

Original - 28+184
Bic - 66229

ANDREA PAULA PICHERZKY

ANDREA PAULA PICHERZKY



ARMANDO NEVES – CHORO NO VIOLÃO PAULISTA

ARMANDO NEVES – CHORO NO VIOLÃO PAULISTA

Dissertação apresentada ao Programa de
Mestrado em Música do Instituto de Artes
da Universidade Estadual Paulista –
UNESP, como parte dos requisitos para
obtenção do título de Mestre, sob
orientação do Prof. Dr. Alberto T. Noda.

São Paulo, SP

IA - UNESP

Outubro, 2004

T/UNESP
787.61
P592a

Acompanha
CD 3491



ANDREA PAULA PICHERZKY

ARMANDO NEVES – CHORO NO VIOLÃO PAULISTA

Dissertação apresentada ao Programa de
Mestrado em Música do Instituto de Artes
da Universidade Estadual Paulista –
UNESP, como parte dos requisitos para
obtenção do título de Mestre, sob
orientação do Prof. Dr. Alberto T. Ikeda.



BIA

São Paulo, SP

IA - UNESP

Outubro, 2004

**Dedico este trabalho, com muito
carinho e respeito, aos amigos
Gilberto Perigo, Oswaldo Luiz Colibri
Vitta e Olavo Rodrigues Nunes (in
memoriam).**

Agradecimentos:

Antes de iniciar os agradecimentos gostaria de dizer que, durante os três anos em que estive empenhada neste trabalho tive a oportunidade de conhecer pessoas que, além da admiração pela música, demonstraram uma afeição e respeito especial ao Armandinho. Todas estas pessoas, que conviveram direta ou indiretamente com ele, sentiram um certo alívio por saberem que, de um certo modo, este trabalho seria o início do fim de seu anonimato e se dispuseram a colaborar totalmente no que fosse necessário.

Agradeço ao amigo Colibri pela confiança na disponibilização do Arquivo Armandinho e principalmente pelo seu entusiasmo na divulgação da música brasileira que muito me estimulou a seguir na pesquisa e principalmente, me ensinou a respeitar ainda mais a nossa música.

Aos violonistas Geraldo Ribeiro, Francisco Araújo, Antônio Rago, Ronoel Simões, que me cederam entrevistas e abriram seus arquivos pessoais de forma carinhosa e respeitosa. Por terem convivido com o Armandinho, suas participações foram de crucial importância no enriquecimento do meu trabalho.

Ao historiador Antônio Rago Filho que além de ter contribuído com material, seu entusiasmo e experiência enriqueceram minha postura acadêmica.

A Cíntia Ribeiro de Araújo, aluna do Prof, Dr. Antônio Rago Filho, pelas intermináveis horas dispensadas fora de seu horário de trabalho, na digitalização de todo o acervo pertencente ao Arquivo Armandinho.

Aos pesquisadores Gilson Antunes e Paulo Castagna, pela disponibilização de informações oriundas de pesquisas pessoais.

Aos músicos Ítalo Perón e Gilberto Rosa que durante o ano de 2004 produziram gravaram e acompanharam, com seriedade e profissionalismo, as gravações realizadas para o Cd apresentado no trabalho.

Ao pesquisador Ivan Paschoito pela contribuição na atualização do catálogo das obras de Armandinho.

À minha amiga Vera Cury, companheira de mestrado desde o nosso ingresso no programa, com a qual dividi momentos difíceis e felizes, às vezes reclamando e às vezes comemorando até o final do nosso processo.

Às minhas amigas Sandra Mendes Sampaio e Rosimary Parra Gomes que, já “mestras” sempre encontraram palavras de apoio e entusiasmo para amenizar os momentos difíceis.

A todos os meus alunos de violão pelo carinho, paciência e interesse ao estudar as peças de Armandinho.

E finalmente, a duas pessoas que durante todo o processo demonstraram muito amor, carinho, paciência e compreensão. Meu companheiro na estrada da vida, Paulo Tine, que durante dois anos, nos finais de semana e período de férias “sumia” com nosso filhote para que eu pudesse trabalhar, e o Pedro Tine, nosso “filhote” que, com sua espontaneidade, desligou várias vezes o computador enquanto eu trabalhava e reclamava a minha ausência dizendo “esse mestrado não acaba nunca!” e, quando finalmente eu acabei ele disse com brilho nos olhos “acabou? está lindo!”.

De coração Obrigada

RESUMO

Este trabalho tem como objeto a vida e a obra do violonista Armando Neves (1902-1976), o Armandinho, focando sobretudo os seus Choros. O enfoque deste estudo se dá por meio da contextualização histórica a partir da biografia de Armandinho, que, tendo chegado a São Paulo em 1919, acompanhou ativamente as transformações sociais e culturais da cidade, advindas da modernização. Vale ressaltar que permaneceu em São Paulo durante toda a sua trajetória profissional prestando seus serviços como chefe de conjunto regional, principalmente para a Rádio Record (entre 1928 e 1931). Era um músico intuitivo, ou seja, não sabia ler nem escrever música e dependia de seus amigos músicos como Geraldo Ribeiro, Vital Medeiros e João Alves Silva, - o Aymoré - para que suas músicas fossem escritas.

Buscamos nesta pesquisa atingir três objetivos. Em primeiro lugar, a reconstituição de sua atuação profissional abordando aspectos históricos relevantes à cidade de São Paulo, a profissionalização dos músicos (cinemas e rádio), os grupos e músicos que atuaram ao seu lado; em segundo lugar, buscamos destacar por meio da análise musical de suas composições denominadas *Choros*, a sua identidade composicional; e, finalmente, em terceiro lugar a catalogação completa de sua obra.

Palavras chave: Armando Neves, Armandinho, choro em São Paulo, violão paulista, Rádio Record, Regional do Armandinho.



ABSTRACT

This work has as its aim the life and work of the acoustic guitar player Armando Neves, (1902-1976), known as Armandinho, focusing mostly in his Choros. The focus of this study is achieved through the historical contextualization based on Armandinho's biography. Having arrived in São Paulo in 1919, he participated actively on the social and cultural transformations of the city, supervened from the modernization. It is worth highlighting that Armandinho did not leave São Paulo during his entire professional career, working as a chef of a regional group, especially for Radio Record (between 1928-1931). Armandinho, who was an intuitive musician, that is, he did not know how to read or write music, depended on his musician friends such as Geraldo Ribeiro, Vital Medeiros and João Alves Silva, Aymoré, to have his pieces written.

In this research we tried to tackle three objectives. Firstly, the reconstitution of his professional performance, tackling historical aspects relevant to the city of São Paulo, the legal professional status of musicians (cinema and radio), the groups and musicians who worked with Armandinho; secondly, we tried to highlight, through the musical analysis of his compositions called *Choros*, his compositional identity and, finally, the complete cataloguing of Armandinho's work.

Key words: Armando Neves, Armandinho, choro in São Paulo, acoustic guitar, Radio Record, Regional do Armandinho.



SUMÁRIO

RESUMO.....	ii
ABSTRACT.....	iii
INTRODUÇÃO.....	06
1. ARMANDO NEVES – BIOGRAFIA.....	12
1.1 O Amador.....	12
1.1.1 O futebol.....	13
1.1.2 A música.....	17
1.1.3 Os primeiros conjuntos e as primeiras atuações radiofônicas.....	19
1.2 O Profissional (1931-1961).....	26
1.2.1 A era do Rádio.....	26
1.2.2 A Rádio Record: uma breve história.....	28
1.2.3 O Primeiro Concurso de Música Brasileira.....	32
1.2.4 O artista de rádio na programação e outras apresentações.....	35
1.2.5 Os músicos acompanhadores: caminho para o anonimato.....	47
1.2.6 O movimento da Velha Guarda.....	50
1.2.7 O músico negro.....	53
1.3 O Compositor.....	58
1.3.1 O músico prático.....	58
1.3.2 Três fases composicionais.....	63
1.3.3 Os últimos anos de Armandinho.....	68
2. OS CHOROS.....	70
2.1 Choro e Chorões Paulistas.....	70
2.2 O Violão de Armandinho.....	74
2.3 O Choro de Armandinho.....	76
2.3.1 Os choros da década de 1920.....	81
2.3.2 Os choros da década de 1940.....	84
2.3.3 Os choros da década de 1950.....	86
2.3.4 Os choros da década de 1960.....	88
2.3.5 Os choros não datados.....	97
3. A OBRA COMPLETA - CATALOGAÇÃO.....	100

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 126

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 132

ANEXOS..... 136

PARTITURAS DOS CHOROS ANALISADOS

ENTREVISTAS

ICONOGRAFIA

CD COM DEZOITO CHOROS

INTRODUÇÃO

Atuando como professora de música desde 1991, sempre tive como preocupação a seleção e ampliação de um repertório que abarcasse vários períodos da história da música, de forma a acrescentar na formação do aluno as várias linguagens desenvolvidas em cada época. Simultaneamente, dava-se da mesma forma a minha carreira como instrumentista, porém voltada para a música erudita, tanto brasileira quanto européia.

Em 1994, iniciei meus estudos em música popular, mais especificamente o choro, a partir da criação de um grupo de prática instrumental, o grupo Choronas, que tinha como objetivo principal a pesquisa histórica e musical do choro. A participação como instrumentista e pesquisadora neste grupo abriu novas perspectivas na ampliação de repertório: a música popular brasileira original para violão solo. Iniciei então um processo de coleta e aprofundamento na obra dos compositores instrumentistas mais conhecidos, como Canhoto, João Pernambuco, Dilermando Reis e Garoto, e alguns menos conhecidos, como Domingos Semenzato e Atílio Bernardini.

De todos os autores citados, independentemente da quantidade de obras, foi possível, com uma certa facilidade, encontrar material editado – partituras e gravações – disponível para a pesquisa. Porém, algo me chamou a atenção: um certo violonista, compositor de choros, valsas e maxixes de quem era muito difícil encontrar partituras editadas. Tudo o que chegava a minhas mãos eram, algumas vezes, cópias de manuscritos, várias transcrições de uma mesma música, poucas partituras editadas; gravações, simplesmente não havia. A falta de material, a qualidade musical das obras, e o fato de, apesar de possuir uma obra relativamente numerosa, ser um autor pouco conhecido, instigaram-me a pesquisar e conhecer este violonista: Armando Neves.

Além disso, em um primeiro contato com as obras até então disponíveis, pude notar elementos musicais que se destacavam e imprimiam um caráter próprio ao compositor, como, por exemplo, a utilização da sexta corda afinada em Ré¹ na maioria das composições.

¹ A afinação usual do violão é com a sexta corda afinada em Mi.



Sendo a música popular – e mais especificadamente o violão na música popular – ainda um tema pouco focado, alguns trabalhos realizados em outras universidades compuseram a minha bibliografia básica não só com relação ao conteúdo, mas também com relação à condução da pesquisa. A tese de Giacomo Bartoloni “Violão: a imagem que fez escola. São Paulo 1900-1960” trouxe aspectos culturais e históricos na compreensão da trajetória do violão na cidade; a dissertação de Gilson Antunes “Américo Jacomino: Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo” trouxe aspectos mais próximos ao meu objeto, principalmente por se tratar de um violonista que, além de ter sido indiretamente o primeiro incentivador de Armandinho, foi um violonista que atuou nos meios tanto da música popular quanto da erudita.

Apesar de esta pesquisa não focar a produção violonística de Armando Neves para conjunto regional, a leitura das dissertações “Baixaria: Análise de um elemento característico do choro, observado na performance do violão de sete cordas”, de Josimar Machado Gomes Carneiro, e “O acompanhamento do violão de seis cordas no Choro a partir de sua visão no conjunto Época de Ouro”, de José Paulo Becker, foram importantes, pois trouxeram análises e considerações musicais sobre a função e o desenvolvimento do violão no choro.

Quando iniciei a pesquisa sobre Armando Neves, tive a oportunidade de conhecer o jornalista José Oswaldo Colibri Vitta que foi um dos fundadores do “Clube do Choro de São Paulo”, idealizado quando da morte de Armando Neves, em 1976, e inaugurado aos 15 de setembro de 1977. Colibri, como é conhecido, juntamente com o engenheiro e violonista Gilberto Perigo, e o músico e pesquisador Olavo Rodrigues Nunes tinham como um dos objetivos, além de divulgar a música popular, resgatar a vida e a obra de músicos paulistas. O músico escolhido para ser o primeiro da série foi Armando Neves, que falecera em 1976, e o segundo seria o violonista Garoto².

Armando Neves foi amigo pessoal de Olavo Rodrigues Nunes que, conhecendo a produção musical e preocupando-se com a possibilidade de perda após a morte do autor, já vinha catalogando suas obras e recolhendo depoimentos sobre sua vida para uma futura publicação de sua biografia. Como primeiro produto do Clube do Choro, foram gravadas em Lp doze composições de Armandinho

² Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955)



interpretadas por vários violonistas (Paulinho da Viola, Paulinho Nogueira, Carlos lafelice, Vital Medeiros e Antônio Rago), e também o jornal "Urubu Malandro", que no primeiro número traz, além da história do Clube do Choro, uma breve biografia de Armandinho e as partituras das doze obras gravadas no Lp *Armandinho Neves*³. Com a morte de Olavo Rodrigues Nunes, que era músico e o principal pesquisador do trio, a pesquisa sobre a vida de Armandinho foi interrompida, e todo o material arquivado foi guardado em uma caixa no arquivo pessoal de Colibri. Com a dispersão do trio, os projetos do clube tomaram outro rumo que não nos cabe aqui discutir, e o material nunca mais foi manuseado. Todo esse acervo, porém, foi disponibilizado para a minha pesquisa em agosto de 2003, possibilitando-me direcionar a biografia de Armandinho com maior precisão.

Além desse material, foram utilizados também quatro depoimentos de músicos que conviveram com Armandinho em alguma fase de sua vida: Ronoel Simões, Geraldo Ribeiro, Antônio Rago e Francisco Araújo. Ronoel foi violonista e atualmente é possuidor do maior acervo violonístico do Brasil. Armandinho freqüentava sua casa em reuniões que são realizadas até hoje, nas quais músicos e apreciadores do violão se reúnem para tocar e ouvir o repertório violonístico. Além do depoimento colhido em sua casa, dele adquiri o Lp gravado pelo Clube do Choro, uma cópia em CD de um Lp lançado em 1966 por Geraldo Ribeiro só com obras de Armandinho, e uma cópia, também em CD, de uma gravação caseira com Geraldo Ribeiro interpretando outras obras nunca gravadas nem editadas.

Geraldo Ribeiro morou com Armando Neves durante um ano, de 1959 a 1960, e naquele período passou para o papel grande parte de sua obra. Após esse período, gravou um Lp só com obras de Armandinho⁴ e editou as partituras das músicas gravadas pela Editora Fermata. Geraldo Ribeiro foi, sem dúvida, como intérprete ou como professor, o grande divulgador das obras de Armandinho, pois sempre incluía composições deste no repertório de seus alunos.

Antônio Rago, por sua vez, foi integrante do Regional do Armandinho na Rádio Record, no período entre 1937 e 1939. Sua entrevista contribuiu principalmente com relação à atuação de Armandinho como chefe de regional. Já Francisco Araújo, apesar de tê-lo conhecido e freqüentado a sua casa, não conviveu diretamente com ele, pois era muito jovem. A importância de seu depoimento se deu

³ *Armandinho Neves*. São Paulo: Bandeirantes Discos, 1978.

⁴ *Geraldo Ribeiro. Em solos de violão*. Lp. São Paulo: Fermata Discos, 1970.



principalmente por ter sido aluno de José Alves Silva, conhecido como Aymoré. Este foi contemporâneo de Armandinho, tendo tocado com ele em várias formações no decorrer de sua vida; escreveu algumas de suas obras e, mais importante, manteve viva a memória de quatro músicas que, após a morte de Armandinho e a pedido de Olavo Nunes Rodrigues, foram gravadas por ele e escritas por Francisco Araújo.

Todas as entrevistas seguiram o mesmo roteiro, abordando aspectos pessoais entre o entrevistado e Armandinho, e aspectos profissionais e pessoais do próprio compositor. Algumas informações divergentes entre os entrevistados foram solucionadas com a abertura do arquivo em posse do Colibri, que neste trabalho chamaremos de Arquivo Armandinho, como informações sobre data de composição, título e autoria de transcrições das obras.

O primeiro capítulo trata da contextualização histórica da vida de Armando Neves, dividindo-a em três partes: o amador, o profissional e o compositor. A primeira parte refere-se a sua vida até 1929, enquanto dividia seu tempo entre a música e o futebol, e ainda aos primeiros grupos dos quais fez parte e seus primeiros incentivadores.

À segunda parte coube principalmente a sua vida profissional na Rádio Record, entre 1930 e 1960, destacando a importância do Primeiro Concurso de Música Brasileira, realizado pelo jornal A Gazeta, no qual Armandinho foi contemplado com o segundo lugar na categoria instrumentista: violão. Enfoco também os grupos dos quais fez parte, o processo de modernização das transmissões radiofônicas e da inclusão e função das rádios no cotidiano da cidade; e, finalmente, uma discussão também sobre o Armandinho instrumentista, uma vez que, por um lado, nos depoimentos dos entrevistados, foi comum a afirmação que Armandinho não era solista e, por outro lado, através dos recortes de jornais e programas de concerto, constatamos que, por um período de sua vida, atuava como solista e era considerado como tal por importantes músicos que foram seus contemporâneos.

A terceira parte deste capítulo trata do compositor, na qual abordamos o fato de Armandinho ter sido um músico exclusivamente prático e as fases de sua produção como compositor. Buscaram-se suas prováveis influências analisando o contato com músicos e artistas de várias tendências e estilos, combinado com sua desenvolvida habilidade auditiva. Abordamos igualmente as parcerias, os músicos



que se preocuparam em transcrever suas composições e, também, a importância de Geraldo Ribeiro como grande divulgador de sua obra.

A principal fonte utilizada é o arquivo pessoal de Colibri, ou Arquivo Armandinho, contextualizada a partir da leitura de três obras que formam o eixo deste capítulo: *Orfeu Extático na Metrópole*, de Nicolau Sevckenko, *Sonoridades Paulistanas* e *Metrópole em Sinfonia*, de José Geraldo Vinci de Moraes. O Arquivo Armandinho contém um vasto material que inclui, além de pertences pessoais, mais de duzentas fotografias, sendo de 1917 a mais antiga; vinte e cinco programas de concertos; sete recortes de jornais relacionados à sua atuação como jogador de futebol; cinquenta itens entre cartas, documentos de familiares e anotações pessoais; trinta e um documentos pessoais (RG, CIC, Carteira de Trabalho, OMB, etc.); e, finalmente, cinquenta recortes de jornais relacionados às suas atividades como músico.

Armandinho compôs mais de setenta obras entre *mazurcas*, *gavotas*, *valsas*, *prelúdios*, *cantigas*, *canções* e *choros*. Algumas delas, principalmente as mazurcas, prelúdios e gavotas, muito se aproximam de uma linguagem erudita, fato que abriria uma discussão sobre o erudito e o popular e que foge ao intuito deste trabalho. Portanto, para fazer um recorte em sua obra, no segundo capítulo nos restringimos à análise das dezoito composições intituladas “Choro”.

Para tanto dividimos o capítulo em três partes. Na primeira parte, apresentamos um breve histórico do choro com enfoque em São Paulo, e na formação dos chorões paulistas. Na segunda parte, abordamos as características violonísticas de Armando Neves e, finalmente, na terceira parte, identificamos e destacamos os elementos musicais, harmônicos, rítmicos e melódicos que, apresentados em ordem cronológica, demonstram a formação de sua identidade como compositor no decorrer de sua carreira.

O terceiro capítulo é a catalogação das obras em sua totalidade. A principal fonte foi a catalogação feita por Olavo Nunes Rodrigues, a qual, em sua maioria, contém informações baseadas em depoimentos do próprio Armandinho, documentos de sessão de direitos autorais de algumas composições e recortes de jornais. A catalogação encontrada já apresentava uma organização por gênero: choros, valsas, prelúdios, canções, gavotas, maxixes, cantigas e mazurcas. Optamos por manter esta forma de catalogação, porém acrescentamos a esta organização informações como data de transcrição e comentários baseados nas anotações

pessoais do pesquisador Olavo Rodrigues Nunes. Acrescentamos também o item *obras perdidas*, no qual agrupamos as obras das quais não encontramos registros fonográficos ou impressos, porém foram citadas como composições de sua autoria em programas de concertos, recortes de jornal e documentos de cessão de direitos autorais.

As informações contidas nesta catalogação dissolverão a maioria das dúvidas com relação à data de composição, título, dedicatória, autoria das transcrições, numeração das obras, parcerias e existência de manuscrito ou cópia.

Finalizando, apresentamos nas considerações finais as conclusões sobre as questões que permearam a realização deste trabalho. Porque Armandinho nunca teria saído de São Paulo durante toda sua carreira? Quando e por que se deu a opção pela atividade como instrumentista acompanhador ao invés do solista? O fato de ser negro teria influenciado algumas decisões em sua carreira? Quais foram os pontos positivos e negativos advindos do fato de ele ser um músico exclusivamente prático? De que forma o fato de ser um músico exclusivamente prático torna-se presente em suas composições?

Como anexos, apresentamos as transcrições dos depoimentos colhidos para a realização deste trabalho, um anexo iconográfico com documentos pertencentes ao Arquivo Armandinho, as partituras dos dezoitos choros analisados e, por fim, um CD com gravações destes.

Com relação aos depoimentos colhidos, apesar de terem trazido informações importantes a esta pesquisa, infelizmente o depoimento do violonista Francisco Araújo não faz parte do anexo, pois, por motivos técnicos, foi impossível a realização de sua transcrição. A iconografia é composta por uma parte das fotografias e documentos encontrados no Arquivo Armandinho, e que acreditamos importantes para complementar as informações presentes no corpo da pesquisa.

Com relação às partituras, optamos por disponibilizar as que serviram de referência para as gravações e, finalmente, no CD anexo, apresentamos as gravações dos dezoito choros realizadas por mim no ano de 2004, apresentando a minha versão interpretativa dos choros de Armandinho.



1. ARMANDO NEVES - BIOGRAFIA

1.1 O Amador

Sobre o início da vida de Armandinho temos poucos registros. As entrevistas para a realização deste trabalho foram feitas com músicos que conviveram com ele apenas profissionalmente, e não localizamos nenhum parente que pudesse nos detalhar alguns fatos e aspectos importantes de sua vida pessoal.

Encontramos uma breve biografia escrita em 1976, por Alberto Rossi, com a finalidade de constar o nome de Armandinho da *Enciclopédia de Música Brasileira*. Ainda em 1976, após a sua morte, um grupo de amigos criou o primeiro Clube do Choro de São Paulo. Um de seus fundadores e amigo pessoal de Armandinho, Olavo Rodrigues Nunes de Souza, colheu um depoimento sobre sua vida, o qual resultou na breve biografia que foi publicada no primeiro jornal do clube, o “Urubu Malandro”, em agosto de 1978. Encontramos, ainda, alguns recortes de jornal com breves biografias: *Folha de São Paulo*, 07 de março de 1977; *A Gazeta*, 1931 (não foi possível precisar a datas); e *Correio Brasiliense*, 29 de março de 1973, que serviram como base para a tentativa de traçar a sua biografia.

Armandinho nasceu em 28 de novembro de 1902, na cidade de Campinas. Filho de Alípio Neves, brasileiro, negro, falecido em 1913, e Mathilde Calcone Neves (1866 – 1944)¹, italiana de Padova. Teve vários irmãos e irmãs, dentre os quais seu grande amigo e companheiro até o final da vida Alípio Neves, nascido em 30 de julho de 1903 e falecido em 05 de julho de 1975². Até os dezenove anos morou em Campinas, onde concluiu o curso primário³. Armandinho possuía desde cedo duas habilidades que o acompanharam na sua jornada profissional: a música e o futebol. Freqüentava a casa do músico Antônio Paula de Souza⁴, que já naquela época escrevia as melodias que Armandinho inventava, tendo também jogado na Ponte Preta e no Guarani.⁵

¹ Informação obtida no Cemitério do Araçá, em São Paulo, capital.

² Atestado de Óbito nº 38.292. São Paulo, 06 de julho de 1975. Arquivo Armandinho

³ Carteira de Trabalho de Armando Neves. 09 de setembro de 1940. Arquivo Armandinho.

⁴ FILHO, Claver. Recorte de jornal sem identificação. 1973.

⁵ Ibid.

1.1.1 O futebol

Sua paixão pelo futebol o acompanhou por toda a vida. Até 1930, aproximadamente, Armandinho dividiu suas atividades entre o futebol e a música. Através dos recortes jornalísticos arquivados por ele, tentaremos trilhar a sua trajetória como jogador e amante do *football*, e tecer uma breve contextualização daquela época.

Conforme explica Sevcenko (1992), com o desdobramento dos avanços tecnológicos surgiu, ao final dos 1910, uma nova atitude que invadiu o cotidiano do paulistano, refletindo-se nos seus hábitos e na sua estrutura sociocultural: o culto ao corpo e a idéia de que a resistência física era extremamente importante para garantia dos triunfos; o corpo, assim como a sociedade, era vista como uma máquina que, através do aperfeiçoamento, regulação e coordenação de seus maquinismos, poderia melhorar o seu desempenho. (SEVCENKO, 1992, p.48)

Com essa nova mentalidade, vários segmentos da sociedade sofreram alterações; porém, o que nos interessa neste momento é manter o foco nos esportes, mais especificamente no futebol.

A paixão pelo movimento, pela velocidade e pelo máximo de energia gerou um crescimento significativo na prática de esportes e, também, a importação de novas modalidades atléticas, provocando, inclusive, um crescimento econômico que girava ao redor dessas atividades. Surgiram também, na mesma época, os primeiros teóricos da Educação Física, que pensavam e escreviam verdadeiros manuais, com práticas detalhadas para que o indivíduo pudesse melhorar o seu desempenho físico. É interessante observar, como nos lembra Sevcenko (1992), que em seus primórdios a Educação Física estava vinculada ao adestramento animal, indicando que o objetivo do treinamento era agir sobre o inconsciente, tornando o indivíduo mais competitivo, rápido e eficiente no seu desempenho.

Associado aos jovens, não só como símbolo de vitalidade, mas também significando uma ruptura com o Velho Mundo, o esporte virou moda, provocando alterações no hábito de vestir, de aproveitar os momentos de lazer e de atitudes dos paulistanos no cotidiano. É interessante observar aqui que o esporte alcançava todas as classes sociais, vindo a suprir carências de lazer aos menos abastados, e também proporcionando oportunidades de destaque e um certo nivelamento social,

uma vez que os atletas que se sobressaíam, eram tratados como heróis, independentemente de sua origem, raça ou classe social. (SEVCENKO, 1992)

O fato de os esportes alcançarem vários setores da sociedade imprime um marco importante também para a história do futebol, pois a sua prática se populariza e se amplia ocupando espaços em toda a região metropolitana. Em depoimento a Ecléa Bosi, o Sr. Amadeu, nascido em 1906, lembra claramente este momento:

Meu tempo de juventude foi muito empregado no esporte; organizava jogos, escalava os times, dava notícias para a Gazeta. Dirigi o clube São Cristóvão aí do Brás, composto de vendedores de jornal [...] Nós pagávamos para jogar, ninguém ganhava; quem perdia chorava, tinha amor no clube. Eu comecei a jogar com nove anos. Naquele tempo tinha mais de mil campos de várzea. Na Vila Maria, Canindé, na Várzea do Glicério, cada um tinha mais ou menos cinqüenta campos de futebol. Penha, pode pôr cinqüenta campos. Barra Funda, Lapa, entre 20 e 25 campos. Ipiranga, junto com Vila Prudente, pode pôr uns cinqüenta campos. Vila Matilde, uns vinte [...] Cada campo tinha um clube, e quando tinha clube, vinha o progresso. No domingo vinham duas mil pessoas assistir, e começava o comércio, o progresso". (BOSI, 1995. p.137).

Trazido em 1894 pelo inglês Charles Miller, o futebol era inicialmente praticado pela elite paulistana, como os funcionários de alguns bancos e da São Paulo Railway Company. Vinci de Moraes nos lembra, em *Sonoridades Paulistas*, que os ingleses tiveram grande participação no processo de metropolização da cidade através de empresas como a São Paulo Trainway Light and Power, Cia. Água e Luz, a São Paulo Railway Company, a Cia. City de Desenvolvimento, entre outras, e foram também grandes incentivadores dos esportes. Em 1900, com a Fundação do Club Atlético Paulistano, o futebol foi organizado oficialmente e passou-se a disputar campeonatos. (BRANDÃO, 1996, p. 14).

Durante os primeiros anos do século XX, surgiram clubes, agremiações e associações que eram mantidas pelos próprios sócios e que, ao final da década de 1910, formaram uma grande coligação esportiva que tinha como principal função atuar como entidade fomentadora, supervisora e coordenadora de toda a vida desportiva que surgia na cidade: A Associação Paulista Sports Athléticos.

Dentre todos os esportes, o futebol foi o que mobilizou e atingiu o maior número de pessoas na cidade, levando multidões inesperadas aos jogos, gerando o

aparecimento de torcidas fiéis e rivais⁶. (SEVCENKO, 1992, p.58) O futebol atingiu dimensões políticas com o próprio prefeito de então, Washington Luís (1870 - 1957) investindo no esporte e criando o primeiro Campeonato Sul-Americano de Football⁷, no qual nove entre os onze jogadores da Seleção Brasileira eram paulistas. São Paulo tornava-se o centro do esporte no Brasil.

Em 1918, ainda em Campinas, Armandinho filiou-se à Associação Paulista Sports Athléticos, tendo então seu primeiro registro como jogador de futebol amador, jogando pelo time 1º de Maio Futebol Clube⁸. Em 28 de abril de 1922, contribuindo como atleta, foi considerado sócio “isento de mensalidade”, no terceiro aniversário do Amparo Athlético Club, ano em que foram inaugurados sua sede e o jornal O Amparo Athlético, “*Orgam*” dedicado ao Amparo Athlético Club⁹.

Até o ano de 1929, Armandinho defendeu vários times paulistas: em 1925, jogou pelo Santo Amaro Futebol Clube; em 1927, pelo Sport Club Corinthians Paulista; em 1928, pelo São Bento Futebol Clube. Os jornais da época relatavam e descreviam os jogos de uma forma que transportava o leitor ao campo; apresentavam a escalação das equipes, a descrição dos melhores lances e até a avaliação da arbitragem. Adiante reproduziremos trechos nos quais encontramos referência aos gols assinalados por Armandinho e à sua atuação que, a nosso ver, atestam a sua qualidade e eficiência como jogador¹⁰.



Santo Amaro Futebol Clube. Armandinho é o terceiro da direita para a esquerda.

⁶ Em 23 de junho de 1919, Corpus Christi, data que coincidiu com um dos jogos entre o Paulistano e o Palestra, segundo jornais da época, houve desfalque na presença do público masculino à procissão devido à sua enorme assistência ao jogo.

⁷ A final deste campeonato foi disputada entre Brasil e Uruguai, com vitória da seleção brasileira por 1 x 0, resultado este que inspirou Pixinguinha a compor um de seus choros mais famosos: “Um a Zero”. (CABRAL, 1997, p. 49).

⁸ Carteira de Identidade. Arquivo Armandinho.

⁹ Jornal O Amparo Athlético. Amparo: 28 de abril de 1922, número 1.

¹⁰ Alguns recortes jornalísticos sobre futebol estão apresentados na íntegra no anexo iconográfico deste trabalho.

Nesta foto da equipe do Santo Amaro Futebol Clube, em jogo realizado pelo Campeonato Municipal de 1925, no campo do Floresta¹¹ podemos notar a presença de um público numeroso no estádio, atestando a inclusão e crescimento do futebol como opção de lazer para a população, e, como discutiremos ainda neste capítulo, a presença de apenas quatro integrantes negros na equipe.

Em 29 de outubro de 1927¹², foi anunciada a sua estréia pelo Corinthians contra o Independência (4 x 2), no campo do Palestra, atual estádio da Sociedade Esportiva Palmeiras: "Como se vê, ocupará a posição de centroavante o jogador Armandinho, novo elemento do Corinthians, e do qual se dizem maravilhas".

E, no dia seguinte, o anúncio da vitória¹³ e, em meio à descrição do jogo, a referência ao gol de Armandinho: "Os ataques do Independência são realmente mal-rematados. Ribas chuta na trave e Peres atira fora. Numa escapada, Armandinho marca o terceiro gol do Corinthians".

Sua permanência no Corinthians foi curta, pois, em 1928, integrando a equipe do São Bento, Armandinho marcou o único gol da partida contra o Hespânia, em partida realizada em Santos¹⁴: "Quando só faltavam oito minutos para o término da peleja, Armando, aproveitando um centro curto da extrema, conquistou o único ponto para o São Bento".

Nos dois últimos recortes jornalísticos nos quais encontramos referência ao "mestre das fintas e arremates"¹⁵, Armandinho consta como integrante da equipe do São Bento, informação que nos sugere ter sido esta, a última agremiação na qual tivesse atuado antes de se dedicar exclusivamente à música.

Em novembro de 1929, na partida São Bento 5 X 3 Palmeiras: "No início, Picho, recebendo a bola de Armandinho, escapa e passa a Valeriano, que pratica diversas fintas, e marca o segundo ponto do São Bento. Depois de vários lances, Scott recebe um passe de Faria e escapa. Centra depois a Lobo, que por sua vez entrega depois a Tito, que, com magnífico chute, empata novamente a partida. Logo

¹¹ O campo do Floresta pertenceu ao São Paulo Futebol Clube, e hoje pertence à Portuguesa de Desportos, levando o nome de Dr. Oswaldo Teixeira Duarte, conhecido como Canindé. (BRANDÃO, 1996, p.14)

¹² Recorte de Jornal sem identificação, outubro de 1927. Arquivo Armandinho.

¹³ Idem.

¹⁴ Recorte de Jornal sem identificação, 1928. Arquivo Armandinho.

¹⁵ Recorte do jornal *A Gazeta*, edição de 16 de julho de 1929.

depois, Armandinho escapa e Japonês concede toque na área penal, que redonda em gol".¹⁶

E, ainda em novembro, a notícia sobre a partida São Bento 3 X 1 Germânia: "Do São Bento é digno de nota o jogo desenvolvido por Armandinho e Picho, que com maestria e precisão têm desenvolvido jogo apreciável".¹⁷

Apesar de ter abandonado a carreira futebolística, continuou ligado informalmente ao futebol¹⁸, acompanhando o crescimento do esporte e não perdendo oportunidades de participar ou assistir a jogos. Como veremos, esta opção profissional se deu de forma gradativa, uma vez que existem registros de suas atuações, tanto em conjuntos musicais e eventos artísticos quanto em partidas futebolísticas, com datas concomitantes. Vejamos como se deu seu ingresso no ambiente musical paulista.

1.1.2 A música

Segundo o depoimento dado a Olavo Rodrigues Nunes, o fato de ter conhecido o trio Canhoto – Abigail – Viterbo foi um grande incentivo para se direcionar à profissão de músico. Este trio estreou em São Paulo, em 1919, alcançando grande sucesso nos teatros da cidade¹⁹. Viterbo Azevedo era folclorista; Abigail Gonçalves, uma cantora de apenas dez anos de idade que já despontava por seu talento; e, ao violão, Américo Jacomino²⁰, "o violão mais original e mais completo que esta cidade já ouviu, o compositor admirado e aplaudido de "Abysmos de Rosas".²¹

Após tê-los visto tocar, Armandinho arrumou um violão em 1920 e procurou um professor, que, ao invés de incentivá-lo a estudar música, incentivou-o a continuar seu aperfeiçoamento musical da forma como vinha fazendo até então: "de ouvido", através da sua intuição e capacidade de absorver influências musicais. O violonista Geraldo Ribeiro diz que, até o final da vida, Armandinho tinha a seguinte

¹⁶ Recorte de jornal, sem identificação, de novembro 1929. Arquivo Armandinho.

¹⁷ Recorte de jornal sem identificação

¹⁸ Ver, no anexo, recorte sobre o jogo entre as emissoras e sobre a viagem do trio da Record a Santos.

¹⁹ Recorte de jornal sem identificação. 1931.

²⁰ Américo Jacomino (1884-1928). Conhecido como Canhoto, foi considerado o primeiro violonista brasileiro de concerto.

²¹ Recorte de jornal, sem identificação, de 1936. Arquivo Armandinho.



resposta quando indagado se conhecia partitura: “Partitura? Ah, sim, conheço de vista”.²²

Conheceu, então, os irmãos Joaquim e José Matoso, violonistas que atuavam em cinemas, teatros e circos, e que o auxiliaram no aperfeiçoamento ao instrumento²³. Em 1923, conheceu Gustavinho, violonista que conhecia teoria musical, e Zezinho, que “tocava de ouvido”, “orelhudo”²⁴, como ele. Zezinho mostrou-lhe alguns choros, incentivando-o ainda mais ao estudo. O ano de 1923 também marca sua vida com a estréia profissional: em 10 julho, ao lado de Paraguassu²⁵ e outros artistas que faziam sucesso, no “Cine Oberdan – o mais confortável do Brás”.²⁶

Acreditamos ser relevante aqui destacar a importância e o valor do cinema no início do século XX, pois, assim como os esportes, também sofreu importantes modificações com a expansão urbana e foi determinante para a semiprofissionalização dos músicos. Ao final da década de 1910, os aparelhos cinematográficos progrediram tecnologicamente, tornando-se mais baratos e, conseqüentemente, passando a ser mais comercializados. Aos poucos, vários teatros abriram espaço para esses aparelhos, modificando sua programação exclusivamente para a exibição de filmes, gerando um *boom* de cinemas por vários bairros da cidade. (MORAES, 1995, p.178)

Também chamados cine-teatro, suas programações incluíam uma atração principal, como uma companhia de ópera, teatro de revista ou, mais adiante, no início da década de 1920, um filme e, nos intervalos, uma programação musical. Por serem mudos os primeiros filmes exibidos, os cinemas passaram a contratar músicos para preencher a lacuna do som com música ao vivo. A principal função destes músicos era preencher o vazio sonoro dos cinemas e o ruído dos projetores, sendo que, para tanto, não havia repertório definido, deixando a cargo de sua criatividade a sincronia entre a música e a cena. (MORAES, 1995, p.181).

²² Depoimento de Geraldo Ribeiro, colhido em novembro de 2002, em sua residência, em Tatuí.

²³ Dados compilados por Alberto Rossi para a *Enciclopédia da Música Popular Brasileira*, em 1963. Arquivo Armandinho.

²⁴ “Orelhudo” é um dos termos usados até hoje para designar as pessoas que, não tendo familiaridade com a notação musical, tocam apenas “de ouvido”.

²⁵ Roque Ricciardi (1894 - 1976). Paulista, filho de imigrantes italianos, ficou conhecido como Paraguassu. Cantor de serenatas e violonista, participou das primeiras gravações mecânicas realizadas no início do século XX e, ao contrário da maioria dos músicos, desenvolveu toda a sua carreira artística em São Paulo.

²⁶ “Armandinho, chorão paulista, coração brasileiro”. In *Urubu Malandro*. São Paulo, agosto de 1978, p. 7.

Além dos músicos que acompanhavam os filmes, os cinemas também contratavam orquestras para tocar em suas salas de espera, hábito que permaneceu temporariamente quando a tecnologia já possibilitava o cinema falado, ao final da década de 1920. Tocavam nos cinemas tanto os músicos eruditos quanto os populares, os profissionais ou os amadores, como Souza Lima (1898-1982), Camargo Guarnieri (1907-1992), Francisco Mignone (1897-1987), Garoto (1915 - 1955), Canhoto (1889-1928), Armandinho (1902 -1976), Paraguassu (1894 -1976), entre outros. Com o desenvolvimento do cinema falado, houve uma grande perda de espaço de profissionalização, e os músicos migraram para outras formas de sustento, como as rádios, a produção de trilhas sonoras, a indústria do disco, inaugurando um novo momento na música popular brasileira.

O cinema representou não só uma nova possibilidade de sustento para muitos músicos, mas também um espaço para demonstrarem e praticarem suas habilidades. Foi neste espaço que importantes conjuntos musicais, como Os Oito Batutas, no Rio de Janeiro, e os Chorões Sertanejos, em São Paulo, entre inúmeros outros, despontaram no cenário da música popular brasileira.

1.1.3 Os primeiros conjuntos e as primeiras atuações radiofônicas

Armandinho, além de competente, adaptava-se bem às rápidas mudanças advindas da modernização, inserindo-se e atuando cada vez mais no meio musical. Por volta de 1923, passou a acompanhar Paraguassu em serenatas. Entre 1927 e 1928, integrou o grupo Turunas Paulistas como Rangé, ao lado dos músicos Alexandre Carrara (Buritama), Manuel dos Santos (Pile), José Sampaio, Benedito dos Santos (Flor da Faina), Mário Ramos (Ave Céu), José dos Santos (Gama), Cavalheiro Mulato (Canindé), Domingos Marino (Catolé), Mário Boquiaberta (*Mandinga*) e Flores Peçanha, o declamador Plínio de Castro Ferraz e os cantores Arnaldo Pescuma e Paraguassu. Seus integrantes se vestiam com trajes e utilizavam pseudônimos sertanejos, assunto que discutiremos adiante. Com este grupo, apresentou, no dia 08 de maio de 1927, no Teatro Municipal de São Paulo, e nos dias 20, 21 e 22 do mesmo mês, no Teatro Boa Vista, o espetáculo "Noite Brasileira".²⁷ Idealizado por Canhoto, neste espetáculo foram apresentados números

²⁷ "Noites Brasileiras". 20 de Maio de 1927. Programa cedido pelo pesquisador Gilson Antunes.



de música e curiosidades regionais, indicando existir uma preocupação com relação ao resgate e divulgação da música brasileira. Este espetáculo “ficou na memória” dos paulistanos, sendo resgatado por um jornalista quando da segunda colocação obtida por Armandinho no Primeiro Grande Concurso de Música Brasileira, realizado em 1931:

Armando Neves, o Armandinho, ou melhor, o Range das Noites Brasileiras de “Canhoto” [...] os “Turunas Paulistas”, estes foram os verdadeiros intérpretes das “Noites Brasileiras” de Canhoto; estes foram os artistas que, em nosso Municipal e no Boa Vista em 1927, escreveram uma das páginas mais bonitas da história da nossa música regional, com aqueles programas inesquecíveis de “o que é nosso”.²⁸

Ainda em 1927, Armandinho iniciou a sua trajetória radiofônica, passando a compor o quadro de artistas da Rádio Educadora Paulista, exercendo a função de chefe de regional. Participou de mais dois grupos que atuavam intensamente na capital e interior: o “Os Oito Turunas” e o “Batutas Paulistanos”. Os nomes dos grupos citados parecem ter sido influenciados por grupos que passavam por São Paulo trazendo novas músicas e idéias: “Os Turunas Pernambucanos”, “Os Turunas da Mauricéia”, de Pernambuco, e, principalmente, “Os Oito Batutas”²⁹, do Rio de Janeiro.

Este grupo criado em 1919 no Rio de Janeiro, e tendo componentes músicos como Pixinguinha e Donga, excursionou pelo Brasil entre 1919 e 1922, e foi o primeiro grupo brasileiro a levar para a Europa, em 1922, um repertório puramente brasileiro, com choros, maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas e batuques. Vale ressaltar, aqui, a importância dos integrantes do conjunto na gênese de um gênero musical que se tornaria um símbolo da música brasileira, o samba. Musicalmente bastante semelhante ao maxixe, o samba era praticado pelas comunidades negras dos morros do Rio de Janeiro.

²⁸ Grande Concurso de Música Brasileira. Recorte de jornal, sem identificação, de 27 de março de 1931.

²⁹ Os Oito Batutas. No ano de 1919, havia uma orquestra que tocava no Cinema Palais, no centro do Rio de Janeiro. O cinema passava por problemas financeiros, tendo sido necessária, a mando de seu gerente, Isaac Frankel, a redução do número de músicos que compunham o conjunto que lá se apresentava. Os componentes que ficaram foram: Alfredo da Rocha Viana, conhecido como Pixinguinha, seu irmão, Osvaldo Viana, o China, Ernesto dos Santos, o Donga, Raul Palmieri, Nelson Alves, José Alves Luis Silva e Jacob Palmieri. O grupo, apelidado de Os Oito Batutas pelo próprio gerente, Isaac Frankel, logo começou a tocar em vários cinemas do Rio de Janeiro e, em poucos meses, começaram a viajar pelo país.

Naquele tempo [1920] não havia clubes dançantes. Os bailes eram feitos em casa de família. Em casa de preto a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de preto havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba na sala do fundo e a batucada no terreiro. A maioria dos sambistas e dos chorões era de cor. Branco quase não havia". (PEREIRA, 2001 p. 221)

Não há dúvida de que este grupo, Os Oito Batutas, teve suma importância na divulgação e valorização da música popular brasileira; porém, o que nos interessa aqui é conhecer alguns grupos que acreditamos terem sido formados sob sua influência. Em 1921, surgiu em Recife o grupo "Turunas Pernambucanos", que tinha como componentes: Severino Rangel (Ratinho) ao saxofone; José Calazans (Jararaca) ao violão e canto; Cipriano Silva ao violão; Robson Florence (Sapequinha) ao cavaquinho; Aldemar Adour (Cobrinha) pandeiro e ganzá; Artur Costa (Sabiá) reco-reco e canto e Romualdo Miranda (Bronzeado) ao violão. Estrearam no Rio de Janeiro, também no cinema Palais, em 1922, e no seu repertório traziam "músicas do norte, caboclos brasileiros, cantigas do sertão, emboladas e desafios". A partir de então, João Pernambuco³⁰ ao violão, Jacob Palmieri (Jandaia) ao pandeiro e Felinto de Moraes (Caxangá), também ao violão, passam a integrar o conjunto.

Em 1927, mais um grupo vindo do norte, os "Turunas da Mauricéia", apresenta-se no Rio de Janeiro e em São Paulo, trazendo novamente emboladas e canções sertanejas e tendo como integrantes Romualdo Miranda, João Frazão e Manuel Lima aos violões, Augusto Calheiros ao canto, João (Luperce) Miranda ao bandolim, com os respectivos apelidos: Patativa do Norte, Riachão, Guajurema, Piriquito e Bronzeado. Além do repertório, a forma de se vestirem e o uso de apelidos relacionados com a vida sertaneja foram logo incorporados pelo violonista paulista Américo Jacomino na criação do grupo "Os Oito Turunas", e pelo próprio Armandinho na criação dos "Chorões Sertanejos", em 1927³¹. É interessante observar ainda a semelhança entre os nomes dos conjuntos ao utilizarem os termos "Turunas" e "Batutas". A utilização desses termos, que são sinônimos e significam

³⁰ Sobre o ingresso de João Pernambuco no conjunto "Os Oito Batutas" ver: CABRAL, Sergio. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997, p. 51.

³¹ "Armandinho, chorão paulista, coração brasileiro". In: *Urubu Malandro, Caderno do Clube do Choro de São Paulo*. 1978. p.11.

“negro valente” e “valentão”³², respectivamente, leva-nos a crer em uma certa competição musical entre os estados.

Já o grupo “Chorões Sertanejos”, criado por Armandinho em conjunto com Raul Torres (1906-1970), também se apresentava com trajes típicos; porém, ao acrescentar ao nome o termo “Chorões”, demonstrava uma mescla entre a música urbana e a música sertaneja. O grupo, que teve como primeiros integrantes Raul Torres – “Bico Doce”; Antônio Del Bagno – “Nho Lao”; José Alves da Silva (Aymoré) – “Ranzinza”; Armando Neves – “Lampeão”; e Arthur Santana (Azulão), permaneceu em atividade até 1931, coincidindo o seu término com o avanço do cinema falado já referido anteriormente.



Os Chorões Sertanejos, em foto da década de 1920.

Da esquerda para a direita: Armando Neves (Lampeão); Arthur Santana (Azulão); Antônio Del Bagno (Nho Lao); José Alves da Silva -Aymoré- (Ranzinza); Raul Torres (Bico Doce).

Com este grupo, Armandinho atuou em praticamente todos os cinemas da cidade, chegando a gravar algumas músicas pelo selo Parlophon³³. Até o seu término, o conjunto sofreu algumas alterações, passando a fazer parte dele músicos

³² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

³³ “Armandinho, chorão paulista, coração brasileiro”. In: *Urubu Malandro, Ccaderno do Clube do Choro de São Paulo*. 1978. p. 8.

que despontaram no cenário da música popular, como Garoto (Aníbal Augusto Sardinha), ao cavaquinho, e Atílio Grany, à flauta, que integraram o conjunto em 1930³⁴ com os pseudônimos “Moleque” e “Canário”, respectivamente. Vale ressaltar que o contato entre Garoto e José Alves Silva, ou Aymoré, como ficou conhecido, gerou uma das duplas mais ativas das rádios brasileiras na década de 1930.

