

O músico e o professor: Entrevista com Mauricio Carrilho, professor na Escola Portátil de Música

The musician and the teacher: Interview with Mauricio Carrilho, teacher at Escola Portátil de Música

LUCIANA FERNANDES ROSA
Universidade Federal de Minas Gerais
lfrosa1@gmail.com

Resumo: Mauricio Lana Carrilho é um violonista brasileiro, nascido na cidade do Rio de Janeiro. O músico atua como instrumentista, compositor, arranjador, produtor e professor. É sobrinho do flautista Altamiro Carrilho e filho de Álvaro Carrilho, também flautista, que o incentivou a seguir carreira na música e contribuiu largamente para formar uma nova geração de chorões na Escola Portátil de Música, no Rio de Janeiro, da qual Mauricio foi um dos fundadores e até hoje integra o corpo docente. Carrilho já concedeu entrevistas a diversos pesquisadores e jornalistas nos mais variados veículos de comunicação, sempre com muita generosidade e disposição. Esta entrevista tem um enfoque na atividade do músico como professor de violão e outras disciplinas relacionadas ao universo do choro, ao qual tem dedicado uma parte significativa de sua carreira.

Palavras-chave: Choro; Violão; Ensino de música popular; Escrita e oralidade.

Abstract: Mauricio Lana Carrilho is a Brazilian acoustic guitar player, born in the city of Rio de Janeiro. The musician works as guitar player, composer, arranger, producer and teacher. He is the nephew of flutist Altamiro Carrilho and son of Álvaro Carrilho, also a flutist, who encouraged him to pursue a career in music and largely contributed to forming a new generation of chorões at Escola Portátil de Música, in Rio de Janeiro, of which Mauricio was one of the founders and is still part of the faculty. Carrilho has already granted interviews to several researchers and journalists in the most varied media, always with great generosity and willingness. This interview focuses on the musician's activity as a guitar teacher and other subjects related to the world of choro, to which he has dedicated a significant part of his career. Keywords: Choro; Acoustic Guitar; Teaching of Popular Music; Written and Oralitty.

Introdução

Mauricio Carrilho (1957) é instrumentista, compositor, arranjador, ensaísta e um dos diretores do Instituto Casa do Choro, no Rio De Janeiro. Faz parte desta instituição a segunda escola especializada no ensino do choro e seus gêneros correlatos, a Escola Portátil de Música (EPM), fundada no ano 2000 e sediada no Rio de Janeiro. A EPM tem sido referência no ensino de choro por quase 22 anos, tanto nas aulas regulares da escola como nas várias oficinas e festivais ministrados por seus integrantes, destacando-se as sete edições do Festival Nacional de Choro, as seis edições da Semana Seu Geraldo e as três edições do Festival da Casa do Choro.

A entrevista aqui transcrita ocorreu durante as atividades do 1º Festival de Inverno da Casa do Choro, em julho de 2018, como parte da pesquisa de campo que realizei para minha pesquisa de doutorado sobre transmissão, ensino e aprendizagem do gênero Choro, a qual resultou na tese intitulada *Relações entre escrita e oralidade na transmissão e práxis do choro no Brasil* (ROSA, 2020). A entrevista, autorizada por Mauricio Carrilho, vem a público e, acredito, seja de grande interesse dos leitores desta Revista.

A conversa se inicia com o músico falando sobre a aquisição de um violão e a lembrança de ele ter tocado em violão emprestado, até com um feito com caixote de bacalhau. No início da entrevista, estava afinando o violão que havia pertencido a Jayme Florence, conhecido como Meira, violonista do Regional do Canhoto e que fora professor de Carrilho. Mauricio explicou que este violão era conhecido como “cara suja”, pois Meira era fumante e as marcas de cinzas de cigarro ficaram impregnadas no tampo do violão, que está atualmente sob sua guarda, na Casa do Choro. Acompanhem, pois, a continuação da conversa.

Luciana Rosa [LR]: Como você começou a tocar violão?

