



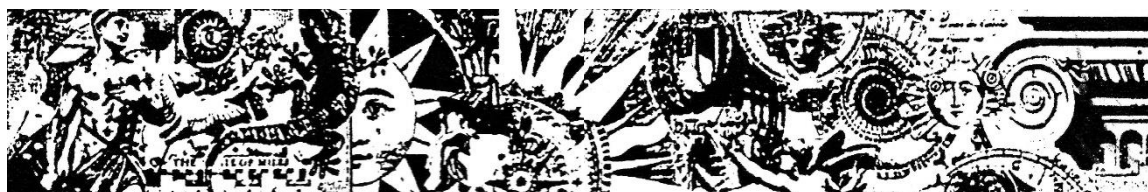
PRIMEIRAS HISTÓRIAS - O MESTRE E A RAPAZIADA: O MOVIMENTO DO CHORO NO RIO DE JANEIRO ATRAVÉS DE UM DOCUMENTÁRIO

■ JULIA SANTOS COSSERMELLI DE ANDRADE

Professora Adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ
E-mail para contato: juliadeandrade@gmail.com

Recebido em: 03/06/2021

Aprovado em: 16/11/2021



Resumo: No segundo semestre de 2020 produzi um documentário chamado “Primeiras Histórias: o mestre e a rapaziada”. Ele apresenta uma escola de música que funciona na cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de uma experiência bastante particular que vem mudando o mapa do choro tanto nesta cidade quanto no mundo. O percurso do documentário foi construir uma investigação com base em depoimentos dos músicos atuantes na escola (professores e alunos) e, a partir deste material etnográfico, construir uma narrativa. A Escola Portátil de Música (EPM) completou vinte anos existência em setembro de 2020. Estima-se que tenham passado por ela cerca de 12.000 alunos desde a sua fundação. Desenhada para atender não apenas aos músicos profissionais, a escola acolhe uma enorme quantidade de amadores. Esses começam a conhecer o choro e formam um público apreciador do gênero que, assim, passam a frequentar rodas, ir aos shows e, muitas vezes, compram os CDs. A pergunta que atravessa o trabalho é como esse saber popular é transmitido de geração para geração na atualidade quando, justamente, os centros urbanos possuem novas dinâmicas. Hoje, com a globalização das técnicas da informação, a circulação do choro ganha novos contornos e propagação pelo planeta. Tudo isso instiga uma investigação geográfica interessada em compreender como a se dá a relação da música na cidade neste período contemporâneo.

Palavras-Chave: Música; Choro; Escola Portátil de Música; Luciana Rabello; Documentário; Rio de Janeiro.

PRIMEIRAS HISTÓRIAS: O MESTRE E A RAPAZIADA” THE MOVEMENT OF CHORO IN RIO DE JANEIRO THROUGH AN DOCUMENTARY

ABSTRACT: IN THE SECOND HALF OF 2020 I PRODUCED AN DOCUMENTARY CALLED “PRIMEIRAS HISTÓRIAS: O MESTRE E A RAPAZIADA”. IT FEATURES A MUSIC SCHOOL THAT OPERATES IN THE CITY OF RIO DE JANEIRO. IT IS A VERY PARTICULAR EXPERIENCE THAT HAS BEEN CHANGING THE CHORO MAP BOTH IN THE CITY AND IN THE WORLD. THE DOCUMENTARY’S PATHWAY WAS TO BUILD AN INVESTIGATION BASED ON TESTIMONIES FROM MUSICIANS ACTING AT THE SCHOOL (TEACHERS AND STUDENTS) AND, FROM THIS ETHNOGRAPHIC MATERIAL, BUILD A NARRATIVE. THE “ESCOLA PORTÁTIL DE MÚSICA” (EPM) COMPLETED TWENTY YEARS OF EXISTENCE. IT IS ESTIMATED THAT ABOUT 12,000 STUDENTS HAVE PASSED THROUGH IT SINCE 2000. DESIGNED TO SERVE NOT ONLY PROFESSIONAL MUSICIANS, THE SCHOOL WELCOMES AN LARGE NUMBER OF AMATEURS. THEY GET TO KNOW CHORO AND FORM A PUBLIC THAT APPRECIATES THE GENRE AND, THUS, THEY GO TO “RODAS” (CIRCLES OF MUSICIANS), GO TO CONCERTS AND BUY CDS. THE QUESTION THAT PERMEATES THE WORK IS HOW THESE POPULAR KNOWLEDGES ARE TRANSMITTED FROM GENERATION TO GENERATION TODAY, WHEN URBAN CENTERS START TO HAVE NEW DYNAMICS. TODAY, WITH THE GLOBALIZATION OF INFORMATION TECHNIQUES, THE CIRCULATION OF CHORO GAINS NEW CONTOURS AND PROPAGATION THROUGHOUT THE PLANET. ALL OF THIS INSTIGATES A INTERESTED GEOGRAPHIC INVESTIGATION IN UNDERSTANDING HOW THE RELATIONSHIP OF MUSIC AT THE CITY TAKES PLACE IN THIS CONTEMPORARY PERIOD.

KEYWORDS: MUSIC; CHORO; ESCOLA PORTÁTIL DE MÚSICA; LUCIANA RABELLO; DOCUMENTARY; RIO DE JANEIRO.

PRIMERAS HISTORIAS – EL MAESTRO Y LA MUCHACHADA: EL MOVIMIENTO DEL CHORO EM RIO DE JANEIRO A TRAVÉS DE UM DOCUMENTAL

RESUMEN: EN EL SEGUNDO SEMESTRE DEL AÑO DE 2020, YO REALICÉ UM DOCUMENTAL INTITULADO “PRIMEIRAS HISTÓRIAS: O MESTRE E A RAPAZIADA”. CUENTA LA HISTORIA DE UNA ESCUELA DE MÚSICA DE LA CIUDAD DE RIO DE JANEIRO. ESTA ES UNA EXPERIENCIA MUY PARTICULAR QUE HA IDO CAMBIADO EL MAPA DE CHORO TANTO EM LA CIUDAD COMO EM EL MUNDO. EL CAMINO DEL DOCUMENTAL FUE CONSTRUIR UNA INVESTIGACIÓN A PARTIR DE LOS TESTIMONIOS DE LOS MÚSICOS QUE TRABAJAN EN LA ESCUELA (MAESTROS Y ALUMNOS) Y, A PARTIR DE ESTE MATERIAL ETNOGRÁFICO, CONSTRUIR UNA NARRATIVA. LA ESCUELA PORTÁTIL DE MÚSICA (EPM) CUMPLIÓ VEINTE AÑOS DE EXISTENCIA EN SEPTIEMBRE DE 2020. SE ESTIMA QUE HAN ASISTIDO ALREDEDOR DE 12.000 ALUMNOS DESDE SU FUNDACIÓN. DISEÑADA PARA ATENDER NO SOLO A MÚSICOS PROFESIONALES, LA ESCUELA DA LA BIENVENIDA DE A UN GRAN NÚMERO DE AFICIONADOS. ESTAS PERSONAS COMIENZAN A APRENDER SOBRE ELE CHORO Y FORMAN UN PUBLICO QUE APRECIA EL GÉNERO, EMPIEZAN A PARTICIPAR DE LAS “RODAS”, VAN A CONCIERTOS Y, MUCHAS VECES, COMPRAN LOS CDS. LA PREGUNTA QUE ATRAVIESA LA OBRA ES CÓMO SE TRANSMITE ESTE CONOCIMIENTO POPULAR DESDE GENERACIÓN EN GENERACIÓN HOY CUANDO, PRECISAMENTE, LOS CENTROS URBANOS TIENEN UNA NUEVA DINÁMICA. HOY, CON LA GLOBALIZACIÓN DE LAS TÉCNICAS DE INFORMACIÓN, LA CIRCULACIÓN DEL CHORO GANA NUEVOS CONTORNOS Y SE EXTIENDE POR EL PLANETA. TODO ELLO IMPULSA UNA INVESTIGACIÓN GEOGRÁFICA INTERESADA EN COMPRENDER CÓMO SE DESARROLLA LA RELACIÓN ENTRE LA MÚSICA EN LA CIUDAD EN ESTA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA.