Como nos lembra o pesquisador Pereira (2001), o repertório executado pelo grupo, uma mescla entre músicas identificadas com fontes culturais estrangeiras (valsas e polcas), ritmos nordestinos (que exploravam temas e assuntos quase sempre em oposição à cidade, como cocos e emboladas) e, finalmente, músicas identificadas com a tradição negra da cultura brasileira (como o maxixe), era um reflexo claro do momento vivido pela música brasileira em meio ao crescimento urbano e aos avanços tecnológicos:

Em São Paulo e no Rio, até a década de 1930, assistiu-se à música e aos elementos culturais a ela mais diretamente ligados transformarem-se em foco de resistência de valores ruralistas e em mensagens do nosso sertão. Durante todo esse período, nos palcos cariocas (e paulistas) e depois até mesmo na rádio, falar como sertanejo, cantar e versejar como sertanejo vestir-se e usar pseudônimos sertanejos eram mais do que moda, pois se tornara uma imposição aos interpretes e criadores, na medida em que esta volta para o sertão era um retorno estimulante e estimulado às fontes de brasilidade, descaracterizadas pela vida urbana”. (PEREIRA. 2001. p. 192)

O texto da música de Armandinho, Flor da Saudade (±1930), retrata bem a temática sertaneja à qual nos referimos.

Flor da Saudade -1931.

Parte A

Lá na roça eu conheci
Uma caboca maneirosa
Lá num vale, um bem-te-vi
Derrubava a flor cheirosa
Foi na sombra do ingazeiro
Que a caboca me contou
Que era mesmo um cativoiro
Amarrada pelo amor

Parte B

Você não olha mais pra mim
Não sei por que não sei não
Vou matar o bem-te-vi
Que não tem mais coração
Bem-te-vi não cante assim
Não derrube flor cheirosa
Não zombe mais de mim
Nem da caboca maneirosa.

³⁴ ANTÔNIO, Irati & PEREIRA, Regina. *Garoto - Sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p 59.

Apesar de composta em 1931 e executada pelo próprio Armandinho em programas radiofônicos no mesmo período, não sabemos ao certo qual teria sido o gênero desta composição. A única gravação encontrada foi realizada pela dupla Cascatinha e Inhana³⁵, provavelmente na década de 1950, quando estes ingressaram na Rádio Record. Classificada como “Toada-Baião”, e apresentada em compasso binário.

A Parte A é apresentada como um lamento acompanhado por violões, cavaquinho e acordeom, em contraste com a Parte B, na qual são inseridos instrumentos de percussão fazendo a marcação típica do baião. Esta observação se dá pelo fato de o gênero baião ter se popularizado com a vinda do sanfoneiro Luiz Gonzaga no final da década 1940, abrindo a possibilidade de alteração no gênero original da música quando de sua gravação.

Em 1928, Armandinho passou a atuar na Rádio Record, integrando o grupo regional ao lado de Barreto, Pinheirinho (cavaquinho) e Nestor (violão tenor). Vale lembrar que o fato de participarem como artistas nas emissoras radiofônicas propiciava aos músicos a possibilidade de representá-las atuando em teatros e outros espaços de entretenimento, e também se apresentava como uma real possibilidade de profissionalização. Em fevereiro do mesmo ano, aconteceu no Theatro Boa Vista uma apresentação do “Cocktail Bandeirante”, um conjunto de variedades integrado por artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, e tendo como atração especial a cantora Adelina Fernandez – A rainha do fado português e seus famosos guitarristas. Em nota no jornal se lê: “Do conjunto fazem parte Barreto, Armandinho, Pinheirinho e Nestor, o famoso quartetto da Record”.³⁶

No período de 17 de fevereiro a 04 de março de 1928, foi confiada ao violonista Canhoto a tarefa de organizar uma Orquestra Típica, de instrumentos de cordas, constituída por músicos de São Paulo, para se apresentar no Salão de Automóveis da empresa automotiva General Motors, evento este realizado no Cine Odeon. Não sabemos qual foi o repertório executado por este grupo, porém não resta dúvida sobre a importância de seu registro em fotografia, na qual podemos, além de apontar a quantidade de músicos paulistas reunidos, identificar outros tantos que se destacariam no cenário artístico brasileiro.

³⁵ Cascatinha e Inhana: Francisco dos Santos, o Cascatinha - Araraquara, SP - 20/4/1919 - São José do Rio Preto, SP - 14/3/1996. Ana Eufrosina da Silva Santos, a Inhana - Araras, SP - 28/3/1923 - São Paulo, SP - 11/6/1981

³⁶ Recorte de jornal, sem identificação, fevereiro de 1928. Arquivo Armandinho.





Armandinho é o quarto da direita para a esquerda e Garoto³⁷, com apenas doze anos, é o quinto na primeira fileira e na mesma direção, e Zezinho³⁸, o futuro Zé Carioca, é o sétimo.

Em dezembro do mesmo ano, apesar de ainda não estar registrado legalmente na emissora, o que viria a acontecer apenas em 1931, Armandinho foi presenteado pelos diretores da Rádio Record com um violão da marca Del Vecchio, em consideração ao fato de ser o elemento mais antigo do regional da rádio e um propagandista da música brasileira.

Como referimos anteriormente, Armandinho aproveitou as oportunidades surgidas para atuar em atividades as quais dominava, o futebol e a música. Estas atividades, porém, não lhe davam a estabilidade financeira para sobreviver.

³⁷ Aníbal Augusto Sardinha. (1915-1955) Paulista, conhecido como Moleque, Moleque do Banjo e finalmente Garoto, por ter começado sua carreira desde menino, aos 11 anos. Foi um virtuose, dominando todos os instrumentos de cordas dedilhadas. Atuou junto ao Bando da Lua e Carmem Miranda na década de 1940, e é considerado por muitos o compositor precursor da bossa nova.

³⁸ José Patrocínio de Oliveira (1/02/1904 -22/12/1987) Natural de Jundiá, integrou o elenco de artistas da Record, tendo tocado ao lado de Armandinho no Trio da Record e no Regional do Armandinho. Na década de 1940 partiu para os Estados Unidos, tendo participado de filmes e programas radiofônicos. Ficou conhecido como Zé Carioca por ter inspirado o produtor Walt Disney na criação do personagem de histórias em quadrinho.

atividades, porém, não lhe davam a estabilidade financeira para sobreviver. Segundo Olavo Rodrigues Nunes, ainda em 1927, Armandinho teria sido empregado como funcionário público municipal e, apesar de não ser possível precisar exatamente a data de sua contratação, sabemos que exerceu o cargo de Fiscal Sanitário na carreira de “servente-contínuo-porteiro” até 1955, quando se aposentou por “antiguidade”.³⁹

Como veremos adiante neste capítulo, uma grande parte dos instrumentistas atuantes nas emissoras radiofônicas mantinha uma profissão paralela como forma de complementar a renda mensal, uma vez que apenas as atividades musicais não eram suficientes para tal. Com Armandinho não foi diferente, e acreditamos que sua atuação como funcionário público lhe serviu de suporte para que, uma vez completamente integrado à vida artística paulistana, pudesse se dedicar à sua carreira como músico.

1.2. O Profissional (1931-1961)

A década de 1930 representa um período de grandes transformações na vida de Armandinho. Dois fatos nos servirão de apoio: a inauguração da Rádio Record e sua influência na vida de Armandinho, e a realização do Primeiro Concurso de Música Brasileira.

1.2.1. A era do Rádio

Na década de 1920, havia quatro emissoras atuando na cidade de São Paulo: a Rádio Educadora Paulista, que iniciou suas atividades oficialmente⁴⁰ em fevereiro de 1924; a Rádio Club Paulista, fundada em 18 de junho de 1924, a Rádio Record, fundada em 1928; e finalmente a Rádio Cruzeiro do Sul, fundada em 1929 (MORAES, 2000, p.62).

Naquele período, assim como no futebol na década anterior, as rádios funcionavam como associações nas quais os indivíduos participavam pagando uma mensalidade e reunindo-se para ouvir as emissoras ao redor de um aparelho. Seguindo a idéia inicial de Roquete Pinto, de “fazer das emissoras veículo de

³⁹ Termo usado no documento de aposentadoria. Arquivo Armandinho.

⁴⁰ TOTA, Antônio Pedro. *A locomotiva no ar – rádio e modernidade em São Paulo. 1924 – 1934*. São Paulo: Secretaria da Cultura/PW, 1990, p 27. Segundo o autor, em 30 de novembro 1923 a Rádio Educadora Paulista já havia iniciado suas transmissões.

divulgação cultural e de educação”, a primeira rádio paulista, Sociedade Rádio Educadora Paulista, foi criada com o propósito de “educar o povo sob o ponto de vista artístico intelectual e cívico por meio da radiotelephonia”. (MORAES, 2000, p. 50)

Havia uma legislação¹ que proibia a veiculação de qualquer tipo de propaganda, o que fazia com que as rádios dependessem exclusivamente do recurso financeiro das mensalidades de seus contribuintes, restringindo, portanto, a prática do rádioamadorismo às pessoas de posse, ou seja, novamente como o futebol em seus primórdios, era uma prática da elite paulista, possível apenas para pessoas com uma certa condição financeira.

Sem qualquer intuito comercial, as rádios, mantidas por estas associações ou clubes, alternavam horários de emissão das programações para não estabelecer concorrência entre si. Os músicos, técnicos e artistas que trabalhavam nas rádios eram, em sua maioria, amadores e não recebiam dinheiro para executar suas funções. Como observamos no depoimento abaixo, alguns músicos usavam pseudônimos para não serem confundidos com profissionais ou, em alguns casos, para não serem relacionados à música popular.

Comecei a compor e a cantar em 1928, formando um conjunto só de brancos. Usei pseudônimo porque tinha vergonha de ver meu nome relacionado ao samba e à música popular. (ALMIRANTE, 1963, p. 63)

Naquele momento, final dos anos 1920, o rádio não sendo ainda um veículo de comunicação de massas, não era utilizado de forma individual, mas sobretudo de modo coletivo no espaço privado das famílias e amigos, ou em praças e festas.

A partir de 1930, houve uma transformação importante no perfil das rádios, pois de educativas passaram a ter um caráter comercial, cujo novo lema era distrair. Com os novos avanços tecnológicos, os rádios diminuíram de tamanho e se tornaram mais acessíveis, adentrando a residência da população paulista² e iniciando a sua progressiva transformação em veículo de comunicação de massa. Esses fatores propiciaram um aumento no número de ouvintes, estimulando o

¹ Decreto nº 16.657, de 05 de novembro de 1924: normas para a prática da telefonia sem fio por sociedades civis sem fins lucrativos, sendo proibida a veiculação de publicidade. [TOTA, 1990, p. 35].

² Apenas na década de 1940 as rádios se tornaram mais acessíveis economicamente a outros estados além de São Paulo e Rio de Janeiro. (CALDAS, 1995, p. 60)

crescimento da indústria radiofônica que, para manter e atrair novos ouvintes, passou a diversificar a sua programação.

Em conjunto com essa diversificação, tornou-se necessária a profissionalização dos músicos e artistas que trabalhavam nas rádios. Assim como ocorreu no futebol, o rádio passou a ser usufruído pela população de baixa renda. (PEREIRA, 2001, p. 61) Os programas de auditório, realizados no início em pequenas salas e ao final dos anos 1930 em grandes auditórios, começaram a tomar forma, atraindo e ampliando ainda mais o contato com novos ouvintes.

Todo esse movimento estimulou o surgimento de outras rádios em meados da década de 1930, como a Rádio Kosmos (1934), a Rádio Difusora (1934), a Rádio Excelsior (1934), a Rádio São Paulo (1934), a Rádio Cultura (1934) e a Rádio Tupi (1937).

Faremos aqui um recorte que julgamos imprescindível para situar Armandinho.

1.2.2 A Rádio Record: uma breve história

Fundada em 1928 por Álvaro Liberato de Macedo, a Rádio Record foi comprada, em 1931, por Paulo Machado de Carvalho, que alterou o rumo da rádio, direcionando-a para um lado mais comercial e popular. (MORAES, 2000, p. 62) Com o intuito de aproximar da emissora novos ouvintes e torná-la mais popular, a primeira alteração que se fez notar foi mudança na linguagem dos locutores, ou seja, a forma como se dirigiam aos ouvintes. Utilizando um linguajar menos formal e mais próximo do cotidiano, ao invés de se referirem ao ouvinte como “vossa excelência”, passaram a chamá-lo de “você” e “amigos ouvintes”. Essa nova forma de tratá-los estimulou e abriu possibilidades para que os ouvintes se aproximassem, sugerindo, inclusive, alterações na programação através de cartas e telefonemas. Outra transformação significativa foi aplicada nos moldes dos programas, que passaram a ser mais curtos e variados, dirigidos a várias comunidades de imigrantes e, principalmente, incluíam cada vez mais a música popular brasileira.

Em 1932, um fato que modificou profundamente o foco financeiro das emissoras, refletindo-se diretamente na sua relação com os ouvintes, foi o surgimento da legislação referente à publicidade radiofônica, a partir da qual o elo “emissora-ouvinte” passou a contar com um terceiro elemento, o anunciante. As

emissoras, não dependendo mais das associações e dos clubes, passaram a ter como objetivo principal o aumento de audiência, visando, inclusive, a um retorno financeiro para o seu anunciante, cumprindo, a partir de então, a função de veículo comercial. (CALDAS, 1995, p. 54)

Com esse novo recurso financeiro injetado pelos anunciantes, as emissoras passam a ter a possibilidade de contratar músicos e artistas, passando a compor seus *castings* fixos de conjuntos regionais, pequenas e grandes orquestras, regentes e cantores. Novamente a Rádio Record deu o primeiro passo, tendo sido a primeira emissora a formar uma equipe de artistas permanentes, sempre disponíveis para preencher a programação. São dessa época os cantores Vassourinha, Arnaldo Pescuma, a dupla sertaneja Alvarenga e Ranchinho, entre outros. (CALDAS, 1995, p. 57)

Ainda em 1932, durante a Revolução Constitucionalista, os diretores da Record organizaram a primeira cadeia de emissoras do país com a Rádio Cruzeiro do Sul, a Rádio Educadora e a Rádio São Paulo, no intuito de irradiarem as notícias da revolução em primeira mão, levando à projeção da rádio paulista por todo o Brasil, ampliando ainda mais seus ouvintes.

À medida que se dava essa ampliação, surgia a necessidade de novas instalações para suprir o número crescente de ouvintes participantes dos programas de auditório. É interessante observar um fato que confirma o caráter diferenciado da Rádio Record com relação às emissoras paulistas naquele período. Em sendo uma fase de aproximação com o povo, as rádios cariocas transformavam seus espaços físicos de forma que pudessem direcionar seus programas para as grandes camadas, trazendo o povo para seus espetáculos.

Já, em São Paulo, a preocupação era a de manter salas luxuosas, buscando atrair principalmente a elite paulista. (TINHORÃO, 1981, p. 52) Diferentemente das rádios paulistas em geral, a Rádio Record seguiu a mentalidade carioca ao alugar, em 1940, o salão do Hotel Esplanada para realizar seus programas de auditório, atraindo principalmente as camadas mais populares para sua programação.

Esses programas de auditório, além de aproximarem o público de seus artistas preferidos, estimulavam a popularização da música brasileira, uma vez que os cantores gravavam e vendiam a música popular brasileira, conforme explica Caldas: “[...] o rádio e a música popular brasileira estão para os anos trinta e

quarenta assim como a novela das oito está para a década de 1980 e 1990". (CALDAS, 1995, p. 59)

A concorrência tornou-se cada vez mais acirrada, obrigando o empresário Paulo Machado de Carvalho a comprar, em 1944, as rádios São Paulo e Bandeirantes, e a Pan-Americana, em 1945, e, unindo-as à Record, formar o Grupo Emissoras Unidas. Com esta união, que fazia frente ao Grupo Emissoras Associadas, formadas pelas rádios Tupi e Difusora, novos programas eram criados e distribuídos entre as emissoras que mantinham um caráter específico de programação (CAMPOS, 2004).

A Rádio Pan-Americana, por exemplo, tinha a programação dedicada aos esportes, a Rádio São Paulo era especializada em novelas e a Rádio Record mantinha a sua programação dedicada ao lazer do ouvinte, com programas humorísticos e, principalmente, musicais, divulgando cartazes e lançando novos conjuntos musicais.

A partir desta união, a Record conseguiu se manter em primeiro lugar no *ranking* como "A Maior"; porém, essa situação começou a mudar de figura no início da década de 1950 com a inauguração das emissoras de televisão, inaugurando um período de instabilidade geral para todos os profissionais das rádios.

A TV Record, inaugurada em 27 de setembro de 1953, passou a ser o foco de atenção de seus proprietários, que nela injetaram todos os esforços em alcançar as pioneiras TV Tupi (inaugurada em 18 de setembro de 1950 e a TV Paulista, em 14 de março de 1952). Ao contrário do que pensava a maioria dos artistas da rádio, a TV buscava, em seu início, incluir em sua programação novos atrativos; porém, sem aproveitar o elenco de artistas radiofônicos. Armandinho, por exemplo, apenas em 1956 foi chamado a participar do programa semanal Retrato Musical do Brasil³.

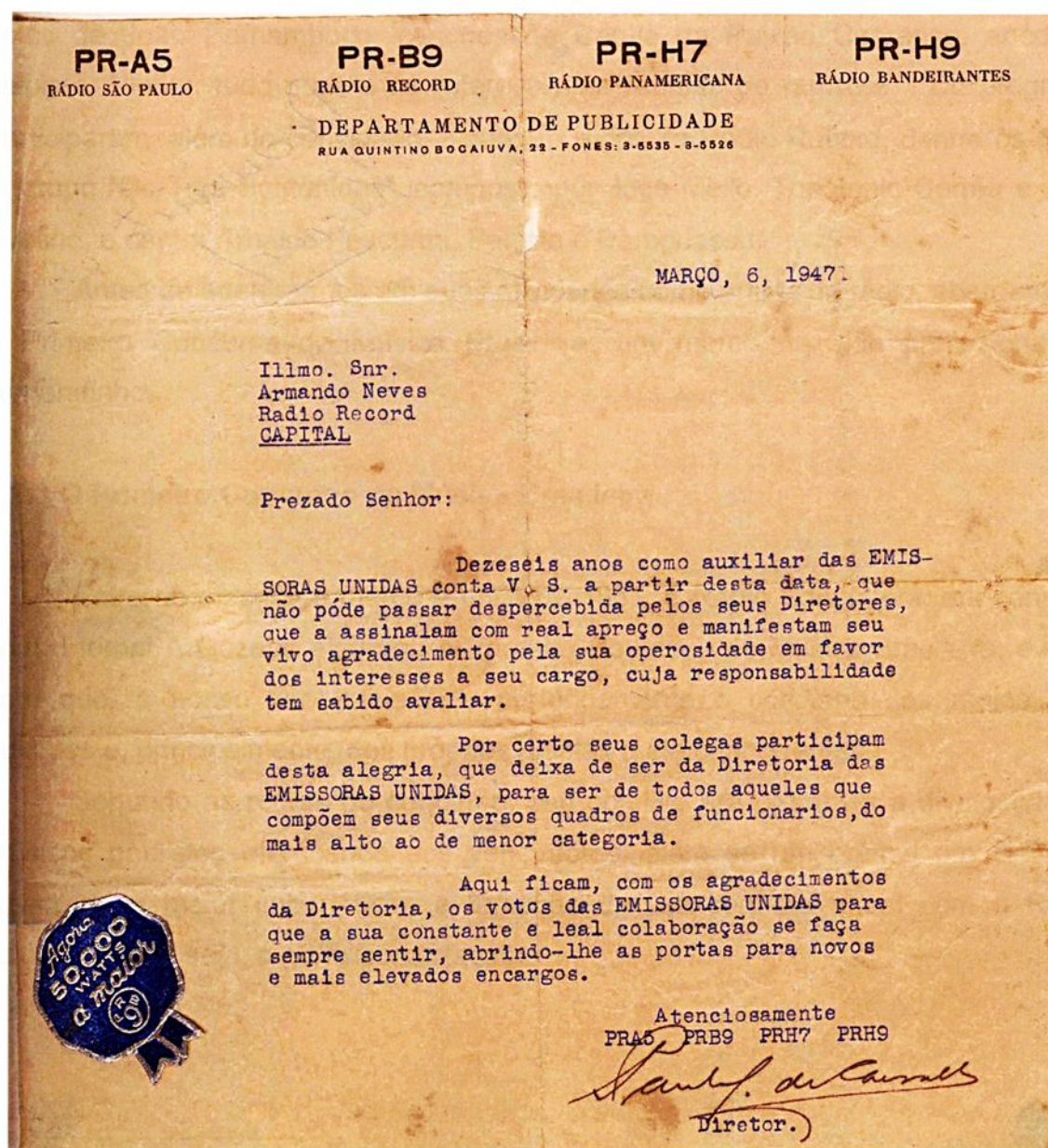
Mais uma vez, agora com o intuito de conter o inevitável declínio de audiência, a Rádio Record inaugurou novos programas, porém buscando atingir diretamente o sentimento dos ouvintes, abordando temas realistas, como a denúncia do preconceito racial, a desigualdade, a fome, o desemprego e a criminalidade. Programas como "A aurora sem destino", no qual o diretor do Abrigo de Menores narraria histórias de crianças abandonadas, afetavam diretamente a maioria da população.

³ 7 dias na Tv. Semana de 2 a 8 de janeiro de 1956. Ano IV n 175. Arquivo Armandinho.



Ainda assim, perdendo a concorrência para as emissoras televisivas, em 1959, a Record fecharia as portas do estúdio, transferindo seus microfones para o prédio da TV Record. (CAMPOS, 2004, p. 308)

Em vista da grande rotação de músicos e conjuntos entre as rádios componentes das Emissoras Unidas, a permanência de Armandinho frente ao Regional da Record o tornara conhecido como “o mais antigo da emissora”, tendo sido homenageado quando do aniversário desta, em 1947, conforme carta a seguir:



Carta das Emissoras Unidas – Arquivo Armandinho

Apesar de compor o quadro de artistas da Record desde 1928, apenas em 16 de outubro de 1930 Armandinho obteve um primeiro registro oficial, expedido pelo Gabinete de Investigações de São Paulo, que o reconhecia como empregado da Rádio Record, onde trabalhava até “as 23h00 mais ou menos”.⁴ Participava intensamente da programação, inclusive em irradiações pioneiras, como o programa em homenagem a João Pernambuco⁵ transmitido em 1929, no qual, apresentando mais uma faceta de seu ineditismo, a emissora teria deixado o microfone aberto durante todo o programa. Neste, com duração de duas horas, foram apresentados solos de João Pernambuco, canções de Catulo da Paixão Cearense, anedotas caipiras, “enfim, tudo quanto se refere a uma reunião de rapazes⁶”. Do programa participaram, além do convidado, alguns músicos da Rádio Record, dentre os quais O grupo “Os Três Sostenedos”, composto por José Mello, Theotonio Corrêa e João Avelino, o cantor Arnaldo Pescuma, Barreto e Paraguassu.

Antes de adentrarmos em suas atividades como artista da rádio, abordaremos o Primeiro Concurso de Música Brasileira, um marco na vida profissional de Armandinho.

1.2.3 O Primeiro Concurso de Música Brasileira

Entre os meses de março e maio de 1931, a Rádio Educadora, em conjunto com o jornal A Gazeta, elaborou o Primeiro Concurso de Música Brasileira, evento este que, a nosso ver, influenciou profundamente o cotidiano das rádios, dos ouvintes e, principalmente, dos próprios artistas a ele concorrentes.

Segundo as regras do concurso, seu objetivo era promover a divulgação de músicos paulistas oferecendo aos vencedores, além de um prêmio em dinheiro, talvez o de maior importância, a firmação de um contrato anual com a Rádio Educadora, ou seja, a profissionalização.

⁴ Documento de Identidade. Arquivo Armandinho.

⁵ João Teixeira Guimarães (1883-1947). Violonista pernambucano, atuou como integrante do conjunto Os Oito Batutas em 1922 e, como compositor, deixou uma obra significativa para violão solo composta de choros, maxixes e outros gêneros da música popular brasileira.

⁶ *Rádio Sociedade Record*. Jornal s/ identificação. São Paulo, Dezembro de 1929. Arquivo Armandinho.

Vejamos o regimento do concurso:

Bases e prêmios do Grande Concurso de Música Brasileira.

O presente certamente será regido pelas seguintes disposições:

- a. Os concorrentes poderão ser de ambos os sexos.
- b. Poderão pertencer a qualquer sociedade musical.
- c. Serão brasileiros domiciliados no estado de São Paulo.
- d. Ao alcançarem o número de mil votos ficam na obrigação de tomar parte em uma irradiação da PRAE para sua melhor identificação com o grande público.
- e. Para efeito deste concurso, fica a música popular classificada em música "lieder" (canções, etc.) e músicas regionais (sambas, maxixes, etc.) havendo um vencedor para cada classe.
- f. O presente concurso estende-se por todo o estado de São Paulo e a ele poderão concorrer amadores e profissionais.
- g. Este concurso encerrar-se-á no dia 30 de Abril vindouro.

A Rádio Educadora firmará com os intérpretes vencedores um contrato anual, que constará de uma irradiação por semana, podendo os mesmos, em grupo, ou separadamente, firmarem os contratos que quiserem com as sociedades de música, rádios ou discos do país e independente de qualquer compromisso. Aos compositores a Rádio dará uma lembrança de 1.000\$000, que será oferecida a cada um dos vencedores⁷.

Não podemos esquecer que a maioria dos músicos, profissionais ou não, pertencia às sociedades musicais e que, se para eles o concurso se apresentava como possibilidade de profissionalização, para as emissoras representava a oportunidade de descobrir instrumentistas, cantores e compositores que pudessem compor seus quadros artísticos, prática unânime entre as emissoras nos anos seguintes. Além disso, o concurso estreitou e ampliou a relação entre os ouvintes e a emissora, uma vez que estes participavam ativamente, manifestando o seu voto por meio de cartas e acompanhando a contagem de votos publicada diariamente no jornal. Também era através do jornal que os ouvintes se manifestavam dando opiniões sobre o concurso e sobre a situação da música brasileira, como o seguinte comentário:

É simplesmente grandiosa a ação benéfica desse jornal, com respeito às músicas nacionais, e creia que, até hoje, vivemos na mais completa obscuridade, cultivando somente peças alheias, isto é, obras estrangeiras, tangos e fox-trots.⁸

⁷Bases e prêmios do Grande Concurso de Música Brasileira. *A Gazeta*. Março, 1931. Arquivo Armandinho.

⁸ Grande prêmio de música brasileira. *A Gazeta*. Março ou Abril, 1931. Arquivo Armandinho.

As categorias musicais existentes no concurso e a quantidade de concorrentes nos mostram a amplitude do movimento musical na cidade no início da década de 1930. Estas incluíam: violino, piano, bandolim, clarineta, bateria, flauta, saxofone, violão, trombone de vara, piston, banjo, cavaquinho, cantor de músicas *lieder*⁹, cantor de músicas populares, cantora de músicas populares, declamadores, declamadoras, compositores *lieder* e compositores populares.

Lembrando ser este um período de transição profissional para os artistas que até então atuavam em cinemas e teatros, não temos dúvida de que o referido concurso foi de extrema importância tanto para músicos já experientes quanto para os amadores em busca de oportunidades profissionais. Como dependiam dos votos dos ouvintes, os artistas que já atuavam na cidade na década de 1920, portanto já conhecidos do público, figuravam como candidatos já nas primeiras contagens de votos, como os cantores Raul Torres, Pilé, Paraguassu e Barreto, e os violonistas Armandinho e Larosa Sobrinho. Entre os músicos mais jovens, encontramos o nome de Garoto, com apenas 16 anos de idade, concorrendo ao lado de Zezinho (companheiro de Armandinho na Record entre 1937 e 1939) na categoria banjo. É interessante notar, também, que os músicos podiam concorrer nas várias categorias em que atuavam, como Nabor Pires Camargo (1902-1996), clarinete e compositor de músicas populares, e Vicente de Lima, flauta e compositor de *lieder*.

Além da contagem de votos ser publicada diariamente no jornal *A Gazeta*, breves biografias dos músicos que se mantinham entre os primeiros colocados eram publicadas dias antes da apuração final¹⁰, aumentando ainda mais seu prestígio perante o público. O número de votos atesta a adesão de sua participação no concurso - o compositor Sivan, um dos recordistas de votos, iniciou o concurso com menos de 2.000 votos e terminou somando mais de 140.000 votos. Armandinho, sempre entre os primeiros colocados na categoria violão, iniciou o concurso também com menos de 2.000 votos, alcançando mais de 40.000 ao final, obtendo a segunda colocação.

Na apuração final, publicada em 09 de maio de 1931 pelo jornal *A Gazeta*, foram formados o Primeiro e o Segundo Conjunto Artístico Paulistano, compostos,

⁹ Apesar de estar relacionada à música alemã, no Brasil e na época em questão, o termo *lieder* era utilizado para designar canções de caráter erudito, como trechos de óperas, diferenciando-as das canções populares.

¹⁰ A biografia de Armandinho foi publicada em 27 de março de 1931. Jornal *A Gazeta*. Ver anexo iconográfico.

respectivamente, pelos primeiros e segundos “azes paulistas da música brasileira”, como segue:

Categorias	Primeiro Conjunto Artístico Paulistano	Segundo Conjunto Artístico Paulistano
Violino	Alberto Marino	Ernesto Trepiccioni
Piano	Odmar Amaral Gurgel Gaó)	Norberto Bastos
Flauta	Salvador Cortese	Vicente de Lima
Saxofone	José da Silva	Pecci
Violão	Larosa Sobrinho	Armandinho
Trombone	José Nicollini	José Magalhães
Piston	Clóvis	J. Serafini
Banjo	Zezinho	Luiz Buono
Cavaquinho	Pinheirinho	Cyro Lima
Bandolim	Cárdia	Leôncio Carvalho
Clarinete	Nabor Pires Camargo	Luis Argentó
Bateria	José Maria	Alcides Bizzochi
Cantor lieder	Edgar Arantes	Arnaldo Pescuma
Cantor popular	Motta da Motta	Paraguassu
Cantora popular	Maria Antonieta Pereira	Elizinha Pieroti
Declamadora	Rodophi Augusta	Maria de Lourdes Antunes
Declamador	Aldrovando Srosopi	Cherubin Corrêa
Compositor lieder	Sivan	Eduardo Dohmen
Compositor popular	Ponzio Sobrinho	Roberto Splendore

Menos de um mês após o término deste concurso, no dia 1º de junho de 1931, Armandinho obteve seu registro pela Rádio Record em carteira de trabalho e, finalmente, com a discriminação de sua profissão: “músico”. Junto com ele foram contratados pela mesma emissora Nabor Pires Camargo ao clarinete, Francisco Lima ao violão e Pinheirinho ao cavaquinho, todos vencedores do concurso, constituindo a primeira formação do conjunto que viria a ser conhecido e prestigiado como o Regional da Rádio Record. (BERNARDO, 2002, p. 50)

1.2.4 O artista de rádio na programação e outras apresentações

Armandinho, agora oficialmente um artista de rádio, inicia, a nosso ver, um dos períodos mais produtivos de sua carreira como instrumentista, aproveitando todas as possibilidades geradas pelo convívio no ambiente radiofônico. Acreditamos que o contato com instrumentistas variados, as oportunidades de acompanhar os



grandes “cartazes” que surgiram nos anos seguintes e a sua atuação em várias formações instrumentais definiram sua personalidade musical e profissional.

Naquele período, a programação musical, principalmente a noturna, era variada e incluía vários gêneros de música, como o jazz e a ópera, sempre, porém, intercalados com música popular brasileira. Como as irradiações eram ao vivo, os músicos ficavam à disposição da emissora durante todo o período para serem inseridos na programação, proporcionando o contato com diversas linguagens e gêneros musicais.

Podemos observar em um programa de 17 de novembro de 1931, quando Armandinho atuava como solista e acompanhador, apresentando-se em pequenas entradas de quinze minutos, executando inclusive composições próprias:

Das 20h às 20h15 - Grupo Regional e números de canto pela Srta. Rachel de Freitas: a) Armandinho - De malandro, não quero mais saber; entre outros.

Das 20h45 às 21h - Grupo Regional e Srta. Rachel de Freitas.

Das 21h30 às 21h45 - Grupo regional e Alonsito: a) Dolores -valsa pelo Alonsito; b) Armandinho - Frô da Saudade¹¹; c) [...] d) solo pelo Armandinho.

Das 22h15 às 22h30 - Grupo Regional e Companhia¹².

À medida que crescia o número de ouvintes, aumentava a concorrência entre as emissoras e, conseqüentemente, o espaço para a música brasileira, que era tida como a grande atração para os ouvintes. Em outro programa de 1933¹³, observamos já uma considerável alteração na programação com relação à quantidade e variedade dos programas, privilegiando a música brasileira e, a nosso ver, como reflexo direto do Primeiro Concurso de Música Brasileira de 1931, o aumento de músicos atuantes na programação. “Das 17h15 às 17h30: programa dos compositores Armandinho e Barreto com grupo regional e Barreto”.¹⁴

Com o aumento da concorrência, as emissoras aproveitavam os artistas fixos fazendo-os transitar entre os vários gêneros de programas criados, desde os direcionados às pequenas comunidades de imigrantes aos programas sertanejos, esportivos e humorísticos, entre outros. Ainda em 1933, a Rádio Record, sempre pioneira, criou o primeiro programa humorístico da rádio brasileira, O Hora X:

¹¹ Composição de Armandinho gravada por Cascatinha e Inhana na década de 1950.

¹² Arquivo Armandinho.

¹³ Arquivo Armandinho.

¹⁴ Arquivo Armandinho.

O Hora X nasceu para espantar a tristeza banal do paulista [...] A alegria é a vitória natural do homem sobre a vida. Todo vencedor ri, se souber vencer. A inversa também é verdadeira. Todo homem que ri é um vencedor. [...] A Hora X já venceu. Derrubou a neurasthenia quase invencível do paulista.¹⁵

Nesse programa, do qual participavam os integrantes do Regional da Record de 1933 - Pinheirinho ao cavaquinho, Nestor Amaral ao bandolim, Armandinho e Hernest Blotta aos violões, ao lado da cantora Helena Pinto de Carvalho e do apresentador César Ladeira - o objetivo era, além de fazer o ouvinte se divertir com os “números leves, boas piadas e bom humor” e obviamente boa música, buscar sua “hora de sucesso”.

Além dos programas radiofônicos, Armandinho reunia várias formações instrumentais e se apresentava em espaços promovidos por entidades particulares. Segundo pudemos notar, os programas apresentados nesses espaços seguiam o formato dos programas radiofônicos, cinemas e teatros, nos quais os artistas, músicos, cantores e declamadores se intercalavam, mesclando obras de gêneros e caracteres distintos. Vejamos, a seguir, alguns programas dos quais fez parte.

Em maio de 1931, apresentou-se na Sociedade Cadima, em um programa variado, executando duas composições próprias: Apanhei-te Nazareth, composição editada pela Bandeirante Editora Musical com o nome de Recordando Nazareth¹⁶, e Gemidos de um Coração¹⁷, ao violão solo.

No mesmo mês, partiu em excursão pelo interior, integrando o grupo de Paraguassu, o Conjunto Verde-Amarelo. Vale reproduzir nota em jornal também de maio de 1931:

O GRUPO VERDE AMARELO - Em excursão pelo interior paulista, seguirá amanhã para Sorocaba, Itathuí, Rio Preto, Mirasol, etc., o aplaudido conjunto Verde Amarelo, composto de Paraguassú, Barreto, Attilio Grany, Garoto, Armandinho e Sampaio. [...] os elementos do Verde Amarelo são todos eles figuras que vivem dentro de nossa admiração. Quer através de suas ótimas gravações, quer através de suas músicas, quer no palco, quer na estima popular, são nomes que pairam na primeira plana de nossos

¹⁵ Página de revista sem identificação, janeiro de 1933.

¹⁶ Informação obtida nas anotações de Olavo Nunes. Arquivo Armandinho. Em algumas breves biografias de Armandinho, consta que este chegou a tocar com Nazareth, porém não encontramos nenhum documento escrito ou sonoro que comprove esta afirmação.

¹⁷ Obra considerada perdida, pois não encontramos nenhuma outra referência a ela.

artistas. [...] **Armandinho, violonista de real popularidade entre nós, é um solista primoroso e um acompanhador seguríssimo** [destaque nosso]. Figura de renome da história da música regional em São Paulo, Armandinho é o violão do segundo Conjunto Artístico Paulistano da Gazeta.¹⁸

Nos dias 23 e 24 de abril de 1932, participou da Feira de Vaidades em comemoração à reabertura do Teatro Apolo, integrando o regional, “um dos números mais interessantes”, ao lado de Paraguassu, Pinheirinho, Januário e coro.

Em maio do mesmo ano, apresentou-se ao lado de Barreto e Chaves, sob o nome de Trio Brasileiro, no Teatro Municipal de São Paulo. O evento denominado Recital do “Conjuncto de Artistas de Rádio” teve como chamada “Todos os artistas que tomam parte neste recital tem discos gravados das músicas executadas. – a venda na Casa Mascote”.

Em setembro de 1932, apresentou-se com o “magnífico trio: Barreto, Armandinho e Pinheirinho”, na *Associação Atlética Estrella de Ouro*, apresentando cateretês, sambas e emboladas.

Em outubro do mesmo ano, apresentou-se na União Catholica Santo Agostinho acompanhando a cantora Rachel de Freitas, executando canções regionais, ao lado de Pinheirinho. Consta do programa Grupo Regional dos Senhores Armandinho e Pinheirinho.

Em 19 de fevereiro de 1933, apresentou-se em Araraquara ao lado de Benedito Chaves, da Rádio Cruzeiro do Sul, acompanhando a cantora Helena Pinto de Carvalho, executando o seguinte programa:

Primeira Parte:	Segunda Parte:	Terceira Parte:
Maria – canção - Ary Barroso	Frô de Ipê – canção – Bonfiglio	Carnaval 1933
Benedicto Pretinho – côco – Joubert de Carvalho	A bahiana tem cocada – typyco – Ary Kerner	Linda morena – marchinha – Lamartine Babo
Felicidade – canção – Aymberé	Menina que tem uma pose – samba – L. Babo	Fita Amarela – samba – Noel Rosa
Praga – samba – Aymberé	Quem me compreende – canção – Ary Barroso	A tua vida é um segredo – samba saudoso – Lamartine Babo

¹⁸ *O Grupo Verde-Amarelo*. Jornal sem identificação, em maio de 1931.

Brincando com fogetão
canção – M. Grau

Vae haver barulho no Formosa – marchinha -
"chateau"- samba – Noel Rosa Lamartine Babo

Cadê minha pomba
rola – côco
pernambucano – N.N

Eu vi uma lagartixa – embolada Segura esta mulher –
– Hekel Ary Barroso.

Em setembro de 1933, novamente acompanhando Helena Pinto de Carvalho, ao lado de Chaves, da Rádio Cruzeiro do Sul, apresentou o seguinte programa, que era intercalado por declamadores:

A tua vida é um segredo – samba –Lamartine Babo

Caboquinha – canção – Joubert

Coco da minha terra – Hekel Sapoty – choro canção – M. Grau

Morena cor de canella – samba – Kerner

Favella –samba canção estilo carioca – Hekel

Loura e Morena – fox – Tapajós

Branca das neves – tango canção – Amaral

Moleque indigesto – marcha digestiva – Lamartine Babo

Eu vi uma lagartixa – embolada – Hekel

Observando o repertório executado nos programas apresentados, podemos verificar a versatilidade de atuação de Armandinho com relação aos gêneros da música brasileira e às diversas formações instrumentais com as quais atuava, das emboladas e cocos aos sambas e choros, e se apresentando com regional, solo, duo ou trios.

Em novembro do mesmo ano, apresentou-se no salão da "Escola Dominical da Igreja Presbiteriana", ao lado de Zezinho, acompanhando o cantor Januário de Oliveira, novamente em programa variado.

Os artistas radiofônicos, sempre em contato direto com o público, tornavam-se verdadeiros garotos-propaganda das emissoras. Associando suas imagens a elas, representavam sua qualidade e suas novas conquistas tecnológicas. Em 1934, o jornal "O Malho" fez circular uma edição especial sobre os artistas e a programação da Rádio Record, já conhecida como a "Voz de São Paulo", na qual há uma foto de Armandinho com os seguintes dizeres:



Diante do moderníssimo microphone "moviecord", da Record, a figura de Armandinho, o violonista que a cidade toda escuta com prazer. A terra que já deu Canhoto ao Brasil, continua produzindo "astros" do nosso mais característico instrumento. E Armandinho, pela técnica e pela inspiração pode sem dúvida alguma figurar como "astro" na galeria de artistas regionais da "Voz de São Paulo".

Outra formação também utilizada como chamariz foi o Trio da Record, formado pelos integrantes do regional da emissora, Armandinho, Zezinho e Antônio Rago, que durante o ano de 1937 possuía programas exclusivos nos quais "esse admirável trio irradiou programas em conjunto e de solos que se tornaram inesquecíveis pela técnica e pelo repertório".¹⁹

¹⁹ Jornal *Folha da Noite*, 1937.



Também é deste ano a única fotografia que encontramos, na qual pudemos identificar todos os componentes do Regional da Record de 1937: Armandinho e Antônio Rago - violões; Zezinho - cavaquinho e violão tenor; Ernesto - flauta; Sute e Penosa - ritmos.

A Record possui um notável conjunto regional. Ahi estão os seus componentes.



Como já referimos anteriormente, além da oportunidade de atuar em outros espaços de lazer, o ambiente radiofônico também propiciava aos músicos o contato com atores, declamadores, enfim, uma grande quantidade de artistas de vários gêneros que despontavam naquela época. A música brasileira ganhava mais espaço com o aparecimento dos “cartazes”, e as emissoras praticavam um verdadeiro intercâmbio entre os artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Com a inauguração da Rádio Nacional, em 18 de setembro de 1936, iniciou-se, ainda em pequena escala, uma verdadeira migração dos profissionais paulistas da música para o Rio de Janeiro, fato este que, segundo o autor Campos, teve o seu lado positivo, obrigando as emissoras paulistas a “elaborarem programas mais criativos para chamarem a atenção do público”. Dentre os músicos que partiram para o Rio de Janeiro estava o Maestro Gaó, que assim definiu as diferenças entre os programas paulistas e cariocas:

Acho os programas de São Paulo mais variados. As estações procuram sempre novidades ou artistas novos. É necessário variar muito para chamar a atenção do ouvinte paulista. (CAMPOS, 2004, p. 270)

Talvez por estar estabelecido profissional e financeiramente em São Paulo – lembremo-nos, aqui, do seu emprego público –, Armandinho foi um dos únicos músicos de destaque que não migraram para o Rio de Janeiro. Acreditamos, aliás, que todo esse movimento migratório de artistas, principalmente de seus companheiros, tenha contribuído para sua fixação na função de chefe do regional, conquistando prestígio e confiança da emissora e um respeito hierárquico entre os músicos, pois passou a ser o integrante mais antigo, se não o único, a permanecer durante toda a carreira no mesmo regional. Não é por acaso que, a partir de meados da década de 1930 e início de 1940, o Regional da Record passou a ser conhecido como o Regional do Armandinho¹.

Em depoimento a Olavo Rodrigues Nunes, Armandinho afirmava que muita gente passou pela sua mão, ou seja, que como chefe do regional teria apadrinhado muitos músicos.

¹ Encontramos no arquivo pessoal de Armandinho fotos com dedicatórias de artistas paulistas e cariocas.



Na Record? Ah! Passou rápido. Aquela chateação de durante o dia na repartição [pública] ficava pra trás quando eu ia à noite para a rádio. Teve gente que saiu por aí, fez sucesso. O Rago, o Aymoré, o Zezinho, o Garotinho do Banjo [Aníbal Augusto Sardinha – Garoto], o Laurindo [de Almeida], e mais uma turma grande [...] E passou tanta gente pela minha mão, rapaz!²

O termo apadrinhamento era muito usado quando um músico da casa, no caso a Record, preparava, estimulava e lançava algum outro músico.

O apadrinhamento de carreira é um valor positivo que define relações entre os radialistas. A sua prática beneficia o padrinho e o apadrinhado. O número de artistas que consegue apadrinhar confere ao profissional a medida de seu prestígio no meio radiofônico. Para o apadrinhado é interessante ter seu nome ligado a um profissional com boas qualidades artístico-profissionais, ou de prestígio. (PEREIRA, 2001, p. 89)

Alguns artistas, como o cantor Vassourinha³ e o violonista Antônio Rago, tiveram suas primeiras experiências radiofônicas por intermédio de Armandinho.

Como nos contou em seu depoimento, Antônio Rago sempre demonstrou muito respeito por Armandinho, pois era “o mais velho, o mestre”. “Quem deixou a marca [referindo-se ao instrumento] dos antigos foi o Aymoré, mas veio depois do Armandinho, primeiro veio o Armandinho”.⁴ Em 1937, após retornar de uma temporada em Buenos Aires ao lado de Arnaldo Pescuma, Armandinho convidou-o a preencher uma vaga surgida em seu regional, no qual permaneceu até 1939, quando se transferiu para a Rádio Tupi.

Como integrantes do grupo Chorões Sertanejos, idealizado por Armandinho e Raul Torres, Garoto e Aymoré se conheceram e formaram uma dupla que, como já referimos anteriormente, predominou no cenário musical brasileiro na década de 1930. Em 1933 foram convidados para formar o Regional da Rádio Kosmos, que iria oficialmente ao ar em 1934. Viajaram juntos por várias capitais brasileiras e à Argentina, sempre, porém, com a base profissional em São Paulo. Fizeram parte do

² “Armandinho, chorão paulista coração brasileiro”. In *Urubu Malandro*, São Paulo, agosto de 1978, p. 9.

³ Vassourinha – Mario Ramos (1923-1940).

⁴ Depoimento de Antônio Rago, 27 de março de 2003.

elenco do filme “Fazendo Fita”, de Vittorio Capellaro, ao lado de Paraguassu, Alzirinha Camargo e outros artistas, interpretando sucessos do rádio⁵.

Em 1936, como chefe do regional, Armandinho indicou o duo para acompanhar os “Quatro Ases Cariocas” – Silvio Caldas, Nono (Romualdo Peixoto), Luiz Barbosa e Araci de Almeida –, que passavam por São Paulo para cumprir temporada na Record, sendo acompanhados pelo Regional do Armandinho. O sucesso foi tal que lhes rendeu um convite muito importante para sua carreira: a ida para o Rio de Janeiro.

Outro artista importante que teria sido preparado por Armandinho foi Mário Ramos, ou Vassourinha⁶, cantor negro que começou ainda criança como *office-boy* da Record.

Pois é baixinho! [referindo-se a Olavo] A única coisa que não me conformo até hoje é com Vassourinha. Coitadinho! Se não tivesse ido tão cedo, seria melhor, mas muito, muito mesmo, superior àquele cavalo do Chico Alves. Quantas vezes aquele menino cantou ali naquele canto – aponta com a piteira para um canto decorado com teias de aranha – e pediu que eu lhe ensinasse mais bossa, mais molejo. Não foi Alípio?⁷

Utilizamos este depoimento para abordar um aspecto importante para entendermos um pouco mais o cotidiano de Armandinho. Desde que se mudou para São Paulo, por volta de 1921, estabeleceu-se no bairro do Glicério, na Rua do Glicério, nº 348, onde permaneceu até 1974, portanto dois anos antes de sua morte. Nessa casa, na qual viveu com seu irmão Alípio Neves, realizavam verdadeiros encontros musicais, nos quais Alípio, que cozinhava muito bem, encarregava-se da comida e Armandinho, da música. Além de Vassourinha, sua casa era freqüentada por vários músicos de sua geração e músicos mais jovens que vinham aprender com o “mestre”.

Geraldo Ribeiro: Lá todo dia tinha sarau na casa dele. Era choro o dia todo. O dia todo não. A tarde começava, as pessoas iam lá [...]
Quem você lembra de ter visto na casa dele?

⁵ ANTÔNIO, Irati & PEREIRA, Regina. *Garoto - Sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p. 18.

⁶ Revista sem identificação, com anotação manuscrita da data: março de 1937. Arquivo Armandinho.

⁷ “Armandinho, chorão paulista, coração brasileiro”. In *Urubu malandro*. p. 9.

Por exemplo: o Rago ia sempre lá, o Vital Medeiros, Alfredo Scupinarri, o que foi meu professor Oscar Magalhães Guerra, enfim, esses violonistas de São Paulo [Geraldo Ribeiro refere-se ao início da década de 1960].

Quem freqüentava a casa dele?

RAGO: Todo mundo. Todo mundo. O pessoal ia lá mesmo, os cantores, cantoras. E lá a gente fazia a festa. Os violonistas [em geral]. O Geraldo [Ribeiro] chegou até morar na casa dele. Às vezes vinha gente que não tinha dinheiro para ficar no hotel e ia pra casa do Armandinho.