Mauricio Carrilho [MC]: Meu tio Altamiro contava que me levou um dia pra passear, em Copacabana. Neste passeio eu vi um violão numa vitrine e fiquei interessado. Algum tempo depois, quando eu tinha cinco anos, Altamiro me deu um violão, um modelo pequeno. Tem uma foto minha com o Meira tocando esse violãozinho (Figura 1). Meu pai consultou uns professores que aconselharam esperar uns anos para que eu iniciasse as aulas de música. Diziam que eu ia sofrer pra tocar com aquela idade, ia acabar desanimando, pois o violão seria muito grande para meu tamanho. Aí me botaram pra fazer aula de piano e não gostei. Eu tinha uma professora que usava partitura todo o tempo, não deixava tocar nada de ouvido. Aí aprendi um pouco de leitura. Em 1966, com

9 anos, tive a primeira aula de violão com Dino. Nessa época eu passava o dia ouvindo o LP *Choros Imortais* do Altamiro Carrilho com o Regional do Canhoto, e adorava as "baixarias"¹. Estudei durante um ano, sequências harmônicas e cifras, e aprendi algumas músicas de ouvido com Dino. Ele escrevia as harmonias, cifrava os acordes, me mostrava a forma e eu treinava aquelas sequências. Hoje mesmo eu passei para meus alunos algumas dessas sequências (durante sua aula no 1º. Festival de Inverno da Casa do Choro). Essas duas sequências, de dó e de lá menor. São sequências que dão uma ideia do campo tonal. Então, à medida que você vai aprendendo os acordes você vai se familiarizando com a tonalidade e aí fica mais fácil de você decorar as músicas e tocá-las de ouvido. Elas reproduzem o que acontece em grande parte das músicas populares. A sequência I-V-I, a passagem pelo IVº grau, IVº grau menor com 6ª, aí vai e resolve no final. É o que "rola" em muitos choros.

[L.R.]. Aí você estudou com ele esse tempo, e ele não usava nenhum método, escrevia as músicas, as sequências etc.?

Isso. Aí fiquei sem estudar um tempo. Estava no ginásio, em época de exame de admissão, e voltei a estudar com o Dino, que dava aula na Casa Oliveira, na Rua da Carioca. Era um sistema esquisito, tinha fila de alunos e ele dava 15 minutos de aula. Mostrava uma sequência e depois acabava a aula. Altamiro sempre insistia para que eu estudasse com Meira. O Dino era um músico genial, mas nunca senti nele muito entusiasmo nas aulas. Sua vocação era muito maior pra tocar do que para ensinar. Aí finalmente, com 12 anos, fui estudar com o Meira. Era uma aula totalmente diferente, durava muito mais tempo. Eu ia pra casa do Meira 7h da manhã, sábado, saía de lá meio-dia. Às vezes eu almoçava lá. Meu pai ou minha mãe me levavam; depois passei a ir sozinho. A aula era sempre individual. O Meira usava um método editado na Riccordi, *La escuela de la Guitarra* do Arenas, Rodrigo Arenas, sabe qual é? Nesse método tinha uns exercícios técnicos, tinha alguns exercícios de leitura de partitura, de leitura de músicas. Então eu comecei a treinar a ler no violão, coisa que não fazia com o Dino.

[L.R.] Então você basicamente aprendeu a ler no violão lá no Meira.

Isso, aprendi lá com o Meira. A gente fazia uma aula de uma hora mais ou menos, uma aula tradicional, ele passava as lições, eu estudava e levava pra ele ver, e aí depois a gente ficava tocando. Ele me passava umas músicas de ouvido também, uns solos, além de músicas escritas, que ele me ajudava a decifrar a partitura, quando tinha passagens com digitações meio fora do que eu estava habituado.... Eu lembro que na primeira aula

¹ Baixaria é jargão utilizado por músicos para referirem-se às frases melódicas contrapontísticas realizadas pelo violão de Sete cordas, características do choro e do samba.

que tive com ele, eu falei: “-Pô, eu ouvi o Dino tocar uma música, pedi para ele me ensinar, mas ele falou que era muito difícil...” Aí o Meira perguntou: – “Qual era a música? Eu respondi: “ – Era um prelúdio de Bach”. Aí ele foi lá pegou a partitura e me deu. Disse: “– Tá aqui, ó! Manda brasa! Chegando em casa, você lê. Semana que vem a gente vê o que você leu e eu te ajudo a continuar”. Aí eu lembro que ele me passou uma música do Chico (*Buarque*), um solo do violão do *Olé, Olá*. Solo com harmonia, me passou de ouvido. Eu saí de lá tocando a música inteira e feliz da vida! Eu falei: –“ Caramba! É tão fácil isso aí...

[L.R.] E você a escreveu ou não?

[M.C] Não, não escrevi.

[L.R.] Então você guardou a música de memória e não esqueceu...