PALABRAS CLAVE: MUSICA; CHORO; ESCOLA PORTÁTIL DE MÚSICA; LUCIANA RABELLO; DOCUMENTAL; RIO DE JANEIRO

Apresentação:

Desde o ano de 2019, pesquisadores e chorões estão trabalhando na construção do processo de registro do choro para que ele seja reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil. Esse, que é considerado o primeiro gênero musical urbano do país, esteve presente desde o século XIX não apenas no Rio de Janeiro, mas também em muitas outras partes do Brasil. O choro, para muitos especialistas, é a base que estruturou a música brasileira. O mais interessante é que ele segue vivo, atraindo novos praticantes e apreciadores. Para aqueles pesquisadores interessados em compreender as dinâmicas musicais na atualidade, pensar o choro é um caminho instigante. Nascido no Rio de Janeiro no começo da República, o choro se espalha revelando uma dinâmica ainda pouco estudada. Segundo pesquisas de Paes (2005) existia no final do século XIX, uma grande quantidade de compositores de choro por todo o Brasil que nunca havia morado na capital. Como esse trânsito acontecia sem a presença das rádios e nem mesmo de gravações? Essa são ainda perguntas sem uma resposta definitiva.

O choro não é um gênero ensinado nas escolas e conservatórios de música. As universidades no Brasil, na sua grande maioria, ainda hoje preservam uma profunda indisposição em relação à música popular. Isso revela uma concepção bastante colonialista que descredencia esses saberes populares dando apenas importância a um saber europeu e branco. A musicalidade brasileira, tão rica e diversa, ainda é pouco valorizada dentro do próprio país. A história do choro vem sendo construída em grande parte pelas pesquisas feitas pelos próprios instrumentistas como Jacob do Bandolim, Pedro Aragão (2013), Maurício Carrilho e Anna Paes (2005) ou mesmo Alexandre Gonçalves Pinto (1933) ao lado de jornalistas como Ary Vasconcelos (1984) entre alguns outros. É uma parte do patrimônio brasileiro ainda bastante desconhecido e que merece ser pesquisado.

Os chorões, historicamente, são instrumentistas que não necessariamente leem partituras. Tocam “de ouvido” aprendendo com os mais velhos no contato pessoal da roda. Por outro lado, apesar desta característica, temos uma quantidade grande de partituras antigas que chegou até os dias atuais. Isso porque sempre houve entre os chorões, instrumentistas capazes de grafar as músicas. Ou seja, trata-se de um gênero que se perpetua pela oralidade, mas que também possui parte da produção documentada em partituras escritas. Queremos com isso revelar que a distinção feita entre música de

tradição oral *versus* música de tradição escrita, não define o fenômeno que estamos buscando compreender aqui pois o choro pertence a ambas categorias.

A pergunta que sustenta nossa pesquisa é: como se dá a perpetuação dos saberes populares na contemporaneidade? Como que as práticas são passadas de uma geração para a outra? Como que tais práticas baseadas na co-presença, no estar junto no espaço banal (SANTOS, 1996) podem acontecer no período atual onde estamos vendo mudanças profundas no mundo? As mudanças são inúmeras: a começar pelas mudanças que transformaram os usos das cidades com constrangimento dos usos de praças e ruas, por exemplo. Mas também aconteceram mudanças no próprio mercado fonográfico tanto no interesse das grandes gravadoras quanto na perda de hegemonia das rádios. Por outro lado, estamos diante de novas mídias como o Youtube, plataformas de streaming que atingem todo o planeta. Como que essas ferramentas favorecem as trocas em relação ao choro?

As pesquisas dedicadas a geografia da música vêm se desenvolvendo mostrando-se intensamente promissoras. Apresentei alguns resultados em congressos científicos (ANDRADE, 2020). Entretanto senti que esse modelo exclusivamente acadêmico era um limitador. Eu não conseguia apresentar os resultados aos músicos de choro e ao público, justamente àqueles com quem estava interessada em dialogar. Foi neste momento que me propus a fazer não um artigo escrito, mas sim um documentário que fosse mais eficaz nesta parceria dialógica. O que quero apresentar aqui neste ensaio foi exatamente a experiência de construir uma peça de audiovisual. Como, através de um filme etnográfico, pude responder algumas perguntas.

Nesta pesquisa buscamos compreender exclusivamente a experiência que acontece no Rio de Janeiro em torno da Escola Portátil de Música. Ela não é a única no país que se dedica ao ensino do choro e a organização dos acervos. Em Brasília, por exemplo, temos a Escola Rafael Rabello desde 1997. Em Porto Alegre a Oficina de Choro funciona desde 2004 divulgando o gênero e resgatando a tradição de velhos chorões do Rio Grande do Sul. O ensino de choro também acontece há muitos anos do Conservatório Pernambucano de Música. Como essas iniciativas, temos algumas outras espalhadas pelo país e também internacionalmente. Essa diversidade de experiências apenas comprova o quanto esse tema é relevante para o estudo da geografia da musicalidade brasileira. Por isso nada se esgota aqui. Trata-se, apenas, das primeiras histórias que estamos contando.

Em nosso documentário retratamos três gerações. Uma representada por Jacob do Bandolim e os grandes mestres como Dino, Meira e Radamés Gnattali, uma segunda trazendo nomes como de Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Celsinho Silva e Pedro Amorim e uma terceira feita pelos alunos da Escola Portátil de Música - EPM. Mostramos então duas “passagens de bastões” sendo que a primeira entre o mestre Jacob e a rapaziada ou seja, os jovens que faziam parte do regional chamado *Os Carioquinhos* e uma segunda, décadas depois, quando esse grupo passa a o bastão para a nova rapaziada: os alunos da Portátil que eles mesmos criam. Esse artigo é então dividido em quatro partes. Um primeiro capítulo apresento a escola e as condições que tive para fazer tanto a pesquisa quanto o documentário. Um segundo capítulo em que apresento a passagem entre a geração de Jacob e o grupo de jovens instrumentistas durante os anos 1970. O capítulo três onde discuto a criação da EPM nos anos 2000 e um quarto e último capítulo onde eu apresento a chegada de instrumentistas de outras partes do Rio, do Brasil e do mundo que levam o choro para ambientes internacionais mudando a escala do fenômeno.

Capítulo 1: A Escola Portátil de Música

A partir de 2013 comecei a pesquisar a Escola Portátil de Música – EPM. Trata-se de uma escola criada e gerida por músicos de choro no Rio de Janeiro que se organizaram para oferecer cursos livres de instrumentos (violão, cavaquinho, flauta, pandeiro, bandolim e muitos outros) assim como cursos de prática de conjunto, harmonia e apreciação musical. Os professores da escola trabalham aplicando uma didática muito particular do ensino da música. Trata-se de um método pautado na antiga forma de transmitir os saberes onde os “mais novos” convivem com os “mais velhos”. Através da imitação, do convívio e da generosidade, a música nasce. As aulas acontecem aos sábados utilizando as instalações da UNIRIO e algumas aulas durante a semana na Casa do Choro, localizada a Rua da Carioca, 38. Na didática desta escola não há seriação muito rígida e nem exames de aprovação. O curso não acaba e, por esse motivo, não se tem certificados e nem diplomas.