SIMÕES: Mas eu encontrava com o Garoto, ele ia tocar nessas mansões aqui em São Paulo. Ele morava no Rio e vinha tocar aqui e eu ia com ele também. E muitas vezes quando eu me despedia dele eu dizia: "aonde você vai agora?" G: "vou à casa do Armandinho", R: "fazer o quê?", G: "pegar música". O Armandinho passava para ele de ouvido, né?, e o Garoto pegava com aquela facilidade que ele tinha e tocava muita coisa do Armandinho. Mas o Garoto freqüentava a casa do Armandinho para pegar as composições dele, ele gostava muito das músicas do Armandinho [década de 1940].

Assim como na casa de Armandinho, esses encontros informais chamados "roda de choro" aconteciam em outras residências e cumpriam a função de "autênticas escolas populares de música e local permanente de exercício autodidata, decisivo para os instrumentistas sem educação musical formal". (MORAES, 2000, p. 251) Os músicos participavam das rodas de choro tocando ou, como diria Antonio Rago, "se encostando", ou seja, apenas ouvindo os músicos mais experientes executarem um amplo repertório composto de choros, valsas, maxixes, entre outros gêneros brasileiros, como forma de aprimoramento musical.

De vital importância para a divulgação e sobrevivência do choro nas décadas de 1910 e 1920, as rodas de choro geraram os ótimos instrumentistas que ocuparam os espaços de entretenimento que surgiam na cidade, e que a partir dos anos 1930, como já mencionamos, deslocaram-se para atividades mais profissionais em gravadoras, orquestras de rádio e grupos que acompanhariam os intérpretes mais famosos. (MORAES, p. 251)

Porém, nem todos conseguiam sua profissionalização, pois, levando-se em consideração que as empresas radiofônicas em constante crescimento contratavam prioritariamente artistas que faziam sucesso, ou seja, cantores e intérpretes, a grande maioria dos instrumentistas exercia outra profissão durante o dia e apenas à noite se transformava em músicos populares de bandas, cinemas, teatros e rodas de choro.

Em um levantamento realizado por Vinci de Moraes na década de 1930, a cidade contava dez núcleos de choro, distribuídos por seus bairros centrais, incluindo a casa de Armandinho. (MORAES 2000, p. 277)

Adentrando a década de 1940, com o rádio consolidado e completamente presente no cotidiano do paulistano, as rádios Record e Nacional, do Rio de Janeiro, firmaram um convênio estabelecendo, agora oficialmente, um intercâmbio de artistas entre elas, (CALDAS, 1995, p. 62) possibilitando aos ouvintes paulistas um maior contato com as grandes “estrelas” que despontavam no Rio de Janeiro, e também aos músicos das emissoras paulistas a possibilidade, agora com maior intensidade, de se apresentarem ao público carioca.

As emissoras, com um caráter cada vez mais comercial, multiplicavam-se no Rio de Janeiro e em São Paulo, e o programa de auditório passava a ser, naquela década, o grande arrecadador de ouvintes, agora presentes nas emissoras em transmissões realizadas ao vivo.

O Rio de Janeiro, como principal centro cultural do país, representava uma possibilidade de melhoria não só financeira, mas também de realização profissional para os artistas paulistas. Assim, a migração para o Rio de Janeiro iniciada na década anterior era uma trajetória quase óbvia para o artista em busca de um maior reconhecimento. Assim se deu com Garoto, Aymoré, Antônio Rago, Laurindo de Almeida (1917-1995) e tantos outros músicos.

Com a divulgação da música brasileira nos Estados Unidos, através de Carmem Miranda e o grupo Bando da Lua em 1939 e 1940, abriu-se aos músicos brasileiros outra possibilidade profissional, a América, onde, além de trabalharem em emissoras radiofônicas, participavam de filmes e espetáculos musicais. Para lá foram Garoto, Romeu Silva e sua Orquestra, da qual fazia parte seu antigo companheiro Zezinho⁸. Em correspondências mantidas entre Armandinho e Zezinho, podemos observar através de seus relatos a quantidade de trabalho oferecida em terras norte-americanas:

Aqui já toquei em quase todas as estações de rádios cujos prefixos são K.P.O e K.P.F. Já trabalhei em diversos filmes da Fox e Universal e ontem terminei um *short* tocando um número brasileiro

⁸ ANTÔNIO, Irati & PEREIRA, Regina. *Garoto - Sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

junto com a orquestra de Henry King, que aqui é bem popular em temas latino-americanos, como eles dizem.⁹

1.2.5 Os músicos acompanhadores: caminho para o anonimato

O Bando da Lua, um dos primeiros conjuntos vocais brasileiros, foi formado em 1931 contando mais de vinte integrantes, com o nome de O Bloco do Bimbo. Em 1933, com apenas seis integrantes, o grupo gravou pela Odeon, tornando-se um conjunto de nome, reconhecido por seus inovadores arranjos vocais e por sua preocupação com elementos relacionados à cena, como figurinos e pequenas coreografias, durante as apresentações. Apresentava-se em vários países da América Latina, sempre com sucesso absoluto. Em 1934, trabalharam ao lado de Carmem Miranda, participando dos filmes “Alô, Alô, Brasil” e “Banana da Terra”.

Sendo um conjunto de renome, apesar de realizarem alguns números juntos, recusaram a participação como acompanhadores de Carmem Miranda em 1938 na Argentina, pois “naquele tempo havia aquele preconceito idiota de que conjunto de nome não podia ser acompanhador, coisa assim”.¹⁰ Finalmente em 1939 e 1940 tornaram-se os meninos da “Pequena Notável”, tendo viajado aos Estados Unidos.

Ao contrário da década de 1920, da qual pudemos identificar todos os integrantes dos conjuntos que já referimos, essa preocupação em não serem conhecidos como meros acompanhadores tem bastante fundamento naquele período (1930/40), pois quem era reconhecido e valorizado, eram os “cartazes”, ou seja, os cantores e cantoras que traziam o verdadeiro retorno financeiro. Os músicos que os acompanhavam, e a quem cabia resolver as questões musicais, dificilmente eram identificados pessoalmente – não se conheciam detalhes de sua atuação –, mas apenas como integrantes do regional de alguma rádio ou que levasse o nome do líder, como Regional do Canhoto, do Rago ou do Armandinho, sendo relegados a um segundo plano tanto em programas de apresentações quanto em registros de gravações.

Waldenir Caldas nos lembra que é nesse período, 1940, que os artistas passaram a ser contratados pelas emissoras em regime de exclusividade, a partir do

⁹ Carta de Zezinho a Armandinho de 1941. Arquivo Armandinho.

¹⁰ ANTÔNIO, Irati & PEREIRA, Regina. *Garoto - Sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p. 33.

qual eles não poderiam, sem prévia autorização, apresentarem-se em qualquer outro lugar público. (CALDAS, 1995, p. 62) Se, por um lado, o regime de contratação proporcionava maior estabilidade ao músico, por outro, a restrição em se apresentar desvinculado da emissora estabelecia um empecilho com relação às atividades e projetos pessoais¹¹. Acreditamos que este não seria um motivo para que Armandinho – como para a grande maioria dos músicos acompanhadores –, deixasse de trabalhar, passando a conviver com – e, sem saber, contribuir para – o que seria, a nosso ver, um dos maiores inimigos desses artistas: o anonimato.

À exceção de Carmem Miranda, que, como vimos, era acompanhada pelo grupo O Bando da Lua, a maioria dos “cartazes” contava com a eficiência e profissionalismo dos conjuntos das emissoras locais para acompanhá-los em suas apresentações pelas capitais brasileiras. Com um pouco mais de perspicácia, Garoto, em 1939, aceitou o convite para integrar o grupo em sua excursão aos Estados Unidos ao lado de Carmem Miranda, desde que tivesse autonomia nas apresentações, aparecendo como solista e tendo seu nome desvinculado do grupo, ou seja, nos programas de concerto os acompanhadores seriam: O Bando da Lua e Garoto, garantindo, assim, o reconhecimento de sua carreira independente da cantora. Já o Bando da Lua perdeu sua força como grupo independente, tendo permanecido sempre associado ao nome da “Pequena Notável”, dissolvendo-se após a sua morte.

O cargo exercido por Armandinho como Chefe do Regional, cada vez mais um grupo acompanhador, exigia bastante responsabilidade de sua parte, pois tinha como função principal arregimentar os músicos e ensaiá-los de forma a estarem sempre preparados para acompanhar os “cartazes”, ou para preencher possíveis falhas na programação a qualquer momento. Segundo Antônio Rago, sua competência era inquestionável:

O Armandinho era uma bola, sabe? Eu gostava muito do Armandinho porque o que ele fazia ao dirigir o conjunto, sabe?, que cada um que dirige um conjunto, cada um tem um [...] [jeito] e desenvolve à sua maneira. Só que ele era um dirigente de muita

¹¹ A cantora Inezita Barroso, hoje (2004) apresentadora do programa “Viola, Minha Viola” da TV Cultura, disse-nos que gravou e se apresentou inúmeras vezes com o meigo Armandinho. Portanto, por desavenças comerciais entre emissora e gravadora, não era possível dar créditos das gravações aos músicos nem constar seus nomes nos encartes dos discos. Depoimento informal realizado no dia 21 de julho de 2004 quando da participação do grupo *Choronas* (do qual faço parte) em seu programa *Viola minha Viola*.

sabedoria, ele pegava coisas, às vezes uma melodia pequeninha coisa assim, nossa!, ele fazia coisas, mandava por tal acorde, isso aquilo e coisa [...] Então, o regional, eles não gostam que a gente fale, mas eu sempre falei, o regional sempre foi o quebra-galho das emissoras. Sempre foi o quebra-galho. Por exemplo: se a orquestra vai acompanhar um cantor, às vezes ficava duas, três horas ensaiando poucas músicas. E fica o maestro, e escreve aqui não tá certo, e mexe aqui mexe ali, ensaia e coisa e tal, né? Mas e se de repente sumir o repertório? As músicas? Ninguém toca. E aí tem que ser o quê? O regional. Então o regional [...] Chegava o Orlando Silva, o Silvio Caldas, qualquer um deles [...] Dez minutos, às vezes cinco minutos para entrar o programa: “meu Deus, eu vou cantar isso, vê se é Dó se é Ré” eles [os cantores] põem num caderninho, né? Não é que eles estão sabendo se é Dó ou se é Ré. Imagine que o Nelson Gonçalves, uma vez, eu e o Poli dissemos: “vem cá, ô cartaz, você que é o cartaz, né?, o grande cantor, me diga uma coisa, essa música [canta uma melodia] é maior ou é menor? Aí o Nelson Gonçalves: É [...] pode ser que seja maior que seja menor [...], Aí, eu: Não, mas eu estou perguntando se é maior ou menor”, não sabia dizer, não sente e não conhece. (RAGO, 2003)

Não temos dúvida sobre o aspecto negativo que esta falta de registro representou e ainda representa para a música brasileira. Em vista desta carência de informações na bibliografia específica sobre a música brasileira ou sobre a história das rádios, podemos imaginar a quantidade de músicos, acompanhadores ou fixos, que caíram no anonimato sem que nos chegasse qualquer informação.

Sabemos, por exemplo, que vários músicos que despontaram no cenário musical paulista e carioca fizeram parte ou, no caso dos “cartazes”, foram acompanhados pelo Regional do Armandinho; porém, os registros são quase nulos. Alguns exemplos: o flautista João Dias Carrasqueira foi integrante do Regional do Armandinho, porém não pudemos precisar em qual período; consta, em recorte de jornal de 1949¹², que o Regional do Armandinho acompanhou o cantor Francisco Alves no teatro Rex para o lançamento dos sucessos do carnaval de 1949; entretanto, não sabemos quais eram os integrantes de então; em 1946, o Regional de Armandinho participou de um “grandioso show”¹³ no teatro Ritz ao lado de Adoniran Barbosa; no teatro, novamente, não se sabe quais eram os integrantes.

Como pode-se constatar, o posto de chefe do Regional da Record garantia a Armandinho um certo *status*, estabilidade profissional e, principalmente, em sendo

¹² Arquivo Armandinho

¹³ CAMPOS JÚNIOR, Celso de. *Adoniran: Uma Biografia*. São Paulo: Globo, 2004. p.176



conhecido como Regional do Armandinho, afastava a possibilidade do completo anonimato. Talvez, agora concordando com Ronoel Simões, este tenha sido um dos motivos pelo qual não tivesse migrado para o Rio de Janeiro como a maioria dos músicos paulistas.

Por que nessa época do Armandinho todo mundo ia morar no Rio de Janeiro? Por que o Armandinho não foi?

Ronoel Simões: Bom, ele estava preso aqui no Regional da Record, ele era o chefe do Regional, acho que ele não queria sair, abandonar o regional, tava aí e ganhava dinheiro, um padrão de vida normal, acho que ele não quis ir ao Rio de Janeiro. O Rio era de fato o lugar onde o choro, principalmente, tinha muita aceitação, se tocava muito choro, samba, os cantores famosos eram todos de lá, né? Mas ele não quis, achou melhor ficar aqui, já tinha o serviço dele aqui. (Novembro, 2002)

1.2.6. O movimento da Velha Guarda

A década de 1940 traria ainda modificações importantes, principalmente para o curso que a música popular vinha traçando. Vale lembrar que, na década de 1910, o repertório paulista mesclava gêneros rurais e sertanejos com gêneros urbanos, como o choro e o maxixe, e que nessa mesma época, no Rio de Janeiro, nascia o samba. Na década seguinte, conforme afirma Napolitano, o samba “descia o morro”, passando a ser tocado e criado nos botequins, adquirindo características musicais próprias – a síncopa como célula base –, e instrumentais – a inclusão de instrumentos de percussão –, e obviamente entrando no circuito comercial, sendo executado pelas rádios, irradiado para todo o país e constituindo-se definitivamente como um gênero próprio brasileiro. (NAPOLITANO, 2002, p. 51)

Com o trânsito de músicos brasileiros aos Estados Unidos, o crescimento cultural dos dois principais centros urbanos do país, São Paulo e Rio de Janeiro, e principalmente, com a obrigação imposta pela política de união cultural de Getúlio Vargas, na qual a Rádio Nacional do Rio de Janeiro devia ampliar o espaço na programação para os ritmos regionais, abriam-se duas vertentes de influências musicais. Uma, era a tendência para a penetração de gêneros estrangeiros, como a rumba, o bolero, o *cool-jazz* e o cha-cha-cha (NAPOLITANO, 2002, p. 57), e outra, o estímulo para o ingresso de novos artistas que trouxessem ritmos, gêneros e instrumentos de outras partes do Brasil.

É nesse período que chegou ao Rio de Janeiro, vindo do Nordeste, o músico Luiz Gonzaga, trazendo consigo o gênero baião, que teve o seu auge de popularidade na década seguinte, e a sanfona, que apesar de ter sido incorporada ao instrumental paulista no início do século por imigrantes italianos, passou então a ser identificada como o instrumento do baião, tipicamente brasileiro.

Com todas essas influências na virada década de 1950, além de o mercado musical encontrar-se dominado por sucessos musicais estrangeiros, os compositores brasileiros também se voltavam para os gêneros “importados”, como o bolero. (CABRAL, 1997, p. 175) Em seu depoimento, Donga, um dos primeiros integrantes do conjunto Os Oito Batutas, relata como os compositores de gêneros mais tradicionais – samba e choro – perdiam cada vez mais seu espaço nas rádios e discos.

Nós não estamos em silêncio. Pelo contrário. De minha parte, posso garantir que continuo a trabalhar minha música e meu violão. Não há silêncio de nossa parte e não acredito que outros da Velha Guarda tampouco estejam em silêncio. Todos estão trabalhando, compondo e tocando. A questão é que há muito cartaz e ninguém vai se lembrar dos velhos cartazes. As rádios, as casas, de discos, as orquestras, os jornais estão cheios de outros músicos. No meio desses jovens que se agitam no ambiente musical, há muitos valores verdadeiros, ainda confundidos com os que fazem mais reclame, mais propaganda própria do que música de fato. Eles aparecerão. E nós não desapareceremos só porque os outros aparecem. A vida pertence à mocidade, é claro, mas há sempre um lugar para os velhos. E nem todo o barulho do mundo conseguiria abafar um valor velho ou novo.¹⁴

Surge então, no Rio de Janeiro, o movimento Velha Guarda, que tinha como objetivo resgatar um passado musical que parecia ameaçado e valorizar os artistas mais antigos que perdiam cada vez mais seu espaço, tanto nas rádios quanto no mercado fonográfico. O movimento foi encabeçado por Almirante e Lúcio Rangel que, dispondo de seus espaços na mídia, demarcavam e divulgavam a boa música popular marcada pela produção musical dos anos 1920 e 1930.

Em 1954, foi criado por Almirante o I Festival da Velha Guarda. Idealizado inicialmente como um programa em homenagem ao 57º aniversário de Pixinguinha, no qual seriam reunidos os mais antigos “militantes da música popular brasileira”,

¹⁴ Depoimento de Donga para a revista Radiolândia, em 1954. (CABRAL, 1997, p. 175)

unindo os músicos cariocas e paulistas numa grande exposição de música brasileira. O evento, realizado no dia 23 de abril de 1954, tomou proporções maiores e, com o patrocínio da Rádio e Televisão Record de São Paulo, foi incorporado às comemorações dos IV Centenário da cidade de São Paulo.

O fato de este encontro ter sido realizado na capital paulista nos mostra que havia uma maior aceitação do público paulista ao repertório mais tradicional, pois, com o inquestionável sucesso do festival, em 29 de abril de 1955, foi realizado o II Festival da Velha Guarda. Novamente unindo, dentre os mais de cem músicos participantes, compositores cariocas, como Pixinguinha, Jacob do Bandolim e o menino Baden Powell, entre outros, aos paulistas Paraguassu, Januário Oliveira, Armandinho e Inezita Barroso. A programação se estendeu por quatro dias, culminando com um grande espetáculo no Parque do Ibirapuera.



GRUPO formado por ocasião do I Festival. Da esquerda à direita: Mario Ramos, Carlinhos, Almirante, Jacó Palmieri, Armandinho, Pixinguinha e Patapinho

II Festival da Velha Guarda. Jornal s/ identificação. Armandinho é o primeiro da direita. Arquivo Armandinho.

Apesar de ter participado de eventos importantes do meio artístico e de seu grupo regional ainda ser requisitado para espetáculos ao lado de grandes cantores, como Francisco Alves e Isaurinha Garcia, a década de 1950 foi determinante para o encerramento da carreira profissional de Armandinho, tanto como funcionário público quanto como artista de rádio.

Em 1955, no mesmo ano do II Festival da Velha Guarda, aposentou-se pelo serviço público e, seis anos depois, em 30 de setembro de 1961, aposentou-se por

tempo de serviço pela Rádio Record, passando a se dedicar exclusivamente aos seus *hobbies* preferidos, a criação de canários iniciada em fins dos anos 1940, à pintura¹⁵ e, principalmente, à composição, tema do próximo item deste capítulo. Antes, porém, gostaríamos de abordar com um pouco mais de atenção um aspecto apontado algumas vezes durante este trabalho em fotos futebolísticas ou dos conjuntos: o fato de Armandinho ser negro.

1.2.7. O músico negro

Nos depoimentos colhidos para esta pesquisa, todos os entrevistados negaram que Armandinho sofresse algum tipo de preconceito racial; porém, suas respostas nos davam alguns indícios do pensamento da época:

Existia algum tipo de preconceito com relação ao fato do Armandinho ser negro?

RONOEL: **Não, o músico negro é bem-aceito em todo lugar; por exemplo: eu conheço outros músicos como o Bola Sete, que era um negro brasileiro que morava nos Estados Unidos. Nunca houve nada com ele porque era músico, né?** [grifo nosso] Então todo mundo apreciava muito ele, gostava muito dele, e o Armandinho também, mesma coisa, não tinha nenhum preconceito contra ele não. Era muito bem-aceito em todo lugar aonde ia, me parece que por ser crioulo, isso nunca o atrapalhou.

GERALDO RIBEIRO: Não. Tinha umas coisas que eles falavam lá, sabe? Ele era muito chegado a esses movimentos que existem nos Estados Unidos, os negros, não é? Ele seguia tudo isso, não resta dúvida. **Mas ele mesmo não externava nada com esse negócio de discriminação nem nada. Ele não reclamava nem nada.** [grifo nosso]

RAGO: Na verdade ele era mulato. Mas não. Sempre tinha aquele ar de brincalhão, sempre fazendo brincadeira, era alegre.

Tinha pouca gente negra na rádio, e quando tinha algum negro, é porque o cara era bom mesmo. E o preconceito sempre existiu e existirá. [grifo nosso]

Em seu livro *Cor, profissão e mobilidade*, o pesquisador João Baptista Borges Pereira nos apresenta alguns depoimentos de produtores e diretores artísticos de vários setores das emissoras paulistas referentes ao aproveitamento profissional de

¹⁵ Disponibilizamos as pinturas pertencentes ao Arquivo Armandinho no anexo iconográfico.

negros nas programações. Vale ressaltar aqui que os depoimentos foram colhidos entre 1959 e 1961, período em que foi realizada a pesquisa e que coincide com os últimos anos de atividade de Armandinho como artista da Rádio Record. Reproduzimos apenas um, a partir do qual desenvolveremos de forma sucinta alguns aspectos relacionados aos negros, lembrando que todos os depoimentos apresentados em seu livro têm o mesmo teor e apontam, em sua maioria, os mesmos estereótipos:

Preto eu só uso como cantor ou músico. Aí eles são insubstituíveis. Assim mesmo não programo, ao mesmo tempo, muitos profissionais de cor. Procuro dosar brancos e pretos para satisfazer os ouvintes. Já tenho recebido cartas criticando-me quando ponho "muita negrada" num mesmo programa. Fora disto, preciso de gente capaz, que trabalhe, leve a sério o serviço, sem ficar pensando em cachaça, em tudo o que, como se sabe, o negro pensa [...] (PEREIRA, 2001.)

A referência "insubstituíveis como cantores ou músicos" demonstra o estereótipo de o negro "carregar em seu sangue" aspectos musicais, principalmente relacionados ao ritmo, advindos de seu passado sociocultural. Sabemos que os escravos trazidos da África mantinham seus rituais e tradições nas senzalas e que, com a proibição da escravatura e a sua migração para as cidades, geraram uma influência que, em fusão com algumas danças européias que chegaram no início do século XX, principalmente no Rio de Janeiro, originou o desenvolvimento de gêneros musicais brasileiros, como o maxixe e o choro.

Em São Paulo, ao final do século XIX, com a substituição da mão-de-obra escrava pelos imigrantes, os negros encontraram nas ruas da cidade o seu próprio espaço, em que podiam entoar cantos de trabalho ou improvisar batucadas e danças ao término do dia de trabalho.

Além das ruas, algumas instituições católicas negras também serviam como pontos de encontro informais para a prática de rituais religiosos e auxiliavam os negros que viviam de pequenos negócios de rua. Alguns ainda trabalhavam na casa do senhor, exercendo funções relacionadas ao seu ambiente interno; quando circulavam pela cidade era sempre trabalhando, carregando latas de água na cabeça, levando e trazendo roupas dos riachos ou tratando de animais.

Já na transição para o século XX, com o aumento da imigração, os poucos espaços do trabalho livre, até então ocupados por negros, passam a ser preenchidos por estes imigrantes, restando aos negros realizar trabalhos mais

pesados e de pouca remuneração, concentrando-se em habitações coletivas em bairros próximos ao centro e às margens das ferrovias, sendo os principais Barra Funda, Bexiga e Lava-pés/Liberdade, nos quais eram freqüentes as atividades musicais em grupo, as rodas de partido alto, capoeira e a prática do ainda emergente futebol.

Segregados em seus territórios, os negros procuravam manter vivas suas tradições através da releitura de suas memórias nas experiências cotidianas e que se expressavam nas festas populares, nos batuques, nas pernadas e capoeiras, nos times de futebol, nos samba de roda, nas rodas de macumba e jongo etc. (MORAES, 1995, p. 67)

Vale lembrar que os bairros acima citados eram também habitados por imigrantes, principalmente italianos, que igualmente traziam seus costumes e tradições, e que também eles lutavam para mantê-las vivas em meio ao processo de urbanização. Surgia então, como manifestação cultural dessa população marginalizada, uma prática musical na qual um grupo de músicos amadores, geralmente com instrumentos de cordas, um outro de sopro e um cantor, homenageava alguém, executando as músicas na frente das casas ou janelas: a serenata, também conhecida como seresta.

Ora, foi a partir do desenvolvimento desta prática que surgiram, na década de 1920, os músicos e cantores com perfis menos amadores e que compuseram os conjuntos que atuavam em cinemas e teatros, passando, na década de 1930, às atividades radiofônicas. Não há dúvida de que, assim como no futebol, a atuação como músico era uma oportunidade que os negros tinham de se destacarem e transitarem por outros universos sociais. Ainda assim, em algumas fotos de grupos paulistas dos quais Armando Neves fez parte naquela década, observamos a presença de poucos integrantes negros.





Regional da Rádio Educadora, em foto de 1929. Armandinho, o único negro do grupo, é o segundo, sentado, da direita para a esquerda.



Nesta foto da equipe da Record, provavelmente do final dos anos 1930, Armandinho e o pandeirista são os únicos negros.

Abordamos, agora, a presença do negro atuante nas emissoras radiofônicas. Como vimos, a progressiva transformação das rádios em veículo de massa propiciou aos músicos e artistas em geral a possibilidade de trilhar uma carreira profissional, e também aos ouvintes, principalmente a partir da popularização dos programas de calouros, o ingresso no ambiente radiofônico em busca de oportunidades profissionais. Imaginando-se a estrutura radiofônica como uma pirâmide, em cuja base se encontra o “setor programático”¹⁶ – do qual fazem parte os músicos – e no topo, a administração, nota-se que a presença de negros nas mais altas esferas que compõem a pirâmide é quase nula, ou seja:

o rádio reproduz a tendência observada na estrutura social global, que se traduz em aproveitar negros e mulatos em atividades menos categorizadas, e situadas na base da pirâmide ocupacional.¹⁷ (PEREIRA, 2001, p. 121)

Estas atividades “menos categorizadas” – podendo-se incluir aqui a atividade de chefe de regional exercida por Armandinho – exigiam do artista os quesitos relacionados especificamente à sua função, não dando maior importância a aspectos como escolaridade, idade ou cor.

A maior concentração de negros se dá primeiro entre os músicos e depois os cantores populares. Para tais atividades, a formação escolar clássica é até certo ponto dispensável, porém são feitas outras exigências mais ligadas ao domínio de determinadas técnicas musicais: o canto ou o domínio do instrumento em si. Na área do rádio-entretenimento, onde a matéria prima fundamental é a música popular, em especial a música popular brasileira, sabe-se que negros e mulatos gozam de grande prestígio. Suas características raciais, longe de afastá-los das programações, é o fator que explica seu mais freqüente aproveitamento. (PEREIRA, 2001, p.144)

No depoimento de Pixinguinha a seguir, podemos observar que ao músico negro restava dedicar-se ao seu instrumento, garantindo assim o seu prestígio – o que Armandinho fazia com naturalidade –, e proteger-se de situações que pudessem ser constrangedoras.

¹⁶ Termo usado por João Borges Pereira para designar o setor que mantém contato direto com o público, não participando, porém, da criação dos programas.

¹⁷ Pesquisa realizada em emissoras paulistas entre 1959 e 1960.

O negro não era aceito com facilidade. Havia muita resistência. Eu nunca fui barrado por causa da cor, porque eu nunca abusei. Sabia onde recebiam e onde não recebiam pretos. Onde recebiam, eu ia, onde não recebiam, não ia. Nós sabíamos desses locais proibidos porque um contava para o outro. O Guinle [Arnaldo] muitas vezes me convidava para ir a um outro lugar. Eu sabia que o convite era por delicadeza e sabia que ele esperava que eu não aceitasse. E assim por delicadeza também não aceitava. Quando era convidado para tocar em tais lugares, eu tocava e saía. Não abusava do convite". (PEREIRA, 2001, p.152)

1.3 O Compositor

1.3.1 O músico prático

Para conhecer o Armandinho compositor, acreditamos ser importante analisar um aspecto comum entre a maioria dos músicos populares: o fato de não saberem ler nem escrever música. Vale ressaltar que a não-familiaridade com a grafia musical não impedia, e não impede, que o músico conhecesse os aspectos teóricos, adquiridos de forma puramente auditiva e prática, suficiente para atuarem como instrumentistas e compositores.

Assim como vários de seus companheiros que atuavam na esfera da programação radiofônica, Armandinho não era alfabetizado¹ musicalmente. Seus conhecimentos musicais eram puramente intuitivos, tendo sido desenvolvidos e ampliados de acordo com o ambiente sonoro de cada fase de sua vida musical e de sua prática em rodas de choro.

Observando alguns métodos editados para violão, chamados de "método prático" ou "violão sem mestre", podemos ter algumas pistas de como eram pensados esses aspectos teóricos, principalmente harmônicos. Vejamos o método de violão editado em 1943, pelo violonista Garoto. Para cada tonalidade eram definidos os acordes mais importantes, Tônica, Dominante, Subdominante e Relativo, chamados de 1ª do tom, 2ª do tom, 3ª maior do tom e 3ª menor do tom, respectivamente². Como secundários, eram apresentados os acordes chamados de "preparação", ou seja, as dominantes da subdominante, da dominante e do relativo

¹ Entendemos como alfabetização musical apenas o domínio da escrita e da leitura da grafia musical.

² Considerando a tonalidade de Dó maior, a 1ª do tom é Dó maior, 2ª do tom é Sol maior, a 3ª maior do tom é Fá maior, a 3ª menor do tom é Ré menor. Como acordes de preparação, teremos Dó com Sétima, Ré com Sétima e Lá com Sétima.

menor. O mesmo esquema harmônico era apresentado para os tons maiores e menores.

Esse sistema foi utilizado mais intensamente até meados da década de 1950, quando, através do movimento da Bossa Nova, foi introduzido e popularizado no Brasil o sistema de leitura por cifras³. Além de Garoto, o cantor Paraguassu e os violonistas Canhoto e Larosa Sobrinho editaram métodos de “violão prático e sem mestre”, sendo todos semelhantes entre si. Para melhor visualização, reproduzimos as duas primeiras páginas do método de Garoto, que apresentam as tonalidades de Dó maior e Lá menor, sendo que no restante do método é apresentado o mesmo esquema harmônico, porém transposto para todas as tonalidades.

DÓ MAIOR

1ª do tom 2ª do tom Prep. a 3ª maior 3ª maior

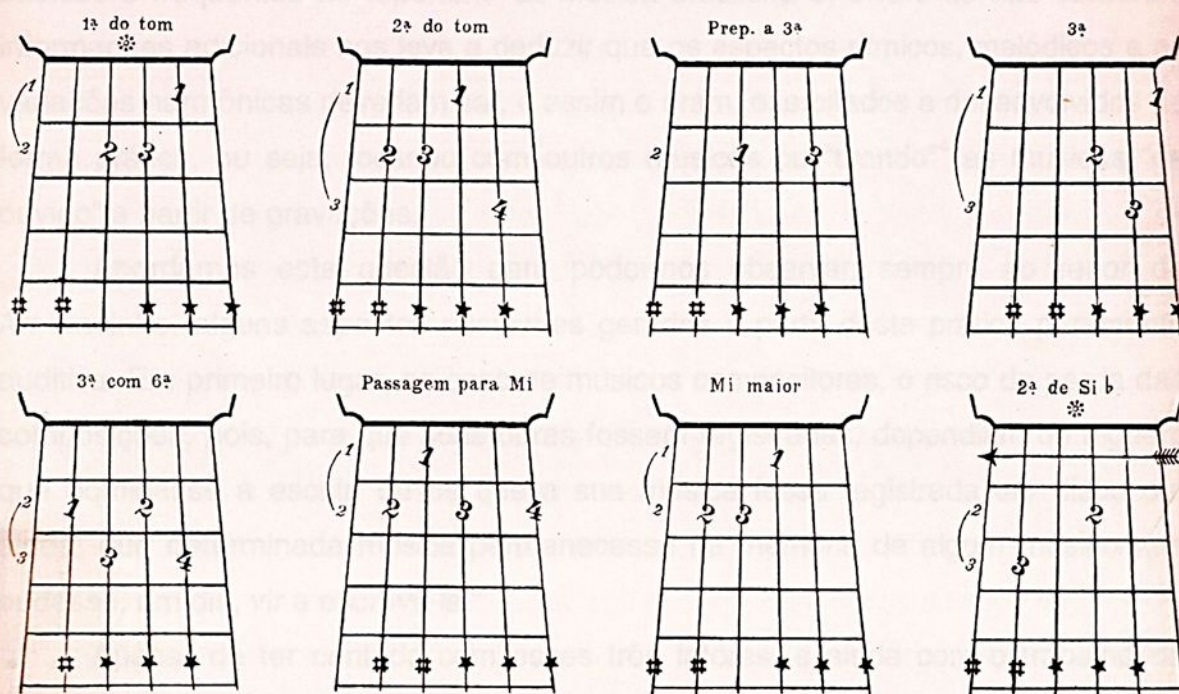
Prep. a 3ª menor 3ª menor Passagem para Sol Sol maior

52 - m

³ As cifras estipulam a tipologia do acorde (Maior, Menor, Diminuto, Com sétima etc.), relacionando cada nota a uma letra, porém não definem, como no sistema antigo, sua relação ou função dentro da tonalidade.

LA MENOR RELATIVO A DÓ MAIOR

5



52-m

Em nenhum dos métodos observados existe orientação com relação aos ritmos a serem executados, ou indicação de repertório para que estes esquemas harmônicos sejam aplicados e nem mesmo outra seqüência harmônica utilizando os mesmos acordes. Devemos discordar aqui da opinião exposta por Giacomo Bartoloni ao se referir a um método de violão, semelhante a este, de autoria do cantor Paraguassu:

O método anunciado Violão sem Mestre se mostrou ineficiente, uma vez que não indica ritmos, muito menos qualquer técnica suficiente para o aprendizado. Foi concebido para atender a um mercado cada vez mais interessado no violão e que dado o sucesso do autor, sua imagem provavelmente foi anexada mais como uma campanha de marketing do que propriamente sua autoria. (BARTOLONI, 2000, p.183)

Sem adentrar a questão do *marketing*, acreditamos em sua eficiência, considerando que esses “métodos práticos” eram, em primeiro lugar, dirigidos ao público da música popular e, em segundo lugar, apesar de não exigirem do músico o

conhecimento da grafia musical, serviam para muni-lo de digitações de acordes básicos e freqüentes no repertório da música brasileira e, o fato de não conterem informações adicionais nos leva a deduzir que os aspectos rítmicos, melódicos e as variações harmônicas deveriam ser, e assim o eram, exercitados e desenvolvidos de forma prática, ou seja, tocando com outros músicos ou “tirando”⁴ as músicas “de ouvido” a partir de gravações.

Abordamos esta questão para podermos observar, sempre ao redor de Armandinho, alguns aspectos relevantes gerados a partir desta prática puramente auditiva. Em primeiro lugar, no caso de músicos compositores, o risco de perda das composições, pois, para que suas obras fossem registradas, dependiam de alguém que dominasse a escrita ou de que a sua música fosse registrada em disco ou, ainda, que determinada música permanecesse na memória de algum músico que pudesse, um dia, vir a escrevê-la.⁵

Apesar de ter contado com esses três fatores, e ainda com o trabalho de compilação de Olavo Rodrigues Nunes, sabemos até o momento que três de suas obras foram perdidas, as músicas “A turma é bamba”, “Mulher desprezada” e “Falando sozinha”, das quais encontramos apenas documentos de cessão dos direitos autorais e sobre as quais falaremos adiante. Em segundo lugar, restringindo-nos apenas ao âmbito violonístico, apontamos a limitação da possibilidade de entrar em contato com a literatura violonística disponível na época, como métodos de técnica e partituras de obras clássicas.

Este item nos parece ter sido bastante importante, se não definitivo, para o direcionamento de sua carreira que, a certa altura, pendeu para o instrumentista acompanhador e não solista. Desde cedo tocando em conjuntos e nas rádios até um certo período de sua carreira, Armandinho realizava alguns números como solista; porém, a prática como acompanhador, exigindo um esforço diferenciado da prática solista, parece ter predominado. Segundo Geraldo Ribeiro, o Armandinho era um “vidão” que se poupava de grandes esforços:

O Armandinho nunca teve interesse mesmo em aprender a ler?

De jeito nenhum, Armandinho era um “vidão”. Ele não se esforçava pra fazer nada. Essa também é uma grande característica do espírito

⁴ Termo usado para indicar a identificação de elementos musicais de fontes não grafadas.

⁵ Ver capítulo 3.

dele, tudo o que saía dele era natural. Se tivesse que fazer esforço não servia. (dezembro, 2002)

Esta afirmação nos leva a crer em uma dificuldade em se manter uma prática focada na técnica e no desenvolvimento de repertório de forma intensa, sem dúvida necessária ao solista. Não que esta fosse necessária a todos os músicos, pois, como sabemos, o violonista Canhoto, por exemplo, não tinha a prática da leitura e foi um grande solista, mas, no caso de Armandinho, talvez o contato com métodos e partituras de uma forma sistemática pudesse ter contribuído para ampliar suas habilidades técnicas, além de tê-lo auxiliado em sua carreira como solista.

Em terceiro lugar, este mesmo desprendimento teórico gerou algumas condutas musicais próprias guiadas pelo seu gosto individual, e que serão demonstrados no próximo capítulo; porém, aqui nos interessa apenas o fato de que o músico puramente auditivo tende a criar uma identidade própria, baseada em seu gosto pessoal. Vejamos o que nos dizem Geraldo Ribeiro e Antônio Rago:

Como você via o Armandinho como compositor?

GERALDO RIBEIRO: Eu achava o Armandinho muito original, não é? Aliás, como quase todos esse compositores de ouvido, caso de Américo Jacomino, João Pernambuco e outros. Todos originais porque eles não se comprometiam com notas musicais, eles eram livres, né?, na mente deles eram livres. Essas soluções harmônicas dessas mentes, geralmente, são soluções harmônicas feitas com bastante bom gosto e tudo, né? (dezembro, 2002)

RAGO: Gozado, além de ele ser um instrumentista de orelhada como nós dizíamos na gíria, sem conhecer uma nota de música, ele lia e relia, poderia se dizer assim. Porque fica conhecendo por prática, não tecnicamente, na prática, sabe o que é Dó, sabe o que é Ré, sustenido bemol, sabe tudo. Então leva uma vantagem grande e perde alguma coisa também. Perde porque a pessoa sabe ler bem, lê, escreve, lê e não precisa procurar alguém. Mas a gente ouve uma, duas, três vezes uma música, pronto, já tira e já faz arranjo melhor. Que aí cada um emprega sua harmonia. (junho, 2003)

E, finalmente, em quarto lugar e complementando o item anterior, reconhecemos a capacidade de Armandinho em aplicar influências musicais recebidas em seu ambiente sonoro em suas composições. Em seu depoimento, Rago nos diz que Armandinho era chamado de “Beethoven do violão” (ver p.78), pois, por terem um caráter erudito, algumas de suas peças não cabiam no regional:



Então, Armandinho tinha essa enorme facilidade de pegar uma música e pôr os acordes certos, a harmonia moderna mais atualizada em todas as épocas, né?, e só que ele não era um violonista de solo. Não, ele era de acompanhar e de tocar, de tocar assim calminho. Era acompanhador. Mas sabe como são as coisas, o Armandinho aposentou-se e parou naquela época. Parou e ficou trabalhando as coisas dele, porque o difícil era gravarem as músicas dele. Não tocam! De que adianta? Vou tocar uma música de Armandinho, veja o trabalho que dá. [Em seguida toca a música O dono da bola, dedicada a ele e gravada no CD anexo a esta dissertação] (junho, 2002)

1.3.2 Três fases composicionais

De fato, as 76 obras de Armandinho sobreviveram graças ao seu contato com alguns violonistas que se propuseram a escrevê-las, a algumas gravações realizadas por outros violonistas e, principalmente, ao trabalho de catalogação realizado por Olavo Nunes Rodrigues.

Analisando as datas de suas composições, dividimos a sua produção nas seguintes fases: a primeira, abrangendo as composições da década de 1920; a segunda, as décadas de 1930 e 1940; e, finalmente, a terceira, de 1950 a 1973, ano de sua última composição.

As composições de sua primeira fase foram escritas entre 1925 e 1928, lembrando ser este o período de sua inclusão no ambiente musical de São Paulo, participando de vários conjuntos (Chorões Sertanejos, Turunas Paulistas, entre outros), e das primeiras transmissões irradiações radiofônicas (Rádio Educadora e Rádio Record). Deste período encontramos oito composições, os choros *Guru*, *Pinheirada*, *Serrano* e *Recordando Nazareth*, as valsas *Colibri*, *Soluços de Virgem* e *Valsa (14)*⁶ e a *Mazurca (1)*.

O choro *Serrano* foi composto em parceria com João Pernambuco, autor da primeira parte, e Armandinho⁷, da segunda, como nos informa Ronoel Simões:

O João Pernambuco vinha do Rio aqui e, como era natural, ele sempre se encontrava com Armandinho. E um dia foram a Santos, não sei, acho que foram tocar em Santos. E o nome do choro era Serrano, porque era no alto da Serra que

⁶ A numeração é dada entre parênteses por ter sido acrescida em data posterior à composição. Ver Capítulo III.

⁷ Anotações pessoais de Olavo Nunes Rodrigues a partir do depoimento de Armandinho. Arquivo Armandinho. p16.

começaram a compor esse choro, sabe? Tem Serrano e tem outro, Pinheirada também, junto com o João Pernambuco, muito bonito o choro! (novembro, 2002)

Tanto o choro *Serrano* quanto o *Pinheirada* (1925), também em parceria com João Pernambuco, sobreviveram apenas na memória de seu companheiro Aimoré, quando em 1977 foram gravadas em fita cassete e, finalmente, transcritas.

As décadas de 1930 e 1940, considerando-se o grande espaço de tempo, foram as menos produtivas no que se refere às composições. Deste período encontramos registros de apenas sete trabalhos: as valsas *Noite triste* e *Mathilde*, o *Choro* (10) e a toada *Flor da saudade*, e três obras que consideramos perdidas.

A catalogação das obras consideradas perdidas foi possível graças aos documentos de cessão de direitos autorais⁸ encontrados no Arquivo Armandinho. Não temos dúvida de que no período em questão, com mercado musical em emergência, a venda de músicas autorais às gravadoras e editoras era uma forma de os compositores ampliarem suas fontes de rendimento. Não fugindo à regra, Armandinho cedeu os direitos autorais das três composições em questão.

Em 06 de março de 1931, a composição de letra e música do samba *Mulher desprezada* foi cedida para a Victor Talking Machine Company of Brazil, recebendo “duzentos réis por cada disco que sirva para reproduzir mecanicamente uma das referidas composições e que seja vendido pela VICTOR Co”.⁹

No dia 24 do mesmo mês, cedeu os direitos de letra e música da marcha intitulada *A turma é bamba*¹⁰, com as mesmas “regalias” que o contrato anterior¹¹, e em 7 de janeiro de 1933, os direitos autorais da marcha *Falando sozinha*. Neste último documento, entretanto, não fica claro com qual companhia foi efetivado o contrato.

Parece que esta prática de cessão de direitos autorais também se dava de maneira informal entre os músicos, através de documentos escritos de próprio punho dos autores, autorizando sua utilização.

⁸ Em 1928, foi estabelecida a primeira lei que buscou regulamentar as relações entre compositores, editoras e gravadoras. Criada por Getúlio Vargas, quando deputado no Rio Grande do Sul, a lei estabelecia o pagamento de direitos autorais por parte das empresas do setor de gravação e editoração musical, e acabou conhecida como “Lei Getúlio Vargas”.

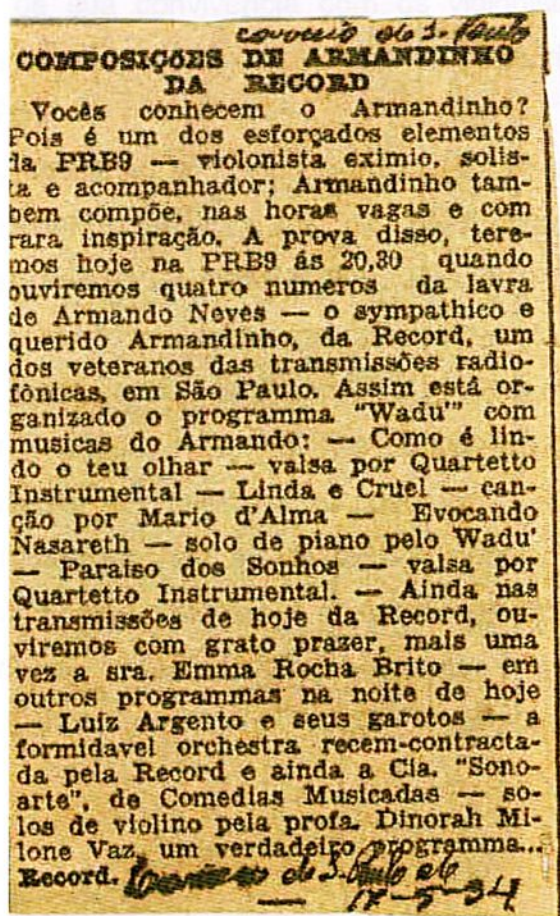
⁹ Convênio de concessão de direitos autorais, 06 de março de 1931. Arquivo Armandinho.

¹⁰ Convênio de concessão de direitos autorais. 24 de março de 1931. Arquivo Armandinho.

¹¹ Este documento foi utilizado por Armandinho para pedir sua aposentadoria como músico em 1973. Está escrito com sua caligrafia.

Em documento datado de 28 de dezembro de 1932, o Dr. Paulo Machado de Carvalho, proprietário da Rádio Record, cedeu os direitos de impressão e gravação da canção de sua autoria, *Eu gosto tanto de você*, a Armandinho¹²; e em 18 de janeiro de 1935, também em papel manuscrito assinado por Vicente de Lima, compositor e flautista que obteve a segunda colocação no Grande Concurso de Música Brasileira de 1931, uma autorização ao músico Nestor Amaral para gravar a canção *Saudade venenosa*, e da valsa-canção *Diante da própria cruz*, para as quais Armandinho teria composto a música e Vicente Lima, os versos. Também não encontramos referências a quaisquer gravações.

Acrescentaremos ainda às obras perdidas as composições citadas no recorte do jornal Correio de São Paulo, de 1934: *Como é lindo o teu olhar* (valsa), *Linda e cruel* (canção) e *Paraíso dos sonhos* (valsa). A música *Evocando Nazareth* provavelmente se refere ao *Choro 18*, editado como *Recordando Nazareth*. É interessante notar que suas obras eram executadas por várias formações instrumentais e não só ao violão.



¹² Papel datilografado. Arquivo Armandinho.

Sabemos que naquele período ampliavam-se as possibilidades de atuação dos músicos, exigindo-lhes maior disponibilidade e dedicação às atividades em emergência, como gravações e programas radiofônicos. Sabemos também que, nos anos 1930, Armandinho conquistava e construía seu prestígio e *status* como instrumentista perante os músicos e ouvintes paulistas ao vencer o I Concurso de Música Brasileira de 1931 e ao assumir o cargo de chefe do Regional da Record.

Vale aqui lembrar novamente que, dividindo seu tempo com as atividades musicais, dedicava-se a um cargo público que exercia durante o dia. É compreensível que, com todas essas atividades que tiveram o seu auge na década de 1940, Armandinho tivesse pouco tempo para se dedicar à composição, atividade retomada ao final da década de 1950, a qual passamos a abordar.

Faremos uma subdivisão dentro da terceira fase de produção de Armandinho. A primeira, de 1950 a 1958, da qual encontramos 14 composições, e que coincide com o início da Televisão no Brasil e com sua aposentadoria do serviço público; e a segunda, de 1959 a 1973, da qual encontramos 37 composições¹³, e que coincide com o período de sua convivência com os violonistas Geraldo Ribeiro e Vital Medeiros, responsáveis pelo maior número de transcrições de suas obras, e sua saída da Rádio Record.

Em 1954, conheceu o músico e poeta Elpídio dos Santos¹⁴, que passou a freqüentar os encontros musicais na casa de Armandinho. Juntos compuseram *Carreteiro*¹⁵ e as valsas *Segredo* (1954), *Realidade* (1954) e *Longe dos olhos* (1956), para as quais Armandinho teria composto a música e Elpídio dos Santos, a letra. São ainda desse período os *Prelúdios 2, 7 e 8*, o choro *Galho seco*, a *Mazurca 2*, o *Estudo 1*, a *Guarânia*, a *Canção 1*, a *Cantiga de ninar 1* e as *Valsas 2 e 3*. É interessante observar a variedade de gêneros nos trabalhos de Armandinho, demonstrando influências não só da música popular brasileira mas também da música erudita (como nos prelúdios) e de outras culturas (como a guarânia).