Isso. E aí nessa música eu já aprendi alguns acordes que eu nunca tinha feito, com a terça no baixo, de mi maior (*Mauricio cantarola a melodia e toca um trecho no violão*). Interessante isso, com as músicas que ele passava de solo, a gente ia aprendendo os acordes que depois a gente já usava nos acompanhamentos... E aí eu tive um desenvolvimento assim, rápido, porque ele “botava pilha” para a gente tocar mais e ficava tocando lá: “ – Acompanha aí!” E pegava o cavaquinho, ficava tocando um monte de choros; pegava o bandolim, solava; pegava outro no violão mesmo.... Eram músicas de vários gêneros, também, não só choro. Samba, valsa, bolero, tango argentino, tudo.... Uns temas americanos, *fox*, aquelas coisas... Ele dizia: “– Você tem que tocar tudo. Não fica nessa de só querer tocar algumas coisas”. Ele insistia até para eu tocar umas músicas (na época tinha o iê-iê-iê) e ele dizia: “– Vai que você chega num lugar e tem um cara tocando essas ‘chá-cum-tum’... e você diz que não toca. Aí vai todo mundo achar que o cara toca e você não! Tem que tocar de tudo!” Ele insistia para tocar. Eu dizia: “- Isso aí eu não quero não!” Ele respondia: “– Mas tem que tocar”. Aí foi... Eu fiquei estudando com o Meira pra sempre. Aí chegou um dia em que ele me dispensou da aula e disse: “–Ó, você não precisa mais ter aula, agora você precisa ter uns alunos”. Muito tempo depois eu fui entender o que ele quis dizer com isso, porque quando a gente vai dar aula, a gente começa a sistematizar o que a gente aprendeu empiricamente. Para você passar para os outros, você precisa racionalizar o que você faz sem pensar, né? Mas ele falou: “– Você vem aqui quando quiser, para a gente tocar. O dia em que tiver vontade de tocar, vem para, cá que a gente toca.” E a gente fazia isso. Fazia muita roda na casa dele, ficava tocando... Eu estudava medicina, entrei na faculdade com 17 anos. Eu estudava na UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro), que é ali, no Maracanã. Ele morava bem pertinho, num bairro vizinho, bairro onde estou morando agora, chama Rocha. Fica a uma estação de trem depois do Maracanã, e hoje tem o metrô. Então eu passava lá de carro, na saída da faculdade, às vezes eu passava na casa dele, a gente tocava... Todas as rodas que

aconteciam na minha casa ele ia. Eles ficaram muito amigos dos meus pais, ele e a Elza, mulher dele, que se tornou amiga da minha mãe, nós viajávamos juntos... Então ele virou uma pessoa da família. E isso teve uma importância tão grande que no dia que eu que eu comecei a ficar em dúvida em relação à medicina, em vez de eu ir conversar na minha casa sobre isso, eu fui conversar com ele. Eu disse: “– Meira, é o seguinte, estou querendo tocar, não está dando tempo de tocar, tem muita coisa para estudar na faculdade, estou fazendo aula prática, de clínica médica; já tem um monte de colegas meus dando plantão em hospital. Se eu não parar, não mudar de rumo agora não vai mais dar pra fazer nada depois”. Aí ele falou a seguinte frase: “– Profissão e casamento, quem escolhe é a gente. Não dá pra ficar fazendo a vontade dos outros. Não dá certo. Então se você está querendo fazer música, faça música!”. E eu perguntei: “– Mas você acha que eu tenho capacidade pra ser músico profissional?”. Ele falou: “– Lógico que tem! Eu também estou parando de gravar e de tocar, os trabalhos que forem entrando pra mim eu vou passando pra você”. Então ele de certa forma me passou o bastão naquela hora. Aí eu não tive nenhuma dúvida. Eu transferi a minha matrícula da Escola de Medicina para Escola de Música, da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), para o curso de Composição. O Meira foi o cara responsável, não só por me ensinar o violão, como por me dar confiança pra seguir na profissão, e isso foi fundamental pra mim.



Figura 1: Meira tocando no violão infantil que pertencera a Mauricio Carilho, e o estudante.

Fonte: Acervo pessoal do entrevistado.

[L.R.] Eu queria que você falasse um pouco de como que você começou a pensar, no caso da criação da EPM, em ensinar, como deveria ser o ensino do choro, que deveria ser diferente das escolas tradicionais, mas ao mesmo

que tempo que fosse diferente daquele ensino tradicional. Vocês foram a segunda escola de choro a ser criada. Vocês começaram em 2000?

[M.C.] Na verdade, aqui teve uma oficina de choro que “rolou” com uma outra turma.

[L.R.] Foram aquelas oficinas da Funarte, da UFRJ?

[M.C.] É... acho que o Luiz Otávio (Braga) que organizava, com o Henrique Cazes e tal, a escola lá de Brasília, eu fui convidado pelo Reco (do Bandolim, atual diretor da Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello -EBCRR) para ajudar na organização do conteúdo programático. Conversei com o Alencar, com o Hamilton, pra criar um plano pra escola. Na época eu já tinha uma boa experiência, estava participando desses festivais de Curitiba, Itajaí, antes de fazer a EPM...

