UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO" FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

DENIS WAN-DICK CORBI

Vibrações do tempo: modernidade e tradição no choro a partir das histórias de Garoto e Jacob do Bandolim

FRANCA

2025

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

DENIS WAN-DICK CORBI

Vibrações do tempo: modernidade e tradição no choro a partir das histórias de Garoto e Jacob do Bandolim

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História e Cultura da Universidade Estadual Paulista "Júlio De Mesquita Filho", Campus de Franca, como pré-requisito para obtenção do título de Doutor em História.

Área de Concentração: História e Cultura

Linha de Pesquisa: História e Cultura Social
Orientador(a): Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia

FRANCA
2025

C789v

Corbi, Dênis Wan-Dick
Vibrações do tempo : modernidade e tradição no choro a partir das histórias de Garoto e Jacob do Bandolim / Dênis Wan-Dick Corbi. -- Franca, 2025
220 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca
Orientadora: Tânia da Costa Garcia

1. História Comparada. 2. Música Urbana. 3. Choro. 4. Garoto. 5. Jacob do Bandolim. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

"O olho crítico que contempla um quadro, extrai a sua visão de conjunto e pode condicionar, quase instantaneamente, um julgamento hierárquico. Mas o ouvido filtra lentamente suas impressões, que o cérebro ordena, e essa circunstância de que a música faz uma etapa fisiológica mais larga, antes de solicitar o espírito, equivale a inscrevê-la em um território pleno de afetividade. É fundamentalmente pelo seu substrato humano afetivo, de ordem não intelectiva, que a música se universaliza."

(Eurico Nogueira França)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço o apoio da minha família para chegar até aqui. Sem eles, nada disso seria possível.

Em segundo, agradeço a minha orientadora a Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia sem a qual esse trabalho não sairia do mundo das ideias. Além disso, por todas as análises, reuniões e apontamentos importantes, pela dedicação e paciência, e por não me deixar esmorecer quando as dificuldades na minha trajetória aumentaram consideravelmente.

Agradeço aos professores e professora da banca examinadora que aceitaram o convite para integrar essa defesa.

Agradeço aos amigos da roda de choro de Araraquara que me deram um incentivo a mais para continuar trilhando esse universo.

Agradeço ao amigo Júlio Bonatti pela colaboração com as traduções e por toda amizade que se estende por anos.

Agradeço aos amigos músicos de Franca por me inserirem na cena musical da gloriosa Franca do Imperador e por todas as risadas e parcerias.

Agradeço aos funcionários da Unesp Franca pela atenção ao longo desses anos.

Agradeço ao pessoal da velha guarda, amigos de longa data que, embora distantes, sempre caminham ao meu lado.

Agradeço também as minhas companhias mais constantes, minhas cachorras Tina e Polly, pela paciência, carinho e dedicação profunda nesses anos desafiadores.

Por fim, agradeço o apoio concedido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), Código de financiamento 001.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **10**

CAPÍTULO 01 – O MOLEQUE DO BANJO E O MAGO DO BANDOLIM **23**

1.1 – Heranças musicais, velhos chorões, novas sonoridades e primeiras gravações 23

1.2 – Os álbuns de Jacob do Bandolim e os fonogramas de Garoto 44

CAPÍTULO 02 – A TRADIÇÃO POR ENTRE RESGATES HISTÓRICOS E SOFISTICAÇÕES HARMÔNICAS **81**

2.1 – Ideias sobre Tradição na História do Choro 81

2.2 – Diálogos musicais: os últimos LPs de Jacob e outras gravações de Garoto 101

2.3 - As interpretações de Jacob vistas nos discursos proferidos no depoimento de 1967 e possíveis ferramentas de análise 110

CAPÍTULO 03 – CENAS MUSICAIS DO RIO E SÃO PAULO DE MEADOS DO XX **122**

3.1 – Ambiência: jornais, revistas e cenas musicais 122

3.2 – Garoto em alta fidelidade com Ary, Jacob no Pixinguinha 70 e outras conversas ... 138

3.3 – Outras considerações sobre as cenas do choro 148

3.4 – Coda: uma condução para o encerramento 164

CAPÍTULO 04 – APRECIAÇÃO MUSICAL E OUTRAS COMPARAÇÕES **166**

4.1 – Introito: elementos musicais, forma e estrutura do choro 166

4.2– As valsas de Garoto e de Jacob do Bandolim 176

4.3 – Os choros de Garoto e de Jacob do Bandolim 192

4.4 – Outros ritmos: samba, baião e samba-canção. 203

CONSIDERAÇÕES FINAIS **216**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **221**

CORBI, Dênis Wan-Dick. **Vibrações do tempo: modernidade e tradição no choro a partir das histórias de Garoto e Jacob do Bandolim.** 2025. 210f. Tese (Doutorado em História e Cultura Social) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Franca, 2025.

RESUMO

Desde o final do século XIX, passando pelas primeiras décadas do XX, novos gêneros musicais urbanos ganhariam espaço na paisagem sonora brasileira e, consequentemente, na indústria fonográfica daqui. Ainda que de modo instável, o choro teria espaço garantido nessa produção sonora. Sua história data, pelo menos, da apresentação do famoso flautista Joaquim Antonio Callado com seu conjunto regional denominado Choro Carioca nos palcos do Rio de Janeiro. Essa musicalidade híbrida, devido as várias apropriações e fusões de ritmos europeus com africanos, fortemente influenciada pelo modo de vida urbano carioca, demarcou um território de expressões culturais que compuseram parte significativa das tradições ligadas com a história de nossa música popular urbana, impactando-a sobremaneira. Neste sentido, investigamos dois expoentes dessa tradição que modificaram essa história e a história do choro particularmente. O primeiro deles, nascido em São Paulo, filho de imigrantes portugueses que, segundo críticos e músicos, dividiu a história do violão brasileiro, sendo ainda um compositor multifacetado, articulado com sonoridades estrangeiras que por aqui vigoravam. O segundo, natural do Rio de Janeiro, filho de mãe polonesa e de pai capixaba, intérprete, compositor e notável pesquisador do choro, deixou contribuições decisivas para a escola do bandolim brasileiro. São eles: Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955) e Jacob Pick Bittencourt, o Jacob do Bandolim (1918-1969). Para tanto, escolhemos traçar uma história comparada entre as trajetórias desses artistas a fim de que, a partir desse procedimento analítico, compreendamos em que medida suas histórias colaboraram na construção de outras acepções do tradicional e do moderno na história do choro. Assim, observamos determinadas cenas musicais de São Paulo e do Rio de Janeiro de meados do século XX, relacionando-as com as produções de ambos, buscando similaridades e diferenças importantes entre elas; analisando também os discursos proferidos por eles, sejam musicais ou não, a maneira como foram retratados pela imprensa da época e como apareceriam em outros veículos que se relacionavam com a música urbana no Brasil.

Palavras-chave: História Comparada, Música Urbana, Choro, Garoto, Jacob do Bandolim.

CORBI, Dênis Wan-Dick. **Vibrations of time: modernity and tradition in choro through the history of Garoto and Jacob do Bandolim**. 2025. 210f. Thesis (PhD in History and Social Culture) - School of Human and Social Sciences, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Franca, 2025.

ABSTRACT

Since the late 19th century, new musical genres have gained prominence in the Brazilian soundscape and, consequently, in the country's recording industry. Though in an unstable manner, choro maintained a consistent presence within this musical production. Its history dates back at least to the performances of flutist Joaquim Antônio Callado with his regional ensemble, Choro Carioca, on the stages of Rio de Janeiro. This hybrid musical expression, emerging from several appropriations and fusions of European and African rhythms and strongly influenced by the urban lifestyle of Rio de Janeiro, established new spaces for cultural manifestations that contributed to shaping this musical style. In doing so, it incorporated a significant part of the traditions associated with the history of popular music in Brazil, profoundly impacting it. In this research, we examine two exponents of this tradition who played a pivotal role in transforming both the history of Brazilian music and, more specifically, the history of choro. The first, born in São Paulo to Portuguese immigrant parents, was a multifaceted composer whose engagement with foreign musical influences led some critics and musicians to claim that he divided the history of Brazilian guitar playing. The second, a native of Rio de Janeiro, the son of a Polish mother and a father from Espírito Santo, was an interpreter, composer, and distinguished researcher who made decisive contributions to the Brazilian mandolin school and the choro repertoire. They are Aníbal Augusto Sardinha, known as Garoto (1915–1955), and Jacob Pick Bittencourt, known as Jacob do Bandolim (1918–1969). To this end, we undertake a comparative historical analysis of these artists' trajectories, aiming to understand the extent to which their careers contributed to the construction of different conceptions of the traditional and the modern within the history of choro. We examine specific musical scenes in São Paulo and Rio de Janeiro during the mid-20th century, establishing connections with these artists' works, identifying similarities and differences between them. Additionally, we analyze certain discourses they articulated, whether musical or otherwise, the ways in which they were portrayed by the press of their time, and how they appeared in media outlets that played a role in the dissemination of Brazilian urban music.

Keywords: Comparative History, Urban Music, Choro, Garoto, Jacob do Bandolim.

CORBI, Dênis Wan-Dick. **Vibraciones del tiempo: modernidad y tradición en el choro a partir de las historias de Garoto y Jacob do Bandolim.** 2025. 210f. Tesis (Doctorado en Historia y Cultura Social) - Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho», Franca, 2025.

RESUMEN

Desde finales del siglo XIX, nuevos géneros musicales comenzaron a ganar espacio en el paisaje sonoro brasileño y, consecuentemente, en la industria fonográfica del país. Aunque de manera inestable, el choro mantuvo una presencia constante dentro de esta producción sonora. Su historia se remonta al menos a las presentaciones del flautista Joaquim Antônio Callado con su conjunto regional, Choro Carioca, en los escenarios de Río de Janeiro. Esta expresión musical híbrida, surgida de diversas apropiaciones y fusiones de ritmos europeos y africanos, y fuertemente influenciada por el estilo de vida urbano de Río de Janeiro, estableció nuevos espacios para manifestaciones culturales que contribuyeron a la configuración de esta sonoridad, incorporando, además, una parte significativa de las tradiciones vinculadas a la historia de la música popular en Brasil e impactándola profundamente. En esta tesis, analizamos dos exponentes de esta tradición que desempeñaron un papel fundamental en la transformación tanto de la historia de la música brasileña como, más específicamente, de la historia del choro. El primero, nacido en São Paulo, hijo de inmigrantes portugueses, fue un compositor polifacético que, en diálogo con las sonoridades extranjeras vigentes en su época, llevó a algunos críticos y músicos a afirmar que dividió la historia de la guitarra brasileña. El segundo, oriundo de Río de Janeiro, hijo de madre polaca y padre del estado de Espíritu Santo, fue intérprete, compositor e investigador destacado, dejando contribuciones decisivas para la escuela del bandolín brasileño y para el repertorio del choro. Se trata de Aníbal Augusto Sardinha, conocido como Garoto (1915-1955), y Jacob Pick Bittencourt, conocido como Jacob do Bandolim (1918-1969). Para ello, realizamos un análisis histórico comparado de las trayectorias de estos artistas, con el objetivo de comprender en qué medida sus carreras contribuyeron a la construcción de diferentes concepciones de lo tradicional y lo moderno en la historia del choro. Examinamos ciertas escenas musicales de São Paulo y Río de Janeiro a mediados del siglo XX, relacionándolas con las producciones de estos artistas, identificando similitudes y diferencias entre ellas. Asimismo, analizamos algunos discursos que ellos articularon, tanto musicales como no musicales, la manera en que fueron retratados por la prensa de la época y cómo aparecieron en los medios que participaron en la difusión de la música urbana brasileña.

Palabras clave: Historia Comparada, Música Urbana, Choro, Garoto, Jacob do Bandolim.

INTRODUÇÃO

Em maio de 1955, a música popular brasileira perderia um de seus grandes expoentes, vítima de um enfarte, o multi-instrumentista Aníbal Augusto Sardinha, conhecido como Garoto. Nascido em São Paulo, no dia 28 de junho de 1915, filho de imigrantes portugueses, Garoto pode ser considerado uma das mais significativas referências no que tange ao desenvolvimento harmônico de nossa música urbana, sobretudo quando examinamos uma inovação da linguagem técnica e do estilo do violão brasileiro, além de nos apresentar elementos importantes que impactaram a história do choro de forma geral e, consequentemente, sua tradição em particular. Conforme um de seus biógrafos, o pesquisador carioca Jorge Carvalho de Mello, "o violão brasileiro é conhecido no mundo inteiro, e não é exagero dizer que nessa história, Garoto foi um dos marcos fundamentais. De Baden Powell a João Gilberto".[1]

Pouco mais de uma semana após o prematuro falecimento do "gênio das cordas", como era conhecido o compositor paulista, isso ainda em maio de 1955, estreava, pela TV Record de São Paulo, um especial sobre o choro intitulado "Noite dos Choristas", comandado por Blota Júnior, um dos principais apresentadores do rádio e da televisão naquela época, tendo ao seu lado, um conjunto regional, vindo da cidade do Rio de Janeiro, que ficaria a cargo de executar músicas de choro no decorrer daquele programa.[2]

Nesta atração, o conjunto convidado seria o famoso regional de Canhoto, constituído em 1951, logo após a dissolução do paradigmático grupo de Benedicto Lacerda, flautista dos mais importantes da música brasileira e parceiro contrafeito de Pixinguinha em algumas de suas composições. Integrado, então, por Waldiro Tramontano, no cavaquinho; Horondino Silva, ao violão de sete cordas; Jayme Florence, no de seis, e, Gilberto, no pandeiro; este regional tocaria ao lado de outro importante expoente da música popular brasileira, convidado para liderar a parte musical daquele especial sobre o choro veiculado pela TV Record. Tratava-se de Jacob do Bandolim.

Nascido no Rio de Janeiro em 14 de fevereiro de 1918, filho de um farmacêutico e uma dona de casa de nacionalidade polonesa, viveria sua infância no bairro da Lapa, um reduto de boêmios e conhecida zona do meretrício da cidade fluminense. Jacob Pick Bittencourt, nosso

---

[1] MELLO, Jorge. *Gente humilde:* vida e música de Garoto. São Paulo: Sesc SP, 2012. (p.13)

[2] Note-se que a denominação mais usual para designar o grupo social de músicos que praticam o choro seria o termo "chorões". Existe uma bibliografia considerável sobre a etimologia da palavra constando algumas dessas obras da história desse gênero nas referências bibliográficas. Por hora, chamamos a atenção para os trabalhos de Henrique Cazes, Ary Vasconcelos, André Diniz e Pedro Aragão, que de muitos modos, analisaram as origens do choro.

"mago do bandolim", como por inúmeras vezes fora referido pela imprensa da época, assim como Aníbal Sardinha, impactou nossa música popular sob diversos aspectos. De antemão, suas qualidades como intérprete, compositor de choros e de outros ritmos e, ainda, sua verve de pesquisador da história da música brasileira mereceram uma atenção mais cuidadosa de nossa parte, até porque "sua atuação como pesquisador trouxe de volta os sons já esquecidos do passado", ou seja, Jacob interferiu na reprodução do choro de maneira geral, na dinâmica das rodas, nas gravações desse gênero urbano, recuperando repertórios antigos que posteriormente seriam canonizados em diferentes contextos; e, também por isso, transformou boa parte dessa tradição musical que escolhemos analisar.[3]

Portanto, essa tripla atuação no cenário musical brasileiro, isto é, como compositor, intérprete e pesquisador de nossa música, transformaria a imagem de Jacob em outro marco significativo para a história da música urbana que problematizamos ao longo dessa pesquisa, comparando, assim, não apenas as trajetórias de vidas de ambos os músicos destacados, mas também determinadas cenas musicais em que estiveram inseridos, sendo cocriadores delas, especialmente àquelas situadas no eixo Rio-São Paulo, isso em meados do século XX.

Ademais, observamos, através da apreciação de suas composições, a repercussão e o impacto que causaram na música popular brasileira e no choro em particular; modificando e atualizando certas estruturas musicais já estabelecidas, fixadas por meio das práticas musicais tradicionais dadas pela utilização de discursos específicos em um contexto urbano, sejam eles musicais ou não. Ao longo de suas trajetórias notamos, em muitos casos, uma aproximação tanto dessas ideias mais difundidas sobre música popular no Brasil de meados do XX, isto é, aquelas que detinham tendências preservacionistas que visavam a valorização e manutenção de um *status quo* dessa arte popular, quanto àquelas que apresentavam aspectos modernizantes dessa arte, traduzidos nas mais diversas produções.

Observamos, assim, a presença de elementos tradicionais e modernos que permearam ambas as carreiras, seja pelas formas musicais trabalhadas por eles através dos gêneros urbanos que mais praticaram em suas criações e performances, seja pelos motivos melódicos utilizados em suas composições e/ou as harmonias particulares adotadas em determinadas músicas, isto é, nos discursos musicais propriamente construídos por meio da linguagem técnica da música. Além disso, os posicionamentos que detiveram frente às cenas musicais estabelecidas naquele período também foram indicativos importantes para a compreensão desse trânsito entre tradição

[3] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.13) *Grifos nossos*

e modernidade, sobretudo quando pensamos na dinâmica de produção e reprodução de nossa música popular urbana.

Por outro lado, aquilo que nos disseram seus contemporâneos e de que forma esses artistas seriam vistos pela indústria fonográfica brasileira, como se envolveriam com a prática e a própria disseminação do choro, foram aspectos relevantes para elaboração de todo nosso processo analítico, colaborando, então, para uma maior compreensão dessas biografias. Além disso, os posicionamentos que Jacob e Garoto tiveram no decurso de uma construção de certa identidade musical, digamos assim, relatados tanto pela imprensa da época como por outros veículos que compuseram àquelas cenas de modo geral, orbitariam toda essa música urbana em maior ou menor medida, recriando, dessa maneira, os padrões estéticos até então adotados.

Isto posto, ao longo dessa pesquisa, é preciso que tenhamos em mente um importante conceito, fundamental para nossos propósitos aqui, advindo dos procedimentos da história comparada, ou seja, a ideia de uma "iluminação recíproca" que, de certa maneira, nos serve para combinarmos tanto o método comparativo junto de uma análise histórica mais cuidadosa e detalhada. Assim, a partir dessa prerrogativa, examinamos melhor nosso recorte ou, mais precisamente, esse duplo objeto estabelecido por nós, já que "os traços fundamentais de um [coloca] em relevo aspectos do outro, dando a perceber as ausências de elementos em um e outro, as variações de intensidade relativas à mútua presença de algum elemento em comum".[4]

A fim de compreendermos como as biografias desses dois músicos contribuíram para a construção de uma dada história da música popular urbana, e de que maneira influíram no seu desenvolvimento e, também, em que medida essas histórias particulares se constituíram como fenômenos transformadores de nossa cultura popular de modo geral, mobilizando ou não, ideias articuladas com determinadas noções de tradição e modernidade presentes em nossa música popular desde, pelo menos, a terceira década do século XX no Brasil, lançamos mão desse método comparativo em história.

Neste sentido, algumas ideias de Marc Bloch apresentadas em seu famoso artigo, mas não apenas, nos interessaram para a composição de nosso trabalho por apresentarem conceitos valorosos, elaborados a partir de uma palestra concedida pelo historiador no ano de 1928 no Congresso Internacional de Ciências Históricas em Oslo,[5] mesmo porque em nosso duplo objeto verificamos aquilo que o historiador argumentava em suas análises, ou seja, podemos

[4] BARROS, José D'Assunção. *História Comparada:* da contribuição de Marc Bloch à constituição de um moderno campo historiográfico. In: *História Social.* Campinas, 2007. (p.9)
[5] Ver BLOCH. Marc. *Para uma história comparada das sociedades europeias*. In: *História e Historiadores*. Lisboa: Teorema, 1998, p. 119-150.

observar um ou "mais fenômenos que [parecem], à primeira vista, apresentar certas analogias entre eles, em um ou vários meios sociais diferentes", como no caso de Jacob e Garoto. Partindo, então, desses imbricamentos epistemológicos que articularam, na generalidade, culturas e "vidas paralelas", para usarmos uma expressão já bem conhecida pela historiografia desde Plutarco, tornou-se possível constatarmos "as semelhanças e as diferenças [explicando-as] à luz da aproximação entre uns e outros".[6]

De toda forma, identificamos analogias plausíveis entre as trajetórias de Garoto e de Jacob do Bandolim que aproximam esses personagens, tanto em tópicos de suas biografias, suas discografias, posicionamentos e performances, processos criativos, entre outros aspectos que constituíram pontos relevantes para pensarmos tal relação, tendo em vista a dialética entre tradição e modernidade nesse campo específico. Por conseguinte, verificamos que ambos os percursos nos apresentaram similaridades e diferenças interessantes e, não apenas por isso, mereceram uma atenção mais detalhada a fim de que, a partir desse processo comparativo, pudéssemos desvendar, ao menos em partes, de que modo esses personagens afetaram o cenário musical brasileiro, ao lado das noções mais usuais de tradição e modernidade, sobretudo aquelas que eles veicularam, direta ou indiretamente, a partir de suas obras. Ademais, suas condutas e posicionamentos puderam ser mais bem observadas nas cenas musicais referentes ao gênero em questão, sobretudo as cenas de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Salientamos, ainda, que a história comparada, de modo rápido, pode ser compreendida como uma área, digamos, autossuficiente da historiografia, "cuja finalidade fundamental é a comparação sistemática e profunda de um processo ou uma instituição em duas ou mais sociedades, localizadas num tempo e contexto, a fim de obter explicações sobre um fenômeno" e, ao mesmo tempo, como neste caso em particular, colabora consideravelmente "para verificar hipóteses levantadas por uma determinada investigação".[7]

Assim sendo, tanto a cena musical paulista quanto a carioca estiveram de muitas formas, entrelaçadas ao longo da história do choro e, para compararmos com pouco mais de acuidade as carreiras de Garoto e Jacob, tornou-se necessário estabelecermos uma comparação entre elas, mesmo que exista uma tendência entre os que se debruçam sobre esse tema particular do choro que pende demais a balança analítica, exageradamente a nosso ver, para o lado carioca no que diz respeito, sobretudo, ao desenvolvimento dessa música e sua consequente disseminação.

---

[6] PRADO, Maria Ligia. *Repensando a História Comparada da América Latina*. In: *Revista de História*. São Paulo: Edusp, n.153, 2005, p.11-33 (p.17)

[7] ESCORCIA, Boris A. C. *La historia comparada.* Um método para hacer Historia. In: *Sociedad y Discurso*. Universidad de Aalborg, n.28, (p.54) Tradução livre do autor.

De qualquer maneira, nosso intuito consistiu em, por meio de comparações entre esses músicos que transformaram nossa história musical e, por isso, já justificariam qualquer escolha epistemológica, enxergarmos em que medida essas histórias particulares e suas produções relativas contribuíram com mudanças estruturais daquilo que se compreende por uma cultura popular atrelada à música urbana; investigando, ainda, os modos como esses personagens foram referenciados por seus interlocutores, sejam coetâneos ou não, as maneiras como se articularam no interior das cenas musicais relacionadas com o choro, apresentando e/ou fazendo uso de elementos tradicionais e modernos em suas criações; enfim, ressignificando aquilo que se pensava e produzia como uma música autenticamente brasileira.

Garoto, como apontamos, foi responsável pelo desenvolvimento técnico e estilístico do violão instrumental dentro da música brasileira: tanto é assim que muitas figuras respeitáveis em matéria musical (e isso não somente no Brasil) relataram que existe, por exemplo, uma escola de violão solista anterior a passagem do músico e outra após o término de sua carreira. Para Jorge Mello ele "foi um divisor de águas no violão brasileiro, e seu nome sempre esteve associado ao que era moderno".[8] Por outro lado, veremos em certos discursos que partiram de Jacob e de outras personalidades que versaram sobre o músico paulista, o destaque dado para essa característica de modernidade presente em muitas de suas composições, fato que marcou profundamente a biografia do artista e, por extensão, a estruturação e fluidez do seu discurso musical em suas obras, ainda que em muitas de suas criações Garoto tenha se comportado como um compositor tradicional, para não dizermos tradicionalista.

Paralelamente, e de igual modo, Jacob seria responsável pela ampliação da linguagem e da performance estilística do bandolim brasileiro, já que tivemos antes uma escola advinda do bandolim napolitano, predominante, especialmente, desde as primeiras gravações desse instrumento realizadas, em geral, a partir da década de 1920 no Brasil, tendência que pode ser apreciada quando ouvimos, por exemplo, as execuções de Luperce Miranda, um importante bandolinista pernambucano que imprimiu um estilo veloz no jeito de se tocar o bandolim, junto de formas musicais herdadas do velho continente, com atributos musicais observáveis através de performances ligeiras repletas de trêmulos acelerados com sonoridades mais curtas, por assim dizer. Entretanto, Jacob ainda remodelaria essa maneira tradicional de se tocar bandolim, transformando, assim, não apenas sua performance em modelo paradigmático de execução do bandolim brasileiro, por meio de interpretações mais brasileiras, embora com sotaques lusitanos já que teve forte influência dessa sonoridade ibérica principalmente no início de sua carreira

[8] MELLO, Jorge. *Gente humilde:* vida e música de Garoto. São Paulo: Sesc SP, 2012. (p.184)

quando acompanhava um grupo de fadistas; mas, talvez, por demarcar, de alguma forma, uma ancestralidade brasileira através dos sons, ou seja, uma sonoridade que fosse, ou ao menos se comportasse como, mais autêntica e perceptível para os ouvintes atentos às coisas do Brasil.

De toda forma, um ponto bastante pertinente para pensarmos esses desdobramentos comparativos, necessários para uma melhor compreensão de nosso duplo objeto, é que tanto Garoto quanto Jacob registravam acontecimentos particulares, tecendo comentários pontuais sobre determinados eventos musicais dos quais participaram, anotando em pequenas cadernetas suas impressões gerais, algumas ideias, sugestões sobre os encontros musicais em que estiveram presentes, entre outros fatores; demonstrando, desse modo, uma preocupação tanto com a preservação e conservação de aspectos da história de nossa música popular, quanto com uma maneira pela qual poderiam se perpetuar através do tempo.

Neste sentido, podemos enxergá-los, ainda, como agentes mobilizadores desse campo cultural em que estiveram inseridos, sobretudo porque apresentaram alguns princípios criativos que ora se aproximariam, ora se distanciariam, das acepções mais correntes sobre a música do choro no Brasil de meados do XX. Lembramos ainda que, como apontou Bourdieu, "os agentes no espaço social estão continuamente lutando por meio de estratégias, simbólicas e materiais, desenvolvidas com vistas à manutenção e a reprodução da posição social" [9], e que esse campo musical em questão pode também ser compreendido como um espaço de práticas e costumes que ilustram mais essas relações, contribuindo para uma outra construção historiográfica.

Agora, sobre esses relatos, sejam eles biográficos ou autobiográficos, Pierre Bourdieu nos chama atenção dizendo que "uma vida é inseparavelmente o conjunto de acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história" e, mais: tanto o sujeito quanto o objeto de uma biografia "têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência narrada".[10] Portanto, por meio das análises dos materiais disponíveis sobre nossos personagens é também possível observarmos "uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva,"[11] lógica essa que, dentre muitas outras questões, estabelece determinadas relações de sentido entre estados sucessivos proferidos através de um relato que reelabora sua historicidade, por assim dizer.

Os registros iniciais de Jacob do Bandolim datam do ano de 1933, quando ainda não era propriamente conhecido no meio musical e as notas autobiográficas de Aníbal Augusto

---

[9] MONTEIRO, José Marciano. *10 lições sobre Bourdieu*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018. (p.43)
[10] BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica.* In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral.* Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. (p.184)
[11] Idem.

Sardinha nos mostraram que ele era muito jovem quando começou a registrar suas impressões, isto é, logo nas primeiras apresentações musicais realizadas amadoristicamente quando era conhecido como o "moleque do banjo", isso antes do ano de 1930, data que marca o início da fase profissional do músico, participando do Conjunto Verde e Amarelo, liderado pelo cantor paulistano Paraguassu.

Paralelamente, algumas das caracterizações de nossos personagens, elaboradas por parte importante da historiografia relacionada com o tema do choro no Brasil e, pelo que aferimos, também das cenas musicais relativas, apontaram Jacob como um bastião da tradição singular desse gênero musical urbano e Garoto como um típico representante de sua modernidade. [12] Ou seja, notamos que essas imagens de muitos modos fixariam nossos personagens em ideias concebidas previamente que foram pouco, ou quase nada, problematizadas ao longo da história.

De qualquer maneira, não apenas a historiografia do choro recorreu ao papel essencial que as biografias proporcionavam para o desenvolvimento daquela, mesmo que, por inúmeras vezes, esse lugar de produção fosse repleto de imagens enviesadas por excelência, apesar de deter algumas prerrogativas que ajudaram para o avanço das historiografias, isto é, as biografias vistas como uma forma de conhecimento e acesso privilegiado ao passado da música urbana. Também, e de modo geral, as historiografias dos mais variados gêneros musicais urbanos se estruturariam, muitas vezes, através desse "ponto médio entre ficção e realidade histórica"[13] dado a partir das biografias, como ressaltou François Dosse quando se debruçou sobre o estudo delas e suas funções no desenvolvimento epistemológico da ciência histórica de modo geral. Em nosso caso, pretendemos problematizar como essas biografias ilustraram esses personagens emblemáticos da história da música no Brasil e de que modo suas imagens prefixadas influíram no meio artístico de maneira geral e, em particular, na ampliação dessa historiografia específica que escolhemos examinar e, por consequência, na própria história que se recontou, repetindo-na como uma forma de tradição.

Acerca das biografias e sua utilização para a composição de uma historiografia sobre a música popular urbana, outras ideias de François Dosse nos esclarecem pontos importantes para o emprego das mesmas, visto que elas são sempre observadas como um gênero híbrido que se situa "em tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado, e o polo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido segundo sua intuição e talento

---

[12] Ver MELLO, Jorge. *Gente humilde:* vida e música de Garoto. São Paulo: Sesc SP, 2012. e PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

[13] DOSSE, François. *O Desafio Biográfico:* escrever uma vida. Trad. Gilson Souza. São Paulo: Edusp, 2009. (p.12)

criador".[14] Levando-se em consideração esse universo perdido, a relevância que esses registros biográficos detiveram para, digamos, "criar um mundo do nada", como destacou Vinci de Moraes em produção recente [15], "essa tensão não é, decerto, exclusiva da biografia, pois a encontramos no historiador empenhado em fazer história, [...], que depende ao mesmo tempo da dimensão histórica e da dimensão ficcional".[16]

Ou seja: para que nossa pesquisa alcançasse um desenvolvimento satisfatório tivemos que adotar parâmetros de análise que também comparassem as impressões elaboradas através do amálgama entre o polo imaginativo, dado por meio dos registros particulares de ambos os personagens e por fontes específicas como os periódicos especializados em música popular, e o polo histórico-factual, observado sobretudo por meio das produções e, consequentemente, apreciações de fonogramas, registros sonoros e, ainda, de outra parte significativa da imprensa.

Prosseguindo, então, por entre essa trilha histórica e sonora, os dois músicos tocaram em diversas emissoras de rádios de São Paulo e do Rio de Janeiro, sendo contratados para integrarem muitos dos conjuntos regionais que atuavam naqueles espaços de sociabilidade, seja acompanhando os principais cantores do *cast* dessas rádios, seja participando de programas de calouros, ou mesmo comandando atrações e programações específicas dessas emissoras. Em *Gente Humilde: vida e música de Garoto*, o pesquisador Jorge Mello destaca uma passagem interessante sobre a relação entre esses músicos dizendo que "é digno de nota que, mesmo que por um breve período, estiveram juntos na Rádio Guanabara dois dos maiores nomes da música brasileira: Garoto e Jacob do Bandolim".[17]

Investigamos, ainda, se certos adjetivos e algumas das ideias veiculadas pela imprensa da época contribuíram para melhor posicioná-los na história da música urbana e, por extensão, na indústria fonográfica brasileira, impactando não somente suas biografias e historiografias relativas ao tema do choro, assim como o progresso da indústria dos discos e suas tecnologias aplicadas nas criações dos álbuns desses artistas. Como mencionamos anteriormente, Garoto quase sempre seria notado como um representante indubitável da modernidade da música popular urbana, ou seja, como um legítimo moderno; e Jacob, por sua vez, como um homem que insistia na preservação de uma sonoridade tipicamente articulada com heranças pregressas advindas desde pelo menos o XIX, em outras palavras, como um autêntico tradicionalista.

---

[14] Idem. (p.12)
[15] MORAES, José G. Vinci de. *Criar um mundo do nada*: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil. São Paulo: Intermeios, 2019.
[16] DOSSE, François. *O Desafio Biográfico:* escrever uma vida. Trad. Gilson Souza. São Paulo: Edusp, 2009. (p.55)
[17] MELLO, Jorge. *Gente humilde:* vida e música de Garoto. São Paulo: Sesc SP, 2012. (p.107)

Neste sentido, determinados comportamentos e discursos proferidos pelo bandolinista demonstraram essa busca incessante pelo tradicional, chancelando seus posicionamentos frente às transformações ocorridas no gênero: "se os chamados modernos tentarem deturpar o choro, eu, como seu cultor e defensor, virei para a praça pública defendê-lo. Não vão fazer com o choro o que fizeram e fazem com o samba. Eu vou brigar".[18]

No entanto, essa preocupação em cultuar, defender, conservar e, sobretudo, transmitir o choro para além das esferas sociais que consumiam essa sonoridade particular mais usualmente, ampliando, dessa maneira, a própria história desse gênero e, principalmente, gerando uma continuidade histórica para ele que legitimasse boa parte do enredo relacionado, serviriam para ressignificar aquilo que se (re)contou sobre o choro, expandindo as direções e os sentidos pelos quais esse gênero urbano deveria contemplar. Isso se tornou evidente logo que examinamos as biografias de Jacob assim como parte de suas ações relatadas pela imprensa do período que tratavam do bandolinista.

Informações que variaram desde comportamentos que nos demonstraram sua reverência para com figuras mais tradicionais desse mundo do choro como Ernesto Nazareth, um dos compositores mais significativos, responsável pela sistematização da sincopa característica que contribuiu para fixar o tango brasileiro, fato muito lembrado por Mário de Andrade[19]; até outros personagens responsáveis por modificações estéticas dessa musicalidade que, por muitas vezes, proporcionaram alterações significativas que modernizariam todo estilo e o jeito de se tocar e de compor, como Pixinguinha, Radamés Gnattali e outros. De toda forma, nas biografias sobre Jacob, temos, quase sempre, imagens que nos ilustram um homem obcecado pela prática do choro, que buscava elementos genuinamente brasileiros para formatar, com maior precisão possível, a dinâmica e a configuração das rodas de choro e que, "acima de qualquer suspeita", detinha um "forte compromisso com a verdade".[20]

Em contrapartida, Garoto nutria também uma devoção bem especial por Nazareth, o nosso compositor de tangos brasileiros, regravando muitas peças de sua autoria, participando de homenagens realizadas para cultuar a memória dele, transmitidas, por exemplo, pela rádio Educadora de São Paulo: "poucos dias depois de sua morte, ocorrida em 4 de fevereiro de 1934,

[18] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.106)
[19] ANDRADE, Mário de. *Música doce música*. São Paulo: Martins, MEC, 1976.
[20] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

Garoto participou ativamente"[21]. Além disso, existe uma cena, digamos, peculiar que ilustra bem até que ponto funcionava essa devoção de Garoto para com Ernesto Nazareth. [22]

Ou seja, para ambos, o culto de figuras tradicionais desse gênero urbano somado à reprodução de repertórios relacionados com uma herança europeia que vinha, pelo menos, desde o último quartel do século XIX, demarcaram parte importante de suas carreiras e, por conseguinte, os modos de fazer, reproduzir e/ou criar choros.

Finalizando rapidamente essas comparações entre os dois músicos escolhidos para o desenvolvimento desse trabalho, mas, obviamente não encerrando todas as analogias possíveis, tornou-se significativo refletirmos que uma diferença nos salta aos olhos quando analisamos num primeiro momento essas trajetórias, um fato que pode ter influído tanto nas performances deles quanto nos seus processos composicionais, demarcando suas produções e o entendimento que detinham sobre a música brasileira. Sendo pouco mais preciso: Garoto teve uma experiência internacional nos Estados Unidos, no ano de 1939, quando acompanhou Carmen Miranda ao lado do grupo Bando da Lua em uma turnê que duraria cerca de oito meses naquele país. Jacob, por sua vez, como não era dado a viagens, e não sobrevivia estritamente da música, já que era escrivão de polícia da 19ª Vara Criminal do Rio de Janeiro, nunca saiu dos limites geográficos brasileiros.

Assim sendo, tentamos apreciar em qual medida esses deslocamentos, contatos com cenas musicais estrangeiras, como as do jazz norte-americano, relações com músicos de outras nacionalidades, entre outros fatores, refletiram nas principais ideias que cercaram ambos os personagens e, consequentemente, suas músicas. E por falarmos acerca do ritmo de jazz, a figura de Radamés Gnattali, maestro gaúcho, pianista, compositor e arranjador influente na história da música no Brasil, dos mais respeitáveis em matéria de música popular, se tornou uma espécie de mediador cultural na carreira de ambos, impactando suas trajetórias e, ainda, seus processos composicionais.

Tendo trabalhado por cerca de trinta anos na Rádio Nacional, Radamés teve contato direto com os dois músicos, compondo, por exemplo, uma peça antológica para o universo do repertório de choro, a *Suíte Retratos* em 1956, uma composição em que prestava homenagem aos pioneiros do gênero como Pixinguinha, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth e

---

[21] MELLO, Jorge. *Gente humilde:* vida e música de Garoto. São Paulo: Sesc SP, 2012. (p.33)

[22] "– Senhor Aníbal Augusto Sardinha, qual foi o homem extraordinariamente dotado que Deus enviou à terra? – Foi Ernesto Nazareth! – respondeu prontamente o Garoto... – Sacrilégio! – disse enfurecido o professor. – Como ousa misturar o nome de Cristo com nomes profanos? Quem é Ernesto Nazareth? – É um compositor de choros – respondeu Garoto". In: MELLO, Jorge. *Gente humilde:* vida e música de Garoto. São Paulo: Sesc SP, 2012. (p.19)

Chiquinha Gonzaga, dedicada ao bandolinista; e dois anos antes, em 1951, o *Concertino n.2 para violão e orquestra,* destinada à Garoto, uma criação que misturava elementos e formas específicas da música erudita junto de determinadas técnicas e processos composicionais vistos nas composições de Aníbal Augusto Sardinha. Esse *Concertino n.2* seria executado pelo violonista em 1953 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ao lado da Orquestra Sinfônica do Municipal, sob a regência de Eleazar de Carvalho, tendo como solista Garoto que se tornaria o primeiro violonista brasileiro a se apresentar nos palcos do Municipal do Rio.

É muito significativo o fato de que Radamés considerasse as composições de Garoto para violão solista como um dos pilares da modernidade da música popular brasileira, criações que apresentavam harmonias sofisticadas, técnica e rítmica avançada, sendo, não apenas para ele, uma das influências que inspiraram o movimento bossanovista que ocorreria anos mais tarde, já que trazia novas sonoridades e experiências musicais distintas, ou melhor, modernas. Ademais, a relação entre eles foi marcada por muitas atividades profissionais conjuntas, Garoto integrou vários dos conjuntos dirigidos pelo maestro, assim como participou da Orquestra Brasileira da Rádio Nacional, criada por Radamés, uma formação instrumental de excelência, das mais cultuadas no universo das rádios, sobretudo pela atuação que teve no famoso programa da emissora intitulado *Um milhão de melodias*; tornando-se, ainda, o violão preferido do maestro para atuar nas mais diversas gravações dirigidas por ele.

O desenvolvimento de nossa pesquisa se deu também a partir da observação detalhada dos discursos proferidos por Jacob do Bandolim em contextos diversos, como no depoimento prestado ao Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 1967, buscando elementos que demonstraram uma ideia de tradição do choro brasileiro, evidenciando suas práticas e costumes que impactariam boa parte daquele contexto brasileiro de meados do XX e que, de alguma forma, puderam ser comparados não apenas com determinadas anotações que Garoto registrava, mas também com suas composições.

Por outro lado, foi importante analisarmos parte do acervo do arquivo de Jacob do Bandolim, constituído, como ele mesmo ressaltou "ao longo de trinta anos de árduo trabalho"[23], um repositório significativo de informações sobre a música popular e, particularmente, sobre a tradição do choro, contendo cerca de dez mil itens que vão desde gravações, fotos, manuscritos de partituras, até outros itens que informam uma circularidade possível de repertórios entre os chorões, isto é, o trânsito de ideias sonoras que impactaram o desenvolvimento desse gênero urbano; bem como cartas pessoais e outros documentos conservados pelo bandolinista.

[23] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.100)

Sobre esse assunto em especial, a atuação de Ary Vasconcelos para que o arquivo pessoal de Jacob permanecesse no Rio de Janeiro foi fundamental. Jornalista, escritor e crítico musical carioca, Ary foi responsável por estabelecer uma divisão didática que contemplava a história desse gênero urbano em gerações, da primeira, integrada por artistas nascidos em meados do XIX até a sexta geração, composta por nomes nascidos a partir das décadas de 1930/1940. Além de criar "um manifesto, assinado por uma plêiade de artistas e intelectuais, com cerca de duzentas ilustres assinaturas"[24] que foram endereçadas para esposa de Jacob, Adylia, na tentativa de manter o acervo do bandolinista na fluminense, Ary teve forte influência nos estudos sobre o choro no Brasil. Assim, observamos, então, parte da relevância que este acervo particular detém para com a música popular brasileira, sobretudo daquele contexto de meados do XX, bem como certas redes de sociabilidade que envolveram a figura de Jacob e de seu legado, lembrando que para ele seu "arquivo era o seu mundo".[25] Dito isto, Jacob nos explicaria em certa feita:

> Até que apareceu o primeiro arquivo que é o Arquivo do Almirante. Embora, não resta dúvida, o Almirante tenha um arquivo mais completo porque abrange vários gêneros da nossa música brasileira. *O meu arquivo é mais específico*. *Ele pertence à fase, digamos, instrumental da nossa música nacional*.[26]

Ou seja, nesta fala podemos notar não apenas uma preocupação em documentar sua trajetória artística, demarcando sua atuação no cenário brasileiro, como também a ideia de transmissão dessa história em particular faria de Jacob, diferentemente de Garoto, um homem defensor da tradição do choro e, essencialmente, um símbolo da memória dessa música urbana. Por esse aspecto, foi possível examinarmos parte de seus registros juntamente com as teorias da memória, mas não apenas, visto que utilizamos outros conceitos advindos da Análise do Discurso e seus desdobramentos.

Em nossa pesquisa, portanto, alguns campos epistemológicos da historiografia e outras disciplinas auxiliares foram utilizadas no decorrer de todo esse processo composicional. Destacamos, em um primeiro momento, a história comparada e suas articulações necessárias para o exame desse duplo recorte que estabelecemos para essa pesquisa, lembrando sempre da ideia de "iluminação recíproca" que nos serviu como um fio condutor para todo o trabalho. Por visar escritas biográficas e autobiográficas desses personagens, lançamos mão de parte das

[24] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.102)
[25] Idem. (p.98)
[26] Ibidem. (p.97)

teorias discursivas para analisarmos certos documentos relativos ao assunto e que se relacionaram com ambos os músicos. Agora, precisamos pontuar brevemente a ideia central que advém dos estudos discursivos, ou seja, a noção de que "a formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito".[27]

Precisamos definir um pouco mais o que estamos tratando quando destacamos a ideia de formação discursiva que, em nossa perspectiva, se apresenta muito articulada com a noção de interdiscurso, isto é, um já-dito compartilhado entre os sujeitos que narram e que ressignificam um determinado passado. Dessa maneira, "uma formação discursiva não é um espaço estrutural fechado, já que ela é constantemente 'invadida' por elementos provenientes de outros lugares (outras formações discursivas) que nela se repetem" [28]. Elas podem, portanto, recompor, de uma forma mais ampla, aquilo que se pretendeu contar.

Nesse campo de escolhas teórico-metodológicas nos apoiamos em ideias de tradição, inventadas ou não, formuladas por autores como Hobsbawm, Williams e outros pesquisadores da história cultural; buscando conceitos que puderam ser trabalhados juntos aos registros memorialísticos desses personagens, na historiografia do choro brasileiro e nas cenas musicais referentes. Por fim, a noção de cena se mostrou necessária para a realização desse trabalho já que mobiliza "uma variedade de perspectivas interdisciplinares que ela consegue aproximar". Como ressaltaria Will Straw, "cena é um meio de falar da teatralidade da cidade, da capacidade que a cidade tem para gerar imagens de pessoas ocupando o espaço público de formas atraentes".[29] Naturalmente os conhecimentos da linguagem musical, as noções de apreciação musical, análise harmônica, entre outras práticas e saberes específicos do campo da música se mostraram de profunda importância para uma observação mais ampla.

Encerraremos nossa introdução transcrevendo um trecho de um depoimento de Dalton Vogeler, músico e produtor musical, integrante do conjunto de Waldir Azevedo, compositor de *Balada Triste*, música gravada em 1958 e que obteve muito sucesso na voz do cantor Agostinho dos Santos. Dalton, então, nos diz em seu depoimento que: "Jacob jorrava talento. Foi um dos únicos sujeitos que eu digo, sem receio mesmo, que se não era, se aproximou mais dos gênios. Eu posso dizer que conheci dois gênios: foram Jacob e Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto".[30]

---

[27] ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso*: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015. (p.41)
[28] CHARADEAU, Patrick. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2016 (p.241)
[29] SÁ, Simone Pereira; JUNIOR, Jader Janotti (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, 2013 (p.12)
[30] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte,1997 (p.55)

CAPÍTULO 01 – O MOLEQUE DO BANJO E O MAGO DO BANDOLIM

1.1 – Heranças musicais, velhos chorões, novas sonoridades e primeiras gravações

As representações do passado do choro no Brasil, observadas na historiografia desse gênero musical, estiveram, muitas vezes, atreladas com ideias de tradição, de autenticidade e daquilo que pôde ser considerado, na época, como uma sonoridade genuinamente brasileira; constituindo-se como parte expressiva do desenvolvimento histórico dessa música urbana, gestada no Rio de Janeiro desde meados do XIX e, dentre muitos aspectos, ilustrando diversos elos de continuidade histórica naquele contexto brasileiro em particular.

Neste sentido, desde os primórdios dessa música urbana, junto das experiências sonoras que transformaram os ritmos que mais se praticavam no Brasil oitocentista por meio de uma formação típica, isto é, composta por flauta, violão e cavaquinho, o chamado terno; esse balaio sonoro de musicalidades distintas, articuladas com as ideias preservacionistas mais utilizadas no período, viria, então, a constituir aquilo que se denominou choro – no início mais um estilo e uma maneira de se tocar, tendo se "fixado como gênero musical de forma definida na primeira década do século XX"[31].

Essa sonoridade passaria, então, a ilustrar boa parte das tradições que se perpetuavam por meio das práticas dadas através das rodas de choro nos quintais, em saraus e reuniões festivas que ocorriam, por exemplo, nos salões e em exibições artísticas em outros espaços de sociabilidade tais como os teatros, apresentando músicas que se articulavam, em muitos casos, com ideias de brasilidade, de pureza, "daquilo que é nosso"; ou seja, ao lado de concepções que marcaram fortemente a constituição de nossa música popular urbana e que foram reproduzidas e disseminadas pela crítica musical de meados do XX, estabelecendo-se, assim, um imaginário que seria partilhado e difundido entre o grupo social dos chorões.

Sendo assim, tanto as biografias de um Joaquim Callado, um Pixinguinha, ou mesmo, de Jacob do Bandolim e de Garoto, ou seja, relatos sobre músicos que foram fundamentais para a compreensão da história do choro, defensores deste estilo musical, da maneira de se tocar e criar nesse gênero; estes personagens marcariam toda construção de um panorama histórico acerca dessa musicalidade urbana, através de suas histórias de vida, naturalmente atreladas com essa ideia de construção de uma sonoridade que contemplasse as coisas do Brasil.

---

[31] REZENDE, Gabriel S. Souza Lima. *A história (des)contínua*: Jacob do Bandolim e a tradição do choro. São Paulo: Ed. Alameda, 2020. (p.25)

Essa musicalidade esteve, portanto, fortemente ligada às ideias de conservação, manutenção e transmissão de hábitos e costumes relativo ao mundo particular dos chorões, mas não apenas. Também esteve conectada a noções que envolviam ideias de pureza e autenticidade do material musical utilizado, seja por meio de um resgate intencional de uma paisagem sonora antiga que certos personagens realizavam – como Jacob, por exemplo – buscando, através dos sons e das partituras que circulavam naquele meio específico, os velhos tempos, isto é, os tempos de outrora reproduzidos por meio de sonoridades específicas combinadas com histórias particulares que foram por inúmeras vezes recontadas naqueles espaços de sociabilidades mais usuais como as rodas de choro. Ou seja, essa sonoridade colaborava, de alguma maneira, para perpetuar fatos dignos de serem rememorados por aqueles que consumiam a música do choro, por assim dizer. Neste sentido, a musicalidade proveniente das rodas de choro seria responsável pela atualização de tradições musicais populares advindas do XIX, observadas, ainda, nas gravações realizadas já na década de 1920, ou mesmo antes disso, com o advento das bandas militares e toda produção fonográfica relativa a elas.

Um exemplo significativo foram os fonogramas produzidos logo no início do XX, na primeira década, realizados pela gravadora Odeon a partir de gravações da banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, regida, na época, pelo famoso maestro da Ilha de Paquetá, o músico Anacleto de Medeiros, uma figura emblemática da história dos primórdios do choro, mas não apenas, servindo também como ponte para melhor compreendermos essa usina sonora e rítmica que integrou a constituição desse gênero urbano. Ainda que esses aspectos marcassem toda dinâmica constituinte da cena do choro em sentido amplo, já que articulavam grupos sociais diversos e sonoridades distintas, no entanto, seria, então, a partir do paradigma de "vida e obra", emprestado dos estudos sobre música erudita, que se (re)contaria e escreveria boa parte da história do choro no Brasil, minimizando aspectos significativos de todo processo envolvido.

De toda forma, a partir de 1870, com a atuação do flautista Joaquim Antônio Callado no conjunto "Choro Carioca", "um dos mais requisitados para as audições na cidade"[32], essa musicalidade carioca seria veementemente marcada por experimentações e readaptações de ritmos e sonoridades que indicariam, dentre outras questões, todo o caráter híbrido que integrou essa tradição em particular, pouco problematizado pela historiografia relativa. Neste sentido, é possível notarmos boa parte desses atributos musicais que abarcam esse amálgama sonoro, digamos assim, por meio de uma escuta ativa de peças e análise de partituras como as de *Lundu característico*, de Callado, ou mesmo, *Batuque*, tango característico de Henrique Alves de

[32] DINIZ, André. *Joaquim Callado:* o pai do choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. (p.36)

Mesquita, um importante compositor da história do choro e professor do flautista mencionado; composições que fazem, por exemplo, alusão a estes hibridismos logo nos títulos e que, por outro lado, caracterizam a variada produção de artistas relacionados com os princípios do choro, ou seja, artistas muito articulados com uma musicalidade marcada por uma herança europeia ainda no XIX.

Entrementes, tanto nas músicas criadas e arranjadas por Anacleto de Medeiros e, ainda, outras compostas por Ernesto Nazareth, por exemplo, um pianista de sólida formação musical, referência obrigatória para se pensar na história particular desse gênero, é possível notarmos parte desses hibridismos sonoros, decorrentes daquela herança cultural múltipla novecentista. Ou seja: já nas composições de personagens que integraram o que se convencionou denominar como a primeira e a segunda geração de músicos do choro no Brasil[33], são significativas as diferenças de sonoridades praticadas naquele momento, ao menos no que se refere aos arranjos, aos motivos melódicos escolhidos, aos aspectos rítmicos desenvolvidos, entre outros elementos estético-musicais que contrastavam com uma sonoridade popular típica do século XIX ou, em outras palavras, mais atrelada ao tradicional advindo das danças de salão.

Destarte, como amostra desse arcabouço sonoro que mencionamos, basta compararmos gravações da polca *Cabeça de Porco*, de 1906, do maestro de Paquetá, executada pela própria Banda do Corpo de Bombeiros, e *Rayon D'Or*, polca de Nazareth, executada pela Orquestra Pan America, em 1928, ambas registradas pela Odeon; composições que, embora anotadas com o mesmo ritmo nos discos, possuíam coloridos musicais muito distintos, os quais podemos constatar logo em uma primeira apreciação musical desses fonogramas que demarcaram, entre outros fatores e de forma desigual, as estruturas rítmicas em torno da polca europeia reproduzida no Brasil, bem como suas variações sonoras e de sotaques particulares dados por meio das execuções promovidas pelo naipe de sopros.[34]

De todo modo, o que tentamos pontuar aqui é que havia um leque de possibilidades sonoras que estava à disposição dos compositores de choros, possibilidades que tangenciavam questões harmônicas, rítmicas e melódicas específicas, influenciando boa parte das acepções daquilo que se entendia como adequado para o uso nesse gênero urbano e, mais ainda, grande parte das sonoridades advindas desse extenso arcabouço cultural herdado do XIX quase sempre tiveram espaço nessa musicalidade, ao menos para remeter a própria história do choro que se

---

[33] VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso ETC (História e Inventário do Choro).* Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1984. (p.17-23)

[34] É possível ouvi-las através do portal eletrônico IMS, Instituto Moreira Salles. Disponível em: www.discografiabrasileira.com.br Acesso em: 7 de jun. de 2022.

pretendia disseminar, seja musicalmente e/ou historicamente, reafirmando, portanto, o valor que essa música urbana detinha no cenário brasileiro de maneira geral.

Neste sentido, certos pesquisadores argumentaram que o choro, ao lado do samba, seriam os responsáveis diretos pela confluência de diferentes ritmos praticados naquele contexto urbano passado, influenciado por valores estético-musicais provenientes desde a *belle époque* carioca, gerando, por outro lado, uma mistura de conteúdos e formas musicais que se legitimariam logo nas primeiras décadas do XX, transformando nossa música popular. Assim,

> A fusão das mencionadas manifestações europeias com as já existentes aqui, casos da modinha, do lundu, da fofa, do fado, do batuque, da chula, do cateretê, do jongo e, em seguida, do maxixe, engendrou uma forma musical urbana [...]E esses produtos híbridos, resultantes da junção de elementos desiguais, passaram à história na qualidade de antepassados diretos dos gêneros musicais que, bem à frente, foram chamados samba e choro [35]

Agora, ainda que esse debate sobre autenticidade e pureza na música popular estivesse presente com maior efetividade desde, pelo menos, os anos de 1930 e, mais notadamente na imprensa dos anos de 1950 devido a profunda invasão de boleros e outras "estrangeirices" – destacamos aqui a Revista da Música Popular, uma publicação significativa para entender parte importante do imaginário dos intelectuais da época debruçados sobre o assunto música popular, e que trazia logo na capa de sua primeira edição de 1954 a imagem de Pixinguinha e, na edição comemorativa de um ano deste periódico, a figura de Jacob do Bandolim –, podemos dizer que essas questões detiveram uma longa duração no universo intelectivo de jornalistas, escritores e artistas, impactando suas produções, seus posicionamentos frente ao desenvolvimento da cultura brasileira de modo geral e, por extensão, a música que criaram e reproduziram.

Tanto é assim que já em agosto de 1969, numa gravação da apresentação de seu último programa veiculado pela Rádio Nacional, intitulado "Jacob e seus discos de ouro"("Música brasileira de várias épocas", jargão utilizado pelo bandolinista nessa atração sonora), o músico iniciava sua atração dizendo claramente para todos seus ouvintes: "Pra nós, apaixonados pela música brasileira *pura*", exibindo curiosamente na sequência a *Suíte Retratos* de Radamés Gnattali, composição de 1956 dedicada ao próprio bandolinista e que serviu de esteio para uma espécie de inovação no gênero, visto que apresentava concepções harmônicas e melódicas bem avançadas para um repertório que, de alguma forma, se queria típico.

---

[35] FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *Sentinelas da Tradição*: a constituição da autenticidade no samba e no choro. São Paulo: Editora USP, 2018. (p.33)

De todo modo, certos aspectos desse episódio mencionado, mas não apenas, nos chamaram atenção para compreendermos a ligação que o músico pesquisador e compositor carioca Jacob do Bandolim detinha para com o universo da música popular, especialmente do choro, suas tradições e seus criadores, reformuladores e continuadores, por assim dizer.

Nascido no Rio de Janeiro em 1918, filho do farmacêutico Francisco Bittencourt e da dona de casa com nacionalidade polonesa, Raquel Pick, [36] viveria sua infância aos arredores do bairro da Lapa, uma zona "muita desacreditada naquela época, como até hoje", segundo ele próprio nos informa em seu depoimento prestado ao Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro, o MIS/RJ, no ano de 1967. A despeito de uma infância turbulenta e desafiadora, Jacob transformaria substancialmente a música popular brasileira, especialmente o choro e seus desdobramentos naturais como as rodas, as gravações, o estilo, dentre outros fatores e, além disso, através de diversos comportamentos que influenciaram direta ou indiretamente esse ritmo urbano e que foram responsáveis por modificar parte importante desse saber artístico.

De antemão suas qualidades como compositor e intérprete, responsável pela criação de uma "escola" do bandolim brasileiro, cultuada e seguida por inúmeros músicos até os dias atuais, pela maneira singular de se palhetar esse instrumento, a posição das mãos que inferia sobre ele, suas ornamentações típicas com trinados, mordentes e outros adornos que conferem maior expressividade à música, entre diversos outros motivos, fizeram de Jacob uma figura ímpar na história da música no Brasil; assim como o fato dele ser um pesquisador muito engajado com e do "nosso populário" (como ele mesmo dizia), quase sempre inserido nos arquivos e envolvendo-se com os bastidores da música brasileira. Assim, merecem uma atenção mais detalhada e como nos diz sua biógrafa Ermelinda Paz,

> Sua atuação como *pesquisador* trouxe de volta os sons já esquecidos do passado. Sua magistral *interpretação* colocou-o no *cenário musical* como o mago do bandolim. Suas *composições* vêm se tornando o esteio para os iniciados na arte do choro, e muitas delas são verdadeiros clássicos da música popular brasileira.[37]

Agora, acerca da *Suíte Retratos* de Radamés que tratamos antes, isto é, uma composição do "eterno experimentador"[38] de nossa música brasileira, radicado no Rio de Janeiro desde o início dos anos de 1930; essa suíte, executada naquele último programa de Jacob, um conjunto

---

[36] Em nova biografia sobre o músico, Gonçalo Júnior constatou que Raquel Pick trabalhava como cafetina na Rua Joaquim Silva, no bairro da lapa. Ver SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020.