No período de 1959 a 1973, encontramos 37 composições. Vale ressaltar que, dentre os 18 choros compostos, 10 são desse período.

¹³ Vale lembrar que não foi possível precisar as datas de 9 composições de sua produção total.

¹⁴ Elpídio dos Santos (1909-1970). Nascido em São Luís do Paraitinga, músico e poeta, foi o principal compositor das trilhas dos filmes de Mazzaropi.

¹⁵ Não podemos precisar a data nem o gênero, pois encontramos apenas a letra. Arquivo Armandinho.

A partir de 1959, Armandinho passou a compor intensivamente, resultando, como já referimos, em 37 composições. Naquele ano conheceu o violonista Geraldo Ribeiro¹⁶ através do construtor de violões Romeu di Giorgio em um sarau na casa de um amigo em comum, o dentista Dr. Salles Navarro. Lá ficaram amigos e, como Geraldo Ribeiro procurava lugar para morar, Armandinho o convidou para se hospedar em sua casa o tempo que fosse necessário, dando início então a uma fase importante de preservação e ampliação de sua obra musical.

Geraldo Ribeiro morou com Armandinho durante um ano – de 1959 ao final de 1960 – período no qual, além de transcrever muitas obras de Armandinho (34), passou a incluí-las em seu repertório, apresentando-as em recitais no Brasil e no exterior, e divulgando-as entre seus alunos. Em 1970, gravou o LP *Geraldo Ribeiro interpreta Armandinho*, com 12 obras, lançado em conjunto com um álbum das partituras das músicas gravadas.

Suas composições foram muito bem recebidas e elogiadas pela imprensa, como pode-se notar nos comentários abaixo.

Lançamento da Fermata nos traz composições de Armandinho que tiveram sua época de ouro nos idos de 1930 [...] Explorando as cordas graves do violão, as composições de Armandinho possuem atrativos dos mais raros.¹⁷

As músicas de Armandinho

Já por várias vezes falamos sobre a extraordinária valorização que o violão passou a ter no Brasil, em termos fonográficos, nos últimos anos. Se até há alguns anos somente se conheciam os LPs de Dilermando Reis, a partir de 1960 - principalmente com a valorização que a Bossa Nova deu ao "pinho" - os discos de solistas de violão passaram a fazer parte obrigatória dos catálogos das principais gravadoras. E não apenas no campo popular, mas – o que é importante – também no setor erudito.

Pela Fermata, vem de sair um belo álbum com Geraldo Ribeiro interpretando 12 composições de Armando Neves, Armandinho, um importante compositor pouco divulgado. Nascido em Campinas [...] teve uma vida rica de atividades artísticas pontilhadas por um grande número de composições inspiradas de harmonização correta, estilo

¹⁶ Geraldo Ribeiro, 1939, nasceu em Mundo Novo, no estado da Bahia. Já em São Paulo foi aluno do compositor Theodoro Nogueira e, aos dezenove anos, gravou seu primeiro LP, com obras de Augustin Barrios. Em 1966, Geraldo Ribeiro mudou-se para Brasília para exercer o cargo de professor-titular de violão no Instituto Central de Artes, Departamento de Música da Universidade de Brasília, cargo que ocupou até 1976. Gravou, em 1980, o LP *Garoto*, com 14 músicas inéditas transcritas por ele. Hoje vive e leciona no Conservatório de Música de Tatuí.

¹⁷ *Shopping News*. São Paulo, 19 de abril de 1970.

próprio [...] Um bom disco, com um ótimo violonista, valorizando músicas de um importante compositor brasileiro.¹⁸

A partir deste LP, amplamente divulgado e elogiado pela imprensa em âmbito nacional, as obras de Armandinho passaram a ser incluídas em eventos até então inéditos em toda sua carreira como compositor. A transmissão das composições gravadas em um programa exclusivo na rádio BBC de Londres, em 30 de julho de 1971¹⁹; a inclusão da composição Choro 1 como opção de execução aos candidatos do Primeiro Concurso Estadual (São Paulo) de Violão²⁰, promovido pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, em dezembro do mesmo ano; e, finalmente, uma palestra sobre a vida de Armandinho proferida pelo violonista Lúcio Campello, em março de 1973, na Escola de Música de Brasília, em evento organizado por Geraldo Ribeiro²¹, são alguns exemplos da referida inclusão de suas composições.

Outros violonistas importantes para o resgate da obra de Armandinho foram: Vital Medeiros, freqüentador assíduo de sua casa, que escreveu 16 composições; Aymoré, companheiro de profissão desde 1928 quando tocaram juntos no grupo Chorões Sertanejos; o violonista erudito Alfredo Scupinari; e, finalmente, o violonista Francisco Araújo, aluno de Aymoré.

1.3.3. Os últimos anos de Armandinho

Após o lançamento do LP de Geraldo Ribeiro, Armandinho encerrou sua atividade como compositor tendo composto apenas um Choro na década de 1970, o de número 7. Vivendo com uma modesta aposentadoria (Cr\$600,00 – seiscentos cruzeiros) do serviço público e como músico, passou a se dedicar à criação de canários, *hobby* que teria iniciado em meados da década de 1950, e à pintura. Em 1974, ainda em companhia de seu irmão Alípio, mudou-se para o bairro de Santana, deixando para trás a casa do Glicério, onde viveu por toda sua vida. Neste período poucas pessoas freqüentavam sua casa, à exceção de Geraldo Ribeiro e Olavo Rodrigues Nunes. No ano seguinte, com o falecimento de seu irmão em 5 de

¹⁸ “As músicas de Armandinho”. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 21 de março de 1970.

¹⁹ Rádio BBC de Londres, 1971, programa mimeografado. Arquivo Armandinho.

²⁰ “Concurso de violão: peças e prêmios”. *Folha da Tarde*. São Paulo, 06 de dezembro de 1971.

²¹ “Armandinho em Audição em família”. *Correio Brasiliense*. Brasília, 29 de março de 1973.

julho²², Armandinho passou a viver cada vez mais sozinho e, como que pressentindo o final de sua vida, em 1976, escreveu de próprio punho um testamento no qual relacionou todas as composições editadas e gravadas manifestando sua intenção em doar todas as composições e os direitos autorais ao Asilo de Velhos Ondina Lobo.

Apesar do breve período de divulgação de sua obra proporcionado pela gravação do LP de Geraldo Ribeiro e das dedicatórias acrescidas em suas músicas aos violonistas, poucos deles de fato executavam suas peças. Armandinho expressava seu descontentamento proferindo frases como "essa turma não que saber de minha música" ou "também não dedico mais músicas para puto nenhum" registradas nas anotações de Olavo Rodrigues Nunes no período em se dedicavam à catalogação de sua obra (provavelmente a partir de 1968). Em seu testamento, o qual reproduziremos a seguir, Armandinho demonstrava acreditar no valor de sua obra considerando-a seu único bem:

São Paulo, 1976.

Prezado Sr. Eurico Ribeiro

Digníssimo Presedente do Asilo Ondina Lobo.

Eu, Armando Neves, brasileiro, solteiro, maior de idade e em pleno gozo das minhas faculdades mentais, declaro que é do meu desejo final, deixar como herança após minha morte os direitos autorais das minhas músicas – as que estão impressas e as que estão gravadas em discos – ou mais – as que são inéditas, que são inúmeras. De forma que o Asilo Ondina Lobo, na pessoa de seu presidente será meu herdeiro universal pois creio eu que minhas [músicas] valerão muito no futuro e não já. Nada mais tenho a deixar pois sou pobre. Eis a relação das músicas impressas e gravadas." [as músicas relacionadas constam do terceiro capítulo]

Armandinho faleceu no dia 12 de outubro de 1976, de infarto do miocárdio, pobre e anônimo.

²² Atestado de Óbito. Arquivo Armandinho.

2. OS CHOROS

2.1 Choro e chorões paulistas

Sabemos que o choro, como forma de tocar, teve seu nascimento no Rio de Janeiro, ao final do século XIX. Segundo Tinhorão, o termo teria surgido através da forma “chorosa” como os músicos executavam as polcas, aprendidas “de ouvido” em conjuntos à base de violões, cavaquinhos e algum instrumento solista.

Esses artistas aprendiam uma polca de ouvido e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulatórias, transformando exercícios em agradáveis passatempos. (TINHORÃO, s/d, p.103)

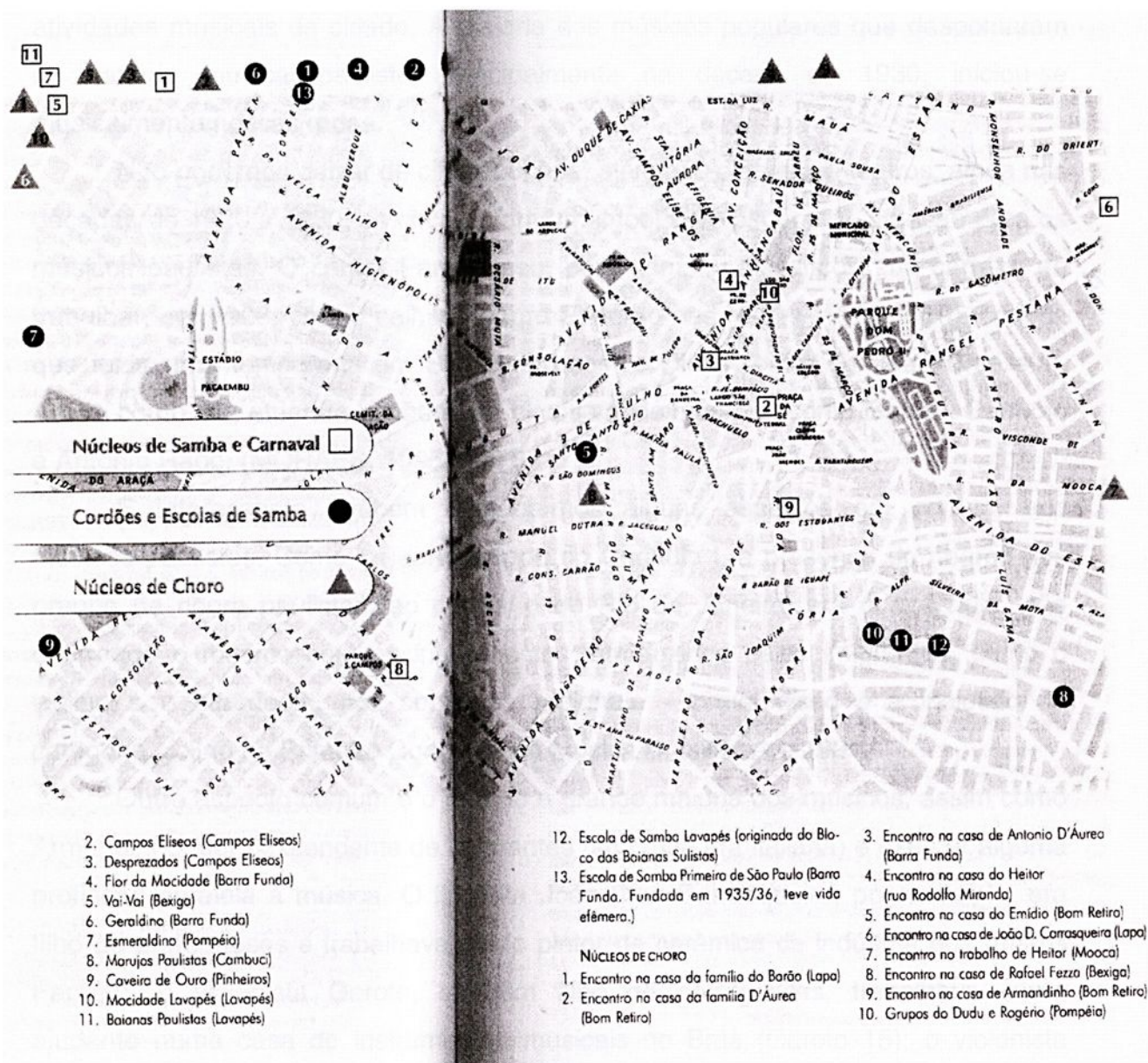
Como gênero, o choro se consolidou com músicos como Joaquim Antônio Callado - Chiquinha Gonzaga - Anacleto de Medeiros e, no século XX, através de músicos como Ernesto Nazareth e Pixinguinha. Não nos interessa, aqui, aprofundar o desenvolvimento do choro no Rio de Janeiro, e sim como teria penetrado e influenciado o ambiente musical paulista.

Segundo Vinci de Moraes, em *Sonoridades Paulistanas*, no início do século XX, em São Paulo, o choro e a serenata, ainda como modo de interpretação e não como gênero consolidado, caminharam juntos durante algum tempo, pois tinham alguns aspectos em comum, como o modo informal de se organizarem e de se expressarem, a base instrumental (violões, cavaquinho e algum instrumento solista) e o fato de os músicos serem amadores, porém bons instrumentistas.

O termo “choro” também era utilizado para designar os conjuntos que acompanhavam serenatas e atuavam como animadores musicais de festas domésticas nos bairros populares. Os integrantes desses conjuntos, chamados “chorões”, realizavam encontros musicais informais chamados “rodas de choro”, nas quais se aperfeiçoavam ao instrumento e desenvolviam o repertório. Como a maioria dos chorões era proveniente dos extratos intermediários da sociedade paulistana, não havia condições de freqüentar e pagar escolas de música; portanto, os aspectos técnicos e teóricos eram passados por meio das relações informais ou influência direta dos familiares.

Após esta iniciação musical, o aperfeiçoamento na execução se dava por meio da prática em festas, serenatas e concorridas rodas de choro. Segundo o bandolinista Isaías de Almeida¹, as rodas têm uma importância fundamental na formação do chorão, permitindo-lhe “o exercício da memória, da destreza ao instrumento, do ouvido e do sentimento na interpretação, tornando-o um músico completo”.

No mapa a seguir, reproduzido por Vinci de Moraes, podemos ter uma idéia dos núcleos de choro da cidade de São Paulo, na década de 1930.



¹ Isaías de Almeida, 07/06/1937, bandolinista. Trabalhou nas rádios Difusora e Tupi; tocou no Regional de Antônio D'Áurea, o Conjunto Atlântico; formou o conjunto Bola Preta e, atualmente, é idealizador do conjunto Isaías e Seus Chorões. Entrevista realizada por Andréa Paula Picherzky, em setembro de 2001, no Arquivo da Biblioteca do Teatro Municipal de São Paulo.

Ainda segundo Vinci de Moraes, o repertório executado nestas rodas era variado com relação aos estilos, porém restrito com relação à quantidade, pois o acesso a gravações e partituras só foi ampliado a partir de meados da década de 1920. Lembremos ainda que, naquela década, como referido no Capítulo I, alguns grupos do Rio de Janeiro e do Norte se apresentaram em São Paulo, incentivando a formação de conjuntos e trazendo novo repertório para os músicos paulistas.

Com o crescimento das atividades radiofônicas na década de 1930, os “choros” passaram a ser chamados de “regionais” e se multiplicaram pelas rádios e atividades musicais da cidade. A maioria dos músicos populares que despontaram no cenário musical paulista, principalmente na década de 1930, iniciou-se musicalmente nessas rodas.

Não podemos deixar de citar aqui que, além dos cinemas e teatros, ainda nas décadas de 1920 e 1930, os circos eram um importante espaço de atuação para os músicos paulistas. O cantor Paraguassu, por exemplo, alavancou sua carreira ao trabalhar, em 1908, com o palhaço negro Eduardo das Neves (1873-1919), carioca que fazia uma temporada em São Paulo com o Circo Teatro Pavilhão Brasileiro. Assim como ele, atuaram também em circos vários músicos, como Garoto, Canhoto e Antônio Rago. (MORAES, 1995, p.176)

É interessante também destacarmos alguns aspectos em comum aos músicos paulistas. Como foi apresentado no Capítulo I, a presença de negros nos grupos de choro paulistas, ao contrário do Rio de Janeiro, era quase nula, não ocorrendo o mesmo com os instrumentos introduzidos pelos imigrantes, como o violino e o acordeom, nos conjuntos regionais – prova disso é a inclusão da categoria violino no Primeiro Concurso de Música Brasileira de 1931.

Outro aspecto comum é o fato de a grande maioria dos músicos, assim como Armandinho, ser descendente de imigrantes (sua mãe era italiana) e exercer alguma profissão paralela à música. O flautista João Dias Carrasqueira, por exemplo, era filho de portugueses e trabalhava como pintor de cerâmica da indústria dos Irmãos Ferreira; o violonista Garoto, também filho de portugueses, trabalhava como ajudante numa casa de instrumentos musicais no Brás (Garoto 15); o violonista Canhoto era filho de napolitanos e trabalhava como pintor de painéis.

Não há dúvida de que as influências musicais recebidas de suas origens contribuíam para desenvolver nos músicos uma versatilidade que lhes possibilitava executar vários ritmos e gêneros musicais. O violonista Antônio Rago, por exemplo,

filho de calabreses, “era um autêntico quebra-galho, pois acompanhava qualquer ritmo ou cantor, transitando da música italiana ao tango, e do samba ao choro”. (MORAES, 2000, p. 256)



Roda de Choro em São Paulo nos anos 50. Sentados: Pery Cunha, Amador Pinho, Gumerindo e Antônio d'Auria. Em pé: Gentil do Pandeiro, Juracy Barreto (Barão) e Jayme Soares.

Nesta fotografia pudemos identificar Antonio D'Áurea (1912 - ?), filho de imigrantes italianos; estudou mecânica no Liceu de Artes e Ofícios e trabalhou na Empresa Cinematográfica Pathé. Paralelamente, atuava como violonista, acompanhando cantores, tendo sido o idealizador da primeira formação do célebre Regional Atlântico. Segundo Isaías de Almeida, sua casa era um importante local de reunião de músicos. Também o violonista Juracy B. Wey (1910 - ?), que, paralelamente às atividades musicais, trabalhava como funcionário público do Poder judiciário e organizava rodas de choro com Antônio D'Áurea.

2.2 O Violão de Armandinho



Acompanhando cantor em 1931. Arquivo Armandinho.

Na foto acima, acompanhando o cantor Francisco Alves, podemos notar que Armandinho usava uma dedeira no polegar da mão direita. Geralmente de metal, este acessório, característico dos violonistas de sete cordas nos conjuntos regionais, auxilia no destaque sonoro das cordas graves do instrumento. Hoje em dia, com o aperfeiçoamento na construção dos violões e na qualidade das cordas de nylon, muitos músicos dispensam este acessório.

Encontramos, em seu arquivo pessoal, o último jogo de cordas – de nylon – do violão de Armandinho. Acreditamos, porém, que, durante o período de sua atuação nas emissoras radiofônicas, Armandinho usava cordas de aço, pois possuíam maior projeção sonora, facilitando a captação dos microfones.



Nesta outra foto, do mesmo ano que a anterior, podemos observar a postura de Armandinho. Apesar de não utilizar o “apoio de pé”, e o violão estar apoiado na cadeira, sua postura é bastante semelhante à dos violonistas eruditos que apóiam o instrumento sobre a perna esquerda e mantêm o braço do violão levemente suspenso. O violão desta foto é, provavelmente, da marca Del Vecchio, presente dos Diretores da Rádio Record, em 1928.

Uma das primeiras características que nos chamou a atenção nesta pesquisa foi a afinação do violão utilizada por Armandinho. Ao invés da usual do violão, Mi – Si – Sol – Ré – Lá – Mi (partindo-se da corda mais aguda para a mais grave), Armandinho utilizava a sexta corda, a mais grave, afinada em Ré, portanto um tom abaixo do usual, resultando na afinação: Mi – Si – Sol – Ré – Lá – Ré.

Esta afinação amplia a possibilidade de utilização de alguns recursos harmônicos, principalmente para certas tonalidades específicas, como Sol maior ou menor, Ré maior ou menor. Em Sol maior ou menor, possibilita o salto de quarta ascendente na cadência V – I (ou D7 → G ou Gm); em Ré maior ou menor, o salto de quinta descendente na cadência V – I (A7 → D ou Dm), ambas caracterizando o movimento forte da cadência perfeita.

Acreditamos ser plausível este ter sido um dos critérios de escolha para a utilização dessa afinação, apesar de não ter sido o único. O fato de ter dois semitons mais graves propicia também conduções melódicas mais enriquecidas, sem que haja a necessidade de interrompê-las com saltos ou com mudanças de direcionamento por falta de tessitura.

Além dos aspectos musicais acima descritos, acreditamos que Armandinho foi influenciado por dois violonistas, em especial, que também utilizavam essa afinação:

o paraguaio Agustín Barrios e o pernambucano João Teixeira Guimarães, conhecido como João Pernambuco. É interessante observar que, além da afinação com a sexta corda em Ré, Barrios variava também a afinação da quinta corda, em vez de Lá a afinava em Sol, como nas músicas *Choro da Saudade* e *Confession*, conferindo uma sonoridade ímpar ao instrumento.

Com o intuito de expor suas opiniões, reproduzimos abaixo os trechos das entrevistas de Antônio Rago e Geraldo Ribeiro, músicos que conviveram profissionalmente com Armandinho, nas quais este assunto foi abordado. É interessante, apesar de diferentes a nosso ver, que estas opiniões se complementam. Vejamos o que diz Antônio Rago:

Então, pra mim o Armandinho foi uma pessoa magnífica. Foi um dos violonistas extraordinários! E outra coisa, o Armandinho não tinha nada de violão sétima [referindo-se ao violão de sete cordas²] e coisa e tal. Eu conheço violão sétima de quando eu era menino, os portugueses usavam muito para fazer como se fosse um contrabaixo. Mas o tom deles era um tom natural e com facilidade. Hoje está se fazendo um violão de sétima com mais idéias de acordes, mais pra frente, né? Mas Armandinho condenava, e dizia: “Não, a gente faz aqui mesmo” [no violão de seis cordas]; então ele tocava com a sexta em Ré. Você vê que o Armandinho estava sempre com a sexta em Ré. Ele era igual a João Pernambuco, ele pegou do João Pernambuco, que eles eram amigos.

E também no regional ele acompanhava com a sexta em Ré. Sempre com a sexta em Ré. Podia ser Lá bemol, Si bemol, [a tonalidade] não tinha problema nenhum.

Naquele tempo, era “encostar” nos outros. Encostar e levar pra casa o que pegou do outro e freqüentar o ambiente. E Armandinho se encostou em João Pernambuco.(junho de 2002)

Na opinião de Geraldo Ribeiro, essa influência viria de Agustín Barrios:

Ele [Armandinho] sempre me dizia: “Olha, a música de violão tem que ser caracterizada através dos baixos, tem que movimentar os baixos e os violonistas, geralmente os compositores populares ficavam só no “Mi-Lá-Mi-Lá”. E ele dizia que tinha que movimentar os baixos, dar variedade nos baixos. Isso era uma característica muito interessante dele, né? E a temática dele é bem dele, né?”

² O violão de sete cordas é um instrumento bastante utilizado nos conjuntos regionais de choro, e cumpre a função de condução melódica através do contraponto em relação à melodia, geralmente realizada por um instrumento solista. A sétima corda é a mais grave, sendo usualmente afinada em Dó; no entanto, vários músicos hoje em dia a afinam em Si, ampliando ainda mais as possibilidades melódicas.

A maioria de suas peças [de Armandinho] é escrita com a sexta corda em Ré. Você acha que sua intenção era ampliar a possibilidade melódica dos baixos?

Isso mesmo, ampliar essa possibilidade, porque ele achava que a música para violão tava muito pobre a respeito dos baixos, não é? Os baixos é que caracterizavam o choro, então muito pobre porque só ficava no Mi-Lá-Mi-Lá. De vez em quando ele falava: "O Dilermando é muito bom violonista, mas só fica no Mi-Lá-Mi-Lá..., o Canhoto a mesma coisa", ele falava pra mim, então ele queria botar outras notas, o Ré, o Sol, não é?

O João Pernambuco já foi um músico que explorava um pouco mais, não é?

Ah, esse sim! O Armandinho falava muito bem dele. Ele era muito amigo do Armandinho, foi muito amigo. Fizeram muitas viagens juntos e tudo, né?

Então ele era acompanhador, usava o violão de seis cordas sempre com a sexta em Re, independente da tonalidade?

Independente da tonalidade; veja só o Choro em Dó maior que ele tem [Choro 9], é com a sexta em Ré. Mas aí é o seguinte, por que é que o Armandinho se interessou já desde cedo fazer as composições baseando nos baixos? Melhorando e enriquecendo os baixos, por quê? Por causa do Barrios. Aí ele andou pegando muita coisa do Barrios. Ele tocou para Barrios também e o Barrios o aconselhou a estudar música. (novembro de 2002)

Não queremos concluir que Armandinho foi um inovador ao utilizar essa afinação, pois vários violonistas, seus contemporâneos – Dilermando Reis, Canhoto, Garoto, João Pernambuco e Agustín Barrios – já a utilizavam. No entanto, não resta dúvida de que ele foi um dos violonistas, se não o único, que a transformou em sua própria afinação usual, utilizando-a nas composições e no seu dia-a-dia como chefe de regional, no qual exercia a função de acompanhador.

Observando-se as tonalidades dos dezoito choros, apenas cinco foram compostos com a afinação usual: Choros 11 e 14 em Lá menor, Choro 15 em Mi menor, Choro 16 em Ré maior e Choro 18 em Lá maior. Dos treze choros restantes, seis estão na tonalidade de Sol maior – Choros 1, 2, 6, 7, 8, 10 -, três em Dó maior - Choros 4, 9 e 12 -, um em Ré maior – Choro 13 -, e finalmente três em Ré menor – Choros 3, 5 e 17.

2.3 O Choro de Armandinho

É fato que Armandinho era visto por seus companheiros de profissão como um ótimo músico. Nas entrevistas realizadas para este trabalho, todos, sem exceção, definiram-no como um compositor rebuscado para um músico popular. Rago nos conta que, quando estava iniciando sua carreira, respeitava e tinha vergonha de tocar para “o mestre” e, mais adiante em sua entrevista, diz sobre suas composições: “nós o chamávamos de Beethoven, suas composições eram difíceis de serem tocadas pelo regional, algumas não cabiam”.

Geraldo Ribeiro vai mais adiante e afirma que Garoto, freqüentador assíduo de sua casa, teria sido profundamente influenciado por Armandinho. E, ainda, qual seria o motivo que teria levado Geraldo Ribeiro, violonista e concertista de caráter erudito, a se interessar não apenas em escrever, mas gravar e divulgar sua obra?

Não temos dúvida de que o fato de Armandinho ter sido um músico puramente auditivo contribuiu para que desenvolvesse alguns procedimentos composicionais pessoais, e às vezes repetitivos, os quais buscaremos aqui destacar. Apesar ter composto em vários gêneros, neste capítulo faremos um recorde no repertório abordando apenas as composições denominadas Choros, que serão apresentados seguindo-se a ordem cronológica de composição.

Ao apontar os aspectos rítmicos, melódicos ou harmônicos que mais nos chamaram a atenção em cada obra, e elementos comuns encontrados entre obras de um mesmo período, buscamos, se assim podemos chamar, a identidade musical de Armandinho como chorão.

• Considerações sobre as análises

Com relação à forma tradicional do choro, Mário Seve nos dá a seguinte explicação:

Um choro típico possui três partes – A, B e C – e sua estrutura estabelece modulações para tons relativos, vizinhos ou homônimos entre as partes que costumam ter dezesseis compassos cada uma. O padrão de execução dessas partes obedece à seguinte ordem: AABBACCA. É uma tendência moderna os choros diminuïrem os números de partes, ou até mesmo partirem para modulações mais bruscas. (SEVE, 1999, p.19)

Em nosso caso, e em se tratando de obras para serem executadas apenas ao violão e não por um grupo regional – com instrumentos que cumprem funções específicas, como solista, acompanhador e ritmo –, a afirmação sobre o número de partes não condiz com o levantamento por nós realizado.

Observando os choros para violão solo de alguns compositores paulistas e contemporâneos de Armandinho, notamos que a maioria foi composta em duas partes, ao contrário dos choros de João Pernambuco, que são em sua maioria compostos por três partes. Os choros para violão de Garoto, *Sinal dos tempos*, *A caminho dos Estados Unidos*, *Carioquinha*, *Tristezas de um violão*, *Enigma*, *Nosso choro*, *Choro triste 2* e *Jorge do Fusa*, todos têm apenas duas partes. Em contrapartida, os choros do mesmo compositor, escritos apenas com melodia e cifras indicando a possibilidade de execução por um conjunto regional, têm, em sua maioria, três partes, como os choros *Caramelo*, *Pingo de ouro*, *Puxa-puxa*, *Relâmpago* e *Vamos acabar com o baile*.

Os choros do também paulista Dilermando Reis têm, em sua maioria, duas partes, como *Caboclinho*, *Conversa de bahiana*, *Divagando*, *Dr. Sabe-tudo*, *Serenata* e *Magoado*. E, finalmente, Canhoto, apesar de ter composto poucos choros, sua composição *Olhos Feiticeiros* também tem apenas duas partes.

Com relação às modulações no choro, estas ocorrem “entre” as partes que o compõem. Dificilmente ocorre uma mudança de tonalidade e sua afirmação em uma única parte, ou seja, a partir da tonalidade inicial pode haver no máximo uma cadência sobre um grau secundário, sendo a cadência final sempre no tom original. Já, entre as partes, é comum a mudança de tonalidade para a região da dominante, subdominante, relativos e homônimos maior ou menor. Harmonicamente, Seve nos lembra de alguns procedimentos usuais no choro:

Nas seqüências harmônicas utilizam-se freqüentemente movimentos lineares descendentes ou ascendentes, diatônicos ou cromáticos, na linha do baixo. (SEVE, 1999, p. 19)

Vale ressaltar que, dentro de um conjunto regional, esta prática está implícita nas inversões harmônicas realizadas pelos instrumentos acompanhadores, os violões de seis e de sete cordas.

Os acordes diminutos, gerados pelo VII grau do modo menor harmônico, são freqüentemente utilizados como acordes de passagem ou substitutos de acordes

dominantes. Também são comuns os acordes diminutos utilizados como “de passagem”: estes acordes se apresentam geralmente no tempo fraco do compasso, sendo utilizados de forma cromática ascendente ou descendente, garantindo a condução de um acorde ao outro sem que haja quebra da melodia do baixo. E, finalmente, a utilização de acordes diminutos como acordes substitutos de dominantes que preparam acordes menores.

Com relação aos choros de Armandinho, apresentamos a seguir um quadro discriminando a data, a forma e a tonalidade de cada choro. Podemos notar que, em sua maioria, os choros foram compostos em duas partes, sendo apenas os choros *Recordando Nazareth* e *Pinheirada* em três partes.

Década de 1920	Forma	Tonalidade
1925 - Pinheirada - Choro 16	Ternária	A- Ré maior, B- Sol maior, C- Sol maior
1926 - Serrano - Choro 17	Binária	A- Ré menor, B- Ré maior
1927 - Guru - Choro 12	Binária	A- Dó maior, B- Dó maior
1928 - Recordando Nazareth - Choro 18	Ternária	A- Lá maior, B- Mi maior, C- Ré maior
Década de 1940		
1940 - Choro 10	Binária	A- Sol maior, B- Ré maior
Década de 1950		
1956 - Galho seco - Choro 14	Binária	A- Lá menor, B- Lá maior
1959 - Choro 2	Binária	A- Sol maior, B- Sol maior
1959 - Choro 6	Binária	A- Sol maior, B- Sol maior
Década de 1960		
1960 - Choro 1	Uma parte	A- começa em Sol maior e termina em Ré menor.
1963 - Choro 3	Binária	A- Ré menor, B- Ré maior
1963 - Choro 4	Binária	A- Dó maior, B- Lá menor
1963 - O dono da bola - Choro 11	Binária	A- Lá menor, B- Dó maior
1964 - Choro 5	Binária	A- Ré menor, B- Fá maior
1967 - Choro 8	Binária	A- Sol maior, B- Sol maior
1968 - Choro 9	Binária	A- Dó maior, B- Fá maior
Década de 1970		
1973 - Choro 7	Binária	A- Sol maior, B- Ré maior
Composições sem data		
Doloroso - Choro 13	Binária	A- Ré maior, B- Sol maior
Quebrando o galho - Choro 15	Binária	A- Mi menor, B- Mi maior

No decorrer do capítulo, apresentamos os trechos citados de cada obra, disponibilizando em seu final as partituras na íntegra. Vale lembrar, como veremos

no Capítulo 3, que a enumeração da maioria das obras cumpre a função apenas de catalogação e, portanto, não reflete uma ordem cronológica de composição.

Apesar de estarmos nos referindo apenas aos choros, as datas de suas composições refletem a sua produção no geral, sendo que a década de 1940 foi o período de menor produção e de meados de 1950 ao início dos 1970 encontramos o maior número de composições entre vários gêneros, inclusive de choros.

2.3.1 Os choros da década de 1920

É importante observarmos que os únicos choros compostos em três partes por Armandinho são deste período: *Pinheirada*, em parceria com João Pernambuco, e *Recordando Nazareth*.

Encontramos alguns aspectos em comum aos choros dessa época. Em primeiro lugar, com relação à harmonia, notamos a presença de poucas dissonâncias – à exceção do choro *Guru*, do qual falaremos adiante –, progressões harmônicas sempre ao redor das funções principais da tonalidade, ocorrendo poucas inversões de acordes. Com relação ao acompanhamento, nota-se que os acordes aparecerem em sua maioria com suas notas fundamentais no baixo, conferindo-lhe uma função de apoio rítmico. Veremos que, a partir dos choros compostos na década de 1940, esta função do baixo será alterada, passando a realizar contrapontos com o tema principal, adquirindo maior importância melódica.

• Pinheirada (16) e Serrano (17).

Melodicamente, ambos apresentam um caráter mais próximo ao choro tradicional, no qual a melodia encontra-se estruturada sobre notas da escala ou arpejo de acordes, sendo, às vezes, suficiente para que se possa deduzir o acompanhamento harmônico.

Pinheirada (16)

Podemos observar nas figuras 1 a 3 os temas das três partes anacrúsicos e simétricos, ou seja, compostos de frases de oito compassos divididos em duas semifrases de quatro compassos.

Figura 1



Figura 2



Figura 3



Com relação ao aspecto harmônico, as três partes seguem o mesmo direcionamento harmônico, sendo os primeiros oito compassos I → V (dominante) e os últimos oito compassos I → I (tônica).

Serrano (17)

Como já dissemos, a composição deste choro foi realizada em parceria com João Pernambuco, que teria composto a parte A. Portanto, apresentamos apenas a parte B (Figura 4), composta por Armandinho.

Figura 4



• Recordando Nazareth (18) e Guru (12)

Contrastando com os temas acima apresentados, estes dois choros têm seus temas estruturados sobre a figura rítmica do maxixe – a síncopa com pausa na primeira semicolcheia, no caso de *Recordando Nazareth* (Figura 5) e, como variação, as colcheias seguidas de síncopa, no caso de *Guru* (Figura 6), imprimindo um caráter rítmico à melodia.

Figura 5

Parte A

Parte B

Parte C

Figura 6



Na parte B deste choro encontramos, pela primeira vez, a utilização de acordes diminutos, que, como veremos, será bastante explorado por Armandinho nos choros da década de 1960.

2.3.2. Os choros da década de 1940

• Choro 10

Único choro composto na década de 1940 e, segundo as anotações de Olavo Nunes, bastante executado por Garoto.

Em relação aos choros até aqui descritos, a linguagem harmônica é o aspecto que mais nos chama a atenção, sendo mais elaborada utilizando dominantes de graus secundários – compassos três e quatro (Figura 7) e compassos um e dois (Figura 8) –, e uma maior incidência de acordes diminutos utilizados como acordes de passagem – segundo tempo dos compassos um e dois (Figura 7) e compassos três e sete (Figura 8).

Outro aspecto importante é a relação mais dependente entre a melodia e o acompanhamento, na qual, a partir da utilização de acordes invertidos, a condução dos baixos passa a cumprir também uma função melódica, realizando um contraponto com relação à melodia.

Vejamos a parte A, em Sol maior, observando apenas a melodia com baixo e a indicação dos acordes em cifras:

Figura 7

Figura 7 shows a musical score for a piece in G major. The score consists of three staves. The top staff contains the melody, with various chord symbols written above it: A/E, E^bdim, G/D, G/D, C[#]dim, D[#]dim/C, B7, and B7/A. The middle staff contains the bass line, with chord symbols written below it: Em/G, Em, C[#]dim, C[#]dim/B^b, G6/B, Em, and A. The bottom staff contains the bass line, with chord symbols written below it: A75b, D7, G7/B, E7, A7, A7, D6, and G. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Comparando com o choro *Recordando Nazareth* (Figura 5), encontramos o mesmo motivo rítmico como estrutura do tema, a síncopa com pausa na primeira semicolcheia, demonstrando ainda uma similaridade com a figura rítmica do maxixe. No entanto, a diferença se dá na construção melódica, com *apoggiaturas* presentes em todas as colcheias (assinaladas com o sinal +), e não apenas no primeiro tempo do compasso, como no choro *Recordando Nazareth*.

Figura 8 – Parte B

Figura 8 shows a musical score for a piece in G major, specifically Part B. The score consists of three staves. The top staff contains the melody, with various chord symbols written above it: B7/F#, B7 13b, E79, Ddim, A7/C#, A#dim, D/F#, and G#dim/D A7. The middle staff contains the bass line, with chord symbols written below it: D, Fdim, A79/E, D, and G#dim/D A7. The bottom staff contains the bass line, with chord symbols written below it: D79, D7 13, D7/C, G, D/A, E79, A7, and D. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. Some sections of the score are highlighted in blue, indicating a specific melodic and rhythmic sequence.

Destacamos em azul na Figura 8, ainda referente à parte B do *Choro 10*, uma sequência melódica e rítmica estabelecida entre a melodia e o baixo que se repete

nos compassos seguintes. Como veremos adiante, a repetição de pequenas seqüências harmônicas ou rítmicas torna-se bastante presente nos choros da década de 1950, como no *Choro 1*, *Doloroso*, ou *Quebrando o galho*.

2.3.3 Os choros da década de 1950

Choro 2 e Choro 6 (1959)

Vale apontar que, nesse intervalo de tempo entre a composição do *Choro 10* e dos *Choros 2* e *6*, Armandinho compôs mazurcas, valsas, prelúdios e canções (ver Capítulo III), e acreditamos que esta prática de compor em outros gêneros ampliou o seu repertório de elementos musicais que, como veremos, fazem-se notar nos choros que a partir de agora abordaremos.

Apesar de terem sido compostos no mesmo ano e possuírem em comum a tonalidade (Sol maior) e a forma (binária), os *Choros 2* e *6* têm um caráter bem contrastante.

• Choro 2 (1959)

Esta composição, em andamento lento, tem o caráter de choro-canção, no qual a importância melódica é ressaltada com a indicação: *cantando*, presente no início da partitura.

Harmonicamente, este choro nos apresenta elementos até então não observados nos choros anteriores como:

- a utilização da subdominante menor (Figura 9):

Figura 9

The musical notation for Choro 2 (1959) is shown in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of chords and their functional labels above them. The chords are: G (I), Cm6/Eb (IVm), Em (VI), Cm/Eb (IVm), G/B (I), Em6 (VI), D7 (V), and G (I). The functional labels are: I, IVm, VI, IVm, I, VI, V, and I. The notation also includes a measure number '13' at the beginning and a final measure with a double bar line.

- a ampliação da tonalidade realizando uma breve modulação para a região do III grau (Si maior – B) (Compassos 21 -24) (Figura 10)

Figura 10

G^{Maj7} G⁶

I

C^{#m} F^{#7} B C^{dim} C^{#m7} F^{#7} B/D[#] E⁷ A⁷/G^{D5+}/F[#]

(II) (V) III III=I (C)II II V I=III (V)II (V)V V

- e, finalmente, na cadência final, a utilização da seqüência VIb IIIb Ildim I, típica da tonalidade menor, na cadência maior.

Figura 11

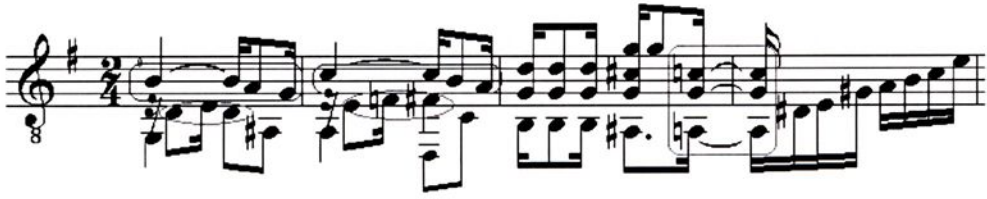
E^b B^bm⁶ A^{5b7} G

VIb IIIb II I

• Choro 6 (1959)

Como elementos novos, observamos neste choro a presença de síncopas ligadas na estrutura melódica (em azul) do tema e, principalmente, apesar de ainda em poucos momentos, a antecipação de acordes deslocados da pulsação (em vermelho). Estes dois elementos serão muito explorados nos choros da década de 1960 (*Choro 7*, *Choro 8* e *Choro 11*, por exemplo).

Figura 12



2.3.4. Os choros da década de 1960

Encontramos em alguns choros desse período a presença de elementos harmônicos, rítmicos e melódicos em comum, os quais destacaremos a seguir; porém, um deles, o *Choro 1*, diferencia-se de todos em vários aspectos.

• Choro 1 (1960)

Apesar de estar composto em Sol maior, tonalidade bastante utilizada em suas composições, este choro difere de todos, em primeiro lugar por sua extensão, sendo o mais longo deles; em segundo lugar, foi composto em apenas uma parte, contrastando com a maioria, que contém duas partes; e, finalmente, por utilizar recursos composicionais até então não explorados nos choros, como, por exemplo, a repetição de motivos melódicos idênticos sobre harmonias diferentes.

Composto em homenagem ao violonista erudito Geraldo Ribeiro, este choro tem como subtítulo o termo *Erudito* e, arriscamos afirmar que tenha sido composto com a intenção de se diferenciar dos demais. Sua estrutura, livre do padrão do choro, aproxima-o de um prelúdio.¹

¹ A estrutura do prelúdio é completamente livre. Muitas vezes o elemento temático não existe, e contém apenas, como tema para estabelecer e definir a tonalidade, um simples desenho rítmico ou melódico, algumas cadências dissolvidas em arpejos ou escalas. (ZAMACOIS, 1985, p. 214)

Outra surpresa deste choro é a sua coda, que, em vez de resolver no próprio tom (Sol maior), finaliza na tonalidade de Ré menor. Por esse motivo, dividimos a composição em A (Sol → Sol) e A' (Sol → Dm).

Na Figura 13, observamos a seqüência harmônica II V I repetida a cada dois compassos. Do compasso nove ao catorze, apresenta seqüência conduzindo ao acorde Eb como SubV da Dominante (observar o motivo rítmico do baixo).

Figura 13

Figura 13 displays a musical sequence in 8/8 time. The notation includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sequence consists of nine measures, each with a specific chord and a corresponding Roman numeral indicating its function in the key of G major. The chords and numerals are: Am II, D7 V, G/B I, Gm6 (II), C7 (V) VIIb, F/A VIIb, Fm6 (II), B7 (V) VIb, and Eb6 VIb. The melodic line is written in the treble clef, featuring eighth and sixteenth notes, rests, and ties, with a consistent rhythmic pattern in the bass line.

Na parte A, Figura 14, observamos do compasso dezesseis ao vinte e dois um motivo melódico na voz aguda descendo por graus conjuntos (assinalado em vermelho).

Figura 14

Figura 14 displays a musical sequence in 8/8 time, divided into two staves. The notation includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sequence consists of ten measures, each with a specific chord and a corresponding Roman numeral indicating its function in the key of G major. The chords and numerals are: A7/C# V(V), Adim/C II (Im), G/B I, Bbdim II+, Vdim(VIIb), F/A VIIb, Gm6 I, Dm/F Vm= (I), C/E VII, and Bb/D VI. The melodic line is written in the treble clef, featuring eighth and sixteenth notes, rests, and ties, with a consistent rhythmic pattern in the bass line.

Do compasso vinte e quatro ao trinta e um (Figura 15), este mesmo motivo se repete descendo também por graus conjuntos, porém sobre outra harmonia.

Figura 15

Figura 15 displays a musical score with two staves. The top staff contains the following chords and melodic lines: A/C# V(V), D7 9b V(IIm), G7/D V(IV), and C#dim/D V(V). The bottom staff contains: Dm Vm= (I), Gm6 IV, E7 V(V), and A7 V V. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Um novo motivo melódico é apresentado do compasso trinta e dois ao trinta e nove, na Figura 16 (em vermelho),

Figura 16

Figura 16 displays a musical score with two staves. The top staff contains the following chords and melodic lines: D7 V, G#dim D II+ (V), G6 I, F#11 V(III), and F#7 V(III). The bottom staff contains: F7 SubV(VI), E sus4 V(II), E7, E#7 SubV(V), D sus4 V, and D7 V7. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

que será retomado nos compassos quarenta e quatro ao quarenta e sete, portanto já na coda (Figura 17).

Figura 17

Figura 17 displays a musical score with two staves. The top staff contains the following chords and melodic lines: D7 V, G#dim D II+ (V), G6 I, F#11 V(III), and F#7 V(III). The bottom staff contains: F7 SubV(VI), E sus4 V(II), E7, E#7 SubV(V), D sus4 V, and D7 V7. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

• Choro 4 (1963) e Choro 9 (1968)

Estes choros, por terem a mesma tonalidade – Dó maior – ajudam-nos a confirmar o fato de Armandinho ter assumido a afinação do violão com a sexta corda afinada em Ré, independentemente da tonalidade, dando valor ao argumento mencionado no item 2.3.1, que aponta para a sua busca de uma maior amplitude melódica na região grave.

Apesar de o *Choro 4* estar em Dó maior, sua tonalidade só é explicitada ao final do oitavo compasso da primeira parte com a cadência suspensiva em G7, e ao fim desta, com a cadência conclusiva em Dó maior. Apesar de a nota si dos três primeiros compassos ser natural, o movimento do baixo e a cadência em Ré menor (assinalada em vermelho) demonstram uma intenção melódica e harmônica sobre a região do II grau, aproveitando a maior extensão proporcionada pela afinação.

Figura 18

The musical score for Figure 18 consists of three staves of music in 2/4 time, written in treble clef. The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The first staff contains measures 1 through 4. Above the staff, the chords are labeled: Dm II, Am VI, D V(V), and G V. The second staff contains measures 5 through 8. Above the staff, the chords are labeled: C I, Cm (VII), Em5b II, Dm/F I, Em5b II, A# v)II, Dm II, D7 V(V), and G7 V. The third staff contains measures 9 through 12. Above the staff, the chords are labeled: Dm II, F#dim VII(V), G7 V, and C I. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with a '1' or '2' indicating fingerings.

A parte B em Lá menor (Figura 19) apresenta seu tema estruturado sobre a figura colcheia pontuada e semicolcheia, constituindo, assim como no *Choro 1*, um motivo melódico que se repete sobre uma harmonia diferente:

Figura 19

Figura 19 displays two staves of musical notation. The first staff contains the following chords: A m, D#dim/A, Bbm5b, A/C#, A m/C, G/B, F/A, and E m/G. The second staff contains the following chords: Ebm/Gb, Dm/F, C/E, A m, Dm7, E7, Am5b, G#dim/D, and A m. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Em azul, apontamos um procedimento encontrado em vários choros: a descida harmônica cromática, da qual falaremos no próximo item.

Passaremos a destacar, agora, os elementos em comum presentes em alguns choros.

a) O uso de um mesmo padrão melódico na construção de temas.

Vejamos na Figura 20 os quatro primeiros compassos dos choros 7 e 11.

Figura 20

Figura 20 displays two staves of musical notation. The first staff is labeled "Choro 7" and the second staff is labeled "Choro 11". Both staves show melodic lines with various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Apesar da diferença na tonalidade, o *Choro 7* em Sol maior e o *Choro 11* em Lá menor, ambas as melodias fazem um movimento ascendente, de sexta e terça, respectivamente, descem uma quarta justa em graus conjuntos e saltam uma sétima ascendente, resolvendo um tom abaixo na última semicolcheia do primeiro tempo.

• **Choros 3 (1963) e 5 (1964).**

Apesar de compostos com apenas dois anos de intervalo, seus temas são bastante similares.

Podemos observar na Figura 21 que a harmonia e o direcionamento melódico são praticamente os mesmos, sendo que o elemento que imprime um caráter próprio a cada tema são o seu aspecto rítmico e o tratamento melódico dado ao acompanhamento.

Figura 21

The figure displays two musical staves, labeled 'Choro 3' and 'Choro 5', in 8/8 time. Both staves feature a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melodic lines are written in eighth notes, often with slurs and ties, indicating a syncopated rhythm. The harmonic accompaniment is shown in the bass line with chords indicated by letters above the notes. For Choro 3, the chords are Dm, E7, A7, Dm, Bbdim, and Adim. For Choro 5, the chords are Dm, E7, A7, Dm, Gm7, Bbdim, and Adim. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and ties to represent the complex rhythmic and harmonic structure of these choros.

b) Uma mesma estrutura rítmica utilizada em vários choros e antecipação harmônica.

