era fã do pai, né? Então o pai tocava... era chorão mesmo, tocava, era um músico assim, né, e chorão, seresteiro também. Tá no sangue. O meu começo foi com a música lida, não tirava de ouvido. Ele foi sacando, não sei que... eu queria jogar bola, não sei que, e acho que ele foi vendo, tirava as coisas de ouvido, ele foi escrevendo pra mim, acho que também pensando como pai, que fala: esse aqui vai dar um pouco de trabalho pra ele saber ler, isso ajuda, né, saber ler, isso ajuda. Então, eu comecei lendo, só que o problema de quando você começa só lendo, o ouvido fica preguiçoso. Eu logo desenvolvi uma habilidade de leitura muito grande, e aí você fica... então, eu acho que o ensino ideal seria meio que junto, quer dizer, se bem que, naturalmente, seria de ouvido primeiro e depois ler. Acho que seria. Mas se a gente... então meu processo foi assim. Então eu tinha uma dificuldade danada de tirar de ouvido, tenho até hoje. Você fala, vou tirar aqui, não sei o que, eu tiro, mas me dá um trabalho, porque quem já começou assim, tira mole, fácil, ouve uma música uma vez, duas vezes e já “prau”. O tirar de ouvido te faz desenvolver uma memória, que é uma coisa maravilhosa, uma posição que serve pra tudo, né, e você aí tem que organizar, então você vai percebendo mais a forma, muitas vezes quando você tá lendo você não percebe nem a forma se você não para pra pensar, a tonalidade, né, mas que tom tá mesmo [?]. O cara que tirando de ouvido ele já tá consciente que tom que tá e que tem que estar. Às vezes não também. Que é um mistério nessa parada aí, né? Eu não sei, tô falando só uma premissa, esse negócio de música é muito grande, o que eu sei é muito pouquinho, a gente tá sempre descobrindo, sempre... e a amanhã você aprende um negócio e, nossa, como eu nunca pensei nisso! Eu acho que a gente deve procurar desenvolver todos os potenciais, todo potencial que a gente tem, tanto de tirar de ouvido, como a gente tira cantando, tal, e passar pro instrumento, como a leitura, ela é importante também... Enfim, uma coisa não anula a outra. As coisas têm que se somar, acho... tudo que é pra gente crescer, desenvolver, vale a pena, né? Desde moleque, por exemplo, eu adorava choro, eu sempre louco por choro, adorava. Eu não tocava porque eu fui logo pro clássico, não sei o que, comecei a tocar... os