[37] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.13) *Grifos nossos*

[38] BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali*: o eterno experimentador. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

de peças menores dedicadas ao bandolinista que se dispôs a gravá-la em 1964, após uma imersão na análise dessa partitura e, como ele mesmo nos informa em carta endereçada ao maestro gaúcho, após uma retomada dos seus estudos de teoria musical; para Jacob essa música representava algo tradicional do choro, ainda que estivesse arranjada para bandolim e orquestra. *Retratos*, como ficou conhecida no meio, "foi arquitetada para homenagear quatro compositores que Radamés considerava os pilares fundamentais da música brasileira"[39].

Ou seja: a escolha dessa música, naquele último programa sonoro, representava, então, parte das tradições do choro articulada com os primórdios desse estilo, já que os homenageados, com exceção de Pixinguinha, eram muito articulados com a herança musical do XIX. E, embora seu arranjo para bandolim e orquestra de cordas contrariasse a formação típica deste gênero urbano como eram os conjuntos regionais que reproduziam essa musicalidade, e, além do mais, ela se utilizasse de harmonias rebuscadas que estampavam uma sonoridade mais moderna abarcando influências pouco usuais na sonoridade característica buscada por aqueles conjuntos, ainda assim, para o bandolinista essa composição podia ser vista como representativa do "nosso populário" e, por que não, de um choro tradicional.

Retratos, dividida em quatro partes, tinha como inspiração algumas das composições dos ícones do choro, a saber: *Carinhoso* de Pixinguinha (choro), *Expansiva* de Ernesto Nazareth (valsa), *Três Estrelinhas* de Anacleto de Medeiros (*schottisch*) e, finalizando com o *Corta-Jaca* de Chiquinha Gonzaga (maxixe). O maestro comporia, então, uma suíte que seria considerada na história desse gênero em particular como "um divisor de águas na história do choro"[40]. Tomando emprestado motivos melódicos das obras mencionadas e, também, reestruturando as cadências harmônicas já bem conhecidas com novas abordagens sonoras, o maestro gaúcho nos apresentaria parte de heranças musicais advindas não apenas do choro, misturadas com os estilos diversos que figuravam no país, dentre os quais podemos citar um repertório romântico proveniente da música erudita e orquestral, de tradição europeia, assim como se utilizaria muito do naipe de cordas para a condução dos temas propostos, uma característica muito comum em repertórios do jazz americano, sobretudo nos tempos do *swing* jazz e suas orquestrações.

Em uma carta de outubro de 1964 endereçada para Radamés, Jacob ressalta toda sua devoção para com o maestro e, dentre outras questões tratadas nela, destaca seus processos musicais que envolveram sua preparação para a gravação de *Retratos*: "hoje minha cantilena é

[39] CAZES, Henrique. *Choro*: Do quintal ao municipal. São Paulo: Ed. 34, 1998. (p.127)
[40] Idem.

outra: ‘mais do que ensaiar, é necessário estudar!”.[41] Observamos também nessa carta, ainda que brevemente, uma construção de acepções das mais recorrentes entre a crítica musical, muito explorada em décadas anteriores aos anos de 1960, a saber: uma distinção típica e pouco precisa entre uma música que poderia ser considerada como séria e outra vista como ligeira, sem a necessidade de estudo para traduzi-la e/ou cria-la, advinda da espontaneidade, digamos assim. Nas palavras de Jacob sobre seus processos para gravar *Retratos*,

> [...] o prêmio de todo esse esforço foi maior que todos os aplausos recebidos em trinta anos: foi o seu sorriso de satisfação! [...] Não depois de *um chorinho qualquer*, mas, sim, em função de *algo mais sério*. [...] E se até hoje existia um Jacob feito exclusivamente à custa de seu próprio esforço, de agora em diante há outro*, feito por você*, pelo seu estímulo, pela sua confiança e pelo talento que nos oferece e que poucos aproveitam.[42]

Prosseguindo nesse diapasão, o disco que trazia *Retratos*, isto é, o LP lançado no ano de 1964 denominado “Concerto para bandolim, orquestra de cordas, violão e cavaquinho”, pela gravadora CBS, trazia, ainda, pelo lado B, outras composições de Radamés feitas para serem executados por piano solo, e que nesta gravação foram interpretadas pelo próprio maestro. Das oito peças que compõem este lado, *Moto Continuo* talvez seja a que melhor represente boa parte das experimentações rítmico-harmônicas concebidas pelo maestro quando se utiliza, por exemplo, de um baixo contínuo executado sempre em *ostinato*, costurado com tonalidades que tangenciam as escalas de tons inteiros (muito apreciadas por compositores ultra românticos como Debussy e Ravel), uma característica sonora que demarcava, dentre outros fatores, o temperamento inovador do maestro arranjador.

Ou seja: se por um lado o disco *Retratos* recuperava antigas tradições musicais urbanas e, sobretudo, homenageava os músicos das primeiras gerações do choro, além de seu repertório canônico por meio da interpretação de Jacob, isto é, um dos personagens mais destacados do movimento preservacionista de meados dos anos de 1960 em matéria de choro, como era o que ele representava naquele contexto; por outro, o maestro se arriscava num repertório bem mais moderno para o período em questão, com harmonias melhor elaboradas através de músicas que apresentavam inovações que pouco tinham a ver com uma ideia recorrente de choro tradicional, sentidos que, como sabemos, quase sempre se pretendia conservar nos repertórios reproduzidos e transmitir para as novas e futuras gerações.

---

[41] “Meu bom Radamés: sinto-me com 15 anos de idade, comprando um bandolim de cuia e um método simplório na loja do Marani & Lo Turco, lá no Maranguape...Vou estudar bandolim!” *In*: PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim.* Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.188)

[42] Idem. (p.188)

À época dessa gravação de *Retratos*, Jacob do Bandolim figurava nos quadros da RCA Victor, e mesmo com todas as desavenças que detinha com o diretor daquela empresa, Ramalho Neto, principalmente devido as baixas vendagens de seus discos naquela década e, ainda, por uma suposta ignorância cultural dele, declarada por Jacob em seu depoimento ao MIS/RJ; contraditoriamente o bandolinista, que sempre fazia questão de afirmar não ser um profissional da arte dos sons, provavelmente conseguiu realizar tal empreendimento porque não dependia do mercado fonográfico para sobreviver, já que passara em um concurso público se tornando escrivão de polícia da 13ª. Vara Criminal do Rio de Janeiro. Sua primeira biógrafa, Ermelinda Paz, nos diz que ser um serventuário da justiça gerava para ele "independência financeira [que] era essencial para Jacob, pois para poder ter personalidade no meio musical era preciso não depender financeiramente dele".[43]

Agora, retornando para seu disco de estreia, gravado pela Continental em 1947, Jacob esteve acompanhado por César Faria e seu Conjunto, num 78 rpm que trazia de um lado uma música sua que faria certo sucesso na época, o *Treme Treme*, um choro constituído em três partes, desenvolvido na tonalidade de dó maior que "mais parecia um samba acelerado, em arranjo influenciado pela batucada tradicional do samba carioca das décadas de 1910 e 1920"[44]; e, pelo lado B desse mesmo disco, uma composição de Bonfiglio de Oliveira – um importante chorão nascido no final do XIX, trompetista e integrante, dentre outros, do grupo da Guarda Velha e do Diabos do Céu – a valsa *Glória*, que posteriormente recebeu letra de Branca Coelho em 1931. No entanto, sua versão instrumental atingiu maior projeção no cenário musical.

Assim, já naquele primeiro disco Jacob exibia, sobretudo na valsa *Glória*, sua maneira peculiar de tocar o bandolim, com palhetadas e sons aveludados, repletos de ornamentações, além de aparecer também os improvisos característicos do estilo, indicando, de certa maneira, como se desenrolaria boa parte de sua performance em sua discografia, ao menos no princípio de sua trajetória artística, concebendo, então, um disco que fora "bem recebido pelas rádios e pela imprensa".[45]

Dos quatro primeiros discos de 78 rpm do bandolinista, gravados pela Continental, três deles foram constituídos por composições de Jacob que figuraram ao lado de músicas daqueles que podemos chamar de "os heróis da velha guarda" [46], concepção frequentemente usada na historiografia do gênero, trazendo referências sonoras encontradas tanto nas histórias contadas

[43] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.18)
[44] SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.139)
[45] Idem (p.139)
[46] Expressão largamente utilizada pelo carteiro Alexandre Gonçalves Pinto em seu livro *O choro* de 1936.

por velhos chorões como naquelas pesquisadas pelo músico, além das pesquisas independentes que o bandolinista realizava sobre o repertório tradicional. Lembramos aqui que já no início da década de 1930, segundo seu próprio depoimento de 1967, Jacob iniciaria a constituição de seu famoso arquivo, deixando evidente, desde sempre, sua verve de pesquisador de nossa música popular brasileira.

Outro ponto bem relevante consiste na representação do artista no mercado de discos de choro e no impacto que ele obteve na indústria fonográfica de modo geral, visto que "com os primeiros discos de Jacob, o choro começava a viver seu segundo grande momento de reconhecimento no mercado fonográfico, depois dos tempos de Luperce Miranda".[47] Sobre sua primeira gravação, o *Treme Treme* contido no disco de 1947, destacamos o que Henrique Foréis Domingues, o Almirante, diria sobre esse fonograma em *O Pessoal da Velha Guarda*, um de seus muitos programas de rádio:

> O nosso queridíssimo Jacob do Bandolim, figura marcante da música popular de nossos dias, *campeão de brasilidade*, batalhador incondicional de nossas *músicas de ontem e de hoje*, acaba de fazer sua primeira gravação, ouvintes. [...]E nós o trouxemos hoje ao microfone da Velha Guarda, para dar ciência a todos os seus admiradores de que já o podem ter em suas casas graças aos discos que registram sua virtuosidade. *Jacob é o novo da velha guarda*. [48]

Com relação a esse grupo de quatro discos da Continental, a exceção ficaria por conta do terceiro álbum, gravado em 1948, no qual o bandolinista apresenta, então, duas composições próprias, ao lado do regional de César Faria. São elas *Remelexo*, um choro sambado, em que o violonista Fernando Ribeiro, falecido prematuramente, se destacou na invenção do fraseado executado logo no começo da gravação; e, pelo lado B, *Feia*, uma valsa típica com subtítulo *Pertinho do Céu*, composta em homenagem a filha de um amigo pessoal do bandolinista que estava doente, criada, então, a partir do "improviso que Jacob fez em um sarau".[49] Contando com uma extensa introdução, *Remelexo* pode nos sugerir que, por mais tradicionalista que Jacob fosse em seus discursos proferidos, ainda assim ele passeava por experimentações sonoras significativas para o gênero, como a própria utilização de um ritmo pouco mais moderno, como o choro sambado, mesmo que já existisse em músicas como o *Um a Zero (1x0)* de Pixinguinha,

---

[47] SILVA JUNIOR, Gonçalo. Um coração que chora: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.147)
[48] Transcrição do terceiro programa de Almirante, *O Pessoal da Velha Guarda*, exibido na Rádio Tupi entre os anos de 1947 e 1952. In: http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-de-dados/18-radiofonia/444-pessoal-da-velha-guarda-2 Acesso em: 25 de jun. de 2022. *Grifos nossos*.
[49] SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.148)

por exemplo, mas que colaborava para que novas sonoridades viessem a formatar, ou mesmo, consolidar outras maneiras de se reproduzir o choro.

Pelo segundo disco, lançado em março de 1948, temos *Salões Imperiais*, uma valsa de sua autoria na qual buscava "todo o estilo das velhas valsas brasileiras de uma época que não viveu, mas o fascinava", valsa que seria, naquela ocasião, a grande aposta do bandolinista para o sucesso desejado; e, pelo lado B, *Flamengo*, uma releitura de uma composição tradicional de Bonfiglio de Oliveira, choro que viria a se tornar seu primeiro grande sucesso nas rádios daquele ano e, conforme nos informa o jornalista Gonçalo Júnior, autor de outra biografia sobre Jacob, "estima-se que a Continental tenha vendido mais de cem mil unidades do choro".[50]

Entretanto, a releitura de *Flamengo* feita por Jacob, ou seja, o arranjo proposto junto da inserção de novas notas que complementavam a melodia original, assim como os sotaques rítmicos diversos presentes naquela gravação, executada com sonoridades, digamos, mais brejeiras, entre diversos outros elementos; influenciaria não apenas o repertório e a maneira dos chorões executarem esse choro ao longo do XX, mas, também, esta versão do bandolinista seria consagrada nas rodas de choro pelo Brasil e, sobretudo, se tornaria um modelo paradigmático de reprodução do choro de Bonfiglio e "com o tempo, só perderia em regravações de choro para *Carinhoso* e *Tico-tico no fubá*".[51] Neste sentido, essa releitura colaborou fortemente para uma questão decisiva no tocante à relação do choro com a indústria de discos; além do mais, o *Flamengo* de Jacob serviu para suscitar a famosa "batalha de solistas", um episódio bem conhecido na historiografia desse gênero, isto é, as disputas promovidas entre os principais instrumentistas das gravadoras que atuavam neste segmento musical, considerados, então, como os melhores solistas na época, pertencentes a diferentes companhias fonográficas. Essa "batalha de solistas" fomentada a partir daquele fonograma teve como protagonistas além de Jacob do Bandolim pela RCA Victor, Waldir Azevedo pela Continental, e, por fim, Garoto, pela gravadora Odeon.[52]

Em seu quarto disco de 78 rpm, lançado em 1949, Jacob do Bandolim grava *Cabuloso*, um choro de sua autoria, concebido em três partes, na tonalidade de ré menor, utilizando a tradicional forma rondó estruturada em frações que se alternam após a segunda repetição dela, sempre retornando para o motivo principal contido na primeira seção (AABBACCA). Este choro apresentava pausas marcantes logo no início da exposição do tema principal contido na parte A, destacado por acentuações precisas que costuram seus motivos melódicos.

---

[50] Idem. (p.145)
[51] Ibidem. (p.145)
[52] Ver: CAZES, Henrique. *Choro*: Do quintal ao municipal. São Paulo: Ed. 34, 1998. (p.102)

Já pelo lado B do disco de 1949, temos, então, *Flor Amorosa*, verdadeiro clássico do repertório dos chorões desde, pelo menos, fins do XIX e, acima de tudo, um símbolo que representava a musicalidade dos tempos de outrora, dos salões e reuniões festivas daquele século. A polca de Joaquim Antonio Callado, nesta versão do bandolinista, ainda se constituiria numa referência considerável nas práticas das rodas de choro, visto que trazia não somente as acentuações típicas de Jacob que davam um colorido especial à música do flautista, aludindo para uma espécie de sotaque lusitano, principalmente no modo de tanger as cordas desse instrumento, resultando numa sonoridade ibérica característica, mas também o bandolinista variava a execução do tema principal, provocando pequenas surpresas na audiência que serviam para prender a atenção dos ouvintes e ampliar o arcabouço temático desta música.

Paralelamente, em meados da década de 40 e, também na primeira metade dos anos de 1950, Aníbal Augusto Sardinha fazia um enorme sucesso nas rádios de São Paulo e do Rio Janeiro, apontado pela crítica musical do período e por muitos colegas de profissão como um dos melhores solistas de cordas de todos os tempos, um verdadeiro virtuose que, naturalmente, rivalizava com músicos do porte de Waldir Azevedo e do próprio Jacob do Bandolim.

Nascido na cidade de São Paulo no dia 28 de junho de 1915, Garoto era filho de imigrantes portugueses, sendo o quinto filho do casal Antônio Augusto Sardinha e Adosinda dos Anjos Sardinha, o primeiro deles nascido em terras brasileiras. Passaria sua infância na Vila Economisadora, bairro operário da cidade bandeirante, situado na região central aos arredores do bairro da Luz. Logo cedo, Aníbal se interessou por música e, também, por instrumentos musicais diversos, ganhando inicialmente o apelido de "moleque do banjo".[53]

Já no final da década de 1920, acompanhou os primeiros conjuntos musicais presentes na cena musical paulistana, tais como o "Conjunto Verde e Amarelo", liderado pelo cantor de modinhas e seresteiro Paraguassu, nascido no ano de 1890, com o nome de batismo Roque Ricciardi, conhecido como "italianinho do Brás" e tutor responsável por Garoto na época, Este Conjunto "era integrado por José Sampaio e Pilé, nos violões, Fernando Chaves, no bandolim, Veríssimo e Atilio Grany, nas flautas e Garoto no banjo"[54]. Além disso, Garoto integrou outro importante conjunto para a cena paulista como os "Chorões Sertanejos", liderado por Raul Torres, cantor e compositor de Botucatu, nascido em 1906, apelidado de "Bico Doce"; e

[53] MELLO, Jorge. *Gente Humilde*: vida e música de Garoto. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2012. (p.17)
[54] Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/paraguassu/ Acesso em: 12 de out. de 2023.

Armandinho Neves, um importante violonista da cidade de Campinas, atuante nos conjuntos regionais de São Paulo e, também, compositor de obras específicas para violão.[55]

No ano de 1930, com cerca de quinze anos, Garoto gravaria seu primeiro disco pela Parlophon, apresentando, então, duas músicas de sua autoria, *Bichinho de queijo* (maxixe) e *Driblando* (maxixe-choro), fonograma registrado com um duo musical, tendo ele próprio na execução do banjo e ao violão o músico Serelepe. Essas primeiras composições de Aníbal Sardinha funcionariam como um resgate de tradições já esquecidas, talvez porque o maxixe pudesse representar um tipo de declínio sofrido pelo ritmo naquela década, visto que essa sonoridade ainda era muito identificada com o século XIX, além de ser uma espécie de gênero maldito da época ou, como diria o cronista Jota Efegê, uma dança excomungada.[56] Entretanto, desde suas primeiras incursões no mercado fonográfico brasileiro, Garoto fora apontado como um músico moderno, "um improvisador emérito, [que] criou novas estruturas para o violão que o transformaram em elo entre a música popular e a erudita diminuindo o hiato existente entre ambas".[57]

Por outro lado, sua estreia no mundo das rádios ocorreu pela Rádio Record de São Paulo e, já no ano de 1931, foi convidado para integrar o conjunto regional da Rádio Educadora da mesma cidade, onde tocava cavaquinho e bandolim, ilustrando, assim, sua versatilidade nos instrumentos de cordas logo no início de sua atividade musical profissional. Frisamos, por meio dos apontamentos do músico Mário Albanese, pianista e maestro criador do *Jequibau*, um ritmo exótico de cinco tempos aparentado com o jazz e parte da bossa nova e, também, amigo pessoal de Aníbal, que "a entrada de Garoto no cenário musical se dá em um momento em que, embora incipientes, novas mídias despontavam: o rádio, o disco e até o cinema. Em São Paulo, havia as rádios Cosmos, Record e Educadora".[58]

No ano de 1936, Garoto e Aymoré, um dos seus primeiros parceiros de sua vida musical profissional, seriam convidados por Silvio Caldas para integrarem a cena musical carioca, logo após acompanharem o cantor em uma temporada de espetáculos ocorrida nas cidades de São Paulo e de Santos. O "caboclinho querido" os convida, então, para atuarem em uma das mais famosas emissoras cariocas, a estação de rádio Mayrink Veiga (PRA 9), sendo indicados pelo

---

[55] Ver ANTONIO, Irati e PEREIRA, Regina. *Garoto, sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982 e Ver Gente humilde

[56]"A denominação maxixe s6 apareceu bem tarde (em fins do século XIX) nas partituras de piano, de bandas militares ou particulares (incluindo-se no grupo destas últimas as "liras", "charangas" e "furiosas") e nas dos "choros", como, genericamente, durante muito tempo, foram denominados os pequenos e precários conjuntos de músicos." *In*: EFEGE, Jota. *Maxixe*: a dança excomungada. Rio de Janeiro: Conquista, 1974. (p.15)

[57] ALBANESE, Mário (org.). *Garoto, o gênio das cordas*. São Paulo: SESI-SP editora, 2013. (p. 35)

[58] Idem. (p.10)

próprio cantor para o importante locutor, o campineiro César Ladeira, grande personalidade do meio radiofônico nacional, além de produtor de destaque responsável pela modernização do formato da PRA 9 que "criou uma escola, tornando o locutor o principal ponto de ligação entre a emissora e os ouvintes. Sua dicção era perfeita e a beleza da sua voz valorizava qualquer script. Seu estilo marcou época no rádio brasileiro"[59] e, além do mais, César fora também diretor de programas populares veiculados pela Rádio Nacional (PRA 8), após sua contratação dada no ano de 1948.[60]

Por outro lado, em sua primeira biografia publicada no ano de 1982 pela editora Funarte (*Garoto, sinal dos tempos*), observamos que essa temporada no Rio de meados dos anos 30, seria interrompida devido ao excesso de trabalho que Garoto acumulava na cidade fluminense, visto que sua atuação não se limitava ao universo das rádios já que atuava também em "festas particulares e em concertos, ao mesmo tempo em que fazia o curso de ciências".[61] Numa de suas falas reproduzidas naquela biografia, o músico paulistano nos expõe suas preocupações acerca daquele momento particular que, posteriormente, ocasionou uma breve interrupção na carreira do artista; deixando transparecer ainda, nas entrelinhas, seu viés inovador, um traço marcante na trajetória dele, ao articular determinadas concepções sonoras modernas logo no início de sua carreira:

> Relutei entre São Paulo e a cidade maravilhosa. Venceu-me o coração. Fiquei. Espero trazer, muito breve, Aimoré para o meu novo cast. Juntos, depois de tantos anos de carreira, *pretendo irradiar programas modernos*, em arranjos de peças clássicas, em *variações sobre motivos populares* de todos os países, enfim, variar, o quanto mais possível, os nossos programas [62]

Observamos nesse pequeno excerto de Garoto que ele apresentava uma tendência, vista também em outros ramos da arte musical, uma aproximação com repertórios provenientes da música erudita, por exemplo, ideias que seriam trabalhadas juntamente com certas proposições de um nacionalismo musical brasileiro de fins do XIX e início do XX, digamos assim, cujas motivações sonoras eram expostas pelos temas e por motivos melódicos populares rearranjados para outras formações orquestrais, ampliando o alcance e a recepção dos ouvintes.

Em seu segundo disco, lançado pela Columbia em agosto de 1936, estiveram presentes Garoto, tocando guitarra havaiana, Aymoré e Carlinhos, nos violões. As músicas apresentadas

---

[59] Disponível em: https://dicionariompb.com.br/personalidade/cesar-ladeira/ Acesso em: 14 de out. de 2023.
[60] SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional*: o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. (p.39)
[61] ANTONIO, Irati e PEREIRA, Regina. *Garoto, sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. (p.19)
[62] Idem. (p.19)

ali são do próprio "gênio das cordas", apelido dado por amigos e parte da crítica musical ao compositor de São Paulo. Assim, temos pelo lado A desse disco, *Dolente*, dedicada ao seu sogro Benedicto de Castro, um choro que trazia uma introdução escrita, composto em duas partes, na tonalidade de ré menor, tendo como instrumento solista a guitarra havaiana, acompanhada pelo duo de violões citados anteriormente. E pelo lado B, *Moreninha*, uma valsa em sol menor, dedicada para sua esposa Dugenir de Castro, de andamento moderado que, dentre outras questões, representava uma sonoridade típica dos velhos tempos de seresta na capital paulista.[63]

Notamos, portanto, uma semelhança com as primeiras escolhas de Jacob do Bandolim em suas gravações feitas pela Continental, ou seja, de um lado um fonograma que remeteria à tempos passados e para tradições musicais herdadas do XIX; e de outro, um choro autoral que, entre outros fatores, demonstrava não apenas a maturidade que o gênero vinha atingindo, já que contava agora com introduções marcantes e elaboradas pelos criadores, seções pouco usuais até aquele momento, mas também músicas que apresentavam ideias sonoras que se perpetuaram, isto é, com formas musicais modificadas, combinações timbrísticas inusitadas, e construções harmônicas renovadas. Talvez um breve *Sinal dos Tempos*.[64]

Em seu terceiro disco, o "moleque do banjo" voltaria, então, a repetir a velha fórmula: um choro e uma valsa, ambas composições do próprio Garoto, que já na primeira década de sua carreira veria algumas de suas músicas gravadas por outros artistas mais experientes como no caso do acordeonista Arnaldo Meirelles e seu conjunto regional.[65] Lançado no ano de 1937 pela Columbia, esse terceiro disco contava com a presença de Aymoré, ao violão, e Garoto tocando violão tenor na faixa de abertura, uma inovação timbrística que instituiria uma moda muito adotada nas décadas subsequentes de 1940/1950.

Verificamos nesse fonograma de apresentação do disco, a música *Quinze de Julho*, um choro em três partes dedicado a Silvio Caldas e Nonô, concebido no ano de 1936, uma música que trazia certos aspectos marcantes do estilo de compor de Garoto como a utilização de escalas descendentes apoiadas sobre acordes diminutos em tons vizinhos que servem para conduzir os motivos melódicos propostos, traços composicionais que reaparecerão em criações futuras do violonista.

---

[63] MELLO, Jorge. Gente Humilde: vida e música de Garoto. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2012. (p.38)
[64] Composição de Garoto, um dos chamados choros enigmáticos, classificação dada por Paulo Belinatti, violonista e intérprete e um dos principais divulgadores da obra de Aníbal Sardinha nas décadas finais do século XX. Essa classificação também foi incorporada por outros pesquisadores da obra de Garoto.
[65] Em junho de 1938, pela Victor, Arnaldo Meireles gravaria duas valsas de Garoto, *Suspirando*, pelo lado A e *Saudade daqueles tempos*, pelo B. Ambas composições dialogam com um repertório tradicional do XIX.

Assim, *Quinze de Julho*, construído sobre a tonalidade de ré maior e dividido em três partes, como um típico choro tradicional, trazia, logo em seu início, uma série de aproximações cromáticas que costuram os caminhos harmônicos através de cadências típicas utilizadas pelo compositor. Na segunda parte, outra recorrência do cromatismo presente no tema, muito explorado por Garoto, desenvolvido agora na relativa menor, isto é, na tonalidade de si menor, junto de motivos melódicos escritos em semicolcheias que servem para acentuar os aspectos rítmicos desse choro; e, por fim, uma terceira parte que se desenvolve na tonalidade de sol maior, quarto grau relativo ao tom original. [66]

Pelo lado B do disco de 1937, uma valsa lenta de autoria de Garoto, intitulada *Sobre o Mar,* composta na tonalidade de fá sustenido menor em duas partes, conduzia os ouvintes para paisagens sonoras mais antigas, embora fosse executada com violão acompanhado por guitarra havaiana, um instrumento bem moderno para o cenário brasileiro da época, trazendo, portanto, uma combinação instrumental pouco usual para os padrões do período, sobretudo para uma valsa típica que remetesse para épocas pregressas.[67]

Garoto seria, como dissemos, um dos responsáveis pelo desenvolvimento harmônico e técnico do violão de seis cordas na música brasileira a ponto de figuras bem respeitáveis, e isso não apenas no Brasil, relatarem a existência de uma escola de violão instrumental antes dele, escola que detinha até então as figuras de Dilermando Reis e João Pernambuco como os ícones atrelados a repertórios mais tradicionais; e outra, moderna, constituída após sua contribuição artística. Assim como fez Jacob Pick Bittencourt e seu famoso bandolim à brasileira. Para Jorge Mello, Aníbal Augusto Sardinha seria, portanto, "um divisor de águas no violão brasileiro, e seu nome sempre esteve associado ao que era *moderno*".[68]

Ainda neste sentido, lembramos aqui de algumas palavras de Jacob do Bandolim sobre Garoto que, dentre outras questões, nos indicam essa característica marcante presente na biografia do artista paulistano e, por conseguinte, em boa parte de sua obra. Vejamos o que o bandolinista dizia em carta endereçada ao amigo Rossi de São Paulo, uma das personalidades que promovia encontros musicais em sua residência, cujo texto inicialmente seria para tratar do violonista Aymoré, o antigo parceiro de Garoto como vimos, e que, naquela ocasião, ficara de lhe enviar partituras para o bandolinista. Assim, Jacob, então, adverte o amigo Rossi pedindo-lhe que ele mandasse o seguinte recado para Aymoré:

---

[66] MELLO, Jorge; GOMIDE, Henrique; TEIXEIRA, Domingos. *Choros de Garoto*. São Paulo: IMS, Edições Sesc SP, 2017. (p.138)
[67] Lembramos que é possível a audição de grande parte desses fonogramas trabalhados ao longo do capítulo através do site, mantido pelo Instituto Moreira Salles intitulado www.discografiabrasileira.com.br
[68] MELLO, Jorge. *Gente humilde:* vida e música de Garoto. São Paulo: Editora Sesc SP, 2012.

> Avisa-o: *nada excessivamente moderno*. Prefiro aquelas em que tenha inculcado seu sentimento e não seu talento. Este, os músicos já conhecem sobejamente e o público não reconhece, e aquele é, inversamente, mais objetivo. *Não vês o Garoto? Faz música para músicos e dá-se mal*.[69]

Portanto, na visão do bandolinista, Garoto ou não fazia o sucesso merecido no mercado de discos brasileiro, devido as suas músicas serem avançadas demais para o público consumidor e para os padrões fonográficos do período, o que contrariava aquilo que notamos frente às inúmeras gravações do "gênio das cordas" junto dos mais variados artistas, isso sem contarmos os numerosos programas de sucesso nas rádios em que o violonista esteve presente; ou então a modernidade característica na obra do "moleque do banjo" estaria bem mais atrelada a um tipo de racionalidade que desafiava a ordem preestabelecida pela indústria fonográfica no Brasil, já que mirava uma classe social distinta, os músicos, digamos assim, e não propriamente àqueles que seriam os consumidores finais de tais criações, responsáveis pelo desenvolvimento material de tais empreendimentos que envolviam o entretenimento urbano através da música.

De toda forma, diversos depoimentos sublinharam a relevância que Aníbal Augusto Sardinha atingiu dentro da música brasileira de maneira geral. Ressaltamos, brevemente, alguns comentários que mereceram destaque a fim de nos aproximarmos da posição que este multi-instrumentista ocupa dentro do cenário da música de maneira geral: "Garoto é extraordinário e seu violão é o coração do Brasil", dizia João Gilberto, uma das referências do movimento bossanovista; "É o melhor violão do Brasil", dizia Andrés Segóvia, um dos mais destacados violonistas de todos os tempos, considerado o principal sistematizador do violão erudito; além de outros prestigiados violonistas não coetâneos de Aníbal Sardinha como "Baden Powell, Raphael Rabello, Paulo Bellinati, Yamandu Costa e Marcus Tardelli, só para citar alguns dos maiores violonistas brasileiros, [que] consideram Garoto como o *pai do violão moderno, o reformulador da linguagem harmônica do violão*".[70]

Paralelamente, Jacob do Bandolim entraria para a história do choro como um de seus ardorosos defensores, um tradicionalista por convicção, preocupado com o futuro do gênero nas rádios e nas parcas gravações que o choro detinha se comparado com outros ritmos aqui praticados e reproduzidos pela indústria fonográfica nacional, um fatalista que decretara a morte do choro já em meados da década de 50 no jornal *O Tempo* de São Paulo. Em 1967, quando prestou seu famoso depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Jacob nos

---

[69] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.108) *Grifos nossos*
[70] Disponível em: https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/anibal-augusto-sardinha-garoto Acesso em: 7 de jun. de 2022. *Grifos nossos*

garantia algumas pistas do que compreendia por choro, rastros que trabalharemos mais detalhadamente no segundo capítulo dessa pesquisa.

Para nos aproximarmos desse viés preservacionista do mago do bandolim, basta nos atentarmos a uma de suas falas professadas naquele evento, que ilustram bem como pensava nosso personagem: "o choro é uma coisa tão típica que uma das coisas que eu temo é *que os chamados modernos se metam em choro*. O choro é, como se diz em samba, um estado de espírito. Não se compreende um choro sem um quintal e os quintais estão rareando dia a dia".[71]

Ou seja, Jacob trazia uma preocupação latente com a conservação e a transmissão deste gênero urbano, com os espaços de sociabilidade que mais disseminavam a música do choro, além de se ocupar com as possíveis invasões que o estilo poderia sofrer, o que, para ele, era motivo suficiente para deturpar toda àquela herança musical advinda do arcabouço cultural do XIX que se pretendia conservar.

Ainda assim, certas composições do nosso combativo bandolinista foram apontadas como claros exemplos de músicas modernas ou modernizantes da linguagem técnica e estilística do choro, e de maneira similar àquilo que Garoto representava para essa sonoridade, Jacob seria o responsável por uma ampliação das técnicas de gravação envolvidas com esse ritmo urbano, da performance do bandolim brasileiro relacionado com essa musicalidade em particular, já que a escola predominante até quase meados do século XX no Brasil era a que vinha do bandolim napolitano, isto é, uma tradição pouco valorizada pelo mago do bandolim como veremos em seu famoso depoimento.

De toda forma, variados bandolinistas teceram comentários muito positivos sobre o modo de Jacob tanger as cordas, sobre o jeito peculiar que sua escola formatada para e na execução desse instrumento oferecia aos apreciadores do gênero, digamos assim. Dentre esses bandolinistas, podemos destacar dois deles que foram considerados continuadores de todo o legado e do estilo musical de Jacob, a saber: Deo Rian e Joel Nascimento. Estes músicos nos informam não apenas a influência decisiva que Jacob deteve para com a linguagem técnica do instrumento de cordas duplas, mas também, e além disso, toda importância que a figura do bandolinista teve em suas carreiras, assim como no modo de execução das músicas de choro, na precisão sonora obtida pela performance advinda da escola de Jacob, entre outros fatores.

Deo Rian, por exemplo, que seria o substituto direto de Jacob no seu estimado conjunto "Época de Ouro", logo após seu falecimento em 1969, nos diz certa feita que "tive muita influência do Jacob, não por imitar, mas de tanto ouvir ele tocar. Toda semana eu ia à casa dele

[71] Ouvir arquivo "A morte do choro", trecho do depoimento de 1967 prestado ao MIS-RJ, disponível em http://www.jacobdobandolim.com.br/ou%c3%a7a-jacob.html Acesso em: 7 de jun. de 2022. *Grifos nossos.*

[...] Vendo ele tocar, conversando com ele, ouvindo muito, aquilo me influenciou muito na maneira de tocar". Pelo lado de Joel do Nascimento, um dos responsáveis pela divulgação deste instrumento no Brasil e no mundo, um músico que deteve uma relação estreita com o maestro Radamés Gnattali e líder do grupo Camerata Carioca[72], nos diz que "todos nós temos a escola dele. Eu tive muita influência, como não podia deixar de ser [...] Aprendi também muita coisa dos bandolinistas de botequim, da roda de choro [...] *A influência do Jacob foi a que todos tiveram*".[73]

Sobre essa influência articulada com a ideia de tradição do choro e seus desdobramentos possíveis na história da música popular, para o pesquisador Gabriel Rezende "a figura de Jacob do Bandolim é decisiva, já que sua trajetória ladeia os dois momentos capitais de transformação nas formas de sociabilidade em torno do choro"[74], referindo-se, aqui, tanto à racionalização das práticas musicais que envolviam a produção dos chorões e, consequentemente, a formatação dessa linguagem específica através da modernização dos meios de gravação, isto é, de novos modos de fazer relacionados com a indústria de discos no Brasil; e, além disso, o pesquisador refere-se ao material musical trabalhado no interior das composições pelo bandolinista, ou seja, nas cadências harmônicas menos usuais que esse gênero poderia incorporar, nos improvisos e ornamentações que ampliaram todo o arcabouço melódico empregado nessa música urbana.

No já clássico livro sobre a história do choro, o músico e pesquisador Henrique Cazes constrói uma narrativa que aproxima vagamente Garoto e Jacob do bandolim, sobretudo porque o autor optou por destacar alguns aspectos da carreira do bandolinista que o apontavam como um fator de modernização das músicas de choro, características bem conhecidas na produção de Garoto para violão solo, mas que no caso de Jacob, se traduziam através de uma aptidão inventiva que o bandolinista detinha para com as melodias originais dos choros reproduzidos por ele através de novos arranjos, habilidade que transformava os repertórios do XIX e começo do XX, dando novas roupagens sonoras para eles, ou seja, um fator que servia para o resgate de choros tradicionais mas, contudo, demonstrava a aptidão de Jacob em "rearranjar e adaptar um

---

[72] "A origem da Camerata Carioca remonta ao músico Joel Nascimento que pediu a Radamés Gnatalli para transcrever a composição "Retratos" (originalmente escrita para bandolim, quinteto de cordas, cavaquinho, violão e ritmo), para a formação de conjunto de choro (três violões, cavaquinho, pandeiro e bandolim solo). Esta nova versão resultaria em uma forma camerística jamais concebida a um tradicional grupo instrumental, um regional. A primeira audição da nova versão de "Retratos" aconteceu na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, com Joel Nascimento e o grupo que o mesmo havia formado somente para execução desta suíte. Além de Joel, integrava o grupo, ainda sem nome, Maurício Carrilho (responsável por essa primeira apresentação da composição), Rafael Rabello, Luciana Rabello, Celso Silva e Luiz Otávio Braga (pouco depois substituído por João Pedro Borges" *In*: https://dicionariompb.com.br/grupo/camerata-carioca/ Acesso em: 14 de nov. de 2022.
[73] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.67-68) *Grifos nossos.*
[74] REZENDE, Gabriel Souza Lima. *A história (des)contínua*: Jacob do Bandolim e a tradição do choro. São Paulo: Ed. Alameda, 2020. (p.24)

repertório composto para outros instrumentos", consistindo-se numa de suas vertentes mais inovadora, seu lado moderno, por assim dizer.[75]

Insistiremos, aqui, na importância do conceito de "iluminação recíproca", isto é, este recurso metodológico para que não haja uma atomização tão automática dessas biografias, ou melhor, para que não ocorra uma padronização pura e simples das histórias que abarcaram esses personagens emblemáticos da música urbana, já que buscamos compreender em que medida essas histórias de vida estiveram, ou não, entrelaçadas a ponto de imprimirem novos rumos na e para a musicalidade do choro. A partir desse conceito, então, pudemos reexaminar esse duplo objeto estabelecido, de modo que "os traços fundamentais de um ponham em relevo aspectos do outro, dando a perceber as ausências de elementos em um e outro, as variações de intensidade relativas à mútua presença de algum elemento em comum".[76]

Assim sendo, contrariamente ao discurso preservacionista muitas vezes proferido por Jacob do Bandolim e com relação as suas condutas modernas, a apreciação do antológico álbum de 1968, por exemplo, é bastante suficiente para visualização desses pressupostos. Gravado ao vivo no teatro João Caetano no Rio no ano de 1968, em um espetáculo promovido pelo produtor cultural e escritor Hermínio Bello de Carvalho, evento no qual figuraram Elizeth Cardoso, Zimbo Trio, Jacob e seu estimado conjunto Época de ouro, o disco se tornou um exemplo quase paradigmático de imbricações importantes de tradição e modernidade que envolviam o choro.

Na faixa *Chega de Saudade*, música que serviu para provocar questionamentos precisos por parte dos intelectuais presentes em seu depoimento prestado ao MIS/RJ, o bandolinista aparece, então, ao lado do importante trio de jazz liderado por Amilton Godoy, grupo surgido na cena musical paulistana no ano de 1964. Ademais, seus improvisos em cima daquela canção, realizados conjuntamente com um arranjo muito jazzificado, misturaram elementos tradicionais e não tradicionais do estilo do choro, além de estabelecer diálogos expressivos com o piano de Amilton, apresentando muitas dissonâncias e *rubatos* que contribuem para um deslocamento do discurso musical propriamente dito, junto da utilização de motivos melódicos mais próximos de uma linguagem bossanovista que do choro, aludindo, em certos aspectos, a maneira singular do cantar de João Gilberto.

Em contrapartida, Garoto em décadas anteriores já misturava influências herdadas de sonoridades provenientes de outras culturas, sobretudo àquelas articuladas com o jazz e com a música americana de modo geral, além de utilizar elementos sonoros mais frequentemente

---

[75] CAZES, Henrique. *Choro*: Do quintal ao municipal. São Paulo: Ed. 34, 1998. (p.102)
[76] BARROS, José D'Assunção. *História Comparada:* da contribuição de Marc Bloch à constituição de um moderno campo historiográfico. In: *História Social.* Campinas, 2007. (p.9)

apreciados nas músicas tradicionais de choro. Esses diálogos sonoros seriam intensificados pelo menos desde o final da década de 1930, quando o compositor paulistano aceitou o convite de Carmen Miranda para, junto do Bando da Lua, participar de uma turnê que aconteceria nos Estados Unidos em1939. Neste sentido, concordamos com Henrique Cazes quando ele nos diz que Garoto, "partindo do choro, da musicalidade chorística, sabia amalgamar informações oriundas do jazz e da música de concerto, fazendo com isso um tipo de composição altamente moderna".[77]

Acerca dessa influência do jazz e do diálogo estabelecido com outras culturas como a música erudita, por exemplo, o *Concertino n.2 para Violão e Orquestra*, gestado entre os anos de 1951/1952 por Radamés Gnattali e, ainda, dedicado para Garoto, constitui-se num episódio emblemático da história do choro, visto que esse concertino amalgamava não apenas elementos vindos da música do choro, bem como ideias composicionais de Aníbal Augusto Sardinha, sobretudo àquelas observadas em seu repertório para violão solista. Composto em três partes – *allegro moderato, adagio saudoso, allegretto com espirito* – este concertino incorporava elementos sonoros significativos que o instrumentista usava com frequência ao executar seu principal instrumento, o violão de seis cordas, assim como misturava estéticas provenientes do da música erudita, com arranjos orquestrais que apontavam para opções estéticas e harmônicas construídas na linguagem e no estilo do violonista.

Conhecidos desde os tempos da Rádio Nacional, em fins dos anos de 1930, Radamés e Garoto travaram uma amizade valorosa que iria muito além de suas relações profissionais, uma relação que serviu para ampliar a linguagem musical de cada um, influenciando mutuamente a carreira de ambos. Admiradores confessos da música instrumental norte-americana, a conexão entre eles marcou ambas as produções em grau diversos, servindo como pano de fundo para inspirar novas composições e arranjos futuros.

No caso de *Concertino n.2*, essa mútua influência aparece sonora e tecnicamente nas escolhas que Radamés empregou na construção da peça, como a utilização do dedo mínimo da mão direita para a execução de intrincados acordes compostos por cinco notas que deveriam ser executados pelo violão, obrigando o instrumentista a usar esse recurso; características que segundo certos pesquisadores que se debruçaram sobre o repertório violonístico brasileiro, se tornariam recorrentes nas composições de ambos[78]; além das escalas e dos modos gregos menos

[77] Idem. (p.95)
[78] Ver LIMA, Luciano Chagas. *Radamés Gnattali*: Os Quatro Concertos para Violão Solo. *In*: Anais do II Simpósio de violão da Embap, 2008.

usuais para época, tais como o modo híbrido lídio-mixolídio, dado através de um intervalo de quarta aumentada e outro de sétima menor, vindos do jazz e blues americano, por exemplo.

Isto posto, observamos, então, que a musicalidade de Garoto, assim como a de Jacob, transitava muitas vezes por elementos tradicionais com temperos modernos; contudo, o aspecto moderno na obra do gênio das cordas recairia, com maior ênfase, em seu repertório para violão solo, nas modernas sonoridades presentes em composições como *Improviso*, *Jorge do Fusa*, ou *Sinal do Tempos*, um choro que demarcava as transformações daquele contexto, propondo uma ideia de futuro, sendo uma das composições de Aníbal que influenciaria a música urbana em fins da década de 1950. Para finalizarmos essa seção, vale mencionarmos uma fala do violonista Paulo Bellinati neste sentido, responsável pela redescoberta e disseminação do repertório violonístico de Garoto, bem como por edições importantes de álbuns de partituras do músico que colaboraram para uma circulação mais eficaz desse repertório. Assim,

> Dentre os choros compostos por Garoto, esse [Sinal dos Tempos] pode ser considerado o mais audacioso para o seu tempo. Garoto provou, com essa peça, ocupar definitivamente uma *posição de vanguarda aos seus contemporâneos*. Na segunda parte, a linha do baixo é executada com o polegar (mão direita) e caracteriza um *estilo típico de tocar o choro brasileiro*.[79]

Ou seja, temos uma musicalidade que juntava ideias de tradição e modernidade em seu discurso musical, através de um jeito típico de se reproduzir o choro, aliado com uma harmonia inovadora que serviu de base para acomodação de motivos melódicos que por vezes eram muito dissonantes para aquele período histórico, mas noutros momentos privilegiava as consonâncias, combinando-as com uma linguagem herdada de tempos remotos.

[79] BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991. Vol. I. 45p. (p.43)

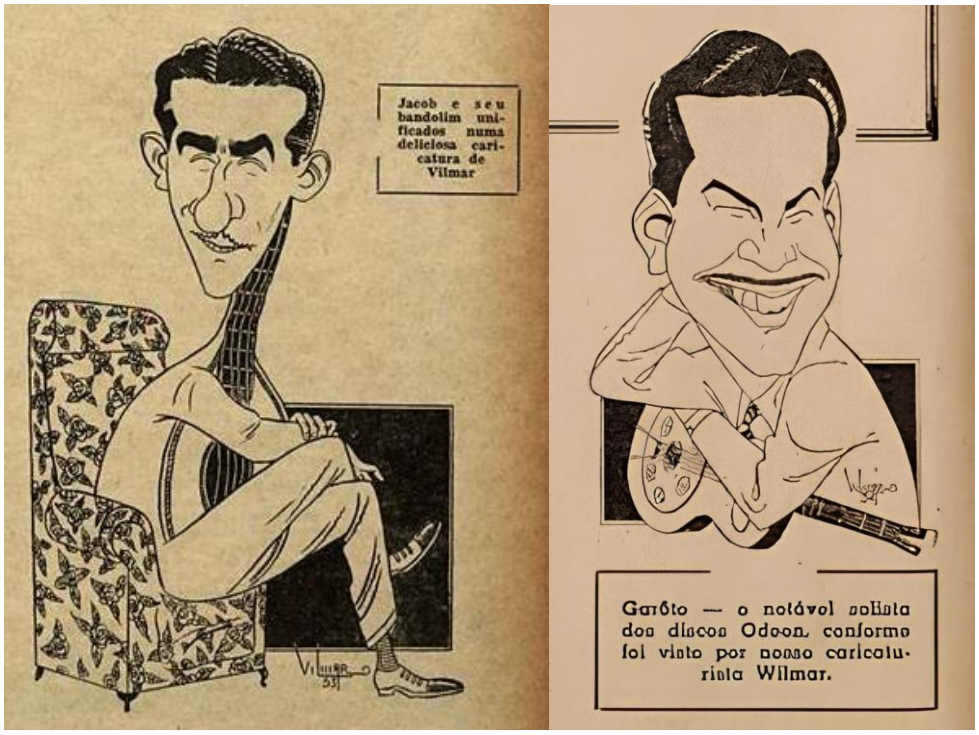


Figura 1: Caricaturas de Jacob do Bandolim e de Garoto criadas pelo desenhista Wilmar para a Revista do Rádio do Rio de Janeiro na década de 1950

1.2 – Os álbuns de Jacob do Bandolim e os fonogramas de Garoto

Ao sair da Continental, Jacob começaria uma parceria com a RCA Victor brasileira de mais de vinte anos. Ali, já no ano de 1949, gravaria seu primeiro disco de 78 rpm, repetindo a velha fórmula de sucesso com o resgate de antigas músicas do repertório tradicional dos chorões. A maioria desses discos era constituída, então, por uma valsa de um lado e um choro do outro, geralmente músicas de compositores nascidos entre o último quartel do XIX e início do século XX, quando não eram de autoria do bandolinista. Integraram nesse disco de estreia pela Victor, a valsa de Eduardo Souto, *Despertar da Montanha*, escrita originalmente para piano e adaptada por Jacob para bandolim acompanhado de conjunto regional; e, pelo lado B, *Língua de Preto*, uma polca de Honorino Lopes que se tornou ao longo dos anos um clássico bastante executado nas rodas após a recuperação da partitura original por meio de uma pesquisa de Jacob e, consequentemente, pela adaptação que fez da polca para o ritmo de choro, cujo fonograma motivou o interesse de outra empresa do ramo, a Odeon, contribuindo, assim, para alimentar a batalha de solistas, como mencionamos na seção anterior.

Língua de Preto foi composta originalmente para o violão de seis cordas e, após a transcrição para o bandolim, aliás, diga-se de passagem, uma gravação que foi muito elogiada

pela crítica especializada, em pouco tempo inspirou Garoto a também registrá-la, dessa vez com violão tenor, instrumento com quatro cordas afinadas em intervalos de quinta, semelhante ao violoncelo, tendo, portanto, uma quinta mais grave que a afinação do bandolim. Segundo o crítico J. Ferrete, em texto produzido na contracapa do disco de Geraldo Ribeiro, lançado em 1980, um disco que consta apenas músicas de Aníbal Augusto Sardinha, Garoto gravaria *Língua de Preto* "num violão tenor, sem palheta, utilizando-se apenas de quatro cordas simples. Para assombrar ainda mais o público brasileiro, no final de sua gravação, Garoto acelera ainda incrivelmente o andamento, de um modo como Jacob não ousara enfrentar". [80]

Embora a fórmula utilizada pelo bandolinista se repita em muitos de seus discos de 78 rpm, é significativo que na escolha do repertório do seu álbum de estreia pela Victor ele não apresente nenhuma composição própria, no entanto, "o que se viu no disco foi algo, no mínimo, espetacular, pela capacidade do artista de apresentar variantes, experimentos e ousadias a cada novo trabalho" [81], sobretudo nas músicas já consagradas pelo grupo social dos chorões e, de certa maneira, canonizadas no interior das rodas. Neste sentido, existe uma diferença importante entre aquilo que Jacob proferia em seus discursos como um defensor da história do choro, como um tradicionalista convicto, em comparação com as práticas e experimentos que estabeleceu ao longo de sua carreira, com a linguagem da música popular e, particularmente, do choro que, por diversas vezes, poderiam apresentar inovações.

De qualquer modo, sabemos que o músico transitava com excelência por outros ritmos, especialmente pelo samba. É dele, por exemplo, o cavaquinho de centro executado com uma levada muito característica do gênero, uma condução bem marcante na antológica gravação de *Ai que saudades da Amélia*, do ano de 1941, lançada pela Odeon, um samba fruto da parceria de Ataulfo Alves e Mário Lago. Nessa gravação, Jacob executa uma introdução bem ritmada que se tornaria modelo e referência para a execução de *Ai que saudades da Amélia*, além de outros sambas que se utilizaram de uma condução rítmica mais chacoalhada para comunicar sua mensagem.

Contudo, esse descolamento entre práticas e discursos do bandolinista, contradições que se tornaram evidentes na medida em que analisamos boa parte de sua obra e de sua trajetória, são perceptíveis noutros momentos da carreira dele. Parte significativa de sua produção musical se referiu àquilo que ficou conhecido na história da música popular como o ritmo de "choro sambado", um ritmo inaugurado décadas antes por Pixinguinha com *1x0* e outras composições

[80] MELLO, Jorge. *Gente humilde*: vida e música de Garoto. São Paulo: Editora Sesc SP, 2012 (p.108)
[81] SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.155)

do flautista, e que seria bastante explorado nas criações do bandolinista, contribuindo para sedimentar mais esse ritmo por dentro do repertório das rodas de choro. Sendo assim, clássicos como *Receita de Samba*, *Bole Bole*, *Noites Cariocas*, entre diversos outros, integraram esse subgênero do "choro sambado", demarcando a presença do moderno em Jacob do Bandolim e, consequentemente, posicionando melhor suas criações naquele contexto. A maioria desses choros, entretanto, seria constituída por estruturas contendo duas partes e não três como estabelecia a tradição do choro que servia de modelo para ilustrar como funcionava não apenas o padrão estrutural, mas também harmônico-melódico de um choro típico, aquele composto nos primórdios do gênero. Além disso, os choros sambados de Jacob, ou no padrão sambado, traziam inovações que ultrapassavam a forma musical, carregando modificações importantes nos motivos melódicos, mesmo que expressassem ideias tradicionais.

No segundo disco, lançado no ano de 1949, o bandolinista apresentaria *Flor do Abacate*, um maxixe de Álvaro Sandim, outro clássico do repertório do XIX que homenageava o rancho carnavalesco de igual nome, sediado no Largo do Machado no Rio de Janeiro, uma agremiação que rivalizava com o rancho Ameno Resedá, também detentor de uma música composta em sua homenagem por Ernesto Nazareth. Nesse disco, *Flor do Abacate* aparece readaptada por Jacob para a linguagem típica do regional de choro; e *Dolente*, a segunda faixa, um choro lento de autoria do bandolinista, composto em três partes na tonalidade de fá maior, no qual notamos uma riqueza melódica junto de várias ornamentações expressivas que se tornariam típicas nas palhetadas do músico ao longo de sua carreira, um diferencial em sua performance, uma marca distintiva que reapareceu em muitas de suas interpretações e que, sobretudo, foram cultuadas dentro e fora da cena do choro, ou seja, recursos técnicos como as ornamentações que, dentre outros fatores, demarcaram a sonoridade particular de Jacob, transformando-se num atributo especial do músico que imprimia sua personalidade.

Curiosamente, no ano de 1936, Garoto gravara, pela Odeon, um choro de nome *Dolente*, ao lado dos violões executados pelos músicos Aymoré e Carlinhos, uma composição feita em homenagem para seu sogro, "meu bom amigo sr. Benedicto de Castro"[82], pai de Dugenir, sua primeira esposa, aparecendo nesta versão de 1936, solando uma guitarra havaiana, instrumento pouco usual no gênero, mas que teve um pequeno interesse por parte da indústria durante aquele período. Garoto efetuava *glissandos* e *rubatos* típicos desse exótico instrumento, que davam colorido para sua performance. Por outro lado, essa escolha estética poderia representar, em alguma medida, um afastamento da tradição do choro.

[82] MELLO, Jorge; GOMIDE, Henrique; TEIXEIRA, Domingos. *Choros de Garoto*. São Paulo: IMS, Edições Sesc SP, 2017 (p.181)

Já em abril de 1952, o bandolinista gravaria uma série com quatro discos de 78 rpm, contendo músicas de Ernesto Nazareth, um dos compositores mais tradicionais do choro e dos favoritos de Jacob. Nesta série, as músicas do famoso pianista foram transcritas e readaptadas para bandolim e conjunto regional. Nessa antologia que homenageava seu velho mestre, Jacob optou por quatro tangos e quatro valsas do compositor, a saber: *Atlântico*, *Nenê*, *Tenebroso* e *Odeon*, tangos brasileiros que seriam reapresentados na forma de choro, trazendo acentuações rítmicas diferenciadas em relação aos originais criados por Nazareth; e, pelo lado das valsas, *Saudade*, *Confidências*, *Faceira* e *Turbilhão de beijos*, ilustrando interpretações marcadas por um lirismo que provocava ideias de nostalgia dos velhos tempos, combinado com um sotaque lusitano típico em muitas performances do bandolinista, principalmente nas valsas.

Nesses fonogramas, Jacob seria acompanhado pelo recém-criado conjunto regional de Canhoto, um grupo de extrema relevância para música popular brasileira de modo geral, proveniente de uma dissidência natural do antigo regional de Benedito Lacerda que, para Jacob, ainda representava o melhor e mais bem formatado dos conjuntos regionais de toda a história do choro.[83] O grupo era liderado por Waldiro Frederico Tramontano, o Canhoto, músico que esteve presente em grande parte das gravações do bandolinista até ali. Assim,

> Em 1951, Canhoto, Dino e Meira, que pertenciam ao Regional de Benedito Lacerda, resolveram formar um novo grupo, pois já não concordavam com as constantes ausências de Lacerda que, bastante famoso e com avião à sua disposição, mantinha inúmeros compromissos fora da atividade musical. Canhoto assumiu a direção do grupo e convidou Altamiro Carrilho para flauta e Orlando Silveira para o acordeom. Surgiu então o grupo que ficou conhecido como um modelo de regional por excelência, o Regional do Canhoto. Este regional acompanhou Jacob nos estúdios de 1951 a 1961, tendo sido o grupo que com ele mais gravou.[84]

Agora, antes de adentrarmos noutros lançamentos de Jacob, sobretudo em seus *Long Plays*, teceremos comentários sobre sua produção anterior que contava, até aquele momento, com quase cinquenta discos de 78rpm lançados pela RCA Victor brasileira.[85] Desta extensa série, contamos com noventa e seis fonogramas, dos quais cinquenta e quatro deles são de autoria do bandolinista, seguidos por oito fonogramas contendo composições de Nazareth,

---

[83] Falaremos mais pausadamente sobre essa importante referência de Jacob no capítulo segundo, na seção em que analisaremos seu depoimento prestado ao MIS-RJ no ano de 1967.