No segundo semestre de 2019 fiz uma proposta à direção da escola para fazer um documentário abordando os 20 anos de existência desta iniciativa que deveria ser comemorado em setembro do ano seguinte. Minha proposta foi aceita. Quando as atividades da EPM retomaram, no início de 2020, comecei a coletar depoimentos

aleatórios apenas em áudio para me servir de base de pesquisa para a construção de um roteiro posterior. Porém foram apenas duas semanas até o encerramento das atividades devido à pandemia do COVID. Isso teria destruído toda minha pesquisa se não fosse o aceite deste grupo em colaborar com a minha iniciativa, mesmo à distância. Fizemos então uma reunião pelo *zoom* com um grupo de professores e produtores da EPM. Ali eu pude mostrar algumas ideias possíveis de documentar aquela experiência que estava modificando a “cena” da música carioca e brasileira. Eles ouviram minhas propostas com atenção, mas não gostaram de nenhuma, com exceção de uma: narrar essa história não somente através dos professores fundadores, mas também através dos alunos. Fizeram então uma contraproposta: eu deveria conversar com um conjunto de pessoas que eles escolheriam. Seriam essas as narrativas que iriam revelar a história que eles desejam contar. Fizeram uma lista de nomes, e-mails e telefones. E a partir daí, era comigo. Para finalizar, me sugeriram que eu perguntasse sobre um dos professores fundadores da EPM: um velho chorão falecido em 2017, Seu Álvaro Carrilho.

Procurei por todos da lista, me apresentei e travei, com cada, um diálogo particular. Grande parte destes depoentes passaram a me narrar, com enorme entusiasmo, como a EPM mudou sua vida tanto profissional e afetiva. Eu comecei a colecionar histórias, fotografias, anedotas e trocadilhos. Fui buscando compreender quem eram aqueles personagens e por que eles foram escolhidos pelo grupo da reunião. Meu desafio foi entender: que “história” aquele grupo de diretores da EPM queria me contar? Pedi então depoimentos gravados de um ou dois minutos para meus entrevistados e comecei também a coletar as histórias da criação da escola com os quatro professores fundadores que ainda estão vivos. O resultado está registrado no documentário *Primeiras Histórias: o mestre e a rapaziada*. Trata-se de um documentário inteiramente produzido no período da pandemia com distanciamento social. Por isso ele foi feito usando apenas um conjunto de materiais de arquivo (fotos pessoais) ao lado de depoimentos gravados por celulares dos próprios depoentes em suas casas e algumas fotos ou imagens produzidas pela EPM como registro das suas atividades. Trabalhei esse material ao lado de obras produzidas por três artistas: Um conjunto de 12 fotografias em preto e branco da fotógrafa paulista Bia Castelo do ano de 2019. Uma gravura em impressão colorida do artista plástico carioca radicado em São Paulo, Marcelo Gemmal e de uma aquarela de autoria do artista plástico carioca Edgar Fonseca. Esses trabalhos foram usados como elementos narrativos e metafóricos. Todas as citações aqui apresentadas fazem parte das entrevistas dadas a mim. A grande maioria

aparece no documentário e algumas também foram registradas apenas em áudio. Neste caso eu indico a data exata no decorrer do artigo.



Figura 1: Naípe de sax no Bandão.
Fotografia de Bia Castelo, novembro 2019.

Capítulo 2: O Choro vai morrer comigo

Dizem que Jacob do Bandolim, desiludido com a falta de interesse do mercado fonográfico no final da década de 1960 em relação à música instrumental, afirmava que o choro morreria com ele. Ele se preocupava não apenas com a falta de abertura das gravadoras, mas também pelo pouco interesse dos jovens em aprender essa linguagem. Eu já havia escutado esse depoimento de diferentes músicos de choro. Porém, o documentário nasce de um fato novo: no dia 23 de abril, aniversário de Pixinguinha, se comemora no Brasil o Dia do Choro. Para comemorar a data, em anos normais, a cidade do Rio de Janeiro se enche de rodas de choro, palcos são montados em praças e a cidade vive um conjunto incrível de manifestações musicais nos espaços públicos. Porém no ano de 2020 nada disso pode acontecer. Devido a isso o Instituto Casa do Choro organiza então uma *live* onde a cavaquinista Luciana Rabello convida para um bate papo um conjunto de pessoas ligadas ao universo do choro. Um dos convidados é Sérgio Prata presidente do Instituto Jacob do Bandolim. Ali, no ar, ele mostra para os ouvintes um áudio onde Jacob narrava uma verdadeira “visão” que ele teve durante um enfarte que sofreu em pleno palco.

O meu foi um enfarto dos mais bonitos de que a história já se teve notícia. Porque eu tive um enfarto tocando na presença de cerca de duzentas ou trezentos garotos – que eu

chamo de garotos todos aqueles que tiverem menos de um ano de idade do que eu, essa é uma questão para impor respeito, né? – da maneira que tendo 49, já é garoto. Então, eu estava no Casa Grande (...) e eu estava tocando *Lamentos* e de repente começou a se formar um quadro na minha imaginação. Na medida que os aplausos se sucediam por parte daqueles garotos, o que me surpreendesse que partisse dessa plateia que era de adultos, mas eu imaginei que era de uma rapaziada entre 18 e 24 anos... eu comecei imaginar aquela gente toda de violão na mão e cavaquinho na mão, fazendo serenata... e eu organizando aquilo tudo. Quando eu tive esse impacto eu comecei a criar aquele quadro, né? Aquele sonho de artista, né? E eu fui montando aquele quadro e fui me emocionando, me emocionando e quando toquei a última nota, cai duro. Mas terminei o número... Porque o show não podia parar! (Jacob do Bandolim – depoimento)

Este foi um momento emocionante da *live* para todos os participantes. Diante da audição da fita “perdida” do arquivo do Instituto Jacob do Bandolim, nos demos conta de que cinquenta anos depois, aquela “visão” do bandolinista era, nada menos, que um prenúncio do que acontece no Bandão todos os sábados no final da manhã. Luciana Rabello não conteve as lágrimas diante da revelação. O processo do documentário nasce desta epifania. Se o choro não morreu com Jacob em 1969, como ele próprio previa, o que aconteceu para que ele estivesse vivo até os dias de hoje? Este foi o fio condutor que me guiou nesta empreitada.

Três meses depois daquele enfarto, Jacob já recuperado, entra no estúdio de gravação para registrar seu álbum histórico *Vibrações*. O documentário inicia quando a cavaquinista Luciana Rabello narra que ela, ainda criança, é profundamente tocada pela audição deste disco:

“Me lembro de mim com nove anos... o impacto que foi eu escutar o disco *Vibrações* de Jacob do Bandolim. Porque foi esse disco que me levou para o caminho que eu segui profissionalmente de dedicação ao choro. Esse disco foi um marco na minha vida. Quando eu estava subindo as escadas de casa eu ouvi meu irmão mais velho escutando o LP. Me lembro da faixa! Era uma música do Nazareth, lindíssima, chamada *Floraux*. (...) aquilo teve um impacto tão forte em mim que eu tive certeza de que era aqui que eu queria fazer. É ele o responsável por aquilo que eu fiz. E quando eu penso no que o Jacob fez pela música, tudo que ele deixou, no seu legado pois ele foi o primeiro chorão pesquisador. Tudo que ele nos deixou e a preocupação dele que, afinal é a mesma que a

nossa: de que isso continue, que essa cultura não se perca, que as próximas gerações tenham acesso. Essa foi a minha vida” (Luciana Rabello, depoimento)

A narrativa do documentário é então construída mostrando os saltos geracionais: de Jacob, que morre em 1969 temendo o fim do choro e logo em seguida passa para a fala de uma menina que escuta na infância sua obra gravada. A garotinha de menos de dez anos, emocionada, sente no coração o desejo de viver daquilo. Ela e o irmão - Rafael Rabello - ainda muito jovens montam um regional com o nome de *Carioquinhas*. Esse grupo passa a abrir shows de grandes instrumentistas como o *Época de Ouro*, Copinha etc.