alemães, tocando Mozart, com 14, 15 anos... depois com 18 anos pegava as sonatas de Bach, logo com 17, 18 entrei na Filarmônica de São Paulo tocando a sinfonia de não sei o que... aí aquilo ali já me satisfazia musicalmente. Saindo dali eu queria jogar bola, eu queria namorar, queria ir no cinema, outras coisas de um rapaz, de um adolescente, né? E então eu não ia tirar o choro. Adorava choro, mas eu não ia estudar. Musicalmente eu já estava satisfeito tocando aquelas músicas que eu tocava, Mozart, Strauss, Stravinsky, esses caras, adorava. Pixinguinha, Jacob, adorava ouvir as músicas desses caras. Mas lá pra frente eu falei: porra, cacete, que porra de brasileiro... depois que eu fui pra França, já concertista, estudando as coisas lá, aí quando você sai do Brasil, bate muito um negócio de identidade, de quem que sou eu, como é que é? E eu sempre joguei muita bola, eu sempre fui batuqueiro. Tinha o batuque lá em volta do campo, né? Sempre adorei samba, tocava uns sambas e tal. E eu fui pra França e tal, não sei o que, aí que eu ouvi aqueles discos do Jacob. Que negócio bonito! Levei dois álbuns do Pixinguinha, que só tinha dois álbuns, e ficava tocando ali junto, mas com aquela preguiça de tirar de ouvido, ia nos álbuns. Aí tinha um outro que tocava pandeiro, os caras que também queriam ser brasileiros, a mesma coisa... de identidade. E aí não só choro, mas o baião, as coisas brasileiras e tal. Mas o meu aprendizado mesmo, em casa, com o pai escrevendo, então a primeira música que eu toquei foi “Ave Maria” (CANTANDO): “Cai a tarde, tristonha e serena, como se”... isso é uma valsa, isso é choro, né. [inaudível] de Campos, flautista, jogador de futebol também, ferroviário. O choro é uma cultura. Eu sou filho dessa cultura, eu sou filho desses caras, dos ferroviários, dessa classe trabalhadora, da classe média, operária, jogador de futebol, cantor, seresteiro, filho de escravo ou filho de português que chegou pra trabalhar na estrada de ferro, filho de italiano que chegou pra trabalhar na roça, lá no século XIX... esse povo brasileiro se misturando, como o Darcy Ribeiro falou agora há pouco, né, que era europeu mas não mais só europeu, que era índio mas não era mais só índio, que era africano mas não só mais africano, e começou a se inventar uma linguagem pra se traduzir. Então, eu sempre me encantei por choro, eu já nasci no meio daquilo, ouvindo os caras tocar, e aquilo me traduzia, como me traduz até hoje. Então... como o Bach me traduz também, como Stravinsky também me traduz, né? O Debussy também, mas o choro é um dos meus... que me traduz meu jeito de ser. O Ernesto Nazaré é o maior tradutor da alma brasileira. O Nazaré é um dos pioneiros, um dos criadores dessa linguagem, junto com Callado, Chiquinho, com o Anacleto, com o Viriato, com Alves de Mesquita... esses caras lá de trás, do século XIX, que traduz até hoje, não parou mais. Então, o choro tá vindo e se espalhou por toda a música brasileira, inclusive a música de concerto,

orquestral... [inaudível], Villa Lobos, Guerra-Peixe, esses caras todos. E ele traduz. E o choro é muito grande, não é só o chorinho espevitado, ele também tem essas coisas lentas que faz o nosso jeito de amar, de dançar, de se romântico, de ser sem-vergonha, né, de ser sensual, de ser tudo isso... o nosso jeito de ser isso, que todos os povos são isso também, do ser humano, né? O choro é a nossa tradução. O Maurício falou: os caras conseguiram proibir o “nhem”, “monguotá”... oh meu Deus, misturei, a língua geral, nheengatu... Nheengatu, século XVIII, 1700 e pouco, não sei, por aí... Três em cada brasileiro, dois só falavam em nheengatu, que era língua geral, que era a mistura de português com tupi, com o guarani, e o Marques de Pombal proibiu, que tinha que se falar português, mas ficou, até hoje tem nheengatu, tem um monte de palavras indígenas incorporadas, né? Meu pai começou a namorar minha mãe, foi tocar numa seresta no interior, aí a vó falou: “Tá bom esse namoro, mas tem que casar logo, nada de ‘Nhem, nhem, nhem’”. Ele falou: “Eu vou procurar no dicionário ‘Nhem, nhem, nhem’”. Existe, “Nhem, nhem, nhem”, em nheengatu, é lenga-lenga, ficar embaçando (risos)... Então tá na nossa língua. Maurício falou: “Os caras conseguiram proibir o nheengatu, mas não conseguiram proibir o choro”. Nos Estados Unidos, eles proibiram a batucada, dos africanos, descendentes de africanos, né. Aqui não proibiram, graças a Deus, graças aos Orixás (risos). Que é tudo a mesma coisa. Então o choro é isso, é o nosso jeito.

Marques: E assim, no espaço de aprendizado de uma roda de choro, como que você enxerga o mestre e discípulo, dentro de uma roda de choro? Como que é, não sei, que você vê isso daí?