[L.R.] Em Itajaí também tinha oficinas?

[M.C.] Eu fui em Itajaí em 1997- 1998, um pouco depois de começar a dar aulas e em Curitiba. Na época, o Roberto Gnattali dirigia o Conservatório de Curitiba. Ele sempre esteve muito próximo da gente, por causa da Camerata (*Carioca*), do Radamés (*Gnattali*). Ele insistiu muito para que desse aula lá em Curitiba... Eu dizia: “-Eu não sei dar aula, nunca mais dei aula...”. E realmente estava afastado disso. Com essa ida lá, pro Festival de Curitiba, eu comecei a entender a importância que tinha você fazer esse tipo de trabalho, sabe? Porque eu vi que as pessoas saíam diferentes de lá. Você dava um rumo pro cara estudar. Mesmo que você não solucionasse na hora o que o aluno deveria resolver, você mostrava a ele como chegar no resultado, através de outras práticas que se juntavam às realizadas no ensino formal, ou no ensino, como você definiu, escrito.

Eu acho que muitas sutilezas da música popular não estão na partitura. São impossíveis de serem grafadas. E ela resistiu, durante mais de um século e meio, sem necessidade de nenhum conhecimento teórico. Então a gente tem, por exemplo, um músico como Dominginhos, ele não sabia nem uma nota de música, mas era um dos caras que eu conheci em toda minha vida que mais sabia música. Não tinha mistério a música pra ele. Ele era capaz de tocar qualquer peça de música clássica, no acordeão. Tocava prelúdio de Chopin, qualquer coisa. Ele tocava a Quinta sinfonia inteira (*de Beethoven*) ... de ouvido! Ele tinha ouvido aquilo “pra caramba”, sabia tudo que acontecia lá, e tocava no acordeom... Na hora, sem estudar. Porque estava dentro dele aquilo. Então esse treinamento de passar a música pra dentro, é a grande diferença do ensino de música popular pro ensino de música que acontece tradicionalmente. Tem um trabalho acadêmico que é uma das coisas mais brilhantes que eu já li, que é a tese de doutorado do Toninho Carrasqueira. Eu acho aquilo absolutamente genial. Ele demonstra ali todas a

fraquezas do ensino tradicional de música, explicando historicamente por que a música passou a ser ensinada assim. Porque antes da música clássica, as orquestras eram pequenas. Então o músico sabia a parte dele. mas ele sabia o que estava acontecendo na música à sua volta. Ele sabia o que cada instrumento fazia, onde ele iria entrar. Na música barroca as pessoas conversavam, improvisavam o tempo inteiro. Quando eles começaram a aumentar as orquestras, isso aconteceu simultaneamente à Revolução Industrial, começou a se produzir tudo em série. E os caras transformaram o músico de orquestra num operário especializado, com pouca noção do contexto geral. Essa é a questão! Passaram a treinar o cara única e exclusivamente pra sua função. Um flautista, por exemplo, precisa de uma boa leitura, um som com boa projeção, afinação, e ponto final. O resto, ele vai fazer o que o maestro mandar. O Toninho conseguiu pegar todos os exercícios de intervalo que os instrumentistas fazem no Taffanel, o método de flauta, ou o Klosé que é o método de clarinete, e transformar em estudo de harmonia, pra que o cara entenda o que está acontecendo harmonicamente. Faz isto relacionando as escalas aos acordes, de forma genial. Todo esse conhecimento foi negado aos músicos de formação clássica, durante séculos! Eu acho que na música popular isso não acontece. Os instrumentistas de instrumentos melódicos, a tendência, à medida que ele vai ficando mais experiente, é que ele entenda como funcionam as coisas harmonicamente, ele começa a compor, mesmo que ele não seja um grande harmonizador, ele vai saber harmonia suficiente pra fazer uma improvisação, pra fazer um contracanto. Essa é a prática que o cara tem durante a carreira dele de músico popular. Ele não vai ser só o solista, ele vai ser um músico que vai tocar no conjunto de samba, ou no regional que vai acompanhar o cantor tal, ou outro instrumentista. Essa foi a prática do Altamiro (Carrilho), do Abel (Ferreira), de todos esses caras, que tocaram em rádio e tiveram essa escola. A gente aprendeu com eles, e esse conhecimento ele era passado de geração pra geração oralmente... não tinha nada escrito. Nos cadernos, você viu lá, os cadernos dos chorões antigos, tinha a linha melódica. Acompanhamento escrito, feito aquele que a gente viu hoje lá, escrito na música do *Arthur de Muleta*, aquilo é uma raridade. O Candinho (*trombonista*) raramente escrevia algumas linhas de baixo, como a gente tem numa apostila desse ano, que a gente colocou de propósito, pra mostrar isso, mas não tinha o acompanhamento escrito. Aquilo dava uma pista da harmonia que ele queria, mas a cifra não existia.