Nos *Choros 7, 8 e 11*, os temas são estruturados com os mesmos elementos rítmicos: as síncopas ligadas. Também notamos a utilização de antecipações rítmicas dos acordes ou da melodia em relação aos baixos, que se mantêm marcando a pulsação. Lembramos que no *Choro 6* (1959) este elemento foi identificado de forma discreta; nos choros a seguir, são utilizados de maneira mais intensa.

Na Figura 21 podemos observar, nos compassos um e dois, o tema do *Choro 7* apresentado em síncopas e, nos compassos seguintes, o mesmo trecho apresentado oitava acima, acompanhado por uma melodia intermediária, em intervalos de sextas, resultando em um preenchimento harmônico.

As notas ligadas são antecipações de notas do acorde ou dissonâncias resolvidas na colcheia da síncopa seguinte.

Figura 21

Figura 21 shows a musical sequence in 2/4 time. The chords and their resolutions are: D (I), D/F# (I), Em7 (II), A7/E (V), D (I), D/A (I), and A/E (V). The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes tied across measures.

As notas Sol e Fá do compasso quatro iniciam a condução melódica do baixo do trecho a seguir (Figura 22). Vale observar que, além de a melodia e a harmonia estarem antecipadas, o baixo também é apresentado em síncopas ligadas, retirando a sustentação rítmica, deixando a pulsação “no ar”.²

Figura 22

Figura 22 shows a musical sequence in 2/4 time. The chords and their resolutions are: E13b7 (V) do II, A79 (V) do V, A, A7, A7, and D7 (V). The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes tied across measures.

Vejamos os temas do *Choro 11* (Figura 23) e do *Choro 8* (Figura 24):

Figura 23

Figura 23 shows a musical sequence in 2/4 time. The chords and their resolutions are: E7/B (V), Am (I), E7 (V), and A9b (V)IV. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes tied across measures.

² Termo usado em música popular para designar a falta de apoio rítmico.

Além de a parte B do Choro anterior ser inteiramente apresentada em síncopas ligadas com harmonia antecipada, também apresenta a descida cromática de acordes, da qual falaremos a seguir. Vejamos a apresentação do tema do Choro 8:

Figura 24



c) Seqüência de acordes cromáticos descendentes.

Encontramos em vários choros, independentemente da época em que tenham sido compostos, a utilização de uma descida cromática de acordes diminutos ou dominantes, geralmente conduzindo à cadência final.

Figura 25

Guru (1927) - Parte B



Figura 26

Choro 8 (1967) - Parte A - final



Figura 27
Choro 7 (1973) - Parte A

12

A9 (V)V Am5b7 G/B Gm5b Am II D V G I

Figura 28
Serrano (1926) - Parte B

26

D I G#dim (Vdim9)V C#dim/G Vdim9 F#dim (Vdim9) IV

32

G IV A V D I A7 V D I

Figura 29
Choro 4 (1963) Parte B

25

F/A VI Em/G Ebm/Gb Dm/F IV C/E III Am I Dm7 IV

26

E7 V Am/E I Am5b/E G#dim/D V Am I

2.3.5. Os choros não datados

• Doloroso

Apesar de não termos encontrado a data de sua composição, sabemos que esta se deu antes de 1959, pois é deste ano sua publicação pela Editora Ricordi Brasileira. Além disso, destacaremos alguns aspectos musicais que nos levaram a incluí-la na terceira fase composicional de Armandinho.

Na parte A, o tema (Figura 30) está estruturado sobre a figura colcheia pontuada e semicolcheia, com a ausência de tempo forte na maioria dos compassos, conferindo um “suingue” típico da música brasileira.

Figura 30



A mesma característica se mantém no tema apresentado na parte B (Figura 31), que tem como base rítmica, além da colcheia pontuada e semicolcheia, a figura da síncopa ligada. Vale observar, ainda, a ornamentação melódica presente nos compassos 4 (Figura 30) e 24 (Figura 31) conduzindo à volta dos temas.

Figura 31



Assim como no *Choro 1* (Figura 9), encontramos nos compassos sete e oito (Figura 29), uma seqüência de acordes II – V que se repete, conduzindo à reapresentação do tema. Vale observar que nos tempos fortes são apresentadas

dissonâncias que resultam em uma sonoridade bastante comum na harmonia da bossa nova, utilizando acordes com nonas e décimas terceiras:

Figura 32

8' F#7 D#m/F# G# C#7 F# B7 E A7
(II (II (V)III (V)II II V

The musical notation for Figura 32 is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows a sequence of chords and their corresponding fingerings on a piano keyboard. The chords are: F#7 (fingering 8), D#m/F# (fingering 9), G# (fingering 13), C#7 (fingering 9), F# (fingering 13), B7 (fingering 9), E (fingering 13), and A7 (fingering 9). The fingerings are indicated by numbers 8, 9, and 13 above the notes.

• Quebrando o galho

Esta peça não apresenta nenhuma das características destacadas nas composições da terceira fase de Armandinho, como antecipações de acordes, temas estruturados sobre figuras ligadas ou harmonias antecipadas. A incluiremos como sendo da segunda fase composicional uma vez editada em 1960 pela Editora Bandeirantes.

A nosso ver, a forma como esta peça foi escrita para sua publicação dificulta a visualização do motivo rítmico do tema da primeira parte, o grupo acéfalo de quatro semicolcheias e a síncopa.

Figura 33

The musical notation for Figura 33 is written on three staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows a sequence of notes and rests on a piano keyboard. The first staff starts with a measure containing a quarter rest followed by a quarter note G#4, then a half note A#4, and a quarter note B4. The second staff continues with a quarter note C#5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The third staff continues with a quarter note G#5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C#6. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

O mesmo motivo rítmico compõe a parte B deste choro (Figura 34), modificando, porém, a melodia. Em azul, destacamos a relação entre esta e o acompanhamento do baixo, que é repetido nos compassos onze e doze, e do vinte e um ao vinte e três.

Figura 34



Como resultado das análises apresentadas neste capítulo, podemos apontar três características básicas que ilustram o estilo musical de Armandinho: o uso de um mesmo padrão melódico identificado nos choros 7, 8 e 11, o que também aponta para o uso de seqüências, tanto melódicas quanto harmônicas, tal como as encontradas nos choros 1 e *Doloroso*; o uso das antecipações rítmicas que se intensificaram com o passar dos anos e que imprimiram quase um caráter de samba ao invés de choro; e, finalmente, a utilização da descida cromática de acordes diminutos ou dominantes, elemento que figura em compositores como Villa Lobos (*Choro 1*) e João Pernambuco (*Brasileirinho*), porém de forma não tão intensa como encontrado no total das obras de Armandinho.

3. A OBRA COMPLETA - CATALOGAÇÃO

Neste capítulo apresentamos a catalogação de todas as composições de Armandinho que puderam ser encontradas, a maioria das quais, no Arquivo Armandinho.

Olavo Nunes iniciou a catalogação das composições do autor – Armandinho ainda era vivo – e, em suas anotações, trouxe-nos informações fundamentais para entendermos os critérios utilizados, principalmente com relação à numeração das obras, à data das composições e também aos títulos e às dedicatórias.

Armandinho não se preocupava em numerar as composições quando as criava, o que gerou algumas confusões, tendo ocorrido encontrarmos, por exemplo, um mesmo número para duas composições distintas. Com o intuito de organizar suas obras em conjunto com Olavo, deu-lhe a orientação para que as enumerasse. Em um momento de discussão sobre a enumeração de uma das obras, Olavo registrou em suas anotações o pedido do compositor:

As músicas são minhas e eu ponho nelas o número que me dá na cabeça. Ninguém tem nada com isso. Quando eu morrer você se vira e arruma tudo. Mas vê se não vai inventar nome novo, tá? Trabalha só com número.³

Observando algumas rasuras encontradas nos manuscritos, pudemos notar que o próprio Armandinho guardava dúvidas com relação às datas de determinadas composições, a exemplo do *Prelúdio 2*, catalogado por Armandinho e publicado no jornal *Urubu Malandro* após a sua morte, que teve sua data modificada na presente catalogação pelo fato de o manuscrito original, contendo a data correta, ter sido encontrado posteriormente à publicação mencionada.

Como Armandinho não escrevia música, várias cópias eram feitas a partir de um manuscrito original. No caso da *Valsa 4*, por exemplo, da qual foram encontrados vários documentos, pudemos observar a indicação de datas diferentes; do *Choro 6*, foram encontrados, igualmente, mais de um manuscrito ou rascunhos, também apresentando, comparativamente, dados diversos. Com relação a estes documentos, ao analisar o material disponível, optamos por manter as informações catalogadas por Olavo Rodrigues Nunes.

³ Anotações pessoais de Olavo Nunes. Arquivo Armandinho.



Além da data e da numeração das composições, Armandinho também fazia alterações com relação a título, subtítulo e dedicatória. Em algumas obras, o autor escrevia o título e, logo abaixo, a designação do gênero musical. Em outras, apenas a designação do gênero, resultando em várias Valsas ou Choros. Com o objetivo de solucionar as confusões realizadas pelo autor, Olavo enumerou as obras respeitando, principalmente, a ordem de inclusão no Arquivo à medida que se encontravam novas partituras. Vale ressaltar, ainda, que apenas as obras encontradas após a sua morte, em 1976, foram numeradas por Olavo, pois, enquanto era vivo, Armandinho participava ativamente da catalogação.

A maioria das partituras contém dedicatórias a algumas pessoas, cuja identificação, neste trabalho, seria impossível. A partir de algumas observações de Olavo e anotações pessoais de Armandinho, podemos imaginar que, ao dedicar certas obras a violonistas, como Maria Livia São Marcos e Isaías Sávio, o autor buscava que estes as incluíssem em seus repertórios de execução. Em outros casos, não foi possível identificar as razões das dedicatórias.

Nas anotações de Olavo consta, ainda, que vários manuscritos encontravam-se em poder do violonista Nelson Cruz, já falecido. Sabemos que foi amigo de Armandinho e integrante do Sexteto Paulistano de Violões, ao lado de Vital Medeiros; porém, até a realização deste trabalho, não encontramos seu arquivo pessoal.

Incluímos, no item “composições perdidas”, as músicas das quais encontramos referências em recortes de jornais, documentos de cessão de direitos autorais e na própria catalogação de Olavo Nunes, sem que pudessem ter sido encontradas partituras ou gravações.

Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Choro 1 Erudito	Sol Maior Sexta em Ré	1960	Geraldo Ribeiro	<i>Nas cordas do violão.</i> São Paulo: Fermata 866, 1970. p. 6	<i>Geraldo Ribeiro em Solos de Violão</i> LP Fermata FB266/1970 Faixa 2	Geraldo Ribeiro	Dedicado a Geraldo Ribeiro. O número e o subtítulo "Erudito" foram dados pelo próprio Armandinho, em 1970. Este subtítulo deveu-se ao fato de este choro ter sido muito executado por Geraldo Ribeiro, tendo sido definitivamente acrescido ao título quando de sua publicação pela editora Fermata, em 1970. Este choro foi revisado por Geraldo Ribeiro em 1977, ocasião em que ele confirmou a data de sua composição, pois de nenhuma das cópias anteriores encontradas constava tal informação.

Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Choro 2	Sol Maior Sexta em Ré	1959	Geraldo Ribeiro	<i>Nas cordas do violão.</i> São Paulo: Fermata, 866/1970 p. 9	<i>Geraldo Ribeiro em Solos de Violão</i> LP Fermata FB266/1970 Lado A faixa 3	Geraldo Ribeiro	Dedicada ao Dr. José Salles, esta composição foi numerada por Armandinho dias antes de ser gravada por Geraldo Ribeiro. Segundo Olavo Rodrigues Nunes, existe uma gravação deste choro em fita cassete, na qual ouve-se a voz de Armandinho falando.
					<i>Brasil, Violão.</i> LP Marcus Pereira 1977. Lado A faixa 3	Celso Machado	
					<i>Tudo conCorda</i> CD – GTR Jan/2003 Faixa 6	Fernando Lima	

Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Choro 3	Ré menor Sexta em Ré	1961	Geraldo Ribeiro	Nas cordas do violão São Paulo: Fermata 866/1970 p.11	Geraldo Ribeiro em Solos de Violão LP Fermata FB266/1970 Lado B Faixa 2	Geraldo Ribeiro	Dedicada a Nelson Cruz.
					Tudo conCorda CD – GTR Jan/2003 Faixa 5	Fernando Lima	
Choro 4	Do maior Sexta em Ré	1963	Vital Medeiros	Nas cordas do violão São Paulo: Fermata 866/1970 p.13	Geraldo Ribeiro em Solos de Violão LP Fermata FB266/1970 Lado A faixa 6	Geraldo Ribeiro	Dedicada ao violonista Jessé Silva, esta composição durante muito tempo foi conhecida como Ao Jessé. Ao ser gravada por Geraldo Ribeiro, recebeu o título de Choro 4.
Choro 5	Ré menor Sexta em Ré	1964	Alfredo Scupinari ou Vital Medeiros	Nas cordas do violão São Paulo: Fermata 866/1970 p.15	Geraldo Ribeiro em Solos de Violão LP Fermata FB266/1970 Lado B Faixa 6	Geraldo Ribeiro	Este choro foi dedicado ao Prof. Martins Sobrinho antes mesmo de ser composto, Oportunidade em que recebeu essa numeração do seu autor.

Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Choro 6	Sol maior Sexta em Ré	1959	Geraldo Ribeiro, em 1960	<i>Urubu Malandro</i> "Caderno do Clube do Choro São Paulo" - 1978. p. 12	<i>Armandinho Neves</i> LP 1978 Bandeirantes Lado B Faixa 5	Heraldo Souza	Dedicada ao Prof. José Menezes, esta composição foi numerada por Olavo Rodrigues Nunes após a morte de Armandinho.
Choro 7	Sol Maior Sexta em Ré	1973	Geraldo Ribeiro e Alfredo Scupinari	<i>Urubu Malandro</i> "Caderno do Clube do Choro de São Paulo", 1978, p.3	<i>Armandinho Neves</i> LP 1978 Bandeirantes Lado B Faixa 3	Jessé Silva	Dedicada ao violonista Prof. Israel Pedro de Carvalho, depois de ouvi-lo executar várias de suas composições. Com a perda da primeira transcrição feita por Geraldo Ribeiro, Alfredo Scupinari fê-lo novamente.
Choro 8 <i>Bem Rebolado</i>	Sol maior Sexta em Ré	1967	Vital Medeiros	<i>Urubu Malandro</i> "Caderno do Clube do Choro de São Paulo", 1978, p.10	<i>Armandinho Neves</i> LP 1978 Bandeirantes Lado B Faixa 1	Paulinho Nogueira	Ao compor este choro, conhecido como Bem Rebolado até 1972, ano em que passou a se chamar Choro 8, Armandinho o dedicou ao Maestro Nelson Pinto e, posteriormente, a Paulinho Nogueira.



Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Choro 9	Do maior Sexta em Ré	1968	Vital Medeiros, em 1968	Urubu Malandro "Caderno do Clube do Choro de São Paulo", 1978, p. 2	<i>Armandinho Neves</i> LP 1978 Bandeirantes Lado A Faixa 5	Roberto Ramos	Sem dedicatória, composta apenas como Choro, foi numerada por Armandinho na década de 1970 e era a sua composição preferida.
Choro 10	Sol maior Sexta em Ré	1940	Geraldo Ribeiro, em 1960.	Urubu Malandro "Caderno do Clube do Choro de São Paulo", 1978, p.1	<i>Armandinho Neves</i> LP 1978 Bandeirantes Lado A Faixa 1	Paulinho da Viola	Dedicado ao Prof. Messias Santos, este choro, numerado por Armandinho em 1972, foi bastante executado por Garoto.

Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Choro 11 <i>O dono da bola</i>	Lá menor	1963	Vital Medeiros, em 1967	<i>Nas cordas do violão</i> São Paulo: Fermata 866/1970, p. 22 Urubu Malandro Caderno do Clube do Choro de São Paulo, 1978, p. 8 O dono da bola Ed. Bandeirante 5227/1969.	<i>Geraldo Ribeiro em Solos de Violão</i> LP Fermata FB266/1970 Lado B Faixa 4	Geraldo Ribeiro	Sabe-se que Armandinho dedicou este trabalho ao violonista Antônio Rago e chamou-o apenas de Choro. É sabido também que ele lhe atribuiu outros nomes e, sobre os motivos do último deles, O dono da bola, aquele que se tornou definitivo, existem várias versões. Mas aquela que prevaleceu conta ter sido esse o apelido que seus amigos lhe deram quando, em 1964, ele foi contemplado com um prêmio da Loteria. O número que este choro recebeu foi dado por Olavo Rodrigues Nunes.

Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Choro 12 <i>Guru</i>	Dó maior Sexta em Re	1927	Paulo Barreiros, em 1968 Manuscrito por Aymoré s/d	Ricordi Brasileira, 1959	<i>O violão brasileiro</i> Chantecler CMG 2030 Faixa 8	Paulo Barreiros	Dedicado ao Dr. Cantídio Nogueira Sampaio, o título deste choro constitui uma homenagem ao violonista Benedito Chaves, conhecido como "o guru", a quem Armandinho muito admirava pelo fato de saber tocar "por música". Sua numeração foi feita por Olavo Rodrigues Nunes.
Choro 13 <i>Doloroso</i>	Ré maior Sexta em Ré	S/d	Paulo Barreiros	Ricordi Brasileira 1959	<i>O violão brasileiro</i> Chantecler CMG 2030 Faixa 16	Paulo Barreiros	Armandinho dedicou este choro ao Dr. Paulo Machado de Carvalho, e sua numeração foi dada por Olavo Rodrigues Nunes.
Choro 14 <i>Galho Seco</i>	Lá menor	s/d	Aymoré (1952) e Francisco Araújo, em 1978	Ed. Bandeirante, 1952	TITULO? Disco Chantecler CMG 2019/1960	Aymoré	A numeração deste choro foi dada por Olavo Rodrigues Nunes, em 1978.



Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Choro 15 <i>Quebrando o galho</i>	Mi menor	S/d	Aymoré	Ed. Bandeirante 1961	TITULO? Disco Chantecler CMG 2019/1960	Aymoré	A numeração deste choro foi dada, igualmente, por Olavo Rodrigues Nunes, em 1978.
Choro 16 <i>Pinheirada</i>	Ré maior	1925	Aymoré em 1952 Gilberto Perigo, Olavo Nunes Rodrigues e Francisco Araújo, em 1977	Ed. Bandeirante, 1952	<i>Descobrimo João Pernambuco</i> Eldorado/1999	Leandro Carvalho	Conhecida até 1934 apenas como Choro, esta composição, em parceria com João Pernambuco, não foi oferecida a ninguém, e só em 1933 recebeu o título Pinheirada, numa homenagem ao cavaquinista Pinheirinho. Sua numeração foi dada por Olavo Rodrigues Nunes.
Choro 17 <i>Serrano</i>	Ré menor Sexta em Ré	1926	Francisco Araújo, em 1977	Não editada	<i>Descobrimo João Pernambuco</i> Eldorado/1999 Faixa 5	Leandro Carvalho	Como o anterior, este choro foi composto em parceria com o violonista João Pernambuco. Sua numeração foi dada por Olavo Rodrigues Nunes.

Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Choro 18 <i>Recordando Nazareth</i>	Lá maior	1928	Geraldo Ribeiro, em 1978	Ed. Bandeirantes, 1980.			Esta composição foi numerada por Olavo Rodrigues Nunes, existindo um outro manuscrito seu com o nome Apanhei-te, Nazareth.

Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Valsa 1	Ré maior Sexta em Ré	Janeiro de 1960	Geraldo Ribeiro, em 1960	Violões e mestres. N 8 / 1967, p. 40 <i>Urubu Malandro</i> "Caderno do Clube do Choro de São Paulo" - 1978. p.9	<i>Armandinho Neves</i> LP 1978 Bandeirantes Lado A Faixa 6	Vital Medeiros	Inicialmente dedicada ao Dr. Francisco Salles Navarro e, posteriormente, a Ronoel Simões, esta composição foi numerada por Armandinho.
Valsa 2	Ré maior Sexta em Ré	1955	Geraldo Ribeiro, em 1960				Armandinho dedicou esta composição ao violonista Carlos Toledo Dias.

Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Valsa 3	Dó Maior Sexta em Ré	1958	Geraldo Ribeiro, em 1959	<i>Nas cordas do violão</i> São Paulo: Fermata 866/1970, p. 26	<i>Geraldo Ribeiro em Solos de Violão</i> LP Fermata FB266/1970 Lado A Faixa 1	Geraldo Ribeiro	Armandinho dedicou esta composição a Inocêncio Borguese.
Valsa 4 <i>Valsa brasileira</i>	Mi menor	1960	Geraldo Ribeiro, em 1961				Esta composição foi dedicada a Beatriz Martins Cruz e enumerada por Olavo Rodrigues Nunes.
Valsa 5	Ré menor Sexta em Ré	1966	Alfredo Scupinari, em 1966				Armandinho chamava a esta composição "a minha valsa 5", dedicando-a, inicialmente, a Atílio Bernardini e, posteriormente, ao Dr. Lúcio Campello.
Valsa 6	Sol menor Sexta em ré	1959/1960	Vital Medeiros, em 1969				Esta composição foi enumerada por Olavo Rodrigues Nunes.

Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Valsa 7 <i>Segredo</i>	Sol maior	1954	Elpídio dos Santos, versão para piano e voz, 1954				Composta, para piano, em parceria com Elpídio dos Santos - música de Armandinho e letra de Elpídio -, foi enumerada pelo próprio autor.
			Geraldo Ribeiro, versão para violão, em 1978				
Valsa 8	Sol maior Sexta em Ré	27 de maio de 1967	Alfredo Scupinari, em 1967, e Vital Medeiros, em 1968.				No manuscrito elaborado por Scupinari, a Valsa recebeu o nº 7 e, naquele elaborado por Vital Medeiros, o nº 8, tendo sido esta última reiterada por Armandinho, levando em consideração a ordem cronológica.
Valsa 9	Ré maior Sexta em Ré	1960					Dedicada a Elpídio dos Santos em 1962, sobreviveu cópia de um manuscrito feito por Marco Antônio Guimarães, porém não se sabe quem originariamente a transcreveu.

Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Valsa 10	Ré maior Sexta em Ré	1961	Geraldo Ribeiro, em 1961				Inicialmente composta como Valsa 5, foi renomeada por Olavo Rodrigues Nunes após a morte de Armandinho, uma vez que já existia uma valsa com o mesmo número.
Valsa 11 <i>Realidade</i>	Lá menor	1954	Elpídio dos Santos, versão para piano, em 1954 Geraldo Ribeiro, versão para violão, em 1978				Composta em parceria com Elpídio dos Santos, que fez a letra, esta valsa foi enumerada por Olavo Rodrigues Nunes.
Valsa 12 <i>Noite triste</i>	Ré menor Sexta em Ré	06 de outubro de 1938	Geraldo Ribeiro, parte para violão, em 1978				Composta para piano, Armandinho, identifica-se no verso da partitura, pois com sua letra está escrita a observação: "bossa-nova". Entretanto não é possível se identificar quem a transcreveu.

Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Valsa 13 <i>Mathilde</i>	Lá maior	1935	Inicialmente por autor desconhecido e, em 1960, por Geraldo Ribeiro.	Nas cordas do violão: São Paulo Fermata 866/1970, p.19	Odeon, 78 rpm 14118-B/1955	Garoto	Armandinho dedicou inicialmente esta composição à sua mãe, Mathilde Calcone Neves, e, posteriormente, a Oscar Magalhães Guerra, tendo sido ela gravada por Garoto com o nome de Primavera, enumerada por Olavo Rodrigues Nunes.
					<i>Geraldo Ribeiro em Solos de Violão</i> LP Fermata FB266/1970 Lado B Faixa 3	Geraldo Ribeiro	
Valsa 14	Mi menor	1926	Geraldo Ribeiro, em 1978. Transcrita por Aymoré a partir da gravação em fita cassete	<i>Urubu Malandro</i> "Caderno do Clube do Choro de São Paulo", 1978, p. 7	<i>Armandinho Neves</i> LP Bandeirantes 1978. Lado B Faixa 6	Aymoré	Esta composição foi enumerada por Olavo Rodrigues Nunes.

Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Valsa 15 <i>Rosas orvalhadas</i>	Lá menor		Aymoré	Ed. Bandeirante Cat. N°5172 / 1956	Chantecler CMG 2019/1960	Aymoré	Esta composição foi enumerada por Olavo Rodrigues Nunes.
Valsa 16 <i>Colibri</i>	Sol maior Sexta em Ré	1927	Aymoré, em 1954	Ed. Bandeirante Cat. N° 5174-1956	Chantecler CMG 2019/1960	Aymoré	A numeração desta valsa foi dada por Olavo Rodrigues Nunes, existindo uma gravação desta em disco feita pelo próprio Armando, com o nome de Sonâmbula – e ele próprio chamou-a posteriormente de Colibri. Consta do outro lado desse disco a valsa intitulada Sempre no meu coração.
Valsa 17 <i>Sempre no meu coração</i>	Sol maior Sexta em Ré		Paulo Barreiros em 1958	Ed. Ricordi Br.2360-1959	<i>O violão brasileiro</i> Chantecler CMG 2030 Faixa 25	Paulo Barreiros	Enumerada por Olavo Rodrigues Nunes, a gravação desta valsa em disco foi feita pelo próprio Armandinho em 1938, e, como referido na linha anterior, do outro lado constava a composição Colibri.



Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Valsa 18 <i>Soluços de virgem</i>	Sol maior	1928	Aymoré	Ed. Bandeirante Cat. 5171/1958	Chantecler CMG 2019/1960	Aymoré	Esta composição foi enumerada por Olavo Rodrigues Nunes.
Valsa 19	Ré maior		Aymoré	Ed. Bandeirante Cat. 5173/1956	Chantecler CMG 2019/1960	Aymoré	Esta composição foi enumerada por Olavo Rodrigues Nunes.
Valsa 20 <i>Longe dos olhos</i>	Dó maior	1956	Elpídio dos Santos-parte para violão. Oswaldo Rielli, adaptação para sanfona	Ed. Bandeirante Cat.5200/1958 Para sanfona	<i>Flor serrana</i> Todamérica TA-5741-B 1958. faixa 14	Cascatinha e Inhana	Composta em parceria – letra de Elpídio dos Santos e música de Armandinho –, esta composição foi enumerada por Olavo Rodrigues Nunes.
Valsa 21	Sol maior						Segundo as anotações de Olavo Rodrigues Nunes, só existe gravação em fita feita por Aymoré.
Valsa 22 <i>Encanto</i>		Década de 1950					Foi encontrada partitura escrita para violino ou bandolim.
Valsa 23							Não foi encontrada nenhuma informação a respeito desta composição.



Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Prelúdio 1	Ré menor Sexta em Ré	1968	Geraldo Ribeiro, em 1968	Nas cordas do violão São Paulo: Fermata 866/1970 p.24	Geraldo Ribeiro em de Solos de Violão LP Fermata FB266/1970 Lado B Faixa 5	Geraldo Ribeiro	Dedicada a Isaías Sávio, Armandinho, ao compô-la, deu-lhe o nome de Gaivota, tendo alguém, depois, substituído esse nome por Prelúdio, com o qual se tornou conhecida, principalmente após a sua gravação em disco. Sua numeração foi dada por Olavo Rodrigues Nunes.
Prelúdio 2	Fá maior	1957	Geraldo Ribeiro, em 1961	Urubu Malandro Caderno do Clube do Choro de São Paulo, 1978. p. 4	Armandinho Neves LP Bandeirantes 1978. Lado A Faixa 4	Francisco Araújo	Dedicada a José Alves da Silva, o Aymoré, sua numeração foi dada pelo próprio Armandinho, em 1963.
Prelúdio 3	Sol Maior Sexta em Ré	1960	Geraldo Ribeiro em 1960				Dedicada a Vital Medeiros, que dizia não gostar da peça por não entendê-la, sua numeração foi dada pelo próprio Armandinho.
							Dedicada ao Prof. Júlio

Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Prelúdio 4	Mi menor	1966	Vital Medeiros em 1966				Borges, foi composto como Prelúdio 5, mas, posteriormente, pelo fato de o Prelúdio "Motivo catalão" já ter sido editado com aquele nome, Olavo Rodrigues Nunes o intitulou Prelúdio 4.
Prelúdio 5 <i>Motivo catalão</i>	Sol Maior	1967	Geraldo Ribeiro	Irmãos Vitale Cat. 215/1972			Esta composição foi inicialmente dedicada a Ângela Muner, depois a Maria Livia São Marcos, e, finalmente, na edição Vitale, foi oferecida ao Prof. Alberto Amendola Heinzl.
Prelúdio 6 <i>Uma prece</i>	Re Maior Sexta em Ré	1968	Vital Medeiros	<i>Urubu Malandro</i> "Caderno do Clube do Choro de São Paulo", 1978, p.11	<i>Armandinho Neves</i> LP Bandeirantes 1978 Lado B Faixa 4	Carlos Iafelice	Dedicada a Maria Livia São Marcos, esta composição foi enumerada por Armandinho.

Título	Tonalidade e afinação	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Prelúdio 7	Mi maior	1958	Vital Medeiros, em 1967/68.				Este prelúdio foi enumerado por Olavo Rodrigues Nunes.
Prelúdio 8	Dó Maior	1957	Geraldo Ribeiro, em 1960				Esta composição foi enumerada por Olavo Rodrigues Nunes.

Título	Tonalidade e afinação.	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Canção 1	Ré Maior Sexta em Ré	1958	Vital Medeiros, em 1968				Dedicada a Maria Livia São Marcos, esta composição foi enumerada por Olavo Rodrigues Nunes.
Canção 2 <i>Canção para adormecer</i>	Ré maior Sexta em Ré	1960	Geraldo Ribeiro, em 1961	<i>Nas cordas do violão</i> São Paulo: Fermata 866/1970, p. 2	<i>Geraldo Ribeiro em de Solos de Violão</i> LP Fermata FB266/1970 Lado A Faixa 4	Geraldo Ribeiro	Enumerada por Armandinho, que a dedicou inicialmente ao Prof. Theodoro Nogueira e, depois, ao Dr. Salles Navarro.
							Dedicada a Ricardo

Título	Tonalidade e afinação.	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Canção 3 <i>Canção para adormecer</i>	Ré maior Sexta em Ré	Novembro de 1960	Geraldo Ribeiro, em 1961	<i>Urubu Malandro</i> "Caderno do Clube do Choro de São Paulo", 1978, p. 5	<i>Armandinho Neves</i> LP Bandeirantes 1978 Lado B Faixa 2	Nelson Cruz	Martins Cruz, esta canção, embora ao ser composta deveria ter-lhe sido acrescentado poema de autoria de Elpidio dos Santos, permaneceu instrumental e sua numeração foi dada pelo próprio autor.
Canção 4 <i>Cantiga de ninar</i>	Ré maior Sexta em Ré	1955	Geraldo Ribeiro, em 1960	<i>Urubu Malandro</i> "Caderno do Clube do Choro de São Paulo", 1978, p. 6	<i>Armandinho Neves</i> LP Bandeirantes 1978. Lado A Faixa 2	José Gonçalves Franco	A melodia desta canção foi composta em Dó maior, numa parceria com Elpidio dos Santos. Sua numeração foi dada por Olavo Rodrigues Nunes.
Gavota 1	Sol maior Sexta em Ré	?	Aymoré	Bandeirante São Paulo 1956			Esta composição foi enumerada por Olavo Rodrigues Nunes.
Gavota 2 <i>Tempo de Gaivota</i>	Mi menor	1959	Geraldo Ribeiro, em 1960				Esta composição igualmente foi enumerada por Olavo Rodrigues Nunes.

Título	Tonalidade e afinação.	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Elegia <i>Improvisando</i>	Mi menor	1967	Scupinari	<i>Nas cordas do violão</i> São Paulo: Fermata 866/1970, p.17	<i>Geraldo Ribeiro em Solos de Violão</i> LP Fermata FB266/1970 Lado B Faixa 1	Geraldo Ribeiro	Esta composição foi dedicada a Walfrides Brandão.
Maxixe 1	Ré maior Sexta em Ré	1960	Geraldo Ribeiro, em 1960				O nome deste maxixe, inicialmente Tango Brasileiro, foi alterado pelo autor quando transcrito por Geraldo Ribeiro. Sua numeração foi dada por Olavo Rodrigues Nunes.
Maxixe 2 <i>Mafuá</i>	Ré maior Sexta em Ré	?	Geraldo Ribeiro		LP Victor Num.1224.	Velhinhos Transviados	Dedicada inicialmente a Nelson Martins Cruz e, depois, pelo próprio autor, ao Prof. Theodoro Nogueira, esta composição chegou a ser tocada a quatro mãos por Aymoré e Garoto. Embora não se tenha encontrado a gravação dos Velhinhos Transviados, a

Título	Tonalidade e afinação.	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Maxixe 2 <i>Mafuá</i> (cont.)	Ré maior Sexta em Ré	?	Geraldo Ribeiro		LP Victor Num.1224.	Velhinhos Transviados	informação de sua existência consta do testamento de Armandinho.
Cantiga 1	Ré maior Sexta em Ré	1959	Geraldo Ribeiro, em 1960				Esta composição foi dedicada a Gabriel Pereira e enumerada por Olavo Rodrigues Nunes.
Cantiga 2	Lá maior	1968	Vital Medeiros				Dedicada a Maria Lívia São Marcos e chamada de Canção 4 ao ser composta, teve seu título posteriormente modificado pelo próprio autor.
Mazurca 1		Década de 1920	Não foi escrita		Registrada em fita. Arquivo Armandinho	Aymoré	Esta composição foi enumerada por Olavo Rodrigues Nunes.
Mazurca 2 <i>Velhos</i>	Dó maior	1956		Velhos Tempos Santos Dumont, São Paulo:			Esta composição foi enumerada por Olavo Rodrigues Nunes, e transcrita para sanfona pelo Prof. Messias

Título	Tonalidade e afinação.	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
<i>Tempos</i>				cat.8031/1958			Garcia.
Mazurca 3 <i>Mara</i>	Sol maior Sexta em Ré	18 de outubro de 1963	Vital Medeiros				Dedicada a Mara Portela, esta composição foi enumerada por Olavo Rodrigues Nunes.
Mazurca 4	Mi menor	1963	Vital Medeiros				Dedicada pelo autor ao "prezado amigo Geraldo Osler", esta composição foi enumerada por Olavo Rodrigues Nunes.
Mazurca 5 <i>Velery</i>	Mi maior.	1965	Geraldo Ribeiro, em 1965				Esta canção foi enumerada por Olavo Rodrigues Nunes.
Mazurca 6 <i>Sandra</i>	Ré menor Sexta em Ré	1965	Geraldo Ribeiro				Dedicada pelo autor à "gentil menina Sandra".
Estudo 1	Mi menor	1956	Geraldo Ribeiro, em 1958				Dedicada pelo autor a Milton Nunes, em 1960.
Tarantela 1	Lá menor	Setembro de 1963	Vital Medeiros, em 27 de outubro de 1963				Dedicada pelo autor a "Giorgio Coen".

Título	Tonalidade e afinação.	Data da composição	Transcrição	Edição	Gravação	Intérprete	Comentários
Divertimento	Dó maior Sexta em Ré	Janeiro de 1967	Vital Medeiros, em 1967				Dedicada pelo autor a Yara Nunes.
Guarânia	Ré menor Sexta em Ré	1958	Vital Medeiros, em 1963	Ed. Vitale: São Paulo 214/1972			Dedicada pelo autor ao Prof. José Ribeiro de Barros, em homenagem póstuma.
Pericón <i>Dança do Sul</i>	Ré maior Sexta em Ré	1959	Geraldo Ribeiro, em 1959				Dedicada pelo autor a Paulo Barreiros
Polca <i>No tempo das anquinhas</i>	Dó maior			Ed. Ricordi Br.2004/1950 Arranjo para piano e acordeom por Silvio Tancredi.	Não foi encontrada a gravação	Luiz Gaúcho	As informações sobre a gravação constam das anotações de Olavo Rodrigues Nunes.
Toada - Baião <i>Flor da Saudade</i>	Ré maior	±1930			<i>Índia</i> Vol.1 Revivendo Todamérica TA-330 Faixa 9	Cascatinha e Inhana	

Obras Perdidas:

Este item refere-se às composições das quais encontramos referências porém não encontramos as partituras:

Gemidos de um coração – consta como composição de Armandinho em um programa de concerto realizado no salão da Sociedade Cadima, em São Paulo, no ano de 1931. Arquivo Armandinho.

Diante da própria cruz: parceria com o compositor Vicente Lima. Documento escrito de próprio punho, portanto não oficial, de cessão de direitos autorais. Arquivo Armandinho.

Saudade Venenosa: idem.

Carreteiro: parceria com Elpídio dos Santos, da qual encontramos apenas a letra. Arquivo Armandinho.

Mulher desprezada: documento oficial de cessão de direitos autorais, 1931. Arquivo Armandinho.

A Turma é bamba: documento oficial de cessão de direitos autorais, 1931. Arquivo Armandinho

Falando sozinha: documento oficial de cessão de direitos autorais, 1931. Arquivo Armandinho

Como é lindo o teu olhar (valsa)

Linda e cruel (canção)

Paraíso dos sonhos (valsa): estas três peças constam de um programa radiofônico exclusivo com composições de Armandinho, realizado pela Rádio Record, em 1934. Arquivo Armandinho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Armandinho percorreu desde sua infância caminhos que lhe abriram, de uma forma ou de outra, possibilidades profissionais e de sobrevivência financeira calcados sobre seus talentos inatos: o futebol e a música.

Como atleta, foi integrante de importantes equipes futebolísticas num momento importante de mudanças de hábitos dos cidadãos paulistas em relação aos esportes, no qual ampliavam-se as possibilidades de lazer para a população mais pobre e, principalmente, para os negros, como era o seu caso.

Naquela época ainda não era possível aos atletas sobreviverem financeiramente dos esportes. Porém, por se tratar uma atividade em rápida expansão e que, sem dúvida alguma, rapidamente contagiava grande parte da população, a prática do futebol propiciava a Armandinho o vislumbre de um *status* social e a possibilidade de uma futura carreira futebolística.

Paralelamente ao futebol, Armandinho acompanhou ativamente as transformações no ambiente musical que ocorriam principalmente na década de 1920. O início de sua carreira musical, marcado por atuações ao lado de músicos que já pertenciam a uma elite musical paulista, como o violonista Canhoto e o cantor de serenatas Paraguassu, demonstra que o seu talento e competência musical já se destacavam contribuindo para que, assim como em sua carreira no futebol, conquistasse seu espaço independentemente de sua cor.

Não podemos atestar se intencionalmente ou não, porém, em seu início, soube conduzir sua carreira musical estando presente em momentos importantes da história da música popular paulista. Poderíamos dizer que Armandinho era o músico certo, no lugar certo e na hora certa, pois, ainda jovem, além da sua participação em conjuntos como Os Turunas Paulistas e na criação do grupo Os Chorões Sertanejos, a sua atuação nas primeiras emissoras radiofônicas o fixaria cada vez mais como um artista popular.

Não temos dúvidas ao afirmar que, através dessas atividades, Armandinho conquistava uma ascensão social, dentro das possibilidades de sua condição de negro e com escolaridade incompleta. Seu nome aparecia com frequência nos jornais da época, tanto em relatos de partidas futebolísticas quanto em programas de concerto ou divulgação de programas dos cinemas e teatros, contribuindo cada vez mais para a sua popularidade, e que certamente teve o seu ápice no resultado

do Primeiro Concurso de Música Brasileira de 1931, no qual foi premiado com a segunda colocação.

Além da possibilidade de atuar como instrumentista, Armandinho aproveitava o contato com músicos mais experientes, a exemplo dos anteriormente citados, para exercitar outra de suas aptidões, a de compositor. As duas primeiras composições das quais temos notícias, Serrano (1926) e Pinheirada (1925), foram compostas em parceria com o violonista João Pernambuco que, já estabelecido no Rio de Janeiro e com uma carreira estável no meio da música popular, apresentava-se com frequência em São Paulo.

Além da composição, acreditamos que o contato com João Pernambuco trouxe uma primeira influência violonística que se tornaria uma marca pessoal de Armandinho, a alteração da afinação do violão com a utilização de sexta corda afinada em Ré, e que seria assumidamente definida após o contato com o violonista Agustín Barrios, em 1929. Além de esta afinação ter sido utilizada em mais de quarenta obras de sua autoria, os depoimentos dos entrevistados confirmam também a sua utilização como instrumentista acompanhador. Deste mesmo período são as composições *Guru* (1927) e *Recordando Nazareth* (1928).

Acreditamos também que, na década de 1920 até meados de 1930, Armandinho buscou se fixar não só como acompanhador, mas também como solista na formação de sua carreira. Como pudemos observar nos programas apresentados, os grupos nos quais atuava executavam um repertório abrangente, e sempre abriam espaço para a realização de números solos de seus componentes. Naquelas oportunidades, Armandinho executava composições próprias e de outros autores, na maioria das vezes populares, porém também adentrava o repertório erudito ao executar, por exemplo, a música *Uma Lágrima*, de Gaspar Sagreras, presente em vários programas de violonistas de caráter erudito na década de 1920.

Não podemos ignorar o fato de que, no período em questão, iniciava-se o movimento violonístico na cidade que teve como primeiro representante o violonista Canhoto, seguido de tantos outros, como João Avelino e Benedito Chaves, e que, contribuindo com este movimento, a cidade entrava na rota de apresentações de violonistas estrangeiros, como o espanhol Sanz de La Maya e o paraguaio Agustín Barrios. Não temos receio em inserir Armandinho neste movimento violonístico, porém apontando a sua predileção pela execução de um repertório predominantemente popular.



Até 1935, encontramos registros claros de sua atuação como solista e como compositor, não só em programas variados, mas também na programação radiofônica. Entretanto, a partir da segunda metade de 1930, com sua maior inserção e fixação como artista de rádio, estas duas facetas passaram a ser ofuscadas em prol das exigências advindas das transformações radiofônicas e de suas atividades como chefe do Regional da Record, cargo ocupado oficialmente a partir de 1931. É nesse período que começavam a surgir os “cartazes”, ou seja, a música vocal ocupava cada vez mais espaço, restando ao regional e aos seus integrantes se posicionarem como músicos acompanhadores dos cantores e cantoras que despontavam naquela época.

Outro fator que acreditamos importante destacar e que talvez, a nosso ver, pudesse ter alterado o direcionamento de sua carreira em todos os aspectos, foi o fato de não ter se alfabetizado musicalmente. Com relação às composições do período em questão, muitas delas foram resgatadas por terem permanecido na memória de violonistas conhecidos até a década de 1970, quando foram gravadas e escritas, e outras simplesmente se perderam, permanecendo seus registros em documentos de cessão de direitos autorais ou programas de concertos e radiofônicos.

Com relação à sua carreira como solista, talvez o contato com métodos e partituras de uma forma sistemática pudesse ter contribuído para ampliar suas habilidades técnicas e seu repertório, de forma a possibilitar a seqüência destas duas facetas, a de compositor e a de solista, independentemente de sua atuação como artista de rádio.

Fato é que, como artista de rádio, mais especificamente chefe do Regional da Rádio Record, Armandinho novamente demonstrou sua competência musical ao permanecer no cargo durante trinta anos. Ao mesmo tempo, nessa função de chefe do Regional da Rádio Record, que até meados da década de 1940 era considerada “A Maior”, com um grande nível de audiência, conquistava uma estabilidade profissional rara à maioria dos músicos, pois era fixo da emissora e, mais ainda, circulava e pertencia à elite musical (popular) paulista.

Ora, esta estabilidade e *status* conquistados, acrescidos ao fato de Armandinho ser negro, apesar de mãe italiana, para nós servem também como resposta à questão de Armandinho não ter seguido o caminho quase inevitável à

grande parte dos músicos profissionais paulistanos, a ida para o Rio de Janeiro em busca de melhores possibilidades profissionais.

Com sua faceta de compositor temporariamente adormecida – lembremos que do período que compreende os anos 1930 e 1940 encontramos apenas sete composições –, seu ouvido apurado contribuía para que o contato com as diversas linguagens musicais presentes nas rádios e o contato com outros compositores alimentassem o seu repertório de elementos musicais que extravasaram nas composições do período de maior produtividade composicional, as décadas de 1950 e 1960.

Sendo de uma geração anterior à maioria dos violonistas que despontaram nas rádios, como Garoto, Antônio Rago, Aymoré, entre outros, Armandinho era respeitado como “mestre”, e sem dúvida uma referência musical e profissional para estes jovens músicos. Muitos freqüentavam as rodas de choro realizadas em sua casa em busca de conselhos e de “se encostar” em Armandinho e, como vimos, muitos foram apadrinhados profissionalmente por ele pelo simples fato de fazerem parte de seu regional.

Sua trajetória como artista de rádio coincide, a nosso ver, com a trajetória da emissora Rádio Record, da qual Armandinho foi integrante desde a sua inauguração, participando de programas inéditos, acompanhado ativamente todas as inovações realizadas e representando a emissora em programas fora das rádios. Assim como em meados de 1950, principalmente com o advento da televisão, a Record perdia o seu posto de “A Maior”, iniciando o seu declínio de audiência, naquele mesmo período Armandinho aos poucos se afastava de suas atividades radiofônicas, resgatando novamente suas atividades como compositor.

Mais uma vez demonstrando sua competência como compositor, suas obras atraíram o violonista concertista de caráter erudito Geraldo Ribeiro, em 1959, músico de grande importância, e que, como vimos, transcreveu grande parte de sua obra e, mais do que isso, divulgou-a no Brasil e exterior.

Como resultado das análises apresentadas no segundo capítulo, podemos apontar três características básicas que ilustram o estilo musical de Armandinho: o uso de um mesmo padrão melódico identificado nos choros 7, 8 e 11, o que também aponta para o uso de seqüências, tanto melódicas quanto harmônicas, tal como as encontradas nos choros 1 e *Doloroso*; o uso das antecipações rítmicas que se intensificaram com o passar dos anos e que imprimiram quase um caráter de samba



em vez de choro; e, por último, a utilização da descida cromática de acordes diminutos ou dominantes, elemento que figura em compositores como Villa Lobos (*Choro 1*) e João Pernambuco (*Brasileirinho*), porém de forma não tão intensa como no total de suas obras.

X . X . X

Acreditamos ter atingido o objetivo de nossa pesquisa ao traçar a trajetória profissional de Armandinho, além de ter encontrado elementos musicais que apontam um “estilo” composicional de choros do autor e, finalmente, ter disponibilizado o catálogo da sua obra completa, até então inédita.

Para finalizar, gostaríamos de destacar alguns aspectos que acreditamos relevantes com relação ao Cd com a gravação dos dezoito choros, que compõe um dos anexos deste trabalho. Não temos dúvida de sua importância enquanto registro documental por meio da regravação de obras como *Galho Seco* (14) e *Quebrando o Galho* (15), atualmente impossíveis de serem encontradas, e da gravação do Choro 18 - *Recordando Nazareth*, até então inédito. Além disso, a partir da minha formação instrumental enquanto violonista erudita atuante na área da música popular, dois fatores a nosso ver complementares, permearam todo o processo de gravação. Em primeiro lugar, com relação às obras gravadas por Geraldo Ribeiro, buscamos alterar a interpretação aproximando-a de uma concepção rítmica mais própria da linguagem da música popular e, finalmente, com relação às obras gravadas por outros violonistas, além de algumas diferenças referentes aos andamentos, nossa preocupação centrou-se na qualidade sonora, característica bastante focada por intérpretes eruditos.

Esperamos que o resultado desta pesquisa possa servir de ponto de partida para outros pesquisadores no estudo da obra violonística de Armando Neves, abrangendo pontos que podem, e devem ser aprofundados, como as análises das composições de outros gêneros, e até mesmo dos choros que certamente comportam mais estudos, buscando sua ligação com a música erudita; registros sonoros das obras perdidas; correção e reedição das partituras apresentadas; gravação da maioria de sua obra, que permanece inédita. Vale ressaltar aqui que durante os trinta anos enquanto artista da Rádio Record, Armandinho certamente conviveu e atuou ao lado, não só dos “cartazes”, mas também de importantes



arranjadores, compositores e instrumentistas e que estas relações, a nosso ver, também mereceriam um estudo à parte.

Além dos motivos referidos, muito nos satisfaz o fato de este trabalho ser o primeiro mais sistemático de vários projetos relacionados à vida e à obra de Armando Neves.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *O fetichismo da música e a regressão da audição*. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1996, p.65-108.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo: Francisco Alves, 1963.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.

ANTÔNIO, Irati & PEREIRA, Regina. *Garoto - Sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

ANTUNES, Gilson. *Américo Jacomino "CANHOTO" e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes (ECA), USP, 2000.