Carrasqueira: Às vezes, você ouvindo um aluno, acabei de dar aula o dia inteiro, você aprende demais. Às vezes não, quase sempre. Então, numa roda, se você tiver um espírito de aprendiz, todos são mestres, inclusive os alunos. E os mestres também são alunos, né? Então cada um faz uma frase de um jeito, você fala: pô, isso aqui, ele faz uma frase igualzinho Jacob, esse aqui, ele fez um pouco diferente, esse aqui ele vibrou mais naquela nota, esse aqui ele fez um contraste ali, olha que bonito como ele fez mais legato, esse aqui ele articulou. Todos são mestres se você tiver espírito de aprendiz. Uns têm mais propriedade, já passaram várias vezes por ali, têm uma liberdade, que quem tá aprendendo ainda procura tocar certinho, aquele ali já tá solto, né, aquele ali já tem mais maestria naquilo que ele tá fazendo. Ele toca uma frase, brinca com o tempo. O outro ainda não consegue brincar com o tempo, tá tentando tocar certo, né, têm essas nuances aí.

Marques: E você acha que as pessoas, elas vão na roda pra fazer aula?

Carrasqueira: Cada é cada um, né? Tem de tudo, você vai pra se expressar, vai pra aprender também, vai pra brincar, vai pra tá junto, enfim, vai...

Marques: E como que você acha que a gente determina um chorão?

Carrasqueira: Um chorão?

Marques: É!

Carrasqueira: Nas rodas do Animal, né, tinha chorão que nem tocava, mas era chorão. Eu gosto dessa coisa, né, é uma tribo. Então o cara que... pô, vai ter uma roda de choro na minha casa, deixa que vou fazer, eu vou fazer aqui uma canjiquinha pra vocês, vou fazer um peixe, não sei o que... Deixa eu tocar só naquele tempo, vai [risos]...

Marques: Paciência...

Carrasqueira: Você já é chorona. Acho que é um estado de espírito. Têm uns cariocas que falam: “Não, carioca é um estado de espírito. Ah, o Toninho, ele é paulistano. Não, ele é carioca”. E o chorão é um estado de espírito, é um estado... é muito bonito isso, né? Então, quer dizer, o Jacob tem essa concepção, a minha é diferente, a minha é o cara que chega na roda fraterno, solidário, vem pra brincar, vem pra deixar todo mundo feliz aqui, pra sair daqui feliz. Se não deixar ele tocar, tá bom demais. Hoje eu nem vou tocar, mas você tá ali, você tá na roda, você tá no clima, você ajuda a ter uma luz, ali assim no espaço onde a gente recebe a alma, o espírito, a inteligência do... desses caras, o Pixinguinha, do Jacob, do Anacleto, da Chiquinha, do Nazaré, do Hermeto, do Egberto, Maurício Carrilho, Proveta, do Bauab, do meu pai, do Benedito, todos esses nossos mestres, nossos ídolos, Álvaro Carrilho, do Canhôtô, do João Pernambuco, esses caras maravilhosos aí, do Benedito Lacerda, que deixaram essa herança maravilhosa pra nós, que tem um valor, quer dizer, cultural, claro, evidente, mas didático também, muito importante nessa forma do aprendizado, de música e tal. Então, as instituições, você estava falando, elas vêm de uma escola... de um modelo europeu, e ainda carregam muito essa coisa, mentalidade colonizada do preconceito contra a cultura popular de uma forma geral. Porque o brasileiro era o cara, os padrões não eram brasileiros, a alta cultura, esse termo meio errado, não era brasileira. O popular até hoje considerado como inferior, o que é uma burrice. Então, tem um preconceito nas instituições, na academia, na universidade, mas pouco a pouco, o choro, a música popular brasileira, de uma forma geral, vem conquistando mais respeito, e ele vai ocupando um espaço que é natural que ele ocupe, como riqueza cultural, como nossa língua, e como nosso, nossa concepção de escola. Uma roda de choro, ela tem que ser incorporada pela academia, pela instituição, preservando essa sua