[84] PRATA, Sérgio e PUGLIESI, Maria Vicencia. *Tributo a Jacob do Bandolim*: discografia completa. Rio de Janeiro: CeAC, 2002. (p.16)

[85] Confrontando a pesquisa de Sérgio Prata e Maria Vicencia Pugliesi (PRATA, Sérgio e PUGLIESI, Maria Vicencia. *Tributo a Jacob do Bandolim*: discografia completa. Rio de Janeiro: CeAC, 2002) com informações obtidas no sítio eletrônico do Instituto Moreira Salles (www.discografiabrasileira.com.br), chegamos na marca de 48 discos de 78 rpm lançados entre os anos de 1949 e 1962.

cinco de Pixinguinha e dos vinte e nove fonogramas restantes desta série, temos músicas de compositores variados, sendo a maioria delas articulada com o repertório tradicional do gênero. Entretanto, uma participação que chama nossa atenção na série a presença do compositor e filho de Jacob, Sérgio Bittencourt, através de um baião de sua autoria, intitulado *Brotinho*, gravado por Jacob ao vibraplex, um dos instrumentos criados por ele que consistia, grosso modo, na ligação de um violão tenor dinâmico, combinado com amplificação de um órgão Hammond, gerando, então, uma sonoridade muito específica, quase sombria, dependendo do contexto e do discurso musical, mas muito diversa da atmosfera tradicional do gênero. Para uma apreciação da sonoridade peculiar do vibraplex, convidamos os leitores para ouvirem além desse baião de Sérgio Bittencourt, o choro *Feitiço* de Jacob, também gravado nele.[86]

Com a modernização técnica das gravadoras, a partir de 1955 a RCA Victor lançaria, então, três *Long-Plays* de dez polegadas, contendo fonogramas do bandolinista registrados em suportes de 78rpm, até porque detinham um farto material já que entre os anos de 1949 e 1954, Jacob gravaria cerca de 26 discos pela companhia, constituindo um rico acervo que seria ainda reaproveitado noutras ocasiões pela gravadora. Lembramos que as gravações de discos de 78 rpm de modo geral persistiriam na indústria nacional de discos até por volta do ano de 1962. Assim, dessa pequena série de 1955, apareceriam os álbuns: *Jacob revive músicas de Ernesto Nazaré*, *Valsas Evocativas* e, por fim, *Choros Evocativos*; lançados respectivamente nos anos de 1955, 1956 e 1957.

A série iniciava, portanto, com uma homenagem prestada a um dos patronos do gênero e, logo em seguida, contribuía na recuperação de paisagens sonoras mais tradicionais do estilo através da velha fórmula que interligava valsa e choro. A coletânea deteve um relativo sucesso na época e dos vinte e quatro fonogramas que integraram essa série de três LPs, constaria apenas uma composição do bandolinista, seu choro *Dolente*.

No primeiro LP, *Jacob revive músicas de Ernesto Nazaré*, sua capa trazia uma colagem em que se misturava símbolos tradicionais de outras culturas, combinando-os com referências bem-marcadas da musicalidade brasileira, isto é, com práticas musicais dadas em períodos pregressos. A imagem de Jacob aparecia, ainda, ao lado de um casal que dança e, ao centro, vemos um bandolim em formato de cuia, referindo-se aos antigos bandolins napolitanos, uma escola muito influente nas gravações brasileiras antes do aparecimento de Jacob, por exemplo, na musicalidade de Luperce Miranda, o ícone do instrumento desde a década de 1930.

---

[86] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/97872/rca-victor-80-1269 Acesso em: 15 de dez. de 2021.



Figura 2: Capa do LP de 1955, Jacob revive músicas de Ernesto Nazaré, RCA Victor.

No texto de apresentação, na contracapa deste disco, Elmo Barros nos escreve que esta coletânea correspondia a "uma evocação pungente de um passado cheio de romantismo e nostalgia"[87] e, mais, sendo Jacob "um dos maiores intérpretes de Nazareth [...] que contornou dificuldades técnicas surgidas na adaptação ao estreito campo das oitos cordas do bandolim, de melodias compostas no vasto teclado do piano", o disco representava, então, o diálogo que o músico estabelecia com as tradições passadas, herdadas do XIX, podendo ser ouvidas em suas expressões performáticas.[88] Exagero ou não do escritor da contracapa, o valor histórico, musical e simbólico dessa antologia mereceu um registro de nossa parte, até porque a reedição desse álbum contribuiu para alavancar a carreira do bandolinista, posicionando-o como um dos guardiões da velha guarda, o tal "moço velho", como diria Almirante ao apresentá-lo em seu programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda*,[89] veiculado pela Rádio Tupi entre os anos de 1947 e 1952, quando Jacob interpretou seu choro intitulado *Treme Treme*.

No disco, observamos um Jacob de fato saudosista dos tempos de outrora, um nostálgico incurável que concebia sonoridades que iam ao encontro de uma ideia, quase romantizada, de

[87] Texto da contracapa do disco de 1955 "Jacob revive músicas de Ernesto Nazaré".
[88] SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.253)
[89] "Conforme introduzia o locutor, era uma série que trazia "músicas do Brasil de ontem e de hoje em arranjos especiais de Pixinguinha para a orquestra exclusiva do Pessoal da Velha Guarda". Nela figuravam "polcas, schottish, valsas, modinhas, choros, enfim, as músicas tradicionais das serenatas (...) tocadas também por um legítimo grupo de chorões (...) e entoadas por autênticos seresteiros". Disponível em: https://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-de-dados/18-radiofonia/444-pessoal-da-velha-guarda-2 Acesso em: 15 de dez. de 2021.

passado encantado ameaçado pelo esquecimento natural que atingia o grande público e, por outro lado, por conta das novas tecnológicas que vinham surgindo na indústria fonográfica brasileira, um antigo tema que assombrava muitos chorões desde a época do carteiro Alexandre Gonçalves Pinto, essa ameaça poderia se concretizar. Assim, podemos enxergar na figura do bandolinista um personagem central na luta por pautas valorosas para esse mundo sonoro em particular, um músico peculiar que lutava, desde o início de sua trajetória, não apenas contra a invasão das estrangeirices e modismos sonoros, da música alienígena como parte da imprensa se referia, fazendo frente àqueles que se proclamavam tradicionalistas, mas não combatiam as ameaças diluidoras da tradição do choro. Jacob, então, fazia parte do grupo de artistas que, de muitas maneiras, buscavam, com ou sem êxito, uma música autêntica brasileira, "genuinamente nossa".[90]

Deste álbum com as composições de Nazareth, destacamos a versão de *Odeon*, que se tornou um marco obrigatório para os executantes de bandolim nas rodas de choro, um modelo de performance que inspirou outras aproximações interessantes na história do choro, como o primeiro encontro entre Jacob e o bandolinista Deo Rian, o substituto de Jacob no Época de Ouro após sua morte, que ocorreu devido as tentativas que Deo realizou para que o mago do bandolim lhe ensinasse a tocar essa versão.[91]

Pelo lado das valsas nazarethianas do disco, sublinhamos *Saudade*, uma música repleta dos sentimentalismos mencionados na contracapa, na qual a execução do bandolinista abusa dos trêmulos expressivos na condução dos motivos melódicos criados por Nazareth, uma performance que impulsionava os ouvintes para uma atmosfera antiga, ilustrando a gestualidade da dança que naturalmente se impunha na narrativa, através de desenhos melódicos sinuosos presentes no discurso musical, sobretudo na primeira parte. O autor da contracapa diria ainda que *Saudade* era uma "valsa tipicamente rodada onde a inspiração do compositor se encontra sujeita aos moldes técnicos que orientavam as grandes valsas da época, genuínas composições para as danças".[92]

Outra particularidade de Jacob no disco, funcionava mais como um recurso encontrado para a manutenção do som das notas longas propostas por Nazareth para as melodias, mantidas pelo pedal de sustentação do piano, até porque os temas foram concebidos originalmente para

---

[90] Essa expressão é muito recorrente tanto na historiografia do choro quanto na imprensa da época.
[91] "Jacob não deixava que ninguém assistisse a seus ensaios, somente a Deo era permitido usufruir dessa regalia. Era uma espécie de prêmio a este músico que, na opinião do próprio Jacob, viria a ser no futuro seu maior intérprete. Para ele, era interessante o fato de um jovem de 17 anos, em pleno apogeu do iê-iê-iê, gostar e frequentar rodas de choro." *In*: PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.64)
[92] Texto da contracapa do disco de 1955 "Jacob revive músicas de Ernesto Nazaré".

este instrumento e apresentavam várias figuras com duração longa em seus discursos musicais. Para resolver esse impasse, já que o bandolim detém pouca sustentação de som, Jacob se utilizava do trêmulo repetitivo que provocava essa ideia de longa duração sonora.

Em *Valsas Evocativas*, o segundo LP da série, lançado em 1956, Jacob nos apresentava uma lista de chorões antigos, continuando com sua obsessão em transmitir o "rico legado das gerações de outrora", como insistia o carteiro Gonçalves Pinto em sua narrativa. Ademais, este personagem central para os estudos do choro, conhecido como "Animal" seria uma figura fundamental para as pesquisas do bandolinista quando buscava repertórios que circulavam nas rodas de choro, chegando até a iniciar um fichamento do livro *O choro* de 1936. Segundo seus biógrafos, Jacob teria herdado de Alexandre Gonçalves Pinto uma coleção de partituras antigas que serviram para muitas das escolhas feitas por ele. De todo modo, encontramos, nesse disco *Valsas Evocativas*, compositores de várias regiões do país, nascidos entre o último quartel do XIX e as primeiras décadas do XX.

Dentre as músicas desse LP, destacamos a valsa *Jovina* do saxofonista Domingos Pecci, um importante chorão da cidade de São Paulo, na qual as ornamentações de Jacob aparecem com muito vigor, e *Flor do mal*, do compositor Santos Coelho, velho chorão nascido no Rio de Janeiro em 1870, também personagem do livro do carteiro, uma música que tinha sido gravada por diversas formações instrumentais, com destaque para o registro, histórico e fonográfico, feito no ano de 1916 pelo grupo musical conhecido como *Passos do Choro*, uma das formações que acompanhou a maestrina Chiquinha Gonzaga na cena musical mais remota.

A capa desse álbum trazia, ao fundo, um esboço de bandolim sobre uma noite enluarada, clara referência às noites das grandes serestas e, como apontou Rezende em sua pesquisa, esses signos tradicionais "já indicam a continuidade de um projeto estético-ideológico" [93], além de uma procura incessante das tais raízes da "música brasileira pura e autêntica", como o próprio Jacob insistia sempre em anunciar em seus programas de rádio. Ademais, o disco mostrava uma sonoridade típica daqueles "bravos integrantes da velha guarda do choro", outra das imagens recorrentes nas narrativas sobre o gênero, resistentes tanto com relação a manutenção do estilo quanto responsáveis pela continuidade dessa tradição.

Logo no início do texto da contracapa desse disco, um dado curioso: "Jacob Bittencourt, bandolinista de renome internacional". Não sabemos, porém, em quais dados o autor do texto se baseou para se referir ao bandolinista dessa maneira, este músico "extremado amante de

[93] REZENDE, Gabriel S. Souza Lima. *A história (des)contínua*: Jacob do Bandolim e a tradição do choro. São Paulo: Ed. Alameda, 2020. (p.129)

música antiga”[94]. O autor do texto ainda completaria suas considerações sobre o disco dizendo que foi “interessante observar o cuidado com que, para agradar a gregos e troianos, Jacob, numa síntese melódica, fundiu em cada número as diferentes versões estilísticas com que, como é sabido, cantores e instrumentistas interpretavam as páginas do passado”. [95] Ou seja, podemos aferir desta visão que Jacob era um músico preocupado com sua audiência e, de certa forma, que tentava satisfazer diferentes grupos sociais com sua música, na medida que dava corpo para ideias sonoras que reproduziam a continuidade característica das tradições que se misturavam com o choro, colaborando para reforçar a ideia de resgate na música popular, articulando-a com os novos tempos.

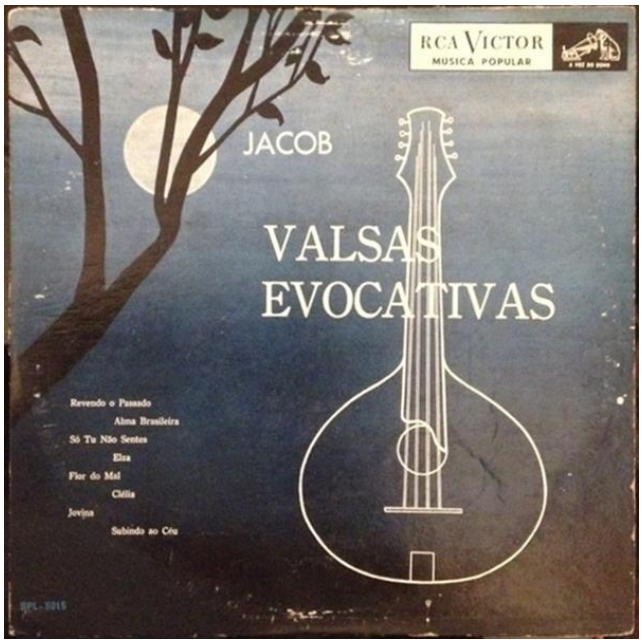


Figura 3: Capa do LP de 1956 de Jacob do Bandolim, Valsas Evocativas, RCA Victor.

Paralelamente, ainda no início da década de 1950, Garoto também gravaria pela Odeon muitos discos de 78 rpm entre os anos de 1951 e 1954. Entretanto, queremos ressaltar que parte importante da produção fonográfica de Garoto, aquela que melhor representa a modernidade de sua obra, não veio diretamente da indústria, mas sim de gravações particulares concedidas ao colecionador paulista Ronoel Simões, dono de um dos maiores acervos de discos e de partituras de violão do mundo. Atualmente esse acervo encontra-se em posse do Centro Cultural de São Paulo.[96] Esses registros particulares promovidos por Ronoel se tornaram, portanto, uma das

[94] Texto da contracapa do LP de 1956 de Jacob do Bandolim, Valsas Evocativas, RCA Victor.
[95] Idem.
[96] Para mais informações consultar o portal do Centro Cultural de São Paulo. Disponível em: https://acervoccsp.art.br/colecao-ronoel-simoes-discoteca/ Acesso em: 13 de jul. de 2022.

principais fontes para se acompanhar toda técnica, o estilo singular e as sonoridades típicas e modernas no violão solista das performances de Garoto. Esses fonogramas virariam, ainda, modelos paradigmáticos para o repertório violonístico dos artistas, atingindo diferentes espaços de reprodução do choro como os palcos de teatros pelo mundo, através de um violão brasileiro bem moderno. Feita essas considerações, retornaremos para os discos de 78 rpm gravados pela Odeon no ano de 1951.

Dos dezenove gravados naquele ano, apenas seis deles trariam composições de Aníbal Augusto Sardinha. Dentre elas estão um choro (*Paulistinha Dengosa*), dois baiões (*Cigano no baião* e *Meu coração*), dois sambas-canção (*Nick Bar* e *Você é um tormento*), um samba (*Estranho amor*) e, por fim, um samba-choro (*Vamos acabar com o baile*). Das sete músicas, três são de autoria exclusiva de Garoto, as outras quatro se tratava de parcerias, sendo que ao menos uma delas se mostraria muito relevante para a história da música popular, contribuindo para uma melhor compreensão de um dos ritmos mais gravados em meados do XX, como o caso do samba-canção *Nick Bar*, composta através da parceria com José Vasconcelos, famoso humorista radicado na cidade de São Paulo, amigo de Garoto, conhecido como o "homem das mil vozes" na imprensa.

Sobre isso, após a morte de Aníbal, José Vasconcelos afirmaria numa edição do jornal Correio Paulistano que "Garoto foi um injustiçado em nosso país. Sabia como ninguém executar as belezas sonoras dos compositores famosos".[97] Ou seja, o humorista nos mostra que, além da habilidade técnica em construir arranjos, transformando as músicas com recursos estilísticos particulares, ele estabelecia um diálogo importante com produções distintas mesmo que não atingissem de fato o grande público. O humorista reforçava sobre o pouco reconhecimento dado ao artista e, neste sentido, acompanhava de longe as ideias disseminadas na imprensa como as que diziam que Garoto fazia música para os músicos, que tinha uma obra hermética, portanto. Ainda assim, o sucesso obtido por *Nick Bar* contrariava esses posicionamentos.

Esta canção se tornaria símbolo do período, situado na pré-bossa nova, influenciando toda uma estética adotada naquele momento, transitando por imagens sonoras que ilustravam o universo do samba-canção, ainda que reformulado já que combinava narrativa falada e cantada. Sua letra trazia um reduto da boemia paulistana e, consequentemente, informava mais da cena musical referente, demarcando "a transição para os anos 50 e a volta de Dick ao Brasil" e, mais,

[97] "Teatro e outros palcos". Jornal *Correio Paulistano*, ano de 1959, Edição 31760. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972_10/50758 Acesso em: 15 de jul. de 2022.

nela poderíamos acompanhar "um pouco de cinema e muito de rádio".[98] Assim, na gravação de 1951, que contou com a voz de Dick Farney, uma das vozes mais emblemáticas do período do samba-canção e que serviu de inspiração para muitos cantores que vieram depois, podemos ouvir na introdução da canção, executada em andamento rápido, um diálogo entre um garçom e um freguês do local. Enfeitada por solos de violão elétrico ao fundo, realizados por Garoto, esta introdução contava com o piano de Radamés Gnattali, o contrabaixo de Vidal e a bateria de Trinca. Em entrevista concedida no ano de 2001 para Jorge Mello, José Vasconcelos nos conta o processo que envolveu a criação desse clássico da pré-bossa nova:

> Viajámos no meu Jaguar o Garoto, Cecy e eu, conta José Vasconcelos. Num certo dia, o carro quebrou! Imagine em 1950 um carro quebrar numa estrada no interior de São Paulo...Descemos do carro e Garoto pegou seu violão, sentando-se embaixo de uma árvore. Começou então a tocar uma melodia que eu não conhecia. Estou compondo agora, está nascendo, disse-me ele. Falei então que ia pôr uma letra sobre um lugar que frequentávamos muito em São Paulo, o Nick Bar. Saiu ali, naquela hora.[99]

Essa música terminaria de forma cíclica, isto é, da mesma maneira que se iniciou, com um cumprimento final de despedida entre freguês e garçom. A paisagem que se destacava no enredo proposto por esse samba-canção se desenrolava entre os solos característicos de Garoto ao violão elétrico que, de alguma forma, poderiam remeter os ouvintes para outras influências musicais ainda em gestação, tais como o *rock n'roll*; realçando, assim, toda amplitude moderna que o músico detinha para dialogar com estilos musicais diversos, visados naquele tempo pela indústria de discos, como foram o samba-canção, bolero, rock, entre outros.[100]

Aqui, a ideia de cena musical nos serve bem para pensarmos essas articulações entre artistas, lugares e personagens envolvidos com os negócios da música e, por conseguinte, a recepção desta por parte do público em geral. Certos fonogramas marcariam a história de nossa música popular, na medida em que apresentavam uma relação da música com certos espaços simbólicos, como é o caso de *Nick Bar*, ou seja, traziam uma relação da música com o espaço social, construído e transformado por agentes sociais importantes a partir da atuação deles em campos específicos como a produção artística e a indústria fonográfica, por exemplo. A noção de cena torna-se, portanto, fundamental para avançarmos numa apreciação musical e histórica mais ampla, indicando os rastros que podemos perseguir para reconstruir parte desse passado.

---

[98] SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional*: o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. (p.128)
[99] MELLO, Jorge. *Gente humilde:* vida e música de Garoto. São Paulo: Editora Sesc SP, 2012 (p.124)
[100] Idem.

Concordamos com Will Straw quando nos diz que "precisamos dar mais atenção ao papel das instituições de nível mais baixo como bares, lojas, locais de criação de redes por meio dos quais as práticas musicais e as pessoas circulam".[101]

Portanto, a análise das cenas musicais que envolvem o contexto brasileiro de meados do século XX deve proceder, também, pelo método comparativo, seja tomando uma cena musical específica, ilustrada a partir de um fonograma como o caso de *Nick Bar*; ou mesmo, examinando espaços mais dilatados que naturalmente comportaram outros agentes de diferentes naturezas e posições nesse mundo passado, agentes que integraram, por exemplo, esse eixo Rio-São Paulo, articulando fazeres musicais e não musicais, tais como nos trâmites, nas imposições e algumas transformações pelas quais a indústria fonográfica brasileira perpassou, por assim dizer.

Isto posto, a modernidade manifestada na carreira de Garoto poderia ser vista não apenas em suas composições com cadências harmônicas complexas, tonalidades estranhas sob as quais desenvolveu vários de seus choros, em motivos melódicos que criavam uma sonoridade bem específica do músico, junto de uma estruturação cromática em sequências harmônicas bem amarradas, além de conduções melódicas peculiares, etc.; mas também essa modernidade poderia ser detectada em arranjos e versões que ele fazia de temas já conhecidos do público nas cenas musicais que transitava; isso sem contarmos outras atividades em que esteve envolvido como na criação e na formatação do violão tenor dinâmico no Brasil, pensado e construído ao lado dos irmãos Del Vecchio, um instrumento que contribuiu muito para uma sonoridade típica da época, "um produto original, brasileiro, no qual Garoto se tornou o principal executante".[102]

Com relação aos arranjos promovidos pelo multi-instrumentista, o disco lançado em 1944 foi bem representativo desse viés transformador que o artista detinha. Gravado ao lado da Carolina Cardoso de Menezes, uma pianista virtuose da época, notamos essa nova e moderna maneira de Garoto tocar em faixas que traziam um repertório bem tradicional como *Carinhoso*, *Tico-tico no Fubá* e *Rato Rato*. Nelas, podemos ouvir o piano suingado de Carolina, uma base rítmica feita ao pandeiro e a guitarra havaiana, executada por Garoto, que ora fazia a melodia principal, ora dialogava em contraponto com os solos do piano chacoalhado de Menezes. Esse disco expressava uma ousadia de Garoto se pensarmos na representação que aquelas músicas escolhidas detinham na época, clássicos que delimitaram nossa história musical e que, nesse caso, assim como Jacob em muitas gravações, Garoto modificou os originais criados, alterando

[101] Ver entrevista de Jeder Janotti Junior: "Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação" In: *Revista E-compós*, Brasília, v.15, n.2, 2012 (p.3)
[102] SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional*: o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. (p.95)

não apenas a linguagem das músicas em trechos importantes ao longo de todo discurso musical mas, principalmente, utilizando acordes distintos da concepção primeira de seus compositores, ou seja, alterando as funções musicais daqueles acordes, modificando, também, as cadências que finalizavam os discursos.

Agora, no que tange ao panteão de compositores do choro e os repertórios relacionados com ele, um dado interessante foi que no ano de 1952, a pianista lançaria pela Sinter, uma gravadora brasileira, um LP de 10 polegadas homenageando um dos ícones do gênero, um disco intitulado *Carolina Cardoso de Menezes interpreta Ernesto Nazareth*, contendo, então, oito composições do pianeiro mais famoso do Brasil e, segundo nos informa o Instituto do Piano Brasileiro, esse disco teria "uma importância histórica, pois foi o primeiro LP no mundo inteiramente dedicado a Ernesto Nazareth".[103] Contudo, como vimos, nesse mesmo ano, tivemos um lançamento similar por meio das iniciativas de Jacob do Bandolim e da RCA Victor nas coletâneas com o repertório nazarethiano, o que nos indica como funcionava, em partes, a indústria fonográfica no período e, por conseguinte, a cena musical referente.

A figura de Nazareth, portanto, era para os músicos chorões do período, assim como para Garoto e Jacob do Bandolim, uma fonte de inspiração absoluta, uma referência obrigatória e exemplo *hors concours* da musicalidade brasileira, ainda que ele tivesse orientado sua carreira para o meio erudito e a tradição europeia. Sua sonoridade, entretanto, dialogava com influências externas advindas de compositores estrangeiros, tais como Chopin; porém, Nazareth nunca deixou de exprimir ou explanar as coisas do Brasil em sua música, formatando uma sonoridade que ganharia pouco a pouco mais espaço na indústria de discos no decorrer dos anos, sobretudo pelas atuações de artistas interessados na manutenção de sua obra. Segundo Jacob, por exemplo, Ernesto Nazareth "não apenas fotografou e criou a alma brasileira. Ele foi mais eclético. Foi mais além das nossas fronteiras. O fraseado dele é uma coisa muito mais ampla que os limites do Brasil".[104] Ou seja, sem deixar claro o que isso poderia representar para a tradição do choro, o bandolinista não se incomodava em admitir que a música brasileira poderia muito bem ultrapassar as fronteiras do Brasil.

Ademais, Nazareth foi um dos mais significativos compositores da primeira geração do choro, de acordo com a didática divisão geracional do gênero estabelecida por Ary Vasconcelos

---

[103] Para maiores informações consultar o portal do Instituto do Piano Brasileiro. Disponível em: http://institutopianobrasileiro.com.br/enciclopledia/Carolina-Cardoso-de-Menezes Acesso em: 15 de abr. de 2022.

[104] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.98)

em *Inventário do Choro*.[105] Ele seria, ainda, o responsável pela sistematização da "síncopa característica" ao fixar aquela figura rítmica que chamou de tango brasileiro.[106] Outras questões sinalizam a relação objetiva do bandolinista com a imagem que Nazareth representava: "uma das características marcantes da personalidade de Jacob era a curiosidade aguçada, [...] e seu forte compromisso com a verdade levou-o, como no caso de Ernesto Nazareth, a desvendar os mistérios que cercaram sua morte"[107].

O ato de registrar momentos, ideias, situações etc., sempre acompanhou a trajetória de Jacob e, como nos informa suas biografias, o músico carregava um gravador a tiracolo onde registrava suas impressões sobre os mais diversos assuntos e eventos. Também no episódio da morte de Nazareth, além de entrevistar os funcionários da Colônia Juliano Moreira, uma espécie de manicômio da época na qual o pianista residia no momento de seu falecimento, Jacob manifestava ali sua obsessão pela verdade, seu viés de pesquisador e investigador profundo da história brasileira, ao menos daquela que se relacionava com a música.

Por sua vez, Garoto também detinha uma devoção particular pelo compositor de tangos, gravando inúmeras peças de Nazareth, levando seu repertório tanto para os discos quanto para as emissoras de rádio em que trabalhou, ou seja, disseminando essa produção musical particular, a ponto de "quando a Educadora promoveu uma homenagem à memória do grande músico e compositor, Ernesto Nazareth, poucos dias depois de sua morte, ocorrida em 4 de fevereiro de 1934, Garoto participou ativamente", já que era contratado da emissora e, além disso, detinha uma admiração especial pelo pianista manifestada logo no início de sua trajetória, conforme passagens em suas biografias nos atestam, destacando a relação de proximidade com a vida e a obra nazarethiana. Como diria Jacob, do nosso "Chopin brasileiro".[108]

Após essas incursões sobre o envolvimento dos dois músicos com aquilo que a figura de Nazareth representava para a história particular do choro, retornamos, então, para alguns discos de Aníbal Sardinha, especificamente para os fonogramas produzidos no ano de 1951. Nesse ano teremos dois baiões de autoria de Garoto, *Meu coração* e *Um Cigano no Baião*, um gênero que se tornaria febre naquela década, um ritmo que congregava músicos de escolas diversas como Jacob do Bandolim, Luiz Gonzaga e o próprio Garoto. Em algumas gravações

---

[105] VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso ETC (História e Inventário do Choro).* Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1984.
[106] ANDRADE, Mário de. *Música doce música*. São Paulo: Martins, MEC, 1976.
[107] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.98)
[108] "– Senhor Aníbal Augusto Sardinha, qual foi o homem extraordinariamente dotado que Deus enviou à terra? – Foi Ernesto Nazareth! – respondeu prontamente o Garoto... – Sacrilégio! – disse enfurecido o professor. – Como ousa misturar o nome de Cristo com nomes profanos? Quem é Ernesto Nazareth? – É um compositor de choros – respondeu Garoto". In: MELLO, Jorge. *Gente humilde:* vida e música de Garoto. São Paulo: Editora Sesc SP, 2012. (p.19)

inusitadas e históricas, tais como *Qui nem Jiló* e outras, podemos apreciar o encontro deles em versões que estiveram tocando juntos ora Gonzaga e Jacob, ora Gonzaga e Garoto. Importante ressaltarmos que Luiz Gonzaga compôs muitos choros ao longo de sua carreira, chegando a gravar o *Treme Treme* de Jacob, e este, por sua vez, detém um registro de *Araponga*, um choro arrasta-pé do Rei do Baião, executado usualmente nas rodas.

Todavia, esse contexto de disputas que envolveram tanto uma modernização da música popular quanto a dinâmica da indústria fonográfica no Brasil e, mais ainda, um período em que se englobava diversos ritmos populares para exprimir as coisas nossas, abarcando tentativas que, de algum modo, pretendiam transformar o *modus operandi* desse cultura sonora, digamos assim, "na querela entre os antigos e modernos no campo da historiografia e da produção musical brasileiras, os anos 1950 acabaram ficando no limbo da história como uma espécie de idade das trevas musicais".[109]

Isso provavelmente ocorreu por uma identificação automatizada nas historiografias com elementos estrangeiros que invadiram as gravações, proporcionando entendimentos enviesados do que a representatividade e o alcance desses gêneros tiveram para com o desenvolvimento social e para a história da música popular brasileira. Ademais, os produtos sonoros traduziam, muitas vezes, discursos musicais estetizados e/ou transformados unicamente pelos interesses econômicos dessa indústria, fazendo com que a década de 1950 no Brasil passasse para história, ao menos em termos musicais, como um período atrelado aos foxtrotes e boleros, sambas-canção e outros ritmos latino-americanos, excetuando-se o choro nesse arcabouço; além, é claro, de ser aquela que garantiu maior relevância ao gênero do baião, até porque "o baião teve o seu auge entre o final dos anos 1940 e a primeira metade da década de 1950".[110]

Isto posto, a composição de Garoto, *Cigano no baião* misturava baião com uma herança advinda da música cigana, contendo elementos sonoros de distintas culturas que podemos conferir na gravação realizada pela RCA Victor em 1951, na qual podemos ouvir a atuação do violinista Fafá Lemos, integrante do Trio Surdina, um dos grupos mais representativos dessas modernizações que envolveram a figura de Garoto; cuja execução trazia uma sonoridade bem híbrida, com fortes *glissandos* e notas longas executadas pelo violino de Fafá, desafinadas intencionalmente, com muitos *portamentos* que criavam uma paisagem sonora que poderia nos remeter aos nomadismos característicos dos povos ciganos. Sabemos ainda de uma provável influência que o famoso guitarrista belga e cigano, Django Reinhart, exerceu na musicalidade

[109] NAPOLITANO, Marcos. *A música brasileira na década de 1950*. In: Revista USP, São Paulo, n.87, p.56-73, 2010. (p.59)
[110] Idem. (p.67)

de Garoto, mesmo que o episódio sobre o encontro entre eles não esteja devidamente pacificado na historiografia, certamente o músico paulistano tinha conhecimento sobre ele.[111]

Essa possibilidade aparece mais como uma perspectiva plausível ao menos naquilo que tange o material musical trabalhado não apenas nessa faixa, mas ao longo de toda carreira de Aníbal. No caso particular de *Cigano no Baião*, por meio dos fraseados musicais empregados por Fafá, notamos essa aproximação com aquela cultura. Em outras gravações, o violão tenor de Garoto cumpria o papel de remeter os ouvintes para outra sonoridade, discursando através de grande velocidade, uma característica central dessa linguagem e marca frequente na carreira de Django. Além disso, as performances com o uso de palhetas facilitavam o emprego da velocidade, e colaboravam para marcar ritmicamente as melodias propostas pelos temas, os contracantos, entre outros fatores, que aproximam o guitarrista cigano e Garoto.

De qualquer forma, em *Meu coração*, outro baião gravado em 1951, agora pela Odeon, Garoto aparece ao cavaquinho acompanhado por conjunto regional. Nela, o discurso musical se inicia com uma citação que nos remete diretamente para o começo do choro *Graúna*, de João Pernambuco, música do repertório tradicional do gênero, muito executada pelos violonistas solistas. No final da segunda parte desse baião, o multi-instrumentista nos surpreende com a execução de notas dissonantes na melodia, dadas pela tensão gerada por meio do intervalo de sétima maior, um recurso típico da sonoridade bossanovista. Podemos dizer que aqui temos um encontro bem equilibrado entre modernidade e tradição, porém, em um baião.

Pelo lado B, o disco trazia um choro sambado de Bonfiglio de Oliveira, *Triste Alegria*. Portanto, assim como Jacob escolhera combinação semelhante em diversos momentos de sua discografia, Garoto também evocava compositores tradicionais do gênero para integrarem suas produções. Nessa faixa específica, ouvimos a agilidade que Garoto frequentemente imprimia em suas performances.

Como dissemos, Garoto participaria de algumas gravações ao lado do "Rei do baião", mais precisamente em dois discos lançados pela Victor no ano de 1941; tocando, então, *Véspera de São João*, *Numa serenata*, *Saudades de São João del Rei* e de um dos clássicos da primeira fase da carreira do sanfoneiro de Exu, o *Vira e mexe*, uma rancheira de Luiz Gonzaga que posteriormente seria defendida por ele no programa veiculado pela TV Tupi, "Calouros em desfile", comandado e dirigido por Ary Barroso, sendo uma música que atingiu "um sucesso, obtendo a nota máxima 5, raramente dada a alguém [levando] o prêmio de 150 mil réis".[112]

---

[111] Ver FRANCISCHINI, Alexandre. *Laurindo Almeida*: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. (p.66-67)

[112] https://dicionariompb.com.br/artista/luiz-gonzaga/ Acesso em: 4 de abr. de 2022

Jacob apareceria em uma versão mais elaborada dessa mesma música de Gonzaga, ao menos do ponto de vista técnico da gravação, no ano de 1950. Nesse disco, lançado pela Victor, em *Vira e Mexe*, o Rei do baião estaria, então, acompanhado do famoso regional de Canhoto e, pelo lado B, teríamos um de seus maiores sucessos na carreira, o baião *Qui nem Jiló*, gravada com a formação típica de choro. Saltando rapidamente no tempo, temos outra gravação de Jacob, interpretando Luiz Gonzaga, no LP *Primas e Bordões*, de 1962, com o choro arrasta-pé *Araponga*. Podemos notar ali, que a velocidade também fazia parte da estilística de Jacob, em menor medida que em Garoto. Nesse fonograma, *Araponga* aparece com andamento ligeiro na melodia, junto de um fraseado executado com acentuações bem marcantes que se destacam na performance do bandolinista, o que aproximava Jacob da ideia de velocidade na música como um recurso estético relevante, estabelecendo, ainda, naquela gravação, diálogos com o violão de sete cordas de Dino que serão costurados em forma de contraponto.

De toda forma, queremos chamar a atenção aqui de que ambos os músicos travaram relações importantes com outros gêneros musicais em voga nas gravações promovidas ao longo das décadas de 1940/1950 e, além disso, percebermos em determinadas performances, que eles se influenciavam, como no caso particular de *Vira e Mexe*, quando nos dois arranjos citados, observamos, no início dessas versões, a execução de arpejos que preparam os ouvintes para o discurso musical que será trabalhado pela sanfona de Gonzaga ao longo dessa música. Na primeira versão, então, o diálogo acontece com o cavaquinho de Garoto; na segunda, com o bandolim de Jacob.[113]

Retornando para a série de relançamentos em dez polegadas da Victor, o terceiro LP de Jacob, *Choros Evocativos,* constituído por gravações antigas do "mago do bandolim", feitas em 78 rpm, datado do ano de 1957, apresentava sete choros de compositores tradicionais do gênero e o choro *Dolente*, a única composição de Jacob no disco. Portanto, um disco de velhos sucessos de autores como Luiz Americano, João Pernambuco e Severino Rangel; para citarmos apenas os que ficaram mais conhecidos na história do choro, além das já consagradas interpretações de *Flor do Abacate* e *Língua de Preto*. Na capa do LP, constava apenas a imagem do bandolinista e, por detrás, um texto informativo-explicativo de Elmo Barros.

Já em 1959, após um desentendimento com o diretor da RCA Victor, Ramalho Neto, sobre as baixas vendagens de seus discos e acerca do sucesso alcançado por Waldir Azevedo pela Continental, obtido com choros e músicas bem comerciais, naturalmente pouco valorizadas pelo bandolinista; Jacob decide, então, compor seu primeiro LP de doze polegadas, dessa vez

[113] É possível ouvir as duas versões no portal Discografia Brasileira em 78 rpm. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/ Acesso em: 18 de jul. de 2022.

utilizando-se de uma nova tecnologia criada na época que ilustrava parte das transformações que ocorreram na indústria fonográfica do período e, consequentemente, uma modernização de suas produções sonoras, visto que o novo equipamento detinha a qualidade de registrar músicas em alta fidelidade (*Hi-Fi*), tecnologia que funcionava "como uma espécie de 'envoltório ideológico' que recobria os produtos musicais com uma aura de modernidade".[114]

Intitulado de *Época de Ouro – Jacob e seu bandolim em HI-FI,* esse disco de 1959 seria o primeiro do bandolinista a propor uma ideia de unidade de álbum, até porque os LPs anteriores eram de coletâneas de antigas gravações feitas em 78 rpm, promovidas, sobretudo, pela direção da Victor. Muito embora Jacob lançasse a semente para o nome que seria adotado pelo seu novo conjunto, o conjunto regional Época de Ouro que o acompanharia até os últimos momentos de sua carreira, curiosamente não temos nesse disco nenhum choro, sendo constituído, então, por quatro valsas e oito sambas que construíram a frágil unidade do álbum. Entretanto, temos as músicas com sonoridades tradicionais, como era usual em suas produções, refletindo atmosferas nostálgicas e saudosistas dos velhos tempos, do pessoal da velha guarda, ainda que alguns dos compositores gravados fossem contemporâneos de Jacob.

A título de curiosidade, precisamos ressaltar que *Feitiçaria* embora apareça nesse disco como o ritmo do samba, assim como no livro que tratou da discografia de Jacob[115]; essa música de Custódio Mesquita e Evaldo Ruy fora pensada ali com um arranjo construído sobre o ritmo do baião, marcado pelos contrapontos do acordeom de Orlando Silveira, um sanfoneiro paulista, dos mais representativos do gênero, integrante do regional de Canhoto. Nessa música, notamos bem a utilização do modo mixolídio que reconstrói a melodia original da composição.

O disco abriria com uma clássica valsa de Pedro Caetano e Claudionor Cruz, *Caprichos do destino*, na qual ouvimos no início uma abertura orquestral, arranjada por Radamés, e logo na sequência, um fraseado do violão de sete cordas de Dino que introduz um Jacob repleto de sentimentalismos, marcando todo o tema proposto pelos compositores, junto de uma palhetada característica do músico que priorizava longos trêmulos que faziam menção à herança musical portuguesa e, naturalmente, aos velhos tempos. Aliás, vale dizermos que o bandolinista já havia acompanhado um grupo de fadistas em sua juventude e, não somente por isso, podemos notar em muitas de suas interpretações, uma forte influência ibérica na maneira de tocar o bandolim que, em muitos casos, apresentava uma sonoridade bem próxima da guitarra portuguesa.

---

[114] REZENDE, Gabriel S. Souza Lima. *A história (des)contínua*: Jacob do Bandolim e a tradição do choro. São Paulo: Ed. Alameda, 2020. (p.139)

[115] PRATA, Sérgio e PUGLIESI, Maria Vicencia. *Tributo a Jacob do Bandolim*: discografia completa. Rio de Janeiro: CeAC, 2002.

Outro dado interessante a respeito do LP *Época de Ouro*, na contracapa do disco, mais uma vez escrita por Elmo Barros, uma frase logo se destaca quando ele nos diz que "com este fabuloso bandolinista, fazendo-se apoiar por magníficos acompanhamentos e mais uma vez *pondo em destaque a beleza da legítima música brasileira*", ilustrava o imaginário da crítica musical, delimitando o que era ou não, brasileiro. Como bem apontou Rezende ao analisar este álbum, "quando abordada do ponto de vista da relação entre 'tradicional' e 'moderno', a escolha do repertório, dos instrumentistas, dos arranjadores e do regente resultou num LP bastante distinto"[116]; principalmente se o comparamos com outros discos do bandolinista e com toda sua trajetória preservacionista, de "defesa daquilo que é nosso", digamos assim. Ou seja, a unidade buscada pelo músico, ainda que fosse duvidosa em termos estéticos envolvendo a própria escolha do repertório, acabou sendo reconhecida por parte da crítica especializada.

Neste sentido, quando ouvimos a música *Já sei sorrir*, quinta faixa do LP, um samba de Ataulfo Alves e de Claudionor Cruz, temos a impressão de adentrarmos nos bailes norte-americanos, acompanhados por uma orquestra dos tempos do *swing jazz*, quase uma típica *big band* que executa um *beguine* de Cole Porter, por exemplo. Lembramos que os arranjadores desse álbum foram Radamés Gnattali e o maestro Carioca, personalidades articuladas com tendências estético-musicais que priorizavam a robustez das massas orquestrais na condução de motivos harmônico-melódicos, tendo, ainda, na regência a presença do paulista Aristides Zacarias, conhecido como maestro Zaccarias, outra figura relevante para a modernização da música popular brasileira. Dois anos antes, ele havia convidado Jacob para participar de um de seus discos, *Frevos – vol. 2*., um gênero em que o bandolinista detém cinco composições.[117]

Outro dado interessante é a inclusão da gravação de uma música de Bororó, *Da cor do pecado*, a quem Jacob não mantinha boas relações, fato confessado no depoimento prestado ao MIS/RJ em 1967. Ainda assim, por ser um grande sucesso da época, sem contar suas qualidades musicais intrínsecas, o bandolinista resolveu incluí-la, num registro em que o diálogo com a sanfona de Orlando, com o vibrafone de Chuca Chuca e a guitarra de Maspoli ilustravam bem os hibridismos peculiares presentes no disco. Agora, talvez por conta desse pequeno deslize para o moderno, digamos assim, carregado de hibridismos sonoros portanto, e, também, para demarcar melhor o campo pelo qual militava e que sempre fazia questão de destacar quando o

[116] REZENDE, Gabriel S. Souza Lima. *A história (des)contínua*: Jacob do Bandolim e a tradição do choro. São Paulo: Ed. Alameda, 2020. (p.140)

[117] Segundo sua biógrafa, Jacob detém 103 títulos em sua bagagem como compositor, destes temos 57 choros, 17 valsas, 12 sambas, 6 poucas, 5 frevos, 2 mazurcas, 2 partidos alto, 1 coquinho e 1 samba-canção. Entretanto, essas informações foram atualizadas e Jacob conta com atualmente com cerca de 120 composições. *In:* PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.105)

assunto se referia a sua identidade musical, Jacob denominaria seu próximo LP, lançado em 1960, com o sugestivo nome *Na roda de choro, com Jacob e seus Chorões*.

Antes de adentrarmos nesse disco, vale lembrarmos de outras questões que envolveram a modernização da música popular brasileira, o impacto que os maestros arranjadores detiveram para com essa história em particular, junto de uma crescente industrialização em tempos de nacional-desenvolvimentismo e de Juscelino Kubitschek. Esses contextos sociais influenciaram na modernização do mercado fonográfico brasileiro, colaborando com a sedimentação de setores radiofônicos, entre outros fatores, que serviriam para ampliar mais as cenas musicais referentes, já que novos espaços do entretenimento urbano seriam fomentados, gerando transformações importantes que atingiriam o universo do choro por meio de eventos que, de muitos modos, provocaram modificações desde a produção, do consumo e, por extensão, da circulação dessa música urbana de maneira geral.

Desde os tempos de Pixinguinha, para citarmos apenas um dos compositores atrelados com o desenvolvimento da história do choro, com renovações musicais importantes que tiveram um alcance ampliado no público, junto de inovações estéticas que modificariam as estruturas intrínsecas de nossa música popular, combinadas com novos arranjos propostos por ele e instrumentações renovadas que serviam para colorir os discursos musicais, novas maneiras de se pensar a arte do sons teriam espaço na prática dos compositores. Além disso, as orquestrações elaboradas pelo flautista, muito embora algumas personalidades do meio musical dissessem que Pixinguinha não detinha as prerrogativas necessárias de um bom orquestrador[118]; ainda assim, o choro proposto por ele apresentava a possibilidade de contemplar alterações sonoras e até identitárias que marcariam novas maneiras de se orientar no mundo dos sons, isto é, ajudariam na construção de uma outra paisagem sonora, por assim dizer.

Neste sentido, na década de 1930, com a regulamentação mais definida das emissoras de rádios e com o surgimento dos contratos de trabalho, entre outros aspectos, a música popular brasileira passaria por modificações que iam desde uma incorporação de elementos estrangeiros advindos de outras culturas, como a norte americana no decorrer das décadas de 1930/1940, e de culturas latinas que colaboraram na assimilação de gêneros que virariam verdadeiras coqueluches nos anos seguintes, essencialmente nos anos de 1950. Para tanto, basta vermos a profunda invasão de boleros e outros ritmos latinos nos discos gravados durante este período específico, assim como o surgimento de grupos diretamente identificados com essa sonoridade latina, além, é claro, de conviverem com uma jazzificação presente nos arranjos de músicas

[118] CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha*: vida e obra. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.

nacionais, cada vez mais frequente na indústria fonográfica brasileira que adentrava muitos ritmos urbanos, dentre os quais, também o choro.

Assim sendo, outras sonoridades junto a novos grupos, com formações menos usuais e influenciados pelas modificações que se apresentavam na dinâmica de produção da indústria fonográfica de meados do XX, mas não apenas, impactariam nossa história da música popular. Acerca dessa temática, o conjunto Trio Surdina, integrado por Garoto, Fafá Lemos e Chiquinho do Acordeom acabou se tornando um capítulo muito representativo dessa história em particular.

Criado a partir do programa do cantor Paulo Tapajós, transmitido pela Rádio Nacional, líder de audiência desde o início da década de 1940, o *Música em Surdina* apresentava para os ouvintes "o estilo de música intimista que se ouvia nas boates de Copacabana"[119] e em outras localidades que compuseram as cenas musicais articuladas com essas novas tendências estético-musicais do período. É importante destacarmos, principalmente após a edição de um decreto publicado no ano de 1946 pelo presidente Dutra impondo o fechamento dos cassinos, a redução significativa dos espaços de trabalho dos músicos atrelados com esse tipo de entretenimento urbano e com expressões musicais novas, além do impacto que essa política em nome dos bons costumes teve para com a circulação e o consumo dessa música moderna.

Assim, como destacou o escritor Zuza Homem de Mello, seria, então, "nesse ambiente de fertilidade musical abundante, [que] nasceu em 1951 um dos grupos mais peculiares da música instrumental brasileira, o Trio Surdina". Integrado por Garoto ao violão, Fafá Lemos ao violino e Chiquinho do Acordeom na sanfona, três músicos solistas dos mais requisitados no universo das rádios como destacava a imprensa, já que a presença deles pode ser constatada em inúmeras gravações da época, este trio "projetou uma sonoridade diferenciada na programação da Rádio Nacional"[120]; e, por consequência, impactou muitas gravações e arranjos que viriam a ocorrer a partir do surgimento deles.

O Trio Surdina gravaria, então, uma série de fonogramas que foram lançados em quatro LPs de dez polegadas pela *Musidisc*, uma companhia do cantor e produtor Nilo Sérgio. Essa formação instrumental bem original, para não dizermos exótica, perdurou até o ano de 1954, quando o violinista Fafá se mudou definitivamente para os Estados Unidos da América. Das oito músicas que compõe o disco de estreia, duas eram de arranjos de sucessos internacionais como *Tenderly* e *Malagueña*. Esse trio instrumental que, dentre outras questões, ressignificou

[119] MELLO, Zuza Homem de. *Copacabana*: a trajetória do samba-canção. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018
[120] Idem. (p.98)

as sonoridades possíveis da música popular nacional e, até mesmo, internacional, teve seu disco lançado em 1953 pela gravadora de Nilo, contendo quatro composições de autoria de Garoto.



Figura 4: Capa do LP de 1953, *Trio Surdina*, Musidisc.

Entretanto, este LP inaugural do Trio Surdina se iniciava e terminava com músicas internacionais, uma americana e outra mexicana, respectivamente; dando a impressão de que o grupo se antecipava ou, pelo menos, traduzia as influências sofridas pelos artistas da época, disseminadas no meio musical através da atuação da indústria fonográfica brasileira e seus negócios que envolviam boa parte do entretenimento urbano.

Dessa forma, o disco começava com a famosa *Tenderly* (Walter Gross/Jack Lawrence), iniciada por um diálogo estabelecido entre o violino de Fafá e o violão de Garoto. Logo no início notamos um acorde proferido pelo violão de Garoto que denotava uma sofisticação harmônica, uma prática que atingiria repertórios mais simples ou menos rebuscados para serem melhor absorvidos pelas massas consumidoras. Em seguida, temos uma base rítmica abolerada que se desenrola através do som de um bongo, sendo que os solos da melodia principal transitam entre os três instrumentos solistas, em diálogos sonoros que permanecem até o fim dessa versão, repleta de belos contracantos que enfeitavam toda gravação, provocando um deslocamento na apreciação de timbres distintos através do arranjo bem elaborado, pontuando toda a excelência sonora obtida pelo trio. *Tenderly* funcionava, então, como um indicativo dessa estética intimista de meados dos anos de 1950.

O disco terminaria com a execução de *Malagueña* (Elpídio Ramirez/Pedro Galindo), uma canção extremamente popular no México, e de enorme sucesso mundial, tendo mais de duas centenas de regravações ao redor do planeta. A faixa se inicia com o violão de Garoto executando *rasgueados* encadeados sobre uma cadência andaluza, ou seja, um encadeamento de acordes marcante em músicas que remetem para uma atmosfera sonora do universo latino, mas não apenas, já que se tratava de uma cadência utilizada também em outros gêneros como o rock. Boa parte do tema principal da melodia se divide entre o violino de Fafá e o violão de Garoto, tendo a sanfona de Chiquinho um espaço melódico reduzido.

Os dois LPs seguintes do Trio Surdina seriam lançados no ano de 1953, discos que foram constituídos por homenagens prestadas a compositores da música popular brasileira tais como Ary Barroso, Dorival Caymmi e Noel Rosa. Os discos traziam músicas consideradas clássicas no repertório popular, com arranjos inovadores que colaboravam, mais uma vez, para demonstrar toda modernidade característica do grupo:

> No segundo LP, dedicado a Ary Barroso, o trio ocupa o lado A, e o lado B, a orquestra de Leo Peracchi. No terceiro disco, dedicado a Dorival Caymmi e Noel Rosa, ficam patentes o novo conceito do acordeom de Chiquinho, a impressionante performance de Fafá assobiando, seus inventivos solos de violino e suas acariciantes interpretações vocais em 'Nem eu' e 'Não tem solução', [...] Essa multiplicidade de Fafá Lemos possibilitava que o trio assumisse diferentes sonoridades como se fossem mais que três músicos.[121]

Necessário completarmos o comentário de Zuza com a inclusão natural de Garoto nesses adjetivos elencados pelo escritor, já que o próprio Aníbal era considerado como um arranjador competente e cheio de sofisticações harmônicas que marcariam tanto suas performances, suas composições e, por fim, praticamente todos os arranjos do grupo que teria, ainda com essa formação original, um último LP lançado no ano de 1954, intitulado *Trio Surdina n.3*. Criticado por parte da imprensa, muito embora o grupo não se comprometesse "com o ouvinte por uma postura estético-nacionalista conservadora como a *Turma do Sereno*, ou [aspirasse] ao tom cosmopolita que dera origem a *Um Milhão de Melodias*"[122], este disco pode ser um modelo paradigmático de arranjo, ao menos no que se refere ao uso mais equilibrado dos instrumentos equalizando todo espectro sonoro moderno proposto pelo disco.

---

[121] MELLO, Zuza Homem de. *Copacabana*: a trajetória do samba-canção. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018. (p.100)

[122] SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional*: o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. (p.140)

Nesse disco de 1954 temos, então, duas composições de Garoto, a saber, *Amoroso* e *Meu Coração*. O choro *Amoroso*, de Garoto com letra de Luis Bittencourt, foi considerado um dos pontos altos do disco pela crítica especializada que ressaltava "o grande violonista em sua melhor expressão" e, por outro lado, apelava junto à gravadora Musidisc que se "fizesse também um microssulco com Garoto sozinho ao violão, no qual ele pudesse exibir com a necessária liberdade, suas extensas possibilidades artísticas".[123] Já em *Meu Coração* podemos ouvir um amalgama de influências adotadas pelo violonista como aquela citada anteriormente que advinha da figura de Django Reinhardt misturada com o baião de Luiz Gonzaga.

Em contrapartida, retornando para a série de discos de Jacob, o LP *Na roda de choro, com Jacob e seus Chorões*, de 1960, apareceria no cenário da música popular como uma espécie de reafirmação identitária do artista em favor do seu gênero musical predileto, como o próprio título nos sugere. Embora os arranjos orquestrais presentes nesse disco servissem mais para afastar do que reafirmar àquela sonoridade típica dos conjuntos regionais, ainda assim o disco recuperava elementos importantes da estética tradicional do choro, realocando, ou pelo menos mencionando, o papel que as práticas musicais dadas através das rodas de choro detinham para com os ideais de preservação da boa música brasileira.

Na capa do álbum, Jacob aparece tocando seu bandolim ao lado de cinco companheiros, dispostos numa espécie de roda de choro informal, o que de muitos modos se chocava com a ideia que o bandolinista detinha sobre esses encontros musicais, de uma formalidade necessária para reproduzir corretamente a música do choro, além da postura rígida que mantinha, por muitas vezes comentada pelos pares, uma postura autoritária que prezava pela excelência da execução dos integrantes de um reunião desta natureza. Ademais, era um líder que demarcava não apenas o espaço de cada um dos integrantes, mas que corrigia as dinâmicas, pontuava as frases, indicava andamentos, refazia arranjos, entre outros comportamentos, garantindo assim uma identidade sonora peculiar para a roda em que estivesse presente.

De todo modo, a capa de *Na roda do choro* apresentava uma imagem quase romantizada da roda de choro, ocorrida num quintal qualquer, com direito a roupas coloridas espalhadas e estendidas em um varal disposto ao fundo, contrariando, portanto, toda a formalidade que se sabe ter feito parte do *modus operandi* nos saraus promovidos e dirigidos pelo bandolinista.

[123] MELLO, Jorge. *Gente humilde:* vida e música de Garoto. São Paulo: Editora Sesc SP, 2012. (p.140)



Figura 5: Capa do LP de 1960 de Jacob do Bandolim, *Na roda de choro,* com Jacob e seus Chorões, RCA Victor.

Nesse disco estariam presentes quatro composições de Jacob que marcaram sua carreira de forma permanente. Dentre as quais, destacamos *Doce de Coco* e *Noites Cariocas*; ainda que *Gostosinho* e *Simplicidade* fizessem parte do repertório clássico do gênero, sendo choros muito executados pelas rodas. De qualquer maneira, *Doce de Coco*, seria uma das composições de Jacob mais reproduzidas no universo dos choros, ganhando letra e versões distintas. Assim como em muitos outros choros do bandolinista, era constituída por duas partes e não três como era a praxe usual da tradição. No caso da versão que integra esse disco de 1960, ela se iniciava com uma introdução orquestral bem exótica para a atmosfera típica de uma roda de choro, nos remetendo para paisagens sonoras apreciadas em filmes hollywoodianos ou mesmo em trilhas sonoras do universo Disney, por assim dizer.

O tema, no entanto, se conserva com as palhetadas de Jacob, ainda que os contrapontos orquestrais constantes no decorrer da faixa, sobretudo aqueles executados pelo naipe de sopros da orquestra, com destaque para as flautas e seus insistentes *portamentos* que pululam ao longo de todo discurso musical, acabassem transformando esse arranjo e, consequentemente, qualquer tentativa mais consistente de recuperação de uma dada tradição. Essa música inspirou, ano mais tarde, uma letra composta por Hermínio Bello de Carvalho, produtor cultural e amigo de Jacob. Das outras músicas do bandolinista, presentes no disco *Na roda do choro*, *Noites Cariocas* talvez seja a que ficou mais conhecida ao longo da história. Constituído em duas partes, esse choro sambado reaparece aqui com contrapontos marcados através do diálogo permanente com o trombone que abrilhantou essa gravação, além de apresentar uma instrumentação mais enxuta,

mais próxima dos sons e dinâmicas obtidas através das rodas de choro. Ou seja, um disco que ilustra esse diálogo entre atmosferas tradicionais, com formações mais próximas dos conjuntos regionais, ora modernas, em que a massa orquestral adquiri um protagonismo insólito.

Os outros dois choros, menos conhecidos, são constituídos por três partes como sugeria as boas práticas do gênero. *Gostosinho*, que nessa versão contava com uma introdução marcada pelo trombone que reaparece ora assumindo a melodia ora estabelecendo contracantos rítmicos com o bandolim. Nessa versão, as dinâmicas dadas pelos violões mais a parte percussiva tornam essa dialética sonora mais aparentada com o tradicional. Ainda em *Gostosinho*, a terceira parte deste choro detém uma modulação inesperada, surpreendente para os ouvintes, denotando que Jacob transitava bem com aspectos modernos da música e os inseria com certa naturalidade nos mais improváveis setores de sua produção. Agora, *Simplicidade*, última das composições de Jacob no disco, assim como *Doce de Coco*, aparece com tratamento orquestral desproporcional, controverso e estranho para o estilo, com andamento bem mais moderado do que usualmente se adotou, inclusive pelo próprio Jacob, que anos mais tarde fixaria esse choro típico com uma dinâmica diversa dessa versão de 1960 e que se tornaria um modelo paradigmático.