[L.R.] Era mais um contraponto...

Exatamente! Eram “frases de obrigação”, para complementar a ideia da composição dele. Era um “bate-papo”, no início, em algumas pausas da melodia entrava aquele comentário do violão. Mas todo trabalho de realização rítmica, e harmônica, era improvisado, e era aprendido em roda. Eu nunca vi uma roda de choro com os chorões da geração anterior a minha...Duas gerações anteriores à minha, porque na geração anterior à minha não tinha chorão, só tinha “bossa-noveiro”. “Rolou” um hiato ali. Tem o Déo

Rian, o Joel, é mais velho. O Déo talvez seja o único representante, da geração anterior à minha, que sempre foi um cara ligado ao choro. Né? A geração do Chico, do Dori Caymmi, do Edu Lobo, do Francis Hime... todos eles ouviram choro, foram influenciados pelo choro e compuseram choro. Mas nenhum deles tocou choro. Nenhum deles teve essa experiência de ser músico de choro, de participar de uma roda...É curioso isso...

[L.R.] Mas será que não é porque já estava naquele momento, mercado de trabalho, também?

[M.C.] O Baden foi o único deles que tocava nas rodas.

[L.R.] É, mas o Baden fez aula com o Meira...

[M.C.] Sim! O Baden... O Dominginhos veio para o Rio para tocar no Regional do Canhoto. Era o Neném do Acordeão, nem se chamava Dominginhos ainda.... É diferente o cara que tem essa passagem pelo choro, né? Cristóvão (*Bastos*), pouca gente sabe que o primeiro instrumento dele foi o acordeão. Depois ele foi para o piano. Então, realmente as coisas escritas não tiveram tanta importância pra formação, pro tocar, até hoje. Aí aconteceu uma coisa no meio do caminho, no início da década de 1980, final da década de 1970, que foi a Camerata Carioca, que era a base dos Carioquinhos, com o Joel como solista. Esse grupo teve a possibilidade de trabalhar durante um tempo com Radamés Gnattali, que começou a usar o conjunto regional de uma forma diferente daquele que sempre tinha sido usado: de uma forma camerística. Dando aos instrumentos, principalmente aos violões e cavaquinho, outras funções que eles normalmente não tinham no conjunto tradicional de choro. Funções melódicas, atuando como solistas ou com um contraponto polifônico escrito... Usando a escrita de um quarteto, ou quinteto de cordas: Os três violões, cavaquinho e bandolim. A ideia era essa. Tinha partes que ninguém fazia acorde, só fazia melodia, porque era orquestrado como uma camerata.

[L.R.] Mais ou menos como um Coral de Bach...

[M.C.] Exato! E às vezes com melodias mesmo que se cruzavam como fugatos e outras... essa experiência me marcou muito, e a partir da experiência que eu tive na Camerata, eu nunca deixei de fazer um trabalho de choro que guardasse a espontaneidade que eu aprendi nas rodas, tocando com os chorões, de duas gerações anteriores à minha, como o Meira, o Dino, o Orlando Silveira, o Altamiro. Eu tocava com essas pessoas, não tinha ninguém da minha idade que tocasse choro. Dos dez anos de idade até os vinte, quando eu conheci a Luciana e o Rafael (Rabello), eu só toquei com os caras que tinham idade pra ser meus avós, mas que eram os craques. Então eu quis preservar isso sempre,