BARTOLONI, Giacomo. *Violão: a imagem que fez escola*. Assis, 2000. 310 p. Tese (doutorado). Unesp.

BECKER, José Paulo. *O acompanhamento do violão de seis cordas a partir de sua visão no conjunto Época de Ouro*. Dissertação de mestrado, Universidade federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 1996.

BERNARDO, Marco Antônio. *Nabor Pires Camargo: uma biografia musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade. Lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *São Paulo Futebol Clube. Saga de um campeão*. São Paulo: Melhoramentos, 1996.

- CABRAL, Sergio. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- CALDAS, Waldenyr. *Luz néon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Studio Nobel/Sesc, 1995.
- CAMPOS JUNIOR, Celso de. *Adoniran: Uma Biografia*. São Paulo: Globo, 2004.
- CARNEIRO, Josimar M Gomes. *Baixaria: análise de um elemento característico do choro, observado na performance do violão de sete cordas*. Dissertação de Mestrado, Universidade federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2001.
- CASTELLANI, José. *São Paulo na década de 1930*. São Paulo: Polícor, s/d.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed.34, 1998.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga, uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.
- DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba, UFPR: 1994.
- ESTEPHAN, Sérgio. *O Violão Instrumental brasileiro: 1884-1924*. Dissertação de mestrado em História pela PUC/São Paulo, 1999.
- GLOEDEN, Edelson. *O Ressurgimento do Violão no Século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Departamento de Música da ECA – USP, 1996.
- GOMES, Bruno. *Adoniran; um sambista diferente*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1987.
- IKEDA, Alberto T. "Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música", in *Anais do 1º Simpósio Latino Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, janeiro de 1997.

IKEDA, Alberto T. *Música na cidade em tempo de transformação - São Paulo: 1900-1930*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Escola de Comunicação e Artes (ECA) - USP, 1988.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

_____ *A Modinha e o Lundu - duas raízes da música popular brasileira*, 2ª ed., Porto Alegre: Movimento, 1986.

LEAL, José de Souza & BARBOSA, Artur Luiz. *João Pernambuco – Arte de um povo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

LOFEGO, Silvio Luiz. *Memória de uma metrópole- São Paulo na obra de Ernani Silva Bruno*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX* – Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

_____ *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo : Estação Liberdade, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música. História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo, Musicália S/A, 1977.

PEREIRA, João Batista Borges. *Cor, profissão e mobilidade – o negro e o rádio em São Paulo*. 2ª.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão*. Brasília: Musimed, 1984.



PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: MEC - Museu Villa-Lobos, 1978.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SÉVE, Mário. *Vocabulário do choro. Estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três compositores na música popular no Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do choro à bossa-nova*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes (ECA), USP, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio/tv*. São Paulo: Ática, 1981.

_____ *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____ *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TOTA, Antônio Pedro. *A locomotiva no ar – rádio e modernidade em São Paulo. 1924 – 1934*. São Paulo: Secretaria da Cultura/PW, 1990.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música popular brasileira*. São Paulo: Martins, 1964.

VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
Urubu Malandro – Caderno do Clube do Choro de São Paulo. Número especial. Agosto de 1978.

ANEXOS



Partituras

FINHEIRADA

PINHEIRADA

Choro 16

1925

Transcrição: Francisco Araújo



Particular

①

Allegro Mod.

Pinhoira da - choro - Armando Neve
Escrito por Francisco Araújo e João Pernambuco

Handwritten musical score for a piece titled "Pinhoira da - choro -". The score is written on ten staves, with measures numbered 1 through 15. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked "Allegro Mod.". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score on a single page, featuring six staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- Staff 1:** Measure 17 is marked with a circled "17". Measure 20 is marked with a circled "20".
- Staff 2:** Measure 23 is marked with a circled "23".
- Staff 3:** Measure 26 is marked with a circled "26".
- Staff 4:** Measure 28 is marked with a circled "28".
- Staff 5:** Measure 31 is marked with a circled "31".
- Staff 6:** The first ending is marked with a circled "1." and a circled "2.". The second ending is marked with a circled "2.". The text "Do: 9 ao 11" and "e Trio" is written below the staff.

The score is written in a style that suggests it is a working draft or a personal manuscript.

3)

Trio

3
12

Handwritten musical score for a Trio, measures 36-51. The score is written on six staves. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Measure numbers 36, 40, 43, 46, 49, and 51 are indicated. There are also some handwritten annotations like '5 4 3' in a circle and 'C7'.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a first ending bracket labeled "2." and a second ending bracket labeled "10". The piece concludes with the handwritten word "Fim".

46

Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a first ending bracket labeled "55". The piece concludes with the handwritten word "Fim".

Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a first ending bracket labeled "55". The piece concludes with the handwritten word "Fim".

Four empty five-line musical staves, likely for additional notation or as a placeholder.

Serrano

Choro 17

1926

Transcrição: Francisco Araújo



Título: SERRANO (Choro)

CHORO Nº 17

Autor: ARMANDO NEVES - JOÃO PERNAMBUCO

folha 1/

Edição:

ton. original: Dm

agosto
Sillon
Antunes
juar

6ª corda → D

Vivo

Handwritten musical score for guitar, 6th string (6ª corda) in D major, 2/4 time, marked "Vivo". The score consists of 10 staves of music. Chord progressions are indicated by letters (C5, C6, C7, C4) and accidentals (sharps, naturals) above the staves. Fingering numbers (1-4) are written below the notes. The piece ends with a double bar line and a repeat sign. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Título:

folha 2,

Autor:

Edição:

ton. original:

NOTA EXPLICATIVA:

(ou 1929)

Este clavo foi composto provavelmente em 1926 quando da vinda de João Pernambuco a São Paulo. A 1ª parte é deste compositor e a 2ª parte de Amândeo Neves.

O professor Aguiar, que seguramente é a única pessoa que interpreta esta peça, gentilmente executou-a, para que fosse feita esta melografia por Olavo R. Silva e Gilberto B. Pêgo, em sua residência em S. Bernardo do Campo em 2 de Março de 1978.

Guru

Choro 12

1927

Transcrição: Paulo Barreiros



Ao Dr. Cantídio Nogueira Sampaio

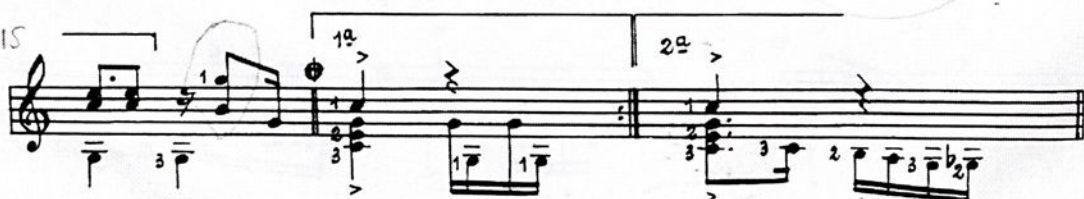
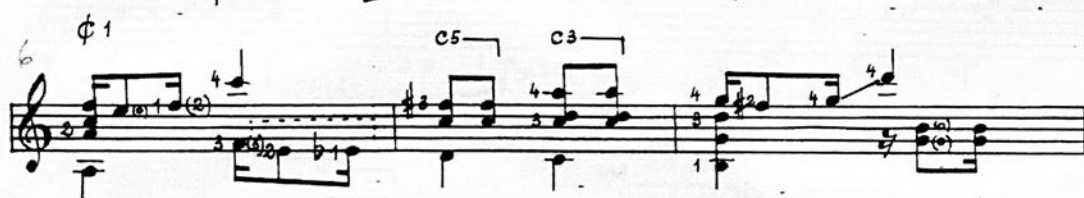
GURU

Adaptação musical e Arranjo para violão de
PAULO BARREIROS

CHORO

música de
ARMANDO NEVES

VIOLÃO
GUITARRA
SPANISH GUITAR



© Copyright 1959 by RICORDI BRASILEIRA S. A. - Al. Barão de Limeira, 331 - São Paulo - Brasil
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.

Handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The notation includes various chords, scales, and fingerings, with some measures marked with a '3' (triplets) and a '3' (thirds). The score is written in treble clef and includes a key signature of one flat (B-flat).

Staff 1 (Measures 12-20): Includes chords C3, $\phi 5$, and C3. Measure 12 is marked with a '3' (triplets). Measure 19 is marked with a '3' (thirds).

Staff 2 (Measures 21-23): Includes chords C4 and C5. Measure 21 is marked with a '3' (triplets). Measure 23 is marked with a '3' (thirds).

Staff 3 (Measures 24-26): Includes chords $\phi 5$, C8, and C3. Measure 24 is marked with a '3' (triplets). Measure 26 is marked with a '3' (thirds).

Staff 4 (Measures 27-30): Includes chords $\phi 5$ and C3. Measure 27 is marked with a '3' (triplets). Measure 30 is marked with a '3' (thirds).

Staff 5 (Measures 31-33): Includes chord C3. Measure 31 is marked with a '3' (triplets). Measure 33 is marked with a '3' (thirds).

Staff 6 (Measures 34-35): Includes a double bar line and a key signature change to C major (no sharps or flats). Measure 34 is marked with a '3' (triplets). Measure 35 is marked with a '3' (thirds).

Recordando Nazareth

Choro 18

1928

Transcrição: Geraldo Ribeiro



RECORDANDO NAZARETH

CHORO

Escrito e digitado p/ Prof. AYMORÉ

Autor: ARMANDO NEVES
(Armandinho)

180

1ª VEZ

2ª VEZ

TRIO

D.C. ao TRIO

Copyright 1980 by BANDEIRANTE EDITORA MUSICAL LTDA. Rua Seminario, 165 - São Paulo - Brasil.

The musical score is written for four staves in G major (one sharp). The notation includes various chords and fingerings:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains several measures with notes and fingerings (1, 3, 4; 1, 2, 4; 1, 2, 4; 1, 2, 4; 1, 2, 4; 1, 2, 4; 1, 2, 4; 1, 2, 4). Chords are indicated by C7- and C7.
- Staff 2:** Continues the melody with notes and fingerings (3, 3, 2; 3, 3, 2; 3, 3, 2; 3, 3, 2; 3, 3, 2; 3, 3, 2; 3, 3, 2; 3, 3, 2). Chords are indicated by C5, C5, C2, and C7.
- Staff 3:** Continues the melody with notes and fingerings (2, 3, 3; 2, 3, 3; 2, 3, 3; 2, 3, 3; 2, 3, 3; 2, 3, 3; 2, 3, 3; 2, 3, 3). Chords are indicated by C9, C7, and C7.
- Staff 4:** Continues the melody with notes and fingerings (3, 4, 4; 3, 4, 4; 3, 4, 4; 3, 4, 4; 3, 4, 4; 3, 4, 4; 3, 4, 4; 3, 4, 4). Chords are indicated by C5, C2, and C7.

D.C. AO FINI

Choro 10

1840

Transcrito: Carlos Figueira

Choro 10

1940

Transcrição: Geraldo Ribeiro



RAMONDO NEVES

6ª em re

moderato

Handwritten musical score for guitar, featuring six systems of music. The notation includes treble and bass staves, chords, and various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked *moderato*. The score is written in a style typical of Brazilian guitar music, with a focus on harmonic structure and melodic lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked *moderato*. The score is written in a style typical of Brazilian guitar music, with a focus on harmonic structure and melodic lines.

Handwritten musical score for guitar, featuring a single system with six staves. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. Above the staves, there are handwritten notes: *e2 - - -*, *e7 - - -*, *e5 - - -*, and *e2 - - -*. The score is written in a style typical of guitar tablature, with numbers 1-4 indicating fret positions. The piece concludes with a double bar line and the text *D.C. al fine*.

Galho Seco

Choro 14

1956

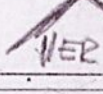
Transcrição: Francisco Araújo

Obs: A partitura apresentada foi reescrita por Andrea Paula Picherzky. Como podemos observar no manuscrito realizado por Francisco Araújo, existem erros de compasso indicados pelo próprio transcritor, e rasuras que dificultam a leitura.



CH3FO No 14-

Armando Ne

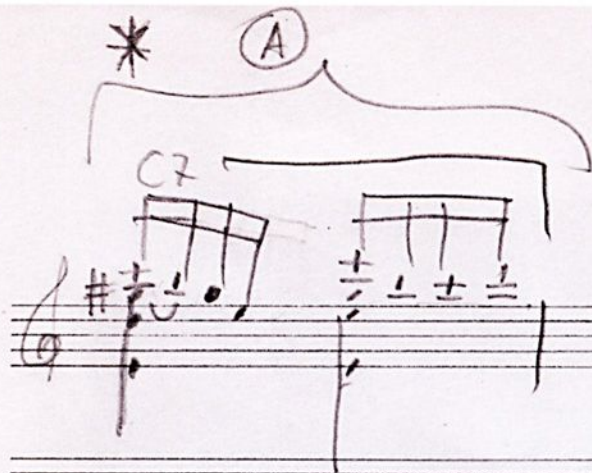


Handwritten musical notation on a staff, featuring various notes, rests, and accidentals. The notation is organized into measures, with some measures containing multiple notes and others containing rests. The key signature is one sharp (F#).

Chord symbols and other markings above the staff include:

- $\phi 5$
- $\phi 2$
- $C2$
- $C1$
- $C2---$
- $C4$
- $C6$
- $C7$
- $\phi 5$
- $\phi 2$
- $C7$
- $\phi 7$
- $\phi 5$
- $\phi 10$
- $C9$
- $C2-$
- $\phi 5$
- $\phi 5$
- $C2$
- $C7$

Other markings include "12 VEZ", "20 VEZ", "AR", "12", and "Do Gao Firm".



PARTE ESCRITA DIRETAMENTE DO DISCO DO AYMDRO" PELO CHICO ARDUJO EM
01-03-78- QUARTA PEIRA.

RECIDA E REVIVADA PELO CHICO EM 08-03-78- QUARTA PEIRA PELO CHICO

Galho Seco

Armando Neves

Sheet music for "Galho Seco" by Armando Neves, featuring a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 2/8 time signature. The music is written on seven staves, with measures numbered 1 through 25. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line with a repeat sign is present at measure 17. The piece concludes with the instruction "Fim" at measure 25. A performance instruction "p/sequir" is written above measure 17.





Do \$ ao fim

Choro 2

Choro 2

1959

Transcrição: Geraldo Ribeiro
Manuscrito



PARA, Dn.
JOSÉ SALLES

CHORO

ARMANDO NÉVES

1959

cantando

Violão 6ª em re

Handwritten musical score for Choro by Armando Nêves, 1959. The score is written for Violão 6ª em re (6th string in D) and includes a vocal line (cantando). The music is in 4/4 time and features various chords and melodic lines. The score is divided into six systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system has a treble clef and a key signature of one sharp. The third system has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth system has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth system has a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth system has a treble clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords, with some measures marked with numbers in parentheses (e.g., (3), (4), (5)). The score is written on a single page with a ruler at the bottom.

Handwritten musical notation on three staves. The first staff contains a melodic line with notes and rests, including a measure with a whole note and a dash above it labeled 'c5'. The second staff contains a bass line with notes and rests, including a measure with a whole note and a dash above it labeled 'c4'. The third staff contains a bass line with notes and rests, including a measure with a whole note and a dash above it labeled 'c2'. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals.

D.C.
20

Handwritten musical notation on two staves. The first staff contains a melodic line with notes and rests, including a measure with a whole note and a dash above it labeled 'c4'. The second staff contains a bass line with notes and rests, including a measure with a whole note and a dash above it labeled 'c2'. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals.

Choro 6

1959

Transcrição: Geraldo Ribeiro

Cópia de vegetal



AB A

CHORD № 6

com ánimo

C4 -----, **C2**--

C2-----

C2-1

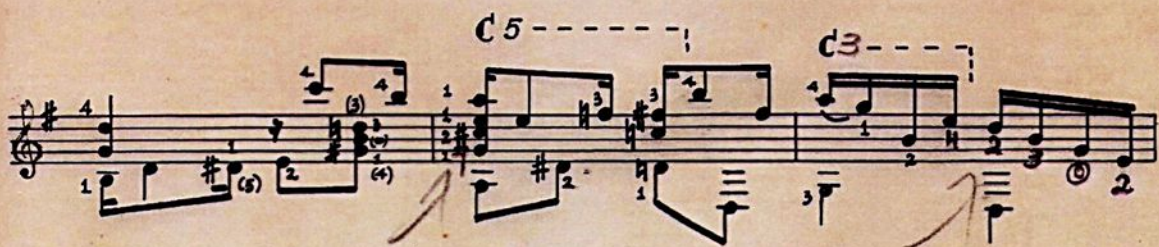
C2-----

C3...

C5-

Para seguir

Para finalizar



D.C. para finalizar

Erudito

Choro 1

1960

Transcrição: Geraldo Ribeiro

Cópia de vegetal



a GERALDO RIBEIRO

CHORO - No 1

Armando Neves

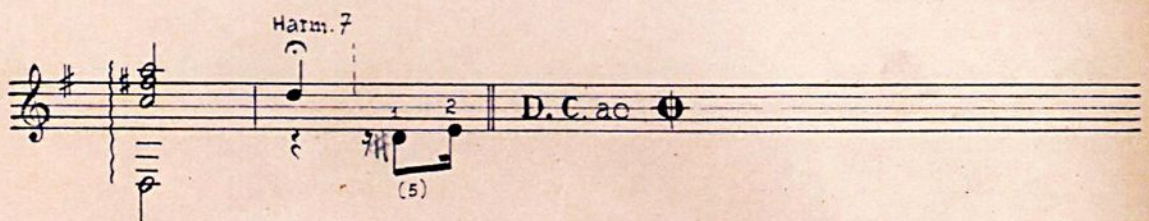
LENTO

Viola

6º em RE

pag. 1





Menos

C4

C3



C2



pag. 3

Choro 3

1963

Transcrição: Geraldo Ribeiro

Manuscrito



ORIGINAL ESCRITO POR G. RIBEIRO EM 1961 9A CANETA DO MUNICÍPIO

ARQUIVO ARMAZEM

CHORO 3

HARMONIA NÉVES



DOCUM. FORNEC. POR:
GERALDO RIBEIRO EM
20.07.78

Handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and fingerings. Annotations include "mi a m", "c3", "c2", "c5", "pizz", "natural", "exu", and "D.C. do S. ao fim". A rectangular stamp is located on the fourth system.

ARQUIVO ARMANDINHO

DOCUMENTO Cedido POR GERALDO RIBEIRO EM 20/07/78 AO ARQUIVO ARMANDINHO.
 TRATA-SE DO ORIGINAL ESCRITO PELO GERALDO NA GLICERIO, NO ANO DE 1961. ESTA PARTE, MANTIDA ATÉ A DATA DE HOJE EM PODER DO GERALDO, TRAZ EM SI VRIA LACIHOADS: FOI ESTUDADA POR ELE PARA QUE POUVE FELIZ A GRAVACAO DO CHORO NO DISCO EM QUE INTERPRETOU AS VOZES DO ARMANDINHO. DOCUMENTA OS CUIDADOS DO GERALDO EM RETIRAR DO VIOLA OS SONS CORRESPONDENTES: ESTA MARCAO O DEDICANDO DA M.F. DIREITA

Choro 4

1963

Transcrição: Vital Medeiros

Cópia de vegetal



CHORO *no 4*

Armando Neves

(Armandinho)

1963

VIOLÃO 6ª em RÉ

The musical score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are also handwritten annotations like 'C2', 'C3', and 'C4' above some measures, and circled numbers like '1', '2', '3', '4', '5' indicating fingerings or specific notes. The paper is aged and shows some staining.



O dono da bola

Choro 11

1963

Transcrição: Vital Medeiros

Partitura editada no jornal *Urubu Malandro*



choro n.º 11 (o dono da bola)
armando neves (armandinho) 1963

The musical score for "Choro n.º 11 (o dono da bola)" by Armando Neves is presented in two staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The score consists of 20 measures in total, with 10 measures on each staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Choro 5

1964

Transcrição: Alfredo Scupinari ou Vital Medeiros

Cópia de Papel Vegetal



CHÔRO nº 5

Armando Neves
(Armandinho)

VIOLÃO 6ª em RÉ

The musical score is written for a Violão (Acoustic Guitar) in 6ª em Ré (6th fret, D major). It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music is written in a style typical of Brazilian choro, with many triplets and sixteenth notes. There are several handwritten annotations in purple ink, including circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6) and letters (C5, C3, C2, C1). The second staff continues the melody and includes a purple bracket under a triplet. The third staff also features a purple bracket. The fourth staff has a purple bracket and a circled number 1. The fifth staff is divided into two sections: "Para seguir" (To follow) and "Para FIM" (To end). The "Para FIM" section includes a circled number 10 and a final cadence. The score is handwritten on aged, slightly stained paper.



Choro 8

1967

Transcrição: Vital Medeiros

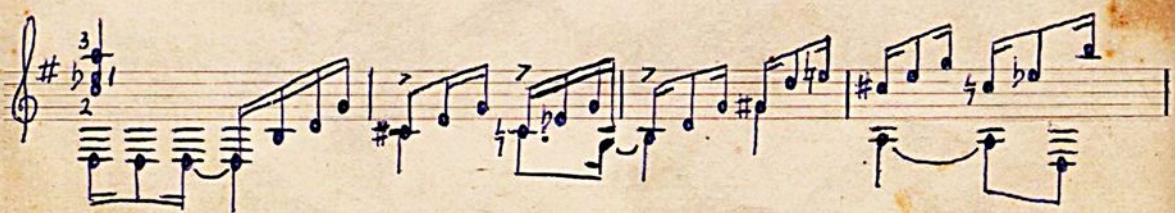
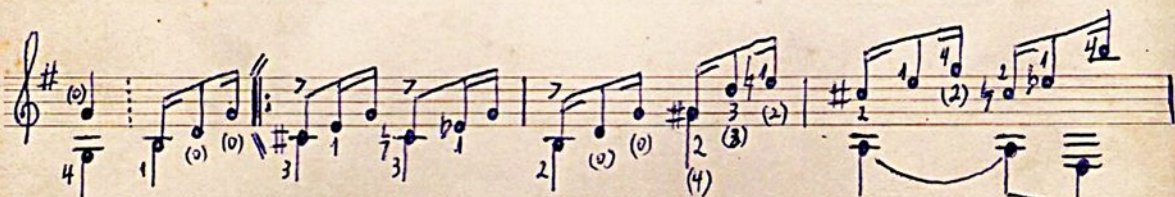
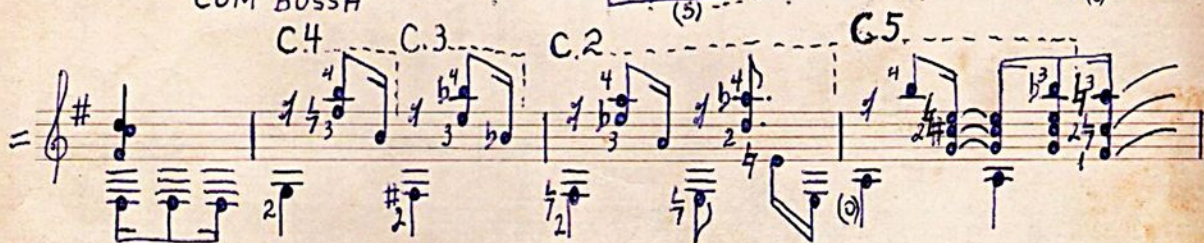
Manuscrito



Viola 6^{ta} = Ré

A. PAULINHO NOGUEIRA

A. NEVES
1967



Handwritten musical score on aged paper, featuring three staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is marked with handwritten labels: "C2", "C.1", "C.3", and "43-1". The lyrics "DO S. AO : E FIM" are written below the second staff. The word "FIM" is also written above the third staff. The paper shows signs of aging, including stains and discoloration.

Choro 9

1968

Transcrição: Vital Medeiros

Partitura editada no jornal *Urubu Malandro*



choro nº 9

armando neves (armandinho) 1968

6ª D

The first system of the musical score for Choro nº 9, measures 1-8. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

The second system of the musical score for Choro nº 9, measures 9-16. It continues the melody and harmony from the first system. Measures 15 and 16 are marked with Roman numerals I and II, indicating a first and second ending. The system concludes with a double bar line and a D.C. (Da Capo) instruction, followed by a repeat sign and a final cadence.

Choro 7

1973

Transcrição: Geraldo Ribeiro

Partitura editada no jornal *Urubu Malandro*



chorô n-7

armando neves (armandinho) 1973

6ª D

The first system of the musical score for 'chorô n-7' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several accidentals (sharps and naturals) throughout the piece. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

URUBU MALANDRO • SETEMBRO 78

The second system of the musical score continues the piece. It also consists of ten staves. The notation is consistent with the first system, featuring treble clef, one sharp key signature, and 2/4 time. The system ends with a double bar line and a repeat sign. Below the final staff, there are additional markings: 'harm 12' and 'fim'.

CLUBE DO CHORO DE SÃO PAULO

Doloroso

Choro 13

Sem data

Transcrição: Paulo Barreiros

Ricordi Brasileira 1959

Ao Dr. Paulo Machado de Carvalho

DOLOROSO

Adaptação musical e Arranjo para violão de
PAULO BARREIRÓS

CHORO

música de
ARMANDO NEVES

6ª em Ré
6th. String Tuned to D
Lento (♩=54)

VIOLÃO
GUITARRA
SPANISH GUITAR

© Copyright 1959 by RICORDI BRASILEIRA S. A. - Al. Barão de Limeira, 331 - São Paulo - Brasil
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.

Handwritten musical score on six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a single system across six staves.

- Staff 1:** Features a series of chords and single notes with accents. A handwritten '3' is visible in the upper right corner.
- Staff 2:** Continues the melodic and harmonic development with more complex chordal structures. A handwritten '5' is present.
- Staff 3:** Shows a continuation of the piece with various rhythmic values and articulation marks.
- Staff 4:** Includes a section marked with a bracket and the number '4'.
- Staff 5:** Contains a section marked with a bracket and the number '12'.
- Staff 6:** Ends with a section marked with a bracket and the number '10'.

Additional markings include 'C2', 'C1', and '12' above the staff lines, and 'D.C. S. al' below the staff lines.

Quebrando O Galho

Sem data

Transcrição: Aymoré

Bandeirante editora Musical 1961

Quebrando Galho

Chôro

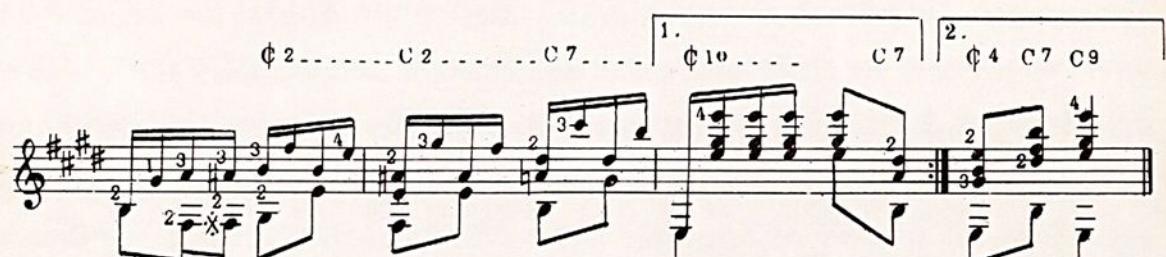
Armando Neves
(Armandinho)

VIOLÃO

1. 2. *Fim*

ϕ 2 C 2 ϕ 4

Copyright 1961 for all Countries by BANDEIRANTE EDITORA MUSICAL LTDA,
RUA SEMINÁRIO, 165 - SÃO PAULO - BRASIL
Impresso no Brasil - All rights Reserved - todos os direitos reservados Printed in Brasil



Entrevistas

Entrevista com Ronoel Simões, em 22 de novembro de 2002.

Qual o seu nome completo?

Meu nome completo é Ronoel Simões.

Quando você nasceu?

Eu nasci em 24 de março de 1919.

Você sempre morou em São Paulo?

Não. Eu morava em Araraquara e eu cheguei em São Paulo em 1938.

Nesta casa, desde 1963.

Como veio essa paixão pelo violão?

Minha paixão por violão começou por coincidência, eu não sei porque que começou. De menino comecei a gostar de violão e comecei a estudar em 1941. Mas eu ouvia o violão no disco e gostava do som do violão e depois fui me interessando cada vez mais pelo som do violão.

Com quem você estudou?

Eu estudei com o Atilio Bernardini. Comecei em 1941. Estudei com ele 6 anos.

Sempre música erudita?

Não, eu tocava música popular também.

Mas eu nunca me dediquei a tocar violão também, não, viu? Eu estudava com ele, estou sempre no meio do violão, e logo que comecei estudar comecei a colecionar discos de violão. E eu gosto muito de ouvir discos de violão, e livros sobre a história do violão. Mas nunca me dediquei a tocar, mesmo.

Como você conheceu o Armando Neves?

Também não me lembro muito bem. Foi lá por volta de 1942/43. Eu, quando estudava com o Bernardini, o Garoto já tinha sido aluno do Bernardini, e eu estudei com ele em 1941; o Garoto tinha estudado em 1937, e o Garoto era muito amigo do Armandinho, e naquela época mais ou menos eu conheci o Armandinho. Em 1942/43, eu morava na Rua Aurora, no número 504, e ele ia lá ouvir disco de violão; eu era solteiro e morava sozinho num quarto. Naquele tempo ele estava no regional da Record; ele se aposentou lá com 30 anos de serviço. Ele era o chefe lá na Record, até eu ia assistir à apresentação dele e do conjunto dele. E era amigo do João Dias, que era o flautista lá do Regional, o Carrasqueira, "o velho", sou amigo do filho e da filha.

Minha relação com o Armando Neves foi até ele falecer, eu estava sempre junto com ele, ele sempre vinha em casa me visitar, me encontrava com ele nos concertos. Ele tinha muita composição para violão e me dedicou a Valsa Número 1. Está gravada pelo Vidal Medeiros, pelo Geraldo Ribeiro e outros mais.

E o Paulo Barreiro gravou também?

Não, o Paulo Barreiro parece que não gravou, não.

Existe gravação do Vital Medeiros?

Particular. Só eu que tenho, ele gravou aqui para mim. Ele gravou só meio CD do Armando só. Poderia ter gravado mais, mas o gravador nem sempre estava pronto e gravei pouca coisa.

E o Vital escrevia muitas coisas nas músicas do Armando Neves?

Sim, escrevia muita coisa do Armandinho.

Do Armandinho você deve ter muita coisa né? (entrevistado)

Devo ter umas 40, mas falta bastante coisa; do Vidal Medeiros, por exemplo, eu não tenho nada (entrevistadora).

Como era o Armandinho como compositor?

Ele era puramente de ouvido, não teórico e compunha muito bem; tinha o ouvido muito afiado, muito bom e compunha corretamente.

E ele se diferenciava dos outros compositores violonistas?

Sim, pois geralmente as músicas dele eram curiosas, muita coisa, supondo, era um dó maior com a sexta em ré. É uma coisa esquisita.

Músicas muito bem construídas. Inclusive eu conheci o Garoto; foi quando eu comecei a estudar violão, né? Mas eu encontrava com o Garoto, ele ia tocar nessas mansões aqui em São Paulo, ele morava no Rio e vinha tocar aqui e eu ia com ele também, e muitas vezes quando eu me despedia dele eu dizia: "Aonde você vai agora?" G: "Vou à casa do Armandinho", R: "Fazer o quê?", G: "Pegar música". O Armandinho passava para ele de ouvido, né, e o Garoto pegava com aquela facilidade que ele tinha e tocava muita coisa do Armandinho

Até gravou um choro em Lá maior muito bonito, parece que é "Recordando Nazareth". Muito bonito!

Mas não tem muita gravação, só gravou este choro e aquela valsa "Primavera"; ela tem dois nomes, "Mathilde" e "Primavera". Mathilde era o nome da mãe de Armandinho e depois não sei por que saiu com o nome de Primavera. Mas o Garoto

freqüentava muito a casa do Armandinho para pegar as composições dele; ele gostava muito das músicas do Armandinho.

E, como instrumentista, ele tocava bem?

Tocava bem, mas ele era mais acompanhador.

Por volta de 1942/43 ele tinha umas músicas gravadas em solo no acetato, mas o disco “pulava”, e eu nem quis o disco, pois estava com defeito, mas ele era mais acompanhador.

Mas por que ele escrevia se as músicas dele eram mais para violão solo?

Mas ele não se dedicava muito a tocar solo; ele tocava mais acompanhando. Como acompanhador ele era muito bom; viu? Eu tenho aí um disco do Larosa Sobrinho, violonista antigo, e ele é que acompanha, muito bonito! Com o regional, tudo, muito bom, viu? Ele tinha muita prática.

Ele tocou lá no Regional da Record 30 anos, se aposentou lá. Na música há isso, ele não solava, mas ele compunha.

E por que ele não escrevia as composições dele?

Porque ele nunca teve o capricho de estudar música para escrever as composições, né? Nunca estudou. É como eu também, estou sempre no meio do violão, mas nunca tive o capricho de ser um solista de violão. Tocava lá umas coisinhas, mas tudo mal tocado, arranhado, né? E o Armandinho também, ele nunca estudou música, isto tem muito até hoje, como o Paulinho Nogueira, o Rago, eles tocam muito bem, de ouvido, não estudaram música. Eles não gostam de música, acham uma coisa chata, enquanto vão estudar música eles tiram de ouvido, né? É isso.

O que ele fazia na rádio?

Bom, ele era o chefe do regional, naquele tempo tinha o regional. O regional era um conjunto com um ou dois violões, cavaquinho, violão tenor, bandolim, flauta, e ele era o chefe lá do regional, né? Ele, como era muito antigo na Record e tinha muita prática, ele era o chefe do regional, ele que comandava tudo lá, né? Todo mundo seguia as ordens dele.

Ele é que escolhia os músicos?

É. No regional de vez em quando trocava os músicos, sabe? Um ia embora por um motivo ou outro e ele que comandava tudo aquilo, que arrumava os músicos. E os acompanhamentos, ele dizia: “Tem que ser isso assim”, tinha que seguir do jeito que ele queria, né? Porque ele entendia, ele entendia muito, né? De maneira que ele era o chefão lá do regional.

Como era a relação dele com os outros músicos? O que os outros músicos achavam dele?

Todos os músicos eram admiradores dele, gostavam muito dele. Ele era muito querido de todos os músicos, sabe?

As músicas dele são dedicadas para muitos violonistas. Para todo mundo ele dedicou música, né? Pode ver lá na relação dele, e são todas dedicadas. Tem aquela que dedicou ao Rago, aquele choro, “O dono da bola”. Aquilo ali tem uma história. Um dia, o Armandinho passou aqui, por volta de 1960/62/63; bom, devia ser 1963 porque eu vim para cá em 1963, né? Ele passou aqui um dia de semana de tarde, ele e o Nelson Cruz. O Nelson Cruz tinha um carro, parece que era um Fusca, e ele andava sempre com o Nelson Cruz; onde ia o Armandinho costumava ir junto de carro, né? Eram muito amigos, né?, e eles vinham sempre aqui. E um dia eles passaram aqui num dia de semana, era 1h da tarde mais ou menos, e falaram: “Nós vamos a Santos agora”; eles iam a Santos **[por]** que esse choro, “O dono da bola”, do Armandinho, um choro muito bonito, ele **[o Armandinho]** disse que tinha e tinha sido dedicado ao Pelé. E o título já indica isso: “O dono da bola”. Naquele tempo o Pelé era o dono da bola, né? Então esse choro era dedicado ao Pelé. E eu falei: “engraçado, você vai daqui em Santos levar o choro lá pro Pelé, vai ter esse trabalho todo, e o Pelé não é violonista, ele vai pensar que você vai lá atrás de cartaz, quer conhecer o Pelé e o Pelé dizer que você dedicou o choro a ele; se eu fosse você não dedicava o choro a ele não. Eu não gosto de gente que não é do violão. Só ando com gente do violão. Ele falou: “E você quer saber de uma coisa? Você tem razão, nós não vamos em Santos, não, viu Nelson? Eu não vou dedicar o choro, não! É isso mesmo, ele pode ainda pensar que eu vou lá atrás de cartaz” e ele toca um pouquinho de violão, o Pelé, mas muito pouquinho; ele nunca vai tocar um choro nem nada, né? Então o Armandinho falou: “Eu não vou lá, não; o seu conselho me mudou de idéia, eu não vou dedicar o choro ao Pelé, não.”

Então eu falei: “Então, dedica aí pra outro violonista”; a mim ele já tinha dedicado a Valsa Número 1, e eu falei: “Dedica aí a outro violonista, ao Rago, algum amigo seu...” “é Rago, vou dedicar ao Rago”. E tá dedicado ao Rago, por causa da minha sugestão. Esse choro originalmente ia ser dedicado ao Pelé, mas ele depois tirou por causa da minha sugestão, né?. Então o **[choro]** O dono da bola tem esta história.

Mas o Armandinho era muito estimado dos violonistas, todos gostavam muito dele, o Paulo Barreiro gravou 2 LPS, na ocasião, em 1963/64 e incluiu músicas dele, aquele “Sempre no meu coração”, aquela valsa, e aquele choro, “Guru”, e outras coisas mais. Todo mundo gostava muito. O Dilermando Reis também gostava das músicas dele, pretendia gravar músicas do Armandinho, o José Menezes gravou o Mafuá, eu tenho uma gravação muito bonita. De maneira que o Armandinho era um grande compositor, todos gostavam muito dele, e ele como pessoa honesta, uma pessoa muito fina, muito justo, muito boa gente.

O Geraldo Ribeiro gravou um LP com músicas só do Armandinho. Você conhece este disco?

Existe um LP também gravado com 12 músicas, cada violonista gravou uma música.

Mas o senhor tem o LP do Geraldo Ribeiro?

Tenho, talvez tenha até para vender.

E o João Pernambuco ele também conheceu. Eles têm uma composição em comum, parece que se chama Serrano, né?

Tem. Chama-se Serrano, sim.

Como que foi, eles se conheceram?

O João Pernambuco vinha do Rio aqui, e como era natural, ele sempre se encontrava com Armandinho. E, um dia foram a Santos, não sei, acho que foram tocar em Santos. E o nome do choro era Serrano, porque era no alto da serra que começaram a compor esse choro, sabe? Tem Serrano e tem outro, Pinheirada também, junto com o João Pernambuco, muito bonito o choro!

O Francisco Araújo toca Pinheirada.

O Francisco Araújo também conheceu o Armandinho?

Sim, era muito amigo. Ele [Armandinho] era amigo de todo mundo, todo mundo ia na casa dele, ficava lá o dia inteiro, sabe? Ele tinha reunião na casa dele de violão, viu? Era muito estimado o Armandinho, pessoa muito fina! Eu fui no enterro dele, ele foi enterrado no cemitério do Araçá.

Por que é que nessa época do Armandinho todo mundo ia morar do Rio de Janeiro? Por que é que o Armandinho não foi?

Bom, ele estava preso aqui no Regional da Record, ele era o chefe do Regional, acho que ele não queria sair, abandonar o regional, tava aí e ganhava dinheiro, um padrão de vida normal, acho que ele não quis ir ao Rio de Janeiro. O Rio era de fato o lugar onde o choro, principalmente, tinha muita aceitação, se tocava muito choro,

samba, os cantores famosos eram todos de lá, né? Mas ele não quis, achou melhor ficar aqui, já tinha o serviço dele aqui.

Quando vinham os artistas do Rio para cá, o Armandinho acompanhava?

Acompanhava.

Consegue se lembrar de alguns artistas que ele acompanhou?

Não lembro, mas ele acompanhava todo mundo, Isaura Garcia, todo mundo. As cantoras do Rio, todo mundo.

As músicas dele não ficaram conhecidas fora do âmbito violonista?

Não, só no violão ficaram. Ele compunha para violão, né?

E você acha que ele ficava triste porque as músicas não era tocadas?

Não, mas eram bastante tocadas, eram bastante divulgadas, sim. Ele dedicou música ao Atílio Bernardini, dedicou música a todo mundo, né?, e eu naquela ocasião tive um programa de discos na Rádio Gazeta, e eu que organizava o programa, né? Ficou lá 24 anos, e eu sempre colocava músicas dele, gravadas pelo Paulo Barreiros e outros mais; eu sempre punha. Ele sempre me agradecia. De maneira que as músicas dele eram muito tocadas, eram muito divulgadas.

Ele era conhecido como “chorão”?

É, era conhecido como chorão, mais como popular mesmo. Ele compunha valsas e choros, músicas populares, né? Mas era muito bom, era muito bom naquele estilo dele, muito respeitado, viu?

De onde vem o fato de ele, na maioria das vezes, utilizar a sexta corda do violão afinada em Ré?

Não sei, isso é uma particularidade de cada autor, né? Por exemplo, o Canhoto do violão, do Abismo de Rosas [**canta o pedaço que tem o portamento em duas cordas**], ele tinha esta maneira, muitas músicas do Canhoto tinha aquilo, uma característica dele, e também suas músicas tinham muitos harmônicos, né? Já o Dilermando Reis, a característica dele era o *pizzicato*, e cada um tinha uma característica e a do Armandinho era a sexta em ré. E ele acompanhava também com a sexta em ré, viu? Tinha um que acompanhava muito bem no tempo dele que era o Petit, e ele também acompanhava com a sexta em ré. Até o Rago diz que não, mas eu o vi acompanhando com a sexta em ré.

O Rago e o Armandinho foram amigos?

Foram, sim. Uma vez aconteceu uma coisa aqui: o Armandinho estava aqui, e estava também aqui aquela Olga Prager Coelho, que foi a terceira esposa do

Segovia. Ela morava no Rio e estava aqui de passagem, e quando vinha se hospedava aqui em casa, dormia aqui em casa. Então ela cantou umas coisas aqui e o Armandinho acompanhou com a sexta em ré e tudo. Acompanhamento muito bonito e tudo, sabe?, fantástico!, muito bonito! Ela gostou muito, ela tocava violão também, né? De maneiras que era um violonista completo, o Armandinho; em todo lugar que ele ia gostavam muito dele porque ele era um grande acompanhador, viu? Muito bom, ele conhecia toda essa gente do violão, viu?

E a família do Armandinho?

A família dele eu não conheci pessoalmente, não, eu nunca fui na casa do Armandinho, eu era muito amigo dele, mas sempre ele que vinha aqui. Eu não tinha carro, por isso nunca fui lá. Mas ele tinha uns irmãos, e até que depois que o irmão morreu ele ficou muito triste, parou de compor. Ele falava sempre do irmão, tinha um que chamava Alípio, que parece que era um bom cozinheiro, cozinava muito bem. E os amigos do Armandinho, quando iam à casa dele, tornavam-se amigos do irmão dele também. Mas eu não conheci pessoalmente, não.

E ele se casou?

Não, viveu sempre "solteirão". Nunca se casou, não.

E ele tinha sobrinhos e sobrinhas?

Tinha, sim, mas eu não conheci pessoalmente. Até me parece que as músicas dele, depois que ele morreu, quem tá tratando disso é uma sobrinha dele, compreende? Foram impressas aí no Clube do Choro e parece que o sobrinho dele que tratava disso. Não me lembro o nome. Mas eles, os amigos dele, têm o nome deles. Porque essas músicas foram impressas na Ricordi, e parece que em outras editoras, o pessoal conhece o sobrinho dele. Tinha um que vinha aqui, o Olavo, era muito amigo também do Armandinho, e esse conhecia o sobrinho dele, né? O Armandinho era uma pessoa muito fina, muito boa gente, sabe? Bom compositor.

Existia algum tipo de preconceito com relação ao fato de o Armandinho ser negro?

Não, o músico negro é bem aceito em todo lugar. Por exemplo, eu conheço outros músicos, o Bola Sete, que era um negro brasileiro que morava nos Estados Unidos, nunca houve nada com ele porque era músico, né? Então todo mundo apreciava muito ele, gostava muito dele, e o Armandinho também, mesma coisa, não tinha nenhum preconceito contra ele, não. Era muito bem aceito em todo lugar onde ia, me parece que por ser crioulo isso nunca o atrapalhou.

E o futebol?

Ele jogava futebol em Campinas, na Ponte Preta, no Corinthians, não sei aonde mais. Até por ser futebolista que ele ia dedicar aquele choro ao Pelé, ele era admirador do Pelé, sabe? Agora, o Armandinho estava sempre no meio dos violonistas, até quando Barrios esteve aqui em São Paulo, em 1929, o Armandinho estava sempre junto com o Barrios, tocava pro Barrios. O Barrios tocava pra ele, e ele mostrava as composições para o Barrios, né? Ele não era um solista de violão, mas ele pegava no violão assim e mostrava: "Olha, fiz uma composição assim..." ele mostrava a composição como era, né? De maneira que dava pra gente saber como é que era a composição.

As composições do Armandinho são violonísticas e tem uma beleza harmônica...

Estão bem dentro do espírito do violão, são bem violonísticas. As músicas eram harmonicamente muito evoluídas.

Às vezes ouvindo o Garoto, que é muito mais divulgado, hoje não se divulga o Armandinho; a minha geração conhece muito pouco do Armandinho...

É, mas não é só ele; ninguém toca Sávio, ninguém toca Bernardini, é assim, né? Eles não tocam.

Mas o Sávio é mais conhecido, Bernardini todos já ouviram falar. Ouvindo Garoto, tenho impressão de ouvir coisas já presentes na música do Armandinho.

É ele era muito elevado, compunha muito bem, os choros são muito bonitos! Aquele Choro Número 6 é muito bonito, eu gosto muito, viu? A Valsa 1, uma porção de composições, são muito bonitas, muito boas! Aquele LP que gravaram em homenagem a ele, são doze violonistas, cada um toca uma música. A Valsa 1 que ele me dedicou está lá tocada pelo Vital Medeiros.

Quando o Armandinho estava aqui, ele falava do mundo violonístico, do Canhoto, ele tocava no conjunto do Canhoto, nos Turunas Paulistas em 1926/27. Ele me dizia sempre que ele conheceu, lá por 1926/27, o Benedito Chaves, um violonista negro que morava no Rio. Eu conheci também o Chaves, fui amigo dele, era mineiro. Então, em 1926, o Armandinho não tinha muito conhecimento ainda do violão erudito, né? e então, Benedito Chaves tocava para o Armandinho e ele se promovia muito; ele dizia: "Olha, eu toco isso aqui, não devo nada a Segovia, não devo nada a Tarrega, não devo nada a ninguém", e o Armandinho acreditava; ele gostava, né?

Mas o BC não tocava bem, né?; tocava mal, viu? Então ele vinha aqui sempre e me falava: “ É Simões, eu conheci em 1926 o BC, tocava muito”, e tinha gente aqui e eu nunca falei nada. Mas, um dia, ele veio aqui à tarde, era umas duas horas da tarde e eu tava sozinho, escrevendo aqui, e ele veio sozinho, não estava com o Nelson **[Cruz]**, não?, e eu falei: “Escuta, Armandinho, você costumava falar do BC, que era muito bom e tal, e eu acho que ele te levou no bico, viu?, porque ele tocava mal, não tocava bem, não sabe? Eu tenho aí as fitas, as gravações dele, você quer ouvir?” “Ô, queria ouvir, tenho uma boa lembrança, queria ouvir”. Aí ele tava sentado aí **[aponta para a cadeira]** e o gravador tava lá na parede, né?, o gravador de rolo que eu tinha copiado do disco para a fita de rolo, né?; aí eu pus a Serenata de Cozzeli, que o BC tocava muito mal, tudo que ele tocava, tocava muito mal, sabe? Aí ele ouviu um pouquinho, ele tava com o cigarro assim, pôs o cigarro do outro lado da boca e falou: “Ah, negro desgraçado, me levou no bico, como toca mal, e ainda dizia que não devia nada a Segovia...”. Mas eu achei tanta graça de como ele ficou nervoso, do jeito que ele falou. Mas o Armandinho era muito querido da turma, né? O Aymoré, também, costumava falar do Armandinho; o Aymoré também era muito meu amigo, e uma vez não sei o que foi, quiseram comparar o Armandinho com o Aymoré, tinha mais gente aqui, sabe? Aí o Aymoré, que estava aqui, falou: “Escuta, eu ao Armandinho não devo nada a ele, não, viu?, tudo o que ele fez eu fiz melhor do que ele, inclusive ele tava noivo com uma moça, eu tirei a noiva dele e casei com ela”. **[Risos]** “A minha mulher hoje foi noiva do Armandinho, roubei a noiva dele e casei com ela.” Mas eles eram dois muito estimados, o Aymoré também, né? Eu escrevi uma contracapa do LP do Geraldo Ribeiro, você viu, né?

O Armandinho participava das rodas do Barão, do Antônio D'Áurea?

Sim, participava. Não muito porque, como ele era funcionário da Record, muitas vezes ele estava ocupado, mas ele ia a todos esses lugares. Era muito amigo de toda essa gente.