Contudo, essas questões que envolviam as transformações e que proporcionavam novas paisagens sonoras poderiam representar, como bem ressaltou Rezende, que o "problema da modernização fora alçado a uma espécie de 'espírito do tempo'"[124] e, por mais tradicionalista que Jacob se declarasse, ele não estaria imune a essas inovações ocorridas nos meios técnicos de produção musical que ditavam parte significativa da sonoridade que seria promovida pela indústria fonográfica no período. Para Rezende, por exemplo, a maneira de gravar que Jacob utilizava nessa época específica, isto é, partindo de um *playback* construído anteriormente pelo conjunto regional e só depois realizar a gravação de seu bandolim; contribuiria para que se perdesse a espontaneidade natural da performance nas rodas de choro, constituindo-se, assim, como outro dos traços modernos do bandolinista. Reforçando esta ideia de modernidade na obra de Jacob, para Gonçalo Júnior,

> Havia uma postura contraditória quando Jacob defendia o choro e o resgate de suas essências. Dizia-se um tradicionalista e até gostava de tocar para um público identificado com ele. Poucos instrumentistas, por outro lado, fizeram tantos experimentos quanto ele até ali: havia introduzido o acordeom no choro, usado instrumentos criados por ele como a violinha e o vibraplex em suas

[124] REZENDE, Gabriel S. Souza Lima. *A história (des)contínua*: Jacob do Bandolim e a tradição do choro. São Paulo: Ed. Alameda, 2020. (p.138)

> gravações, tocado choro com orquestra e supervalorizado instrumentos de sopro em seu último disco.[125]

Fato é que a imprensa, na maior parte das vezes, era elogiosa em relação aos discos de Jacob, ressaltando a característica do músico reviver no bandolim "as mais belas páginas do passado". Em 1956, logo após outro lançamento da RCA Victor, o jornalista Paulo Medeiros escreveria no periódico *Última Hora* que "cada novo disco de Jacob é uma nova festa para o ouvido"[126], sublinhando no reduzido espaço de sua coluna, a qualidade desse disco que continha pelo lado A, o baião *De Limoeiro a Mossoró*, uma composição inspirada pelo contato do músico travado com Luiz Gonzaga, e, pelo B, *Diabinho Maluco*, um choro sambado construído em três partes. Esse diálogo entre o moderno e o tradicional na música popular brasileira, espalhado pela imprensa, proporcionaria um encontro entre Jacob e Garoto, aparecendo juntos em outra coluna do *Última Hora*, intitulada "Rádio, Televisão e Discos". Segundo o jornalista, autor dessa matéria de 1957, "Garoto, o monstro dos instrumentos de cordas, morreu quase ignorado. Jacob, o imenso do bandolim, ainda não desfruta do prestígio que merece".[127]

Ou seja, parece-nos que de um certo ponto de vista da imprensa especializada, o sucesso e a memória desses artistas estiveram também atrelados a uma escala de valor que discutia não apenas a qualidade de suas músicas, mas, sobretudo, perpassava pela aprovação e pelo prestígio do público, isto é, pela recepção que se aferia, dentre outros fatores, pela capacidade que essas criações musicais detivessem para adentrar novos espaços de produção, além é claro do lugar concedido a ambos os músicos pela indústria fonográfica brasileira.

Em contrapartida, prosseguindo com os LPs de doze polegadas de Jacob do Bandolim, *Valsas Brasileiras de Antigamente*, de 1961, foi um álbum que "jamais recebeu a merecida atenção".[128] Este álbum contaria com duas valsas de autoria de Jacob, das doze faixas que integraram o disco. Temos, então, *Salões Imperiais* e *Feia*, valsas compostas pelo bandolinista mais de dez anos antes destes registros de 1961, músicas que recuperavam parte da paisagem sonora do XIX e que serão analisadas no último capítulo dessa pesquisa. O LP se inicia com *Arrependimento*, uma valsa de Gastão Lamounier e Olegário Mariano, executada por orquestra e pelo bandolim de Jacob que, mais uma vez, abusa dos trêmulos expressivos que se destacam

---

[125] SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.281)
[126] "Ronda dos Discos". Paulo Medeiros. *Última Hora*, Ed. 24 maio de 1956. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/386030/30455 . Acesso em: 15 de jul. de 2023.
[127] "Rádio, Televisão e Discos". Oswaldo Miranda. *Última Hora*, Ed. 13 setembro 1957. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/386030/41845 Acesso em: 15 de jul. de 2023.
[128] SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.311)

perante a instrumentação do arranjo proposto. Nela, assim como em boa parte dessas valsas do álbum, notamos a forte herança portuguesa na sonoridade do músico e, por outro lado, uma precisão rítmica bem-marcada, na qual quase podemos subdividir e, até mesmo, contar o número de palhetadas que o bandolinista imprimiu nos vários tipos de trêmulos executado.

O álbum traria outras valsas de Nazareth, Bonfiglio de Oliveira, Santos Coelho, Eduardo Souto, entre outros compositores articulados com sonoridades provenientes da herança musical do XIX; finalizando o roteiro com uma valsa de Zequinha de Abreu, música que marcou toda uma geração intitulada *Branca*. Zequinha logo se constituiria como outro ícone do panteão de artistas que compuseram a história do choro, sobretudo por seu o autor de *Tico-Tico no Fubá* que já em meados dos anos de 1950 se tornaria um dos choros mais gravados e, posteriormente, aquele de maior sucesso em escala global, tendo alcançado, ainda, o cinema americano.[129]

Já o disco de 1961, *Chorinhos e Chorões* , para Lúcio Rangel, um dos entusiastas do movimento preservacionista, escritor e jornalista, um críticos que mais se posicionava em defesa da música brasileira, ainda que tivesse uma ligação considerável com a música do jazz, nos diz desse disco de Jacob que "é, sem favor, e apesar de considerada a qualidade dos anteriores, o melhor LP do famoso bandolinista"[130] sendo "o primeiro em que finalmente podia contar, em estúdio, com seu próprio conjunto".[131] Conforme visto, o bandolinista se utilizou na produção desse disco do moderno recurso fonográfico citado, dos *playbacks* que, dentre outras questões, contribuíram "para o estudo e planejamento de sua interpretação, sendo talvez o pioneiro no Brasil nesse uso específico das técnicas de gravação para a produção de uma performance com aura de espontaneidade".[132]

Ou seja, se por um lado o bandolinista priorizava o ensaio em grupo nas rodas de choro que promovia em sua residência, por outro, esses velhos hábitos provenientes da sociabilidade dos chorões atrelados à tradição que envolvia, naturalmente, a reprodução de músicas por meio desses espaços que contavam com variadas formas de improviso, esse costume seria, então, abandonado em prol de se atingir uma espécie de perfeição na performance do choro.

Dessa vez, o disco contaria com texto na contracapa escrito pelo próprio bandolinista, no qual descrevia seus companheiros de gravação, exaltando a qualidade do grupo ali reunido. Após destilar elogios favoráveis ao conjunto, Jacob chamaria a atenção para as qualidades

---

[129] SCHULZE, Peter W. *O Tico-tico e seus Fubás*: A economia cultural do choro no cinema. In: Aniki, Revista Portuguesa da imagem em movimento, v. 10 n. 2, 2023, p.29-59.
[130] RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões.* São Paulo: IMS, 2014. (p.170)
[131] SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.313)
[132] REZENDE, Gabriel S. Souza Lima. *A história (des)contínua*: Jacob do Bandolim e a tradição do choro. São Paulo: Ed. Alameda, 2020. (p.148)

técnicas e musicais de cada um desses integrantes. Quando o bandolinista nos descreve, por exemplo, o violonista de sete cordas Horondino José da Silva, conhecido como Dino 7 cordas no meio musical, integrante que acompanhara uma infinidade de músicos em registros dos mais variados gêneros, e que na época de *Chorinhos e Chorões* integrava o Regional de Canhoto, Jacob nos diz que Dino era "competente, alma de chorão e que, no 7 cordas, se desdobra, incansável, perfeito, improvisador e respeitando, quando necessário, os "baixos de obrigação"[133]. Assim, exaltava uma característica fundamental da estética desse estilo musical dada através da condução das baixarias no violão de sete cordas, isto é, notas graves que costuram melódica, harmônica e ritmicamente o tema principal da peça e, dentre outros fatores, oferecem um colorido particular para o gênero, reafirmando sua identidade sonora. Noutra ocasião, o bandolinista diria que Dino não era propriamente um "chorão autêntico porque não chega atrasado, [é] raro beber e adora ensaiar".[134]

No entanto, o que mais se destacou no texto da contracapa de *Chorinhos e Chorões* seria a parte inicial antes de adentrar nas descrições laudatórias dos integrantes:

> Aos Amigos do "Chôro":
> "Pau e corda"! foi o lema que nos orientou na feitura deste LP. Abandonamos, por algum tempo, as ricas e lindas orquestrações com que vínhamos apresentando belas páginas do passado, para voltar a moldura natural de um bandolim cheio de brasilidade – o "regional".[135]

E mais:

> Creio mesmo, que a perfeição de seu acompanhamento [Regional] dispensaria nossos solos. Para isso, cada elemento, obedecidas certas convenções, teve inteira liberdade para expandir-se e improvisar. Todavia, souberam dosar seu talento, evitando cruzamentos ou perturbações à linha melódica.[136]

Por mais que os pressupostos do choro estivessem ali garantidos com a recuperação da formação instrumental típica e, por consequência, o abandono das orquestrações junto de uma adequada dinâmica das rodas, aqui gerada pela competência de seus integrantes, Jacob ainda assim se preocupava com assuntos técnicos como a qualidade do arranjo, a equalização correta dos instrumentos para que não invadissem o espaço dos outros, confundindo os ouvintes com

---

[133] Texto da contracapa do LP de 1961, Chorinhos e Chorões, RCA Victor.
[134] SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.319)
[135] Texto da contracapa do LP de 1961, *Chorinhos e Chorões*, RCA Victor.
[136] Idem

sobreposições sonoras que prejudicariam a música; além, é claro, de uma certa autenticidade que garantisse a reprodução das mais "belas páginas do passado".

Entretanto, naqueles novos tempos era preciso, então, uma racionalização dessas velhas práticas que se articulassem com as tecnologias modernas de gravação, mas que não deixassem de lado os extensos ensaios metódicos, a escolha de um repertório cuidadosamente selecionado pelo bandolinista, enfim, era necessário um saber técnico que garantisse a possibilidade de novos arranjos sem, contudo, descaracterizar o estilo; mas que, acima de tudo, era preciso para estabelecer um verdadeiro compromisso com essa música genuinamente brasileira, de "pau e corda". Esses comportamentos, como sabemos, perseguiram o compositor por toda sua carreira. Assim, temos no disco uma renovação na forma de se tocar, criar, viver e experimentar o choro nessa nova indústria, ou seja, temos renovações importantes que relacionavam as práticas de Jacob do Bandolim com uma dada modernidade.

Por outro lado, o compositor fazia muitas críticas com relação as novas modalidades de choro que vinham surgindo em outros espaços de sociabilidade, fora das rodas portanto. E isso junto de maneiras mais modernas de se reproduzir e, principalmente, de se compor a música de choro. Exemplos dessa conduta poderiam ser vistos em dois expoentes do violão brasileiro como foram Baden Powell e Rosinha de Valença, que no entendimento do bandolinista não estavam de fato fazendo choro, mas, sim "experimentos em música".[137] Para ele, a maneira como improvisavam em temas do repertório clássico do gênero incomodava-o profundamente, visto que fugiam demais da melodia original, sem estabelecer conexões com as ideias musicais originais, o que descaracterizava o estilo.[138]

De toda forma, mais uma vez o disco *Chorinhos e Chorões* seria elogiado na imprensa e Jacob ganharia o prêmio de Melhor Solista Popular naquele ano de 1961, prêmio promovido através de uma parceria entre a Secretaria de Educação do Rio de Janeiro e o jornal *Correio da Manhã*. Este álbum reúne composições fundamentais do bandolinista, tais como *Santa Morena*, uma valsa-choro com andamento rápido, que apresentava uma influência latina e ibérica, sobretudo pelas cadências andaluzas empregadas na harmonia, um recurso que, como vimos, também alcançou a música de Garoto; e além dela, outros três importantes choros na discografia de Jacob; dois choros sambados, *Assanhado* e *Bola Preta*; e outro mais moderado, *Benzinho*. Das outras oito músicas que integraram o disco, talvez o destaque fique para a gravação de *É*

[137] Depoimentos para posteridade. Jacob do Bandolim. MIS/RJ, 1967.
[138] SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.360)

do que há, um choro do clarinetista Luiz Americano, o primeiro choro que Jacob afirmava ter ouvido na infância quando ainda morava no bairro da Lapa.

Outros compositores figuraram nesse álbum: Nazareth, Pixinguinha, Zequinha de Abreu e, ainda, Nelson dos Santos Alves, cavaquinista nascido em fins do XIX, integrante do conjunto regional de Chiquinha Gonzaga, ao lado da flauta de Antonio Maria Passos e, posteriormente, músico do importante conjunto Oito Batutas, liderado por Pixinguinha.[139]

O LP de 1962, *Primas e Bordões*, contaria com a participação de um conjunto regional ampliado, digamos assim. Constituído por três violões (César Faria, Carlinhos e Dino), um cavaquinho (Jonas), um contrabaixo (Marinho), além de quatro ritmistas que integraram a parte percussiva do disco (Gilberto, Jaime, Pedro dos Santos e Plínio). No texto da contracapa, escrito por Jacob, o bandolinista estranhamente mostrava um lado mais descontraído para se referir às questões estéticas centrais ao universo do choro. Em primeiro lugar, atestava para a necessidade de ensaios, de repetições coordenadas e de um planejamento organizado para que uma roda de choro ocorresse satisfatoriamente e "ai do acompanhador que, com um acorde errado, perturbar os devaneios do solista". Porém, logo em seguida ironicamente diria: "alguém já viu, numa roda de choro, qualquer interrupção para acertar um detalhe da música executada? É raro pois o gostoso mesmo é o *improviso e o imprevisto* durante o *pretenso ensaio*". Assim, reforçava a ideia de espontaneidade no choro dizendo que os chorões eram movidos por estranhos impulsos, mas que "exteriorizavam sentimentos diversos que vão da *brejeirice de um chorinho dançante* a *dolência de uma saudosa valsa*".[140]

Dos doze choros que integraram este álbum, quatro seriam de autoria de Jacob: *Falta-me você*, *Um bandolim na escola*, *A ginga do Mané* e *O voo da mosca*. Os dois primeiros, de menor sucesso, apresentavam elementos sonoros que merecem consideração. Inicialmente, *Falta-me você* recuperava um passado idílico, uma época em que as serestas enfeitavam as ruas, perpassando noites e madrugadas, sobretudo nas grandes cidades; ou seja, a música evocava os principais espaços de sociabilidade pelos quais essa tradição transitava. Entretanto, esse choro demonstrava diálogos com o samba-canção e com parte da estética bossanovista que se firmava desde o final da década anterior, principalmente pelas opções harmônicas adotadas nele e os temas melódicos propostos que giravam em torno de tensões e dissonâncias mais empregadas nesses gêneros.

---

[139] "o flautista Antonio Maria Passos, integrante do Grupo Chiquinha Gonzaga ao lado de Arthur Nascimento, o Tute, no violão, e Nelson dos Santos Alves no cavaquinho –formação típica do choro". Ver: https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=passos-no-choro Acesso em: 24 de nov. de 2023.

[140] Texto da contracapa do LP de 1962, Primas e Bordões, RCA Victor, e SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.372)

Por outro lado, *Um bandolim na escola* representava uma mistura que ocorria, resultante dos choros sambados, com conduções rítmicas que remetiam as ideias sonoras para as baterias das escolas de samba, utilizando um apito que abria o arranjo dessa música, um instrumento característico nessas agremiações; invocando, através dos sons, parte do arcabouço cultural pelo qual transitava sua memória:

> Com 17 anos fui a uma Escola de samba. Vontade louca de "centrar" no meio da batucada. Mas cadê coragem? Estava principiando...E vivi frustrado todos estes anos para, afinal, valer-me da RCA a fim de introduzir "Um Bandolim na Escola" – a vontade de chinelo...[141]

A ginga do Mané e *O voo da mosca* virariam referências de virtuosismo, sendo tocadas em rodas de choro por instrumentistas com o mais alto nível técnico. A primeira ganharia esse título, após a Copa do Mundo de futebol ocorrida no Chile em 1962, na qual o atacante Mané Garrincha, considerado o melhor jogador daquele campeonato e principal responsável pela vitória da seleção brasileira, abrilhantou os jogos com seus magníficos dribles. Nesse choro, portanto, identificamos uma condução melódica que remete a um drible de futebol, sobretudo porque a estruturação melódica ilustra bem esse vai e vem característico desse gesto, repleto de breques e resoluções que custam a acontecer, como num gingado por sobre a bola, numa espécie de zigue zague que serve mais para confundir o adversário que termina não tendo ideia onde deveria se posicionar. Em outras palavras, esse choro gerava uma apreciação musical nebulosa, de difícil solução para ouvintes não especializados. A harmonia utilizada nessa ginga criaria caminhos sonoros tortuosos, sem definições objetivas, traçando uma alusão aos memoráveis movimentos que Garrincha imprimia dentro das quatro linhas.

Além disso, Jacob usou nessa gravação um instrumento criado por ele, intitulado como "violinha", uma espécie de violão tenor, porém sem o mecanismo ressonador, isto é, o disco de metal fixado por sobre o tampo de madeira que servia para modificar, ressoar e ampliar os sons produzidos ao ferir as cordas, provocando uma continuidade sonora. Lembramos aqui que Garoto era considerado, nessa época, o melhor músico do violão tenor, ainda que o instrumento utilizado por ele detivesse características diversas daquele usado por Jacob, porém, essa relação se faz necessária.

A título de curiosidade, outras gravações com a execução de Jacob na violinha podem ser conferidas em *Cristal*, um choro lento, concebido em três partes que se inicia através de uma aproximação cromática estabelecida pela melodia, um recurso estético muito adotado por

[141] Texto da contracapa do LP de 1962, *Primas e Bordões,* RCA Victor.

Garoto em suas composições. É possível conferir a violinha de Jacob também em *Migalhas de Amor*, choro lento, muito sensível, dolente, iniciado a partir de um choque provocado pela tensão advinda de um intervalo de sétima maior por sobre um acorde menor executado pela harmonia, gerando, então, uma dissonância muito destacada logo no início do choro.

Acerca do *O voo da mosca* e sua complexidade que exige um virtuosismo técnico para executá-lo satisfatoriamente, um breve comentário de Jacob ilustra bem essa dificuldade: "são 1570 notas sem intervalo!", ou seja, como nos diria o escritor e crítico José Ramos Tinhorão a respeito dessa gravação, "uma espécie de moto perpétuo, [que] transforma o executante em uma estrela de primeira grandeza".[142]

Por fim, o disco *Primas e Bordões* apresentava aquele caráter inovador do bandolinista mencionado e, como ressaltaria Jairo Severiano, este álbum demonstrava um Jacob "inspirado, moderno e original".[143] Ao mesmo tempo, Tinhorão reforçaria esse caráter moderno com outras considerações sobre essa produção dizendo que

> O LP saiu assinado por 'Jacob e seus chorões'. Assim como nos trabalhos anteriores, o músico recorreu a um *método original*, fruto da sua inventividade de criação, quando estabeleceu *inovações instrumentais e experimentos em determinados trechos das melodias*, a serem aplicados pelos demais músicos que o acompanhavam. Isso aconteceu durante os *exaustivos ensaios* que realizou com seu conjunto.[144]

Contudo, as observações de Tinhorão não se resumiriam apenas a elogios pois, para ele, a gravação desse LP e, acima de tudo, o resultado sonoro obtido por ele, descaracterizava a forma tradicional do choro, já que as rodas deveriam prezar por uma sonoridade equilibrada na qual todos os instrumentos deteriam o devido espaço, soando de modo equalizado. O jornalista argumentou que o bandolim aparece no disco com um volume desproporcional, sobressaindo aos outros instrumentos, o que indicava uma certa "traição ao verdadeiro espírito do choro".[145] Talvez uma consideração apressada demais por parte do crítico, mas que fora confirmada posteriormente pelo bandolinista que logo concordou com quase todas as observações feitas por Tinhorão. Porém, em sua defesa, Jacob argumentou que o trabalho de mixagem final do disco não competia a ele, eximindo-se da responsabilidade e, ao mesmo tempo, chancelando a presença de elementos modernizantes da indústria fonográfica no interior de suas produções.

---

[142] SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.373)
[143] SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008. (p.311)
[144] SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.372). G*rifos nossos*
[145] Idem. (p.373)

Todavia, a obsessão que Jacob detinha em produzir trabalhos novos e de excelência não impediu que a RCA Victor brasileira continuasse lançando coletâneas pouco elaboradas, em discos de doze polegadas com gravações maltratadas e tecnologias precárias envolvidas na captação disponível na época daqueles registros. Este seria o caso do "novo" LP *Valsas e Choros Evocativos* (1962), que reunia fonogramas dos dois LPs de dez polegadas, lançados nos anos de 1956 e de 1957.

Prosseguindo, das dezoito faixas que compõem o disco *Jacob revive sambas para você cantar* de 1963, a inclusão de *Chega de saudade* chama nossa atenção, uma canção que marcou a consolidação da Bossa Nova, de Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, sobretudo porque essa escolha partia de um músico que se posicionava contrário a linguagem bossanovista e, por muitas vezes, acusou o gênero de ser jazzificado demais. No entanto, nessa interpretação de Jacob existem rearmonizações importantes que nos indicam a bagagem musical que ele tinha, passeando por entre sonoridades modernas e tradicionais.

Para Rezende, por exemplo, o arranjo de *Chega de Saudade* contribuiu para identificar um movimento de reconversão do moderno em tradicional, em outras palavras, uma espécie de amálgama musical construído a partir do encontro de tendências díspares dado, dentre outras questões, pela supressão de "certas extensões dos acordes, como a sétima maior sobre a tônica, e as décimas maior e menor sobre a dominante".[146] Ou seja, um amálgama sonoro construído pela alteração das tensões naturais empregadas pela harmonia original, uma combinação de sons menos dissonante, portanto, em que as opções harmônicas escolhidas pelo bandolinista imprimiram uma atmosfera mais tradicional para essa canção.

Neste sentido, as tensões sonoras que ao longo da história da música popular brasileira se acumularam nos mais variados gêneros urbanos e, consequentemente, em novas harmonias utilizadas nas criações articuladas com movimentos que miravam essas inovações no campo estético-musical, as músicas de Garoto para violão solo eram bem representativas desse tema, já que manejavam dissonâncias relevante, apontando para novos caminhos sonoros que proporcionavam, dentre outras questões, um modo diferente de se compor na música urbana; sobretudo no segmento para o repertório de violão solista.

Em 1979, a Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro, com produção artística de Paulo Tapajós em parceria com o MIS/RJ, lançou um disco intitulado *Garoto*[147] a partir de uma

---

[146] REZENDE, Gabriel S. Souza Lima. *A história (des)contínua*: Jacob do Bandolim e a tradição do choro. São Paulo: Ed. Alameda, 2020. (p.169)

[147] Disponível em: https://www.violaobrasileiro.com.br/discografia/garoto-museu-da-imagem-e-do-som. Acesso em: 15 de jul. de 2023.

série de gravações recuperadas do arquivo da Rádio Nacional: "São gravações em acetato - algumas com base de vidro e outras com base de alumínio - realizadas, ao vivo, durante a irradiação dos programas da fase áurea da Rádio Nacional" como nos informava Tapajós. Desse disco, das quinze faixas que vão desde choros, valsas, samba-canção e ritmos internacionais como o *boogie woogie*, visto em partes na música *Benny Goodman no choro*, uma adaptação interessante para o choro da música *Slipped Disc*, do *bandleader* e famoso clarinetista Benny Goodman[148], um músico muito articulado com a era do *swing jazz* norte-americano. Nela, o multi-instrumentista Garoto executa o tema ao violão tenor, criando um amálgama sonoro construído por meio da fusão entre os ritmos de choro, samba e jazz, apresentando um gênero bem híbrido, portanto.

Noutra composição peculiar desse disco, intitulada *Cavaquinho Boogie*, percebemos a forte influência que Garoto sofria dos tais "estrangeirismos decadentes", muito criticados pela imprensa na década de 1950, mas que serviram para reordenar as cenas musicais brasileiras impactando tanto a produção, circulação e disseminação da música urbana e, também, do choro.

Exemplos típicos das transformações estéticas que mencionamos, podem ser conferidos nas gravações caseiras feitas por Ronoel Simões, registros que ilustram bem as modificações estéticas e as tensões sonoras que atingiram uma parcela considerável da produção nacional. Se ouvirmos o choro *Sinal dos Tempos*, composto numa tonalidade nada convencional como a de dó sustenido maior, reconheceremos, em partes, as estruturas que apenas uma música moderna poderia ser capaz de sustentar, combinada com encadeamentos harmônicos que provocavam dissonâncias, sobretudo por meio de acordes diminutos subsequentes, ao lado de cromatismos recorrentes que nos servem, dentre outras coisas, para mapear parte da sonoridade moderna e, ainda, das influências de Garoto.

Para o violonista Paulo Bellinati, um dos responsáveis pela revisitação mundial da obra de Garoto para violão e personagem dos mais atuantes na divulgação dela, *Sinal dos Tempos* "dentre os choros compostos por Garoto, pode ser considerado o mais audacioso para o seu tempo. Garoto provou, com essa peça, ocupar definitivamente uma posição de vanguarda aos seus contemporâneos"[149], gerando uma impressão de que Garoto já antecipava um aspecto do futuro que a música popular perpassaria, com harmonias intrincadas e dissonâncias aparentes

[148] MELLO, Jorge; GOMIDE, Henrique; TEIXEIRA, Domingos. *Choros de Garoto*. São Paulo: IMS, Edições Sesc, 2017. (p.174)

[149] "Among all the "choros" Garoto composed, this can be considered the most audacious for those days. Garoto definitely proved that he stood in the forefront of his contemporaries with this piece. In second part, the bass lines are played with the thumb and denote a very typical Brazilian style of playing choros". *In*: BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991. Vol. I. 45p. (p.43)

no discurso musical e, por outro lado, chamava a atenção para a modernização vista nos meios de produção do país, com espaços sociais entrecortados, permeados por conflitos e disputas de difícil solução que apareciam na construção sonora. Na avaliação de Luiz Bonfá, por exemplo, violonista brasileiro dos mais importantes do XX, este trabalho de divulgação da música de Garoto feito por Bellinati representava, então, a manutenção de uma obra que estava à frente do seu tempo:

> Paulo Bellinati does a superb job of resurrecting and interpreting the work of the brilliant Brazilian composer guitarist, Garoto, my dear friend by whom i was greatly influenced. This monumental recording by Paulo brings back wonderful memories, and clearly shows the musical genius of Garoto who was so far ahead of his time. Thank you Paulo Bellinati for bringing Garoto´s music back to life. May it live Forever.[150]

De qualquer forma, observamos em várias das composições dele – segundo uma lista recente elaborada por Jorge Mello, cerca de 233 músicas[151]; cadências harmônicas inovadoras que soam por entre o jogo de consonâncias e dissonâncias ao longo de todo discurso musical, dado, sobretudo, pelos encadeamentos harmônicos propostos. Contrariamente àquilo que se pode imaginar, os cromatismos empregados por Garoto não provocavam, necessariamente, um estranhamento na apreciação dos ouvintes, mesmo que suas conduções melódicas apontassem, muitas vezes, para caminhos harmônico-melódicos inovadores. Ademais, esse recurso técnico parecia não efetuar nenhuma descaracterização das formas e dos conteúdos trabalhados por ele, ou melhor, parecia não comprometer a coesão e a fluidez da mensagem musical proposta. Em outras palavras, notamos em boa parte de sua obra, a presença de um compositor maduro o suficiente para congregar, assim como Jacob efetuou em muitas de suas criações, tendências tradicionais da música urbana combinadas com retoques modernos articulados, quase sempre, com os novos tempos.

Assim sendo, observamos características em comum que unem nossos personagens de diversos modos, analogias plausíveis entre Garoto e Jacob que fazem sentido na medida em que percebemos determinados comportamentos que nos apresentam indícios de modernidade em

---

[150] "Paulo Bellinati fez um trabalho soberbo de ressuscitar e interpretar o trabalho do brilhante compositor e violonista brasileiro, Garoto, meu querido amigo por quem fui muito influenciado. Esta gravação monumental de Paulo traz de volta memórias maravilhosas e mostra claramente o gênio musical de Garoto, que estava tão à frente de seu tempo. Obrigado Paulo Bellinati por trazer a música de Garoto de volta à vida. Que ela viva para sempre." *In*: BELLINATI, Paulo. The Guitar Works of Garoto. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991. Vol. I. 45p. (p.2)

[151] Disponível em: https://www.violaobrasileiro.com/blog/confira-a-musicografia-completa-de-garoto/46 . Acesso em: 15 de jul. de 2023.

Jacob e de um certo tradicionalismo em Garoto; reflexões que, de alguma forma, contrariam parte do imaginário mais usual acerca desses músicos.

No próximo capítulo, investigaremos como se referiam seus contemporâneos a esses artistas, analisando de que maneira certas mediações culturais interferiram ou não nessas construções imagéticas automatizadas, ou seja, de Jacob, um tradicionalista convicto e Garoto, um arrojado moderno; observando veículos como as rádios, gravadoras e a imprensa, além de figuras importantes como as de Radamés Gnattali e de Pixinguinha que transformaram, mais ou menos, a musicalidade de ambos. Analisaremos o depoimento prestado por Jacob do Bandolim ao MIS/RJ no ano de 1967, relacionando certas noções advindas dessas observações cruzadas com as características gerais do período tratado.



Figura 6: Capa do LP de 1971, Os saraus de Jacob, RCA Camden.



Figura 7: Capa do LP Garoto, lançado pelo selo Museu da Imagem e do Som em 1979.

CAPÍTULO 02 – A TRADIÇÃO POR ENTRE RESGATES HISTÓRICOS E SOFISTICAÇÕES HARMÔNICAS

2.1 – Ideias sobre Tradição na História do Choro

"Eu gosto de mexer em baú"
Jacob do Bandolim (Depoimento de 1967, MIS/RJ)

Numa rápida observação acerca da história do choro brasileiro, alguns aspectos dessa musicalidade reproduzida, ao menos, desde o último quartel do XIX, chamam nossa atenção no que se refere a dialética estabelecida entre posições que giravam em torno das ideias de tradição, de manutenção daquela velha sonoridade e outras que visavam uma modernidade articulada com ela, assim como determinadas passagens das histórias que envolveram as personalidades distintas de Jacob e Garoto nos provocaram neste sentido. Constituído entre as ruas de um Rio antigo, em botequins e mesmo nos quintais, indo até os palcos e salões que já se disseminavam antes mesmo da *belle époque* carioca, o choro passaria a representar parte importante de nossas tradições musicais urbanas e, ainda, de nossa identidade cultural em sentido lato; convergindo e retratando algumas instituições intermediárias posicionadas entre uma oficialidade cultural, digamos assim, e, por outro lado, manejando certos costumes vindos de uma informalidade bem característica dos ambientes domésticos.[152] Sendo assim,

> a partir da segunda década do século XX, alguns desses músicos passaram a ser considerados (ou a apresentarem-se como) *depositários de uma tradição* que vinha se perdendo com aquele processo de urbanização/modernização, portadores de um bem altamente cotado nesse novo mercado: a *musicalidade popular*, caracterizada como "*genuinamente brasileira*" e bastante valorizada num momento de defesa "pelo o que é nosso".[153]

É, portanto, a partir desse ambiente que combinava profundas transformações urbanas (ocorridas nas reformas de Pereira Passos, mas não apenas), com novas abordagens e estratégias para retratar esse arcabouço de mudanças no cenário da capital irradiante através da música, além de personalidades e artistas que contribuíram muito para que elas pudessem se manifestar, conjuntamente com outros personagens que persistiam na ideia de "defesa pelo que é nosso", que a tradição do choro se consolidaria de modo geral, apresentando outras acepções sobre essa musicalidade popular, obtendo, ainda, um lastro de historicidade, por assim dizer.

---

[152] NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. (p.130)
[153] BESSA, Virgínia de A. *A escuta singular de Pixinguinha*: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930. São Paulo: Alameda, 2010 (p.90) *Grifos Nossos*

Inicialmente, a ideia de uma "verdadeira tradição do choro", tão cultuada por Jacob do Bandolim, por exemplo, apareceria nos escritos do carteiro carioca Alexandre Gonçalves Pinto, publicados em seu livro de memórias *O Choro: reminiscencias dos chorões antigos*, em 1936; sendo o primeiro documento escrito estritamente sobre essa prática musical e, provavelmente, o primeiro a esboçar, perpetuar ou mesmo definir uma ideia de tradição em torno desse gênero musical urbano.

Neste sentido, através de um universo pregresso de tradições musicais embaralhadas, já que a musicalidade do Brasil novecentista comportava influências sonoras advindas de ritmos europeus, americanos e africanos misturados, ou seja, de uma sonoridade híbrida que poderia ser vista nas apropriações de polcas, *habaneras*, modinhas, lundus e batuques, entre outros ritmos praticados por aqui, que o narrador de *O Choro* nos apresenta o legado dos chorões de outrora que se manifestavam nesse mundo antigo, projetando para a posteridade essa tradição particular; isso sem mencionarmos o impacto causado pela musicalidade do choro em outros estilos contemporâneos a ele, temas que também foram tratados pelo carteiro.

De qualquer forma, sua estratégia consistia em destacar nomes de chorões e localidades que ilustravam parte importante do circuito da música urbana carioca e, por consequência, ampliava aquilo que se sabia e/ou se compartilhava sobre a cena específica do choro; sobre uma tradição que incorporava várias das sonoridades difusas do XIX, que criava um amálgama sonoro que já naquela época era considerado pelo narrador de *O Choro* como uma música que representava as tradições "genuinamente brasileiras".[154] Concordamos com a ideia proposta por Napolitano de observar esse mundo passado relacionado com a musicalidade do XIX no Brasil como uma simbólica usina sonora: "lundu, modinha, *habanera*, seresta, polca, choro eram nomes que se confundiam do ponto de vista musical e formavam a usina sonora que tudo misturava e tudo transformava".[155]

Entretanto, o relato de Gonçalves Pinto seria um pouco mais específico, direcionado para as manifestações que o choro assumia até aquele momento e, além disso, seu livro se tornaria um dos mais significativos registros de memória sobre a tradição particular do choro, uma fonte essencial para entendermos os tempos remotos que envolviam essa prática musical e, ainda, referência central para o conhecimento de hábitos, costumes e performances dos velhos chorões da *belle époque* carioca. Como bem apontou Márcia Taborda em sua pesquisa *Violão*

---

[154] Ver PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro:* reminiscencias dos chorões antigos. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

[155] NAPOLITANO, Marcos. *A sincope das ideias*: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Edição Fundação Perseu Abramo, 2007. (p.10)

e identidade nacional, "o livro do carteiro é quase que a única e certamente a mais completa fonte de informações sobre os conjuntos de choro entre 1870 e 1936".[156]

Salientamos a importância desse livro do carteiro porque ele contribuiu fortemente na (re)construção da ideia de tradição no choro, sendo implementada e assumida posteriormente por figuras como Jacob e, também, bastante disseminada no meio musical e na imprensa nos anos de 1940/1950. Um exemplo muito objetivo desses comportamentos nacionalistas voltados para o mundo da arte dos sons, apareceu nas publicações da Revista da Música Popular, criada em 1954, por Lúcio Rangel e Pérsio de Moraes, intelectuais antenados com questões que envolviam a "busca do reconhecimento da identidade nacional brasileira"[157] por meio da atuação de personalidades que se preocupavam em garantir um espaço considerável para a música popular brasileira frente à indústria fonográfica, na medida em que se tentava combater os estrangeirismos sonoros que invadiam progressivamente as gravações de discos desde, pelo menos, meados da década anterior. Essa importante publicação, no entanto, mirava produções de determinados artistas que não se deixavam "influenciar pelas modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário".[158]

Das catorze edições do periódico, por exemplo, publicadas entre os anos de 1954 e 1956, duas delas traziam nas capas, figuras relacionadas com o mundo do choro: Pixinguinha, na edição de abertura da revista; e, Jacob, na décima, uma edição comemorativa que celebrava a vitoriosa marca de um ano da publicação ininterrupta desta revista combativa. A escolha da imagem de Pixinguinha, o filho de Ogum bexiguento, para a estreia deste periódico é justificada pelo texto presente no editorial da revista: "saudamos nele, como símbolo, ao *autêntico músico brasileiro*, o criador e verdadeiro"; estabelecendo, assim, uma escala de valor que logo se perpetuaria através da imprensa especializada e seria adotada por músicos em seus discursos, além de visar um tipo de estratégia educativa, consideravelmente antiga já que tivemos práticas semelhantes disseminadas pelas emissoras de rádio, que insistia na ideia de usar aquele veículo para espalhar informações que serviriam para a correta educação musical do povo, ou seja, a revista detinha uma postura paternalista e bem datada nesse sentido.[159]

---

[156] TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional:* Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. (p.129)
[157] MORAES, José G. Vinci de. *Criar um mundo do nada*: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil. São Paulo: Intermeios, 2019. (p.117)
[158] *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006. (p.3)
[159] *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006. (p.3) e MORAES, José G. Vinci de. *Criar um mundo do nada*: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil. São Paulo: Intermeios, 2019. (p.119)

Não por acaso, na edição comemorativa que estampava a figura de Jacob, publicada em outubro de 1955, as considerações dos editores ressaltavam não apenas a "continuidade desta revista" ao lado de um "artista cem por cento nosso" e que demonstrava, sobretudo, "seu amor às tradições musicais", sem dúvida um marco significativo para aquele contexto em que as disputas com sonoridades estrangeiras eram abundantes, mas também delimitavam as formas como o bandolinista seria visto posteriormente por boa parte da imprensa, ou seja, influenciavam sobremaneira as imagens que apareceriam na crítica musical, como um artista "estudioso do nosso populário, mantendo viva a nossa tradição musical". [160]

Por outro lado, os editores indicavam as iniciativas do bandolinista em construir um repertório canonizado proveniente de música autenticamente brasileira, um repertório que mereceria, portanto, ser cultuado, difundido e defendido por todos aqueles que se ocupavam, direta ou indiretamente, da música popular no Brasil; implicando a imagem de Jacob, de certa maneira, em uma dimensão transcendente da tradição particular do choro e, por consequência, contribuindo com sua continuidade histórica.

Partindo dessa ideia de estipular um repertório que deveria ser apreciado pelos ouvintes, em *Sambistas e Chorões*, publicado em 1962, Lucio Rangel indicava assertivamente para toda uma nova geração o que era necessário ouvir da "autêntica e verdadeira" música popular do Brasil.[161] Em uma seção da Revista da Música Popular, por exemplo, intitulada "Discoteca Mínima da Música Popular Brasileira", o jornalista, então, dividia essa produção comentada por ele, escolhida para educar seus leitores, em lado A, constituído por compositores dos vários gêneros musicais atrelados com a noção de tradição; e, em lado B que trazia uma série de nomes de intérpretes de nossa música popular que mereceriam espaço nesse arcabouço ideológico criado pelo jornalista. Curiosamente, tanto Garoto quanto Jacob do Bandolim apareceriam no lado B da seção, designado para os intérpretes do populário nacional, e mais problemático no caso do bandolinista visto que Rangel indicava discos que traziam composições de Jacob, sem, contudo, mencionar essa questão.

De Garoto, o jornalista ressaltaria que ele "gravou inúmeros discos de ótima qualidade, principalmente como integrante do Quarteto Continental e do Sexteto Continental, conjuntos instrumentais dirigidos pelo maestro Radamés Gnattali".[162] Entretanto, a recomendação do crítico para os leitores seria a audição de um LP que continha releituras e adaptações feitas pelo violonista de composições de Ary Barroso, em um disco produzido após a morte de Aníbal, em

[160] *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006. (p.507)
[161] Sambistas
[162] RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões.* São Paulo: IMS, 2014 (p.167)

1955, constituído por performances solista, "encontradas" nos arquivos da Odeon. Na realidade, sabemos que essas gravações foram compiladas em ambientes caseiros e vieram da iniciativa do colecionador de repertório violonístico, Ronoel Simões, talvez o mais importante do Brasil, em um "trabalho que denominou Festival Ary Barroso".[163]

Esses sete registros sonoros promovidos por Ronoel seriam, então, posteriormente lançados num compacto de 45 rpm pela Odeon, *Garoto revive Ary Barroso em alta-fidelidade*, e anos mais tarde essa produção se somaria às orquestrações do maestro Leo Peracchi em um disco dez polegadas, um LP que embora fosse elogiado por Lúcio Rangel, ainda assim, para ele descaracterizaram aqueles fonogramas do violonista já que se perdeu "a oportunidade de ouvir Garoto tocando, sem nenhuma preocupação, as músicas do compositor de Ubá".[164] Veremos com maiores detalhes outras considerações sobre essa produção de 1957 no próximo capítulo.

Pelo lado de Jacob, que para Rangel era considerado "o maior instrumentista da música popular brasileira no momento", além de detentor de "uma sensibilidade de verdadeiro artista [...] dentro das formas tradicionais do nosso populário", a indicação do jornalista referia-se às produções discográficas que fundamentavam parte daquele repertório canonizado, passando por álbuns como *Jacob revive músicas de Ernesto Nazareth* (1955), *Valsas Evocativas* (1956), *Choros Evocativos* (1957), *Época de Ouro* (1959), ou seja, "uma coleção excelente de valsas, sambas e choro" como afirmaria Rangel; e, por fim, o disco *Chorinhos e Chorões* (1961), que para o crítico "apesar de considerada a qualidade dos anteriores, é o melhor LP do famoso bandolinista". [165]

Agora, outras ideias que relacionaram noções sobre tradição contidas no livro *O Choro*, merecem ser apontadas aqui. Tal qual uma cidade, a narrativa do carteiro nos permite muitas entradas e vias de acesso àquela paisagem sonora antiga, muito buscada e cultuada por Jacob, assim como pela imprensa especializada. O documento de 1936 apresentava, então, algumas redes de sociabilidades que se formariam em torno do choro através de "uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias",[166] uma história, portanto, cujos discursos proclamados, observados conjuntamente com as experiências particulares do narrador, contribuíram na formatação, e por que não, na invenção desta tradição singular[167]; já

[163] MELLO, Jorge. *Gente humilde*: vida e música de Garoto. São Paulo: Editora Sesc SP, 2012 (p.173)
[164] RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões.* São Paulo: IMS, 2014 (p.167)
[165] Idem. (p.169-170)
[166] CERTEAU, Michel de. *Invenção do Cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994. (p.171)
[167] Vale apontar que "Por 'tradição inventada' entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado" In: HOBSBAWM, Eric.e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Ed. Saraiva, 2012. (p.12)

que “a reminiscência funda a cadeia da tradição que transmite os acontecimentos de geração em geração”[168] como ressaltava com lucidez Walter Benjamin.

No caso de Jacob do Bandolim, essa preocupação em conservar, transmitir e, acima de tudo, proporcionar uma espécie de continuidade histórica desse gênero musical é bem evidente desde suas primeiras atuações e pela observação de seus discursos proferidos sobre o assunto ao longo de sua carreira, assumindo, por exemplo, posicionamentos radicais frente aos agentes envolvidos com a cena do choro, como nos casos dos violonistas Baden Powell e Rosinha de Valença[169]; ou mesmo com relação a sua própria produção musical que buscava, dentre outras coisas, recuperar padrões estéticos desenvolvidos no XIX e início do XX, garantindo, através desse resgate histórico, a difusão, circulação e o estabelecimento de um repertório brasileiro que ele pretendia canonizar.

Pensando, então, nos elementos constitutivos do choro, ou seja, nos elementos que nos indicam a estrutura formal desse gênero para enxergarmos uma tradicionalidade nele, desde os princípios como ritmo, forma, melodia e harmonia, alguns apontamentos são necessários na medida em que eles comunicam o que era ou não formatado como choro brasileiro na época de Jacob. Assim, a estrutura primordial dessa música “adota a chamada forma rondó [que] consiste basicamente numa parte ou tema principal (também chamado refrão), que sempre retorna após intervenções contrastantes de outras partes ou temas”.[170] Destarte, as partes B e C de um choro se cristalizam através de um “esquema harmônico gravitacional”, isto é, a partir de tonalidades vizinhas com relação à tonalidade central de determinada composição; na maioria dos casos, a parte B seria então construída na região da dominante do tema proposto, e a C, da subdominante. Lembramos que as músicas de choro podem assumir, naturalmente, tonalidades menores e isso modifica a relação entre as tonalidades empregadas. Aprofundaremos mais dessas questões musicais no quarto capítulo dessa pesquisa.

Entretanto, as partes de um choro, embora detenham relações de significação musical, indicando cruzamentos harmônicos possíveis e se utilizando de cadências usuais desse gênero urbano, ainda assim podem assumir certas características autônomas, digamos assim, chegando ao ponto de parecer aos ouvintes numa primeira audição, sem o devido cuidado e disposição para uma escuta ativa, um mosaico de discursos musicais intercalados que se juntaram naquela forma-rondó, dando a impressão de uma espécie de colagem de peças menores, a fim de

---

[168] BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política* - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994 (p.211)

[169] Explanaremos mais sobre essa questão na próxima seção quando trataremos do depoimento prestado ao MIS/RJ.

[170] ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006 (p.9)

comunicar uma mensagem que, vez ou outra, podia se apresentar com ousadias sonoras dadas através de modulações ou de sofisticações harmônicas, por exemplo, o que naturalmente muda a direção e o fluxo do discurso musical proposto, como veremos em alguns choros de Jacob e, principalmente, de Garoto.

De todo modo, outros ritmos compuseram a cena e música do choro, influenciando seus aspectos formais intrínsecos, como a polca praticada no Brasil. Muito executada em meados do XIX, ela pode ser compreendida através da ideia de mediação cultural que, neste caso, articula prática e consumo desta sonoridade junto às camadas altas, médias e, até, baixas da população fluminense, combinando, dessa maneira, uma cultura de elite de um lado, que se reproduzia nos salões de famílias abastadas daquele Rio antigo, concentrados, na maior parte das vezes, em casarões da zona sul da cidade; e, de outro, de uma cultura proveniente das ruas, de botequins e quintais, aliada ao caráter informal dessa herança desclassificada, por assim dizer.[171]

A polca seria, portanto, um lugar de encontro de culturas e de estratos sociais distintos e, por consequência, transformaria as práticas mais regulares do choro desde meados do XIX, influindo bastante nas interpretações posteriores, ressignificando de modo geral o estilo, os sotaques, acentuações rítmicas, performances etc., ou seja, a polca contribuiria para remodelar a prática musical do choro e, naturalmente, transformar sua tradição.

Dessa maneira, nas músicas que circulavam nos mais diversos encontros musicais, desde os salões cariocas ou festas praticadas em habitações mais pobres do centro do Rio de Janeiro, a polca representava, então, um intercâmbio cultural importante entre setores distintos da sociedade, um espaço social de trocas que, por desdobramentos óbvios, impactaria toda a prática do choro, principalmente sua estrutura musical formal. Assim, o choro observado numa acepção ampliada, isto é, como partitura musical, como o espaço das rodas de choro, ou como música simplesmente, seria impactado pelo ritmo da polca, o que modificaria toda paisagem sonora subsequente.

Em vista disso, o bandolinista revelava preocupações com a transmissão dessa herança musical, assim como indicava como seriam suas condutas frente a tradição do choro que se deu no século XX, sempre reverenciando figuras antigas deste universo particular que, ou tinham caído em um esquecimento sintomático, ou ainda não eram devidamente conhecidas do grande público, fatos que ele teria o dever de superar com sua atuação de um artista engajado e com propósitos claros na disseminação dessa tradição. Neste sentido, Jacob perseguia muito bem as prerrogativas do livro do carteiro, chegando até a iniciar um fichamento desse registro de 1936

[171] Para mais informações sobre os salões, ver NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993

que nunca terminaria, apoiando-se em seu caráter missionário, característica muito comentada pelo narrador de *O Choro* e, de diversos modos, assumida pelo bandolinista. Devido a essa postura, mas não apenas, Jacob figuraria na imprensa da época como o "moço velho".[172] Seus comportamentos indicavam, ainda, que ele mobilizava temas relacionados com a história do choro por meio de discursos sustentados através de uma retórica da perda que, dentre outras questões, foi uma prática difundida em contextos históricos que eram marcados por algum tipo de ameaça ou de esquecimento.

Assim, um fato interessante que ilustra parte desses comportamentos preservacionistas adotados pela sociedade brasileira de modo geral, é que no mesmo ano de publicação do livro do carteiro sobre o choro, também em 1936 começariam as atividades do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN, com o claro intuito de preservar, defender, conservar, etc., a cultura nacional, tendências que apareceram nas múltiplas histórias que de alguma forma tocavam a música urbana e que seriam muito disseminadas pelas posições do bandolinista.

Dessa maneira, quando Jacob se posicionava no campo da música popular como um tradicionalista convicto, defensor da autêntica e verdadeira música brasileira, seus discursos se apoiavam, muitas vezes, em práticas de preservação histórica "associadas a narrativas que se configuram como respostas a uma situação social e histórica na qual valores culturais são apresentados sob um risco iminente de desaparecimento".[173] A própria homogeneização sonora vista no contexto dos anos de 1950, proveniente da dinâmica adotada pela indústria fonográfica brasileira, influenciava fortemente as produções musicais mais genuínas, digamos assim, e colocava em risco essa "verdadeira música brasileira" que merecia ser conservada e transmitida para educar a população, reforçando mais daquele imaginário nacionalista presente na sociedade brasileira e, também, nas cenas musicais de choro.

Essas perspectivas preservacionistas, mobilizadas através de categorias coletivas que se articularam com a cena musical do choro, apresentavam, assim, um caráter missionário tal qual vemos em Jacob do Bandolim e em Gonçalves Pinto, já que elas detinham a responsabilidade de "proteger aqueles valores ameaçados e redimi-los numa dimensão de permanência e

---

[172] Esse apelido figurou em diversos programas de rádio, jornais e revistas da época. Segue uma fala emblemática de Deo Rian, importante bandolinista que continuou o legado de Jacob no Conjunto Época de Ouro logo após sua morte. "_ Conheci o Jacob em 1961, mesmo ano em que comecei a minha carreira. Toda semana ia à casa dele para ouvir pérolas do acervo. Ele era muito interessado em descobrir o repertório dos chorões antigos, tanto que era chamado de "moço velho" nos anos 1950 — lembra Deo, que substituiu o amigo do conjunto Época de Ouro." Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/parte-do-acervo-de-jacob-do-bandolim-agora-digitalizada-vai-ser-doado-ao-mis-em-show-13843138. Acesso em: 30 de jul. de 2023

[173] GONÇALVES, José R Santos. *A retórica da perda*: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, IPHAN, 1996. (p.89)

transcendência"[174], o que, de certa maneira, ressignificava não apenas as dinâmicas empregadas pela indústria fonográfica no Brasil, mas reestabeleciam as noções de tradição e modernidade que atingiriam a construção das culturas brasileiras subsequentes e sua música popular em geral.

No ano de 1954, por exemplo, em reportagem intitulada "Arte, Emoção e Brasilidade com a Velha Guarda", escrita por Arnaldo Leitão, na revista Radiolândia do Rio de Janeiro, um periódico especializado no mundo das rádios que abarcaria considerações sobre a televisão no início da década de 1960, Jacob apareceria ao lado de uma "caravana de chorões cariocas", dos quais faziam parte personagens articulados diretamente com a tradição musical do choro como Pixinguinha, Benedito Lacerda, Caninha, João da Baiana e ele próprio que "embora não seja da seresta antiga, foi convidado pelo muito que tem feito pela nossa música popular tradicional".[175] Notamos, nesse excerto, que uma das posições próximas as perspectivas preservacionistas na música popular, era a de integrar um grupo social em que se reproduzia o costume da seresta antiga, uma tradição advinda de práticas remotas situadas ainda no XIX.

Por outro lado, a respeito do impacto obtido por esse costume de ocupar as ruas com música, bem como na implicação que a seresta deteve para circulação de autênticas músicas brasileiras, em entrevista concedida para uma dissertação de mestrado, Ronoel Simões, o colecionador que tratamos antes, personagem fundamental para a possibilidade de apreciarmos performances de Garoto no violão solo, quando perguntado sobre a relação de Aníbal Augusto Sardinha e Dilermando Reis, dois dos consagrados violonistas da época, sendo que Dilermando foi um dos mais presentes em gravações do gênero da seresta, nos diz que eles "se conheciam sim. Mas o Garoto era um estilo moderno, um violão moderno e o Dilermando Reis era um estilo seresta, um violão de seresta. E, entre nós aqui, o Dilermando era mais conhecido do que o Garoto, porque era um violão mais de seresta".[176]

Portanto, ao se vincular ao costume da seresta, ao menos na visão que o jornalista e a própria matéria da Radiolândia traziam, Jacob se aproximava da tradicionalidade, de um gênero popular e de sucesso que servia para manutenção de hábitos e costumes antigos, informando um Brasil profundo que não deveria se abater com novas tendências advindas, principalmente no caso da música popular, da disseminação de repertórios estrangeiros que, na visão desses preservacionistas, mais deseducavam o povo do que traduziam o anseio das culturas populares.

---

[174] Idem. (p.89)
[175] "Arte, emoção e brasilidade com a Velha Guarda". *Radiolândia,* ano de 1954, Edição 0012. Disponível em: *http://memoria.bn.gov.br/DocReader/128848/599* Acesso em: 23 de jun. de 2023.
[176] Entrevista concedida pelo colecionador pautista Ronoel Simões.

Ademais, a matéria da Radiolândia trazia ainda informações sobre o I Festival da Velha Guarda, idealizado por Henrique Foréis Domingues, o Almirante, um dos personagens mais icônicos quando pensamos em tradicionalismos e diretrizes nacionalistas observadas na música popular brasileira. Ocorrido no teatro Arthur Azevedo por três dias consecutivos, este festival começaria no dia do aniversário de Pixinguinha, em 23 de abril, terminando com apresentações realizadas no Parque Ibirapuera em São Paulo; ou seja, a revista informava sobre um evento que marcou a "confraternização de artistas paulistas e cariocas" e, por conseguinte, contribuiu para a articulação entre essas cenas musicais. Esse I Festival da Velha Guarda, que já em seu título manejava ideias importantes sobre recuperação e preservação de uma dada história e de suas gerações passadas, foi concebido por meio das parcerias entre o Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, a Rádio Record paulista, a Comissão do IV Centenário da cidade e o Clube de Artistas de São Paulo. [177] Como esta iniciativa de Almirante perpassava o esforço de várias instituições para sua realização, vale aqui ressaltarmos que

> A noção de cena está diretamente relacionada aos modos como certos movimentos culturais projetam mundos e rotulam afazeres musicais. [...] as cenas surgiram das autorreferências que críticos, fãs, músicos e produtores se valem para transformar espaços em lugares, sonoridades dispersas em uma noção de si tanto para quem circula nas cenas como para quem as percebe de fora.[178]

Diferentemente de Garoto, Jacob começaria a perpetuar assiduamente obras dos antigos chorões, alguns deles citados no livro do carteiro, através das gravações feitas para os discos de 78 rpm que exibiam, como vimos, uma fórmula que interligava o passado por meio de valsas ou outros gêneros correlatos com o choro que se praticava naquele momento. Esse padrão foi muito utilizado pelo bandolinista, ao menos até os anos de 1960. Conjuntamente, Jacob proferia discursos autorreferentes que o colocavam, então, na seara desses velhos chorões e, ao mesmo tempo, admirava as produções daqueles que seriam considerados como os reformuladores do choro, como Pixinguinha e, sobretudo, Radamés Gnattali, valorizando nelas as transformações musicais que desafiavam sua lógica tradicional. Iniciaria, então, sua atuação, munido de ideias conservadoras que, em muitos casos, se chocavam com o que ele criava em suas composições; ou seja, o bandolinista permitia a inclusão de sentidos díspares de tradição por um lado; e, por

[177]"Arte, emoção e brasilidade com a Velha Guarda". *Radiolândia*, ano de 1954, Edição 0012. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/128848/599 Acesso em: 23 de jun. de 2023.
[178] SÁ, Simone Pereira; JUNIOR, Jader Janotti (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, 2013 (p.1)

outro, abria-se para novas possibilidades de utilização do moderno nos seus afazeres musicais mais tradicionais.

Um exemplo dessa difusão de sentidos que envolveram a tradição do choro na trajetória de Jacob ocorreu no lançamento do LP de 1959, *Época de Ouro – Jacob e seu bandolim em Hi-Fi*, no qual o "problema da modernização incidiu também no plano da criação". Como bem apontou Rezende, "quando abordada do ponto de vista da relação entre tradicional e moderno, a escolha do repertório, dos instrumentistas, dos arranjadores e do regente resultou num LP bastante distinto" tendo em vista toda a produção anterior do bandolinista.[179]

Esse descolamento entre discursos e práticas musicais, entre assertivas vigorosas dadas na imprensa em prol da autenticidade e legitimidade da música do choro, como também suas atuações nos bastidores da indústria fonográfica brasileira, seu envolvimento com criações mais modernas, além da constante relação que mantinha com os personagens transformadores desse gênero urbano, entre outros fatores, faziam de Jacob um artista combativo e que, por muitas vezes, se contradizia nessa busca implacável pelos territórios históricos e memorialísticos que versavam sobre o que poderia ser, ou não, essa "verdadeira tradição do choro".

Neste sentido, observemos certas associações estabelecidas, por exemplo, na realização daquele espetáculo produzido no ano de 1968 por Hermínio Bello de Carvalho, no qual Jacob apareceu tocando e improvisando junto de um moderno trio de Jazz (Zimbo Trio) sem nenhum tipo de pesar comentado posteriormente; ou mesmo que apreciemos algumas das releituras de músicas antigas e modernas concebidas pelo bandolinista em suas gravações como *Brejeiro* de Ernesto Nazareth e *Chega de Saudade* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes; isso sem contarmos os modernos processos de gravação pelos quais transitou ao lado de seu conjunto Época de Ouro, utilizando *playbacks* na produção dos discos, entre diversos outros fatores. Além disso, sua obsessão para desvendar pontos obscuros em torno da história do choro como a morte de Nazareth, informam mais de sua personalidade investigativa que também abarcava condutas conflituosas e algumas interpretações enviesadas do nosso "populário tradicional", um artista que apresentava como uma de suas características essenciais, "sua curiosidade aguçada".[180]

Isto posto, o passado do choro contado, então, desde o registro do carteiro, perpetuado pelo bandolinista e por outros personagens que atuaram na transmissão desses costumes, sejam eles musicais ou não, muitas vezes se desenvolveu a partir do encontro entre ideias de tradição que não deixaram de se aproximar de uma modernidade latente, abarcando inovações dadas por

[179] REZENDE, Gabriel S. Souza Lima. *A história (des)contínua*: Jacob do Bandolim e a tradição do choro. São Paulo: Ed. Alameda, 2020. (p.141)
[180] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997

exemplo nas transformações dos grupos regionais ao longo do tempo, agremiações de músicos que tiveram um papel fundamental na indústria fonográfica: "o conjunto regional constitui no rádio brasileiro uma de suas grandes atrações. O samba, o chorinho, as valsas, encontram em um conjunto regional um sabor todo diferente". [181] Outro ponto que ilustra bem esse encontro entre o tradicional e o moderno dizia respeito as sonoridades apropriadas que eram provenientes dos hibridismos musicais que formataram essa sonoridade do choro:

> Desde o tempo das velhas modinhas, recordadas com saudade por nossos avós, até à época presente, onde proliferam as fantasias e os ritmos ensurdecedores, o conjunto regional está em evidência, com suas adaptações, seus arranjos.[182]

Ou seja, a musicalidade do choro e suas principais formas de reprodução como são os conjuntos regionais, comportava em seu espectro inovações musicais importantes desde os primórdios, além de apropriações sonoras e atualizações que transformaram esse mundo que, quase sempre, se queria como tradicional.