Nos anos 1970, quando eu era menina, a gente não ouvia choro na rua. As rodas saíram dos espaços públicos e estavam dentro das casas das pessoas. De pessoas como Jacob. De meados da década de 1950 até o final da década de 1960 o choro desaparece das ruas. A gente ia lá, nas casas. Tinha as rodas de Jacarepaguá, mas que nesta época não aconteciam mais. Mas que era na casa também. Existia apenas o Sovaco de Cobra.... (Luciana Rabello, depoimento)

Ou seja, a preocupação de Jacob era legítima: o choro poderia acabar. As rodas públicas não aconteciam mais na cidade. Elas seguiam ocorrendo nas casas dos chorões em festas familiares.

Década de 1950, década de 1960 até o final era esse marasmo. Não havia choro. Eu conhecia choro porque meu avô tocava choro. Mas se não fosse ele eu não ia conhecer, você me entende? Na década de 1970 as rodas de choro voltam a aparecer. E eu comecei a encontrar gente da minha idade que gostava deste tipo de música. Eu tinha 13, 14 anos. Tinha gente que começou a tocar guitarra na onda dos *Novos Baianos*, que já tinha essa sonoridade, essa conversa com a música instrumental com o choro e com o frevo e quando viu esse movimento, começou a tocar choro. (Luciana Rabello, depoimento)

Os Carioquinhas foi um regional formado por garotos entre 16 e 21 anos. Gravam apenas um LP, mas entram para a história do choro de maneira definitiva. Em 1979, ao lado de Joel Nascimento, esses jovens formam um outro conjunto instrumental chamado *Camerata Carioca* com a intensão de fazer uma série de apresentações em homenagem aos dez anos de falecimento de Jacob do Bandolim. A formação original era com Joel do

Nascimento (bandolim), Raphael Rabello (violão sete cordas), Luciana Rabello (cavaquinho) Maurício Carrilho e Luiz Otávio Braga (violões) e Celsinho Silva (pandeiro). Os arranjos foram feitos por nada menos que Radamés Gnattali que participou do tributo ao piano. Após essas duas experiências esses jovens consolidaram suas carreiras profissionais de maneira definitiva. Décadas depois foram justamente esses músicos os criadores da Escola Portátil. São cinco fundadores: Luciana, Maurício, Celsinho ao lado do bandolinista Pedro Amorim. Junto deles um velho chorão, pai de Maurício, Seu Álvaro Carrilho.

Importante também registrar que na década de 1970 o choro ganha um novo impulso quando surgem vários regionais além destes que aqui tratamos. Neste período outras formações também ganham espaço nas rádios e gravadoras. Segundo Luciana Rabello isso se deu, em grande medida, com a atuação de Paulinho da Viola no início da década de 1970.

O choro era vivenciado em guetos muito privado. Na casa das pessoas, não era público. Não tinha choro tocado em rádio, você não via choro na rua. Não tinha disco de choro, era muito difícil. O grande responsável pela mudança foi Paulinho da Viola. Ele, filho de Cesar Faria, acostumado de ver as rodas na casa dele com Jacob (imagina que rodas maravilhosas), leva o Conjunto Época de Ouro (com Jacob já morto) para um show dele em 1973, na Zona Sul do Rio com direção de Sérgio Cabral – o pai. Ali o conjunto faz uma participação no show e fez um enorme sucesso. As pessoas deliraram. Isso teve uma repercussão muito grande pois ele era um cara jovem, ele já era conhecido na época e trazia o choro como se fosse uma novidade. Foi um movimento singelo, bonito, artístico mesmo. Ele queria trazer aquele pessoal para tocar e mudou tudo. (Luciana Rabello, depoimento)

Ou seja, a partir da iniciativa de Paulinho da Viola – que era um jovem sambista que começava a fazer grande sucesso lotando importantes casas de shows e vendendo muitos LPs – o choro reaparece na cena musical como algo interessante. A partir daí surgem novas formações tanto no Rio quanto em outras cidades espalhadas pelo Brasil. Vale lembrar também que Paulinho da Viola faz isso igualmente com os velhos sambistas inaugurando as Velhas Guardas das Escolas de Samba. Mas essa é outra história... O que nos interessa neste momento é registrar que na década de 1970 surgem vários regionais pelo país e que alguns músicos conseguem viver exclusivamente do choro a partir de

então. Esse “renascimento” do choro na década de 1970 foi cercado de debates e, para muitos, estaria definitivamente descaracterizado (AUTRAN, 2005). As análises trazidas pela autora são pertinentes e merecem um estudo mais detalhado. Será que essa massificação, criação de festivais e aparecimento em trilhas de novelas causou mudanças irreversíveis no choro nas décadas seguintes? O que a autora indicava como “descaracterização” e como esses chorões entenderam e entendem essa questão? Apenas um pequeno comentário que marca uma diferença do que Margarida Autran apontava naquele ano de 1979 ao que hoje vemos no final dos anos 2020: hoje, contrariamente do que ela apontou, estamos diante de uma geração de novos compositores de choro e não apenas interpretes. E mais, grande parte dos grupos que se formam hoje possuem um forte compromisso com a tradição. Algo ocorreu que mudou o rumo desta trajetória? Neste sentido essa pesquisa pretende indicar alguns caminhos explicativos.



Figura 2: Alunas da EPM estudam no pátio da UNIRIO.
Foto de Bia Castelo novembro de 2019

Capítulo 3: A criação da EPM

Essa geração de instrumentistas que atua a partir da década de 1970 possuem algumas particularidades em relação aos antigos chorões. Isso diz respeito à sua inserção no mercado de trabalho que se modificou. Eles são os primeiros instrumentistas que vivem exclusivamente do choro. É claro que antes deles existiam músicos profissionais - como o próprio Pixinguinha na primeira metade do século XX - que tocavam tudo que fosse necessário nas rádios, nos programas de auditório, nas salas de cinema, nos LPs. Porém reservavam os finais de semana para se reunirem com os amigos para tocar

exclusivamente o choro. Ou seja, as rodas eram o tempo de diversão e confraternização entre esses músicos. Já para essa geração que passa a atuar a partir dos anos 70, a configuração passa a ser outra: esse grupo de instrumentistas tocava choro a semana toda de maneira profissional e desejava passar os finais de semana ouvindo e tocando outras coisas. Abaixo um depoimento de Luciana Rabello que não entrou no documentário. Trata-se de uma entrevista dada à autora no dia 17 de fevereiro de 2020 no Instituto Casa do Choro.