mas quis mostrar que a elaboração de sonoridade e de textura, de polifonia que rolava no trabalho dirigido pelo Radamés, podia se agregar a essa espontaneidade, e ser tocado improvisadamente. No início, nos primeiros trabalhos, eu escrevia tudo, como n'O Trio, que eu fiz com o Paulo Sérgio Santos e o Pedro Amorim... Depois nos meus primeiros discos, como compositor, que escrevi pra várias formações diferentes... Até que a gente chegou a um ponto de desenvolvimento que nos permitiu tocar de forma camerística, improvisadamente. Essa turma à qual me refiro, porque a gente está na EPM há quase vinte anos, tem músicos de várias origens. Quando eu comecei a dar aula na EPM, o Paulo Aragão que hoje na minha opinião é o maior arranjador brasileiro, você quer escrever pra Orquestra Sinfônica, ou para qualquer outra formação, o Paulo é impressionante, entendeu? A categoria e o bom gosto e o fundamento que ele tem não é brincadeira. Ele era um moleque recém-formado num curso de Bacharelado em violão da UFRJ e que estava doído para tocar choro, mas que não sabia os fundamentos. Ele tocava de uma forma, meio duro, meio engessado, pela escola da qual ele vinha. Então ele ficava do meu lado, a gente dava aula juntos, e ele aprendendo as "maldades", as rítmicas. Às vezes tinha que ler partitura, então ele lia melhor, e ele tocava a melodia, e eu fazia os acompanhamentos pra mostrar para os alunos. E assim ele se formou nesse meio e passou a ser um dos professores, o número de alunos foi aumentando, então as pessoas, os professores da escola foram formados assim. Muitos foram nossos alunos. O Marlon Júlio, o Lucas Porto, o Glauber, a turma que dá aula lá, o Yuri Bittar, foi meu aluno em um festival de Ouro Preto, ele estava estudando lá... Mudou pro Rio pra estudar na EPM e hoje ele é professor. O Glauber foi meu aluno em Ourinhos e mudou para o Rio pra estudar na Escola, e para fazer UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), e aí virou professor, e outras pessoas, o pessoal que dá aula nas Universidades, o Josimar, que é professor de violão da UNIRIO, foi meu aluno, o Marcello Gonçalves da UFRJ, o Zé Paulo Becker da UFJF (Universidade Federal de Juiz de Fora), essa turma toda estudou acompanhamento de choro comigo. Nos festivais e nos cursos de choro. Eu acho que a gente conseguiu passar adiante esse conhecimento dos velhos. A responsabilidade ficou muito em cima de poucas pessoas, Luciana, eu, o Raphael (Rabello) que foi embora cedo, não deu tempo de ele fazer esse trabalho de professor, que ele tinha muita vontade de fazer. A gente conversou muito sobre isso, pouco antes dele morrer, ele tinha muita vontade de fazer uma escola de violão para seguir o caminho do Meira, ele sempre falava isso. Então eu acho que hoje é importante a gente saber escrever, fazer arranjo, saber ler, isso ajuda a gente a compor, a escrever pra outras formações, a levar essa música pra outros ambientes que não são propriamente de choro, como a gente fez no mundo inteiro. Tem gente tocando composições dessa galera e arranjos no mundo todo, em todos os continentes. É muito legal! A parte escrita do choro tem importância nesse sentido. Na minha formação de músico, com certeza a experiência prática e sensitiva, de estar presente nos ambientes, de perceber o comportamento das pessoas, a

generosidade, ou a falta de generosidade... Isso tudo tem relação com o tipo de música que você faz. Com a característica de som que você tem. Quando você ouve o Meira tocar, é um violão que preenche sem ocupar todos os espaços. Ele deixa espaço pras outras pessoas tocarem ao redor. O Dino, fazendo essa comparação, ele já tinha uma linguagem mais impositiva. Esse local de fazer contraponto é meu: "Não venha fazer parte aqui". Então você vai vendo. Isso é uma linguagem que é muito mais usada no choro hoje do que a linguagem mais camerística que a gente usa. Eu tocando violão de sete cordas faço poucas frases, só de vez em quando. Normalmente a gente toca com mais de um instrumento de sopro. Eles fazem essa teia de contrapontos e eu acho mais importante fazer, sugerir e organizar a parte harmônica e rítmica do que ficar fazendo frase. Às vezes eu faço. Às vezes, se sobra um espaço, improviso. Mas não é isso que eu estou buscando. Estou buscando a formação camerística de choro, tocado dessa forma. Que nada mais é que o choro que sempre foi feito, só que com uma sonoridade mais limpa, a gente tem instrumentos melhores, a gente tem uma escola técnica melhor do que os violonistas do passado tiveram, a gente tem recursos tecnológicos pra tocar mais afinado... A gente tem um monte de vantagem, né? A gente só não tem o tempo que eles tinham, mas eu acho que é obrigação que a gente faça uma coisa mais bem-acabada.

[L.R.]E esse fato porque antigamente essa parte harmônica era passada de maneira oral. E a cifra, eu vejo como uma leitura também. Uma leitura mais simples. Como você vê a cifra?