Em contrapartida, analisar uma música qualquer de choro deve ponderar, ao menos, três parâmetros que se mostram centrais para compreendermos em que medida um choro pode ou não ser considerado como tradicional ou moderno. São eles: a progressão harmônica frisando se existem modulações importantes nas seções, a fraseologia e seus contornos melódicos possíveis com o equilíbrio entre intervalos consonantes e dissonantes e, por fim, as figurações rítmicas e as aferições de possíveis deslocamentos da métrica observados nas acentuações particulares da síncopa.

Agora, conforme os pressupostos de manutenção da sonoridade tradicional, consciente ou inconscientemente propagados pelos personagens relacionados com a história do choro e outros envolvidos com a dinâmica produtiva de suas gravações, observamos o uso frequente, tanto na imprensa quanto nas contracapas de discos, de expressões que remetiam para uma ideia de "era de ouro" da música popular, também constantes nas falas de Jacob, um dado que

> restitui, no plano simbólico, uma ordem que supõe mais justa, [...] não é uma reconstrução realista nem histórica, mas uma pauta que, localizada no passado, é basicamente atemporal e atópica: é, de certa forma, uma utopia e em seu tecido se misturam desejos, projetos e, sem dúvida, também lembranças coletivas.[183]

---

[181] "Regional, música que tem um sabor diferente". *Revista do Disco*, RJ, 1955. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/144088/1618 Acesso em: 4 de jul. de 2023

[182] Idem

[183] SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica*: Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: Cosac Naify, 2010 (p.61)

Contudo, a "era de ouro" do choro brasileiro, para além de estabelecer desejos e projetos de futuro, combinar lembranças coletivas dos antigos chorões e narrativas que se reproduziram através dessa prática musical, poderia ser percebida através das muitas gravações de bandas militares, entre os anos 1910/1920 principalmente, ou seja, essa ideia simbólica chegava até outras formações de músicos para rememorar uma sonoridade do tradicional ou, ao menos, se aproximar dela. Todavia, essas bandas de música perderam espaço na indústria fonográfica ao longo das décadas de 1930 e 1940 e, consequentemente, o tipo de repertório gravado por elas se reduziu drasticamente. Ainda assim, com o protagonismo dos conjuntos regionais crescente naquele período, os espaços desse gênero urbano se ampliaram na segunda metade da década de quarenta quando, segundo Ary Vasconcelos, importante escritor e musicólogo, surge então aquilo que ele denominou de "a quinta geração do choro. É uma fase bem mais propícia para o gênero essa, que se estende de 1945 a 1950, quase uma pequena fase de ouro".[184]

Esta pequena fase de ouro estaria ligada a contextos sociais e musicais específicos, tais como o episódio da "batalha de solistas", ou para Mello a "guerra de solistas" que consistia numa "saudável disputa estimulada pelas gravadoras: Garoto pela Odeon, Jacob do Bandolim pela RCA Victor e Waldyr Azevedo pela Continental".[185] Nesta fase, ao mesmo tempo em que certos movimentos de preservação da tradição do choro se mantinham, garantindo espaço na indústria ainda que invadida por sonoridades estrangeiras, outras transformações significativas ocorriam no choro, ampliando o espectro dessa musicalidade. Enfim, a manutenção de toda essa tradição sonora, assim como em qualquer tradição, não se deu sem disputas, negociações, posicionamentos de artistas, circulação de ideias na imprensa que chamavam atenção para essas questões, enfrentamentos da lógica de produção da indústria fonográfica que, por muitas vezes, ameaçava esse gênero, além das transformações estéticas importantes como a formatação dos conjuntos regionais, as modificações e novas representações das rodas de choro e o surgimento de outros espaços de sociabilidade que abarcavam essa sonoridade.

No que toca as perspectivas advindas a partir da noção de tradições inventadas pensadas por Hobsbawm, Ranger e outros mais[186], o choro se articularia melhor com tradições sociais consideradas não-oficiais ou informais, ainda que em determinados momentos de sua história a proximidade com tradições políticas oficiais possa existir, já que ele mobilizava veículos importantes como a imprensa, a indústria fonográfica, emissoras de rádio, além das populações

[184] VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso ETC (História e Inventário do Choro).* Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1984. (p.34)
[185] MELLO, Jorge. *Gente humilde*: vida e música de Garoto. São Paulo: Sesc SP, 2012. (p.109)
[186] HOBSBAWM, Eric.e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Ed. Saraiva, 2012.

que consumiam essa música, e os artistas que contribuíam para sua reprodução através, por exemplo, de reuniões musicais e saraus. De qualquer forma, quando pensamos nessa tradição não podemos deixar de considerar que "o passado histórico no qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto"[187] e, muitas vezes esse tradicionalismo se perpetua tendo como lastro períodos históricos bem próximos do tempo de quando se disputou seu espaço, negociou sua atuação ou mesmo fundamentou sua criação. Portanto, o impacto dessas ideias tradicionalistas e as maneiras de aplicação delas nos mais variados espaços que se relacionavam com o choro, influíram na manutenção daquilo que se pretendia guardar, do que valia a pena conservar e, ainda, do que os artistas ligados a essa tradição deveriam disseminar.

Por outro lado, a ideia de tradição entendida como um segmento inerte vindo de alguma estrutura social passada, estabelecida por um grupo social específico, ou até, já disseminada no imaginário da sociedade de modo acabado, como uma tradição consolidada portanto, não pode deixar de considerar seu sentido incorporador de "uma força ativamente modeladora", capaz de transformar e ressignificar o equilíbrio social de maneira geral, como bem ressaltava Raymond Williams. Assim, sublinhamos com ele que:

> O que temos, então, a dizer sobre qualquer tradição é que nesse sentido ela é um aspecto da organização social e cultural *contemporânea*, no interesse do domínio de uma classe específica. É uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo. O que ela oferece na prática é um senso de *continuidade predisposta*.[188]

Assim, prosseguindo com as comparações entre os dois músicos e suas biografias, mas, obviamente, não encerrando as articulações possíveis com as noções de tradição e modernidade, podemos dizer que em suas trajetórias, uma diferença rapidamente nos salta aos olhos, uma dessemelhança profundamente relevante que pode ter motivado certas posturas, acepções e apropriações que esses artistas fizeram daquelas noções, impactando também no entendimento que detinham sobre a música popular urbana. Sendo mais preciso: Garoto teve uma experiência internacional e Jacob do Bandolim nunca cruzou a fronteira do Brasil.

Em 1939, Garoto acompanhou Carmen Miranda e o Bando da Lua nos Estados Unidos, numa turnê que teve a duração de cerca de oito meses. Jacob, que "não era muito dado a viagens, mas quando estas ocorriam tinham de ser em companhia de Adylia"[189], sua esposa, nunca saiu dos limites geográficos brasileiros e, mais ainda, nunca dependeu da música para sobreviver, já

---

[187] Idem. (p.12)
[188] WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1971. (p.119)
[189] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.28)

que era escrivão de polícia da 19ª Vara Criminal do Rio de Janeiro. Provavelmente esses fatos influenciaram sobremaneira não apenas a compreensão que esses artistas tinham sobre música, mas certamente colaboraram na fixação de imagens de modernidade vinculadas ao violonista e feições mais tradicionais coladas na figura do bandolinista.

Agora, traçando uma rápida digressão teórica e pensando a partir do conceito de *habitus*, de Pierre Bourdieu, essa estrutura estruturante de uma relação entre agentes sociais dispostos em um determinado campo, a herança daqueles processos sociais relativos à música popular urbana, transmitida e continuada por indivíduos bem posicionados nesse campo específico, como Jacob do Bandolim, Garoto e outros mais, ou seja, agentes sociais aptos para adentrarem num jogo de disputas que, dentre outras questões, esboça um sistema cultural particular, com disposições duráveis e inconscientes que influenciam a forma como os indivíduos percebem, pensam e agem no mundo social, a replicação dessas ideias e práticas que envolveram a história do choro pode ser observada a partir desse prisma bourdiesiano, o que colabora com nossa interpretação de certos aspectos da sociedade brasileira tomados a partir desse gênero urbano e seus naturais desdobramentos.

Se pensarmos, por exemplo, neste jogo estabelecido entre modernos e tradicionalistas no campo da música do choro e na difusão dessa musicalidade tanto em gravações, artigos de jornal, programação cultural etc., compreendemos que, se tratando de processos culturais formativos com toda gama de hibridismos decorrentes de sonoridades europeias, americanas e africanas misturadas; as disputas estabelecidas entre disposições passadistas e progressistas dos agentes envolvidos naturalmente perdem força, já que é a partir destas fusões culturais, digamos assim, que se deu a constituição desse gênero musical, consolidado pela própria movimentação desse campo particular que, no contexto histórico de meados do XX, ora se aproximaria do samba e seus tradicionalismos nacionalistas, invocados por meio de imagens que nos remetem para uma ideia de identidade nacional, ora se juntaria com a música estrangeira assumindo ares de modernidade que serviriam para modificar suas estruturas musicais e sociais, apontando, ainda, para uma modernização que combinava as modificações sonoras com transformações nos meios técnicos de produção, apresentando um caráter modernos em suas criações.

Ainda neste sentido, quando tomamos a figura de Radamés Gnattali e toda implicação de sua sonoridade nas transformações aplicadas na música brasileira de maneira geral, notamos que esse agente mediador – um personagem ativo e central nas histórias de vida tanto de Jacob como de Garoto – contribuiu para que as interações entre o tradicional e o moderno na música popular ocorressem prontamente. Analisando sob outra perspectiva, é possível identificarmos que as principais formas artísticas criadas pelo maestro gaúcho e, também, difundidas por ele,

ganhariam espaços cada vez mais delineados na cena do choro e, sobretudo, redesenhariam o que poderia ser visto, ouvido e apropriado nesse gênero. Para isso, basta apreciarmos, por exemplo, a *Suíte Retratos*, na versão gravada por Jacob em 1964, na qual podemos notar essas misturas sonoras. Contendo, então, quatro movimentos que homenageavam nomes valorosos da música do choro (Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga), uma música que embora remetesse para a história dos pais fundadores do gênero, digamos assim, inseria novas maneiras de articular o discurso musical no interior desse campo, emprestando formas composicionais da música erudita para remeter ao passado do gênero, trazendo ainda ideias inovadoras de Radamés.

Dessa maneira, percebermos que a estética e a linguagem musical do choro, junto de outros elementos que congraçavam características tradicionais com tendências modernizantes, transformaram-se em posturas naturais do estilo, ilustrando, sobretudo, as modificações do campo e da própria noção de habitus aplicadas nesse contexto específico.

Pelo lado de Garoto, podemos apreciar, por exemplo, o *Concertino n.02 para violão e orquestra*, apresentado em um ambiente conservador como o palco do Municipal do Rio de Janeiro no ano de 1953. A partir dessas composições de Radamés e de outros, novas concepções harmônicas seriam vistas como naturais do gênero, desafiando aquela herança musical advinda do XIX, já que elas modificavam as noções do que poderia ou não ser considerado como um choro autêntico, diretamente articulado com o passado e com um repertório canonizado.

No entanto, mesmo que a atuação do maestro tenha impactado as muitas maneiras de se produzir, reproduzir e até mesmo consumir o choro, as formas de sociabilidade muitas vezes se preservavam em espaços tradicionais da sociedade tais como os salões, agora substituídos pelas casas de entusiastas dessa música, e nos quintais e rodas que seriam, de certa maneira, as formas mais essenciais desse campo, trazendo outros conteúdos sonoros e elementos modernizantes que ampliaram os limites do que poderia ser considerado como choro genuinamente brasileiro.

O que queremos dizer nesse sentido é que a musicalidade do choro ocorre por meio do encontro de tendências que reestruturam as linguagens estéticas e culturais que envolveram a trajetória desses personagens, como ainda os chorões, velhos ou novos. A partir de um ponto nessa história particular, não claramente determinado, não pudéssemos mais separar tradição e modernidade na constituição desse campo que reuniu, digamos assim, *habitus* provenientes de distintas esferas sociais, agentes que articularam essa música urbana com repertórios antigos e outros que colocariam seu ímpeto inovador a serviço dessa música.

Neste sentido, notamos em alguns choros de Garoto, por exemplo, que a fragmentação melódica, a fraseologia e o discurso proposto alude, muitas vezes, a uma espécie de valorização

proveniente do choque consonantal, uma característica descrita por Luiz Tatit quando analisou o objeto canção. Essa fragmentação, juntamente com as opções harmônicas sofisticadas e as cadências adotadas pelo compositor, servem para enfatizar os aspectos rítmicos que constroem o discurso musical, ressaltado, em muitos casos, pelas dissonâncias embutidas nas frases. Seria o caso de *Sinal dos Tempos*, choro constituído em duas partes, na inusual tonalidade de dó sustenido maior, que veremos com maiores detalhes no último capítulo desta pesquisa.

Tendo em vista essa sonoridade peculiar de Garoto, observamos que o discurso musical construído sobre uma cadência cromática qualquer, incluindo melodia e harmonia, fizeram com que vários dos choros típicos[190] de Aníbal Augusto Sardinha inaugurassem e/ou fundassem uma espécie de tradição secundária para a musicalidade do choro, como no caso de *Tristezas de um violão* que veremos posteriormente. Por outro lado, outras criações estariam mais atreladas com gêneros como a modinha e a seresta, ou seja, ritmos líricos nos quais a continuidade melódica constituía um traço característico que reforçava sua direção para a tradição primária, herdada do repertório do XIX.

Por outro lado, a maneira de compor de Jacob do Bandolim em choros relativamente conhecidos tais como *Vibrações*, *Migalhas de Amor, Mágoas*, indicariam a organização de um discurso que reforçava o aspecto tradicional, ao menos em termos melódicos, apontando para uma continuidade histórica que vinha desde a modinha e a seresta, ainda que essa valorização melódica de frases mais líricas incorporasse dissonâncias importantes para o período. Ou seja, no caso das composições do bandolinista, esse discurso tradicional apareceria misturado com aspectos sonoros modernos, já que explorariam dissonâncias na apresentação do tema como em *Migalhas de Amor* que inicia seu motivo melódico da primeira parte com o intervalo dissonante de sétima maior, colocado sob uma base harmônica menor. Recomendamos a audição.[191]

De toda maneira, queremos ressaltar que os recursos composicionais adotados por ambos os artistas apontaram, muitas vezes, para as direções distintas, ora causando choques consonantais através de dissonâncias sonoras significativas, ora estabilizando os motivos melódicos através de um lirismo que perpassava a história e a tradição do choro. Não queremos, contudo, engessá-los nesses quadros analíticos, apenas indicarmos que a partir dos discursos evocados por eles, vindos de outras esferas da música, provavelmente se inicia um movimento

[190] Alguns pesquisadores da obra de Garoto adotam uma classificação para suas composições de choro, dividindo essa produção em choros típicos, choros modernos e choros enigmáticos. Essa classificação ocorre, sobretudo, a partir do repertório para violão solo.
[191] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/79306/rca-victor-80-0969 . Acesso em: 4 de jul. de 2023

de colagem de ideias típicas sobre tradição e de modernidade nas figuras de Jacob do Bandolim, o tradicionalista, ainda que dissonante; e Garoto, sua contrapartida moderna, ainda que típico.

Sobre o "gênio das cordas", segue uma interessante passagem:

> Inovação, esta é a palavra-chave para entender o universo dos choros de Garoto. Inovação que se manifesta na modernidade de "Enigma" e "Sinal dos tempos", com suas harmonias intrincadas e tonalidades improváveis, que jamais serão encontradas nos choros convencionais, assim como no uso de uma escala de tons inteiros, como em "Jorge do fusa", sem esquecermos, conforme muito bem ressaltou Henrique Cazes, a inclusão de elementos da música norte-americana no choro, sem, contudo, descaracterizá-lo, como em "Beny Goodman no choro".[192]

Entretanto, quando apreciarmos outras composições como *Reminiscências*, de Jacob do Bandolim, e *Duas Contas*, de Garoto, essas considerações podem se confirmar ainda que com ressalvas, já que na primeira temos um choro típico que apresenta motivos melódicos pouco mais ligeiros, vindos da tradição do XIX, agora mais atrelada a polca; e na segunda composição, o lirismo da modinha prevalece no discurso conjuntamente com sofisticações harmônicas importantes. De qualquer modo, por serem artistas de múltiplas influências e que detinham um conhecimento musical substancial, essas ideias necessitam de um exame mais detalhado e minucioso de cada música analisada.

Na próxima seção, analisaremos os últimos LPs de Jacob e outras gravações de Garoto que reforçam, em partes, essas posturas que nos serviram para delimitar melhor aspectos mais relacionados com tendências modernizantes do choro, pelas quais esses artistas fundamentaram seu caminho criativo.

Antes, optamos por transcrever um longo trecho do depoimento prestado por Jacob ao MIS do Rio de Janeiro em fevereiro de 1967, que será analisado com mais detalhes noutra seção, mas que se aproxima das ideias que envolvem um aspecto da modernidade característica do choro, neste caso, dado pela improvisação, uma prática responsável por reunir sonoridades outras em diálogos constantes com o discurso musical estabelecido, permitindo outras maneiras de performar na música. Sendo assim, temos:

> Bom, eu improviso quando interpreto, mas improviso não com o desejo de improvisar, mas sim, de aumentar a gama, aumentar a faixa do sentimento daquilo que ele compôs, porque eu não estou absolutamente vinculado àquilo que o compositor fez e eu não sou obrigado a reproduzir exatamente igual. Posso reproduzir da maneira que me apraz, como um pintor que reproduz um

[192] MELLO, Jorge; GOMIDE, Henrique; TEIXEIRA, Domingos. *Choros de Garoto*. São Paulo: IMS, Edições Sesc, 2017. (p.28)

> quadro da natureza que se apresenta a todos de uma forma e ele interpreta de outra. Então não é o desejo de improvisar, de ser original, é de encontrar dentro dessas frases, uma riqueza tal que me dá capacidade, ela que me dá capacidade, essa capacidade não é minha, é que a composição é tão bem-feita, é tão sutil, é tão requintada em todos seus detalhes, que me dá possibilidades inúmeras, como o caso do Lamentos. Quantos arranjos diferentes você ouviu do Lamentos? Você já ouviu "n" arranjos e ainda ouvirá muito mais, porque a riqueza do Lamentos permite isso. Então você tem de onde extrair, você tem essência, você tem gabarito, você tem alicerce de onde, onde se agarrar, onde fazer alguma coisa, agora quando a coisa é vazia você não faz nada.[193]

A partir dessa argumentação, Jacob demonstrava aos seus entrevistadores, sua complexa maneira de entender a atuação dos chorões na reprodução daquela música autêntica, tradicional, como ele próprio queria. Contudo, ao ressaltar a capacidade inventiva de inserir, não apenas a emotividade, mas, também, personalidade nas performances que fazia, ampliando o discurso inicialmente proposto, o bandolinista parecia concordar que a maneira tradicional de se tocar um choro poderia, então, ser modificada, permitindo alterações dos temas para "aumentar a gama" do material sonoro proposto, sem, contudo, transformá-lo em outra coisa. Ou seja, nas acepções que ele fazia acerca da tradição da música do choro, existia uma dimensão criativa que naturalmente adentrava, ou deveria influir, no espaço de reprodução desse repertório.

Ademais, na medida em que trazia o aspecto sentimental para sua execução dos motivos melódicos organizados na estrutura de um choro, ressaltava também a genialidade que envolvia as composições que mereceriam ser, então, disseminadas e transmitidas pela tradição. Acerca disso, Ary Vasconcelos, aquele que dividiu a história do choro em seis gerações, reforçava que o bandolinista era diretamente responsável por perpetuar "páginas definitivas de outros mestres do gênero, como Callado, Álvaro Sandim, Juca Kalut, Mário Alvares, Ratinho, João Pernambuco, Pixinguinha e tantos outros", ou seja, velhos chorões das primeiras gerações desse gênero urbano, nomes que apareceram na narrativa de Gonçalves Pinto e que tiveram um relativo espaço nas produções de Jacob.

Ao tratar da quarta geração dos chorões, por exemplo, Vasconcelos, que acreditava que o choro era "um gênero maldito"[194] numa perspectiva que tomava como referência o número de gravações, ilustrava que essa cena musical, principalmente entre os anos de 1927, quando surgia as gravações elétricas, e o ano de 1946, o ano em que o presidente Dutra editou o decreto de fechamento dos cassinos, espaços muito frequentados por esse grupo social, o choro entrou em uma espécie de declínio, com pouco estímulo por parte da indústria fonográfica, agora mais

[193] Trecho do depoimento de Jacob do Bandolim prestado ao MIS/RJ em 1967.
[194] VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso ETC* (História e Inventário do Choro). Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1984. (p.17-23)

articulada com músicas vocais e preocupada com a consagração de cantores e cantoras que seriam os futuros reis e rainhas das rádios, desenrolando uma outra história como sabemos.

Porém, o crítico chamava atenção para três pontos que nos interessam aqui. O primeiro deles, dizia respeito a amplitude de atuação dos conjuntos regionais nas cenas musicais de meados do XX: tanto "em rádio e em disco, não há, a rigor, conjuntos de choro, mas regionais, que são formados para acompanhar os astros da música vocal". O segundo ponto trazia aspectos sobre a recepção do estilo: "o choro, como aliás toda música instrumental, tornara-se uma música de público restrito, geralmente feito para uso interno dos seus criadores".[195] E, por fim, e mais significativo, Ary Vasconcelos posicionaria nossos personagens naquele momento de decadência do choro dada pelo desinteresse da indústria fonográfica. Finalizamos essa seção com um trecho da fala do crítico:

> Em 1942, forma-se uma dupla que, durante cerca de um ano, fará imenso sucesso: Garoto, guitarra havaiana, e Carolina Cardoso de Meneses. São lançados três discos, entre eles, um choro inédito de Garoto, o terceiro que se compunha com esse nome, Amoroso. Outro músico maravilhoso desta quarta geração só terá oportunidade em disco quando do pleno florescimento da fase seguinte: Jacob do Bandolim.[196]



Figura 8: Caricatura de Radamés Gnattali. Autor: Jimmy Scott (https://radamesgnattali.com.br/pinturas-desenhos-caricaturas/)

[195] VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso ETC* (História e Inventário do Choro). Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1984 (p. 28-33)
[196] Idem. (p.33)

2.2 – Diálogos musicais: os últimos LPs de Jacob e outras gravações de Garoto

Entre os anos de 1966 e 1969 foram lançados sete LPs, dos quais Jacob do Bandolim participou ou como artista principal ou como um integrante de destaque, como nos casos do LP do "cantor das multidões" Orlando Silva em *O Eterno Seresteiro* (1969) e, também, do disco que seria gravado a partir de uma apresentação no Teatro João Caetano em 1968, um espetáculo promovido por Hermínio Bello de Carvalho, tendo as participações de Elizeth Cardoso, Zimbo Trio e do Conjunto Época de Ouro. Desses sete álbuns, três seriam compostos por reedições de antigas gravações do bandolinista, feitas em 78 rpm, uma estratégia adotada pelos empresários da RCA Victor para o selo subsidiário, o RCA Camden.

Os títulos das coletâneas seriam: *Assanhado* (1966), *Era de Ouro* (1967) e *Isto é Nosso* (1968), sendo que as duas primeiras foram lançadas sem o conhecimento do bandolinista.[197] Contudo, quando observamos essa série de compilações, sobretudo os títulos escolhidos pelos produtores da Victor, temos uma breve noção de como a ideia de tradição na música brasileira perpassou vários domínios desse fazer artístico, aparecendo nessas expressões que, de certo modo, formam imagens que nos remetem para o resgate de um passado e, mais uma vez, para a noção de autenticidade, "daquilo que é nosso".

O primeiro disco trazia, então, sete composições de Jacob, das doze faixas escolhidas pelo diretor artístico da Victor na época, Geraldo Santos, que segundo Jacob "organizou [o disco] para me convencer que eu devia voltar à RCA Victor"[198], visto que sua relação com a gravadora naquele momento estava abalada devido às baixas vendagens de seus discos, além do que essas produções do bandolinista não acompanhavam razoavelmente as transformações pelas quais a indústria fonográfica brasileira passava, com o crescimento de novas mídias e o estabelecimento de um sistema mais propício para consolidar uma indústria cultural no Brasil, digamos assim, sobretudo a partir da implementação da televisão. Essa relação conflituosa, portanto, entre Jacob e a Victor, ocorria mais devido às interferências que Ramalho Neto, antigo diretor da empresa, fazia nas produções do bandolinista, gerando um desgaste significativo que marcou a relação entre eles.

De toda forma, essas coletâneas produzidas em meados de 1960 integravam uma série denominada pela própria RCA-Camden como "LPs-reprises de Jacob do Bandolim". Vejamos

---

[197] Informação obtida em carta endereçada ao crítico Sylvio Tullio Cardoso em outubro de 1966. Conforme apurou Rezende, o documento do acervo Jacob do Bandolim está registrado sob o número de patrimônio 5797.
[198] SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.422)

um trecho da contracapa do disco *Isto é Nosso*, no qual a gravadora tenta justificar sua estratégia e até convencer o público da relevância que a série detinha para aqueles novos tempos, isso sem contarmos o valor histórico que ela trazia naturalmente:

> O Arquivo de Matrizes da RCA-CAMDEN voltou a funcionar para satisfazer à crescente procura de reprises, por gente que perdeu ou viu danificados seus velhos discos de 78 rpm, por discófilos e, cabe fixar, pelas novas gerações que de modo elogiável, procuram estudar e conhecer o passado da música popular brasileira. É um retrospecto cômodo, rica fonte para observações, autêntica enciclopédia sonora que ilustra, diverte e desperta o doce ou, por vezes, amargo sentimento da saudade.[199]

Assim, o primeiro disco da série, *Assanhado*, dialogava com os novos tempos arriscando outras formas para reproduzir o choro, com andamentos mais acelerados, utilizando melodias e harmonias que, num certo sentido, se distanciavam do choro, ainda que predominasse a ideia de brasilidade tradicional, agora mais sobre a influência do samba, até porque a música que lhe confere o título se tratava de um choro sambado, e poderia ser enquadrada como um samba, o que aconteceu posteriormente em outras produções. Neste sentido, a rítmica de *Assanhado*, não apenas aquela executada no bandolim com os motivos melódicos do tema, mas também a que foi empregada em contracantos pelo violão de Carlinhos se destacava sobremaneira. Falaremos mais dessa música no último capítulo desta pesquisa.

Ademais, a inclusão de músicas antigas no disco de 1966, todas rearranjadas por Jacob, se tornariam, mais uma vez, referências paradigmáticas de execução no que tange o repertório tradicional em seus mais variados espaços de sociabilidade como as rodas de choro. Dessas produções destacamos, *André de Sapato Novo*, um choro tradicional e muito ligeiro de André Victor Corrêa, *Graúna*, música quase obrigatória no repertório violonístico brasileiro, de João Pernambuco e, por fim, *Saxofone por que choras*, um choro marcante do saxofonista Ratinho, seriam faixas que se constituíram em verdadeiros modelos de interpretação para os adeptos do gênero.

Retomando sobre sua discografia pela Victor, e reforçando a condição notável de Jacob ser um artista livre, independente dos preceitos comerciais que a gravadora imprimia, sendo um músico que detinha um espaço considerável naquela empresa, entre os anos de 1959 e 1962, "lança a sua maior série seguida de LPs com gravações inéditas com um perfil estético-

[199] Texto da contracapa LP de 1968, *Isto é Nosso*, RCA Camden.

ideológico bem definido"[200]; consagrando, assim, a imagem de um músico articulado com o tradicional, genuinamente brasileiro, e que mantinha uma autonomia artística frente as regras e a dinâmica promovida pela indústria fonográfica. Em contrapartida, como sublinhou Rezende, a partir de 1962 até a sua morte em 1969, "Jacob lança apenas dois discos de estúdio com gravações inéditas, [...], por outro lado, são lançados quatro discos de 33 rpm compostos de reedições" [201], o que reforçava as estratégias de venda da gravadora através da implementação da série de seus "LPs-reprises" e o papel dela no jogo definido entre artista e empresa.

Esse projeto "reprises" traçava um plano interessante que contemplava certos elementos fundamentais para a história de nossa música popular já que pretendia informar os ouvintes nas contracapas dos discos (ao menos parecia ser a tônica do projeto), registrando "pela ordem, título da música, gênero, compositor, número do disco original, datas de sua gravação e de seu lançamento e nomes dos acompanhadores e instrumentos utilizados"[202], uma estratégia que, como sabemos, infelizmente seria abandonada pela indústria de modo geral.

Agora, parte das dificuldades e das restrições impostas ao choro por setores da indústria, e sua rarefação nas gravações lançadas no final da década de 1950 e início de 1960, ratificaram, bem ou mal, as posturas de Jacob numa entrevista dada ao jornal *O Tempo* de São Paulo em 1953, na qual, exageradamente ou não, o bandolinista decretava a morte do choro. Este episódio seria rememorado pelo bandolinista a partir de uma provocação do jornalista Sérgio Cabral, no depoimento prestado ao MIS/RJ em 1967. Neste sentido, existe nessa história particular, ou ao menos naquilo que transmitiram os principais personagens envolvidos com ela, uma espécie de decadência do choro, trabalhada por Ary Vasconcelos e outros pesquisadores, uma ideia que marcou profundamente as narrativas sobre o gênero. Como nos chama atenção Rezende,

> quando comparamos a produção de Jacob na RCA entre os anos de 1959 e 1962 com o número de discos de estúdio com gravações inéditas, gravados entre 1962 e 1969, vemos que a situação corrobora os lamentos de Dino: de cinco discos em quatro anos, passou-se a dois discos em sete, sendo um deles de acentuado caráter comercial. [203]

Portanto, a partir da análise da discografia de Jacob, notamos o desenrolar histórico do choro brasileiro e sua relação conflituosa com a indústria de discos no Brasil, mesmo que a maior parte dos instrumentistas que integravam as mais diversas gravações, desde as décadas

[200] REZENDE, Gabriel S. Souza Lima. *A história (des)contínua*: Jacob do Bandolim e a tradição do choro. São Paulo: Ed. Alameda, 2020. (p.257)
[201] Idem. (p.257)
[202] Texto da contracapa LP de 1968, *Isto é Nosso*, RCA Camden.
[203] Idem. (p.260)

de 1930, 1940 e boa parte dos 1950, fossem de músicos oriundos dos conjuntos regionais. No entanto, estes grupos perderiam espaço na medida em que outros gêneros se consagravam na indústria fonográfica brasileira, como o jazz americano e seus desdobramentos, a bossa nova e, posteriormente, o iê-iê-iê, que curiosamente empregava importantes músicos chorões em seus quadros. Sobre isso, quando questionado ao longo do depoimento prestado ao MIS/RJ, Jacob declarava que o iê-iê-iê para ele consistia mais "em um problema social e não musical".[204]

Em relação ao caráter comercial que a música popular poderia ou não assumir, essa ideia não parecia constituir um problema estrutural na trajetória de Garoto, até porque por ser um músico prático, integralmente dependente dos rendimentos que a música lhe proporcionava, e por se dedicar com exclusividade a profissão de músico, sobrevivendo dessa atividade portanto, o compositor participaria de inúmeras gravações comerciais, das quais destacamos o episódio que envolveria o disco de maior sucesso e mais vendido no ano de 1953, lançado pela Odeon, contendo a música *São Paulo Quatrocentão*, um dobrado composto por Garoto e Chiquinho do Acordeom, homenageando o quarto centenário da capital bandeirante.

Segundo Jorge Mello, após acertar o contrato desse disco de 1953 e ser perguntado sobre qual música integraria o outro lado do disco, Garoto teria respondido *Baião do Rouxinol* e, após a finalização de todas as tratativas com a gravadora, Chiquinho teria questionado o violonista sobre qual seria aquela música citada por ele. Garoto, então, respondeu ao amigo e parceiro: "Vamos ter que fazer esse baião agora, para gravar amanhã senão vamos dar carona a alguém, pois esse disco vai vender muito!".[205] Ou seja, percebemos nesse episódio a brutal diferença de postura entre Jacob do Bandolim e Garoto, ao menos no que tange o papel da comercialização na música, da aceitação de certas regras impostas pela indústria fonográfica e, por extensão, da versatilidade envolvida com a circulação e a reprodução da música, já que aderir, ao menos em partes, aos ditames da indústria abriria novas frentes para o trabalho de qualquer artista.

Esse curioso episódio nos interessa, então, por duas simples razões: atesta uma diferença significativa entre Garoto e Jacob, ilustrando que o primeiro integrou gravações com propósitos estritamente comerciais, participando de projetos que surgiram especialmente da iniciativa da indústria fonográfica com essa finalidade apenas. O segundo aspecto demonstrava as diferentes maneiras de compor e de pensar a música para ambos, até porque não descobrimos nenhuma composição do bandolinista que tivesse nascido a partir de motivações como essas, de natureza mercadológica.

---

[204] Afirmação presente em seu depoimento prestado ao MIS-RJ em 1967.
[205] MELLO, Jorge. *Gente humilde:* vida e música de Garoto. São Paulo: Editora Sesc SP, 2012. (p.146)

Prosseguindo até 1967, este ano seria marcado pelo episódio que mais nos ajuda a compreender melhor o posicionamento do bandolinista e, principalmente, aquele que mais ilustra as perspectivas e visões sobre a música que Jacob detinha. Como insistimos antes, o famoso depoimento prestado ao MIS/RJ colabora significativamente para avançarmos mais sobre a relação entre Jacob e o choro. Nele, o bandolinista foi entrevistado por figuras relevantes no cenário da música brasileira em geral tais como Ricardo Cravo Albin, diretor da instituição; Sérgio Cabral, crítico musical e amigo de Jacob; Sérgio Bittencourt, seu filho compositor e jornalista, além de outras personalidades influentes na cultura brasileira. Este fato nos ajuda a compreender mais daquilo que o bandolinista pensava não apenas sobre a música brasileira, mas de que maneira se posicionava frente aos temas que envolviam as ideias de tradição e de modernidade no Brasil e, especialmente, na música popular, além de tocar em questões que versariam sobre a autenticidade e a legitimidade do choro nessa história.

Ademais, naquele ano de 1967 seriam lançados o LP-reprise, *Era de Ouro*, contendo reedições de fonogramas antigos de 78 rpm, como vimos, e principalmente o disco que marcaria profundamente não apenas a carreira do bandolinista, mas de modo geral a história do choro e das performances paradigmáticas do estilo, assim como o equilíbrio sonoro possível em matéria de mixagem. Considerado como uma obra prima do gênero, o disco *Vibrações (1967)*, contém interpretações das mais representativas do estilo que logo se imortalizariam nessa história, sendo, talvez, dos álbuns mais bem planejados e estruturados do gênero.

Em *Era de Ouro (1967)*, integrado por doze faixas, das quais metade era constituída por composições de Jacob como *Gostosinho*, que curiosamente nessa coletânea sairia com o título de outra música do bandolinista (*Biruta*), o que já nos mostrava a pouca seriedade daquela coleção reprises; *Mimosa* que no arranjo traria um diálogo expressivo com a flauta de Altamiro Carrilho; *Nego Frajola*, um samba amaxixado; *Noites Cariocas*, um choro sambado que talvez seja a música de maior sucesso do bandolinista; *Bole Bole*, outro choro sambado bem movido e, por fim, um dos choros mais típicos do compositor, não por acaso intitulado *Reminiscências*. As outras faixas desse disco seriam constituídas por velhos clássicos do repertório dos chorões, aqui destacamos as interpretações de *Cochichando*, de Pixinguinha, *Aguenta Seu Fulgêncio*, um choro ligeiro de Lourenço Lamartine e da polca *Tira Poeira* de Sátiro Bilhar, um violonista dos mais relevantes do século XIX.

Portanto, ao longo da discografia de Jacob do Bandolim, notamos quase sempre um desejo de estabelecer e canonizar músicas e artistas que se envolveram com o universo do choro, uma postura em que ele obteve um relativo sucesso, sedimentando, a cada disco que lançava, esse repertório antigo no imaginário e na prática dos chorões; rememorando, ainda, aquilo que,

para ele, representava “a verdadeira música brasileira” e, por consequência disso, colaborava significativamente com a continuidade da tradição do choro.

Nesse ínterim, o bandolinista, quase sempre obcecado em registrar encontros musicais em que estivesse presente, tentando, de alguma forma, monumentalizar músicas antigas e, por que não, as interpretações decorrentes delas, deixaria transparecer nessas gravações uma personalidade musical complexa, articulando-se tanto com tradições consagradas, apresentando uma originalidade a cada nova reprodução e, sobretudo, estabelecendo um diálogo importante com tendências sonoras modernas que se destacam quando focamos seus improvisos nesses encontros. Essas famosas reuniões musicais ficaram conhecidas como “os saraus de Jacob”, e posteriormente serviriam de inspiração para a produção de um disco.

Assim, ainda que Jacob fosse um defensor assíduo da tradição do choro e da sonoridade que se desdobrava a partir dele, se proclamando como um tradicionalista que colaborava com os movimentos preservacionistas da música brasileira, ao lado de figuras como Almirante; aqueles saraus também informavam um outro Jacob, com gêneros diversificados que seriam executados de maneiras divergentes dos estilos tradicionais, além de figurarem músicas eruditas com novas roupagens sonoras. Podemos acompanhar em diversas dessas gravações caseiras, o bandolinista executando composições de Chopin, Mozart, Strauss, entre outros, tendo ainda o samba (até cantado) com presença garantida. Enfim, podemos notar nessas reuniões, momentos de inventividade musical do bandolinista em longos e arrojados improvisos.

Esse trânsito com a modernidade pode também ser verificado no depoimento no MIS, quando Jacob, em um dado momento, falaria sobre a preparação de seu novo disco, ainda sem título na ocasião, ressaltando que ele conteria “músicas modernas e tradicionais”, estando presente compositores de outros gêneros como a bossa nova, a canção de protesto e o próprio samba da década de 1960 que contribuiriam com o repertório escolhido. Nesta declaração, figuras como Tom Jobim e Chico Buarque representavam, para ele, essa modernidade, e dos novos compositores que Jacob chamou de uma nova geração, Edu Lobo apareceria com seu *Canto Triste*, uma música muito elogiada pelo bandolinista.

De toda forma, *Vibrações* (1967) se consagraria na história do choro brasileiro como um dos discos mais bem acabados do gênero, um modelo para o entendimento e a compreensão de um conjunto regional típico e aquele que mostraria a sonoridade mais equilibrada portanto, comentada pelo crítico musical José Ramos Tinhorão, ou seja, o disco se tornaria referência de como deveria funcionar uma verdadeira roda de choro. Contendo doze faixas, das quais apenas três são de Jacob (*Vibrações*, *Receita de Samba* e *Pérolas*), este álbum “projeta uma imagem

ideal (sublimada) de uma tradição pulsante na continuidade simbolicamente estabelecida entre seus principais representantes: Nazareth, Pixinguinha e Jacob do Bandolim".[206]

Contudo, os compositores contemplados nesse disco não foram aqueles que Jacob tinha como intenção primeira gravar, até porque neste LP novamente velhos chorões integrariam a lista com repertório tradicional. Assim, temos no disco Pixinguinha, com as músicas *Ingênuo* e *Lamentos*; Luís Americano com *Assim Mesmo*; Octaviano de Assis Romeiro, o maestro Fon-Fon com *Murmurando*; Juventino Maciel com *Cadência* e, por fim, Ernesto Nazareth com quatro composições, *Fidalga*, *Floraux*, *Brejeiro* e *Vésper*. No depoimento do MIS/RJ, Jacob falaria mais da criação e da concepção do lado B de seu futuro disco, mostrando intenções diferentes do que de fato ocorreu na gravação final:

> E na outra face, por sugestão de Sérgio Bittencourt e também do Franco Paulino, *eu vou gravar seis músicas das chamadas modernas, mas vou apresentá-las de uma forma tradicional* [...] [o disco] não tem nome definido, ainda estou pensando se será 'Jacob sempre', 'Jacob hoje', 'Jacob em duas épocas' [...] tudo também depende de experimentar no próximo domingo as reações do conjunto, do meu atual conjunto que chama-se Época de Ouro"[207]

Notamos, então, uma argumentação que reunia posições teoricamente antagônicas, isto é, posicionamentos que desafiavam uma racionalidade mais comum que envolvia os processos de produção da música popular, já que as intenções do bandolinista eram as de gravar músicas modernas, mas apresentá-las em uma forma tradicional, ou seja, Jacob praticamente invertia a lógica mais usual da indústria quando o que mais se praticava era a recuperação de repertórios tradicionais, atualizando-os para os novos tempos com modificação nos arranjos. Naturalmente, isso impactava na circulação possível decorrente dessas produções, visto que o mercado de discos brasileiro, quase sempre, se pautava na segmentação do consumo, mirando determinados nichos que, talvez, não aceitassem esse tipo de inventividade. De qualquer modo, o que se teve na prática foi algo diverso disso.

Então, se por um lado Jacob era um tradicionalista e, por diversas vezes, se comportava dessa maneira frente aos embates com a indústria fonográfica e, principalmente, frente a RCA Victor representa na figura de Ramalho Neto, por outro, a lógica que o músico adotava, muitas vezes, servia para mobilizar setores da indústria e certos agentes relacionados com as ideias de modernidade na música e de modernização nos meios técnicos, isso, claro, sem deixar de lado

---

[206] REZENDE, Gabriel S. Souza Lima. *A história (des)contínua*: Jacob do Bandolim e a tradição do choro. São Paulo: Ed. Alameda, 2020. (p.281)

[207] Trecho do depoimento para a posteridade MIS RJ, 1967. *Grifos nossos*

setores mais conservadores nesse processo. Em suma, no LP *Vibrações* teríamos, portanto, além de um equilíbrio musical significativo, a reunião de tendências tradicionais e modernizantes que atravessavam todo o processo de produção do disco, passando por repertórios canonizados, mas que apresentavam arranjos modernos e experimentos importantes para a história do choro como as modulações criadas para a música *Brejeiro* de Nazareth, por exemplo, modificando a tonalidade original da peça em um das seções, um forma que seria incorporada naturalmente, transformando-se em modelo paradigmático de se reproduzir essa música nas rodas de choro subsequentes.

Já no ano de 1968, o músico participaria de um episódio marcante, promovido por seu amigo e produtor cultural, Hermínio Bello de Carvalho. Nele, a presença do músico com seu conjunto regional Época de Ouro contribuiu para demarcar o viés tradicional da musicalidade brasileira, ao lado da cantora Elizeth Cardoso, e em um viés moderno, o grupo paulistano Zimbo Trio trazia sonoridades novas para o espetáculo. Esta montagem, ocorrida em fevereiro de 1968, seria, então, gravada e lançada em LP com o título *Elizeth Cardoso, Zimbo Trio, Jacob do Bandolim e Época de ouro (1968),* contendo a impressionante marca de quase quarenta faixas. Nelas, notamos um Jacob que transita bem por outros ritmos, dialogando com desenvoltura com outras formações musicais, como as provenientes do mundo do jazz.

Outro dado curioso revela muito do que estamos tratando até aqui. Trata-se de uma fala do bandolinista no show, registrada na faixa trinta e três do disco, na qual temos a seguinte assertiva: "Elizeth Cardoso conseguiu um milagre: dois gêneros diametralmente opostos, ou seja, Zimbo Trio e Jacob do Bandolim, o tradicionalista, perfeitamente entrosados".[208] Nesse discurso, chama nossa atenção o fato do compositor se posicionar ao lado do gênero tradicional como o choro, o que era de se esperar naturalmente, mas, ao mesmo tempo em deixava para a parcela de modernidade para o grupo Zimbo Trio, não se afastava dela, ou seja, convivia bem com ela estando "perfeitamente entrosado". De fato, o que escutamos no disco ratifica essa posição do bandolinista. Em determinados momentos do espetáculo, ouvimos ele improvisando com fluência, em gêneros diferentes do choro. De todo modo, esses dois gêneros musicais matrizes do disco, digamos assim, isto é, o jazz e o choro, são gêneros que comportam ritmos diversos e abarcam uma variedade grande de estilos, o que de alguma forma os aproxima, mesmo que os resultados sonoros sejam "diametralmente opostos". Esse entrosamento musical muito acertado, diga-se de passagem, entre tendências musicais divergentes, pode ser conferido sobretudo nas faixas que executadas pelo grupo Zimbo trio acompanhado do bandolinista.

[208] Fala de Jacob do Bandolim presente no LP de 1968, Elizeth Cardoso, Zimbo Trio, Jacob do Bandolim e Época de ouro, Museu da Imagem e do Som, RJ.

Paralelamente, no jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, em reportagem sobre aquele evento, o colunista da matéria ressaltaria as qualidades desse espetáculo dizendo que

> havia no João Caetano gente de todas as camadas sociais e havia principalmente jovens, entusiásticos jovens que sabiam cantar quando ela [Elizeth] pedia que cantassem e que sabiam aplaudir Jacob, esse espantoso Jacob que em cujas mãos o bandolim fala, sente, geme e canta como gente, com o Conjunto Época de Ouro e o fabuloso Zimbo Trio [...][209]

O ano de 1968 terminaria com o lançamento da última coletânea durante a vida de Jacob junto com o álbum gravado a partir de outro espetáculo, no qual se prestava uma homenagem para o septuagenário aniversário de Pixinguinha, intitulado *70 anos de Pixinguinha (1968)*, do qual Jacob fizera parte também da produção desse disco, chegando a descobrir que a idade exata do flautista não seria aquela na ocasião, porém, a pedido do próprio Pixinguinha, ocultou essa informação para não atrapalhar os festejos já marcados. Veremos este disco com mais detalhes no terceiro capítulo desta pesquisa.

A coletânea do LP *Isto é Nosso (1968)*, um dos discos lançados pela RCA-Camden sem o consentimento do artista, trazia integralmente composições de Jacob. A julgarmos pelo título e pelo seu conteúdo, podemos aferir que o artista detinha um lugar e uma posição importante, figurando no *cast* da gravadora e, em segundo, o título remetia diretamente para a ideia de música genuinamente brasileira, autêntica e, ainda, nossa, o que por um aspecto pode sugerir a ideia de propriedade da gravadora em torno da criação e do próprio artista.

Por fim, Jacob seria convidado para participar do disco *O Eterno Seresteiro (1969)*, de Orlando Silva, o famoso "cantor das multidões". Nele, ouvimos um bandolim que costura muito bem todo o arranjo, não disputando espaço com a voz de Orlando, apresentando contracantos marcantes executados, muitas vezes, por meio de trêmulos expressivos que ajudam no embelezamento do álbum.

Na próxima seção, aprofundaremos mais nos posicionamentos deixados por Jacob no depoimento prestado ao MIS/RJ, traçando certas considerações que nos direcionam para as noções de tradição e modernidade nessa história, combinando parte das ferramentas analíticas disponíveis nos estudos discursivos, tentando, assim, perceber mais da dinâmica estabelecida entre imprensa, artista, gravadoras, discos e ideias.

---

[209] *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, ano de 1968.

2.3 - As interpretações de Jacob vistas nos discursos proferidos no depoimento de 1967 e possíveis ferramentas de análise

"Eu como escrivão, coloco-me na condição de réu."

Jacob do Bandolim

Em fevereiro de 1967, uma das edições do projeto "Depoimentos para a posteridade", idealizado pelo diretor do Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro na época, Ricardo Cravo Albin, teria como convidado Jacob Pick Bittencourt. A ideia desse projeto consistia em registrar "gravações de depoimentos prestados por personalidades dos mais diversos setores da cultura", e as testemunhas eram escolhidas "por conselheiros dos campos da literatura, teatro, esportes, música, artes plásticas, cinema, jornalismo e outros"; ou seja, os depoentes eram escolhidos por agentes que atuavam noutros campos da cultura, no intuito de conservar para a história o legado desses personagens para a cultura brasileira e para a música popular, em particular.[210]

O evento teve como entrevistadores Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral, Sérgio Bittencourt e o próprio Ricardo Albin, transcorrendo por quase duas horas de gravação, entre perguntas e debates que davam luz às interpretações que Jacob fazia de questões que envolviam, direta ou indiretamente, o mundo da música urbana e, principalmente, do choro. Dessa forma, marcaram presença nos discursos proferidos pelo bandolinista, ideias que pairavam sobre as noções de autenticidade, legitimidade, tipicidade, tradição e modernidade no choro, entre outras, delimitando pouco mais da personalidade polêmica que Jacob exibia combinada com acepções singulares sobre a música brasileira de modo geral.

A certa altura do depoimento, quando questionado por Sérgio Cabral sobre qual seria a composição "na sua opinião, que melhor representa o espírito do choro?", e Jacob responderia com bastante energia para os entrevistadores: "Ingênuo!".[211] Para ele, portanto, a música de Pixinguinha era a que melhor resumia a ideia de choro, de música "genuinamente brasileira", ou seja, um choro canção, na visão de Jacob, que reunia todo o espírito do que seria um choro, ainda que essa música não detivesse um discurso tradicional. Lançado em 1947, *Ingênuo* foi construído em duas partes, e não três como nos choros mais convencionais, nas tonalidades de Fá Maior e Si bemol Maior, respectivamente, contendo 32 compassos cada seção, e não os 16 mais comuns do gênero, tendo frases que costuram as modulações marcantes ao longo de toda narrativa musical, denotando um trânsito claro com sonoridades mais modernas.

---

[210] Ver http://www.mis.rj.gov.br/depoimentos/ . Acesso em: 19 de jun. de 2022

[211] Nesta seção, as falas que estiverem sem referências estão presentes no depoimento de 1967.

A harmonia da peça se desenvolve bastante através do emprego de acordes dominantes secundários, extrapolando o campo harmônico convencional das duas seções, incorporando modulações importantes que dão um colorido peculiar para esse choro. Ou seja, na percepção do bandolinista, a música que mais simbolizava o choro permitia acomodar um discurso musical renovado que dialogava com outros gêneros urbanos e demonstrava inovações significativas do estilo. Esse dado nos interessa porque denota a fragilidade das convicções declaradas por Jacob que, em muitos casos, parecia adotar uma postura tradicionalista por fora, mas que em essência admitia e até exaltava as novidades estéticas pelas quais o choro poderia muito bem transitar.

Ao ouvirmos o depoimento, chama nossa atenção como esses contrastes presentes nas falas e posicionamentos de Jacob foram pouco explorados pelos jornalistas naquele encontro. Talvez pelo fato de, como ele próprio diria num dado momento da gravação, "isso aqui não é um debate, e sim um depoimento", os agentes culturais tenham se adequado àquela dinâmica. Outras ideias do bandolinista nos informam não apenas sobre as noções que ele detinha acerca da sonoridade e do espírito do choro, por exemplo, mas iam além, mostrando sua compreensão de um contexto brasileiro mais ampliado em matéria de música popular, suas condutas frente às inovações, transformações e esquecimentos por parte da indústria fonográfica, sem contar a prática de encenação de si que também podemos detectar. Entre outros fatores, nos interessa saber pouco mais dos seus posicionamentos no campo da música popular e das disputas que ele estabelecia com as agentes relacionados com a produção de discos.

O que seria, então, para Jacob, o típico em um choro? Novamente responderia com sua principal referência no depoimento e, talvez, em sua carreira: Pixinguinha e seu choro *Ingênuo*. Para ele, os ouvintes deveriam apreciar primeiro: "a beleza da melodia", sem precisar quais seriam de fato os parâmetros necessários para o público perseguir nessa apreciação; em seguida, "a beleza da harmonia", ainda que ele desconsiderasse em vários momentos do depoimento esse elemento musical como estrutural para a formatação de um choro, isto é, naquela ocasião relacionava a harmonia como um elemento mais significativo para o movimento bossanovista; e, por fim, os ouvintes deveriam observar "a rítmica e o encadeamento das modulações muito bem feitas", o que nos sugere a ideia de uma preocupação com a fluência do discurso musical de um choro, mesmo quando ele "seja feito em duas partes". Em outra passagem, enfatizaria essas formulações de modo peculiar dizendo que o essencial para esse gênero seria, então, "aquela simplicidade da modulação de choro. O que você encontra mais no choro? Primeiro, o ritmo. Segundo, a frase melódica. A harmonia pouco interessa."

Outras passagens interessantes desse depoimento dizem respeito as caracterizações que Jacob fez acerca do grupo social dos chorões, a maneira peculiar como subdividiu essa classe,

digamos assim, em "chorão distante" e "chorão autêntico", sublinhando o elemento central dessa prática musical, isto é, a improvisação, como uma prática que dava sentido para toda essa tradição. Sabemos que grande parte das mudanças que afetaram a linguagem e a estética do gênero de modo geral viriam, justamente, a partir do ato de improvisar nas rodas de choro, o que permitia aos músicos chorões executarem alterações do conteúdo musical, experimentando outras formas de comunicar aquilo que inicialmente o compositor havia proposto, incluindo, por exemplo, notas estranhas ao campo harmônico, novas maneiras de reorganizar a rítmica da peça, gestos diversos para informar os motivos melódicos e citá-los no discurso, contando com recursos estilísticos como as ornamentações, pequenos floreios e variações nas repetições dos temas, e assim por diante. Neste sentido, Jacob, então, nos diz que:

> Há dois tipos de chorões. Há o *chorão distante*, que eu repudio, que é aquele que bota o papel para tocar choro e deixa de ter a sua, perde a sua característica principal que é a da improvisação, e há o *chorão autêntico*, verdadeiro, aquele que pode decorar a música pelo papel e depois *dar-lhe o colorido que bem entender.* Este que me parece o verdadeiro, autêntico e honesto chorão.[212]

Essas observações do bandolinista, apoiadas em um interdiscurso sobre a autenticidade da música popular, nos provoca a interpretação de que, em primeiro lugar, o choro verdadeiro para ele deveria conter a improvisação. Em segundo, contrariando as prerrogativas estéticas do gênero, essa prática permitiria aos chorões a possibilidade de imprimir "o colorido que bem entender", podendo, desse modo, transformar o conteúdo proposto sem necessariamente manter o estilo musical que lhe confere sentido. Entretanto, quando perguntado sobre as possíveis inovações do gênero, as quais Pixinguinha e o próprio *Ingênuo* tiveram participações decisivas no desenrolar dessa história particular, o bandolinista nos diria que "o choro nunca teve essa preocupação de fazer diferente".

Antes de prosseguirmos com as análises desses discursos proferidos pelo bandolinista no depoimento de 1967, gostaríamos de reforçar aqui que "toda enunciação é habitada por outros discursos, por meio dos quais ela se constrói",[213] e pensando nas relações entre textos e discursos, nos interdiscursos que se apoiam nas histórias daquilo que se pretende narrar, construir, ou até fabricar, enfim, a relação entre linguagem e mundo; o que podemos sugerir como reflexão quanto a esse evento e, por conseguinte, para melhor interpretarmos os discursos de Jacob sobre a música urbana brasileira, é que "em termos de estratégia de comunicação para

---

[212] Depoimento de Jacob do Bandolim prestado ao MIS/RJ no ano de 1967. *Grifos nossos*
[213] MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e Análise do Discurso*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. (p.81)

mostrar como, num mesmo movimento, a enunciação constrói certa imagem do locutor e configura um universo de sentido que corresponde a essa imagem".[214]

Agora, se os músicos chorões nunca tiveram a intenção de fazer diferente, como explicar as transformações estéticas do gênero e as modernizações sonoras que o bandolinista imprimiu em muitas de suas composições? O próprio Jacob nos dá pistas disso em outro momento de seu depoimento. A certa altura, o bandolinista tece comentários sobre um de seus choros, a música *Remelexo*, lançada em disco pela Continental no ano de 1948, respondendo a uma crítica que o considerou naquele momento, um instrumentista que "toca muito bem, pena que ele toca muito quadrado". Para rebater essas ponderações enviesadas da imprensa, Jacob, então, comporia esse choro, declarando com entusiasmo provocativo que "fiz uma música adiantando-me no tempo. *Remelexo*, não é choro. É uma malícia, uma maldade, é uma picardia, um revide".

Todavia, *Remelexo* integra a série de choros sambados, um padrão rítmico inaugurado por Pixinguinha e muito explorado nas composições de sucesso de Jacob, tais como *Receita de Samba*, *Assanhado*, *Noites Cariocas, Bole Bole* e outras mais. Ou seja, o bandolinista inseria um colorido estético novos para suas criações, rítmico e melódico, também motivado pelas relações que mantinha, bem ou mal, com a imprensa da época e, ainda, estabelecia uma vinculação importante com o samba, mesmo que se autoqualificasse de forma contrária dizendo que "não sou um estudioso do samba. Sou um apreciador". Assim, ele seria, portanto, um dos responsáveis pela inovação do choro, demarcando seus posicionamentos radicais nesse campo. Porém, neste sentido, Jacob afirmaria para seus interlocutores do MIS/RJ que "resguardada a minha responsabilidade, que não deve ser nenhuma, pela evolução ou involução do choro, eu não tive, mas não houve evolução do choro".

Conforme essas declarações contraditórias, o choro poderia ser visto como uma música tradicional por excelência, a que reproduzia os sons do passado com maior fidelidade e que, acima de tudo, aquela que estabelecia uma continuidade histórica referente não apenas ao discurso musical estrito, que pouco se alterou na visão do bandolinista no depoimento de 1967, mas aquela sonoridade que mais aproximava passado e presente já que para ele, "o choro nunca teve essa preocupação de fazer diferente". Além disso, o bandolinista chamava a atenção dos interlocutores para uma prática usual do estilo, isto é, para o ato de repetir frases e estruturas no choro e para a possibilidade de os autores copiarem suas próprias ideias em outras músicas: "Pixinguinha se plagiou inúmeras vezes. Nazareth também". Agora, se relacionarmos essas ideias, combinando-as com as características de permanência de um dado passado que a

[214] MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em Análise do Discurso*. Org. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. (p.80)

musicalidade do choro estampava, chegaremos naquilo que Hobsbawm propunha sobre "tradição inventada", ou seja: "na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições "inventadas" caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial", e, mais, "elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória".[215]

Saltando rapidamente para a imprensa, em agosto de 1955, a revista *Radiolândia*, numa matéria sobre o bandolinista que trazia o intrigante título "Jacob, o Rei do Bandolim, tem na cabeça dois mil chorinhos", estampava uma foto dele ao lado de Radamés, com a alusiva legenda "dois defensores e difusores da música brasileira", indicando, assim, ao menos em partes, a existência de discursos preservacionistas em figuras que estiveram também atreladas com transformações e inovações importantes na música brasileira. Nessa reportagem, uma das frases mais simbólicas de Miguel Cury, o redator da matéria, dizia que "o nacionalista, em Jacob, não é uma atitude, é uma definição", ideia que logo seria legitimada por outra declaração do instrumentista que sustentava ali "não tocarei, nem que seja programado, música estrangeira. Meu bandolim é feito de madeira da terra".[216] E terra aqui, obviamente, é a terra brasileira.