Mas começa a acontecer algo com essas rodas dos anos 1970. Essa geração – a minha geração – foi a primeira geração que se dedicou ao choro exclusivamente como profissão. Nas gerações anteriores as rodas eram formadas por músicos amadores e músicos profissionais que tinham no choro, seu momento de lazer. Eles tocavam a semana inteira outras coisas e chegava no final de semana eles queriam tocar choro. Porque eles não tocavam durante a semana. Aquilo era o momento de lazer deles. E dos amadores também, que iam ao choro para finalmente tocar. (...) Pra gente era o contrário. Quando chegava o final de semana eu não queria tocar choro. Eu queria ouvir outras coisas porque já toquei choro a semana inteira. No final de semana eu não queria ir pra roda. Eu queria ir ao teatro, ouvir Piazzola. (Luciana Rabello)

Por isso, ela explica, não participavam de rodas públicas em botequins e praças. Luciana conta que após o show de lançamento do CD de Álvaro Carrilho (1999) os músicos e os amigos foram beber num bar perto da Sala Funarte. Quando um jovem se aproxima deles e faz uma provocação. Luciana narra o ocorrido:

Ai entrou um garoto que tinha ido ver o show também, super malcriado e abusado e disse assim: *E aí, quando é que vocês vão tocar nas rodas? É, porque vocês vivem falando que aprenderam nas rodas com os mais velhos, mas vocês mesmo nunca aparecem nas rodas!* Ai eu pensei: caramba, que garoto abusado, né? Mas depois eu pensei; ele tinha razão. A gente não vai mesmo pras rodas. A gente faz roda em casa, mas a gente não frequenta mais as rodas públicas. (Luciana Rabello, depoimento)

Foi então que naquela mesa de bar nasceu a ideia de se fazer umas rodas/oficinas ocupando o espaço da Sala Funarte aos sábados de manhã. Luciana tinha na época dois filhos adolescentes que, apesar de tocarem choro, não encontravam ambiente para trocar com outros jovens. Isso inquietava seu coração de mãe. Fazer essas oficinas seria um

jeito de incentivar outros garotos a participarem do choro. Vinte anos depois, Ana Rabello, conta sua visão do ocorrido quando ela tinha apenas 13 anos.

Eu fui uma das pessoas que testemunharam o nascimento da Escola Portátil em setembro do ano 2000. Eu nasci e fui criada em rodas de choro e nas rodas de samba e o que eu queria mesmo era participar daqueles encontros e não só assistir. Ai um dia minha mãe, Luciana Rabello, conversava com uma grande amiga nossa a Sirley de Holanda que também tinha uma filha flautista que também passava por uma situação como a minha de falta de ambiente. O cenário do choro naquele momento era terrível com muito pouca opção. Praticamente nenhuma. E as duas estavam conversando justamente sobre isso e a Sirley estava à frente da coordenação de música da sala FUNARTE e ela sugeriu que nós ocupássemos o espaço no sábado e promovêssemos umas rodas de choro já que o espaço estava ocioso aos sábados. (Ana Rabello, depoimento)

Essa coordenadora do espaço cultural tinha uma filha. Essa moça também buscava um ambiente onde pudesse fazer musica conjuntamente. Ela nos narra:

Eu me lembro de ter conhecido a Luciana no show do Seu Álvaro Carrilho que lançava um CD pela Arari Records. E, no final do show minha mãe Sirley e a Luciana conversaram e a Luciana falou da preocupação dela em passar tudo aquilo a diante e elas então tiveram a ideia de montar esses encontros. A gente sempre brinca que a oficina de música – que é o primeiro nome que a escola portátil teve - nasceu do amor de duas mães querendo ver os filhos fazendo música. (Carol de Hollanda, depoimento)

Já no primeiro encontro, a oficina atraiu mais de cinquenta estudantes o que dificultou muito a feitura de uma roda. Os cinco amigos foram buscando maneiras de passar esse conhecimento. O interessante aqui é observar que a didática da escola foi sendo construída pelo grupo na experimentação, diante do desafio sempre crescente de novos alunos.

Era uma roda de choro que a gente separava por naipes os instrumentos, passava a harmonia, passava a levada e dava algumas orientações. Depois a gente juntava todo mundo para tocar e tinha mais ou menos cinquenta alunos. (Maurício Carrilho, depoimento)

As pessoas que se interessam pela oficina eram bastante diferentes. Tinham, como desejam os organizadores, uma grande quantidade de jovens. Mas também chegaram músicos já atuantes que buscavam conhecer a linguagem do choro, as levadas. A EPM, além das aulas no Rio, também organizou alguns Festivais pelo interior para atender pessoas de fora do Estado e também de fora do país. Mas, segundo Maurício Carrilho, muitos dos alunos era mesmo moradores do Rio. Ou seja, faltava na cidade um lugar onde se pudesse aprender essa musicalidade. Foi assim se justificando o crescimento da escola e a busca de soluções que esse grupo foi encontrando com o passar dos anos. Pedro Amorim traça uma linha do tempo:

A gente começou no ano 2000 na Funarte. Aí começou a encher, começou a vir muita gente... a gente foi então para a Escola de Música naquele prédio que fica do lado da Sala Cecília Meirelles. E aí quando foi em 2003 o Hermínio Belo de Carvalho batizou a oficina de choro como Escola Portátil de Música. E a gente se mudou para um casarão que fica na Ladeira da Glória lá em cima antes da igreja. Ali ficou conhecido como Casarão do Choro. Uma outra data importante foi em 2004 quando fizemos o Primeiro Festival Nacional do Choro na cidade de Mendes. Teve outras edições mais tarde, mas esse como foi o primeiro achei legal citar também. E em 2005 a gente vai para a UNIRIO. Fizemos um convênio com a universidade e a Escola Portátil se tornou um curso de extensão pros alunos do curso de música da UNIRIO. E teve um ano que a gente fez como se fosse uma extensão da Escola Portátil no SESC de Ramos. Passando rapidamente pelo tempo foi isso aí nestes vinte anos de Escola Portátil. (Pedro Amorim, depoimento)

Os números dos alunos matriculados na escola vêm crescendo ano a ano e podemos notar que a EPM se consolidou no Rio de Janeiro como uma instituição importante na cena musical. Isso porque aliou o ensino das tradições do gênero, mas que manteve uma visão aberta e capaz de acolher novas possibilidades sonoras.

A gente fez uma conta um dia desses e passaram pela escola certa de 12.000 estudantes. O que a gente deixa para o futuro? É essa nova forma de passar a cultura do choro adiante para essa nova geração. Essa chama do amor pelo choro, do respeito às tradições do choro sem nunca deixar de acrescentar novos conteúdos a essa música. O choro é uma música viva que está em constante transformação. (Maurício Carrilho, depoimento)

Em outras palavras, na EPM se aprende choros antigos e contemporâneos. Mas a linguagem te abre muitas novas possibilidades e os instrumentistas, em sua grande maioria, tocam também outros gêneros. Se diz no meio que “quem toca choro, toca qualquer coisa”.

Eles nos ensinavam a gente entender essa linguagem que é estruturante da música brasileira e a pensar desta forma, ne? Não é só de fora. É vivenciar, é sentir, é estar na roda, tocar, acompanhar... saber que vai errar e que depois vai acertar... enfim. Ali, assim, é tudo envolvido. É a técnica, é a percepção, é a história, é a cultura, é o convívio. Então realmente acho que a palavra é o fundamento. (Felipe Barros, violonista)

Ou seja, além das aulas coletivas dos diferentes instrumentos, os alunos e alunas podem também tocar em grupo. A roda é um ambiente de acolhimento onde se pode chegar e aprender com quem sabe mais. Aos poucos, conforme se domina melhor o instrumento, se senta na roda e se toca junto.