característica de liberdade, de espontaneidade. A instituição, ela pode tirar muito a coisa do espontânea. O espontâneo, ele é fundamental, é uma coisa prazerosa, é uma coisa da brincadeira, coisa do encontro, dessa coisa irresponsável, digamos, de tentar fazer uma variação, de tentar fazer um improviso, e é uma linguagem viva, que vem incorporando. Então, você tem chorões que, de repente, já beberam muito do jazz, dessa coisa do improviso, dos caras que um é jazzista, o outro... enfim. Mas não para, a cultura é uma coisa viva. Então, o chorão é uma coisa muito viva e que, apesar de ter sido boicotado pela mídia, de um modo geral, hoje tá conquistando um espaço maior, mas ele sempre sobreviveu, ele sempre sobreviveu porque ele traduz. Ele tem uma ligação orgânica. Então, não precisa fazer uma força, um movimento pra ter, que ele vem vindo. E hoje, estão sendo criadas instituições, como a Escola Portátil, lá no Rio de Janeiro, que é uma instituição absolutamente dentro da essência do choro, cujo o ensino é feito, mas eles tão... criaram uma metodologia, mas como são chorões os professores, né, eles, eles, preservam. Não é uma escola que engessa. A roda, o grande aprendizado é na roda. Tem que ter essa espontaneidade e coisa de tirar de ouvido. E ler também arranjos novos. Então, faço muito show com o Maurício, privilégio, lá em Leme, onde a gente se conheceu, muitas vezes a gente toca só músicas novas. Que se a gente não fosse capaz de ler, às vezes nem dá tempo de ensaiar, a gente já lê na hora, mas fazendo música, fazendo som. E com isso passa espontaneidade também. Então, a leitura não é uma coisa... há o preconceito contra a leitura também. Existe, às vezes, o preconceito dos dois lados. O bom leitor é aquele que lê e coloca sua alma naquilo que ele tá fazendo. E ele já brinca também com o tempo, tá escrito daquela forma, mas ele já percebe que pode ser diferente, na volta ele já faz um pouco diferente, embora ele esteja lendo, não deu tempo dele memorizar aquela história, como eu fiz com o Maurício, mas a alma tá, as frases tão, e o... primeiro, quando você toca lendo, cada vez você tá improvisando, você é um ser diferente a cada segundo, cada minuto... cada cinco minuto já somos outro. Você vai tocar, vai ser diferente, né, de um dia pro outro. Na vida, improvisar é natural e, mesmo tocando um concerto de Mozart, você vai tocar as mesmas notas, cada dia vai ser diferente, você vai improvisar do jeito que você tá ouvindo, do jeito que você tá tocando. Também tem essa coisa, o importante é que a música esteja viva, que você esteja ali de coração e que ela esteja viva, você tá dizendo a sua verdade naquele momento. Então, a leitura, o chorão leitor, não falo isso só pra puxar sardinha pro meu lado (risos), mas porque, desde... o Animal já dizia: ele também é bem-vindo, ele também pode ser chorão.

Marques: E, bom... é isso. Você quer falar alguma que eu não perguntei?