Assim, destacaremos dois trechos dessa reportagem, nos quais podemos contemplar ao menos três ou quatro fatores que influenciaram diretamente a tradição do choro, a saber: a constituição de um repertório canônico, os grupos sociais que estiveram ocupados tanto com a manutenção quanto a transmissão desse repertório, o enfrentamento de sonoridades estrangeiras combinado com posturas que reordenaram a circulação dessa música na indústria fonográfica., e, por conseguinte, boa parte da atividade dos chorões naqueles espaços. Portanto, percebemos que, assim como nas tradições inventadas, a legitimidade do choro vinha de uma coletividade empenhada em proporcionar uma continuidade histórica para essa prática:

> Mas não é só na atividade individual que o nacionalismo se manifesta e se exercita. Em derredor dele, agrupam-se compositores, instrumentistas, maestros, como a formarem núcleos de resistência ao barbarismo da música alienígena, invadindo, com foros de uso usurpação, a seara da nossa.[217]

---

[215] HOBSBAWM, Eric.e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1997. (p.10)
[216] *Radiolândia*, agosto de 1955. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/128848/2957 Acesso em: 2 de jul. de 2024
[217] Idem.

E mais, especificamente sobre Jacob, o jornalista ressaltaria não só as qualidades de músico combativo, destacando seu papel na história através da recuperação de repertórios antigos e compositores que pudessem ser esquecidos, mas, sobretudo, mostrava a versatilidade dele para se apropriar de tendências modernas quando se fizesse necessário, ainda que exibisse uma tradicionalidade marcante pela qual o bandolinista quase sempre transitava:

> Seu trabalho em favor da nossa música tem fervor e sentido de campanha, seguindo uma linha indesviável, redobrando o seu vigor na relembrança dos melhores compositores nacionais, atirando novamente à circulação nomes e composições, buscando sangue e seiva na fonte pura, isenta de coloração estrangeira, sem deixar, todavia, de ser moderna, quando assim o exigir.[218]

Logo após, o autor da matéria qualificaria Jacob como um "homem ciclópico", devido não apenas ao porte físico avantajado, mas pelos múltiplos recursos que detinha, atribuições da vida particular do músico que apareceriam por meio de expressões contundentes que iam desde "exímio musicista", "escrevente juramentado", "perito contador", "fotógrafo", "colecionador de músicas", "inventor de instrumentos", "compositor", até, enfim, um nacionalista definido por uma "exuberante emotividade". Ou seja, percebemos nessas considerações um ideal de grandeza que rondava muitas das ações de Jacob, um ideal que aparecia através de discursos enfáticos, com direção e sentido certos na medida em que se intentavam estabelecer essa tradição do choro. Esse recurso hiperbólico de estruturação de um discurso também aparecia, como vimos, no depoimento prestado por Jacob e em boa parte de seus coetâneos.

A respeito disso, um dos episódios diretamente relacionados com esse ideal de grandeza e que ultrapassavam a personalidade de Jacob, alcançando, portanto, uma coletividade com sentido de campanha em favor da música brasileira, seria as duas edições do festival intitulado "Noite dos Choristas", realizado na cidade de São Paulo, numa parceria entre a rádio Record e a TV Record paulista nos anos de 1955 e 1956, um evento que reuniu quase uma centena de músicos amadores para executarem o repertório do choro. Todo comandados e devidamente ensaiados por Jacob semanas antes do evento. Segundo Elena Bittencourt, filha do bandolinista, em entrevista concedida para o programa Almanaque, veiculado pela Rede Globo de televisão no ano de 2003, "meu pai se orgulhava muito da Noite dos Choristas [...] ele conseguiu reunir pessoas de todos os níveis sociais". [219]

---

[218] *Radiolândia*, agosto de 1955. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/128848/2957. Acesso em: 4 de jul. de 2024

[219] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CKAGevMyZVI&t=322s&ab_channel=InstitutoJacobdoBandolim Acesso em: 8 de jul.de 2022.

Além de comentar sobre a habilidade do bandolinista em articular músicos amadores de diversas origens, sua filha Elena, nessa mesma entrevista, deixaria claro para os telespectadores que ele era uma pessoa muito preocupada com contextos sociais mais abrangentes, digamos assim, e que detinha uma consciência sobre o período histórico que ia além da música, relatando que numa certa ocasião, quando o pianista russo Sergei Dorensky esteve no Brasil pediram para Jacob "realizar um sarau para embaixada russa. Logo a seguir, ele fez um sarau para embaixada do Estados Unidos"[220], tentando, de certa maneira, equilibrar as forças que determinavam, bem ou mal, as linhas ideológicas daquele período conflituoso.

Este sarau em homenagem para o pianista russo ocorreu em setembro de 1968, na casa do próprio Jacob, em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, tendo sido gravado por ele, uma prática bem comum do músico como já sabemos, podendo ser apreciado momentos desse encontro no LP póstumo de 1971, *Os saraus de Jacob*: *Jacob do Bandolim recebe o modinheiro Paulo Tapajós*, lançado pela RCA Victor, contendo registros de saraus realizados na casa do bandolinista. Logo na faixa de abertura deste disco, podemos ouvir uma longa improvisação sobre o tema *Brejeiro* de Ernesto Nazareth, que ilustra a versatilidade do músico para incorporar sonoridades diversas, imprimindo uma inventividade que se aproxima razoavelmente do moderno no choro.

Seguindo ainda nessas considerações sobre o ideal de grandeza que pairava sobre a imagem de Jacob, outras declarações de personalidades envolvidas com a música brasileira também ratificam esses discursos hiperbólicos. Turíbio Santos, por exemplo, diria que "era um superdotado e também uma espécie de enciclopédia da música brasileira"; Sergio Cabral, "um dos cinco maiores músicos do Brasil em todos os tempos"; Hermínio Bello de Carvalho, "Jacob é um desses músicos que não tem quem seja maior ou menor do que ele"; Elizeth Cardoso, "foi único, não tem o número dois"; Ricardo Cravo Albin, "aquele gigante transformava-se numa sílfide".[221] Esse sentido de grandiosidade também aparece no texto de sua primeira biografia:

> Jacob era um chorão no sentido mais abrangente da palavra, um exímio intérprete, um compositor fantástico e um pesquisador de uma importância inestimável para a história e evolução da música popular brasileira, em especial para a história do choro. Segundo depoimento do próprio Jacob, foi através do vento que ele sentiu o choro pela primeira vez.[222]

Retornando para as declarações presentes no depoimento para o MIS/RJ, ao menos mais três pontos merecem outros comentários de nossa parte. O primeiro deles diz respeito aquilo

[220] Idem.
[221] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.55 e 56)
[222] Idem (p.106)

que Jacob pensava sobre uma possível deterioração da música brasileira. Nas considerações que traçou sobre o baião *Delicado*, de Waldir Azevedo, talvez seu maior rival já que por diversas vezes se mostrava arredio quando o assunto era o cavaquinista de maior sucesso da história. Na perspectiva do bandolinista, *Delicado* "foi a música que abandonou todas as regras até então conservadas e mantidas para as composições brasileiras". Difícil acompanharmos o raciocínio de Jacob e o porquê teria declarado isso sobre a música de Waldir, até porque no ano de 1951, esta seria a música de maior sucesso nas rádios brasileiras. O segundo ponto, nos informa sobre o ideal que ele tinha sobre os conjuntos regionais, que poderia ser ouvido com excelência através do grupo Benedito Lacerda e Gente do Morro e, posteriormente, no seu próprio conjunto Época de Ouro. O terceiro, abarca outras considerações interessantes do bandolinista, como a distinção entre algo que contém um valor histórico e outro que tem um valor musical agregado, não necessariamente caminhavam juntos na visão de Jacob, já que "sempre se fez música ruim", por isso a necessidade de escolha vinda do artista. Ademais, as relações entre o mundo do jazz americano e do choro, suas relações com os diretores da RCA Victor, sua formação musical, atuação em grupos musicais diversos, a morte do choro, entre outros assuntos também figuraram no depoimento.

Sobre *Delicado*, lançado no final de 1950, pela Continental, seria gravado ao menos por mais dez vezes naquela década, por artistas variados, nacionais e estrangeiros, dentre os quais, destacamos a versão de Oscar Alemán, um violonista argentino que viveria nas ruas da cidade de Santos/SP. Alemán interpretaria esse baião com um violão bem jazzístico, quase no estilo *gipsy jazz*, em disco lançado pela Odeon em 1951. [223] Ressaltamos essa gravação porque a maneira de se expressar do violonista se aproximava do modo que Garoto tocava, sobretudo por utilizarem em suas performances, alguns elementos rítmicos-melódicos provenientes desse jazz cigano. Além disso, o baião *Delicado* seria também gravado por Chiquinho do Acordeom e pelo violinista Fafá Lemos, parceiros de Garoto no Trio Surdina. Numa passagem interessante sobre a produção desse sucesso estrondoso de Waldir Azevedo que só perderia em números para *Brasileirinho*, o cantor e jornalista Pedro Paulo Malta nos diz que:

> Henrique Cazes, num texto recente sobre "Delicado", conta que Chiquinho foi responsável também por dar nome à música e *por ela ter sido gravada como baião e não como bolero* – como planejava Waldir. O próprio contaria ao jornal O Estado de S. Paulo (na edição de 20 de novembro de 1979) que *esta definição foi decisiva para o sucesso da música:* "Gravei 'Delicado' numa época em que Luiz Gonzaga estava no apogeu e era, de fato, o Rei do Baião.

[223] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/135645/odeon-8371 Acesso em: 9 de jul. de 2024

> Eu, claro, quis pegar uma rebarba no sucesso e deu certo. Fui na onda do baião e me tornei o primeiro artista a gravar esse ritmo instrumentalmente."[224]

Contrariamente as posições de Jacob sobre o cavaquinista, Garoto, por sua vez, manteve uma amizade com Waldir Azevedo, chegando até a frequentar os mesmos espaços em datas festivas, comemorações familiares, e, ainda, nos "Samba Sessions", encontros musicais que funcionavam como uma espécie de sarau, reunindo músicos ativos na cena carioca, encontros que motivariam a criação de Clubes para se ouvir, tocar e preservar de preferência um repertório de música brasileira. Em uma dessas reuniões musicais, estiveram presentes nomes importantes da cena brasileira como o citarista de Brasília, Avena de Castro, fundador do clube de choro daquela cidade, que também tocaria com Jacob, lançando um disco em sua homenagem após sua morte; o pianista João Donato, o maestro Radamés Gnattali, Chiquinho do Acordeom, o compositor Billy Blanco, a cantora e compositora Dolores Duran, além do próprio Waldir.[225]

Na interpretação enviesada de Jacob, a deterioração da música brasileira começaria, então, com o lançamento de *Delicado*. Segundo nos informou em seu depoimento, "foi a música que começou a admitir o absurdo", criticando Waldir dizendo que "ele fez de tudo, aproveitando-se de um ritmo que estava em voga, do baião, esse *Delicado* é um amontoado de sandices, de toleimas". Entretanto, esses posicionamentos não conferem com certas declarações de seu filho Sérgio Bittencourt, que afirmava que seu pai gostava daquele baião, mas que não poderia deixar transparecer para imprensa.

No depoimento do MIS/RJ, o próprio Sergio Bittencourt perguntaria a seu pai: "por que o regional acabou?". Jacob, confirmando essa pergunta afirmativa, e contrariando em partes o que dissera antes sobre a evolução do choro, declararia que "não quiseram sobreviver, não quiseram progredir. Você não encontra no elemento de regional, nenhum indivíduo que queira estudar". Terminaria aquele momento com uma frase bem contundente: "esse espírito de chorão que eles têm, não funciona no ano de 1967".

Em suma, o bandolinista nos indicava nesse depoimento que, em primeiro lugar, existiu algum tipo de evolução dos conjuntos regionais, mas que não foi acompanhada pelo grupo social dos chorões de maneira adequada. Segundo: essas transformações teriam ocorrido antes mesmo de 1967, ou seja, desconsiderava o papel crucial que seu conjunto Época de Ouro teria para a história do choro, sendo, talvez, o maior exemplo de equilíbrio entre solista e grupo. O

---

[224] Pedro Paulo Malta. "Há 70 anos, Waldir Azevedo lançava Delicado, o baião que rodou o planeta". Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/posts/243330/ha-70-anos-waldir-azevedo-lancava-delicado-o-baiao-que-rodou-o-planeta *Grifos nossos.* Acesso em: 4 de jul. de 2024

[225] MELLO, Jorge. *Gente humilde*: vida e música de Garoto. São Paulo: Editora Sesc SP, 2012 (p.133)

terceiro ponto que nos interessa nessa fala trata do compromisso que os chorões deveriam ter para com a reprodução dessa música, mostrando a necessidade de estudo, do compromisso que precisavam ter para com os aspectos formais do choro. Ainda neste sentido, o bandolinista tipificaria outra ideia que tinha sobre essas formações instrumentais:

> Regional organizado, regional fazendo as coisas não com essa, com esse jeitão displicente, sem a necessidade de ensaiar, de apurar, de melhorar as coisas eu só conheci um: Benedito Lacerda e Gente do Morro. O resto é tudo conversa fiada. Me perdoem meus amigos.[226]

Enfim, optamos por destacar algumas frases que se tornaram emblemáticas do modo de ser e pensar de Jacob do Bandolim, e quando vistas sob perspectivas discursivas, ampliam mais da nossa compreensão desse intrigante personagem. Outras sentenças proclamadas por ele poderiam ser melhor problematizadas, tais como: "falou em choro, mexeu no meu calo", "agora eu tô dentro da minha seara", "não vejo motivo nenhum para essa ojeriza ao acordeom no choro, eu queria arrancar do instrumento um som que me agradasse", "não me preocupei, graças a Deus, em imitar ninguém", "isso também desaparece no manto do tempo", "vou ficar perpetuado", "eu não quero ser um capital empatado", "tudo depende de experimentar com o meu atual conjunto", entre muitas outras frases dispersas no depoimento de 1967 confirmam parte importante da personalidade do bandolinista.

De toda maneira, deixaremos outras desse rol exemplificativo para provocar reflexões que se encontram na seara daquilo que buscamos nesse trabalho: "nunca tive presunção de fazer história", "toquei dezesseis anos de ouvido", "procuro muito catalogar a vida dos artistas brasileiros, menos a minha", "eu era um autômato, só reproduzia", "confesso que não entendo de jazz", "o meu negócio é improvisação em choro", "saber as origens de quem eu desconfio", e, por fim, "acompanhar *Lamentos*, qualquer tocador de choro acompanha. E um tocador de choro não acompanha bossa nova e vice-versa".

Finalmente, sobre os estudos discursivos que nos servem para aumentar nosso repertório de análise de qualquer posicionamento traçado, seja por Jacob ou qualquer outro personagem, ressaltamos, com Maingueneau, que os discursos provocam transformações importantes tanto nos emissores quanto nos receptores deles, suscitando imagens que ressignificam um contexto qualquer na medida em que eles sempre atualizam as ideias enunciadas já que interferem na acepção delas:

---

[226] Fala de Jacob em depoimento prestado ao MIS/RJ em 1967.

> O discurso, através da leitura ou da audição, faz com que o destinatário partilhe de certo movimento do corpo, em um processo de incorporação que implica certo mundo ético, associado a comportamentos estereotípicos. Assim, o conteúdo do enunciado suscita adesão por meio de uma maneira de dizer que é também uma maneira de ser.[227]

Antes de encerrarmos o capítulo, assim como em qualquer música, faremos uma breve intervenção contrastante no intuito de mostrar como Jacob e Garoto mobilizaram sonoridades modernas em suas produções, atualizando não somente a estrutura do choro, ao imprimirem formas alteradas do discurso musical e dos arranjos relativos a ele, mas, também, ao inserirem sonoridades estranhas ao gênero, por meio de apropriações sonoras advindas de outros ritmos que tiveram contato, e que, de alguma maneira, serviram para reordenar elementos tradicionais constituintes dessa música do choro recriando, talvez, novas linguagens.

Dentre essas modificações, destacamos o vocabulário harmônico, as formas alteradas e rítmica. Neste sentido, para ilustrarmos parte da evolução do choro, se é que podemos chamar assim, utilizaremos *Alma brasileira* como exemplo, uma música composta por Radamés no ano de 1930, para piano solo, sendo o sexto estudo sobre os ritmos de choro, como nos informou o maestro na partitura. Nela, podemos apreciar uma clara semelhança harmônica, principalmente na primeira parte, com uma das composições mais famosas de Garoto, aquela que por um bom tempo se descolaria da tradição do choro, isto é, *Gente Humilde*, "executada pela primeira vez, no programa Ondas Musicais, da Rádio Nacional em 1951".[228] Dessa comparação, podemos aferir, em algum medida, que as ideias sonoras que atingiram o choro perpassaram décadas, sobrevivendo, ainda que residualmente, em composições pensadas para os mais divergentes espaços, transitando por tradições distintas, mesmo que aparentadas.

A respeito dessas concepções modernas na música de Garoto, mas que também tinham ou se valiam de algum lastro sonoro antigo, digamos assim, numa entrevista, Ronoel Simões quando perguntado sobre a relação entre Dilermando Reis, um músico diretamente relacionado quase que diretamente com a tradição da seresta, Garoto e a indústria fonográfica, disse:

> RS: Atingia mais o público. O Garoto já era menos entendido porque era um violão mais difícil de entender. O Garoto não é, praticamente, um violão popular, é um violão moderno. Então por isso ele era menos conhecido. Mas eram os dois mais conhecidos, que estavam mais em evidência na ocasião. O

[227] MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em Análise do Discurso*. Org. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. (p.80)
[228] MELLO, Jorge. *Gente humilde*: vida e música de Garoto. São Paulo: Editora Sesc SP, 2012. (p.174)

> Dilermando Reis e o Garoto. E os dois tocavam muito bem. Agora, eu me dava com os dois. Tanto com um quanto com outro.[229]

Sem levarmos em consideração as distinções que Ronoel estabeleceu entre popular e moderno nessa fala, o que se destaca na passagem é a forma como Garoto era visto por um de seus contemporâneos e a maneira como ele justificaria o fato de atingir menos o público que Dilermando, apoiando-se na ideia de que Garoto "era um violão mais difícil de entender".

No próximo capítulo, deslocaremos nossos esforços para analisar determinadas cenas musicais de São Paulo e do Rio de Janeiro em meados do XX, tendo em vista as muitas imagens produzidas por contemporâneos de Garoto e Jacob sobre eles, e como elas contribuíram para formar acepções do tradicional, do moderno, do residual. Adiantamos que parte do desequilíbrio entre as personagens comparadas decorreu da dificuldade de se pesquisar um nome artístico tão comum como Garoto, ainda que Aníbal seja bem menos frequente, porém, muito pouco utilizado na imprensa quando se tratava de referenciar o violonista em um evento qualquer. Outro ponto para considerarmos, e isso diz respeito mais da dinâmica estabelecida no Brasil para fins de pesquisa em arquivos e outras instituições que, em tese deveriam conservar e, principalmente, disponibilizar todo o acervo contido nelas, foi a dificuldade para acessarmos os materiais tanto do arquivo de Jacob de modo geral e dos vinte e oito cadernos autobiográficos de Garoto, atualmente em posse do MIS/RJ, mas sem nenhuma previsão de acesso ao público.

De qualquer modo, traçada essas considerações, caminhemos agora para as cenas que nos informam mais de nossos personagens.

---

[229] JUNQUEIRA, Humberto. *A obra de Garoto para violão:* o resultado de um processo de mediação cultural. Orientador: Flávio Terrigno Barbeitas. 127f. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte, 2010. (p.103)

CAPÍTULO 03 – CENAS MUSICAIS DO RIO E SÃO PAULO DE MEADOS DO XX

3.1 – Ambiência: jornais, revistas e cenas musicais

Em junho de 1947, duas reportagens veiculadas em edições subsequentes do jornal Correio Paulistano traziam à tona a memória e a história de José Gomes de Abreu, mais conhecido como Zequinha de Abreu, compositor importante da história da música no Brasil, falecido em 1935. Nesses dois textos, o assunto principal girava em torno da famosa *Tico-tico no fubá*, uma das músicas brasileiras mais gravadas mundialmente, composta no ano de 1917 pelo pianista paulista de Santa Rita do Passa Quatro, música cujo status se modificaria no ano de 1931 com sua inserção na trilha sonora do primeiro filme musical brasileiro "Coisas Nossas"[230], dirigido pelo cineasta Wallace Downey, principal responsável pela implementação de uma filial da *Columbia Records* em solo brasileiro.

Podemos notar, nessas breves reportagens, velhos embates conhecidos quando o assunto tratava da indústria da música popular brasileira, sua articulação tanto com artistas, produtores e editores quanto com o público consumidor; tendo em vista, especialmente, a noção de como se deram certas formações das cenas musicais nos principais centros urbanos do Brasil da época e de que modo, conforme as ideias de Straw, "uma cena nos convida a mapear o território da cidade de novas maneiras". Seguindo para a realização dessa análise, portanto, determinados critérios de distinção que envolvem tanto a localização, o gênero de produção cultural que lhes confere coerência e sentido, as atividades em torno das quais essas cenas se constituíram, quanto os espaços de sociabilidade que congregaram numa dada sonoridade que se pretende observar, entre outros fatores que nos indicam a construção delas.[231]

De toda forma, os dois textos do jornal paulistano, o primeiro intitulado "O Tico-tico no Fubá ou a história de uma pobre modinha" e o segundo, uma espécie de direito de resposta, "Contestam os Irmãos Vitale as declarações da U.B.C e os herdeiros de Zequinha de Abreu"[232]

---

[230] "*Coisas nossas* segue o padrão da revista de teatro e da revista musical hollywoodiana. Com este filme, Downey inaugurou no Brasil o filme de revista, que intercalava números musicais com esquetes cômicas, interpretados por atores populares e músicos que já haviam tido sucesso no teatro, na rádio e no mercado fonográfico". *In*: SCHULZE, Peter W. O *Tico-tico e seus Fubás*: A economia cultural do choro no cinema. *In*: *Aniki*, Revista Portuguesa da imagem em movimento, v. 10 n. 2, 2023, p.29-59.

[231] SÁ, Simone P.; JUNIOR, J. Janotti (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, São Paulo: Anadarco, 2013. (p.12)

[232] "União Brasileira de Compositores - UBC é uma associação sem fins lucrativos, dirigida por autores, que tem como objetivo principal a defesa e a promoção dos interesses dos titulares de direitos autorais de músicas e a distribuição dos rendimentos gerados pela utilização delas, bem como o desenvolvimento cultural. A UBC foi fundada em 1942 por autores e atua até hoje com dinamismo, excelência em tecnologia da informação e transparência, representando mais de 60 mil associados, entre autores, intérpretes, músicos, editoras e gravadoras". Disponível em: https://www.ubc.org.br/ubc/quem_somos . Acesso em: 15 de out. de 2024.

nos informam sobre parte significativa da dinâmica daquelas cenas musicais que naturalmente resvalou, direta ou indiretamente, em nossos personagens centrais deste trabalho.

Garoto, por exemplo, gravou *Tico-tico no Fubá* em algumas oportunidades com diversas formações tais como em 1943, executando-a na guitarra havaiana ao lado da pianista carioca Carolina Cardoso de Menezes; em 1951 acompanhando ao violão de seis cordas o violinista paulistano Tobias Troisi; em 1954 solando ao violão tenor junto da Orquestra Brasileira da Rádio Nacional.[233]

Ainda que Jacob não tenha gravado essa música – o mago do bandolim gravou a valsa *Branca*, de Zequinha de Abreu, também referida nas reportagens como "uma valsa chorosa que rodou pelas vielas da Paulicéia e pelos palacetes granfinos"[234], em um de seus LPs de doze polegadas intitulado *Valsas Brasileiras de Antigamente* no ano 1961 –, certamente conhecia *Tico-tico no fubá* e provavelmente executou-a nalgum dos inúmeros saraus dos quais participara ao longo de sua trajetória como um chorão defensor da tradição e pesquisador contundente desse gênero, em particular.

Retomando às reportagens, a primeira delas apresentava a história daquilo que o autor convencionou chamar de "pobre modinha", ilustrando, de certa maneira, a profusão de ritmos que compuseram as músicas tradicionais brasileiras, acepções embaralhadas em matéria musical estrita, apreciações enviesadas no que tange os ritmos, a representatividade deles no cenário musical mais amplo, uma ideia de universalidade que a música pode propor, além da problemática relação entre artistas e editores mediada por contratos escusos que, na visão do autor do texto, pendiam para o lado dos que respondiam ao negócio da música e não de seus criadores: "todos sabem que a arte quase nunca beneficia quem a produz"[235].

De qualquer modo, o autor do texto nos mostra a trajetória de *Tico-tico*, inicialmente designada como "pobre canção brasileira"[236], delineando cenas tradicionais de reprodução dessa música típica brasileira como a utilização do piano em casas de família, o aporte de figuras emblemáticas da história do choro como a compositora Chiquinha Gonzaga, até sua projeção no mercado internacional dada através do cinema norte americano. É interessante observarmos além disso, o estabelecimento de tempos distintos que, de muitas maneiras, nos indicam a

---

[233] MELLO, Jorge. *Gente humilde*: vida e música de Garoto. São Paulo: Editora Sesc SP, 2012.
[234] "O "Tico-tico no fubá" ou a história e uma pobre modinha". *Correio Paulistano*. São Paulo, 15 de jun. 1947, ed. 27.973. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972_09/33390 Acesso em: 2 de ago. de 2024
[235] Idem.
[236] *Tico-tico no Fubá* ganharia letra em momento posterior ao de sua criação nas versões de Eurico Barreiros e Aloysio de Oliveira.

formação de cenas musicais divergentes no que se refere à reprodutibilidade dessa música e sua aplicação em contextos sociais diferenciados. Assim sendo,

> As cenas são esquivas, mas podem ser consideradas, mais formalmente, como unidades de cultura urbana (como subculturas ou mundos de arte), como uma das *estruturas do evento* por meio das quais a vida cultural adquire a sua solidez. As cenas são uma das *infraestruturas da cidade para troca, interação e instrução*. As cenas artísticas, por exemplo, há muito interagem com estruturas tradicionais para a transmissão de interesses e habilidades criativas.[237]

Ainda que as "estruturas do evento" relatado pelo jornalista do Correio Paulistano no ano de 1947 nos informem tempos diversos, ou seja, dividem-se ao menos nas "três fases na vida de uma canção[sic]"[238] como ele mesmo nos diz; as "infraestruturas da cidade para troca, interação e instrução" conforme aponta Straw estão, de certa forma, garantidas no decorrer do texto na medida em que nos indicam espaços de sociabilidade utilizados na reprodução e circulação dessa música, bem como sua tradição particular. Assim sendo, a articulação entre tradição e transmissão de ideias ocorre por meio das imagens construídas pelo autor em torno da história e da projeção que atingiu *Tico-tico no Fubá*, tendo em vista que esse choro de Zequinha de Abreu ressignificou o cenário mais amplo da música urbana brasileira. Como o autor destaca na matéria, pontuando a breve trajetória desse choro ligeiro e demonstrando localidades importantes para constituição daquelas cenas, temos então: "saltitaram nos assobios do *subúrbio* e nas cordas dos violões, nas *noites de serão* ou de *serenata*, as notas ágeis da musiquinha inconfundível".[239]

Deste modo, podemos notar espaços de sociabilidade relevantes para a construção das cenas musicais como o subúrbio e as serenatas, ou seja, práticas musicais que ressignificaram determinados espaços da cidade e, por outro lado, quando o jornalista articula aspectos passados que trataram do desenvolvimento de ritmos e estilos musicais que compuseram àquelas cenas que envolviam os anos de 1940/1950: "anos sobre anos escoaram-se, vieram *sambas* e *marchas*, vieram *valsas* suspirosas de grande êxito e *desapareceram*"; isto é, uma herança cultural significativa para a história do choro e, ainda, "com a morte de Zequinha suas músicas foram ficando no *esquecimento*. Veio o "*swing*", a "*rumba*", o "*bolero*". Veio o "*bugi-whoogi*". [sic]

---

[237] STRAW, Will. *In*: SÁ, Simone P.; JUNIOR, J. Janotti (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, São Paulo: Anadarco, 2013. (p.13)
[238] O "Tico-tico no fubá" ou a história e uma pobre modinha. *Correio Paulistano*. São Paulo, 15 de jun. 1947, ed. 27.973.
[239] Idem.

Veio o "*jazz*". Veio a ditadura, veio Getúlio."; tempos de estrangeirismos sonoros conhecidos que invadiram boa parte da produção fonográfica brasileira, sobretudo na década de 1950.[240]

Nesse sentido, o historiador Marcos Napolitano, por exemplo, apontaria em um de seus artigos que "os anos 1950 acabaram ficando no limbo da história como uma espécie de "idade das trevas musicais"; um tempo dividido entre o fascínio dos anos dourados e da era do rádio clássica advinda dos anos de 1930 e 1940 e, sob outra perspectiva, dividido entre a popularidade exacerbada do baião nos anos de 1950 e o consumo de ritmos e estilos estrangeiros; servindo como um paradigma para "uma nova articulação histórica acerca dos conceitos de tradição e modernidade".[241]

Assim, é notório nas colocações do jornalista, outra ideia muito tradicional na e para a história do choro no que se refere ao esquecimento/desaparecimento tanto de ritmos musicais quanto de músicos que reproduziam esse gênero musical urbano, aspecto fundamental para observação dessa história singular. Outra questão relevante dessa reportagem destacada é a maneira pela qual o autor escolhe sinalizar o tempo para seus leitores através de referências históricas paradigmáticas como a ditadura getulista do Estado Novo servindo, ainda, como um aporte mais científico ao texto, por assim dizer.

Ademais, a menção da passagem de Walt Disney pelo Brasil em 1941 em busca da tal música típica tupiniquim, evento marcado pela política de boa vizinhança estadunidense, sua foto em tamanho grande (bebendo chá ou algo do tipo) junto da curiosa legenda "coube a este americano, Walt Disney, contar ao mundo a existência de uma *modinha* provinda da inspiração de um povo de pouca projeção universal"[242] nos serve para apreendermos parte das articulações dadas naquele contexto entre a indústria fonográfica de maneira ampla e sua busca contínua por sonoridades que representavam, entre outras coisas, construções sonoras regionais capazes de movimentar o interesse do público consumidor observando, sobretudo, sua economia. Ou seja, de que forma a tradição do choro atingiria mercados mais amplos; e, por outro lado, a projeção de um repertório tipicamente brasileiro em escala mundial, seu alcance e sucesso em setores específicos do entretenimento urbano moderno tais como o cinema e o disco.

Agora, para além da história particular de *Tico-tico*, um choro típico composto em três partes com características daquela herança cultural proveniente do repertório consagrado desde, pelo menos, fins do XIX; o jornalista faz menção a espaços e lugares que delineavam cenas

---

[240] Ibidem.
[241] NAPOLITANO, Marcos. *A música brasileira na década de 1950*. In: *Revista USP*, São Paulo, n.87, p.56-73, 2010.
[242] "O "Tico-tico no fubá" ou a história e uma pobre modinha". *Correio Paulistano*. São Paulo, 15 de jun. 1947, ed. .27.973.

culturais de outros países, naturalmente mais amplas que as musicais, explicitando o trânsito de saberes que advém de outras culturas e, por extensão, de outras paisagens sonoras: "hoje, quem viaja ouve, nos casinos noturnos de Paris, nos clubes londrinos de claridade esfumada no "fog" da rua, nos rumorosos "bars" toziganos da Europa Central, nos confins da Rússia, como entoada pela voz aflautada dos cantores árabes ao som de instrumentos exóticos [ouvem] a humilde e estranha composição", traçando dessa maneira, como ressalta Straw em um de seus artigos sobre as cenas musicais, "linhas de conexão entre o local e o internacional".[243]

Por fim, vale destacarmos desse primeiro texto, a presença de questões mercadológicas importantes que envolveram a música popular urbana e os meios de produção que abarcaram os contratos estabelecidos entre artistas, produtores e gravadoras que, consequentemente, alcançaram a história de *Tico-tico* bem como a vida dos músicos que reproduziam essa sonoridade popular em particular. O jornalista destaca que "os Vitale[244] resolveram prendê-lo por contrato. Ganharia X, com a condição de entregar uma composição original por mês. Logo no primeiro mês, entregou-lhes os originais de "*Branca*", uma *valsa chorosa*, que rodou pelas *vielas da Paulicéia* e pelos *palacetes granfinos*."[245], demarcando, como dissemos antes, parte significativa da cena do choro em São Paulo e suas contrastantes localidades de reprodução dessa musicalidade.

Já na segunda reportagem, veiculada cerca de duas semanas após a primeira, o tom jornalístico se dá com pouco mais rigor e, digamos assim, menos apaixonado que o primeiro texto que analisamos. Esse segundo texto, uma espécie de direito de resposta do Irmãos Vitale no que se refere às informações fornecidas ao periódico, tanto pelos herdeiros de Zequinha quanto pela União Brasileira de Compositores, ilustra bem a conflituosa relação entre os que tratavam do negócio da música: de um lado, artistas e músicos em geral, aqueles que criavam e reproduziam suas obras e, de outro, os que eram responsáveis pela circulação e distribuição delas, isto é, editores, produtores, críticos e gravadoras, associações de classe como a UBC, assim como os jornalistas e os herdeiros dos compositores, entre outros.

---

[243] O "Tico-tico no fubá" ou a história e uma pobre modinha. Correio Paulistano. São Paulo, 15 de jun. 1947, ed. n.27.973. e STRAW, Will. *In*: SÁ, Simone P.; JUNIOR, J. Janotti (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, São Paulo: Anadarco, 2013. (p.21)

[244] "Fundada em São Paulo, em 1923, a Editora Irmãos Vitale se mantém nestes mais de 90 anos como uma grande parceira de alguns dos maiores nomes da nossa história musical. Em seu acervo figuram mais de 25 mil músicas, de um total de 9 mil autores ou herdeiros. Criada pelos irmãos Emílio, Vicente, Affonso, José e João Vitale, hoje ela é administrada pela segunda geração da família, pelos também irmãos Fernando, Sérgio e Luiz, tanto na matriz, em São Paulo, como na filial, no Rio de Janeiro, existente há mais de 60 anos." Disponível em: https://publicacoes.vitale.com.br/institucional/editora.asp Acesso em: 13 de set. de 2024.

[245] "O "Tico-tico no fubá" ou a história e uma pobre modinha". *Correio Paulistano*. São Paulo, 15 de jun. 1947, ed. n.27.973.

Dessa maneira, temos, então, um texto dividido em oito pontos que o autor escolheu tratar, situações que manifestavam as perspectivas dos editores de *Tico-tico*, suas relações com o gênio criador de Zequinha, o contrato estabelecido entre eles, as interações com a União Brasileira de Compositores que, em tese, deveria zelar pelos direitos autorais dos músicos, o questionamento de informações proferidas pelos herdeiros naturais do pianista de Santa Rita, além de localidades significativas para a reprodução desse tipo de música instrumental tais como as lojas de partitura e os cassinos, e, ainda, uma persistência hercúlea dos Irmãos Vitale para tornar conhecido "o belo chorinho sapeca".[246]

Um indicador importante da constituição das cenas culturais e, especialmente, as cenas musicais, se deu por meio dessa tenacidade dos que eram responsáveis pela circulação daquelas músicas para adentrar os mais variados espaços de entretenimento urbano a fim de atingir certos mercados responsáveis pela difusão desse repertório, ou seja, localidades que impactariam boa parte da dinâmica singular das cenas musicais, afetando gostos, produção fonográfica, arranjos, distribuição e, sobretudo nesse caso analisado, também a edição de partituras.

Desta forma, os Irmãos Vitale atestavam para os leitores do periódico uma visão mais globalizada daquilo que seria um fragmento muito relevante do mercado brasileiro da música, sendo responsáveis, ao menos em partes, pelo sucesso que esse choro paradigmático deteve no contexto dos anos de 1940,

> Passaram-se cerca de 10 anos, o saudoso Zequinha desapareceu e o "Tico-tico" não chegava a vencer. Só resistia a fé dos editores. Foi essa fé que nos induziu a novas tentativas, atravez [sic] de *orquestrações no estilo moderno* que mandamos fazer e distribuímos às *orquestras dos cassinos*, a *diretores amigos*, esmolando que se executasse o belo chorinho sapeca.[247]

Neste sentido, os espaços de sociabilidade demarcados pelos Vitale na fala acima seriam fundamentais para pensarmos sobre a circulação de repertórios e estilos que apontavam para uma modernidade que acometia amplamente o contexto histórico brasileiro de meados do XX, isso tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo e outras capitais, incluindo, ainda, o interior de alguns estados brasileiros, como no caso de Minas Gerais e seus famosos hotéis balneários que logo se transformariam em pontos de encontro de uma elite cultural que consumia essas novas tendências musicais, além daqueles que trabalhavam diretamente com o negócio da

[246] "Contestam os Irmãos Vitale as declarações da U.B.C. e dos herdeiros de Zequinha de Abreu". *Correio Paulistano*. São Paulo, 29 de jun. 1947, ed.27.985. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972_09/33572 Acesso em: 19 de set. de 2024.
[247] Idem.

música operando em mercados distintos. Desse modo, os cassinos se tornariam elementos indispensáveis para a análise de parte fundamental da dinâmica daquelas cenas musicais que abarcaram a história do choro e suas transformações mais abrangentes.

Vale lembrarmos aqui que os cassinos tiveram uma fase de esplendor ao menos por duas décadas, de meados de 1920 até o ano de 1946 quando, a partir de um decreto emitido pelo presidente Eurico Gaspar Dutra, "considerando que a tradição moral jurídica e religiosa do povo brasileiro e contrária à prática e à exploração e jogos de azar"[248], determinou-se, então, o fechamento deles: com "o decreto número 9.215 de 30 de abril de 1946, que proibia a prática ou a exploração dos jogos de azar em todo o território nacional, uma boa parte do mundo artístico brasileiro desabou."[249]

Assim sendo, cerca de 40 mil trabalhadores (alguns pesquisadores apontam um número expressivamente maior) envolvidos com esses espaços do entretenimento urbano se viram sem emprego ou, como no caso de Garoto que se apresentou em diversos cassinos no Rio, em São Paulo, Paraná e Minas, perderam parte considerável de seus rendimentos.[250]

Um dado interessante no que concerne o assunto diz respeito a estreia de Anibal Augusto Sardinha no Cassino São Vicente, o "Cassino da Ilha Encantada", "o mais pitoresco de Santos", como se referiram vários jornais da época ao luxuoso espaço instalado na Ilha Porchat, pertencente ao município de São Vicente em São Paulo. O jornal A Tribuna (SP) de 13 de abril de 1944 anunciava para seus leitores: "Fará sua estreia no show desta noite, *o mágico do violão-tenor* Aníbal Augusto Sardinha" completando incorretamente, diga-se de passagem, que "Garoto já fez parte do Bando da Lua atuando durante muitos anos[sic] nos Estados Unidos"[251].

O anúncio continuaria dizendo que o artista integrou o filme "Serenata Tropical" (Down Argentine Way), uma comédia romântica de 1940 dirigida por Irving Cummings, aparecendo na cena em que Carmen Miranda canta para o público presente em uma festa de gala *Mamãe eu quero*, marchinha de 1937 composta por Vicente Paiva e Jararaca e, na sequência, a embolada *Bambo Bambu* de Patrício Teixeira, Donga e J. Thomaz, lançada em disco no ano de 1926 pela Odeon. Nesta cena específica, Garoto aparece ao fundo dividindo o palco com Carmen, porém separado dos integrantes do Bando da Lua, o que de alguma forma nos dá pistas

---

[248] Decreto-Lei n. 9215, de 30 de abril de 1946. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del9215.htm Acesso em: 3 de set. de 2024.
[249] MELLO, Zuza Homem de. *Copacabana*: a trajetória do samba-canção. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018. (p.103)
[250] MELLO, Jorge. *Gente humilde*: vida e música de Garoto. São Paulo: Editora Sesc SP, 2012.
[251] "Casino São Vicente". A Tribuna. São Paulo, abril de 1944, ed. 15. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/153931_02/20649 Acesso em: 4 de ago. 2024

de suas relações com o grupo, iniciando a interpretação com solo de violão tenor e finalizando o arranjo dela com outro solo marcante neste instrumento tão característico na trajetória dele.

De toda maneira, retornando as falas destacadas dos Irmãos Vitale, temos elementos que evidenciam aspectos muito significativos tanto da tradição do choro quanto de sua cena musical em particular. Ao menos três expressões utilizadas pelos editores nos chamam a atenção para essas questões que denotavam as transformações do choro de modo geral: as orquestrações no estilo moderno, as orquestras dos cassinos e, por fim, os diretores amigos.

Esses elementos demonstravam parte significativa do funcionamento das cenas musicais já que congregavam espaços de reprodução (cassinos), meios de produção (orquestras), atores sociais (diretores, editores e músicos); transformações de novos saberes em matéria musical (estilo moderno), além de relações, digamos, de uma afetividade interessada na disseminação e recomposição de novos gostos musicais, obtidas por meio de uma suposta amizade natural entre os diretores dos cassinos, os músicos e os editores a fim de se obter, em alguma medida, a ampliação do mercado e do consumo de determinado repertório.

Por outro lado, esta prática apadrinhada por interações convenientes contribuiria com inovações nos arranjos dos choros e, consequentemente, no triunfo mercadológico obtido por estas novas transformações sonoras dadas em estruturas que garantiriam certa solidez aos eventos relacionados com essas cenas musicais particulares. Sabemos que, neste ponto, a história do choro brasileiro dispõe de figuras fundamentais que modificariam aspectos estéticos e musicais ao longo de sua cronologia e, ademais, temos conhecimento de que determinados personagens seriam cruciais para observarmos minimamente essas mudanças aqui levantadas. As figuras de Pixinguinha e Radamés Gnattali são, então, casos emblemáticos dessa história em particular e, como referido nos capítulos anteriores, tiveram relações pertinentes com Garoto e com Jacob, influenciando suas obras e seus processos composicionais, as maneiras pelas quais pensaram a tradição do choro, sua estruturação musical, os arranjos, entre outros fatores.

Acerca do posicionamento dessas figuras para a história da música popular no Brasil, em maio de 1977, o jornal Pasquim publicou uma interessante entrevista com Radamés, cujo tema central discorria sobre a música brasileira e a atuação do maestro na constituição dessa história em particular. Segundo Jaguar, cartunista e um dos editores deste periódico carioca, "o papo com o maestro Radamés foi um dos que mais deu ibope na história do Pasquim"[252], contando com uma equipe de entrevistadores variados: os prata da casa, como se referiu o cartunista a Ziraldo, Sérgio Cabral, Tárik de Souza, Aldir Blanc, Roberto Moura e ele próprio;

[252] "Com a batuta, Radamés Gnattali". *Pasquim*, Rio de Janeiro, 12 de maio de 1977, ano VIII, ed. 410. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/124745/14724 Acesso em: 1 de set. de 2024

além das participações de Turíbio Santos, Jards Macalé, Hermínio Bello de Carvalho e Pelão que complementariam o time responsável pelas indagações ao "eterno experimentador"[253].

Escolhemos comentar brevemente sobre essa entrevista porque ela nos direciona para temas propícios que abarcaram as cenas musicais brasileiras de meados do XX conduzindo-nos para abordagens peculiares sobre esta história particular da música popular que se relacionaram, sobretudo, com a circulação da música do choro no Brasil e, por lado, devido o maestro tecer comentários oportunos ao longo da matéria sobre Garoto e Jacob do Bandolim. Sendo assim, logo no início dessa entrevista temos uma fala importante de Radamés no que diz respeito as formações musicais nas rádios:

> Comecei a trabalhar na Nacional, primeiro com um *regional*, violão, cavaquinho. A Rádio nacional tinha uma *orquestra de salão* pra tocar melodias e operetas, tinha uma *orquestra de jazz* pra tocar música americana e tinha uma *orquestra de tango*. E eu passei a tocar nas três. Daí me veio a ideia de escrever uns *arranjos de música brasileira*. O primeiro que fiz foi do Carinhoso de Pixinguinha, para orquestra grande.[254]

Nesta fala do maestro observamos pontos relevantes que abrangem parte significativa da história do choro, assim como as cenas subsequentes relacionadas com essa sonoridade. O fato de Radamés iniciar sua atuação na Rádio Nacional trabalhando com um regional de choro não se tratava de um caso isolado, visto que boa parte dos acompanhamentos dos sambas gravados, principal gênero musical no período que abrange ao menos três décadas do XX, era realizado pelos grupos constituídos de violão, cavaquinho, pandeiro e, em certos casos, a flauta ou outro instrumento solista. O maestro, contratado desde o ano da fundação de Sociedade Rádio Nacional, a PRE-8 em 1936, inaugurava sua atuação naquele veículo que se tornaria imprescindível para a prosperidade da música popular brasileira, tendo em vista, também, a ideia de uma brasilidade característica como atesta o trecho destacado reafirmando, em seguida, que "a brasilidade não vem só porque o cara nasce no Brasil, mas do contato que tem com o povo".[255]

Em matéria de estruturação musical, sua tentativa de escrever arranjos que detivessem a marca dessa tal brasilidade se consagra, então, na reescrita de *Carinhoso*, de Pixinguinha, como ele mesmo nos informa na reportagem. Por outro aspecto, podemos notar ainda que a estrutura do pessoal relacionado com a produção musical da Nacional, em outras palavras, as

[253] BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali*: o eterno experimentador. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
[254] "Com a batuta, Radamés Gnattali". *Pasquim*, Rio de Janeiro, 12 de maio de 1977, ano VIII, ed. 410.
[255] Idem.

orquestras contratadas, reproduziam uma estética adotada também em outras rádios brasileiras, como a Mayrink Veiga (PRA9), principal concorrente à época, com execuções de repertórios estrangeiros variados, instrumentações típicas advindas de orquestras europeias e americanas que, dentre outros sons, reproduziam trechos da música erudita e do jazz, além de gêneros musicais pouco mais exóticos como no caso do tango argentino e, posteriormente, o bolero.

Quando questionado por Ziraldo sobre ser ele o primeiro músico brasileiro a escrever "arranjos mais elaborados pra música popular", Radamés responde afirmativamente para o cartunista, relembrando, no entanto, as figuras de Lyrio Panicalli (maestro, compositor e arranjador de São Paulo) e de Alfredo da Rocha Vianna Filho: "o próprio Pixinguinha fazia arranjos elaborados". [256] Apesar disso, o maestro gaúcho, ao longo de boa parte da entrevista, faz questão de pontuar diferenças fundamentais entre eles no que tange a criação de arranjos e, em certa medida, os objetivos estéticos alcançados por esses e o impacto que obtiveram para música brasileira de modo geral.

Com relação a atuação desses músicos arranjadores, em artigo interessante que compara Pixinguinha e Radamés, o músico e pesquisador Paulo Aragão nos diz que

> o arranjador passa a ser o agente mais diretamente responsável, ainda que não seja o único, pela "administração" daquele processo de contato e de fusão de materiais musicais diversos. Mais do que isso, os arranjadores passam a atuar como *mediadores* entre influências musicais advindas de fora (da música de concerto e do jazz norte-americano, por exemplo) e manifestações musicais locais.[257]

Sobre os arranjos que apontavam para ideias de brasilidade na música popular, um dos objetivos centrais de Radamés ao longo de sua carreira e muito debatido durante a entrevista no Pasquim, vale lembrarmos que a atuação do maestro, anos mais tarde, em 1943, em um dos programas mais bem sucedidos da Nacional, àquele que se tornaria um marco na ampliação de "padrões técnicos e criativos de nossa radiofonia"[258] e que geraria o sintomático apelido de Maestro Coca-Cola para ele, seria crucial para o entendimento dessa nova estética que pairava em torno da música do maestro e, por extensão, de parte do choro. Trata-se de *Um Milhão de*

---

[256] "Com a batuta, Radamés Gnattali". *Pasquim*, Rio de Janeiro, 12 de maio de 1977, ano VIII, ed. 410.
[257] ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha, Radamés e a Gênese do Novo Arranjo Musical Brasileiro*. *Cadernos do Colóquio*, [S. l.], v. 2, n. 1, 2007. Disponível em: https://seer.unirio.br/coloquio/article/view/19 . Acesso em: 6 de ago. 2024. (p.22)
[258] SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional:* o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. (p.60)

Melodias, cuja estreia se deu em janeiro de 1943, com o patrocínio da Coca-Cola, sendo "a principal peça promocional para o lançamento do refrigerante no Brasil".[259]

Nesse programa, o repertório escolhido ficava a cargo do jornalista José Mauro, de Paulo Tapajós, o diretor musical da apresentação e do compositor e diretor de discos Haroldo Barbosa, personalidades que dentre outras funções, "selecionavam duas músicas brasileiras atuais, duas antigas, e geralmente três músicas estrangeiras de grande sucesso"[260]. Como apontam Saroldi e Moreira em pesquisa sobre a Rádio Nacional, Radamés era o responsável pelos arranjos semanais do programa, executados pela importante Orquestra Brasileira, criação que visava "dar à música brasileira um tratamento orquestral semelhante ao dispensado às composições estrangeiras"[261].

Neste sentido, a atitude de criar ou, talvez, recriar uma orquestra com ares internacionais composta apenas por músicos brasileiros e, por outro lado, uma orquestra tradicional que se juntaria a instrumentações típicas de nossa música popular fez de Radamés uma personalidade que ultrapassava o mundo das cinco linhas e quatro espaços, ou seja, que ia além da pauta musical e sua atuação como compositor, arranjador ou mesmo como intérprete, mas, sobretudo, transformou-o em uma figura responsável por um novo pensamento estético em torno da música popular urbana e seus novos desdobramentos em mercados em expansão. É válido ressaltarmos que Garoto integrou a Orquestra Brasileira por muitos anos assim como o *cast* da Nacional, fazendo parte do time de músicos preferidos do maestro, sendo que esta categoria de músicos mais bem considerados pelo maestro também atingiria o bandolim de Jacob.

Continuando, em um dado momento dessa entrevista no Pasquim, quando questionado por Tárik de Souza sobre a possível dicotomia entre música popular e música erudita, Radamés responderia ao jornalista ressaltando a convivência com músicos daquela estirpe predileta do maestro dizendo que "faço música popular com todo prazer e gosto muito. Só de conviver com Pixinguinha, um sujeito fabuloso...Com Garoto, Dino, Jacó, excelentes músicos".[262]

Sobre Pixinguinha, o maestro afirmava ainda que ele "era bom mesmo como flautista e compositor. Seu negócio era mais antiquado, mais negócio de banda."[263], isto é, demarcava uma dada evolução musical nos arranjos que atingiram o choro, traçando diferenças importantes entre ele e o flautista, apontando para o desenvolvimento que os novos arranjos representavam

---

[259] Idem. (p.61)
[260] SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional:* o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. (p.61)
[261] "Com a batuta, Radamés Gnattali". *Pasquim*, Rio de Janeiro, 12 de maio de 1977, ano VIII, ed. 410.
[262] Idem.
[263] Ibidem.

para essa história particular, articulados não apenas com o repertório tradicional deste gênero mas com o contexto histórico e a paisagem sonora moderna de meados do XX, levando-se em conta, de certa forma, as novas imposições que a indústria fonográfica fazia.

A diferença entre os arranjos que apontavam para uma música mais tradicional, ou seja, "mais negócio de banda", daqueles construídos pelo maestro, ou seja, arranjos articulados com as novas demandas dadas pela conjuntura nacional e, de certa forma, internacional, em outras palavras, pela necessidade que se impunha mediante os novos mercados e gostos advindos de espaços outros para o consumo dessa sonoridade popular proveniente de meados do XX, pontuava claramente a distinção em tradição e modernidade no choro e, mormente, demarcava a atuação desses compositores e arranjadores.

Neste momento, ao abordar Garoto e Jacob de Bandolim, Radamés expressava opiniões assertivas que tinham como base uma concepção de que "o choro pra mim é a forma mais evoluída da música brasileira", um dos gêneros brasileiros mais representativos de nossa música "onde é preciso um conhecimento de harmonia" [264]. Em uma dada altura da entrevista, o crítico Sérgio Cabral pede, então, a opinião do maestro a respeito especificamente de Jacob. Radamés responde-o dizendo: "conheço o que tocava de choros. Gostava muito do seu conjunto, muito certinho. Não era como os Oito Batutas, que era uma esculhambação"[265], referindo-se ao lendário grupo de Pixinguinha que excursionou pela Europa no início da década de 1920, patrocinados pela família Guinle.

Nesta fala, dois pontos merecem uma análise pouco mais detalhada. O primeiro deles relaciona-se com a noção de uma formatação ideal de grupos que reproduziam este gênero urbano indicada pela atuação do famoso conjunto Época de Ouro, cujo líder e idealizador era o mago do bandolim. Como vimos anteriormente em outro capítulo, o apreço que Jacob do Bandolim detinha por ensaios, marcações, dinâmica, disciplina, entre outras questões que articulavam a execução do choro, de certa forma refletiam o nível de excelência obtido pelo conjunto como no caso do LP Vibrações de 1967, considerado, então, um dos melhores discos instrumentais daquele ano.[266]

É importante lembrarmos que muitas gravações deste grupo ocorreram antes desse nome de batismo, com outras formações de músicos integrantes. De toda forma, essas gravações demonstravam uma atuação mais equilibrada dos regionais, na qual cada instrumento ocupava

---

[264] "Com a batuta, Radamés Gnattali". *Pasquim*, Rio de Janeiro, 12 de maio de 1977, ano VIII, ed. 410.
[265] Idem.
[266] SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.474)

seu espaço mais racionalmente e com profundo senso de conjunto, em outras palavras, o grupo já havia criado uma identidade musical tão forte que foi capaz de influenciar muitas gerações de chorões ulteriores: "o conjunto Época de Ouro apresentava um rendimento muito acima de outros. Seus componentes faziam nuances dinâmicas e agógicas[267], fraseavam e, para obter esse resultado musical, muitos ensaios eram necessários".[268]

O segundo ponto da fala de Radamés nos leva para a própria evolução das agremiações musicais que executavam música brasileira e, sobretudo, para uma demarcação dos conjuntos regionais utilizada pelo maestro no sentido de estabelecer e diferenciar um tempo antigo do contemporâneo, cujas preocupações estéticas e musicais eram pouco apreciadas, mesmo que alguns grupos dessa natureza tivessem conquistado um relativo sucesso como no caso do conjunto Os Oito Batutas. De toda sorte, é possível verificarmos esse trânsito de ideias, também, no desenvolvimento das orquestras brasileiras que tocavam nas principais emissoras do país já que "a disponibilidade de orquestras grandes em diversas emissoras de rádio, além de aumentar o mercado para novos arranjadores, abriu uma frente de experimentação musical e trouxe um aprimoramento técnico de orquestração para os arranjadores/compositores".[269]

Retornando para a Orquestra Brasileira do programa *Um Milhão de Melodias*, liderada e dirigida por Radamés, esta agremiação arregimentou músicos relevantes para o entendimento da história de nossa música popular. Como destacado antes, a orquestra tinha como objetivo principal dar uma nova roupagem sonora para um repertório já consagrado, executando releituras de sucessos internacionais com características nacionais, assim como promover novos arranjos para as músicas brasileiras antigas e outros sucessos contemporâneos.

Além do naipe completo de cordas, metais e madeira, ou seja, uma típica orquestra de repertório sinfônico, integravam, ainda, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Bide, Marçal; nas percussões; ou seja, músicos que tinham uma ligação direta com os primórdios do choro por meio da convivência nos espaços da Pequena África no Rio de Janeiro, Luciano Perrone na bateria; Pedro Vidal no contrabaixo; e, por fim, Garoto, José Menezes e Bola Sete, nos violões e cavaquinho. Posteriormente Chiquinho do Acordeom completaria esse conjunto característico que agregava para orquestra àquela sonoridade brasileira tão buscada:

---

[267] "Conjunto de pequenas alterações no andamento durante a execução de uma peça musical. = AGÓGICA *In*: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa 2008-2024. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/agoge. Acesso em: 14 de set. 2024

[268] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.45)

[269] NEUHAUS, Ítalo. *A música popular brasileira nas orquestras da Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 50*. *In*: ANAIS DO IV SIMPOM 2016 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2026. (p.950)

> é a partir da criação dessa primeira orquestra em 1943, que o samba e os gêneros musicais brasileiros passaram a ter, sistematicamente, tratamentos orquestrais mais densos na emissora, buscando alcançar padrões comuns à música de outras nacionalidades, como as *big band*, de repertório jazzístico, norte-americanas[270]

Neste sentido, também o choro estaria contemplado no repertório da orquestra não apenas por integrar os gêneros musicais constituintes de nossa história, mas, ainda mais, pelo fato de Radamés considerá-lo como um dos mais representativos da brasilidade em questão e responsável pela sua formação em matéria musical brasileira. Muito provavelmente a partir da atuação do maestro e dessa "nova" orquestra na Nacional, ele tenha ganhado a pecha de ser um compositor e arranjador jazzificado, gerando opiniões radicais como aquelas produzidas por José Ramos Tinhorão em entrevista concedida ao Pasquim no ano de 1973: "e Radamés Gnatalli [sic] é reconhecidamente um dos sujeitos mais influenciados pela música americana!".[271]

De toda maneira, o que nos interessa acerca dessas passagens sobre a trajetória artística de Radamés diz respeito ao modo como ele, uma espécie de mediador cultural tanto para Garoto quanto para Jacob do Bandolim, contribuiu para uma ressignificação da música brasileira, seja através do que Santuza Naves chamaria, com relação aos arranjos musicais, de uma estética do excesso em contraposição a uma estética da simplicidade[272] ou mesmo pelas harmonizações propostas que afetariam uma parte considerável da sonoridade de ambos, especialmente aquela produzida após o encontro deles.