Figura 3: Instrumentistas de diferentes faixas etárias tocam nas rodas de choro da EPM aos sábados de manhã no pátio da UNIRIO na Urca.

Foto de Bia Castelo, 2019.

Capítulo 4: Os Matutos, os gringos e a mobilidade social.

Uma das facetas mais interessantes que a EPM apresenta é que ela foi capaz de atingir uma gama muito variada de pessoas. Até final dos anos 1960 o choro era

conhecido sobretudo no interior dos círculos familiares. A “onda” dos anos 1970 (AUTRAN, 2005) fez com que o choro ganhasse um espaço na mídia, mas não chegou a formar uma geração de novos compositores. Com o advento da escola a partir de 2020, outras pessoas de diferentes origens passam também a terem a oportunidade de conhecer e frequentar esse universo. Não apenas como ouvinte, mas também como instrumentistas amadores ou até mesmo profissionais. Trata-se de estrangeiros, de pessoas de outras partes do Brasil, mas também de outras regiões e classes sociais. A EPM é um ambiente de contato e fruição onde um leque grande de indivíduos mais velhos (já aposentados, inclusive) podem conviver com pessoas de outras faixas etárias. A escola acolhe pessoas de diferentes origens socioeconômicas, de diferentes faixas etárias e de moradia. Leo Pereira é um destes casos. Morador do subúrbio não tinha acesso ao choro antes de chegar à Portátil. Com a escola passa a estudar e a fazer parte de uma rede de músicos que o possibilita viver profissionalmente de música. Ele hoje toca com diferentes cantores e cantoras e faz parte de várias formações.

Quando eu conheci a EPM eu tinha um sonho de ser músico. Mas não passava de um sonho. Foi quando eu conheci a Escola Portátil que eu tive a possibilidade de encarar ser um músico profissional. (Leo Pereira, cavaquinista)

Em 2020, um terço dos professores da escola são de ex-alunos. Isso é muito interessante porque possibilita que jovens instrumentistas possam viver de música pois, juntamente com suas carreiras, podem trabalhar neste projeto de educação e cultura garantindo uma possibilidade de sobrevivência financeira bastante delicada quando se fala de músico instrumental.

Bom a Escola Portátil eu posso dizer, sem sombra de dúvida, que mudou minha vida. Posso dizer que lá abriu minha cabeça para as infinitas possibilidades da música brasileira e deste universo que eu não fazia ideia que existia. E me apaixonei por aquilo. Larguei a faculdade e virei aluno do Maurício Carrilho que veio ser meu professor de violão e que abriu muito minha cabeça para as possibilidades do violão brasileiro. São pessoas a quem eu sou eternamente grato. E hoje eu tenho a honra de ser professor lá. É uma responsabilidade e uma honra que eu carrego com muito carinho. (João Bouhid, violonista)

O que queremos dizer é que a EPM foi capaz de atrair outros sujeitos para o circuito artístico comercial. Pessoas que, dificilmente, teriam essa oportunidade sem essa iniciativa. Trata-se de um instrumento de mobilidade social bastante interessante de se analisar. Talvez a história mais contundente seja dos “meninos de Cordeiro”. Cordeiro é uma cidade do interior do Estado do Rio de Janeiro que possuía um grupo de crianças que tocavam na banda da cidade ao lado do maestro Tadeu Santinho. Quando a EPM começou, Santinho resolveu participar da iniciativa levando a garotada que tinha na época entre 11 e 15 anos para terem aula com os mestres do choro. Saíam da cidade às 5h da manhã para chegar na capital às 9h e participar das aulas de sábado. Esses meninos aprenderam a linguagem do choro e se profissionalizaram. Alguns, filhos de agricultores, nunca imaginaram que seria possível viver de música na capital. Formaram o grupo *Os Matutos* e agora vários participam de outras formações e acompanham grandes nomes da música popular. Em 2018 gravam um CD autoral e fazem shows pelo país.

Interessante também ressaltar a presença de músicos estrangeiros na EPM. Talvez a história mais marcante seja mesmo da flautista japonesa Naomi Kumamoto. Ela era flautista no Japão e tocava numa orquestra sinfônica até conhecer um disco de Altamiro Carrilho e de assistir a turnê de choro naquele país. Ficou encantada e compôs uma peça de presente ao violonista Maurício Carrilho. A partir deste momento passa a se interessar cada vez mais em conhecer essa linguagem. Ela narra:

Eu nasci e cresci lá no Japão e me formei em flauta clássica e trabalhava numa orquestra sinfônica. Um dia tive a oportunidade de ouvir um disco do Altamiro Carrilho e fiquei apaixonada pelo som dele e pelo gênero musical que rolava no disco que eu não conhecia que era o choro. Então eu vim pro Rio de Janeiro em 2001 só para conhecer o choro de verdade e só para aprender um pouco sobre essa música maravilhosa. O Maurício me levou para a Escola Portátil que na época era lá na Lapa ainda. Eu fui lá e achei incrível, maravilhoso aquele ambiente tão agradável, divertido... todo mundo tocando junto. Resolvi me mudar para o Rio de Janeiro definitivamente em 2004. Em 2006 eu fui convidada para dar aula de flauta na Escola Portátil. E eu me senti tão honrada, tão agradecida... foi o maior presente que eu ganhei na minha vida, o maior presente! (Naomi Kumamoto, flautista)

O choro também atraiu instrumentistas latino americanos, europeus e norte americanos. Alguns participaram apenas dos festivais que duravam uma semana e outros vem para o Brasil para temporadas mais longas.

Eu fui aos festivais de choro nos anos 2007 e 2008 e mudou minha vida! Sério! É importante lembrar que naquele tempo não se tinha a internet como se tem hoje. Por isso foi necessário viajar para o Brasil para eu conhecer coisas como levadas, partituras, métodos, gravações, livros. Essa experiência foi incrível! Sem palavras. Sua influência na minha vida musical foi incrível!”. (Brian Moran)

Interessante esse depoimento do estadunidense Brian Moran que revela que veio ao país buscar material que, dez anos atrás, não poderia ser conseguido pela internet. Hoje a quantidade de vídeos disponíveis no youtube ajuda muito os músicos que querem conhecer como se toca o choro. Pois muito deste “jeito de tocar” não pode ser passado apenas pela grafia da partitura. Hoje a EPM tem uma sede na Holanda que ensina choro para um conjunto de pessoas que, em alguns casos, nunca vieram ao Brasil. Assim como Naomi, alguns músicos se mudaram para o Rio de Janeiro, como é o caso da francesa Aline Soulhat:

Eu me lembro quando eu cheguei no Brasil pela primeira vez em setembro ou outubro de 2006. Eu tinha acabado de chegar aqui no Brasil para passar um ano estudando choro. Então a Naomi Kumamoto me levou para a Escola Portátil e quando eu cheguei lá eu não acreditei no que eu vi. Parecia que todos os músicos cujo o nome eu conhecia, cuja as fotos eu conhecia pelos encartes dos CDs que eu tinha comprado na França, eles estavam ali na minha frente! Assim caminhando na EPM, indo para as salas de aula, andando por ali... eu realmente fiquei de boca aberta! Eu me lembro muito bem que eu pensava no filme do Woody Allen *A rosa Púrpura do Cairo* que o ator sai da película no meio do filme para encontrar a menina na plateia, vocês conhecem? Eu me senti assim: Todos os artistas tinham saído de todos os CDs que eu conhecia para estar presentes naquele dia. Eu tenho só a agradecer essa turma que me acolheu tão bem! Eles me deram um lugar. (Aline Soulhat, flautista)

Felipe Barros aponta que a proliferação de rodas de choro hoje pela cidade vem desta iniciativa. Em nossas pesquisas conseguimos identificar que muitos dos músicos da EPM organizam não apenas rodas de choro, mas também de samba, multiplicando os espaços de musicalidade pela capital. Mapear essas rodas, indicar a rede de músicos, é uma etapa da pesquisa que ainda precisa ser feita, mas que devido à pandemia, ainda teve que esperar.