Eu recebi outro dia aqui, me trouxeram umas coisas sobre o Armandinho. Aqui, Teatro Municipal “Noite Brasileira”, organizado por Canhoto, domingo, 08 de Maio de 1927. Violões: Manuel dos Santos, José Sampaio e Armando Neves, eram os Turunas Paulistas. Programa do Teatro Municipal de São Paulo, o Armandinho sempre teve no meio dessa gente toda, como violonista, viu? Eu tenho aí esse 78, que eu falei que é gravado pelo Larosa Sobrinho e o Armandinho que acompanha, um acompanhamento bonito, viu? E quando ele tava acompanhando o dono da

gravadora, da Parlophone, era o maestro Francisco Mignone. Ele tava tocando e o Mignone veio atrás dele assim, por cima, e fez também umas *tâmbora* no violão. Na gravação, viu? O Mignone também era músico, e não se atrapalharam. Quer dizer que o Armandinho era uma pessoa de muito prestígio, viu?; em todo lugar que tinha violão ele estava ali, era muito querido de todo mundo.

Eu tenho muita coisa aqui do Armandinho e de todo mundo; pra mim é tudo igual, coleciono todos.

Onde morou o Armandinho?

Ele morava lá no Cambuci, Rua do Glicério, não lembro o número. Até quando chovia muito, no tempo da chuva, costumava inundar lá. A casa dele era uma casa meio baixa, num lugar baixo e costumava entrar água, sabe? O Geraldo Ribeiro não saía da casa dele, morava com ele até.

O GR escreveu muita coisa dele, né?

Muita coisa. O Armandinho tinha isso, também; como o irmão dele sabia cozinhar muito bem, ele recebia lá muitos violonistas lá, eles almoçavam, jantavam e ficavam lá o ia inteiro tocando com ele, viu? E era uma pessoa muito querida!

Onde o Armandinho tocava, além da rádio?

Bom, ele era empregado da Record, esse era o emprego. Ele tocava em todos os lugares; quando vinha aqui também tocava, acompanhava todo mundo aqui, né? Trabalhou no cinema, com o Canhoto, e tava sempre em atividade.

Ele acompanhou o Paraguassú?

Sim, deve existir gravação. Muitas vezes aparece gravação e aparece Regional do Armandinho, ou Regional da Record, né? Mas ele tocava em tudo quanto era lugar. Eu perguntei muita coisa do Canhoto, e ele me disse muita coisa. Ele era muito amigo do Canhoto.

Essas músicas escritas pelo Vital Medeiros, você as tem?

São as coisas que nós temos aí, mesmo. Do Armando Neves eu posso mostrar o que eu tenho. Bom, se você tem umas quarenta, tem tudo, viu? Não sei quantas composições ele tem, mas o que eu tenho acho que não chega nem a quarenta, viu? Deve ser menos.

Entrevista com Geraldo Ribeiro, em 09 de dezembro de 2002.

Fale um pouco de você: onde e quando você nasceu ?

Eu nasci no estado da Bahia, no ano de 1939. Portanto, estou com 64 anos.

Como você conheceu o Armandinho?

Eu conheci o Armandinho através de Romeu di Giorgio, construtor de violões famoso em São Paulo. Certa vez eu fui à casa de um dentista meu amigo, Dr. Salles Navarro, e lá estava o Armandinho, querendo me ouvir tocar alguma coisa. E comecei a tocar, toquei muita coisa e o Armandinho gostou muito e tudo, e ficamos amigos. Isso foi no ano de 1959, final de 1959, e ficamos logo muito amigos. Foi quando ele me convidou para ir à casa dele, e naquela época eu estava procurando um lugar para morar em São Paulo. E eu, conversando com ele, me disse: "Por que você não vai morar lá em casa? Sou só eu e o Alípio. Então você vai lá, ficar o tempo que você quiser". Aí eu fui, em fins de 1959, e fiquei um ano lá. E não foi um tempo perdido, pois eu escrevi as músicas lá, quase tudo. Havia outros que escreveram, vou ser justiceiro aí. Foi o Professor Alfredo Scupinari, que escreveu algumas músicas do Armandinho, Aymoré escreveu algumas, Paulo Barreiros escreveu também algumas e gravou, inclusive; o Aymoré também andou gravando um disco com obras de Armandinho e acho que só, compreende? E Vital Medeiros. São quatro e cada um deve ter escrito umas três ou quatro músicas, né?

Você escreveu bastante?

Eu escrevi quase tudo, tudo praticamente, né? E ficaram duas peças, interessante aí, vou deixar gravado, ficaram duas peças, aliás, três: um choro com nome "Dedo duro", que ele tocava tudo no polegar, uma "Valsa em Lá", e o que mais? Três ou duas? Eu acho que são duas músicas e não três, que ficaram para ser escritas. Infelizmente ele faleceu e não houve tempo e se perderam. O "Dedo duro" eu até me lembro um pouco do tema, e a "Valsa em Lá" eu fiz uma peça com o nome... Como é que chama o nome da peça? "Improvisações", são improvisações acerca da primeira parte da valsa de Armando Neves.

Como foi o início da convivência com o Armandinho e quando teve a idéia de começar a escrever, ele que pediu pra você...?

Não, fui eu mesmo. E quando eu fui pra casa dele, quando ele me convidou quando estávamos na casa da Salles Navarro, ele já tinha referência da minha pessoa através de Romeu di Giorgio. Foi Romeu di Giorgio que pediu pra que ele ouvisse eu

tocar. Então foi aí que começou a... Eu já sabia do movimento desses choristas que não sabiam música, essas coisas todas. No caso da Américo Jacomino, o Canhoto, João Pernambuco e tal, e Armandinho não fugia à regra, também não conhecia música. E quando eu fui pra casa dele eu já levei papel e música porque eu queria escrever. A primeira coisa, eu sentei assim como nós estamos sentados aqui e falei: "Sr. Armando, toca alguma coisa aí". Eu estava com a caneta e preparado para escrever. Aí ele começou a tocar alguma coisa e eu falei: "O senhor conhece música?" Ele disse: "Conheço de vista". Bom, então não precisava dizer mais nada não é? Aí eu disse: "O senhor gostaria de escrever as suas músicas? Eu posso escrever". Então eu comecei no mesmo dia. Enquanto ele tava lembrando a música tocando, eu tava rabiscando no papel, viu? Ele ia lembrando e eu ia rabiscando. Aí, no final, ele disse: "Agora já lembrei tudo", e eu "Também já escrevi tudo". E ele ficou assustado; como é que alguém podia escrever com tanta rapidez, né? Mas quando ele estava experimentando, eu sentia que tinha nexos e ia escrevendo. E assim foi o início, escrevendo as peças dele, né?

Você morou com ele por quanto tempo?

De fins de 1959 a fins de 1960.

Você tem na memória quantas obras você escreveu?

Olha, assim, a grosso modo... Eu acho que umas oitenta obras dele, viu? Eu escrevia quase todos os dias. "Já estou aqui mesmo, então aproveito para fazer um trabalho, né?"

E você não ficou com nenhum manuscrito dessas obras?

Não, porque os manuscritos ele doou, segundo o que ele me disse, ao asilo de velhos Ondina Lobo.

Qual era a relação dele com essa instituição?

Não sei, eu sei que ele tinha simpatia porque, como eles eram velhos, solteiros, né?, naturalmente deve ter sido por aí, e eles queriam ajudar os velhos, não é?

Você chegou a tocar ou desenvolver algum trabalho com ele? Vocês tocavam juntos?

Em público? Lá todo dia tinha sarau na casa dele. Era choro o dia todo. O dia todo, não. À tarde começava, as pessoas iam lá...

Quem freqüentava a casa dele?

Muitos violonistas de São Paulo.

Quem você lembra de ter visto na casa dele?

Por exemplo: o Rago ia sempre lá, o Vital Medeiros, Alfredo Scupinari, o que foi meu professor, Oscar Magalhães Guerra, enfim, esses violonistas de São Paulo.

E como era? Vocês se juntavam..

O problema é que eles começavam com choro, mas visando à minha pessoa. No final era eu que tinha que pagar o pato lá, né? Porque no fundo eles queriam me ouvir. Essa é a verdade, eles não queriam ouvir o choro. "Será que ele não vai pegar o violão, não?" Quer dizer, visava à minha pessoa, para eu tocar.

Com quem ele morava? Tem algum fato curioso dessa época de que você se lembra?

Ele morava com o Alípio, que era seu irmão, um pouco mais moço que ele. Ele que cuidava dos afazeres da casa, ele cozinhava, sabe?, tinha prática de cozinhar e cuidava da casa. Pessoa muito boa, assim, pessoa calma, tranqüila. E o Armandinho era daqueles tipo boêmio, que não bebia, né? Apenas fumava. E ele tinha o hábito, quando eu morei lá eu percebi, toda noite ele saía pra jogar bilhar, lá por volta das nove horas ele saía pra jogar bilhar com amigos em São Paulo, no centro de São Paulo. E depois voltava lá pela uma hora... eu via ele voltar porque eu sempre tava acordado estudando violão, viu? Ali eu estudava uma base de oito horas por dia. E um fato curioso... não tem, a não ser que eu presenciei ele compor algumas músicas. Ele não tinha ritual nenhum. Ele compunha deitado na cama, com a piteira de lado, o violão em cima do corpo, tocando, e quando ele encontrava uma coisa interessante, uma solução harmônica interessante, ele me chamava: "Ô, Geraldo, vem aqui, vem ouvir. Você gostou?" "Gostei", às vezes falava que não gostei também pra encher ele, né?. "Ah!, você não gostou, então cê tá despeitado, né?"

E ele não sabia nada de música? De teoria musical?

Ele conhecia de vista, mas tinha um ouvido muito bom, muito aguçado. Ele tinha um ouvido musical muito bom.

Nessa época ele estava saindo da radio, não é?

Tava. Quando eu fui pra casa dele, fins de 1959, ele ainda ia na rádio tocar, mas estava deixando a radio. Tinha dia que ele não ia, também. "Não, fulano já tá lá no meu lugar"; outros ele ia, já estava saindo da Rádio Record.

No seu ponto de vista, como era o Armandinho como compositor?

Eu achava o Armandinho muito original, não é? Aliás, como quase todos esses compositores de ouvido, caso de Américo Jacomino, João Pernambuco e outros. Todos originais porque eles não se comprometiam com notas musicais, eles eram

livres, né?, na mente deles eram livres. Essas soluções harmônicas dessas mentes geralmente são soluções harmônicas feitas com bastante bom gosto e tudo, né? E a música dele caracterizava, porque ele tocava mais... ele sempre me dizia: "Olha, a música de violão tem que ser caracterizada através dos baixos, tem que movimentar os baixos", e os violonistas, geralmente os compositores populares, ficavam só no "Mi-Lá-Mi-Lá". E ele dizia que tinha que movimentar os baixos, dar variedade nos baixos. Isso era uma característica muito interessante dele, né? E a temática dele é bem dele, né?

A maioria de suas peças é escrita com a sexta corda em ré. Você acha que a intenção dele era ampliar a possibilidade melódica dos baixos?

Isso mesmo, ampliar essa possibilidade, porque ele achava que a música para violão tava muito pobre a respeito dos baixos, não é? Os baixos é que caracterizavam o choro, então muito pobre porque só ficava no Mi-Lá-Mi-Lá. De vez em quando ele falava: "O Dilermando é muito bom violonista, mas só fica no Mi-Lá-Mi-Lá..., o Canhoto, a mesma coisa" ele falava pra mim; então ele queria botar outras notas, o ré, o sol, não é?

Agora, o João Pernambuco já foi um músico que explorava um pouco mais, não é?

Ah!, esse, sim! O Armandinho falava muito bem dele. Ele era muito amigo do Armandinho, foi muito amigo. Fizeram muitas viagens juntos e tudo, né?

Harmonicamente falando, qual relação você faria entre Armandinho e o Garoto?

O Armandinho era mais tradicional, não é? No choro, quer dizer, todas as composições dele eram baseadas nos acordes perfeitos e tal. O Garoto já introduziu na música as dissonâncias. Isso me parece que quando ele foi para os Estados Unidos, ao voltar ele trouxe uma bagagem musical com esses acordes modernos, alterados que o jazz utilizava. Então tinha essa característica do Garoto. Agora, certos baixos ou passagens na melodia parecem muito com o Armandinho. O Garoto estava sempre freqüentando a casa do Armandinho, e o Armandinho tava sempre esclarecendo a ele alguma coisa a respeito das composições, passando pra ele viu?

E o Garoto ouvia e...

Ah!, sem dúvida. O Garoto foi grande, também.

Parece que tem muita semelhança, mesmo...

Tem, você veja o Choro Triste 2, do Garoto, a segunda parte parece o Armandinho. Parece com Armandinho, que já vem de Ernesto Nazareth, né? Só que um Armandinho com um Nazareth bem disfarçado no meio, né? E o Garoto pegou esse sistema, as inflexões melódicas e tudo.

Como era o Armandinho como instrumentista?

Quando eu o conheci, ele acompanhava o pessoal assim à noite, né? É acompanhamento só, como solista ele experimentava, ia experimentando violão. Ia saindo devagar, devagar, ia tocando, viu? Não era e nunca foi solista de violão, mas era um bom acompanhador, né? Mas ele solava os trabalhos dele devagar, não é?

Ele compunha e passava para os outros violonistas tocarem?

Dava pra passar. Ele tocava o suficiente para passar. Quando eu escrevia uma peça pra ele, eu tocava inteira para ele ouvir, até de cor, já tinha decorado.

Então ele era acompanhador, usava o violão de seis cordas sempre com a sexta em ré, independentemente da tonalidade?

Independente da tonalidade. Veja só, o Choro em Dó Maior que ele tem é com a sexta em ré. Mas aí é o seguinte, porque que o Armandinho se interessou já desde cedo fazer as composições baseando nos baixos? Melhorando e enriquecendo os baixos, por quê?

Por causa do Barrios. Aí ele andou pegando muita coisa do Barrios. Ele tocou para Barrios também, e o Barrios o aconselhou a estudar música.

Quando foi isso?

Em uma das viagens. Barrios aparecia e desaparecia de São Paulo, viajou por toda a América do Sul e, numa dessas viagens, ouviu o Armandinho, gostou e o aconselhou a estudar música. E ele dizia: "Você acha que eu vou estudar isso aí, Alípio?"

O Armandinho nunca teve interesse, mesmo, em aprender a ler?

De jeito nenhum. Armandinho era um "vidão". Ele não se esforçava pra fazer nada. Essa também é uma grande característica do espírito dele, tudo o que saía dele era natural. Se tivesse que fazer esforço, não servia.

Qual era o endereço em que vocês moraram juntos?

Rua Glicério, 348. Não sei se a casa existe ainda, faz quantos anos, né? Se essa casa existir, eu vou lá tirar uma foto na frente dela.

Como era a vida profissional do Armandinho na rádio? Apesar de você ter ido morar com ele quando já estava saindo da rádio, ele conversava com você sobre os “velhos tempos?”

Ah!, conversava... Ele conheceu muita gente, porque a finalidade lá na Record era acompanhar músicos, né? Aqueles músicos solistas, como Jacob, Waldir Azevedo, quando vinham tocar em São Paulo. E outros solistas... cantores que tinham mais cartaz naquela época, né? Como Silvio Caldas, Orlando Silva, esse pessoal, os brilhantes da época. Então o regional era exatamente para acompanhar os cantores, e também fazer números de solo, né?

Você saberia me dizer quais eram os componentes do regional?

Olha, uns dois eu sei: Armandinho, violão; Carlinhos, violão também, viu?; era um escurinho, o Carlinhos, muito bom, amigo do Armandinho e tinha um acordeom... não me lembro o nome do acordeom. Eram dois violões, acordeom, um cavaquinho e ritmo, uns cinco elementos.

O Armandinho tocou com o Canhoto?

Américo? Ah!, sim, ele foi muito amigo do Américo Jacomino, né? Inclusive tem uma foto na casa dele, você não viu, não é? Tá lá ele, o Canhoto, tem o Paraguassú, o cantor, e aquele tal de Pescuma, cantor também, Arnaldo Pescuma. É isso aí. E tinha um grupo de jovens, Armandinho, João Pernambuco, um tal de Sampaio, que acompanhava o Canhoto, tinha um grupo sentado, e então aquele era o grupo que fazia parte do grupo de Américo Jacomino. E tá com o banjo, o Garoto, com dez anos de idade. Moleque de calça curta e tal. Inclusive o nome era “o garoto do banjo”.

Quem você conheceu da família do Armando Neves?

Conheci sua irmã, Rosalina, e as duas filhas, sobrinhas de Armandinho. Não me lembro seus nomes. Naquela época elas tinham na base de 25 anos, quer dizer, isso há quarenta anos atrás?

Os pais de Armandinho morreram cedo?

Não, inclusive o pai dele era baiano, nasceu em Feira de Santana, e a mãe dele era italiana, nascida na Sicília.

Quem era o Caxambu?

Caxambu foi ex-goleiro do São Paulo, sobrinho do Armandinho.

Filho da Dona Rosalina, também?

Não, filho de outro irmão ou irmã dele. Acho que ele tinha mais um ou dois irmãos, já falecidos. E o Caxambu era muito simpático, muito gente boa, ele gostava de me ver tocar. Às vezes ele ficava a tarde toda, quase toda semana, no sábado, quase todo sábado ele costumava ir na casa do Armandinho, do tio. Então ficava naquele papo de futebol, o Armandinho foi jogador de futebol, falou em futebol era muito bem aceito, o ambiente era bem *a la* futebol, futebolístico.

Como ele era visto por outros músicos? Qual era a opinião dos músicos em relação ao Armandinho?

Geralmente, os outros músicos só elogiavam. Armandinho ouvia só elogios, né? Elogiavam bastante como compositor e como pessoa também. Pessoa bom-caráter e musicalidade muito boa, né?

Você conhece algo da relação dele com o Rago [Antônio Rago]?

Sei mais ou menos. O Armandinho me disse a respeito do Rago o seguinte: que, me parece, foi na Rádio Sociedade Educadora Paulista, por aí, das mais antigas. O Armandinho estava dirigindo o regional em uma dessas emissoras, né?, não foi na Record, acho que foi na Educadora, mesmo, e lá apareceu um jovem, muito jovem o Rago, né?, e ele tava procurando uma chance, né?, à procura de uma chance. E o Armandinho concordou para que ele ficasse acompanhando junto com o regional, ele foi o primeiro a dar a mão para o Rago, a ajudá-lo.

E eles tocaram juntos por muitos anos?

Não sei exatamente e por quantos anos. Foi lá onde aconteceu aquele negócio do Silvio Caldas, famosos, né?, não, do Francisco Alves. Francisco Alves foi cantar na rádio e depois tinha que fazer um coro no regional para fazer um dialogo com ele, ele parava e o coro respondia, né? Mas na hora, todo mundo cantava, menos o Rago, e o Francisco Alves prestando atenção. Ao final, já na metade da música, ele pegou o violão e disse: "Me dê o seu violão, você não vai mais tocar, pode ir embora". Diz que ele saiu triste e tal. Aí foi que, ao final da apresentação, Armandinho falou com muito jeito: "Ô, Francisco Alves, é que morreu uma pessoa da família aí, por isso que ele não quis cantar, não foi por mal não..."

"Ah!, então foi isso?", e então saíram os dois procurando o Rago para se desculpar.

E ele com o Garoto?

Pois é, era como se fosse parente dele. O Garoto, quando vinha à São Paulo tocar, ele tocava muito em boate, estação de rádio, né? Ele sempre ia à casa de

Armandinho tocar lá. Eles eram muito amigos, mesmo. Ele passou muita coisa para o Garoto.

E ele também conheceu o João Pernambuco...

Muito.

Os músicos tocavam as obras do Armando Neves?

Os violonistas? Não. Só quem tocava suas composições eram o Paulo Barreiros, Aymoré, Vital, eu. Eu tocava muito mais, no repertório eu tocava quase tudo ali, né?

O Garoto tocava as peças dele?

Garoto gravou uma valsa de nome Primavera, que foi depois impressa com o nome de Mathilde.

Você acha que o Armandinho ficava triste porque as peças dele não eram tocadas?

Não, não fazia diferença. Mas ele falava assim: "Daqui a alguns anos vão querer tocar as minhas peças. Eles estão acostumados a tocar Mi-Lá-Mi-Lá, né Geraldo?, minhas músicas são trabalhadas, não são? É por isso que eles não tocam. Só tocam essas músicas que têm Mi-Lá-Mi-Lá, Dilermando".

E ele conheceu o Dilermando?

Muito. Muito amigo dele. Quando ele ia ao Rio sempre procurava o Dilermando para conversar, não é? Até o Dilermando ficou de gravar uma música chamada Mafuá. Conhece Mafuá? Ele até me disse: "O Dilermando ficou de gravar o Mafuá, tenho que ir ao Rio para saber por que é que ele não gravou até agora". Eram amigos também da Record, quando Dilermando Reis fez apresentação na Record, ficou muito amigo de Armandinho. Uma pessoa muito esplêndida! **[O Dilermando]**

Tem alguma coisa importante que você gostaria de falar sobre o Armandinho que eu não perguntei?

É difícil a gente falar assim, porque a gente fica lembrando, né? Lembrando tópicos e coisas, pra mente não trair.

Essas músicas que você escreveu dele foram compostas na época em que você morou lá ou elas já existiam?

Muitas delas foram compostas lá. Inclusive a que você tocou para mim, o Choro 1. Choro Erudito. Mas quando eu ponho no programa de concerto eu não ponho Choro Erudito, apenas Choro 1.

Ela foi escrita para você? Ele tinha costume de dedicar as peças dele...

É os compositores têm esse hábito, né? Mesmo os compositores antigos dedicavam muito, né? Era uma forma de promover também o trabalho, né? Porque uma pessoa, dedicando uma música, o que é que ela está querendo dizer com isso? Estou te homenageando com aqui, mas também estou aguardando alguma coisa, né? Aguardando algum retorno. A pessoa dedica a peça, mas também espera que a pessoa toque. Todo mundo espera... às vezes não toca, paciência...

Você se lembra exatamente de quais músicas foram compostas nesse período? [em que ele morou lá]

Ah, são tantas... Valsa em Dó, Canção para adormecer, Choros.

E das mais antigas, você se lembra?

Tinha, preciso me lembrar. Tinha um choro chamado Quebrando o galho, conhece? E outro chamado Galho seco. Eu até fazia umas brincadeiras com isso. Você quebrou o galho porque o galho era seco. Essas são músicas antigas.

Quais eram as pessoas mais próximas de Armandinho? Na época em que você viveu com ele, a casa dele ainda era muito freqüentada por músicos?

Sim, era muito freqüentada, mas os músicos freqüentavam a casa dele para me ouvir. Eles iam lá, mas no fundo eles queriam me ouvir. Eu era muito conhecido naquela época, né?, e eles queriam me ouvir.

Mas quem era amigo mesmo dele?

Posso dizer, sim. O Olavo era amigo dele, tava sempre lá. Que depois estudou Direito, não é isso mesmo? Inteligente, o rapaz, mas depois morreu, sabe? Era muito meu amigo. Era um freqüentador assíduo, o Olavo. Outro era um tal de Valfrido Brandão, aqui de Araraquara. Outro que freqüentava a casa dele era o Caxambu, né?, o sobrinho dele, assíduo também. E de vez em quando as duas sobrinhas apareciam lá pra ver o tio. E outra coisa, ele era criador de canários também. Criava canário do reino, *roller*, é assim que se fala?, não sei o nome disso. Então ele criava esses canários e depois vendia; eles faziam trocas, né?, ele tinha essa paixão, criar canário. E uma vez eu fiquei estudando violão várias horas seguidas, andei matando alguns canários dele, né? De tanto tocar, os canários dele... bum!

Ele sofria algum tipo de preconceito por ser negro?

Não. Tinha umas coisas que eles falavam lá, sabe? Ele era muito chegado a esses movimentos que existem nos Estados Unidos, os negros, não é? Ele seguia tudo

isso, né? Não resta dúvida, mas ele mesmo não externava nada com esse negócio de discriminação nem nada. Ele não reclamava nem nada.

Como houve uma grande imigração italiana para São Paulo, a maioria dos músicos era branca, e o Armandinho era negro...

O Armandinho era mulato, um verdadeiro mulato. O pai era de Feira de Santana, como já disse, negro mesmo. Ele me mostrou até a foto, disse que era um sujeito baixinho e bravo, muito bravo. E a mãe, da Sicília. A data que eles faleceram, ah!, já faz muitos anos, acho que pai morreu na década de 1920 ainda e a mãe, na década de 1940.

Tem algum violonista atual que também teve algum contato com ele? Ouvi dizer que o Francisco Araújo o conheceu...

É, o Chico deve ter conhecido, mas assim superficialmente, né? Deve ter estado com ele um dia, uma vez. O contato mais assíduo foi comigo, né? O Rago, também; o Rago não falou nada com você?

Eu ainda não o entrevistei.

Vá lá falar com o Rago.

Fotos, você tem?

Não, fotos eu não tenho.

Quando você saiu de lá, em 1960, você foi morar onde?

Saí do Armandinho e fui morar onde, você me pegou... Eu fui à Bahia depois disso, visitar meus parentes e fiquei trinta dias por lá. Na volta eu fui morar em outro lugar, acho que foi em Santana, já não me lembro mais.

Você continuou mantendo contato com Armandinho?

Sim, só quando fui para Brasília alargou mais os contatos, né? por causa da distância.

Você gravou as obras do Armandinho em que ano? Ele ainda estava vivo?

Em 1970. exatamente, eu disse a ele: "quero gravar um disco com obras suas, mas com o senhor vivo, né? Fazer uma homenagem ao senhor. Homenagear pessoas mortas, pra mim não funciona isso, eu não vejo que seja correto. Tem que homenagear enquanto é vivo." Ficar falando "grande compositor, que maravilha, e não toca nada, depois que morre fica tocando tudo", a homenagem tem que ser em vida. Foi isso que propus a ele. E fui eu que praticamente introduzi suas músicas na música de concerto. Antigamente tocava no popular, né?, mas eu o introduzi nos recitais, como música de concerto.

E ele acompanhou a gravação?

Não. Só vou lá depois de gravada, então gravei e ele gostou, e é isso aí.

Em que ano ele morreu?

Morreu em 1976. No final do ano. Amanheceu morto, sem esforço, do jeito que queria. Deitou, tum!

E ele morreu antes ou depois do Alípio?

Depois. Quando Alípio morreu, ele não se conformava. Achava que médico havia feito uma barbearagem muito grande com ele.

O Alípio morreu do quê?

Não sei, acho foi algumas operações que não foram bem-sucedidas. Qualquer coisa assim. E o Armandinho se queixava muito disso, que o médico devia ter feito sem dúvida alguma, alguma coisa malfeita.

E depois que ele saiu da Rádio Record, ele trabalhava com o quê?

Nada, ficava em casa só. O violãozinho devia ter alguma renda, ele também era funcionário aposentado.

Público? O que ele fazia?

Eu não sei exatamente o que é que ele fazia. Sei que ele foi fiscal também, fiscalizava, punha multas nas pessoas, eu não sei exatamente o que foi. Trinta e poucos anos, não é?

E você foi ao enterro dele? Onde ele está enterrado?

Fui. Ele está enterrado aqui no Cemitério do Araçá. Mas não é Araçá. É Araçá, sim, onde está o Canhoto também.

Geraldo Ribeiro, obrigada. E se eu me lembrar de mais alguma coisa peço permissão para poder telefonar...

Entrevista Antonio Rago, em 10 de junho de 2003.

Entrevista com o grande violonista Antônio Rago.

Obrigada pelas palavras, grande, mas na verdade somos todos iguais.

Do Armandinho, tenho algumas coisas interessantes para dizer a você. Eu estou falando com a Paola, violonista do grupo Choronas...

Mas o Armandinho, eu achei tão engraçado certa vez quando ele havia feito uma música dedicada a mim. Mas eu não acreditava muito nas coisas do Armandinho porque tivemos um trabalho juntos; eu fiz parte do Regional do Armandinho na Radio Record, isso em 1936, entrando no ano de 1936, imagine! Eu aprendi muita coisa com o Armandinho, eu era um violonista iniciante. Eles achavam que eu tinha futuro. Mas de qualquer maneira foi muito bom ter trabalhado dois anos e pouco com o Armandinho, porque logo depois eu recebi um convite, e eu e o Zezinho (antigamente a gente falava: "o Zezinho do banjo"); o Zezinho trabalhava com a gente na na Record também. Ele tocava cavaquinho, tocava violino, tocava bandolim, tocava violão, um pouco de tudo, mas certo. E fomos convidados para uma emissora nova que era chamada Rádio Tupã. S.A, e depois passou a ser chamada de Rádio Tupi, mas na verdade registrada como Tupã, pelo dobro do que a gente ganhava. Naquela tempo era mil réis, então eu ganhava, por exemplo, duzentos e vinte mil réis e ali eu ia ganhar quinhentos mil réis. Aí a gente ficou contente demais; era dinheiro, para aquela época era dinheiro. E então a respeito da composição que ele fez, passaram vários anos, eu já em outra [rádio], mas sempre com a mesma amizade, e freqüentando a casa dele, passeando junto, o Armandinho já estava aposentado quando ele escreveu o choro "O dono da bola".

Você sabe em que data foi composto?

Não, data precisamente é difícil te dizer, mas não tenho idéia; talvez seja em 1970, 1980, por aí. A gente pode descobrir isso aí através da editora que editou essa música. Então eu falei pro Armandinho: "Mas puxa, o dono da bola por quê? Eu não sou dono de nada, o dono da bola é o Pelé". Ainda se falava muito, como se fala até hoje, no Pelé, e dizia o Armandinho: "Não, você tá com tudo". Realmente eu tava com um nome muito bom, "Rago e seu Regional", ia indo muito bem pelas inovações que eu havia feito. Primeiro que eu fui o precursor do violão elétrico. Durante 10 anos; só depois de dez anos é que eu dei o segredo. Ainda poderia ficar mais tempo com esse som. Acordeom fui eu que adaptei no regional e na música brasileira

balanço, porque até então funcionava através da música sertaneja, e clarinete no lugar de flauta, pra diferenciar de outros. Além de ritmos, então eu tinha o contrabaixo. Era um grupo bem estruturado, que você, a gente pôde trabalhar com músicas estrangeiras também, porque tinha como fazer arranjos.

Então, pra mim o Armandinho foi uma pessoa magnífica, foi um dos violonistas extraordinários; e outra coisa, o Armandinho não tinha nada de violão sétima e coisa e tal. Eu conheço violão sétima de quando eu era menino; os portugueses usavam muito para fazer assim como se fosse um contrabaixo, mas o tom deles era um tom natural e com facilidade e coisa. Hoje está se fazendo um violão de sétima com mais idéias de acordes, mais pra frente, né? Mas Armandinho condenava, e dizia: "Não, a gente faz aqui mesmo"; então ele tocava com a sexta em ré. Você vê que o Armandinho estava sempre com a sexta em ré. Ele era igual a João Pernambuco, ele pegou do João Pernambuco, que eles eram amigos.

A maioria das composições dele era com a sexta em ré?

Não, e também no regional ele acompanhava com a sexta em ré. Sempre com a sexta em ré. Podia ser lá bemol, si bemol, não tinha problema nenhum.

Eu tinha mais músicas de Armandinho, mas eu também cansei um pouquinho porque muita coisa eu esqueci. Sinceramente, porque você anos e anos você cultivando outros gêneros, outras músicas você vai perdendo também. E a música do Armandinho, não eram todas que se adaptavam a um conjunto regional. Eu até chamava ele de Chopin, né? "Chopin no choro".

E, então, ainda bem que eu gravei essa música de Armandinho e também gravei "Sua majestade o maxixe". Você deve ter ouvido. Parece que eu gravei duas vezes. Gravei numa gravadora com autorização da Continental para os Estados Unidos, e depois a gravadora não achou o movimento comercial pra ela aqui no Brasil e retornou essa filial para lá de novo nos Estados Unidos.

Por que você chamava o Armandinho de Chopin? Por que suas composições não se adaptavam ao regional?

As composições de Armandinho tinham sempre um fundo clássico, Sabe? E dava trabalho. Pra entrar para um regional, um conjunto... se vê que ele tocava sozinho, era violão só, solo. Pra fazer tudo, baixos e coisas e tal.

De onde vinha o fato de as composições terem um fundo clássico, algo de erudito?

Isso é como com você também, como eu, como qualquer outro músico. Todos nós temos um ponto de inspiração, uns têm e seguram, não é? Faz uma coisa e não esquece jamais outros, fazem e esquecem: “... perdi a melodia e coisa e tal”. Então uns têm essa coisa muito bonita pra músico fazer uma música e segurar, né? Às vezes a gente faz e, hoje mesmo eu esperando você **[e começa a tocar uma melodia]**, tá vendo?, já saiu outra coisa mas era mais ou menos isso. Que eu tava pensando em você, você vinha pra cá, fazer hora... Então essas inspirações vêm, essa aqui eu não vou esquecer **[e toca a mesma melodia]**. Sabe que eu fiz um choro pra ele? Quando eu gravei “O dono da bola”, ele se encantou com a minha interpretação. E depois ele morreu. Eu estava gravando um choro pra ele. Em homenagem a ele, não deu tempo, mas eu gravei. Não que eu queira dizer: “Ah essa eu gravei pra ele”, tá no meu coração. Se tiver uma audição que envolve nomes de músicos, de artistas e coisa e tal, então eu falo. E agora ultimamente eu ando apreciando os colegas, ando vendo e ouvindo a nossa música declinando cada vez mais, envolvida em trechos melódicos de outros países que nada têm a ver com a gente, que nós somos ricos de música toda vida. Então temos que segurar essa ponta aí até derrotarmos esses que querem fazer nossa música... rock, agora se faz rock sertanejo, rock não sei o quê. Rock que eu conheço é muito chato.

Como se chama o choro que você compôs e gravou em homenagem ao Armandinho?

Chama-se “Chorinho em serenata”. **[toca a música]**

Como você via o Armandinho como instrumentista?

Gozado, além de ele ser um instrumentista de orelhada, como nós dizíamos na gíria, sem conhecer uma nota de música, ele lia e relia, poderia se dizer assim. Porque fica conhecendo por prática, não tecnicamente, na prática, sabe o que é dó, sabe o que é ré, sustenido, bemol, sabe tudo. Então leva uma vantagem grande e perde alguma coisa também. Perde porque a pessoa sabe ler bem, lê, escreve, lê, não precisa procurar alguém. Mas a gente ouve uma, duas, três vezes uma música, pronto!, já tira e já faz arranjo melhor. Que aí cada um emprega sua harmonia Então Armandinho tinha essa enorme facilidade de pegar uma música e pôr os acordes certos, a harmonia moderna mais atualizada em todas as épocas, né?; e só que ele não era um violonista de solo. Não, ele era de acompanhar e de tocar, de tocar

assim calminho. Era acompanhador. Mas sabe como são as coisas, o Armandinho aposentou-se e parou naquela época. Parou e ficou trabalhando as coisas dele, porque o difícil era gravarem as músicas dele. Não tocam! De que adianta. Vou tocar uma música de Armandinho, veja o trabalho que dá. **[toca O dono da bola]**

Se ele escrevia músicas que davam tanto trabalho e ele não era solista, como ele compunha?

Não tem nada a ver uma coisa com outra. Você sabe que uma pessoa que gosta, o Vado, por exemplo, ele não conhece música e ele admira e sente. O que ele sente admirando os outros tocando, ele pode compor também. De repente ele pode cantarolar uma melodia, qualquer coisa, ele está compondo. É como se fosse uma poesia.

Mas você, que é músico, e ouve a harmonia que o Armandinho usa em sua música...

Não, é lógico. Você vê, aí é um conhecimento natural recebido por Deus, pode-se dizer. Que a pessoa faz uns arranjos diferentes. A melodia é a mesma, só que o arranjo do cara é fenomenal. Olha, um dos melhores maestros, que trabalhamos juntos, juntos que eu digo na mesma casa, na mesma emissora, Guerra Peixe.

Guerra Peixe era extraordinário porque tinha um ouvido danado, sabe?. Ele era assim como o Piazzolla, até talvez mais que o Piazzolla. O Piazzolla conservou sempre aquele estilo, modificou, mas parou também muito naquilo. Um vez nós estávamos na minha sala de ensaio, isso foi na Tupi, e o Guerra: "Ô, Rago, eu precisava de uma opinião sua: tem uma música aí, e eu não consigo harmonizar um trecho, um pedaço aí. Já fui pro tratado de harmonia, já fui por isso, já fui por aquilo, já empreguei todo o meu conhecimento e não me satisfaz. O que vocês poriam? Porque quando vocês estão ensaiando eu tô sempre com vocês aí vendo que eu acho bonito isso de orelhada; como é que vocês resolvem as coisas logo?" Então ela sentou no piano, tocou e disse parando no trecho: "Aí, o que você põe?" "Não sei, pode pôr um acorde, eu sinto isso aqui". Guerra: "É isso mesmo, vocês ..." e coisa e tal. Não é? Quer dizer: "Vocês que não conhecem música, tocam de ouvido...". Sabe, a gente toca de ouvido, mas levou anos e anos sempre juntos de músicos de verdade e aprendeu também, que aqui é dó, que é ré, quinta aumentada e vai embora. Não é verdade?

O Armandinho era uma bola, sabe? Eu gostava muito do Armandinho porque o que ele fazia ao dirigir o conjunto sabia que cada um que dirige um conjunto, cada um

tem um dissídio e desenvolve à sua maneira. Só que ele era um dirigente de muita sabedoria, ele pegava coisas, às vezes uma melodia pequenininha, coisa assim, nossa!, ele fazia coisas, mandava por tal acorde , isso, aquilo e coisa...

Vocês ensaiavam?

A gente sempre ensaia, né? Tem que ensaiar pra saber o que é, o que vai acontecer.

Como era o cotidiano da rádio?

Então, o regional, eles não gostam que a gente fale, mas eu sempre falei, o regional sempre foi o quebra-galho das emissoras. Sempre foi o quebra-galho. Por exemplo: se a orquestra vai acompanhar um cantor, às vezes fica duas três horas ensaiando poucas músicas. E fica o maestro, e escreve aqui não tá certo, e mexe aqui, mexe ali, ensaia e coisa e tal, né? Mas e se de repente sumir o repertório? As músicas? Ninguém toca. E aí tem que ser o quê? O regional. Então o regional... chegava o Orlando Silva, o Silvio Caldas, qualquer um deles... dez minutos, às vezes cinco minutos para entrar o programa : "Meu Deus!, eu vou cantar isso, vê se é dó, se é ré...", eles põem num caderninho, né? Não é que eles estão sabendo se é dó, se é ré. Imagine que o Nelson Gonçalves, uma vez, eu e o Poli dissemos: " Vem cá o cartaz, você que é o cartaz, né?, o grande cantor, me diga uma coisa: essa música **[e canta uma melodia]** é maior ou é menor? Aí o Nelson Gonçalves: " É,... pode ser que seja maior, que seja menor...". Aí, eu: "Não, mas eu estou perguntando se é maior ou menor", não sabia dizer, não sente, não conhece. Então eu vou dizer pra você, e você guarda isto contigo viu. Quando você lembrar de mim você diz: "O Rago bem que dizia: quando você faz assim, ó **[canta uma melodia menor, franzindo a testa de tristeza]**, é menor. Agora... **[canta uma melodia maior, com cara de alegria]**. Então você vai. "Ô, Rago, como é que eu faço pra saber, às vezes eu chego num lugar...", o cantor chega, né?, vai cantar uma música e diz: " Fá maior, seu Rago". "Pois não". E a música é menor. É gozado isso, né?

Eu acho que é que as coisas agora mudaram muito, mas já há muito tempo deveriam ter feito mais homenagem ao Armandinho. Nós chegamos a fazer um LP, você viu?

Quem fazia parte do Regional da Record na sua época?

Era o Penosa, no pandeiro, o Zezinho, no banjo, que depois ganhou o pseudônimo de Zé Carioca, tinha o Armandinho, violão, violão-base eu, Rago. Bom, eu fazia praticamente tudo, pois o Armandinho já estava entregando os pontos, né?, vai

envelhecendo... Eu trabalhei lá em 1936, um pouquinho antes de 1936, e no meio de 1937 eu fui pra Tupi. Em setembro, fui pra Tupi inaugurar.

Você sabe que eu trabalhei sempre com Carteira de Trabalho. Na Rádio, sempre com Carteira de Trabalho. Eu sou aposentado já faz muitos anos, e com dignidade e admirado pela previdência. Saía de uma e ia pra outra e já assinava a carteira. Agora, não, todo mundo é cachê. Quando ficar velho vai dizer: "Puxa, eu não contribui, não fiz nada..."

O Armandinho aposentou-se pela rádio?

Record. Os antigos eram com carteira.

Mas o Armandinho não trabalhou como funcionário público?

Não tem nada a ver uma coisa com outra. Ele se aposentou na rádio e talvez também na outra. Não tem nada a ver uma coisa com outra. Eu, quando me aposentei, de um lado era chato, porque eu ia receber no banco. Tinha que mostrar outra carteira, mais a outra carteira, e a Carteira de Identidade, achavam eu muito jovem pra estar aposentado. E às vezes eu chegava até a encrencar no banco e dizia: "Por quê? Tem que ser velhinho?" Eu trabalhei trinta e sete anos e não sabia que já estava aposentado!

O Armandinho aposentou-se pela Record; eu nunca também perguntei, né?, por que eles se aposentaram com muito pouco. Ele, a Isaurinha Garcia... era coisa de um salário, dois salários, no máximo. Sabe?, eles ganhavam pouco.

A casa do Armandinho era um local de encontro de músicos?

Não é que era um local de encontro. O Armandinho era solteiro, solteirão, né?, e o Alípio, irmão dele, era solteiro também. Então, o Alípio é quem cuidava de lavar roupa, de passar ferro, de fazer a comida e coisa e tal. E o Armandinho cuidava da música dele perante os outros, e fumava o cigarrinho dele na piteira, aquela piteira grande, com aquela pose dele e o Alípio que era engraçado. Um negão forte e gordo dizia: "Tá vendo, Rago, o maestro fica aí se divertindo e eu tenho que passar, às vezes ele encrenca comigo que a comida está com pouco sal", e coisa e tal, mas se davam bem. Então convidava fulano, sicrano, todo mundo que conhecia. O Armandinho era uma pessoa tão delicada, meiga, sabe?, não falava mal da vida de ninguém, pra ele tudo era bom, sabe?

Quem freqüentava a casa dele?

Todo mundo. Todo mundo. O pessoal ia lá mesmo, os cantores, cantoras. E lá a gente fazia a festa. Os violonistas, o Geraldo chegou até morar na casa dele. Às

vezes vinha gente que não tinha dinheiro para ficar no hotel e ia pra casa do Armandinho.

E o Garoto?

O Garoto já era mais fechado um pouco, fechado não premeditado, fechado assim ... como o Geraldo, que gravou muita música dele. Não fala, tem que falar, tem que ser expansivo, não é verdade? E o Garoto era tão fechado que irritava a gente. Cê sabe que quando ele deixou o pessoal da Carmem Miranda, nos Estados Unidos, primeiro foi porque a senhora dele era negra... mas muito linda ela, bonita e culta porque ela era professora. Só que lá nos Estados Unidos tinha alguns restaurantes que ela não podia entrar por ser negra, ele podia porque era branco, e ele foi se aborrecendo, aborrecendo e acho que ficou menos de um ano e foi embora. Pegou a mulher dele e disse: "Vamos embora!". E lá eles fizeram reunião e coisa e tal, e disseram: "O único é o Rago, vamos buscar ele, e vamos até fazer surpresa". Que desgosto! Quando eles vieram me buscar eu não quis ir. Nossa senhora! "Você tá é louco, não existe isso". "Como não existe?" "Não tem um músico brasileiro que não queira ir para os Estados Unidos, sabendo quanto vai ganhar por semana". "Mas eu não vou, não vou porque eu tenho três filhos, e minhas crianças, e a minha mulher, como é que faz?" "Depois, mais tarde você leva". Não existe isso, você pode até ir... porque a Carmem um dia cantava aqui, outro dia cantava ali, não pensa que ela era dona de tudo, era nada! Se foi o conjunto que foi acompanhar, foi o pior do mundo, o Bando da Lua. O Bando da Lua não tinha tido antes para acompanhá-la, mas quebrou o galho, eles queriam ir pra lá.

Enquanto que o nosso, no começo eu poderia ir, só não fui quando eles vieram... passaram muitos anos e eu tava com dois sucessos, esse aqui **[toca uma música]**, esse é "Jamais te esquecerei", os dois sucessos ao mesmo tempo, disco estourado, os dois, vendendo em todo país. Chegava na Continental, tinha um galpão enorme ali, você conheceu?...mas enorme, sabe?, e só caixa de disco, cada caixa tinha vinte e cinco discos. E aí os empregados: "O sr. Rago, parabéns", e eu "parabéns o quê?" "Olha, tudo aí é do senhor". "Antes fosse"; quase que eu ia dizendo "Se for, te dou a metade". Ainda bem que não disse porque era tudo meu.

Você acha que o Armandinho de alguma forma influenciou o Garoto? Ele teve influência sobre outros músicos?

Influenciou. O Garoto, o Aymoré. Influenciou mais ainda por usar a sexta em ré. A sexta que eu digo, para as pessoas que estão ouvindo esta conversa, é a sexta

corda do violão, o mi grave afinada com ré médio, a quarta corda. Que se torna completamente diferente, as pegadas, os acordes. Mas sempre o mais velho comanda, né? Ele era o mais velho e bom. Uma pena que quando morre a gente diz: "Puxa vida, podia ter morrido o Rago..." [rindo]

O Armandinho chegou a ter algum professor de violão?

Naquele tempo, era encostar nos outros. Encostar e levar pra casa o que pegou do outro e freqüentar o ambiente. "Ô, Zé, como é que faz o negócio?" "Assim, assim ..."
"Ô, Rago, como é que faz ?" "Assim, assim..", entendeu? Vai aprendendo assim. Então o Armandinho, o tempo do Armandinho era do João Pernambuco, não vamos falar de Dilermando Reis, que era mais solista, né?, já não era assim acompanhador. Eu adquiri duas formas na minha vida de violonista: acompanhador e solista. Só que eu fazia solo sem que ninguém visse. Um dia viram e " Pô, mas que som bonito!, toca outra vez, pera aí, vamos fazer um disco aí", entendeu? Então aí disparou. Mas eu era acompanhante. Sempre acompanhando, sempre acompanhando.

E o Armando se encostou em quem?

João Pernambuco. Mais João Pernambuco.

Eles chegaram a ter alguma parceria?

Não, não. Porque o Armandinho era de São Paulo e o outro era do Rio. Depois cada um tinha um estilo, e o Armandinho parece que... Armandinho foi jogador de futebol, né?, você sabe disso, mas ele quando ficou na Record ficou pra vida inteira, até morrer, pode-se dizer.

Você conhecia o Armandinho antes de ir para a Record?

Eu o conheci, com todo o respeito, o respeitava muito e "Vai tocar alguma coisa?" "Não, não, não". Eu tinha medo de tocar perto dele, não é que nem hoje que qualquer um pega o instrumento e toca na frente de qualquer um. A gente tinha um respeito, né? Mas ele sabia da minha qualidade, tanto é que quando abriu uma vaga lá o convidado fui eu.

Antes da Record ele devia ter o *métier* dele, aquela turma de cantores. No tempo dele tinha uma duas rádios, tinha vários violonistas que não deixaram marcas. Quem deixou marca dos antigos foi o Aymoré, mas veio depois do Armandinho.

Ele chegou a gravar discos com alguns cantores?

Com o grupo, sim.

Com quem ele gravou?

Com aquele pessoal antigo, né? Raul Torres, cantores daqui.

Eu acompanhei muitos cantores e cantoras, mas ninguém tomou conhecimento. Tem disco que sou eu e o Garoto. Tenho aí o LP. Eu e Garoto acompanhando uma cantora que foi famosa.

E não tem crédito na capa?

Tem, tem nome. A gravação era para ser às dez horas, dez e meia, onze horas da noite, o cara errava, errou tanto que nós começamos a gravar às duas da madrugada. **[fomos interrompidos por sua esposa]** Viu, aí quando eu constituí o meu conjunto e deu certo, começamos a fazer sucesso, a Continental não queria que eu gravasse acompanhando cantores. Só se não saísse meu nome. Era uma coisa boba da gravadora. Então o pessoal sabia pelo som. Os nossos amigos, né?

Veio um cara aqui, amigo meu de tantos anos, do tempo da Tupi, o Nelson Novaes. Foi o primeiro a gravar “Pelo teu amor”, um bolero meu. Ele foi o primeiro a gravar essa e “Jamais te esquecerei”. O primeiro, sabe? E depois ele gravou outros discos que eu acompanhei e eu nem me lembrava. Ele fez um CD agora dos discos que ele gravou, tudo eu acompanhando. Se o disco não fosse “pirata” eu teria direitos autorais.

E você se lembra de gravações do Armando?