[M.C.] Mas é uma leitura que muitas vezes, por exemplo, a gente usa muito partitura de melodia e cifra nas apresentações da gente, até nas rodas. Mas a gente usa pra tocar músicas novas. Porque todo mundo toca as mesmas músicas. E a gente começou a compor muito. Eu compus muito, nos últimos 12 anos eu compus mais de 1600 músicas, então às vezes eu fico curioso. Eu não ouvi nem 10% dessas músicas. E as pessoas também ficam curiosas, então entra a partitura. A melodia está ali, a harmonia, a facilidade de leitura de nossa turma. Então, você pega o Pedro Paes, o Aquiles (*trompetista*), que nem tocam instrumento em Dó, eles pegam as partituras com melodia e harmonia em Dó e saem tocando tudo, e não tocam (*exatamente*) o que está ali. Eles usam aquilo como guia pra fazer um arranjo na hora, então um está com a melodia, o outro está fazendo contracanto, passou pra melodia, aí vem a 3ª parte na volta... Então os caras usam aquilo como uma guia pra se improvisar... Para se tocar uma música expressivamente. Ninguém está preso, nem harmonia que está ali a gente segue ao pé da letra. Às vezes você pega o caminho de baixo diferente, você começa a organizar os acordes de outra forma, vai invertendo e vai dar em outro caminho, faz uma outra harmonia... Não é para trocar exatamente o que está ali, é só uma guia para todo mundo ficar junto tocando uma música que ninguém nunca tocou, que ninguém nunca viu. Isso é uma coisa que nunca existiu no

choro. Nunca houve uma geração com capacidade de fazer isso. Isso foi muito treinado dentro da EPM. Talvez o lugar onde tenha circulado mais músicas novas seja dentro da EPM. Nos shows da casa do Choro a gente já fez aqui dezenas de choros com programa inteiro novo. A gente vai fazer um show sexta-feira que ninguém sabe o que vai ser tocado. Tem 400 músicas impressas que as pessoas vão falar: "Toca a música do dia 9 de abril". A gente vai lá ver na hora qual música é e vai tocar ². Não existe isso, não é no Brasil não, eu acho que não existe isso no mundo. Poucos locais no mundo você vai ver músicos com essa capacidade de transformar uma partitura numa música fluente e espontânea, improvisada e brincar com isso assim, correndo todos os riscos ao mesmo tempo. Então eu acho que isso é o resultado final da minha geração de juntar o choro tradicional, sua espontaneidade, seu treinamento de percepção que é fabuloso com a experiência camerística do Radamés, com essa organização das texturas, dos locais das possibilidades de cada instrumento, que não eram exploradas a fundo pela formação tradicional do Choro. E aí resultou nisso. Assim minha preocupação durante a música não é de tocar violão, vou tocar, simulando no violão, o que precisar ali. De repente um contrabaixo, ou uma frase de violoncelo Estou pensando numa música orquestral.

[L.R.] Você acha importante os alunos de cavaco e violão aprenderem a ler partitura mesmo?

Muito importante, acho que é fundamental. É impossível alguém fazer música, como a gente gosta de fazer hoje, sem ler muito bem.

[L.R.] Como é que vocês ensinam lá isso? todo mundo tem que aprender a ler?

[M.C.] Ninguém precisa ensinar, né? O cara aprende sozinho. Pega essa nota aqui, que vale o número dessa, que vale o dobro dessa. Isso aqui é quiáltera, que divide por 3 ou por 5 ou por 7. O resto é o cara treinar, tem 300 000 000 de músicas aqui no acervo que o cara pode pegar para ler isso aí tocando. Só se aprende ler na prática. A gente tem aula teórica lá para quem ainda não sabe.

[L.R.] Vocês ensinam desde o começo? Vocês orientam os alunos a aprender a ler desde o início do aprendizado?

² Mauricio Carrilho compôs até hoje, cinco *Anuários do Choro*. Durante um ano Carrilho compunha uma música por dia, às quais intitulava com a data de composição. O show ao que o músico se refere ocorreu durante o 1º. Festival nacional de Choro, e consistia na interpretação de algumas músicas de um dos *Anuários*, que seriam escolhidas aleatoriamente pelo público presente.

[M.C.] Leitura de cifra sim, leitura de partitura é oferecida para todos os alunos, mas não é obrigatória. Todo material que a gente produz, os arranjos do Bandão, as práticas instrumentais, vêm com a melodia e com a cifra. Todo mundo é incentivado a tocar melodias também. Consideramos que um aluno que todo dia toca um choro diferente, lendo a partitura, está fazendo um exercício de múltipla importância. Particularmente acho melhor que fazer escalas. Os fragmentos das escalas estão ali, os arpejos, os saltos, está tudo ali. Se você souber 200 choros de cor, no seu instrumento, você vai estar apto a tocar com expressão e com fluência, a improvisar, a fazer uma porção de coisas. É isso que é incentivado, mas precisa saber ler, lógico, não dá para não ler hoje. Só se o cara for muito genial igual Dominginhos. Mas esses nascem a cada cinco mil anos.