O Maurício, a Luciana e o grupo todo de professores eles conseguiram amplificar, por assim dizer, com a Escola Portátil. Não só pro Rio mas pro Brasil e pro mundo inteiro. Eles conseguiram socializar essa forma de viver na música. (...) Se hoje a gente está vendo a cidade toda repleta de rodas e pessoas tocando choro. Hoje você viaja pra fora e tem grupos de choro estruturados... você vê lá o material da Escola Portátil nas rodas, nas partituras”. (Felipe Barros)

Em novembro de 2020, após o lançamento de nosso documentário pelas redes sociais, eu recebi uma coleção de impressões. Uma grande quantidade de comentários me mostrou o quanto a EPM é ainda pouco conhecida. Não apenas pelo público brasileiro em geral, mas para uma parte significativa dos próprios cariocas. Isso aponta para uma questão seríssima que é o acesso (ou o não acesso) que a sociedade hoje vive em relação à cultura popular.

Quando eu penso nessa garotada louca pra aprender e com acesso tão restrito a sua própria cultura inevitavelmente eu lembro de mim mesma. Lembro do meu irmão Rafael (Rabello) e de como a gente conhece o choro desde criança, mas me lembro do impacto que foi pra gente conhecer pessoas da nossa idade tocando choro. Foi isso que colocou a gente pra frente. Que deu aquela vontade de participar... não adianta, o Ser Humano é coletivo, a gente quer ser inserido, a gente quer participar, quer pertencer. E o choro faz isso de uma forma brilhante. De pertencimento. Essa sensação de que você faz parte de uma coisa maior (Luciana Rabello)

O documentário foi feito, como já declaramos, durante o período da pandemia. Por isso falar de “coletivo”, de “estar junto”, despertou em todos envolvidos um sentimento de resistência.

A cultura do choro prega o coletivo, o estar junto, como é importante a convivência! Como é importante a convivência sem nada que separe as pessoas. Sem nenhuma intolerância – palavra chave. Porque você sabe que não terá sentido o que você fez se não tiver continuidade” (Luciana Rabello)

Conclusões:

Nossa intenção de pesquisa é compreender as dinâmicas da geografia da música urbana na atualidade. Como cada determinado gênero nasce, se transforma, se perpetua no tempo e no espaço? Como uma tradição musical é passada de geração para geração? Onde e como essas musicalidades são praticadas nas cidades? Nossos resultados de pesquisa nos apontam que existem uma infinidade de variantes que atuam de forma simultânea. Por isso precisamos buscar respostas detalhadas que expliquem os casos particulares. Não existe um padrão que possa ser generalizado. Isso, talvez, seja o mais interessante. Por esse motivo nossa atenção deve se voltar ao “específico” para que possamos capturar o que permite e estimula determinada manifestação e o que impede ou inibe que dada musicalidade exista na cidade contemporânea. Por esse motivo nossa investigação buscou ouvir as falas dos sujeitos participantes através de uma etnografia detalhada.

No caso do choro no Rio de Janeiro podemos listar um conjunto de condicionantes que estão constantemente em jogo para que esse gênero seja vivenciado no cotidiano. Em primeiro lugar podemos pensar a existência de espaços de encontro de chorões. Esses podem ser praças ou ruas, podem ser os bares ou mesmo as casas particulares. A possibilidade de ocupar esses espaços é diferente em cada momento da história.

O interesse do mercado fonográfico também é um fator bastante central que define a ampliação ou retração de determinada manifestação musical. Se os músicos encontram espaço nas gravadoras para registrarem seus trabalhos autorais, se existem interesses das casas de shows, se essa música é comprada pelas novelas, por exemplo. Todos esses são definidores importantes.

Um terceiro fator é o interesse dos agentes públicos e suas políticas de apoio à cultura. Esse pode ser dividido em duas frentes: o financiamento direto ou o financiamento através de leis de incentivo. Apenas como exemplo podemos lembrar do Projeto Pixinguinha da Funarte que, criado em 1977 por Hermínio Bello de Carvalho, foi um dos projetos mais longevos e com maior sucesso de público. Por mais de trinta anos ele levou shows por todo o Brasil a preços populares e é um dos capítulos mais importantes da trajetória da música popular brasileira. Após a criação das Leis de Incentivo da Cultura, entre elas a mais importante chamada lei Rouanet, uma soma de recursos passou a financiar a música popular. Entendemos que esses recursos são, no final das contas, dinheiro público já que fazem parte de renúncia fiscal. Porém são gestados pela iniciativa privada respeitando suas próprias lógicas de valor. O interesse dos gestores privados esteve quase sempre atrelados ao que se passou a chamar de

marketing cultural. Isso gerou um conjunto de problemas que discutimos em nossa dissertação de mestrado (ANDRADE, 2001). As leis de incentivo passam a ser, senão o único, o caminho mais usado para se acessar recursos para a cultura. A Casa do Choro é também fruto destas possibilidades abertas através das leis de incentivo (ANDRADE, 2020).

Como quarto fator definidor de ampliação ou retração de um gênero temos a próprias iniciativas de coletivos como essa que trazemos aqui neste estudo. Uma organização feita pelos próprios músicos de choro que criam uma escola, abrem uma casa (que comporta o maior acervo de partituras de choro, salas de aulas e espaço para show e rodas), criam uma gravadora e um potente programa de formação de plateia. Importante lembrar que temos outros exemplos semelhantes à EPM e a Casa do Choro que estão espalhados pelo Brasil como a Oficina de Choro de Porto Alegre e a Escola Rafael Rabello de Brasília entre outros.

Finalmente, como quinto fator determinante, podemos trazer as mudanças do meio informacional. Para Milton Santos estamos hoje diante do chamado meio técnico científico informacional (SANTOS, 1996). Esse conceito nos ajuda a pensar a potencia que tem a internet no complexo jogo de criação e divulgação da cultura na atualidade. No momento da feitura do documentário ainda não tínhamos a noção do quanto a pandemia de COVID levaria a uma consolidação definitiva da internet como rede capaz de expandir o choro. Como já dissemos, hoje o site da EPM é bilíngue: português/japonês revelando que se trata de uma escola internacional. Em novembro de 2021 a EPM Holanda faz uma transmissão ao vivo do seu encerramento anual das atividades e que foi acompanhado por todos os chorões espalhados pelo mundo. Todos esses elementos nos trazem uma nova geografia da musicalidade, de suas trocas e influências.

Como resultado da conjunção destes cinco fatores temos uma nova cena do choro hoje no Brasil e do mundo. Essa ampliação é tão contundente que é de duas diferentes ordens. Primeiramente escalar uma vez que podemos notar a expansão do choro para fora das fronteiras nacionais com a criação de escolas, lojas especializadas e rodas de choro espalhadas pelo estrangeiro. Mas também de uma expansão qualitativa pois estamos diante de uma nova geração de compositores de choros. Isso reflete na criação de novos festivais e de novas formações e conjuntos. Esse crescimento quantitativo e qualitativo é, sem dúvida, o que sustenta o processo de registro do choro como patrimônio nacional que estamos acompanhando neste momento. O choro está vivo, é

uma musicalidade contemporânea que gera interesse em músicos e no público dentro e fora do Brasil.