Garoto, por exemplo, passaria boa parte da década de 1940 atuando no *cast* da Nacional, seja como solista em programas como *Ao som da Viola* e, também, *Um Milhão de Melodias*, ou como músico acompanhador nas inúmeras apresentações ao vivo e centenas de gravações da rádio, de músicas que abarcavam origens diversas, contribuindo para sua universalidade na música apontada pelo maestro, "vivendo a ronda das emissoras e dos cassinos brasileiros"[273]. E, neste sentido, certamente seu modo de fazer música foi diretamente influenciado por essas questões trazidas a partir da análise da atuação de Radamés.

Sobre o contato mais direto entre eles, o maestro relembra na entrevista que "ficávamos lá no sítio de noite, tocando choros de Pixinguinha. Garoto fazendo harmonias diferentes". O sítio em questão era localizado em Areal, município do Rio de Janeiro, na região centro-sul do

---

[270] Idem. (p.952)
[271] "Tinhorão enterra todo mundo". *Pasquim*, Rio de Janeiro, ed. 190, ano V, n.190, fev. de 1973. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/124745/5853 Acesso em: 3 de out. 2024
[272] NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul*: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: FGV, 1998. (p.145)
[273] SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional:* o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005. (p.96)

estado. Garoto compraria uma terra vizinha ao sítio de Radamés logo após o montante de dinheiro adquirido através do sucesso obtido pela música *São Paulo Quatrocentão*, um dobrado composto por ele em parceria com Chiquinho do Acordeom, que posteriormente ganharia letra por Avaré, sendo lançado, na versão cantada, pela Odeon no ano de 1954, com a interpretação de Hebe Camargo.

Nessa fala do maestro existem ao menos dois elementos que articulam tradição e modernidade tendo em vista a perspectiva do choro: a lembrança de Pixinguinha como um suporte de uma estética tradicional, ainda que em muitas composições do flautista ele tenha contribuído fortemente para inovação do choro e, por outro lado, as harmonizações renovadas promovidas pelo violonista paulista, sendo que muitas dessas ideias seriam incorporadas por Radamés em futuras composições, harmonizações mais complexas que, dentre outras questões, serviriam como um elemento indispensável para a transformação do gênero no sentido de uma modernidade sonora.

Paralelamente, noutro momento significativo da entrevista concedida ao Pasquim, o assunto giraria, então, em torno dos novos rumos da música brasileira, preocupação latente de boa parte dos intelectuais que detinham um trânsito com essa arte dos sons. O debate recairia sobre a história da bossa nova e seus desdobramentos para música popular no Brasil, reflexões sobre o impacto causado por esse movimento em escala global e até, mais especificamente em matéria musical estrita, o deslocamento da acentuação característica do samba para torná-la mais abrangente: "a característica da música brasileira é a marcação no tempo fraco, única no mundo (exemplifica). Nenhum estrangeiro poderia tocar isso. Com a bossa-nova anularam esse troço, ficando mais universal, todo mundo toca".[274] O maestro afirmaria, ainda, que "a bossa-nova foi apenas arranjos diferentes de coisas que já existiam antes. *Duas Contas* de Garoto é uma bossa-nova".[275]

Sem adentrarmos no mérito dessas colocações, se elas detém ou não alguma validade, se se tratam de um argumento de autoridade já que os conhecimentos musicais de Radamés são, de certa maneira, inquestionáveis, observamos que a musicalidade moderna em questão perpassava uma estética que se pretendia mais internacional, um modo de compor que se imbricava com os novos tempos, seja pela ampliação do mercado fonográfico como um todo, seja pelos novos espaços que surgiam à medida que a rede de produção musical se diversificava.

De todo modo, sabemos que muitos pesquisadores apontaram Garoto não apenas como um dos precursores desse movimento integrando a categoria de músicos que dialogaram direta

[274] "Com a batuta, Radamés Gnattali". *Pasquim*, Rio de Janeiro, 12 de maio de 1977, ano VIII, ed. 410.
[275] Idem.

ou indiretamente com essa construção estética que viria a se consagrar na Bossa Nova no final da década de 1950, tanto em termos harmônicos quanto rítmicos; mas, também, alguns deles chegaram a indicar Garoto como o criador, ou ao menos, cocriador da famosa "batida" de violão da Bossa Nova, aquela mais bem desenvolvida por João Gilberto e outros músicos articulados com esse movimento.

O fato é que não podemos deixar de comentar sobre a participação de Aníbal, seja direta ou indiretamente, na consolidação da estética bossanovista, e acerca da influência que sua obra deixou naqueles que escolheram manifestar sua arte através da Bossa Nova. De qualquer modo, retornaremos a este ponto com uma análise musical mais estrita de uma composição de Garoto, *O relógio da Vovó*, lançada em 1953 pelo Trio Surdina no quarto capítulo dessa pesquisa, composição na qual muitos elementos dessa estética já estariam presentes.

Em outro diapasão, Jacob, ainda que conservador da estrutura do choro também compôs sob uma estética, digamos, mais renovada em termos harmônicos, mas não apenas isso. Para ilustrarmos esse comportamento do bandolinista, certas músicas ultrapassaram a condição de mera reprodução da tradição particular do choro, já que inovaram não somente em linguagem harmônica, mas se utilizaram de recursos composicionais diferenciados, garantindo o trânsito de ideias externas ao universo do choro propriamente dito.

Quando ouvimos as músicas *Feitiço* (valsa), gravada postumamente por Deo Rian em 1980, percebemos modulações no início que não são típicas do gênero, ainda que se resolvam sobre um enredo bem tradicional; e *Feitiço* (choro), executada ao vibraplex, instrumento inovador criado por Jacob com captação semelhante a de uma guitarra elétrica que trazia uma sonoridade ímpar, um choro lançado em 1954 pela RCA Victor em disco de 78 rotações ao lado da mazurca *Vidinha Boa*, notamos esse comportamento que flerta com o moderno na música popular. Retornaremos aos aspectos intrínsecos de determinadas composições de Garoto e Jacob no capítulo final dessa tese na tentativa de melhor estabelecer as semelhanças e diferenças entre a musicografia de ambos.

Finalizando esta seção, um outro ponto nos chama atenção na entrevista do Pasquim a partir do questionamento de Ziraldo, destacado abaixo:

> Ziraldo: Quais são os músicos brasileiros realmente universais, que podem tocar em qualquer lugar do mundo?
> Radamés: Aqueles que tocaram comigo na Rádio Nacional: Garoto, Menezes, Chiquinho do Acordeom.[276]

[276] "Com a batuta, Radamés Gnattali". *Pasquim*, Rio de Janeiro, 12 de maio de 1977, ano VIII, ed. 410.

Neste trecho, a indicação de Radamés de músicos considerados universais nos leva a compreensão da capacidade técnica de Garoto, sua habilidade em transitar por diversos gêneros e estilos musicais, além de sua expertise em muitos dos instrumentos de cordas dedilhadas e, sobretudo, palhetadas. Neste sentido, existe uma diferença importante entre ele e Jacob, ainda que este tenha executado diversos ritmos brasileiros que estavam em voga em meados do XX ou mesmo àqueles de herança proveniente da música europeia de fins do XIX, sua atuação se consolidou, basicamente, em torno da música do choro, sem incursões em repertórios que não fossem nacionais.

Na próxima seção faremos uma pequena digressão no tempo de nossos recortes sobre as cenas, um deslocamento dessas cenas musicais que abrangiam o choro brasileiro no intuito de demonstrarmos, ao menos em partes, como a continuidade delas ocorreu, ainda que em torno de uma tradição renovada a partir do pequeno ressurgimento do choro no mercado fonográfico dos anos de 1970, em escala nacional sobretudo a partir dos dois festivais televisionados pela tv Bandeirantes no final daquela década.

3.2 – Garoto em alta fidelidade com Ary, Jacob no Pixinguinha 70 e outras conversas

Dois anos após a morte de Garoto, em 1957 um conjunto de gravações particulares do violonista, feitas pelo colecionador Ronoel Simões, figura crucial para disseminação da obra de Aníbal, foram redescobertas pelo maestro Leo Peracchi e logo seriam lançadas pela Odeon, em disco intitulado *Garoto Revive Ary Barroso em Alta Fidelidade*.[277] Contando com sete faixas, todas composições de Ary Barroso, o disco se tratava de um experimento do maestro arranjador de criar uma espécie de diálogo entre novos arranjos orquestrais para as músicas consagradas do pianista de Ubá ao lado do violão solo de Garoto, uma espécie de colagem rústica na qual se alternam violão e orquestra e, em alguns momentos, coexistem nas gravações.

Segundo Jorge Mello essas gravações concedidas para Ronoel integrariam "um trabalho que [Garoto] denominou Festival Ary Barroso, com as seguintes músicas: *Maria*, *Terra Seca*, *Risque*, *Aquarela do Brasil*, *No rancho fundo* e *Na baixa do sapateiro*".[278] O disco de 1957 que ilustra bem aquela estética do excesso tratada antes, incluiria, ainda, a canção *Tu*, completando as sete faixas que apresentaram um diálogo possível entre linguagens orquestrais e solistas.

---

[277] Com exceção da música *Risque*, podemos ouvir esse disco através do endereço da página Acervo do Violão Brasileiro. Disponível em: https://www.violaobrasileiro.com.br/discografia/garoto-revive-ary-barroso-em-alta-fidelidade . Acesso em: 9 de ago. de 2024

[278] MELLO, Jorge. *Gente humilde*: vida e música de Garoto. São Paulo: Editora Sesc SP, 2012. (p.173)

De toda forma, a estética apresentada pelo disco, em uma clara tentativa de reestabelecer e consolidar parte da memória do violonista, traz elementos importantes para reflexões sobre a dialética entre tradições e modernidades sonoras chamando atenção para os arranjos de violão solo de Garoto, os *chord melody*, uma técnica musical que consiste em tocar simultaneamente a melodia e a harmonia em algum instrumento de corda.

Neste diapasão, o disco abre o repertório com *Maria*, única faixa em que a introdução ficaria por conta do violonista, já que o maestro apenas inseriu uma nota inicial longa no arranjo. Nesta faixa observamos técnicas utilizadas em outras composições de Aníbal, tais como o samba *Lamentos do Morro* e seus baixos alternados pontuando o ritmo da canção, e o choro *Jorge do Fusa*, com escalas cromáticas crescentes que geravam um movimento para o discurso musical, porém sem perder de vista a mensagem que se quis comunicar. Ou seja, se por um lado tínhamos novas maneiras de apresentar o discurso musical por meio dos arranjos orquestrais excessivos, articulados com a estética mais hegemônica dos anos de 1950; por outro, conservava-se, ainda, uma linguagem enxuta que, mesmo assim, mostrava sofisticações importantes para os ouvintes do choro e, por extensão natural, também do samba.

No Rancho Fundo, a segunda faixa do disco, a introdução ficaria inteiramente por conta do arranjo de maestro Peracchi, já que o violão de Garoto se inicia mais tarde diretamente com o tema desta canção. Nela, inicialmente notamos um solo de clarinete que dialoga com o naipe de cordas, o ritmo ficaria a cargo da conversa entre contrabaixo e percussão, conduzida com uma caixa clara executada através da vassourinha, recurso muito utilizado em orquestras do jazz norte-americano e, também, no bolero, tendo ainda um breque executado pelo saxofone.

A exibição do tema inicial de *No Rancho Fundo*, isto é a parte A da música, ocorre inteiramente através do violão de Garoto. No entanto, na repetição deste tema, o maestro insere contrapontos orquestrais que, em alguma medida, exemplificam bem o trânsito entre as estéticas propostas por Santuza Naves. A parte B da canção ficaria inteiramente por conta da orquestra de Peracchi, o que nos leva a pensarmos que, ou a gravação deste trecho estaria comprometida devido a precariedade dos registros, ou que as opções estéticas adotadas não comportavam nova aparição do violão solo, isso, claro, sem pensarmos na possibilidade, mais remota que seja, de que o violonista não teria executado esta parte.

A terceira faixa do disco, a canção *Tu*, traz uma introdução que se inicia com o diálogo entre flauta e piano em contraponto com a orquestra, sobretudo o naipe de cordas. Com cerca de vinte segundos, a atmosfera criada pelo arranjo de Peracchi relembra as trilhas sonoras do cinema norte americano por meio dos *glissandos* executados pelo flautista, articulados com a marcação do piano dada em acordes mais longos, juntamente com a condução da orquestração

que provê uma sustentação harmônica características de músicas dessa natureza. O violão de Garoto aparece com o tema, acompanhado de parte percussiva típica de repertórios estrangeiros, como dissemos, incorporada na estética do samba canção. Em certa altura dessa canção, ora o piano assume a melodia, ora a orquestra retoma o discurso melódico, sempre construído a partir de bases contrapontísticas, construções muito utilizadas pelos maestros daquela geração, que denotavam parte significativa desta estética de meados de 1950. Por fim, o tema reaparece num instrumental de metal, provavelmente um trompete ou flugelhorn, conduzindo a melodia por meio do recurso da surdina, típico do jazz, finalizando, enfim, com uma frase reproduzida pelo saxofone em conversa com a orquestra.

A quarta faixa se inicia com uma frase executada ao clarone, atravessada por uma marcação rítmica, provavelmente feita pelos tímpanos e pratos da orquestra, gerando, assim, uma paisagem sonora típica do repertório sinfônico, o que mais uma vez, remonta para a estética do excesso mencionada antes. *Na baixa do sapateiro* prossegue com dissonâncias propositais entre o naipe de metais e o naipe de cordas, antes de iniciar propriamente a melodia do início da letra, logo após um longo discurso musical proferido através do *glissando* feito pelas cordas para, enfim, adentrar, agora em termos mais consonantes, a canção original. Antes do violão de Garoto aparecer no fonograma, uma atmosfera de suspense é criada, típica do universo das trilhas sonoras. Aqui, em segundo plano, diga-se de passagem, o violão aparece na parte final da música, sendo interpelado pela orquestra, especialmente as cordas, de maneira dissonante.

Terra Seca talvez seja a faixa desse disco na qual o exercício de colagem tenha ocorrido de modo mais satisfatório, menos artificial, ou ao menos, mais equilibrado. Iniciando com coro e orquestra, lembrando que é a única música cantada no álbum, logo temos a impressão de que sua gravação ocorreu de modo sincrônico, isto é, simultaneamente entre solista, orquestra e coro. Ainda assim, por se tratar de um experimento quase que inovador para época, a música apresenta diferenças consideráveis no que diz respeito a presença sonora do violão em conjunto, sobretudo, com as vozes; ou seja, o instrumento fica encoberto pela massa sonora quando o coro canta a letra. Todavia, nas partes em que o coro executa vocalises e a orquestra o aparato rítmico-harmônico da canção, o violão de Garoto se encaixa perfeitamente com a dinâmica proposta por Peracchi.

Em contrapartida, *Risque*, a sexta faixa desse disco de 1957, retorna por meio das sobreposições construídas através do recurso do playback, comentado na contracapa do LP, ilustrando, de um lado o violão solista de Garoto e, de outro, a orquestra que serve mais como um coadjuvante significativo para melhor conduzir o discurso musical proposto. A faixa inicia-se, então, com uma introdução que faz referência ao refrão da música, sendo logo substituída

pelo violão que toma o protagonismo do discurso musical, atravessado contrapontisticamente em pequenos trechos que dão um efeito bem mais ornamental do que estrutural para esta canção. Na segunda metade da música, a orquestra reassume o tema principal, deixando claro que as gravações ocorreram numa espécie de diacronia de mixagem, ou seja, se deram de modo não coetâneo, demonstrando mais precisamente o recurso do playback que trataremos adiante.

Por fim, o disco se encerra com a famosa *Aquarela do Brasil*, curiosamente a faixa de mais curta do álbum, contendo cerca de um minuto e quinze segundos de duração, terminando abruptamente com um arpejo de violão logo após um vocalise realizado pelo coro, construído através de *portamentos*, ou seja, por meio de notas que perpassam alturas sem a devida precisão delas, quase um efeito de desafinação intencional que oferece, aos ouvintes, uma impressão de algo que mudou de rotação. Ainda assim, a execução do violão de Garoto nesta última faixa nos mostra um virtuosismo que viria a se tornar muito característico de violonistas de choro, posteriores a atuação do gênio das cordas. Dentre eles, podemos citar Raphael Rabello, herdeiro direto da estilística de Aníbal. A faixa transcorre com um acompanhamento percussivo bem enxuto e praticamente com três inserções orquestrais, se aproximando, surpreendentemente, de uma estética da simplicidade em contraposição ao que essa música, em especial, representava naquele contexto, visto que *Aquarela do Brasil* seria um exemplo mais paradigmático do exagero sonoro em termos de arranjo, no qual a grande massa orquestral conduz os ouvintes para um espírito ufanista e, também, nacional, por assim dizer.

Antes de iniciarmos a análise do álbum que celebrava os setenta anos de Pixinguinha, é valioso traçarmos considerações que vão além de uma mera apreciação musical. Especialmente, devemos explorar os aspectos que fornecem um entendimento mais profundo sobre a concepção desta obra, a qual, sob diversas óticas, interagia com as inovações sonoras e as novas técnicas que emergiram no universo das gravações durante a metade do século XX.

A capa do álbum *Garoto Revive Ary Barroso em Alta Fidelidade* apresenta uma grande colagem de um violonista segurando seu instrumento, ao lado da imagem de Ary Barroso, que aparece em um tom avermelhado ao fundo, numa composição que se destaca sobre um fundo preto. Essa escolha cromática pode, de alguma forma, sugerir uma ligação ou, pelo menos, fazer alusão ao famoso clube rubro-negro do Brasil, o Flamengo, do qual Ary era um torcedor fervoroso. O título do disco destaca a palavra "Garoto" em branco, em um tamanho bem maior que o restante da frase, buscando evocar a trajetória desse músico já falecido, transmitindo uma sensação de grandiosidade, uma ideia de gigantismo, adjetivo frequentemente associado à imagem do compositor.

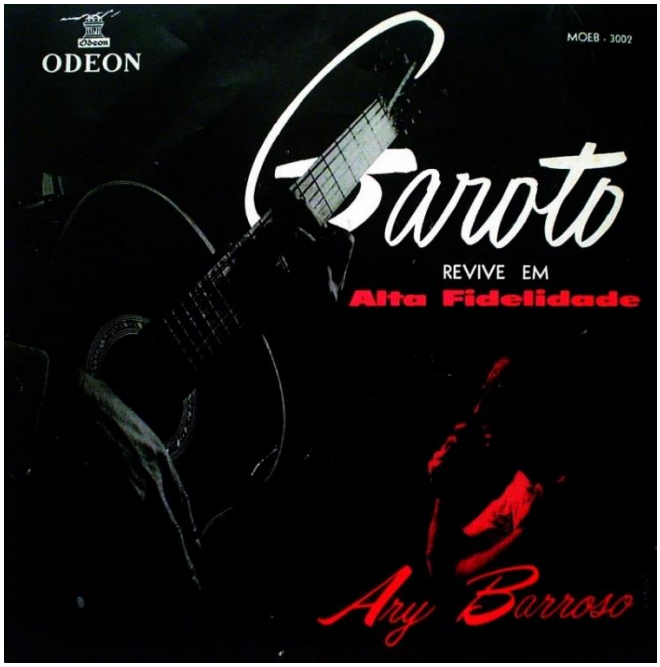


Figura 9: Capa do LP de 1957, Garoto Revive Ary Barroso em Alta Fidelidade, Odeon.

A contracapa do disco, escrita por Aloysio de Oliveira, nos traz informações importantes que merecem um destaque especial. Já no início do texto, Aloysio trata das implicações que esse espaço peculiar dos LP impõe para a construção de uma dada obra resultante, ou melhor, o disco se tornaria uma criação material não apenas a partir da reunião de fonogramas em um suporte de acetato, mas, ainda, seria visto como uma representação sonora que agrega outros aspectos artísticos relevantes tais como o visual, o crítico e, por extensão, o informativo-descritivo; seja através das fichas técnicas, seja por meio de opiniões conferidas pelo autor do texto em questão. Nesse caso específico, o autor do texto relatava que uma das funções da contracapa seria "descrever, explicar e detalhar o conteúdo de suas músicas e falar algo de seu intérprete ou intérpretes". [279]

Prossegue, então, numa atitude subversiva, se contrapondo a ideia central deste espaço, digamos, crítico-informativo: "Nesta contracapa sairemos do usual", para, logo em seguida informar aos futuros ouvintes que "em primeiro lugar, [terão]a impressão de estar adquirindo gravações antigas de Garoto, dado o seu desaparecimento há dois anos", reforçando a ideia se esquecimento/desaparecimento, muito usual na história do choro como vimos anteriormente.

Entretanto, uma das intenções principais de Aloysio era a de ressaltar as maravilhas que as novas possibilidades técnicas e modernas da indústria fonográfica alcançavam àquela altura,

[279] Contracapa do disco *Garoto Revive Ary Barroso em Alta Fidelidade*. Odeon, 1957, 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm.

isto é, especificamente a possibilidade de criação e uso dos chamados *playbacks*, um recurso de mixagem, não tão comum no período, que trazia a oportunidade de inserir, em momento posterior, o solista de uma música. Neste exemplo do disco de 1957, essa técnica atuaria de forma oposta, uma vez que as gravações do artista já estavam disponíveis e, posteriormente, os arranjos orquestrais de Leo Peracchi foram adicionados, conforme demonstra o trecho a seguir:

> Para explicar este fato, teremos que contar uma pequena história. Algum tempo após o falecimento de Garoto, Waldyr, um dos gravadores da Odeon, ao fazer uma arrumação no arquivo de fitas, encontrou uma caixa com o título "GAROTO" e imediatamente lembrou-se que pouco antes de falecer, o mesmo havia feito uma prova de um pot-pourri de músicas de Ary Barroso, talvez com um projeto de futuras gravações.[280]

O primeiro ponto que nos chama atenção no texto seria o fato dessas gravações estarem dispostas continuamente, "uma prova de um pot-pourri", ou seja, foram concebidas por Garoto para serem reproduzidas em sequência ininterrupta, o que já nos remete para intervenções outras no produto apresentado em disco pela Odeon, intervenções essas que naturalmente modificaram a concepção original do artista para comunicar sua arte. Em outras palavras, a interferência com arranjos orquestrais que, por mais que contribuíssem para exaltar o discurso musical primário numa atitude laudatória, ainda assim visavam interesses mais pontuais do mercado fonográfico em expansão, na tentativa de ampliar audiência e, consequentemente, as cenas envolvidas.

De qualquer modo, a fala seguinte de Aloysio nos evidencia parte dessas questões que imbricavam todos aqueles que eram responsáveis pelo "negócio da música", como noticiava o jornalista do Correio Paulistano acerca da história de *Tico-tico no fubá*:

> A primeira impressão nossa foi a de estarmos frente a um tesouro que a qualquer custo deveria ser revelado ao público. Daí nasceu a questão de como fazê-lo. Várias ideias foram trocadas até a conclusão de que todas aquelas músicas deveriam ser separadas a fim de ser possível a confecção de um LP. Foi um trabalho intenso separar todas as seleções em unidades. O corte apresentou vários problemas técnicos e também sobre o ponto de vista musical.[281]

Como observamos, a confecção deste LP trazia problemas estruturais que afetaram, ou mesmo, mutilaram as gravações originais na tentativa de readequar o produto em um sentido mais moderno, para não dizer, mercadológico. De toda maneira, a separação do fonograma

---

[280] Idem.
[281] Contracapa do disco *Garoto Revive Ary Barroso em Alta Fidelidade.* Odeon, 1957, 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm.

original em unidades selecionadas permitia que o maestro arranjador se tornasse um partícipe desta criação artística, não mais um coadjuvante que "arrumava o set", digamos assim, mas um elemento central para que essas novas formas musicais surgissem, ampliando os mercados e as, mais uma vez, as cenas relativas. O que nos leva a percepção do quanto a figura do maestro arranjador foi fundamental para o desenvolvimento de uma dada sonoridade da música popular, como no caso de Radamés e suas experimentações com a Orquestra Brasileira.

Por fim, destacaremos o trecho final da contracapa de Aloysio de Oliveira porque esta toca em assuntos essenciais para um entendimento mais amplo da dinâmica das gravações e dos mercados que se abriam na década de 1950 de modo geral; ressaltando ideias significativas para essa história em particular seja pela concepção dos *Long-Play*, pelo recurso do *Playback*, ou por meio de uma estética do excesso e/ou simplicidade dada pelos arranjos e orquestrações ora monumentais, ora enxutas. Neste sentido, também a modernidade técnica que envolvia os modos de fazer das gravadoras, a separação em unidades menores do discurso musical que pendiam para a formatação advinda das canções de três minutos, a correta duração das faixas que compunham o álbum tentado estabelecer um nicho consumidor, além desse "verdadeiro milagre" que esta prática representava para indústria fonográfica:

> Depois de vários dias, conseguiu-se finalmente as sete seleções completamente independentes. Isto apresentou outro problema, pois a duração de cada música seria curta demais para preencher as faixas normais de um LP. Este problema foi entregue a Leo Peracchi. Estudando cuidadosamente um por um, o Mto. Leo Peracchi iniciou então o planejamento difícil de colocar uma moldura musical em cada seleção e pelo processo de Play-back, Garoto toca cada número acompanhado pela Orquestra e Coro dirigido pelo Mto. Peracchi. Ao ouvirem este LP, observem o resultado e vejam o que a técnica moderna pode realizar hoje em dia, o que neste caso, pode ser quase considerado um verdadeiro milagre.[282]

Paralelamente, pouco mais de uma década após a estreia deste álbum que discutimos, em maio de 1968, Jacob do Bandolim esteve presente nas homenagens a Alfredo da Rocha Vianna Filho, conhecido como Pixinguinha, organizadas pelo MIS/RJ, em celebração ao seu septuagésimo aniversário. Esse tributo ao compositor, resultado de um espetáculo idealizado

[282] Contracapa do disco *Garoto Revive Ary Barroso em Alta Fidelidade.* Odeon, 1957, 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm.

pelo bandolinista e outros entusiastas, como veremos, foi realizado no Teatro Municipal do Rio e culminou na gravação do disco Pixinguinha 70[283], que iremos examinar a seguir.

O disco editado pelo MIS/RJ conta com nove das quinze composições de Pixinguinha executadas no Municipal, e mais duas de Radamés, representando, de certa maneira, um diálogo notável entre tradições do choro que buscavam se reestabelecer para públicos distintos daqueles provenientes dos quintais, botequins e saraus que, dentre outras questões, mantiveram viva a chama dessa musicalidade. Integrado pela Orquestra do Municipal, Jacob e seu Conjunto Época de Ouro, os Boêmios, Trio de Flautas e o próprio Radamés, o concerto comemorativo foi fruto do trabalho de agitadores culturais importantes que possibilitaram esse encontro de gerações, como nos informa sua contracapa, escrita pelo próprio bandolinista:

> Maio de 1968: Museu da Imagem e do Som. Cinco Homens, circunspectos, confabulam e resolvem "liquidar" mestre Pixinguinha: Ricardo Cravo Albin, Radamés Gnattali, Paulo Tapajós, Hermínio Bello de Carvalho e eu. Como? Um concerto de músicas suas no Teatro Municipal.[284]

As duas composições de Radamés presentes nesse disco ilustram bem o trânsito entre tradição e modernidade no que tange a sonoridade do choro. Assim sendo, em *Uma Rosa para Pixinguinha*, o maestro, executando ao piano solo, inicia o tema com um intervalo descendente, característico do início da composição original, porém construído através de uma terça menor descendente e não uma quinta justa como proposto originalmente; construindo, a partir disso, uma sonoridade renovada do clássico *Rosa* de Pixinguinha que teve sua famosa letra inserida posteriormente pelo mecânico Otávio de Souza. Nela, observamos determinados componentes musicais jazzificados elaborados pelo maestro que, de muitos modos, induziam os ouvintes presentes para outras paisagens sonoras, mesmo que os remetessem sempre à peça original. O exercício composicional de Radamés nesta valsa permite, ainda, que reflitamos um pouco mais pausadamente sobre a amplitude desse gênero urbano visto que, nesta homenagem prestada ao flautista, conversam elementos intrínsecos e externos ao universo do choro propriamente dito. De um lado a forma da valsa, que integrou os repertórios reproduzidos nas rodas de choro desde fins do XIX, de outro, os acordes dissonantes presentes, sobretudo, nas músicas de jazz.

---

[283] "Gravado ao vivo no Teatro Municipal - Rio de Janeiro, comemorativo do 70º aniversário de Pixinguinha, em 18 de maio de 1968. Participação de Radamés Gnattali, Jacob do Bandolim, Época de Ouro, Os Boêmios e Orquestra do Teatro Municipal. Este disco foi reeditado em 1977, com outra capa, com o mesmo número de catálogo e a ordem das músicas invertidas. As faixas 1, 4, 7, 11, 12, 13 e 17 são encontradas apenas na reedição em CD" in https://immub.org/album/pixinguinha-70?album=Pixinguinha%2070 . Acesso em: 13 de out. de 2024.

[284] Contracapa do disco *Pixinguinha 70*, MIS/RJ, 1968, 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm.

Durante toda primeira parte desta valsa, temos a impressão de nunca sairmos do discurso musical proposto por *Rosa*, uma sensação de que se tratava pura e simplesmente de um arranjo muito bem construído em torno da música original o que, em nenhuma das hipóteses possíveis, se confirma. O que temos de fato é uma criação, também original, mas que leva em conta muito do *corpus* musical utilizado por Pixinguinha em sua composição de 1917. Ou seja, se trata de um exercício complexo de sempre referenciar a criação primordial sem perder, no entanto, sua própria originalidade; em contrapartida, construir algo realmente novo, baseado em harmonias e, claro, melodias novas, diferentes da música que gerou tal esforço criativo.

Já na parte B, os recursos estilísticos provenientes da música de concerto aparecem com maior frequência. Notamos um distanciamento pouco mais evidente a partir da utilização de encadeamentos típicos da música romântica europeia, com o uso excessivo de longos arpejos que culminam, neste caso, em oitavas bem-marcadas que finalizarão o discurso musical desta parte. De todo modo, *Uma Rosa para Pixinguinha*, produz um efeito interessante nos ouvintes, uma curiosidade que adentra em um território sonoro conhecido, transitando entre uma melodia já consagrada e sonoridades outras que abarcam o mundo erudito e, mais ainda, do jazz.

Na faixa *Pixinguinha*, um dos quatro movimentos da *Suíte Retratos*, composta em 1954 pelo maestro para Jacob, a verve orquestral de Radamés, baseada naquela estética do excesso que discutimos, reaparece com todo fervor e, por mais que o bandolim se destaque na gravação, ainda assim percebemos um estilo de arranjo que se aproxima das trilhas sonoras baseadas na técnica dos *leitmotiv*, motivo condutor do discurso que transcorre continuamente, técnica muito explorada pela indústria do cinema norte-americano, sobretudo nas trilhas do gênero western, nas quais a atuação da orquestra quase nunca cessa, chegando a provocar certo incômodo nos ouvintes ou, ao menos, uma sobrecarga de informações.

Essa herança de Radamés, baseada nas instrumentações provenientes das trilhas sonoras compostas para filmes americanos pode ser verificada, nesse disco em questão, quando sua orquestra executa a polca de Pixinguinha intitulada *Marreco quer Água*, com orquestrações próximas, por exemplo, de um Leroy Anderson e suas famosas trilhas utilizadas em produções audiovisuais que inspiraram programas de televisão e desenhos como em *The Syncopated Clock* ou mesmo *The Waltzing Cat*, composições do início da década de 1950.

Enquanto isso, Jacob contribuiu para o disco Pixinguinha 70 com quatro participações: duas ao lado da Orquestra regida por Radamés e outras duas com seu grupo regional Época de Ouro, a saber, *Carinhoso* e *Pixinguinha* com orquestra e, *Lamentos* e *Ingênuo*, com o conjunto. Ressaltamos que a formatação do LP deste espetáculo não correspondia com todos os números executados naquela noite no Municipal em maio de 1968. Algumas faixas que tendiam para um

choro renovado, digamos assim, com informações distintas da paisagem sonora clássica desse gênero, tais como o arranjo para dois pianos de *Carinhoso*, interpretada por Radamés e Nelly Martins, ficariam de fora do disco. Cerca de nove anos após essa homenagem, o crítico Roberto Moura do Pasquim, relembraria o evento na coluna Pasquim Ti Ouve, na edição maio de 1977: "eu estava lá, no dia 18 de maio de 1968 [...] Pixinguinha acenava emocionado e conversava com João da Baiana. No palco, Jacob parecia extremamente feliz e inspirado e Radamés saudava com elegância o amigo de quem sempre disse ser o maior compositor da história da MPB". [285]



Figura 10: Capa do LP, Pixinguinha 70, Museu da Imagem e do Som, 1968.

De qualquer maneira, na faixa que abre o disco do MIS/RJ, *Carinhoso*, temos um arranjo orquestral ao lado do bandolim solista tocado por Jacob. Após a breve introdução da orquestra, o bandolinista inicia sua atuação com pequenas variações nas quatro primeiras frases do tema. Isso evidencia para nós que, apesar de suas críticas contundentes em relação a modificações em repertórios já consagrados, ele também recorria a essa prática, a qual, vale ressaltarmos, sempre foi e ainda é amplamente adotada pelos chorões.

[285] "Radamés, Jacob, Orquestra do Teatro Municipal – Pixinguinha 70 (MIS/SOM/Femurj)". *Pasquim*. Rio de Janeiro. Ano VIII, ed.410, maio de 1977. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/124745/14735 Acesso em: 2 de set. de 2024

À medida que a música avança, seus famosos vibratos que estabeleceram a escola do bandolim brasileiro, ganham corpo no decorrer do discurso de sons e, além disso, o rápido dueto firmado com o piano, logo no início da segunda parte, transforma eficazmente a atmosfera original deste choro para, em seguida, abrir um novo espaço para a orquestra iniciar a execução da segunda repetição da parte B; assumindo um formato muito próximo das orquestras de jazz, lembrando arranjos frequentemente empregados em diversos foxtrotes desde, pelo menos, duas décadas anteriores.

Pelo lado mais tradicional do gênero, dois outros clássicos do repertório dos chorões reaparecem juntamente com o equilíbrio preciso promovido pela execução do conjunto Época de Ouro. Em *Lamento*, quinta faixa do álbum, a introdução criada por Jacob e já consagrada nas rodas de chorões é adotada na interpretação. Assim sendo, temos um modelo paradigmático de performance entre instrumento solista e conjunto regional, modelo no qual os diálogos estabelecidos entre os integrantes respeitam não apenas o tempo, a forma, as dinâmicas, entre outros fatores, mas, as variações propostas pelo solista.

Por outro lado, percebemos uma dificuldade técnica de registro já que o bandolim aparece com altura desproporcional em relação ao grupo, cuidado que Jacob sempre teve em seus discos de carreira. Em *Ingênuo*, novamente a conduta se repete, um perfeito equilíbrio entre solista e regional, prejudicado apenas pela qualidade das gravações. Lembramos que esses dois choros constaram no álbum que obteve maior sucesso na carreira do bandolinista, isto é, integrando o disco Vibrações de 1967 e suas interpretações paradigmáticas.

3.3 – Outras considerações sobre as cenas do choro

Durante suas trajetórias profissionais, Jacob e Garoto estiveram envolvidos em diversos programas de rádio, seja como solistas, integrantes dos conjuntos regionais, membros das orquestras presentes naqueles espaços, entre outras funções, ou mesmo exercendo papéis como os de produtores e/ou diretores artísticos das emissoras em que trabalharam. A biógrafa de Jacob, Ermelinda Paz, destaca algumas dessas aparições do bandolinista nas emissoras da época no capítulo intitulado “Do amadorismo ao profissionalismo: um músico nota dez”.[286]

É importante salientarmos que Jacob faria sua estreia como solista na Rádio Guanabara no remoto ano de 1933 e, ao longo de sua carreira colaborou com várias emissoras, incluindo Educadora, Mayrink Veiga, Transmissora, Clube do Brasil, Cajuti, Fluminense, Ipanema que

[286] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.31)

posteriormente se tornaria a Rádio Mauá, emissora em que Jacob "tinha um programa de solos que reunia grande audiência"[287] e, por fim, a própria Rádio Nacional da qual Aníbal passou boa parte de sua carreira integrando o panteão de instrumentistas consagrados desta emissora. Ao contrário de Garoto, Jacob firmaria acordos predominantemente com rádios do Rio de Janeiro, realizando participações esporádicas nas emissoras paulistas, especialmente a partir da década de 60, após os festivais e encontros de chorões promovidos naquele estado, tais como a "I Noite dos Choristas"[288], um evento realizado por meio de uma parceria entre a televisão e a rádio Record de São Paulo no ano de 1955, o qual reuniu mais de setenta músicos amadores, vindos do universo seresteiro, que foram comandados e dirigidos por Jacob.

É bom lembrarmos que a segunda edição, ocorrida já no ano seguinte devido ao sucesso do primeiro evento, também teve a direção do bandolinista e "que aos sábados tem vindo à Paulicéia para iniciar os ensaios dos músicos inscritos"[289], confirmando a amplitude que a cena musical do choro detinha naquele contexto da década de 1950, ou seja, uma cena que ultrapassava o território da cidade do Rio de Janeiro e que agregava músicos de formações díspares, reunindo ao redor dela instituições que iam para além do universo sonoro carioca.

Pela Rádio Nacional, o bandolinista obteve bons resultados de audiência sendo que em setembro de 1968 estrearia um programa de muito sucesso intitulado "Jacob do Bandolim & seus discos de Ouro", programa que contava com cerca de trinta minutos de duração no qual Jacob apresentava para os ouvintes o que considerava como a "boa música popular brasileira". Tivemos acesso ao áudio do discurso proferido nesse primeiro programa, disponibilizado pelo Instituto Jacob do Bandolim, exibido no dia dois de setembro daquele ano, e comentaremos sua transcrição a seguir:

> Ouvinte da Rádio Nacional, boa noite! Aqui estamos, Jacob & seus discos de Ouro, um novo programa da emissora que faz parte da família brasileira. Neste horário, diariamente, de segunda à sexta-feira, e às vinte e três horas aos domingos, você ouvirá o que os meus ouvidos filtraram durante trinta e quatro anos à serviço da música popular brasileira. Só apresentarei aquilo que me pareceu bom. As "amargas", como diria Alvim, não. Não vejo motivo, ouvinte, para sacrificá-lo com música ruim. Se você está repousando, tem direito ao que é bom. Se está trabalhando, mais ainda. Este programa não é um tribunal, pois está provado que muita gente julga, mas o público julga melhor. Nos tribunais, os juízes submetem à julgamento aqueles que lhes são denunciados pelos promotores. Os inocentes, os puros, não são denunciados, e, portanto, não são julgados nem apontados em execração pública. E suas

[287] Idem (p.39)
[288] "Jacob, o rei do bandolim tem na cabeça dois mil chorinhos!". *Radiolândia*. Rio de Janeiro, jul. de 1955, ed. 70. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/128848/2958 Acesso em: 14 de ago. de 2024
[289] "O que há em São Paulo". *Radiolândia* abril de 1956, ed. 0107. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/128848/4026 Acesso em: 15 de ago. de 2024

> folhas corridas permanecem limpas para a posteridade. Assim será neste programa. Meu papel é de um promotor às avessas. Um promotor original, por sinal. Um promotor que oferece ao público não os acusados, indiciados ou réus, mas sim os puros, os perfeitos, os de folha corrida limpa. Só o trigo, pois o joio ficou em casa, no meu arquivo. A filtragem foi feita lá, em Jacarepaguá, trancado a sete chaves, à base de calmantes para suportar tanta droga que foi feita em todas as épocas. Sim, porque não é só hoje que se faz coisa ruim. Sempre se fez, mas como só atravessa o tempo o que é bom, ficaram as boas. Assim também será daqui a alguns anos. Quero ver muita "Madalena arrependida" de haver aplaudido certos cartazes de hoje. É bem verdade que muitos ficarão na história da música popular brasileira, mas não serão todos, como querem os bem montados esquemas de divulgação. E não suponham que este será um programa de músicas antigas ou novas. Não! Música para nossa sensibilidade não tem idade. Datas só tem o valor cronológico. Ou você não ouve com o mesmo prazer, ou "Helena, Helena, Helena" de Alberto Land, o "Jura" de Sinhô, o "Berenice" de Celso Paschoal, o "Carinhoso" de Pixinguinha, "A Rita" de Chico Buarque, "A Modinha" de Sérgio Bittencourt, a "Asa Branca" de Luiz Gonzaga, as vozes da minha querida Elizeth, de Mário Reis, Taiguara, Ataulfo Alves, Elis Regina, Vicente Celestino, Paulo Tapajós, Sílvio Caldas, Almirante; os solos de Pixinguinha na flauta, Altamiro Carrilho, Patápio Silva, Dilermando Reis, Garoto, Baden Powell, Paulinho Nogueira, Luperce Miranda, Radamés Gnattali e tantos outros. E vez por outra, quando houver pedidos, um solo de bandolim deste seu criado. Como também os programas ao vivo, com a presença de regionais, cantores, compositores e outras surpresas. Mas vamos à música que já falei muito, que é mal de família.[290]

As imagens que Jacob constrói nessa fala inicial de seu programa articulam aspectos que merecem uma atenção mais detalhada. Em um primeiro momento, é curioso percebermos as localidades evocadas pelo bandolinista, isto é, tribunais, juízes e promotores e os julgamentos subsequentes que nos informam o imaginário e as práticas correntes do músico. Ademais, existe uma construção muito bem amarrada de ideias que, de certa forma, tangenciam as noções de tradição já que remontam para repertórios e artistas consagrados no decorrer da história da música no Brasil. Outras noções perpassam conceitos que se relacionam com a questão de autenticidade e recepção, pois o público, para Jacob, detém não apenas o "direito ao que é bom", mas também a capacidade de julgamento deste material, conferindo, então, legitimidade para os ouvintes ao longo do processo de escuta.

Aqui existe uma ideia importante que diferencia as populações no que se refere a esse binômio escutar/ouvir. Em outras palavras, temos, de um lado, o processo de escuta, subjetivo, que depende da atenção dada pelo sujeito ao objeto que se pretende conhecer; de outro, o ato

[290] Transcrição da fala de Jacob do Bandolim em seu primeiro programa "Jacob e seus discos de Ouro", áudio disponibilizado pelo Instituto Jacob do Bandolim, contendo um "material inédito compilado do acervo de cerca de 50 programas diários, apresentados na Rádio Nacional (RJ) de 1968 a 1969". Disponível em: https://youtu.be/l07WWHsVRoo?si=dIqn8opEEB63cVKT Acesso em: 7 de out. de 2024.

mecânico, ouvir enquanto percepção sensório-motora que traduz parte da paisagem sonora de uma cidade, um lugar, uma obra qualquer sem, contudo, processá-la ou refletir sobre ela. Dito isso, ao iniciar seu discurso com a ideia do ouvinte, "Ouvinte da Rádio Nacional", Jacob convida sua audiência para a utilização de um tipo de racionalidade que envolve não somente o consumo e a fruição da música simplesmente, mas, ainda, os processos de escuta que, de alguma forma, deveriam pressupor sujeitos ativos nesse campo.

Por outro lado, existe uma valoração muito particular daquilo que poderia ser ou não considerado bom em matéria de música popular brasileira, isto é, uma valoração que, entre outras funções, estabelecia distinções relevantes entre músicas populares no sentido de criar, assim, uma audiência mais qualificada; chamando a atenção também para determinadas práticas da indústria fonográfica que, para ele, denotavam "os bem montados esquemas de divulgação" visando o estabelecimento de mercados específicos por meio da identificação de um público alvo e, por conseguinte, o lucro proveniente deles.

Nesse contexto, o bandolinista, ao começar o programa destacando artistas e algumas composições do repertório nacional, influencia nossa visão sobre o que ele considerava digno de ser apreciado pelos ouvintes e de integrar a história da música brasileira. Sua escolha de nomes que abrange desde Sinhô a Paulinho Nogueira, passando por Pixinguinha, Radamés e Garoto, sinaliza uma narrativa peculiar moldada pela perspectiva que o próprio Jacob detinha sobre a música no Brasil. Para ele, isso representava a verdadeira história da música popular brasileira, ressaltando também que o público teria acesso apenas ao "trigo", "aquilo que me pareceu bom" enquanto o "joio" ou "as amargas" ficaria guardado em seu arquivo "trancado a sete chaves". Com relação a essa prática de filtragem e de escolha de repertórios, Jacob, já no final da década de 1930 com pouco mais de vinte anos, começaria a reunir, de forma amadora, peças para o seu acervo pessoal. Com a profissionalização desta atividade, digamos assim, chegaria "ao cúmulo de estudar o modo de arquivamento do Vaticano e da Casa Branca [...] para levantar dados que melhor agilizassem seu trabalho".[291]

Dos vinte e quatro artistas elencados pelo bandolinista em seu discurso inaugural, pelo menos dez deles tinham uma relação direta com o choro, seja por meio de composições próprias ou de interpretações que se tornariam paradigmáticas desse gênero, como seriam os casos de Pixinguinha, Garoto, Dilermando, Altamiro e, até mesmo, Baden Powell. Entretanto, certas diferenças entre eles precisam ser pontuadas. Notoriamente temos artistas de gerações distintas, representantes de gêneros variados que informam mais sobre essa história. Se pensarmos em

[291] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.99)

Sinhô, por exemplo, compositor e pianista com uma ligação estreita com a história do maxixe e do samba em seus primórdios, ainda assim, sua composição *Jura*, citada por Jacob, fez parte do repertório dos chorões de diversas épocas, isto é, "atravessando o tempo", conforme outra das imagens evocadas pelo bandolinista.

De modo distinto, a menção de Luiz Gonzaga, o "Rei do Baião", com destaque para sua música de maior sucesso, *Asa Branca*, ou seja, um artista muito identificado com o gênero do baião e seus desdobramentos tais como forró, xaxado, arrasta-pé e outros ritmos, nos dá a ideia de uma diversidade de estilos que compunham essa verdadeira história da música popular traçada por Jacob, mesmo que aquele artista também estivesse diretamente relacionado com a cena do choro carioca, com composições deste gênero que datam desde o início da década de 1940 tais como *Seu Januário*, *Sanfonando*, *Aquele chorinho*, etc., uma faceta muito pouco conhecida do sanfoneiro de Exu.

Os caminhos escolhidos por Jacob para construir esse panteão de artistas, de certo modo, apresentam inconsistências, pelo menos do ponto de vista da história e da importância de cada um dos personagens mencionados para a música brasileira. Nomes pouco conhecidos como os de Alberto Land, advogado e compositor de *Helena, Helena, Helena*, uma balada romântica vencedora do primeiro Festival Universitário de Música Popular Brasileira no ano de 1968, defendida por Taiguara; e Celso Paschoal, criador do samba *Berenice*, gravada por Beth Carvalho no disco Identidade de 1968, figuraram ao lado de personagens muito representativos da nossa história da música. Pelo lado dos intérpretes, observamos, ainda, artistas que adotaram, por exemplo, estilos mais tradicionais na maneira de cantar, provenientes da escola do *bel canto* italiano como Vicente Celestino, Paulo Tapajós, Silvio Caldas e, em certa medida, Almirante e o próprio Taiguara aparecendo ao lado de outros que tinham um cantar moderno, mais próximo de uma estética usual do cotidiano, sem nenhum tipo de canto empostado ou, no jargão da época, "o dó de peito", como são os casos de Mário Reis e Chico Buarque.

Paralelamente, duas mulheres são mencionadas nessa lista de Jacob: Elizeth Cardoso e Elis Regina, representando escolas de canto e gerações distintas. A relação entre Jacob e Elizeth vinha desde sua primeira aparição nas rádios, quando fora convidada pelo próprio bandolinista para se apresentar na Rádio Guanabara, sendo ele o responsável pelo lançamento desta cantora para o grande público. Além disso, ela gravou com o músico integrando um dos discos que melhor representariam a síntese entre tradição e modernidade na carreira de Jacob. Ao lado de Zimbo Trio, do conjunto Época de Ouro e da própria Elizeth Cardoso, esse disco duplo seria gravado ao vivo em um espetáculo promovido por Hermínio Bello de Carvalho no Teatro João Caetano no ano de 1968.

Em seguida, após o falecimento do artista, em agosto de 1969, Sérgio Cabral publicaria pelo Pasquim uma matéria em homenagem ao bandolinista intitulada "O homem sério chamado Jacob"[292]. A reportagem relembrava alguns momentos da vida do músico citando, dentre outras passagens interessantes, as reuniões musicais promovidas pelo bandolinista, isto é, os saraus que ocorriam, predominantemente, aos sábados, em sua casa no bairro de Jacarepaguá na cidade do Rio de Janeiro, um local importante de sociabilidades que informam pouco mais sobre as cenas musicais do choro. Dos nomes citados no discurso do programa Jacob do Bandolim & seus discos de ouro, Pixinguinha, Radamés e Elizeth foram contemplados e, como sabemos, também frequentaram muitos daqueles saraus que ocorriam desde, pelo menos, o último quartel da década de 1940.

Embora afirmasse que sua intenção não era a de exibir "um programa de músicas antigas ou novas", se observarmos os violonistas destacados por Jacob, notamos que essa antinomia se mantém por meio de representantes de escolas mais tradicionais do instrumento, sobretudo no caso de Dilermando Reis, ainda que Garoto também possa ser acomodado nessa categoria em muitas de suas interpretações e composições; e, de outro lado, escolas modernas representadas por Baden Powell, Paulinho Nogueira e o próprio Garoto. Essas práticas modernas do violão envolviam não apenas os modos de execução e as concepções harmônicas diferenciadas, mas as possibilidades criativas e a representatividade que o instrumento atingiria nos movimentos musicais subsequentes como a Bossa Nova, sem contarmos, é claro, as diferenças geracionais entre os músicos citados que deflagram acepções e tendências estético-musicais particulares.

A ideia de que "música para nossa sensibilidade não tem idade" ou mesmo a afirmação de que "datas só tem o valor cronológico" parecia ir de encontro àquilo que Jacob proferiu durante toda sua carreira, ou seja, de um "homem sério", preocupado com a correta preservação dos dados que informavam mais sobre a história da música no Brasil, a profunda obsessão que detinha por fichamentos, pela elaboração de fichas técnicas, o zelo para com os créditos dos compositores, intérpretes, discos, gravações, entre outros fatores que ilustravam a vida pessoal e profissional dele.

Pelo lado dos flautistas, a lista de Jacob trazia novamente nomes que indicavam escolas distintas da flauta como os de Patápio Silva, nascido em 1880, identificado com os repertórios do XIX, compositor do clássico *Primeiro Amor*; Pixinguinha, que atravessou essas maneiras tradicionais e modernas de se tocar o instrumento, isto é, as distintas escolas da flauta; e, por fim, Altamiro Carrilho, talvez o nome mais relevante se pensarmos, sobretudo, na evolução da

[292] "O homem sério chamado Jacob". *Pasquim*. Rio de Janeiro: agosto de 1969, ano I, ed. 9. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/124745/22619 Acesso em : 12 de ago de 2024

flauta popular no Brasil e, talvez, em escala mundial, sendo um dos flautistas que melhor explorou as possibilidades técnicas e performáticas desse instrumento, compositor de choros frequentemente reproduzidos nas rodas de choro de várias épocas como *Rio Antigo*, *Aeroporto do Galeão*, entre outros.

Agora, se compararmos as sete músicas citadas por Jacob, percebemos uma discrepância e uma valoração muito peculiar do músico para exemplificação da história da música popular brasileira por meio das criações sonoras, digamos assim. Talvez essa escolha tenha sido feita de modo fortuito, o que duvidamos dada toda biografia de Jacob; muito provavelmente os sucessos em voga naquele ano de 1968 influenciaram seu discurso inicial, porém, o que não deixa de nos causar intriga é o fato dele reunir músicas tão díspares, sob todos os aspectos, sobretudo se pensarmos na relevância de cada uma delas para essa história particular, como *Carinhoso* e *Asa Branca* ao lado de *Helena, Helena, Helena* e *Berenice*, por exemplo. De toda forma, essa diversidade perpassava a carreira de Jacob, marcando sua maneira de ser e, também, de se manifestar musicalmente. Mesmo que ele se declarasse como um profundo defensor da tradição do choro, acerca dessa questão Ermelinda Paz nos traz um dado muito interessante, ainda que incompleto, já que não nos informa nem a data desse caderno de registro de partituras nem o contexto no qual teve acesso a esse material. Assim, ela nos diz que

> Jacob possuía um caderno intitulado *Repertório trivial*, que constava de 329 títulos, assim distribuídos: 165 choros, 31 tangos e 97 valsas, 8 frevos, 18 schottischs e 10 gêneros diversos. Desse repertório, organizado por gênero e em ordem alfabética, constava também a tonalidade em que as músicas eram tocadas. Incluía grandes nomes que já fazem parte da história da música popular brasileira...[293]

Entre os mais de cento e vinte nomes listados na sequência pela autora logo após esse trecho destacado, apenas seis deles estavam presentes no discurso de Jacob do Bandolim & seus álbuns de ouro. São eles: Patápio Silva, Pixinguinha, Altamiro Carrilho, o trio de flautistas, Radamés Gnattali, o maestro arranjador, Luiz Gonzaga, o rei do baião e, finalmente, Garoto, que segundo o próprio bandolinista correspondia àquele talento genial, mas que fazia música para músicos.[294] A maioria dos outros compositores presentes nesse caderno *Repertório trivial* tiveram suas trajetórias ligadas à cena do choro e/ou à herança do século XIX, seja através das valsas, modinhas e serestas, ou até mesmo do samba-canção. Da geração mais contemporânea, digamos assim, apenas Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes apareceram na lista do

[293] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.34) *Grifos da autora*
[294] Idem.

programa radiofônico, excluindo, por exemplo, Chico Buarque, um dos músicos que, ao lado de Edu Lobo, despertava um interesse todo especial em Jacob. O bandolinista fez comentários sobre ambos no depoimento prestado ao MIS em 1967, analisado anteriormente, além de ter gravado a canção *Carolina* de Chico no disco gravado ao lado de Zimbo Trio e Elizeth Cardoso.

De todo modo, ao destacarmos esse discurso de Jacob em seu programa pela Rádio Nacional queremos ilustrar, ao menos em partes, como determinadas cenas musicais referentes ao choro podem ser observadas, mesmo que diluídas em outras instâncias como nas emissoras de rádio, nos jornais e críticas referentes a elas. Em outras palavras, tentamos nos aproximar de que forma podemos compreender a amplitude que elas tomaram ao longo das décadas de 1940, 1950 e 1960 no Brasil, sejam aquelas cenas estritamente relacionadas ao mercado fonográfico por meio de gravações comerciais e dos fonogramas disponibilizados para o grande público, sejam aquelas disseminadas por meio da imprensa escrita através das críticas ou aquelas em que nossos personagens estiveram diretamente envolvidos.

Prosseguindo por esse aspecto de uma tradição que se articula com a manutenção de certas cenas musicais, em 1971 na coluna o "ABC do Sérgio", no Pasquim, temos uma matéria que trazia como tema principal a musicalidade do choro, ainda que esta ideia não aparecesse de forma explícita no texto de Cabral. Disposta em três pequenas partes, ela discorria sobre três verbetes que indicavam esse ABC relacionado com a música brasileira, proposto por Sérgio Cabral. Os verbetes eram Antônio Carlos Jobim, Baden Powell e o Choro. Mesmo que pareça inusitado destacarmos essa coluna, visto que nessa data tanto Garoto quanto Jacob eram falecidos e nossos recortes se concentram, sobretudo, nas décadas anteriores, ainda assim nesse ABC os dois músicos foram rememorados explicitamente. Vejamos um trecho e em seguida comentaremos:

> Houve um dia que Jacob do Bandolim ficou uma fera porque Chico de Assis lhe propôs uma reformulação do choro [...] Ele [Jacob] dizia que choro não dava mais pé porque era um tipo de música pra gente tocar e ouvir no quintal das casas suburbanas – e os quintais estavam acabando. Sendo assim, o choro é um gênero musical que já era. Mas o choro que Tom colocou no seu disco, chamado Garoto, numa homenagem ao grande violinista Aníbal Fernandes Sardinha [sic], o Garoto, me chamou a atenção para o diálogo Chico de Assis-Jacob do Bandolim.[295]

Inicialmente, dois aspectos desse excerto dizem respeito à composição e estruturação das cenas musicais articuladas com o choro. Em um primeiro momento, a ideia dos quintais e

[295] "ABC de Sérgio Cabral". *Pasquim*. Rio de Janeiro: ano 1971, ed. 83. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/124745/2194 Acesso em: 14 de ago. de 2024

das casas suburbanas onde ocorriam a reprodução dessa sonoridade bem como as possibilidades de transformações que impactaram boa parte dessa tradição. Em segundo, as composições desse gênero urbano que eram, então, apresentadas para o grande público; nesse caso o choro *Garoto* de Tom Jobim, terceira faixa do disco *Stone Flower*, de 1970, lançado nos Estados Unidos, aparecendo com o título *Choro*, uma composição feita em duas partes, na tonalidade de fá menor, na qual aparecem ideias melódicas que se aproximam da maneira que Aníbal Augusto Sardinha compunha, além de contar com frases interessantes construídas por meio da utilização de escalas de tons inteiros, frequentemente utilizada por compositores da tradição europeia romântica de fins do XIX e início do XX, como Claude Debussy, Maurice Ravel e outros.