[L.R.] Tem um cavaquinista lá em São Paulo que ele falou uma coisa que eu fiquei pensando queria saber o que que você acha disso. Ele acha que o fato de circular mais material com cifra, hoje em dia, faz por exemplo com que as pessoas não queriam tocar músicas novas nas rodas, que as pessoas perdem um pouco essa capacidade de tocar de ouvido, de sair atrás de uma música que não conhece. De sair “na orelhada” tocando. O que que você acha disso?

[M.C.] Eu acho que para você tocar uma música desconhecida, satisfatoriamente, algumas coisas precisam acontecer simultaneamente. A primeira delas é que a música respeite a forma tradicional. O que eu já vi de choro quebrado, com 15 compassos, com 17 compassos. É impossível você tocar de ouvido uma música quebrada. Você parte do princípio que vai ter quatro frases, ou cinco frases, com o refrão final. Ou existe essa proporção, esse equilíbrio, essa simetria entre a primeira exposição e a segunda... Ela é fundamental, senão você não chega no fim junto. É preciso também que a melodia seja construída de uma forma que ela dite a harmonia, né? Tem uns caras que fazem umas músicas. Eles fazem uma harmonia, e depois colocam uma melodia em cima, com encadeamentos totalmente loucos, que não foram criados pela melodia. Composição feita ao contrário. Então realmente é muito difícil você tocar esse tipo de música de ouvido. Mas eu acho que o fato de circularem muitas músicas escritas não tira do sujeito a sua capacidade de perceber, não diminui sua percepção musical de maneira nenhuma. Agora, isso pode fazer com que as pessoas exercitem menos a percepção. Mas aí é um problema de formação do cara, um problema educacional, e um problema de falta de curiosidade do cara, porque se o cara não tem curiosidade de botar um disco e tocar junto, esse cara é um *prego*, não vai tocar nada de ouvido nunca. O problema é dele, e não o fato de estar circulando muita cifra. E então eu acho que não faz mal nenhum circular muito material, ter muito instrumento bom, ter cordas boas. Isso só ajuda. Mas as pessoas precisam ouvir

música e ninguém tem ouvido nada, entendeu? Tem tudo disponível. Você vê a quantidade de coisa que a Bia (Paes Leme) mostrou? ³ Na minha época, a gente corria muito atrás para ouvir as coisas. Era uma trabalhadeira! Copiava em fita cassete, distribuía para um monte de gente, mas a gente tirava e tocava. Me lembro de tirar de ouvido várias músicas do Baden, igualzinho à gravação, tirava no LP, compasso por compasso, ficava um dia inteiro fazendo isso. Eu tirei, fiz um arranjo para Camerata. Fiquei três dias com fone no ouvido tirando a orquestração do Claus Ogerman de *Saudade do Brasil* do Tom Jobim.... Sabe qual é essa música? Do LP Urubu? É um negócio com grande orquestra e coral. Transcrevi e fiz a adaptação do original direto para camerata, com todas as coisas. A gente tocou isso uma vez, ficou bem legal. Então a gente tinha curiosidade. Eu pedi para o Tom, no boteco, tomando um chope com Radamés e tal. Eu falei: “–Tom, você tem essa partitura? Ele respondeu: “–Ah não sei onde tá, não sei o que... Aí eu pensei: vai ter que ser de ouvido.... E tirei!”.

[L.R.] Depois saiu tudo bonitinho no Cancioneiro⁴, mas só o piano...

[M.C.] Então eu acho que as pessoas têm que exercitar essa capacidade. Ler cifra não atrapalha nada, pelo contrário.

[L.R.] Muito obrigada pela entrevista!

Referências

- Bittar, Iuri Lana. 2011. Fixando uma gramática: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto. 2011. MA diss., Universidade de São Paulo, 2011.
- Carrasqueira, Toninho. 2017. Divertimentos-descobertas: Estudos Criativos para o Desenvolvimento Musical – Sopros e Cordas Friccionadas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- Carrilho, Mauricio. *Biografia*. Disponível em: <http://www.mauriciocarrilho.com.br/trajetoria#top>. Acesso em 05 mai. 2022.
- Rosa, Luciana F. 2020. *Relações entre escrita e oralidade na transmissão e práxis do choro no Brasil*. PhD thesis, Universidade de São Paulo, 2020.

³ A pesquisadora Bia Paes Leme, durante o I Festival de Inverno da Casa do Choro, ministrou em um workshop sobre o Acervo Digital do Pixinguinha no site do Instituto Morteira Salles.

⁴ O Cancioneiro Tom Jobim é uma coleção de quatro álbuns de partituras com as obras de Antônio Carlos Jobim arranjadas para piano solo ou piano e voz.