O que estamos buscando fazer em nossas pesquisas atuais é mapear um pequeno pedaço desta nova cena musical. E mais do que mapear, quisemos apresentar esses resultados de maneira que os sujeitos envolvidos pudessem também se reconhecer nessa narrativa. Por isso escolhemos fazer isso através deste documentário. Por isso refletir sobre essa experiência nos pareceu importante.

Por um lado, a feitura da peça audiovisual gerou desconfortos em alguns envolvidos. Por parte de alguns músicos apareceu a queixa de que nosso roteiro silenciou histórias. E é verdade pois é impossível se contar todas as histórias num único documentário. Por isso resolvemos chamar de “primeiras histórias”, abrindo espaço para outras vindouras. Outra queixa nos chegou por uma espectadora que disse que nosso documentário assumiu um claro viés racista pois a presença de músicos negros era bastante pequena. Quanto a essa crítica podemos dizer que a escolha dos depoentes foi feita pelo grupo de coordenadores da EPM e seguiu um critério bastante claro: se buscou os alunos e alunas que estiveram mais próximos ao seu Álvaro Carrilho. A homenagem que se buscou fazer, por parte dos diretores da escola, foi ao “velho chorão”, o fundador que não está mais entre nós. Essas duas queixas revelam que “falar” através de um documentário – trazendo imagens e as falas dos envolvidos – possui uma força muito maior do que um texto escrito.

Por outro lado, o documentário abriu uma frente de reflexão interessante dentro e fora da cena do choro carioca. Muitos espectadores revelavam que não sabiam da existência da escola. Pessoas de fora do Rio, mas também moradores da cidade - o que me deixou bastante espantada. O quanto iniciativas coletivas, por mais que contundentes que sejam como essa que apresentamos aqui, são ainda desconhecidas pela maioria das pessoas. Essa experiência me mostrou o quanto estamos envolvidos por uma forte influência de uma indústria cultural que tenta impedir que a diversidade possa existir. O quanto é difícil furar essa bolha e ter acesso à outras experiências. Por isso acho que é importante trazer para o debate não apenas a experiência em si, mas também vasculhar o que sustenta, o que move e como sobrevivem essas iniciativas que remam contra a correnteza.

Pois conhecer melhor a EPM e entender sua formação também nos aponta para um potencial interessante de resistência e afrontamento aos ditames da globalização

perversa (SANTOS, 2000) e de aniquilamento da diversidade. Esta foi uma iniciativa que nasceu dos próprios músicos e que é mantida com um grande esforço.

Eu nunca imaginei, sinceramente, que fosse se tornar essa instituição que é hoje a Escola Portátil de alcance internacional, formando tanta gente. Milhares de aluno que passaram por lá e continuam passando. Gente que teve uma formação muito sólida de música brasileira. É motivo de um orgulho imenso, é o projeto de uma vida! (Pedro Amorim)

A narrativa que tentamos montar no documentário foi da passagem dos saberes entre uma geração e outra. Do mestre para a rapaziada. Que neste recorte aqui foi de Jacob do Bandolim para a geração de Luciana, Pedro, Maurício, Celsinho. E depois, destes fundadores para os alunos e alunas da Portátil. Em cada período o contexto era diferente, as dificuldades particulares. Porém o amor pelo choro e a vontade de que esse saber pudesse ser preservado, alimentou projetos de vida.

Daqui pra frente o choro tá na mão de vocês, tá na mão da garotada – como estive na nossa mão um tempo atrás. Tem que seguir o caminho aí. Não é um caminho fácil, mas ao mesmo tempo é muito prazeroso. Acho que a gente está deixando um legado. (...) A alegria que se tem com a Escola Portátil é indizível porque a gente sente que está cumprindo uma missão. Que estávamos designados a isso. É assim que eu entendo. Como uma missão mesmo, como uma predestinação. E que a gente vem cumprindo direitinho, direitinho. Que alegria que dá saber que eu vou poder parar de tocar. (Luciana Rabello)



Imagem 4:
Roda de Choro da EPM.
Foto Bia Castelo, 2019

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Julia. 2001 **Território e Cultura: uma problemática para a política dos Incentivos Fiscais e o Marketing Cultural**. Dissertação de Mestrado defendido no Departamento de Geografia Humana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo sob orientação da Profa. Dra Maria Adélia Aparecida de Souza.

ANDRADE, Julia 2019 Seguindo as pegadas do Animal: o choro através do livro de Alexandre Gonçalves Pinto. *Anais do SIGEOLITERARTE* 2019 <https://redeentremeio.com.br/assets/system-data/artigos-publicos/2ccf478e400d40378f914ab8f14c1248.pdf>

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

AUTRAN, Margarida. “Renascimento” e descaracterização do choro In: *Anos 70: ainda sob a tempestade*. NOVAES, Adalto (org). – Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora SENAC Rio, 2005

AZEVEDO, Ana Francisca Geografia e Música: a tocadora da roda de Giacometti In AZEVEDO, FURLANETTO e DUARTE (org) *Geografias Culturais da Música*. Guimarães, Portugal, 2018

CARNEY, George. Musica e Lugar. In *Literatura, música e espaço* CORREA e ROSENDAHL (org) – Rio de Janeiro; Ed Uerj, 2007

CARRILHO, M e CARVALHO, Anna Paes *Enciclopédia Ilustrada do Choro no século XIX*. Mimeo s.n 2005.

COSTA, Pablo e DOZENA, Alessandro. *Espaços do choro em Natal – RN: um olhar geográfico*. Revista Espacialidades (*on line*), 2012, v.5, n.4 ISSN 1984-817x

CROZAT, Dominique Jogos e Ambiguidades da construção musical das identidades espaciais. In DOZENA, Alessandro (org.) *Geografia e Música: diálogos* Natal: EDUFRN, 2019

DOZENA, Alessandro (org.) *Geografia e Música: diálogos* Natal: EDUFRN, 2019

NEVES, Margarida de Souza. *Brasil, acertaís vossos ponteiros*. Rio de Janeiro. Museu de Astronomia, 1991.

PANITZ, Lucas. Práticas Musicais, representações e transterritorialidades em rede entre Argentina, Brasil e Uruguai IN DOZENA, Alessandro (org) *Geografia e Música: diálogos* Natal: EDUFRN, 2019

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição comentada. Rio de Janeiro: Acari Records, 2014.

RODRIGUES, Antônio Edmilson. “Em algum lugar do passado: cultura e história na cidade do Rio de Janeiro”. In: AZEVEDO, André Nunes de. *Rio de Janeiro: capita; e capitalidade* Rio de Janeiro: Departamento Cultural/UERJ, 2002.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. – São Paulo, Rio de Janeiro: Editora Record, 2000

SANTOS, Milton *Por uma geografia cidadã: Por uma epistemologia da Existência* In Boletim Gaúcho de Geografia, 21 agosto de 1996.

SILVA, Mauro Osório da; VERSIANI, Maria Helena. *História da Capitalidade do Rio de Janeiro*, Cadernos do Desenvolvimento Fluminense, Rio de Janeiro, n 7. 2015

TINHORÃO, José Ramos *Cultura Popular: temas e questões*. – São Paulo: Ed 34, 2001.

TINHORÃO, José Ramos *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed 34, 1990.

VASCONCELOS, Ary *Carinhoso etc: história e inventário do choro*. Editora do autor, 1984