Não lembro. Não lembro porque, veja bem, quando eu saí do grupo do Armando na Record, pouco se gravava. Não tinha nem Jacob, nem coisa... Não tinha esse pessoal, então pouco se gravava instrumental. Eram raros, eram poucos. Então depois que eu constitui o meu conjunto, aí não dava mais pra saber de ninguém. E o Armandinho eu só ia visitá-lo quando dava tempo, quando tinha um tempo, não é?, e eu digo um tempo pelo seguinte: quando eu tinha folga semanal, dependia também. Se tivesse algum cantor ou cantora do Rio, aqueles que tinham pose de bacana, Aracy de Almeida, Emilinha Borba, pra mim não era de nada, eu não dava muita bola, não. Eu era durão com essa gente, sabe?, não que não tem. Uma vez a Aracy de Almeida disse: “Ah, eu não tô gostando de tocar no seu conjunto, esse acordeom parece conjunto de caipira”. “Você vai cantar”. “Não porque eu falo com a dirigente pra tirar”. “Experimenta falar”. Não adiantava falar. Quem mandava era eu.

Quer dizer, quem mandava era o chefe do regional.

Tinha força.

E o Armandinho era assim?

Não era. **[rindo]** Que nada! Uma vez, no meu livro tem isso que eu vou te contar mas eu vou te falar resumindo: nós estávamos neste mês de junho, tava chegando

Santo Antônio, São João e São Pedro. As Festas Juninas. E a Record contratou Chico Alves. Aí o Chico cantou aquela música que dizia “São João, São João, acende a fogueira do meu coração”, lembra disso? E o Chico Alves falou, “metidão” era na época, sabe?: “Olha, quando for na hora do coro, todo mundo canta pra fazer o coro” E eu não cantei. Ele viu que eu não cantei, que eu não estava cantando e deu o maior berro: “Pára!” e veio em minha direção. “Ué!, Você não tá cantando, por quê?” “Não, eu tô aqui na casa como violonista e não como cantor, e não vou cantar”. “Então você não vai tocar. Muito bem, pode ir embora, muito obrigado”. O Armandinho podia chegar e dizer qualquer coisa e não disse nada. Eu guardei o violão, pus no armário, nós tínhamos armário, e subi a Praça da Sé, João Mendes, pra pegar a minha condução pra ir pra casa. Quando tava chegando lá, “Rago, Rago” era o Armandinho e Chico Alves gritando: “O Armandinho falou pra mim que você tá com uma irmã que tá muito doente, em estado de coma” - e era verdade - “e você não tinha nada espiritualmente pra cantar, então você me desculpe”, e me levou de novo pra rádio. Daí nos tornamos amigos, só que no dia seguinte minha irmã morreu. Morreu exatamente na véspera de Santo Antônio.

Quando eu constituí o meu conjunto, o conjunto começou a ficar famoso pela harmonia, por isso... Então ele era contratado, ele, a Aracy... Ah!, como eles respeitavam! Nossa!

O Armandinho chegou a gravar solo?

Não, ele não era solista. Ele não “tinha mão”. A minha mão, modéstia à parte é mão de quem estudou. Eu estudei violão musicalmente. Depois eu parei, né? Negócio de regional, essa coisa, e a preguiça...

E Larosa Sobrinho?

Já não era violonista bom para acompanhar. Para fazer solo de violão ainda ia, mas mesmo assim era repertório de Canhoto, né? Repertório antigo.

Chegou a tocar com Armandinho?

Não, era outro estilo. Foi nome, viu? Na rodinha, Larosa Sobrinho foi nome. Eu me lembro, eu era garoto, imagine. Se o homem tivesse vivo agora ele teria cento e poucos anos.

Você acha que o Armandinho sofria algum tipo de preconceito por ele ser negro?

Na verdade ele era mulato. Mas, não. Sempre tinha aquele arzinho de brincalhão, sempre fazendo brincadeira, era alegre.

Mas tinha poucos negros trabalhando na rádio, ou não?

Tinha pouca gente e quando tinha algum negro, alguma coisa é porque o cara era bom mesmo. E o preconceito sempre existiu e existirá. Porque quando nós íamos para os Estados Unidos para acompanhar a Carmem, ia um grupo bom, hein! Eu violão, flauta o Pixinguinha, mas o Pixinguinha ainda não era um nome assim, foi depois que fizeram a letra do Carinhoso que..., João da Bahiana como pandeirista, era uma turma boa. Como chama aquele bandolinista, tinha um bandolinista muito bom antes do Jacob.

Luperce Miranda?

Luperce Miranda. Eu trabalhei com ele. Que gozado, eu tava ali com ele. O grupo era eu, o Luperce Miranda, Tatuzinho, o Augusto Calheiros cantor, depois eu fui pro Rio e fiquei uns dois anos e pouco lá.

Por que o Armandinho não se casou? Como era o aspecto familiar do Armandinho?

O Armandinho, eu era mocinho naquele tempo e nós éramos diferentes. As mulheres também eram diferentes, não é como hoje que são mais saidinhas, já falam e coisa e tal. Não é assim? Vocês estão mais à vontade. Antigamente, não, era um cuidado até em falar. E o Armandinho, todo sábado, ele saía e me levava junto procurar mulher. **[fala quase suspirando para sua mulher não ouvir]** Eu tinha vergonha de ir, e ele dizia: “Ô, italiano” - ele me chamava de italiano porque meus pais eram italianos, não é? - “Ô, italiano pão-duro”, eu ia com ele, todo sábado. Mas ele não casou... Eu não me lembro de ele ter namorada. Tem gente que é assim, parece que tem medo.

E ele tinha mais algum irmão, fora o Alípio?

Que eu saiba, não. Tinha irmãs, duas irmãs bonitonas.

Você lembra o nome delas?

Não.

Ele era filho de brasileiro, mas a mãe não era, não é?

Não, a mãe era calabresa. A primeira vez que eu fui à casa do Armandinho, tinha uma senhora de idade sentada como italiano costuma fazer: na porta põe a cadeira na calçada, e eu não sabia o número da casa do Armandinho. Eu já tava na rua do Glicério, e procura e procura, aí vi aquela senhora, aquela velhinha lá sentada, fui e disse: “Senhora, por favor, a senhora podia me dizer aonde mora o Armandinho?” “Que Armandinho?” “Armandinho, que toca violão” “*Alora, questo e figlio mio*” “Não,

não é, obrigado, tá bom, depois eu..." *"No ma veni que veni qua"* "Bom, se a senhora quiser chamar..." "Armandinho" deu uns dois gritos e aí vem ele. E eu rindo, ele diz: "Quem é o italiano que tá rindo, só você que tem mãe calabresa?" A minha mãe é calabresa também. O pai dele que era negro.

Isso foi em que ano?

Ih, eu não tenho... Eu nem trabalhava com ele. Eu já não trabalhava com ele. Eu já tava na Tupi.

A mãe dele morreu então em 1940 mais ou menos?

Por aí, né? Em 1937 que eu fui pra Tupi, 1938.

E o pai?

Não conheci, o pai acho que morreu bem antes.

Quando você conheceu o Armandinho, as irmãs moravam com ele?

Não. Ele morava nessa casa, na rua Glicério, uma casa baixinha.

Quem escreveu as músicas do Armandinho?

Muita gente, o Geraldo, o Aymoré, aquele violonista uruguaio, o Sávio.

Qual era o violão que Armandinho usava?

No meu tempo era Di Giorgio, e ele gostava muito desse violão, nossa! Pro Armandinho era o maior violão do mundo. E talvez fosse, mesmo. **[Começa a tocar e finaliza a entrevista]**

Obrigada pela sua atenção.

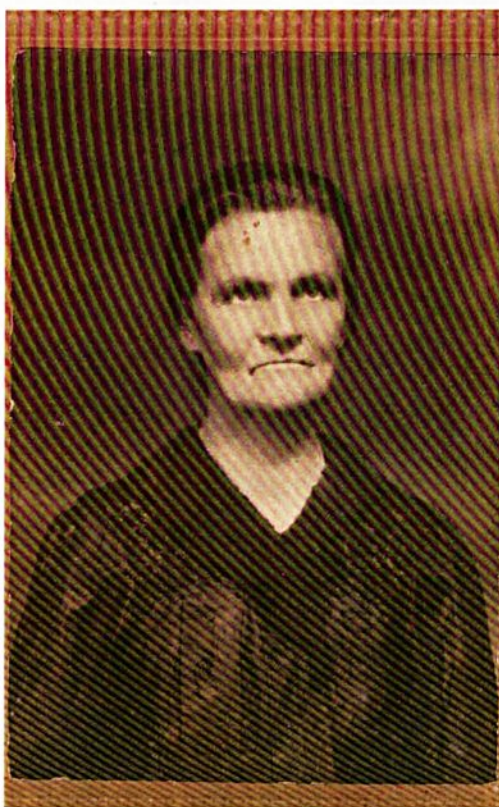
Iconografia

Iconografia

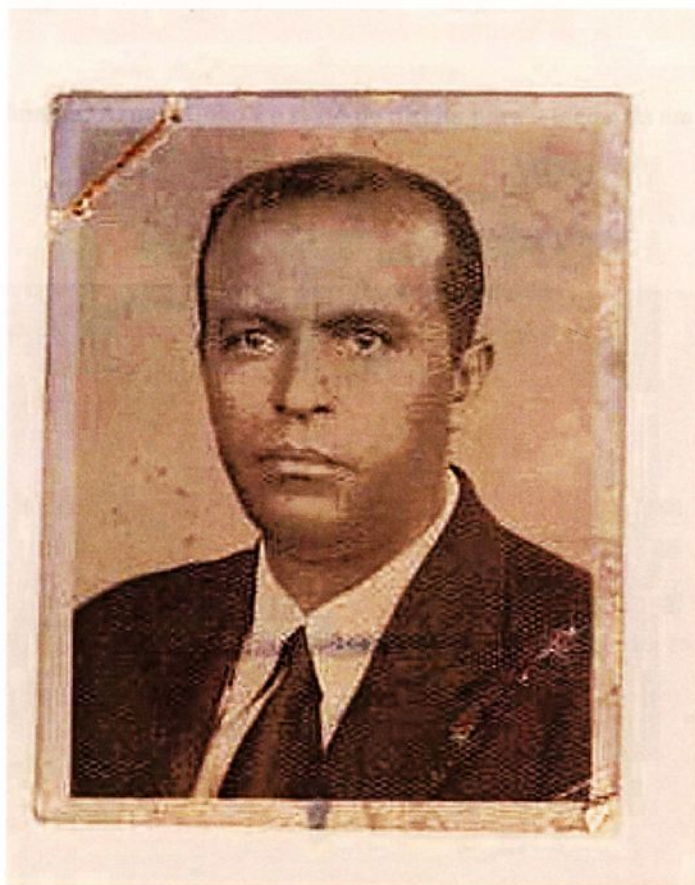
- Família



Seu pai Alípio Neves (? - 1913)



Sua mãe Mathilde Colcone Neves (1866 - 1944)



Alípio Neves (1904 – 1975) Irmão Armandinho



Foto da família: Armandinho é o sexto da direita para a esquerda em pé

- Futebol



1918: primeiro registro como jogador de futebol.

29 de Outubro 1927

O GRANDE FESTIVAL DE HOJE COMMEMORATIVO DO DIA DO EMPREGADO NO COMMERÇIO

O MATCH CORINTHIANS x INDEPENDENCIA

É hoje que terá lugar o grande Festival em comemoração do "Dia do Empregado no Commercio", promovido pela Associação dos Empregados no Commercio de São Paulo.

A partida principal será disputada pelos disciplinados conjuntos do Corinthians e Independencia, para conquista da bella e custosa taça "O Commercialista", exposta na vitrina da Casa Castro, 4 rua 15 de Novembro.

Conforme se vê pela chamada de jogadores do Corinthians, deverão jogar Neco e Apparicio. Podemos adiantar mais que a linha do campeão do Centenario será a seguinte: Apparicio — Neco — Armandinho; Rato I e De Maria.

Como se vê, occupará a posição do centro avante o jogador Armandinho, novo elemento do Corinthians e do qual se dizem maravilhas. Na defesa jogarão Pinheiro e Del Bebbio com Moreno no rectângulo. Como se vê, o Corinthians não deseja ser derrotado pelo seu leal adversario.

Do Independencia nada nos resta dizer, senão que se encontra em ottima forma e disposto a sair do campo com os louros da victoria. Esperemos pois pelo resultado.

A partida preliminar será jogada pelos quadros do Sudameris e Standard Oil, ambos da Associação Bancaria e Commercial de Desportos.

Tudo faz crer que teremos hoje uma bella tarde esportiva.

A Associação dos Empregados no Commercio pede-nos a publicação da seguinte nota:

Os portões do Parque Antartica serão abertos ás 13 horas. Os socios do Corinthians e do Independencia terão ingresso pelos portões dos automoveis na Avenida Agua Branca, mediante a apresentação do recibo n.º 10.

O juiz da partida principal será o sr. Benedicto do Amaral.

Sómente serão validas as permanentes de cor amarella fornecidas pela A.P.E.A.

30 de Outubro de 1927

Festival do Independencia

Embora com diminuta assistencia, foi boa a tarde esportiva proporcionada pelo E. C. Independencia, no campo do Palestra Italia, commemorativo do "Dia dos empregados no Commercio".

Constou esse festival de dois jogos: o primeiro, entre os quadros do Sudamerica e do Standard Oil e o segundo entre o Independencia e o Corinthians.

O encontro preliminar terminou com a victoria do Standard por 1 a 0.

Os quadros principaes entraram em campo, a seguir, com a seguinte organização:

Corinthians — Moreno, Pinheiro e Delfo — Zelindo, Gamba e Leone — De Maria, Rato, Armandinho, Neco e Apparicio.

Independencia — Russo, Ferreira e Votorantim — Brasileiro, Vant e Tuffy — Mathians, Perez, Ribas, Tavares e Guimarães. Este club jogou desfalcado de Petronilho e Felizatti).

O primeiro tempo decorreu interessante e movimentado. Registram-se varios ataques do Independencia e Moreno faz excellentes defesas. Brasileiro se mostra falho. Aos 10 minutos de jogo, verifica-se confusão defronte a meta do Independencia. Votorantim chuta. A bola bate nas costas de Ferreira e entra na rede. Dez minutos depois, Rato, da pequena distancia, consegue o segundo ponto do Corinthians. Os ataques do Independencia são geralmente mal rematados. Ribas chuta na trave e Perez atira fóra. Numa escapada, Armandinho marca o terceiro ponto do Corinthians.

No segundo tempo, domina o Independencia. Durante 15 minutos, o Corinthians fica completamente dominado. Aos 20 minutos de jogo, ha reacção. Neco recebe passe de Rato e consegue o 4.º ponto do Corinthians. Revesam-se os ataques. Perez apanha a bola, finta a Neco, a Gamba e a Pinheiro e atira fortemente, marcando o primeiro ponto do Independencia. Pouco depois, termina a partida com o seguinte resultado:

Corinthians, 4.

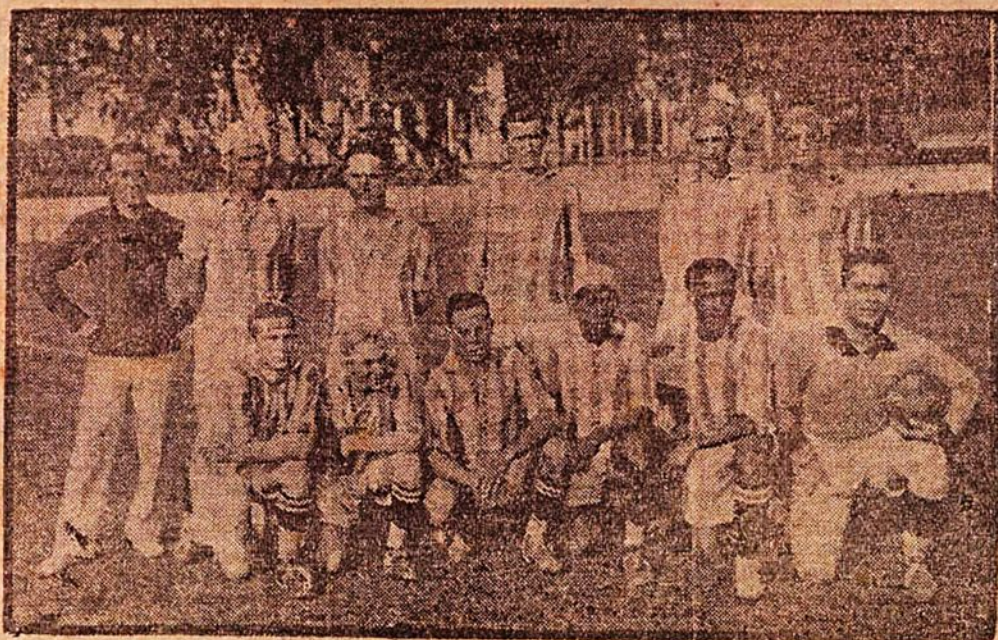
Independencia, 2.

N.º

DOCUM. ENCONTR.
C/ ARMANDO

Armandinho foi integrante da equipe do Corinthians no ano de 1927.

Na Floresta



O "team" sambentista victorioso no torneio ante-hontem disputado com o conjunto do Palmeiras.

1º Quadro do São Bento. Liga dos Amadores: 1928
Alexandre.

Votorantim - Mesquita

Botim - Mosca - Lúcio

Guilherme - Paul - Valeriano - Pires - Armandinho

Equipe do São Bento em partida realizada contra a equipe Hespanha em 1928. Armandinho é o segundo da direita (agachado)

Último registro referente à participação de Armandinho como jogador de futebol. Talvez esta tenha sido a última equipe na qual tenha atuado.

PELA CONTAGEM DE 5 A 3, O S. BENTO FOI O VENCEDOR NO JOGO COM O PALMEIRAS

S. PAULO, 19 — No campo da A. A. das Palmeiras realizou-se, hoje, à tarde, mais um jogo entre os primeiros e segundos quadros da A. A. São Bento e daquele clube, em disputa do campeonato da divisão principal da Laf.

Depois do jogo dos segundos quadros, em que venceu o São Bento, por 3 a 0, entraram em campo os quadros principais, sob as ordens do sr. Adriano Rocha, do Espanha F. C., e assim organizados:

PALMEIRAS:

Nascimento — Teixeira e Japonês — Alfredo, Faria e Isidoro — Tidoca, Milton, Zito, Lobo e Scott.

S. BENTO:

Alexandre — Votorantim e Mesquita — Edgard, Mosca e Lascio — Juyelino, Raul, Valeriano, Bicho e Armandinho.

A's 15.55, foi iniciado o jogo com a saída do Palmeiras.

Os seus ponteiros perdem logo a bola e a linha do São Bento avança, sem perda de tempo.

Valeriano chuta e Alfredo rebate, mas Raul, bem collocado, chuta, novamente, tendo Alfredo conseguido escanteio, sem resultado.

Faria recebe a bola passada por Teixeira, que a entrega a Isidoro, que se aproxima da meta do S. Bento, chutando.

Alexandre, entretanto, defende bem. Logo depois, Milton apanha a bola e após varias fintas, chuta fortemente. A bola bate na trave indo aos pés de Bicho, que passa-a a Raul, que, de 5 metros, chuta fortemente.

Tidoca passa a Milton, que centra bem. Lobo, bem collocado, com magnifico chute enviado, consegue o 1.º ponto do Palmeiras. Zito, de posse da bola, passa a Valeriano, que finta os postos de defesa do Palmeiras. Ao chegar a Japonês, este tira-lhe a bola, passando-a a Nascimento.

Valeriano, entretanto, consegue avançar e marcar o 1.º ponto do S. Bento, empatando a partida.

O 1.º tempo terminou empatado por 1 a 1.

No 2.º tempo, o jogo decorreu desinteressante, não havendo muito equilibria. Os ataques do Palmeiras foram fa-

tos, raros e descombinados.

No inicio, Bicho, recebendo a bola de Armandinho, escapa e passa a Valeriano, que pratica diversas fintas e marca o 2.º ponto do S. Bento. Depois de varios lances, Scott recebe um passe de Faria e escapa. Centra depois a Lobo, que por sua vez entrega a Tito, que, com magnifico chute, empata novamente a partida.

Logo depois, Armandinho escapa e Japonês concede toque na área penal, que redundou em gol. Depois de alguns lances, Valeriano escapa e finta a defesa local e chega até a meta, finta o guardião e chega às rédes com a bola, marcando, assim, o 4.º ponto do S. Bento. Pouco depois, ainda Valeriano marca mais um ponto para o S. Bento. Minutos antes de findar o jogo, Lobo apossa-se da bola de um passe de Alfredo, e marca o 3.º ponto do Palmeiras.

A contagem final foi a seguinte: S. Bento 5 e Palmeiras 3.

O juiz agiu bem. Assistencia regular.

UM EXCELENTE PASSEIO

Sabbado, quando o sol já se havia recolhido, a caravana turística organizada pela Empresa Editora "Vida dos Municípios" deixou a capital, rumo a Santos. A despeito do atraso de mais de uma hora, que fez com que a noite nos apanhasse no início da viagem, esta não nos foi de todo desinteressante. Eramos cinco num só automovel, e a conversa versou, como natural, sobre o passeio que ia ter início na manhã do dia seguinte. E enquanto conversávamos, o automovel cobria kilometros e mais kilometros, descortinando de vez em vez, com os seus possantes pharoes, uma curvazinha lá em baixo. A's vezes, a luz dava em chelo num lombo da serra, e tudo se illuminava em derredor, assustando as aves nocturnas.

Só nos apercebemos da proximidade da bella cidade praiana, pela brusca mudança de temperatura. Fazia calor. Capote, luvas e "cachecol" foram, num instante, cobrir a macia almofada do nosso automovel.

Chegamos. Diminuto movimento na cidade.

Pouco depois desembarcávamos no Guarujá.

Na manhã de domingo, por volta das 7 horas, fomos para a praia. O sol e o mar constituem um velho encanto, mas sempre novo para quem gosta de folhear o maravilhoso livro da natureza. E a praia estava quasi deserta!

Depois do almoço, cada excursionista, entre os quaes varios

jornalistas e o trio Armandinho Barreto-Pinheiro, da R. S. Record, que, com os seus "choros emboladas e canções, contribuiu grandemente para maior alegria desse salutar passeio, procurou desenvolver o seu programma. Mas o encontro Palestra-Santos figurava no programma de todos. Assim, nos reunimos no estadio "Urbano Caldeira". E presentíamos um jogo deveras interessante. O primeiro tempo foi de relativo equilibrio, logrando cada quadro um tento. Na segunda phase, porém, o Santos dominou. Dominou e foi vencido por 3 a 1. Por ahi se vê que a "d. Sorte sympathisou com os paulistanos.

Acostumados a passar a vida entre quatro paredes, onde o unico exercicio physico é escrever a machina, a maioria dos turistas respirou com satisfação ao chegar ao Grande Hotel, onde uma refeição esplendida nos aguardava.

Um pouquinho de musica. E um que se levanta, depois outro e... a sala ficou só. Pudera! O dia foi dos mais movimentados para a caravana.

A volta fez-se sob um calor que desafiava a brisa fresca que punha em alvoroço o cabelo da gente. Pouco nos incomodava, entretanto. O maravilhoso panorama que se descortina do alto da serra é sempre uma novidade para os nossos olhos. E foi quasi com magua que divisámos as primeiras habitações ao longo da estrada.

O Estadio de
3 de Março de 1933

Apesar de, em 1933, não mais atuar em nenhuma equipe, Armandinho frequentava os estádios como torcedor.

Educação Physica e Esportes

Artistas radiophonicos em sensacional partida futebolistica

Interessantes declarações de Malfitano, Fernandinho e Armandinho, "azes" do se-
leccionado paulista, á "Folha da Manhã" sobre o prelio nocturno do proximo sab-
bado, na capital do paiz



MALFITANO, ARMANDINHO E FERNANDINHO, dando suas impressões ao repórter

Os melcos radiophonicos desta Capital, estão verdadeiramente empolgados com a realização do encontro futebolistico, que terá lugar no proximo sabbado á noite, no Rio de Janeiro, entre os seleccionados de artistas de S. Paulo e do Districto Federal.

Hontem, á noite, tivemos o prazer de receber a visita de alguns jogadores do quadro paulista. Malfitano, Fernandinho e Armandinho, vieram dizer-nos alguma coisa sobre o grande prelio, que, como não poderia deixar de ser, está sendo esperado com desuado interesse.

"VINGAREMOS O SELECCIONADO"

O primeiro a dar as suas impressões foi o sympathico cantor Fernandinho, o rapaz do "barquinho", que inicialmente disse-nos: Vingaremos a derrota soffrida pelo seleccionado paulista, ainda mesmo que o primeiro tento tenha de ser marcado em sol bemol e resultante de uma "bossa" de Malfitano.

Fernandinho, é apartado por Armandinho, que accrescenta: "o passe, sem duvida é da Light", pois a "Symphonica-Regional", não aceitará passes cariocas".

Depois das risadas, continua Fernandinho:

"Falando com seriedade, talvez pela primeira e unica vez na minha vida, posso informar que o encontro de sabbado está revestido de um facto inedito: será a primeira partida, em todo o mundo, entre trabalhadores do radio. Alem disso, não podemos esquecer que encarna mais um acto altruistico do povo brasileiro, cujos sentimentos bons e cavalheiros, são sempre os mesmos.

Iremos concorrer para alliviar a grande dor dos nossos irmãos chilenos, enviando-lhes todo o producto do encontro.

FALA ARMANDINHO

A seguir, tivemos o prazer de re-
lar as impressões do chefe da regional da Record Armandinho.

— Em primeiro lugar, como "grande" violonista que sou, sinto-me a vontade para discorrer tecnicamente sobre os valores futebolisticos que militam no nosso quadro. No meu companheiro de ala, depositamos as maiores confianças, pois de facto elle é um grande pianista. Malfitano, aproveitar-se-á da primeira oportunidade em sua vida para diliar alguem, vingando-se assim, das fintas dos editores. Coitadinho de Leonidas, em materia de composição de samba... Fernandinho, sem duvida, é o nosso maior jogador. Controla de tal forma a "bola", que é capaz de empenhal-a..."

NOTICIAS ESPORTI

— Os remadores santistas Doca e Agostinho, que vão representar o Estado de São Paulo no campeonato brasileiro do remo, tripulando o "double-scull", que tiveram o seu barco avariado, estavam ameaçados de não participar da maxima prova do remo, vão concorrer, graças a uma gentileza do C. R. Flamengo que offereceu o barco "Nhonhô", no qual realizaram um treino. A pedido daquelles remadores a Federação do Remo de S. Paulo vae remetter os remos e forquetas do barco avariado, com os quaes estavam exercitados.

— Está despertando grande entusiasmo a Prova Motocyclistica do Centenario, que será realizada na cidade de Santos, promovida pela Sub-Comissão de Esportes com a collaboração do Santos Moto Clube, em continuação do programma dos festejos do Centenario da Cidade. No magnifico confronto participarão os melhores corredores de S. Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Rio Grande do Sul e Juiz de Fora.

COMO DIREI...

Salvando as apparencias, Malfitano, que, dadas as suas qualidades de responsável pelo quadro, reprovou acremamente as declarações dos seus companheiros e assumindo ares de um verdadeiro seleccionador — disse-nos:

"O quadro de São Paulo não resta a menor duvida, representa o que de melhor podemos apurar. Queremos cumprir duas obrigações: auxiliar os chilenos e demonstrar que também nos melcos radiophonicos se joga um pouquinho de futebol.

O trabalho de selecção foi feito com a maior imparcialidade possível. Todos estão satisfeitos com a escolha e depositam nella suas maiores confianças".

OUTRAS "BOSSAS"

— Quaes são as suas condições, Malfitano? pergunta o repórter.

— Pretendo fazer cinco pautas de amado. Uma "bossa" na area dos cariocas e gravar o "Amargor da derrota", meu proximo samba, na memoria dos guanabarinós...

Reportagem sobre partida de
futebol entre artistas de
emissoras Paulistas e Cariocas
realizada em 1939.
Arquivo Armandinho.

FOLHA DA MANHÃ - 16-3-39

• Conjuntos

Terceira Parte — Intervallo — NO PALCO

≡ Um unico esepctaculo dos queridos e applaudidos ≡

OITO TURUNAS

Cinema Moderna 20-Abr de 1927

De volta da excursão pelos Estados do Norte do Paiz, onde tem alcançado Grande Exito.

Choros, Canções, Sambas, Catêrêlê, Emboladas e desafios.



Exito de PILÉ e Idolo Paulista, cantará lindos e selectos numeros sertanejos.

Noite de arte e alegria

VER PARA CRER

ELENCO

PILÉ.	M. dos Santos	•	Catulé.	D. Batalha
Buritana.	J. Leite	•	Riachão	A. Neves
Gama	J. Santos	•	Rangé.	A. Pinto
Canindé.	F. Alves	•	Flôr da Fama.	J. Sampaio

RECUM. ENCONT. C/ ARMANDO

SCENARIOS DE GRANDE EFFEITO

Conjunto criado por Américo Jacomino em 1927. Armandinho é Riachão.



Turunas Paulistas – Também criado por Américo Jacomino em 1927, este grupo apresentou o espetáculo Noites Brasileiras em São paulo e no Rio de janeiro.



Chorões Sertanejos: Idealizado por Armandinho e Raul Torres em 1928. Teve como integrantes Garoto e Aymoré em 1931. Armandinho é o primeiro da esquerda.

Moulin Bleu

LA BOITE DE LA GAITE

LARGO DA SÉ - (ONDE TEM UM MOINHO AZUL)
TELEPHONE 2-0334

Direcção: TOM BILL e LUIZ DE BARROS
Secretario: JOSÉ MENICHELLI

HOJE Sessões continuas das 8 horas da noite em diante

em as quaes mostrarão suas habilidades os melhores
artistas deste mundo e do outro

HUMORISMO SÃO — NÚ ARTISTICO

Um punhado de mulheres bonitas!



20 ARTISTAS NO PALCO

SUCCESSO COLLOSSAL DA
Troupe Chorões Sertanejos

Em suas canções regionaes

Los Aymorés

Os mais famosos bailarinos á fantasia
Exito garantido

GUS BROWN

O famoso comico Music-hall
excentrico

Annita

Sympática bailarina Allemã

Gina Bianchi

"A BONEQUINHA" linda Soubrete
d'opereta Italiana

Ariette Gerny

Coupletista franceza

Ivone Marcey

Bella bailarina franceza

Silvia Rivera

Bella e elegante coupletista Italiana

OS CAIAFA

Comicos das comedias Relampago

Ivane

Cantora typica brasileira

Senhorita D'alba

Cantora Nacional

A GRANDE TRINCA COMICA

Tom Bill, Genesio Arruda e V. Caiafa

Rir . . . Rir a bessa com a Comedia Relampago

EMPRESTA-ME TUA MULHER

NOVIDADE **NÚ ARTISTICO** NOVIDADE

Bellos quadros com as bellissimas

SONIA - WILMA - IVONE

Todos esses maravilhosos artistas, em 2 horas consecutivas vão fazer esquecer as tristezas
da vida e passar os momentos mais agradaveis de São Paulo.

Por ordem da Censura, improprio para menores e senhoritas...
por isso... Menores: Só podem entrar os que forem maiores

Apresentação do grupo Chorões Sertanejos na boíte Moulin Bleu em 1928

Theatro e Central

Empresa: Esteves Junior & Cia.

HOJE - 3.^a feira, 28/5/929 - HOJE

No Central, às 7½

Bebe Daniels, a perigosa — na estupenda
produção da "Paramount"

Uma pequena

"Pesada"

7 partes alegres

PREÇOS: — Varanda, 3\$; Cadeira, 1\$
Geral, 600 réis

No THEATRO, às 6½ e às 9 horas

2 sessões - 2

com aplaudido o grupo

Chorões Sertanejos,

que hontem estreiou com enorme successo

A's 6½ e 9 horas

NA TELA

Bebe Daniels no film "Paramount"

Uma pequena "pesada"

NO PALCO

Os Chorões Sertanejos

Preços para o espectáculo das 6½ horas
Friza, 10\$ - Camarote, 6\$000 - Poltrona, 2\$000 - Geral, \$600

Preços para o espectáculo das 9 horas
Friza, 15\$ - Camarote, 8\$000 - Poltrona, 3\$000 - Geral, 1\$000

Sexta-feira: Victor Mac Lagen na
grandiosa produção «FOX», intitulada:

O Pirata do Rio Hudson

Pellegrini, Limeira

Apresentação do grupo Chorões Sertanejos no Theatro e Central em 1929

NO PALCO — Continua o sucesso dos — NO PALCO

CHORÕES SERTANEJOS

Os fieis interpretes da alma nacional, com as suas emboladas, sambas, canções, choros, côcos do norte e desafios, farão vibrar de entusiasmo o coração do sympathico povo Paulista.

Fazem parte deste

Grupo os seguintes

artistas:

Atilio Grany (flautista). **Bico Doce** (o Rei das emboladas)

Lampeão (violonista). **Moleque** (cavaquinho).

Ranzinza (violonista) —

Azulão (canções e desafios).



Todo o bom brasileiro deve apreciar o que é nosso, as lindas canções dos nossos sertões interpretadas pelos **CHORÕES SERTANEJOS**.

Preços — **POLTRONAS, 1\$500 — CRIANÇAS \$800**

Domingo — **A FILHA DO ADVOGADO, 10 partes — OS MONSTROS DAS SELVAS, continuação.**

Dia 7 de Junho — **MESSALINA — Produção nacional de successo.**

TYP. N. POLI - R. Andradas, 2-A - Tel. 4-2004 - S. Paulo

Apresentação do grupo Chorões Sertanejos. O músico *Moleque*, ao cavaquinho, é Aníbal Augusto sardinha, conhecido como Garoto.

CINE REX

HOJE — DIA 18 *JANEIRO* — 1949 HOJE

GRANDE ESPETACULO

às 20,30 horas

com o REI DA VÓZ

FRANCISCO ALVES

Que apresentará os seus
maiores sucessos para o
carnaval de 1949,

E MAIS:

Zé Fidelis - Helio Sindô

Dupla Ouro e Prata - José Rubens e Maria Amelia - Vera
Prado - Januario de Oliveira - Wanda Ardanuy - Norma
Ardanuy - Livio del Mare - Mario Senna - Mario Zan

— e REGIONAL DO ARMANDINHO —

sob a direção do dinamico **BLOTA JUNIOR**

NÃO PERCAM ESSE GRANDE ESPETACULO

TODOS AO CINE REX

AINDA MESMO QUE CHOVA



Regional da Record, em 1949, já conhecido como Regional do Armandinho.

- Recortes jornalísticos específicos sobre Armandinho.

RADIO SOCIEDADE "RECORD"
Onda, 299 mts. — Potência, 500 watts
P. R. A. R.

Programa para ser irradiado hoje:
Das 15 às 16.30 e das 20 às 20.40 —
Discos da Casa "Record".
Das 20.40 às 20.50 — Informações
commerciaes. Noticias diversas, etc.
Das 20.50 às 21 horas — Solos de
violino por C. Assumpção.
Das 21 horas em diante — Irradia-
ção inédita pelo radio de "Uma ven-
nião intima" em homenagem ao gran-
de violinista patricio sr. João Pernambu-
co, com o concurso dos nossos pre-
sados colaboradores srs.:
Os tres sostenidos: José Mello, Theo-
tonio Corrêa e João Avelino. Serafin
Sobrinho, Arnaldo Pescuma, Paraguassu',
Armandinho, Barreto, Plinio Fer-
raz, Octavio Azevedo (Bimbo), José
Galante, Sampaio, Lazaro e Machado,
e muitos outros elementos da nossa
Estação.
Esta nossa irradição é a primeira
que se faz, neste genero, pois o nosso
microphone permanecerá sempre abe-
rto, tendo portanto os nossos presados
ouvintes, a oportunidade de ouvirem
além dos solos de violão pelo sr. Per-
nambuco, canções e toadas nortistas de
Catulo Cearense, anedotas caipiras,
trio dos sostenidos, novas canções pelo
Paraguassu' e Pescuma. Prosas, afina-
ções, risadas, enfim, tudo quanto se
refere a uma reunião de rapazes apa-
ixonados pelas nossas cousas, e colla-
boradores da musica e do radio.
A's 23 horas — Embolada final pelo
Torres: "Vamos simhora Maria", com
côro geral e acompanhada por 10 vo-
zes.

1929-Irradiação inédita com a presença
do violonista João Pernambuco.

A Radio Record offertou ao consagrado violonista Armandinho, um violão de grande preço

Armandinho, o querido e popular
violão da P.R.P. 9, acaba de rece-
ber, como presente, dos directores da
sua estação, um violão avaliado em
um conto de réis.

Bem merecido. Pois, Armandinho é
o elemento mais antigo do Regional
da Radio Record; além disso, é um
dos bons propagandistas da musica
brasileira.

O referido violão é construcção de
Del Vecchio, o fabricante a quem os
maiores artistas tocadores do Brasil
encommendaram seus instrumentos de
corda. Larosa Sobrinho, Armandinho,
Paraguassu', Chaves e Sampaio, os
populares violonistas, mandaram con-
feccionar lá seus violões, assim como
Zezinho (Garoto do banjo), Pinhei-
rinho e Nestor — os homens que to-
cam todos os instrumentos de corda.

Em 1928 foi presenteado com um violão pela
diretoria da Rádio Record.

N.º

DOCUM. ENCONTR.
C/ ARMANDO

São Paulo. 6-12-29

O "Grupo dos Chorões Sertanejos" visita a nossa redacção

Os rapazes executaram diversos numeros do seu repertorio — A criação do samba "Verde-Amarello" e o seu successo nesta capital



Hontem, a redacção do "S. Paulo-Jornal" recebeu uma agradável visita.

O "Grupo dos Chorões Sertanejos" veio exhibir-se em nossa sala de trabalho — porque dizia "Bico Doce", o batuta da turma — as salas desta folha estão sempre abertas para receber aquillo que é nosso e para applaudir todas as iniciativas que visam o engrandecimento da brasilidade.

O bloco acima referido é composto das seguintes pessoas: Raul Torres, (Bico Doce), Antonio Del Bagno, (Nhô Láo), João Sebastião Lima (Ranzinza), Armando Neves, (Lampeão) e Arthur Sant'Anna, (Azulão), tendo como secretario o sr. Joaquim Borges.

O "Grupo dos Chorões Sertanejos", que possui tres violões, um

bandolin e um ganzá, executa, unicamente, as verdadeiras canções nacionaes, como sambas, emboladas, coxas, desafios, toadas, etc.

O lema do grupo é o samba "Verde Amarello" da autoria de Raul Torres, (Bico Doce), que é o expoente maximo dos nossos cantadores e tambem exímio compositor.

O estribilho desse samba é o seguinte:

"Verde-Amarello" é a cor do meu Brasil,
No meio traz o globo estrellado
cor de anil.

Antonio Del Bagno (Nhô Láo), campeão paulista de sambas e modinhas, forma ao lado dos seus companheiros um conjunto excellent. Ranzinza, Lampeão e Azu-

lão fazem prodigios no violão.

Todos cantam, todos tocam, todos concorrem para o brilho do "Grupo dos Chorões Sertanejos".

A referida "turma" já esteve percorrendo o interior, e, nesta capital, já se apresentou em diversos cinemas, como no Roma e Capitolio.

Actualmente estão elles no "Moulin Bleu", cujo contracto, hontem, expirara mas que, pelo successo obtido, tiveram que renovar a pedido da gerencia daquella casa de diversões.

O "Grupo dos Chorões Sertanejos", após executar diversos numeros em nossa redacção, ao se retirar, pediu para que agradecesse-mos ao publico o carinho com que o tem recebido em toda parte onde se exhibe.

Visita do grupo Chorões Sertanejos à redacção do São Paulo Jornal. 1929

Biografia divulgada quando de sua participação no Primeiro Concurso de Música Brasileira, no qual obteve a segunda colocação. 1931.

GRANDE CONCURSO DE MÚSICA BRASILEIRA

UM "TURUNA PAULISTA"

Armando Neves, o Armandinho, ou melhor, o "Rangê" das "Noites Brasileiras" de Canhoto, também veio à "Gazeta". Esta visita tem para nós uma alta significação: a de vermos que o nosso trabalho está sendo carinhosamente acompanhado e compreendido, não só pelos que se revelam, como também por aqueles que foram para a música brasileira, os verdadeiros propagadores de suas bellezas.

Em São Paulo foram os "Turunas Paulistas", dos quaes faziam parte Alexandre Carrara (Buritama), Manuel dos Santos (Pilé), José Sampaio (Flor da Faina) Armando Neves (Rangê), Benedicto dos Santos (Ave Céu), Mario Ramos (Mandureba), José dos Santos (Gama), Cavalheiro Mulato (Canindé), Domingos Marino (Catolé), Mario Biquilberta (Mandinga), Flores Pecanha, dr. Plínio de Castro Ferraz, Arnaldo Pescunia, Paraguassu, Roque Ricciar-di e Americo Jacomino, o Canhoto.

Estes foram os verdadeiros interpretes das "Noites Brasileiras", de Canhoto; estes foram os artistas que em nosso Municipal e no Boa Vista, em 1927, escreveram uma das paginas mais bonitas da historia de nossa musica regional, com aqueles programas inesqueciveis de "O que é nosso".

Armando Neves também fez parte dos "Oito Turunas", com M. dos Santos, J. Leite, J. Santos, F. Alves, D. Batalha, A. Pinto e J. Sampaio, em 1927, fazendo victoriosa excursão pelos Estados do Norte.

Em 1928, figurou nos "Batutas Paulistanos", com Antonio Cardia, José do Patrocínio (Zezinho), seus organizadores, Verissimo de Oliveira, Benedicto dos Santos, (Mano), Jovino Costa, Raul Torres, Olívio Pelegrino, Constantino Pineiro (Bahiano) e Fernando Chaves.

E, enfim, com "Os chorões Serfanejos", ao lado de "Canário" (Attilio Grany), Moleque (Palheta de ouro), Ranzinza, Azulão e Bico Doce (Torres). Na lembrança de todos vibra ainda o entusiasmo daquellas lindas noites de musica brasileira. Naquellas noites, as emboladas, os sambas, os catererês,

ressantes da nossa musica. Rachel é uma apaixonada de sua arte. Quase encyclopedica, como disse Mendes de Almeida. Rachel canta, dança, representa dez versos... Espirito ávido e multi-forme, impressiona; temperamento ar-



O violonista Armando Neves.

tistico incontestavel, Rachel de Freitas domina.

Criança ainda, aos 7 annos, Rachel tomava parte em varios bailados da Companhia Caruso, quando de sua visita a São Paulo.

Matriculando-se em nosso Conservatorio, alli fez o seu curso de piano e o dramatico, iniciando o de canto. Com Yvonne Daumerie fez um curso de danças classicas.

Em 1924, tomou parte nos bailados e cantos das duas operas de Carlos de Campos, "A Bella Adormecida" e "Caso Singular". Em 1929, tomou parte nos bailados da opera "Orpheu", representada aqui e no Rio.

Interprete das nossas canções, Rachel de Freitas enleva e encanta; pela sua expressão, pela sua maneira, onde quer que represente, cante, baile ou declame, no Conservatorio, na Radio, nas réeitas de benemerencia, nas reuniões sociaes, a carreira artistica de Rachel de Freitas é assignalada, cada dia, por uma victoria justa.

A's merecidas palmas de toda São Paulo artistica á talentosa interprete da alma cabocla brasileira, a "Gazeta" accrescenta os seus applausos sinceros e amigos.

(Coupon na penultima pag.)



A cantora Rachel de Freitas

as canções, os côcos e os desafios deram á nossa cidade, o perfume sertanejo e bom das caatingas distantes...

Naquelle tempo, 1927, o programma regional da Radio Educadora estava a cargo de Armandinho, Francisco Lima, Armando Neves, Hercules Vieira e Manuel dos Santos.

E eram Nair Silva cantando "Eu te amo e padeço", "Alma a sorrir", "A abelha e a flor", "Minha amargura", "Visão de um sonho", valsas e canções de Pachecoquinho, acompanhadas ao piano pelo autor; e era Arnaldo Pescunia cantando "Amor de Fagem", "Arte



Armandinho acompanhando o cantor Arnaldo Pescuma durante irradiação em 1933.



1 — Dr. Nicoláu Tuma, speaker da Record, abrindo o "Dia da Record", com o vibrafone. 2 — Italo Izannuncios. 3 — A. Basilio, num sólo de saxo, acompanhado por Armandinho. 4 — Novamente o

Armandinho acompanhando o saxofonista Basílio durante irradiação em 1933.



Elenco do programa humorístico *A Hora X*, transmitido pela Record em 1933: Pinheirinho, Hernst Blota, Helena Pinto de Carvalho, Armandinho e Nestor Amaral.

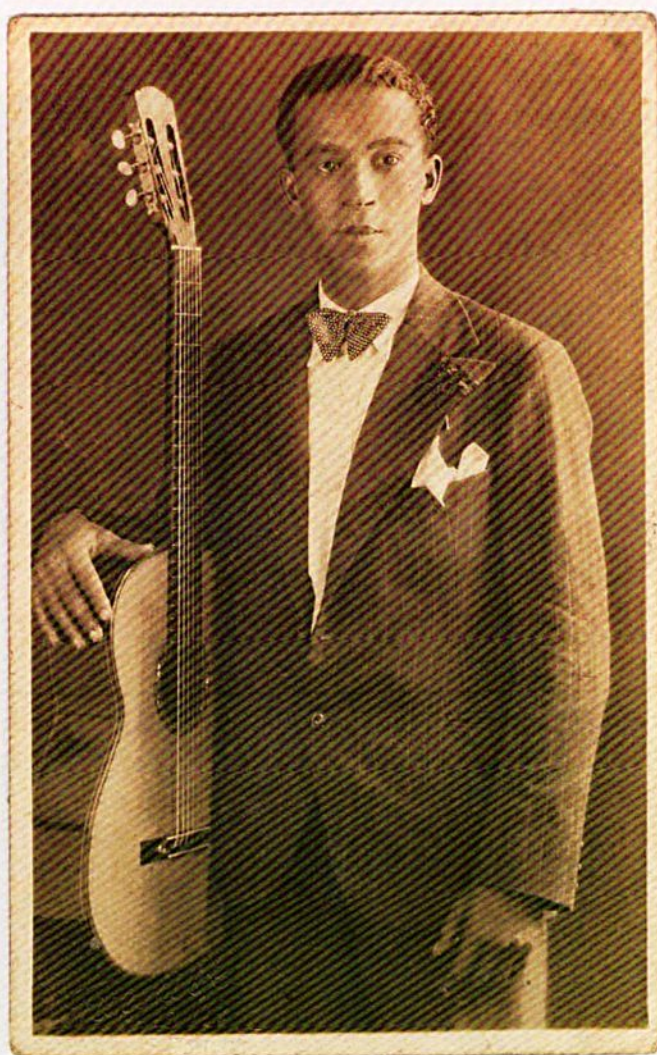
- Armandinho: disponibilizamos aqui fotos de vários períodos de sua vida.



1923 – Armandinho em Taquaritinga



1927



1927



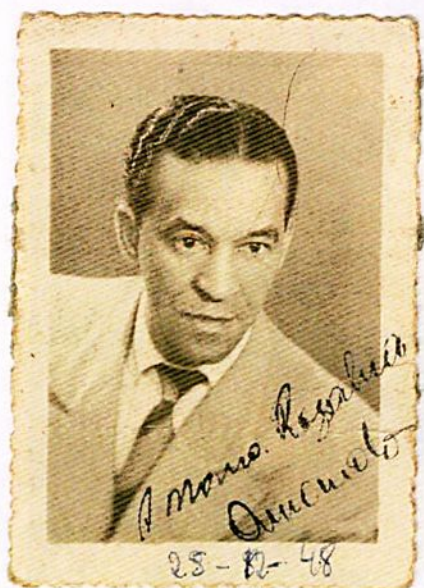
1936 – Caricatura publicada no jornal Folha da Manhã



Foto de 1927 reataurada em 1935



1936





1970

- Pinturas de sua autoria



1961 - Auto-retrato



Paisagem (sem data)



Paisagem (sem data)

Cd Anexo

Os choros de Armandinho

Intérprete - Andrea Paula Picherzky

- 1 - *Pinheirada*
- 2 - *Serrano*
- 3 - *Guru*
- 4 - *Recordando Nazareth*
- 5 - *Choro 10*
- 6 - *Galho Seco*
- 7 - *Choro 2*
- 8 - *Choro 6*
- 9 - *Choro 1*
- 10 - *Choro 3*
- 11 - *Choro 4*
- 12 - *O Dono da Bola*
- 13 - *Choro 5*
- 14 - *Choro 8*
- 15 - *Choro 9*
- 16 - *Choro 7*
- 17 - *Doloroso*
- 18 - *Quebrando O Galho*

Gravado no Estúdio Wah-Wah entre Abril e Setembro de 2004.

Produção musical: Andrea Paula Picherzky e Italo Peron.

Engenheiro de som: Gilberto Assis Rosa