Carrasqueira: Acho que é isso aí. Ele é uma língua de um povo, né, a tradução de um povo, dos povos latino-americanos, essa nossa... a música dos países, Paraguai, Argentina, Venezuela, da Colômbia, do Peru... nasceram mais ou menos nessa mesma época, com os movimentos de libertação, com as independências e não sei o quê... Então, tem essa coisa de uma formação de uma nova identidade, você tem que ter uma língua sua. Não é o português de Portugal mais. Às vezes tá conversando, tem uma doçura na língua, tem muito a ver com o que tá falando, tem uma menina que trabalhou com os índios, os índios têm uma doçura, que mesmo que a gente falando português tem uma herança indígena, nessa parada tem uma herança africana, tem um som, “Língua de Preto” [SONS COM A BOCA]. Então, o chorão é um pouco isso aí, a nossa língua, essa nossa língua que representa toda essa ancestralidade que a gente tem, multicultural. Então, ele é isso. E ele tá vivo, quer mais o quê? É um tesouro que caiu do céu pra gente, né, tá vivo, pra gente usufruir. Quando você toca uma música do Pixinguinha, você entra em contato com o pensamento daquele velho doido, né, aquela cara, aquele coração maravilhoso, a música dele tá... tá ali “vai que vamo”, tendo uma aula com ele, né, você tá entrando numa viagem que ele deixou pra gente. É um tesouro. Esses caras foram uns puta caras, né, uns seres humanos maravilhosos. Então é um patrimônio que a gente tem que rezar todos os dias pra esses caras, honrar e, quando tocar, procurar estar à altura dessa inteligência, desse coração, dessa sensibilidade, dessa herança. É um tesouro, nosso tesouro. E quando toca pelo mundo, faz um bem pros caras. Uma vez eu fiz num concerto lá em Genebra, flauta e piano, aí eu tocava com um pianista que não pôde, de última hora que a gente armou, o concerto já estava arrumado, um lugar importante, flauta e piano. Aí tocamos e os dois tocando direito. E íi tinha... tocamos [inaudível], tocamos Villas Lobo, tocamos Guanieri, tocamos, Furrer, Bach, tocamos direito, mas o público muito frio, sabe, umas palminhas assim. Dois meninos, garotos, falei: “Putá, cara, que situação, sempre um sucesso, não sei o que, o povo sempre”... Aí a gente saiu do palco, falei pro Carlos: “Carlos, toca ‘O Primeiro Amor’, do Patápio Silva”. “Ah, ré maior?” “Ré maior, si maior, sol maior, bora”. Aí a gente correu, forçou um bis, né, voltamos correndo antes que as palmas acabassem, tocamos “Primeiro Amor”. Hora que a gente acabou, os caras levantaram [SOM COM A BOCA]. Uma vez eu fui tocar num congresso de flautistas, em 96, e era música clássica, e o cara falou: “O que você quer tocar?” Eu falei: “Vou tocar ‘Bachianas’ do Villa Lobos, tocar [inaudível] do Guanieri, tocar uma peça do Osvaldo Lacerda”, tudo brasileiro, também tem choro nessas três músicas. Mas era que eu ia tocar com os músicos de lá, não podia ir com o violonista, não tinha grana, aqueles negócios. Cheguei lá, três dias antes, e o cara falou: “O

público, o fagotista sumiu, ficou doente, faz aí, faz um lance solo teu”. Pô, era uma convenção em que estavam os maiores flautistas do mundo tocando, aquelas peças maravilhosas, com as flautas. Falei: meu Deus do céu, eu era o único brasileiro. O que eu vou fazer? Pensei num lance bonito, pensei no verde e amarelinha, pensei na resposta do Pelé, do Garrincha, do Zizinho, dos grandes craques, seleção do Didi, essa verde e amarelinha que eu me refiro, sabe, resposta do Calado, Pixinguinha, do Benedito Lacerda, do meu pai. Tô representando um povo, cara. O que eu vou fazer? Eu lembrei do Celinho Barros, um amigo meu, violonista, dos tempos que eu morei lá, que tocava violão bem, pandeiro bem, grande artista. Liguei pro Celinho, na sexta-feira: “Domingo eu vou tocar, as maiores feras do mundo tão aqui tocando, arreventado, tudo lindo, maravilhoso. Eu ia tocar, não sei o que, os caras não têm. Você não quer vir, de repente a gente toca ‘Um Pedacinho do Céu’, sei lá, traz o pandeiro também, a gente faz um lance só pandeiro e flauta, um choro”. Ele falou: “Porra, Toninho, há quinze dias que eu tô consertando encanamento do meu sogro, tô com as mãos tudo duras, não toco violão, mas eu vou, você é meu irmão, eu vou”. Eu falei: “Pô, eu vou tocar às cinco, que horas dá pra você aparecer? Apareço umas três”. Falei: “Tá”, pro Marcelo estudar aqui, pra ver o que a gente faz. Todo mundo estava tocando 20 minutos, auditório lotado, só flautistas, 600 caras do mundo inteiro. Ó a resposta. Ai o Celinho veio. Era uma homenagem ao Roger Bordin, que tinha sido meu professor, um cara maravilhoso, que adorava música brasileira. Aí falei um pouquinho que era uma honra estar ali, até porque o canto, música brasileira, que a gente ia tocar música popular brasileira pra ele, ele ficou feliz e tal. Primeiro entrei, toquei um improviso do Osvaldo Lacerda, uma resposta, um medo bom, aí eu toquei o Osvaldo Lacerda [inaudível]...