Sobre o diálogo lembrado por Cabral, referindo-se a uma espécie de modernização do choro, o personagem Chico de Assis era músico, filho de um funcionário do Banco do Brasil chamado Francisco de Assis Carvalho da Silva, um destacado cavaquinista radicado em Brasília nos anos de 1960, conhecido como Six. O "Dr. Six", como era chamado, foi um dos fundadores do Clube do Choro de Brasília em 1977, em parceria com o citarista Avena de Castro, sendo que esta localidade se tornaria um centro de grande relevância não só para a história do choro, mas também para o desenvolvimento das cenas relacionadas com esse gênero, isso desde fins da década de 1970 até os dias atuais[296]. Jacob costumava visitar Brasília e seus amigos chorões, participava dos saraus promovidos pelo "Dr. Six", tendo morado na cidade por seis meses em 1967 para realização de tratamento após seu primeiro enfarte.[297]

Heitor Avena de Castro nasceu no Rio de Janeiro em dezembro de 1919, pouco mais de um ano após Jacob, sendo um dos únicos citaristas populares no Brasil. Profissionalizou-se em 1937 e integrou as orquestras do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e da Rádio Nacional. Teve uma atuação importante no cenário musical do choro, fazendo transcrições de obras eruditas e populares para a cítara.[298] Com coordenação artística de Rildo Hora, em 1969 o citarista lançaria

---

[296] "Além de ter sido um dos fundadores do Clube do Choro de Brasília (e seu terceiro presidente) Six tem uma importância enorme pelo intercâmbio que ele favorecia entre músicos da capital e músicos de renome nacional. Diversos músicos relatam que as rodas de choro promovidas por Six às vezes duravam 3 dias seguidos, e frequentemente contavam com a participação de músicos de várias partes do país, cuja presença era patrocinada por ele. Essa conexão com músicos do cenário nacional parece ter sido fundamental no fortalecimento do choro brasiliense" In: https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/choropatrimonio/acervos/acervo-six-francisco-de-assis-carvalho-da-silva/ Acesso em: 12 de out. de 2024.

[297] CLÍMACO, Magda de M. *Alegria dos chorões*: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília. Anos 1960 – Tempo Presente. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, 2008. (p.149)

[298] "Seu primeiro instrumento foi o piano. Porém, ao ouvir o músico Carlos Tyll tocando a cítara, Avena se apaixonou pelo instrumento e começou a estudar com o próprio Carlos Tyll. Nesse momento, Avena tinha apenas 12 anos. Mais tarde, se tornaria um grande inovador do choro ao incluir a cítara dentro do universo desse gênero musical". https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/choropatrimonio/acervos/acervo-avena-de-castro/ Acesso em: 12 de out. de 2024.

pela RCA Victor seu álbum de maior sucesso, *Avena de Castro Relembra Jacob Bittencourt* contendo músicas do bandolinista e duas composições dele próprio, *Papo de Anjo* e *Evocação a Jacob*, ambas dedicadas para Jacob, feitas no ano de seu falecimento. Em 1962,

> foi recebido juntamente com Jacob do Bandolim e o conjunto Época de Ouro pelo presidente João Goulart no Palácio do Planalto em Brasília. Em 1969, gravou pela RCA Victor o LP "Avena de Castro relembra Jacob Bittencourt;" homenagem ao bandolinista Jacob do Bandolim e lançado somente após a morte de Jacob ocorrida em agosto daquele ano. Esse disco contou com a participação de Jacob do Bandolim, em sua última gravação, na faixa "Três estrelinhas", de Anacleto de Medeiros [299]

A gravação da polca Três Estrelinhas se inicia com um anúncio feito por Jacob: "Três estrelinhas. Segunda. 1, 2, 3", marcando o *take* do registro e a contagem para a entrada dos músicos participantes. Nesta polca, composta em três partes pelo músico Anacleto de Medeiros, o famoso maestro da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, um dos pilares fundamentais para a história desse gênero urbano, observamos logo na parte a da música um dueto bem construído entre cítara e bandolim. O bandolim de Jacob executa a melodia principal e a cítara de Avena fica responsável pelos contracantos que ajudam a colorir melhor a atmosfera oitocentista recriada pela reprodução desta polca. Na contracapa do disco de 1969 aparecem outras informações significativas: "última gravação de Jacob do Bandolim como solista em estúdio profissional, realizada no PR STUDIO de Paulo Raimundo, em Brasília"; acompanhamentos: "feitos por Giovani Pache ao violão de sete cordas, José Alves da Silva (Dudu) no violão harmonizador, Raimundo de Brito ao cavaquinho e Vasconcelos no pandeiro"; além da preciosa apreciação do autor do texto que diz que "nas repetições de cada parte da música, Jacob improvisa no seu *estilo característico* que o consagrou como o *maior melodista do choro*".[300].

Outro ponto que se destaca nesse ABC de Cabral diz respeito à sua opinião relacionada àquilo que chamou de uma renovação, ou melhor, reformulação do choro. Para ele, "pelo menos três compositores já fizeram um choro que é um grande avanço em relação ao gênero tradicional"[301]; seriam eles Tom Jobim, João Gilberto e Baden Powell. A inclusão do violonista baiano nos parece ser uma devoção muito particular de Sérgio para com a genialidade do pai da bossa nova. Sua atuação musical, como sabemos, se deu predominantemente no universo do

---

[299] Ver: https://dicionariompb.com.br/artista/avena-de-castro/ . Acesso em: 12 de out. de 2024.
[300] Contracapa do disco *Avena relembra Jacob.* RCA Victor, 1969, 1 disco sonoro, 33 1/3rpm. *Grifos nossos*
[301] "ABC de Sérgio Cabral". *Pasquim.* Rio de Janeiro: ano 1971, ed. 83.

samba, samba-canção, bolero e, claro, da própria bossa nova e alguns outros ritmos com menor incidência em sua discografia.

Com relação à Baden, o nosso B da coluna de Cabral, sua atuação na Alemanha com longas temporadas seria mencionada pelo autor, ou seja, o fato do violonista colaborar com a expansão da cena musical do choro para o contexto internacional, além de gravações realizadas com o conjunto vocal francês "aquele conjunto bacana, *Swingle Singers*", registrando músicas de Pixinguinha. Neste sentido, podemos considerá-lo, então, muito mais próximo do universo do choro que João Gilberto ou mesmo Tom Jobim, embora seus maiores sucessos se dessem no campo dos sambas e afrosambas e, também, da música brasileira instrumental de maneira geral.

Por fim, dois outros artistas citados no ABC do Sérgio eram diretamente articulados com a ideia de modernidade no choro: "Abra-se uma exceção, evidentemente, para Pixinguinha e Ernesto Nazareth, que permanecem modernos". [302]

De toda forma, existe uma permanência e uma tendência de continuidade histórica das cenas musicais relativas ao choro. Notamos isso ao analisarmos aspectos da imprensa no Rio de Janeiro e São Paulo, determinados álbuns ou mesmo trajetórias artísticas específicas como as de Jacob do Bandolim ou Garoto. Assim sendo, após quinze anos do falecimento de Jacob, por exemplo, essas cenas ganhariam espaço no Pasquim por meio de outra homenagem prestada ao bandolinista, dessa vez pelas mãos de Hermínio Bello de Carvalho, amigo e produtor de alguns de seus espetáculos, um dos "cinco homens circunspectos" que ajudaram na homenagem prestada em virtude do septuagésimo aniversário de Pixinguinha, enfim, um entusiasta da cultura brasileira que de diversas maneiras colaborou com a disseminação do choro.

A matéria publicada em 1984, "Os saraus de Jacob: 15 anos", relembrava, então, parte importante das cenas musicais referentes ao choro, sobretudo quando ilustrava as sociabilidades decorrentes das reuniões musicais promovidas na casa do bandolinista, "maior e mais amplo e mais criativo músico depois de Pixinguinha e de Callado e de Nazareth". Ao localizar Jacob juntamente com esses três músicos representativos da história do choro e, para usarmos outra frase do autor, localizá-lo ao lado de "algumas dezenas mais", Hermínio recuperava a tradição desse gênero urbano, construída, nesse texto, sob uma racionalidade invadida de passagens emotivas, mas que serviam para reafirmar certos grupos sociais que constituíram a musicalidade do choro e dos ritmos relacionados a ele; provocadas, nesta lembrança específica, pelo som do

[302] Idem.

bandolim de Jacob, aquela "caixa de sonoras bruxarias [...] que impregnaria de influência os bandolinistas que iriam sucedê-lo, sem contudo jamais superá-lo". [303]

As imagens fabricadas por Hermínio ao longo texto apontam para aspectos particulares muito significativos não apenas da vida pessoal do bandolinista, esse "alquimista perseguido por uma insônia invencível", mas, ainda mais, para o impacto que suas atitudes, enquanto um defensor dessa tradição particular, teria para o universo do choro e, consequentemente, para as maneiras com que as historiografias relativas a esse objeto incorporariam esses sentidos:

> Em seu estúdio onde tudo, absolutamente tudo, ostentava suas digitais: a máquina de escrever adaptada para fichas elaboradas por ele, e que eram síntese das que mandava buscar nas bibliotecas do Vaticano, da Casa Branca ou dos museus que ele fazia fuçar com sua curiosidade inesgotável. Entravam as fichas no rolo da velha Remington e se ajustavam, milimétricas, e tinham até pentagrama para grafar a melodia principal. E serviam tanto para discos e livros e partituras como para recortes de jornais [304]

Assim, essa "curiosidade inesgotável" juntamente com "à sua busca da perfeição", outra das imagens confeccionadas por Hermínio na matéria do Pasquim, marcaria toda trajetória de Jacob que se recriou posteriormente, sendo também reconhecida por outros críticos como José Ramos Tinhorão: "se eu ia escrever sobre choro, me valia dos antigos, anteriores a ele. Mas, quando entrou Jacob, acabou o assunto [...] era um cara estudioso, curioso, sabia da coisa, virou a notícia histórica dos fatos, não era um músico qualquer, comum".[305]

Prossegue Hermínio com suas metáforas que delineiam pouco mais da atuação de Jacob: "se colocava majestático no centro da roda de choro [fazendo] surgir novas iluminuras do que há pouco era fosco e pardo", ou seja, o bandolinista imprimia algo novo que era notado não apenas pelos músicos que o acompanhavam (muitos teceriam comentários nesse sentido), mas também pelas pessoas que apreciavam sua arte de perto ou de longe, frequentando sua casa ou mesmo ouvindo seus discos e gravações disseminadas pelas rádios. A ideia de que Jacob se posicionava "no centro da roda de choro" vai além da simples questão de ser o líder de um regional qualquer; demonstrava que ele concentrava os caminhos e as possibilidades estético-musicais que àqueles que o acompanhavam deveriam adotar, já que ele "era ao mesmo tempo domador e fera", isto é, atuava bem nas duas frentes, seja como solista ou como acompanhador.

---

[303] "Os saraus de Jacob:15 anos". *Pasquim*. Rio de Janeiro, ed. 00789, ano XVI, ed.789, agosto de 1984. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/124745/28007 Acesso em: 14 de outubro de 2024.
[304] Idem.
[305] SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020 (p.296)

Outro ponto de destaque em "Os saraus de Jacob: 15 anos" aparece quando o autor fez comentários sobre o ato de improvisar na música, tão característico desse gênero em particular, uma ação em que as bruxarias de Jacob apareceriam com maior vitalidade. Hermínio recordava, então, uma passagem, no mínimo, instigante: "durante quase vinte minutos eu o vi improvisar sobre o "Chega de Saudade" de Tom Jobim. Os motivos se sucediam, sem se repetir, reinventados a cada compasso, rebordados com novos matizes, numa sucessão de voluptuosas camadas sonoras"[306]. Assim, temos aqui uma rápida descrição dessa prática musical corrente no mundo do choro que, de muitas maneiras, reafirmava a capacidade inventiva do músico, sua habilidade em recriar atmosferas sonoras partindo de um discurso musical prévio, sem, contudo, se repetir nesse processo, torná-lo enfadonho ou, até mesmo, uma prática que causasse algum desinteresse no público ouvinte, visto que o tempo utilizado (vinte minutos) ultrapassava muito os padrões estético-musicais da época.

As comparações traçadas por Hermínio Bello na parte final do texto chamam bastante atenção, provocando, no mínimo, certas inquietações e curiosidades em quem se debruçasse na leitura de sua laudatória homenagem. Argumentando em favor da genialidade do bandolinista e, por conseguinte, de sua inventividade, "aquele cromatismo dos fraseados que irão renovar a lembrança", Hermínio acomodava a figura de Jacob e seu enfeitiçado bandolim ao lado do bandoneon argentino de Anibal Troilo e suas releituras da música de Piazzola, "reinventando sonoridades no fole choroso"; o saxofone remendado de Charlie Parker, "impresso em cada sax que soprar sonolento ou viúvo no Harlem ou nos olhos de Paulo Moura"; e, até mesmo, nas vozes roucas e marcantes de Bessie Smith, Bille Holiday e toda comunidade afro-americana envolvida com os primórdios do blues norte americano, "outras negras que agonizaram suas vozes nos mais escuros becos da amargura".[307]

Enfim, para ele, a contribuição de Jacob e desses musicistas geniais destacados acima trazia "a música no seu estado mais impuro, cheia de cicatrizes e pus", ou seja, demonstrava a pureza de uma tradição habitualmente perpassada pelas oscilações e transformações de culturas populares, recheada de influências outras que demarcavam seu posicionamento e importância na constituição dos mundo sensíveis e de uma sonoridade *sui generis* que "arranhava as almas e as estriava e umedecia", já que o bandolinista era, na visão de Hermínio, aquele que "mais se expunha e se auto aniquilava nessa entrega...o mais inesquecível".[308]

---

[306] "Os saraus de Jacob:15 anos". *Pasquim*. Rio de Janeiro, ed. 00789, ano XVI, ed.789, agosto de 1984.
[307] Idem.
[308] Ibidem.

Agora, sobre Garoto, ao longo de sua vida ele esteve em diversos encontros musicais, ou seja, espaços de sociabilidades tais como os saraus promovidos por Jacob em sua casa que nos ajudam a compreender melhor sobre as cenas. No que diz respeito ao violonista, sua história e, em especial, sua atuação naquelas cenas musicais referentes pode ser mais bem observada a partir da criação do Clube dos Amigos do Samba (CAS), fundado no Rio de Janeiro no início dos anos 1950. De acordo com Jorge Mello, após uma noite animada na casa de Lauro Paes de Andrade, uma espécie de mecenas da época, Garoto, juntamente com George André e outros músicos, deram início a uma série de reuniões musicais que ficariam conhecidas entre seus participantes como "Samba Sessions", encontros que seriam um dos motivos que inspirariam a criação do Clube (CAS).

Frequentada por artistas como Ismael Silva, João Donato, Virginia Lane, Linda Batista, Avena de Castro, Billy Blanco, George André, Dolores Duran, Waldir Azevedo, Radamés, entre muitos outros, essas reuniões se tornariam um ponto de encontro significativo para as cenas musicais no contexto carioca de meados do XX já que agregavam artistas variados que detinham influências distintas e, consequentemente, serviriam para a expansão dessas cenas. O jornal Última Hora foi um dos periódicos que mais divulgou as atividades do clube através da coluna do crítico Paulo Medeiros, intitulada "Ronda dos Discos". Para termos uma noção da importância desse clube, pelo menos para todos aqueles que o circundavam de alguma forma; ao noticiarem a morte de Garoto na matéria "Morreu Garoto: uma expressão máxima da música popular", o texto fez questão de frisar, de modo curioso, diga-se de passagem, a participação dele no CAS: "fazia parte dos móveis e utensílios do Clube dos Amigos do Samba" relatando que "seu último sucesso em discos foi o famoso "São Paulo Quatrocentão" que vendeu nada menos que 700 mil discos[...] era uma das maiores glórias da Rádio Nacional".[309]

De todo modo, no início das atividades do CAS, antes de possuir uma sede própria, os encontros ocorriam em residências particulares, dentre as quais se destacaram as de Lauro Paes, George André e do jornalista Paulo Medeiros, um dos presidentes do Clube "que tem por fim a defesa de nossa música popular"[310]. Em matéria interessante do Última Hora, que tratava de uma possível decadência do samba, um dos gêneros centrais para adeptos do CAS, Paulo Medeiros denunciava não somente a invasão de ritmos estrangeiros e o "comercialismo" que estaria corrompendo a força do samba, mas também as atitudes de certos compositores que se

[309] "Morreu Garoto: uma expressão máxima da música popular". *Última Hora*. Rio de Janeiro, ed. 1186, maio de 1955. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/386030/24166 Acesso em: 22 de set. de 2024
[310] "Clube amigos do Samba". *Última Hora*. Rio de Janeiro, ed. 429, nov. de 1952. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/386030/10616 Acesso em: 4 de nov. de 2024

deixavam levar pela dinâmica da indústria fonográfica, ou como diria Jacob, "os bem montados esquemas de divulgação". Nas palavras do jornalista da coluna "Ronda dos Discos":

> _ Não há decadência do samba de maneira nenhuma. Bastaria, para provar essa afirmativa, apontar sucessos que aí estão [...] o que há, isso sim, é um comercialismo exagerado de certos compositores que abandonam o samba em benefício das versões de boleros, mambos, rubas [sic], etc., evidentemente mais fáceis e de colocação mais garantida [...] quando nos curarmos dêsse comercialismo, quando esses compositores que preferem as facilidades da música estrangeira se voltarem apenas para o samba, teremos uma força maior.[311]

Cerca de cinco anos antes, em 1948, a revista *O Cruzeiro* do Rio de Janeiro traria um texto de Fernando Lobo, jornalista e compositor, com o título "O Chôro está morrendo?". Nele, a ideia de estrangeirismos sonoros aparece, dessa vez por meio de expressões como "mesclas de fora e de outros ritmos", mesmo àquela que ocorre com ritmos "de dentro", brasileiros. Os "chorões de raça" citados por Fernado, ou seja, aqueles que não se deixaram contaminar com comercialismos, são poucos: Benedito Lacerda, Pixinguinha e Jacob do Bandolim e Radamés, "homem que sabe onde tem o nariz, respeita por amor esse ritmo nosso e a ele tem dado o melhor tratamento". Interessante notarmos a percepção do jornalista sobre as orquestras e as possibilidades sonoras advindas da reformulação dessas através da prática de novos arranjos: "quando escutamos Nazareth em modo de novos arranjos executados pelas nossas orquestras atuais, pasmamos de tanto desrespeito ao nosso grande mestre. Encontramos uma mistura de 'swing' dentro da melodia que ele criou".[312]

Talvez, mais curioso seria o fato de que nessa mesma página de *O Cruzeiro*, outra matéria, dessa vez sem nenhuma assinatura, tratava da ida de Ary Barroso para os Estados Unidos, contratado "para musicar uma revista teatral na Broadway" a partir do livro "The Amazonas Throne", da escritora alemã Bertita Harding, cujo tema central era a história dos Bragança no Brasil. O compositor, de um "prestígio incontestável", "levou com o seu nome o ritmo de nossa música popular e a impôs em condições positivas" na terra do tio Sam.

Retornando para o Clube dos Amigos do Samba após essa breve digressão, Paulo Medeiros descreveria, em outra matéria de 1953, um dos encontros em que estiveram presentes "alguns sócios fundadores do C.A.S.". Nesse encontro, que durou cerca de "quatro ou cinco

---

[311] "O samba em decadência? Por quê?". Apesar dos boleros, rumbas e versões. *Última Hora*. Rio de Janeiro, ed. 570, abril de 1953. Disponível em http://memoria.bn.gov.br/DocReader/386030/13400 Acesso em: 26 de set. de 2024

[312] "O Chôro está morrendo?". *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, ed.5., 1948. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/003581/56405 Acesso em: 16 de nov. de 2024

horas", Garoto e Chiquinho do acordeom abrilhantariam a reunião do clube: "Garoto, do violão e Chiquinho, foram praticamente os astros da festa. O Duo Surdina, já que o nosso querido Fafá está brilhando em plagas estranhas". A dupla transformou aquele encontro musical, ocorrido na pacata Rua Joana Angélica, no bairro de Ipanema, "quase num auditório de rádio. Era gente por todo lado, espalhada pelas calçadas, espalhada pela própria rua, eram carros que paravam atraídos pelo violão mágico de Garoto e pelo acordeon igualmente mágico de Chiquinho", para ouvirem "música da melhor. Música brasileira. Música, autêntica, do Clube dos Amigos do Samba".[313]

O escritor Ruy Castro, na biografia de Dolores Duran, uma das integrantes do Clube dos Amigos do Samba, relata sobre a importância que esses novos espaços de sociabilidade ganhariam transformando as cenas musicais cariocas, tratando de localidades que reproduziam a música popular brasileira ou estrangeira; especialmente as boates e cassinos que acabariam modificando as tendências estético-musicais em voga naquela década. Sobre o CAS, ele nos diz que "às vésperas de começar no Vogue [uma das boates dos anos 50], Adilea cantou alguns boleros (em espanhol, naturalmente) no apartamento de Lauro Paes de Andrade [um dos fundadores do CAS]. No embalo do momento, Lauro sugeriu-lhe adotar o nome de Dolores Duran."[314] Noutra passagem relembra o que seria os primórdios da fundação do Clube, "algumas das reuniões sociais mais sofisticadas do Rio":

> Por sua frequente participação nos chás dançantes do Fluminense, onde era acompanhada pelo conjunto do maestro Lindolpho Gaya, Adilea começou a ser convidada para cantar em algumas das reuniões sociais mais sofisticadas do Rio. Entre elas, as de Heloisa e Lauro Paes de Andrade, ele, engenheiro, por cuja cobertura na rua Miguel Lemos, em Copacabana, passavam os amigos do casal, como Radamés Gnattali, o violonista Garoto e os jovens compositores Klecius Caldas e Armando Cavalcanti[315]

Em suma, além de Garoto, a presença de maestros arranjadores importantes da música brasileira como o maestro Gaya e o próprio Radamés impactaram nas sonoridades que o choro apresentava nas diversas gravações, assim como nas cenas musicais cariocas que, dentre outras questões, colaboravam para modificar a natureza do gênero, circulando em ambientes modernos ou mesmo misturando tendências sonoras mais modernas com os aspectos mais tradicionais do estilo, gerando, assim, abordagens inovadoras que marcariam essa história.

---

[313] "Amigos do Samba". Ronda dos Discos. Paulo Medeiros. *Última Hora*. Rio de Janeiro, ed. 609, junho de 1953. Disponível em http://memoria.bn.gov.br/DocReader/386030/14122 Acesso em: 15 de set. de 2024
[314] CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem*: A História e as Histórias do Samba-Canção. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.
[315] Idem.

3.4 – Coda: uma condução para o encerramento

Assim como na música, uma *coda* serve para retomar ideias discutidas anteriormente nas seções que a precederam, gerando um efeito de recapitulação do argumento musical que reestabelece a mensagem sonora que se quis transmitir. Segundo a teoria musical, uma *coda* pode chegar a ter o mesmo impacto de uma seção específica (basta pensarmos nas construções de Beethoven para identificarmos essa capacidade) mesmo que sua função principal seja a de retomar ideias tratadas anteriormente, no sentido de amarrar, para não dizermos dar sentido, não somente as ideias sonoras criadas, mas também entrelaçar a percepção dos ouvintes para aquilo que se desejou comunicar.

Isto posto, iniciamos nosso capítulo com a análise de duas reportagens sobre o choro *Tico-Tico no Fubá* de Zequinha de Abreu, publicadas no *Correio Paulistano*, no decorrer dos anos de 1940. Tentamos demonstrar como esta música mobilizou energias locais conjuntamente com um contexto internacional específico, delineado, especialmente, a partir dos produtos que a indústria cultural oferecia para o público consumidor; vindos, nesse caso, tanto das rádios e do universo dos discos, quanto do cinema norte americano. Dessa forma, quisemos ilustrar como uma cena, nas palavras de Straw, "mobiliza energias locais e aciona essas energias em múltiplas direções"[316], o que pudemos verificar a partir da circulação de *Tico-tico* pelo mundo do entretenimento urbano quando identificamos o impacto que ela teve nos atores envolvidos com os tais negócios da música: artistas e músicos, de um lado, e aqueles responsáveis por sua distribuição; isto é, editores, produtores, críticos, gravadoras, associações de classe, jornalistas e, neste caso particular, os herdeiros de Zequinha. .

Entretanto, "em função de uma variedade de perspectivas interdisciplinares que ela consegue aproximar", uma cena, além "de falar da teatralidade da cidade", detém a capacidade de colaborar para a formação de identidades coletivas que se criam ao seu redor, transformando o espaço público, realocando os músicos envolvidos nela, o público consumidor, produtores e gravadoras, entre outros atores, transformando, assim, a produção e o consumo a fim de garantir novos mercados para indústria cultural e, em particular, para a indústria fonográfica.[317]

Neste sentido, pensamos como os espaços de sociabilidade que se aproximavam da musicalidade do choro (serenatas, saraus, subúrbios e quintais, além das próprias rádios e discos) puderam informar mais sobre as cenas relacionadas, impactando as trajetórias de artistas

[316] STRAW, Will. In: SÁ, Simone P.; JUNIOR, J. Janotti (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, São Paulo: Anadarco, 2013. (p.12)
[317] Idem

como Jacob e Garoto, redirecionando suas escolhas, atuação, formas de pensar e criar a música; como também modificando as dinâmicas articuladas com os novos espaços incorporados por essa musicalidade (cassinos, boates, entre outros); influenciando, sobretudo, aspectos estéticos e musicais através da disseminação de repertórios modernos que abarcavam novas formas de se adequar seus elementos e, principalmente, arranjar o discurso musical naquela época.

Sobre isso, também tratamos dos papéis que arranjadores como Pixinguinha e Radamés Gnattali tiveram para com a história de nossa música popular, ilustrando, nesse movimento, certas ideias pensadas por Santuza Naves que nos indicavam uma estética do excesso ou uma estética da simplicidade, observadas nas composições desses músicos e, mormente, nos arranjos produzidos por ambos. Ademais, mostramos parte das relações entre eles e nossos personagens centrais para essa pesquisa, tentando, de algum modo, captar em qual medida essas influências, ou melhor, mediações, seriam responsáveis pela contribuição moderna para a música do choro.

Na entrevista concedida ao Pasquim, tratamos de concepções musicais e do que pensava Radamés frente a modernidade que atingia a música popular brasileira, da performance de Jacob nas rodas de choro, dos improvisadores que podiam atuar em qualquer contexto, da relevância de Garoto para o surgimento da bossa nova, das possíveis influências do jazz americano na música de Radamés e outros artistas, bem como os estrangeirismos sonoros que acompanhavam a dinâmica da indústria fonográfica brasileira modificando os afetos e os gostos.

Por fim, analisamos mais pausadamente dois álbuns, *Garoto Revive Ary Barroso em Alta Fidelidade* e *Pixinguinha 70* que traduziram as transformações ocorridas nessa tradição urbana particular, seja por meios tecnológicos como no disco de Garoto, seja por combinações sonoras e arranjos peculiares que apareceriam nas mediações de Radamés e do próprio Jacob no disco do MIS/RJ. Ademais, visualizamos parte da extensão das cenas musicais referentes ao choro observando a atuação de Jacob nas rádios e a presença de Garoto em associações musicais como o CAS, além de matérias publicadas em periódicos importantes para o choro como as de Sérgio Cabral e de Hermínio Bello de Carvalho.

Na seção seguinte, prosseguiremos com comparações que visam aprofundar a narrativa e os discursos musicais acerca do choro, com ênfase nas músicas de Garoto e Jacob, explorando conexões entre elas tendo como pano de fundo as ideias de tradição e modernidade percebidas através dos sons. Durante esse capítulo, destacamos composições que enriquecem o arcabouço sonoro para os estudos comparativos, sem perder de vista algumas teorias que fundamentam e se relacionam com a prática da apreciação musical, considerando sempre nosso recorte histórico proposto e suas respectivas problematizações traçadas.

CAPÍTULO 04 – APRECIAÇÃO MUSICAL E OUTRAS COMPARAÇÕES

4.1 – Introito: elementos musicais, forma e estrutura do choro

> *"A música deve ter a sua própria justificação, de modo que uma pessoa que desconhecesse a história não tivesse por isso o seu prazer diminuído. Em outras palavras, a história não pode ser senão uma atração extra."*
>
> *(Aaron Copland)*

Neste capítulo, convidamos os leitores para prepararem os ouvidos a fim de se obter um melhor proveito do texto e das ideias propostas aqui combinadas com os sons que analisaremos. Como nosso exercício ao longo dessa pesquisa se deu através da prática da comparação entre as trajetórias de Garoto e de Jacob do Bandolim, estenderemos nossos esforços para observar pouco mais disso; desde grupos musicais que colaboraram para formatação de uma sonoridade, digamos, mais madura de ambos (como nos casos do Trio Surdina e do Conjunto Época de Ouro), com gravações que se tornaram paradigmáticas de alguns gêneros urbanos praticados por eles, até análises de composições que nos apresentam elementos tradicionais e/ou modernos em seus discursos, contribuindo para uma apreciação musical mais efetiva, especialmente no que tange ao choro e sua história relacionada com a atuação desses artistas e, por consequência, com as noções de tradição e de modernidade incluídas na música produzida por cada um.

No que diz respeito à apreciação musical como prática de análise e aferição de saberes que vão além de um juízo de valor mais automático, digamos assim, no qual as categorias epistemológicas se resumem mais em uma noção de gosto, transitando por valores mais subjetivos ao invés de uma prática onde prevaleça uma racionalidade objetiva que nos permita compreender melhor o que observamos nessas músicas, estabelecendo, portanto, um arcabouço teórico mais consistente; para o compositor norte-americano Aaron Copland, por exemplo,

> Todos nós ouvimos música de acordo com as nossas aptidões variáveis. Mas, para utilidade da análise, o processo completo da audição pode se tornar mais claro se nós o decompusermos nas suas partes componentes. Sob um certo aspecto, todos nós ouvimos música em três planos distintos. À falta de terminologia mais exata, poderíamos chamá-los de (1) *plano sensível*, (2) *plano expressivo*, (3) *plano puramente musical.* A única vantagem de dividir dessa maneira o processo auditivo é a visão mais clara que se pode ter da maneira como se ouve.[318]

[318] COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender Música*. Trad. Luiz Paulo Horta. São Paulo: É Realizações, 2013. (p.25) *Grifos nossos*.

Ainda que seja uma divisão pouco precisa, essa terminologia criada por Copland nos serve como um guia facilitador para nossos esforços analíticos já que visam apreciar de maneira mais sistemática as músicas ao subdividi-las em planos que viabilizam os saberes manejados em uma prática analítica dessa natureza. Assim, tentaremos ao longo deste capítulo combinar o que pudermos aferir desses planos destacados pelo compositor no sentido de compreendermos um pouco mais dessas criações musicais que transformaram parte de nossa música urbana e de que modo elas podem ser mais bem problematizadas.

Isso posto, a música detém quatro elementos centrais que devem ser compreendidos, ou ao menos, percebidos para que qualquer análise avance em seus resultados. Como Copland nos chama atenção, "o ritmo, a melodia, a harmonia e o timbre ou colorido tonal. Esses quatro ingredientes são a matéria-prima do compositor"[319]. Acrescentamos a eles um quinto ingrediente que se mostrou vital no decorrer da história da música advinda da tradição europeia: a forma. Em nosso caso específico *a forma rondó* no choro. Constituindo aquilo que podemos chamar de arquitetura geral da música, ou seja, a estrutura constitutiva que sustenta a matéria musical, isto é, o ritmo, a harmonia e a forma, acrescidos da melodia, se tornam suportes específicos na linguagem musical que sustentam todo o discurso instituído através do arranjo e, por conseguinte, da disposição desses elementos na narrativa. Por outro lado, eles colaboram para que a estrutura dessa arquitetura de sons se mantenha firme, autossuficiente, ou mesmo, mais completa.

Portanto, quando pensamos na estrutura do gênero choro devemos ter em mente como podem funcionar esses elementos estruturantes em relação uns aos outros, ao ponto de sermos capazes de perceber em que medida eles interagem com a nossa percepção e contribuem para a apropriação daqueles planos estabelecidos pelo compositor norte-americano. Ou seja, devemos ter uma habilidade para posicioná-los frente ao discurso musical propriamente dito e, mais ainda, enxergarmos como essas estruturas são diretamente responsáveis pela fluidez das ideias sonoras evocadas, seja pela capacidade de transitar entre e propor texturas musicais díspares, seja reafirmando um interdiscurso musical prévio; isso, claro, de maneira que a mensagem proposta não se perca em meio a uma rigidez formal que porventura possa afastá-la do espectro de sensibilidade popular, por assim dizer.

---

[319] COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender Música*. Trad. Luiz Paulo Horta. São Paulo: É Realizações, 2013. (p.39)

Em outras palavras, ao reconhecermos aquilo que Almada chamou de "estrutura óssea do choro"[320] podemos apreciar mais suficientemente boa parte dos recursos disponíveis aos compositores desse gênero, além das relações prováveis e recorrentes entre esses recursos, o que, entre muitas outras questões, colabora na formatação dessa tradição em particular e, por extensão, em sua continuidade histórica.

Assim, quando destacamos a *forma rondó* para a análise do choro brasileiro e para o entendimento de sua construção singular e, sobretudo, consolidação dessa tradição particular, precisamos ter em mente o funcionamento dessa fórmula musical (AABBACCA) aplicada nesse gênero urbano brasileiro. Desse modo, uma das características centrais desta forma seccionada consiste, então, na "criação de um fluxo ininterrupto de música"[321] através da inserção de repetições do tema (refrão) propondo variações sobre ele, elaborando digressões sonoras que mantém os ouvintes interessados no discurso musical trabalhado, ou seja, gerando um contraste necessário e efetivo para a manutenção de sentido e interesse no discurso musical. Desse modo, Almada nos diz ainda que:

> Sem similares em relação a outros gêneros da música popular, a estrutura de um choro (e dos outros estilos correlatos, como a polca, o xótis, o maxixe instrumental, o tango brasileiro, a valsinha) adota a chamada *forma rondó*. O rondó é uma das mais antigas estruturas utilizadas na organização de um discurso musical. Consiste basicamente numa parte ou tema principal (também chamado refrão), que sempre retorna após intervenções contrastantes de outras partes (ou temas).[322]

Entretanto, essas intervenções contrastantes não apenas garantem o interesse por parte dos ouvintes como servem para ampliar uma técnica de execução essencial para os praticantes desse ritmo, isto é, incentivam e tornam o improviso como um elemento estruturante que integra a performance do choro, que contribui para um equilíbrio substancial entre as partes, gerando, dessa maneira, uma fluidez sonora mais efetiva. Portanto, o ato de improvisar no choro perpassa um roteiro já formalizado que deveria garantir a linguagem própria do estilo, respeitando, então, o equilíbrio e a fluidez entre as seções, assim como o balanço entre repetição e inovação, talvez em uma justa medida entre elementos tradicionais e elementos modernizantes.

De todo modo, outras características da arquitetura geral de um choro devem ser melhor compreendidas como o tamanho das seções, as relações tonais entre elas, as frases evocadas, as

---

[320] ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006 (p.3)
[321] COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender Música*. Trad. Luiz Paulo Horta. São Paulo: É Realizações, 2013 (p.104)
[322] ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006 (p.8)

unidades rítmicas trabalhadas tanto pela melodia quanto pelo acompanhamento, os motivos melódicos, os inícios e fechamentos de cada uma daquelas seções, as transições e cadências empregadas nelas, possíveis modulações adotadas em certas músicas, entre outros fatores que nos ajudam a obtermos uma apreciação musical mais significativa.

Como tentamos demonstrar ao longo deste trabalho, tanto Garoto quanto Jacob se utilizaram de determinados recursos técnicos, composicionais, idiomáticos etc., que ora se aproximaram mais de elementos tradicionais e ora se distanciaram deles, o que nos provoca uma reflexão sobre o porquê tiveram suas imagens, digamos, congeladas ao longo da história particular do choro: como sabemos, Garoto enquanto um moderno e Jacob um tradicionalista. Essas imagens podem ser facilmente questionadas quando apreciamos, por exemplo, *Meu Cavaquinho* de Garoto, um choro bem tradicional em seus motivos melódicos, mas construído em duas partes; e *Gostosinho* de Jacob, um choro também tradicional construído em três partes, mas que incorpora elementos modernos importantes como certas modulações que deslocam, em partes, a fluidez do discurso musical. Analisaremos essas músicas em detalhes na próxima seção deste capítulo.

Assim, um choro tradicional, agora visto em seu plano puramente musical seria constituído, então, a partir desse esquema explicado a seguir por Almada:

> O rondó da polca-choro cristalizou-se numa forma-padrão que consiste, geralmente, em três partes com 16 compassos cada. A primeira (ou parte A) é a principal, o refrão acima mencionado. É apresentada quatro vezes durante a execução de um choro: as duas primeiras em *ritornelo*, na abertura, as duas outras intercalando as entradas das partes B e C (que também são apresentadas com as suas respectivas repetições). Este seria o esquema de um choro típico.[323]

Obviamente, esses esquemas típicos também comportam outras nuances, incorporando elementos que nos permite ampliar toda essa esquematização prévia, sem, contudo, perder sua característica essencial. Partindo do exemplo mencionado por Almada, muito embora as partes em 16 compassos representem boa parte do repertório do choro tradicional, ainda assim não são a única maneira de organização de choros dessa natureza, ou seja, temos choros tradicionais constituídos por 32 compassos que estruturam seus motivos melódicos em um espaço mais dilatado, propondo frases maiores como em *Dolente* de Garoto ou mesmo em *Simplicidade* de Jacob.

---

[323] ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006 (p.9)

Neste sentido, Mário Sève, importante pesquisador e músico, elaborou um trabalho muito significativo para a análise do choro de maneira geral e a compreensão de seus padrões de recorrência[324] que perpassa não apenas a observação do estilo dos principais compositores do gênero através de um levantamento estatístico de estruturas e de tonalidades frequentemente empregadas nos mais diversos choros produzidos por eles, colaborando para o entendimento desses recursos técnicos que ajudam a construir melhor sua fraseologia específica.

Sobre a fraseologia do choro, este nível formal intermediário que se desenvolve entre a microforma (células e motivos) e a macroforma (estrutura geral), precisamos considerar ainda os gestos de repouso e movimento na condução de uma ideia musical qualquer, ou seja, torna-se necessário o entendimento dessas características que nos indicam a dinâmica estabelecida entre *thesis* e *arsis* , conceitos advindos da poética grega que, entre outras questões, contribuem para uma observação mais qualificada dos períodos e sentenças desenvolvidos em um discurso musical e, por conseguinte, para uma apreciação musical mais racionalizada. No caso do choro, esse diálogo frequente entre uma parte forte acentuada (*thesis*) e sua elevação não acentuada (*arsis*), colabora diretamente no desenho adotado pelas melodias traçadas pelos compositores. Almada pensa acerca desse movimento como uma sucessão de motivos melódicos que se desenvolvem entre "picos" e "vales".[325]

Vejamos como pode funcionar esse modelo no caso da música *Noites Cariocas* [326], talvez o choro mais emblemático de Jacob do Bandolim, construído em duas partes, no padrão sambado[327]:



Figura 11: Trecho inicial da partitura de Noites Cariocas.

[324] SÈVE, Mário. *Fraseado do choro*: uma análise de estilo por padrões de referência. São Paulo: Irmãos Vitale, 2021.
[325] ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006 (p.12)
[326] Existe um samba intitulado *Salão Azul* de Henrique Batista e Marília Batista, no qual podemos observar uma proximidade melódica marcante com *Noites Cariocas* , tanto em trechos da primeira parte quanto ao longo da segunda. Recomendamos a audição: IMS. Instituto Moreira Salles: *Discografia Brasileira*. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/73835/victor-80-0204. Acesso em: 28 de set. 2024.
[327] Para uma melhor compreensão do choro no padrão sambado ver: SÈVE, Mário. *O choro no estilo sambado*: padrões rítmicos e fraseado musical. Debates, Rio de Janeiro, n. 17, p. 219-249, nov. 2016.

Os motivos melódicos se desenvolvem a partir da combinação de desenhos ascendentes e descendentes, propondo um jogo de perguntas e respostas que impulsiona os ouvintes na direção da dinâmica estabelecida por meio das noções de *thesis* e *arsis*, contendo, ainda, pausas entre os enunciados propostos e suas respectivas variações que, de certa maneira, acentuam o caráter dialógico desses desenhos melódicos arquitetados por Jacob. Ademais, o caminho harmônico adotado pelo compositor também reforça essa dinâmica entre repouso e movimento construída pela melodia, já que os acordes utilizados nessa parte inicial variam entre o centro tonal da peça (Sol Maior) e suas dominantes principais e secundárias (acordes de Ré Maior com a sétima menor, Sol diminuto e Mi Maior com a sétima menor).

A variação da ideia motriz, localizada a partir do quinto compasso, incorpora menções alteradas da célula principal, cujo mote encontramos nos compassos 1 e 2 em movimento ascendente e nos compassos 3 e 4, em um movimento descendente. Logo, esses recursos composicionais dispostos na narrativa musical ilustram parte do vocabulário adotado por Jacob, provocando um misto interessante entre repetições e variações que, de certo modo, facilita a compreensão dos ouvintes no que tange a mensagem comunicada por esse choro, garantindo ainda a possibilidade de reter mais assertivamente na memória essas construções sonoras.

Assim sendo, a ideia de "picos" e "vales" aparece claramente nessa construção melódica de *Noites Cariocas*, tornando a apreciação desse choro sambado mais qualificada e abrangente. Outra questão importante diz respeito a fraseologia aplicada nesse choro, sendo que nela "são especialmente relevantes duas dessas estruturas, o período e a sentença, que resumem a quase totalidade das possibilidades de construção fraseológica das partes"[328]. Neste caso temos, então, uma sentença proposta por Jacob do Bandolim já que

> as frases aparentadas apresentam-se em sequência (na maioria dos casos o enunciado é sucedido não por uma repetição, mas por uma espécie de resposta, solidamente aparentada a ideia motriz ou proposta sobre uma outra harmonia), seguindo-se um complemento contrastante e o desfecho cadencial.[329]

A segunda parte de *Noites Cariocas* ocorre no centro tonal da subdominante da peça, isto é, na tonalidade de Dó Maior. Ali, são exploradas cadências perfeitas que finalizam as sentenças, além de uma rápida modulação para a tonalidade de Mi Maior, causando um efeito surpresa nos ouvintes, mas que se desenvolve com uma fluidez natural que não interrompe o fio condutor das ideias propostas pelo compositor, bem como o jogo entre perguntas e respostas

[328] ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006 (p.15)
[329] Idem.

presente nessa melodia. Este choro termina, então, com uma *coda* expressiva desenvolvida por meio de uma sequência de acordes dominantes e de unidades sincopadas dispostas na melodia que enfatizam melhor a ideia de movimento proposta ao longo desse choro, além de contribuir para o colorido rítmico adotado por meio de breques intencionais que ampliam a beleza do discurso musical construído.

De todo modo, na melodia principal da primeira seção, há momentos em que o fluxo melódico se apoia no uso de *cambiatas*[330] para criar esse jogo dialético entre tensão e resolução no discurso musical. Em certas passagens ornamentadas, por exemplo, Jacob frequentemente introduz notas dissonantes antes mesmo de resolvê-las numa consonância dada através de uma nota pertencente ao acorde que deve soar na harmonia em determinado momento da narrativa. Em outras palavras, uma nota que esteja um semitom abaixo da nota consonante pode ser utilizada como transição nesse fluxo melódico sem alterar a ideia motriz pensada.

Prosseguindo com as noções relativas à apreciação musical em um amplo sentido, no que tange aos aspectos rítmicos e suas variações, o choro pode ser compreendido como um lugar de experimentações que privilegiam as subdivisões das unidades de tempo, apresentando uma gama de células rítmicas que funcionam como pequenos padrões rítmicos que servem de apoio para a construção de frases e, também, para estruturas maiores. Essas células funcionam como unidades fundamentais que podem ser repetidas, variadas e/ou combinadas para se criar ritmos mais complexos. Pensemos nelas como espécies de blocos de construção que contribuem para edificar um determinado ritmo que confere uma roupagem singular para uma criação musical qualquer interferindo, ainda, em sua reprodução.

Sendo assim, essas unidades fornecem coesão e sentido para se estabelecer a identidade rítmica de uma composição. Vale lembrarmos que diversos gêneros musicais são reconhecidos justamente pelo emprego de certas células rítmicas características que nos indicam quais caminhos serão adotados e de que maneira eles interferirão no estilo reproduzido através delas. Além disso, essas células rítmicas são, ainda, essenciais no processo de improvisação, ajudando os músicos não apenas na criação de frases que contém ideias musicais (rítmicas e melódicas) que serão desenvolvidas através dessa prática, mas influenciam o estilo e o sotaque que serão contemplados nesse improviso e, também, nos recursos composicionais empregados.

---

[330] Uma das definições de *cambiata* pode ser conferida no trabalho de Almada. Sendo assim, "*cambiata*: também conhecida no jargão da música popular como resolução indireta, é uma fórmula derivada da prática do contraponto renascentista, na qual a nota de resolução é "cercada" ascendente e descendentemente por inflexões distanciadas por grau conjunto [...] a cambiata, em suas inúmeras variantes, é talvez a mais característica e a mais recorrente das fórmulas melódicas empregadas em choros." *In*: ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006. (p.33)

Portanto, essas unidades métricas referem-se, grosso modo, às divisões rítmicas que servem para organizar mais adequadamente o tempo no interior de uma composição qualquer, ajudando em sua estruturação, suscitando um senso de ordem e de fluidez necessária para que uma mensagem seja devidamente comunicada. Ademais, essas unidades métricas geralmente afetam o modo como as frases musicais serão percebidas pelos ouvintes, criando, assim, uma ideia musical mais completa. Neste sentido,

> As células rítmicas apresentadas a seguir têm uma importância fundamental na linguagem do choro. Sendo as menores unidades construtivas possíveis, e uma vez combinadas a outras, resultam no tecido de uma ideia melódica autônoma. Serão subdivididas entre principais (mais características) e secundárias (de apoio) [331]



[332]

Figura 12: Exemplos de figuras rítmicas do livro A estrutura do choro de Carlos Almada.

Almada argumenta ainda que a combinação dessas pequenas unidades confere sentido e precisão nos ritmos almejados pelos compositores de choro, estando dispostas nas mais variadas associações sonoras que garantem uma profusão rítmica especial para a execução do acompanhamento no choro.

Outro ponto importante que devemos considerar numa apreciação musical diz respeito à funcionalidade que as notas da melodia detêm frente ao contexto musical criado. Cada nota pode assumir, então, funções distintas que enriquecem os comportamentos sonoros propostos pelos compositores, ampliando o discurso. Dessa maneira,

---

[331] ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006 (p10)
[332] Idem. (p.10)

> uma nota qualquer de uma melodia, em relação ao acorde ao qual está associada, pode exercer três tipos de função (seria equivalente dizer que a nota em questão pode ter três tipos de comportamento): ela pode fazer parte do acorde (ser uma das notas do arpejo), ser uma inflexão melódica ou uma tensão harmônica (nona, décima primeira ou décima terceira em relação ao acorde em vigor).[333]

Ou seja, as funcionalidades assumidas pelas notas que integram a melodia variam conforme a situação em que estão dispostas nas estruturas das frases relacionadas com a harmonia estabelecida. Esses comportamentos são extremamente significativos para qualquer análise na medida em que nos informam mais daquilo que o compositor teve como intenção criar e comunicar através da narrativa musical. Neste sentido, podemos destacar rapidamente a música *Migalhas de Amor* de Jacob do Bandolim, um choro construído em duas partes na tonalidade menor em que logo após a *anacruse*, termo que se refere a uma nota ou grupo de notas que ocorre antes do tempo forte do compasso inicial de uma música, a nota da melodia repousa numa tensão marcante com a harmonia, gerando um motivo melódico que representa um certo choque auditivo já que essa nota se encontra num intervalo de sétima maior executado sobre um acorde menor. Aliás, na segunda parte desse choro a nota repousa em uma sétima maior sobre um acorde maior, ilustrando uma criação moderna para o estilo. De Garoto, podemos destacar aqui o choro *Jorge do Fusa*, construído em duas partes, que apresenta escalas aumentadas em passagens rápidas na melodia, ou seja, uma construção de um caráter exótico para a linguagem do choro, gerando assim um som intrigante e, até mesmo, incomum para esse gênero musical urbano.

Por fim, a discussão entre gênero e estilo merece um pequeno espaço nessas breves considerações sobre apreciação musical vista pela perspectiva da subárea de história e música. Neste sentido, separamos um trecho do livro de Mário Sève que ilustra bem essa questão e nos propõe reflexões importantes para sua aplicação:

> Cada gênero possui formas típicas, mesmo que o inverso não seja verdadeiro. As regras formais e técnicas têm um papel importante em todos os gêneros musicais. Há regras que têm um código escrito, em tratados teóricos ou manuais, e outras repassadas por tradição oral, como acontece no choro. Cada gênero possui um estilo definido por regras próprias. Poderíamos dizer que o gênero choro está associado a um "estilo chorado", este definido por um conjunto de procedimentos, padrões de recorrência e regras próprias.[334]

---

[333] Ibidem. (p.29)
[334] SÈVE, Mário. *Fraseado do Choro*: uma análise de estilos por padrões de recorrência. São Paulo: Irmãos Vitale, 2021. (p.39)

Em síntese, podemos resumir essa seção dizendo que a narrativa musical de modo geral se refere, então, à maneira como uma determinada composição conta uma história transmitindo ideias através de elementos sonoros que muitas vezes exploram o contraste possível aplicado em diferentes temas, buscando um equilíbrio essencial para se construir uma obra de arte, por assim dizer. Como em uma narrativa literária ou mesmo visual, a música também se organiza em uma macroestrutura, apresentando ainda intervenções contrastantes e desenvolvimentos de certos argumentos sonoros que criam e elaboram um enredo que, ao menos, tem a intenção de cativar e prender a atenção dos ouvintes.

A narrativa musical, portanto, é capaz de evocar emoções precisas, mesmo quando não há palavras envolvidas e os compositores adotam, ou não, ao longo desse processo, tonalidades maiores e/ou menores para efetivar suas ideias sonoras, explorando ainda mudanças de intensidade, andamento, etc., trazendo ornamentações que alteram a dinâmica geral da peça no sentido de transmitir sentimentos como alegria, tristeza, raiva ou esperança etc., o que em teoria musical pode ser compreendido como o campo de estudo do *ethos* de cada obra.

A estrutura formal organiza os eventos musicais em uma sequência que dá sentido para toda essa história sonora. A linha melódica pode, então, ser vista como uma voz principal dessa narrativa que expressa sentimentos e estabelece conexões junto das conduções harmônicas que direcionam toda a mensagem para aquilo que foi pretendido pelo compositor. As mudanças harmônicas podem, enfim, gerar uma tensão (conflito), um suspense ou uma resolução (ponto final). O ritmo pode adicionar um dinamismo e movimento, como em momentos acelerados (ação) ou lentos (reflexão). As variações de dinâmica entre aspectos fortes e suaves (piano) ajudam na criação de efeitos dramáticos em determinada música e, por vezes, servem para exaltar características que elaboram as surpresas sonoras nessa história.

Enfim, retornando para a obra desses autores, lembramos aqui que a bagagem musical de ambos é relativamente extensa e, até o momento, contamos com cerca de 120 títulos de autoria de Jacob do Bandolim[335]; e Garoto, com 233 composições levantadas pelo seu biógrafo Jorge Mello.[336] Pelo lado do bandolinista, contamos dez parcerias, sendo duas com Luiz Bittencourt, *Inocência* e *Jamais*, sambas-canção; três valsas ao lado de Pedro Caetano; *No teatro d'alma*, junto de Valdo de Abreu; *Valsa*, com Amador Pinho, *Chuva de Estrelas*; *Mulher Vaidosa*, ao lado de Torres Homem, um tango canção, em parceria com Henrique Orcinoli e,

[335] Instituto Jacob do Bandolim. *Caderno de composições de Jacob do Bandolim*, *vols. 1e 2*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.
[336] Violão Brasileiro. *Confira a musicografia completa de Garoto.* 28/06/2015. Disponível em: https://www.violaobrasileiro.com/blog/confira-a-musicografia-completa-de-garoto/46. Acesso em: 28 de set. 2024.

por fim, o samba *Meu Lamento é meu samba* com Ataulfo Alves. De toda sua produção, temos, então: 63 choros, 22 valsas, 11 sambas, 5 frevos, 4 polcas, 4 sambas-canção, 2 mazurcas, 2 partidos alto, 1 coco, 1 tango-canção, 1 *schottisch*, 1 maxixe, 1 estudo, 1 ponteado.[337]

Já a produção musical de Garoto, bem mais extensa e variada, conta com maior número de parceiros dentre os quais destacamos aqui Luiz Bittencourt nos choros *Amoroso* e *Indiferença*, no foxtrote *Melodia do céu* e na música *Suplicando*; e, seu principal parceiro e amigo, José Vasconcelos, o famoso humorista, "imitador das mil e uma vozes" como se referia a imprensa da época. Ao lado dele fez canções que marcaram a história da música popular brasileira como *Nick Bar*, a letra de *São Paulo Quatrocentão*, entre outras.

A fim de organizarmos pouco mais de nossas análises musicais e orientarmos os leitores nesse território, deixaremos uma lista prévia com as composições que serão apreciadas nas seções subsequentes. Escolhemos músicas que possam representar não apenas a variedade de ritmos e estilos pelos quais esses artistas transitaram, mas também a utilização de recursos e de estratégias composicionais que empregaram, ilustrando ideias sonoras que dialogaram tanto com os aspectos tradicionais e modernos desse campo em particular.

Neste sentido, iniciaremos nossas análises com três valsas de cada um deles, nas quais existem aproximações e diferenças relevantes entre elas, já que cada uma se articulou ora com tendências tradicionais, ora com tendências modernas e, dependendo da música em questão, com ambas. De Garoto teremos *Naqueles Velhos Tempos*, *Esperança* e *Desvairada*. De Jacob, *Salões Imperiais*, *Feia* e *Santa Morena*. Observamos que essas músicas guardam similaridades com a tradição da música urbana brasileira em sentido ampla, mas também exibem diferenças que denotam uma modernidade sonora com relação a essa tradição. Pelo lado dos choros, escolhemos: *Meu Cavaquinho*, *Sinal dos Tempos*, *Tristezas de um violão*, composições de Garoto. *Reminiscências*, *Gostosinho* e *Eu e Você* de Jacob.

4.2– As valsas de Garoto e de Jacob do Bandolim

Ainda que possam ser tomadas como subgêneros do universo do choro, já que a prática recorrente desse repertório sempre se fez presente em sua tradição, as valsas guardam diferenças substanciais com aquele gênero urbano, variando desde sua estrutura geral, construída sobre uma forma ternária junto de unidades rítmicas particulares, até o desenvolvimento de ideias sonoras e motivos melódicos articulados, em muitos casos, com as modinhas que, dentre outras

[337] PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (p.105)

questões, ofereceram subsídios para que a fraseologia aplicada nas valsas se desenvolvesse, tendo ainda uma acentuação particular nas frases, nas cadências empregadas, no andamento e na dinâmica estabelecida que garantiam um *status* particular para esse ritmo.

Contudo, ilustramos nos capítulos anteriores que as valsas serviram para a formatação de repertórios que circulavam desde meados do XIX, remetendo, muitas vezes, suas mensagens para mundos passados nos quais boa parte do imaginário recorrente se deu através de paisagens sonoras romantizadas, universos perdidos nos quais as ideias de pureza e de beleza melódica se tornavam qualidades buscadas nas mais diversas reuniões musicais, ou seja, nos mais diferentes espaços de sociabilidade em que as valsas estavam presentes, tais como os salões, os teatros e, também, as ruas. A fusão de estéticas e de tradições podem ser melhor observadas através da apreciação delas, sobretudo quando as inserimos na perspectiva da história do choro e, por extensão, do universo dos chorões:

> Com os pianeiros, chorões e músicos amadores responsáveis por sua popularização, a valsa adquiriu características brasileiras, com aspecto modinheiro, a presença do baixo cantante proveniente dos violões (melodias rebuscadas executadas na região grave) seresteiros e de chorões e diversas modulações harmônicas baseadas na polca. A valsa brasileira, nostálgica e envolvente, incorporou instrumentos típicos do choro (principalmente a flauta e o violão) além de outras características que fizeram com que, repleta de elementos provenientes desse gênero, passasse a ser também reconhecida como valsa-choro".[338]

Portanto, dada toda sua relevância, começaremos essa seção analisando seis valsas, três de Garoto e três de Jacob do Bandolim, buscando similaridades e diferenças, iluminando os elementos presentes nelas que colaboram para o entendimento da trajetória desses artistas, tentando compreender em que medida a genialidade de cada um contribuiu para modificarem ou não sua estrutura geral, lançando motivos musicais que ora dialogaram com a tradição, ora apresentaram inovações importantes nesse subgênero do choro.[339]

---

[338] BLOES, Cristiane Cibele de Almeida. *Pianeiros*: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX. 2006. 95 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2006. (p.54)

[339] Lembramos que esse entendimento da valsa como um subgênero se dá sempre em perspectiva, isto é, quando miramos o universo do choro, adotando-o como referência para nossas análises, até porque o gênero da valsa pode ser tomado como independente, autônomo e suficiente.

a) Naqueles velhos tempos (Garoto)[340]

Logo no início dos anos de 1950, Garoto "continuava aprimorando-se nos arranjos e orquestrações"[341] e apresentava pela rádio Record de São Paulo o programa *Diabruras do Garoto*. Uma das músicas exibidas por este programa seria sua valsa intitulada *Naqueles velhos tempos*. Como nos informa Mello, essa música teve inicialmente um arranjo para quinteto de cordas, neste caso para quatro violinos e um violoncelo, diferentemente do modelo tradicional de quinteto de cordas que inclui a viola. Como não dispomos de nenhuma gravação com esse arranjo, consideraremos a partitura para violão solista e sua respectiva gravação. Composta na tonalidade de Mi Maior, tendo em sua seção intermediária a tonalidade de Mi menor, esta valsa construída por meio de uma estrutura típica (A-B-A) ilustra certos recursos composicionais de Aníbal Augusto Sardinha que se articulam diretamente com um repertório moderno, sobretudo no que se refere aos encadeamentos harmônicos adotados pelo compositor e as conduções de vozes internas disseminadas principalmente na segunda seção da peça.

Em primeiro lugar, Garoto se utiliza de um recurso bem comum em sua obra que são as aproximações harmônicas costuradas por meio de acordes diminutos que funcionam como elementos de ligação que geram tensão no discurso musical proposto e, por outro lado, garantem um movimento interessante para todo o enredo proposto e, consequentemente, para captar a atenção dos ouvintes. Vejamos no exemplo abaixo o trecho inicial dessa valsa:

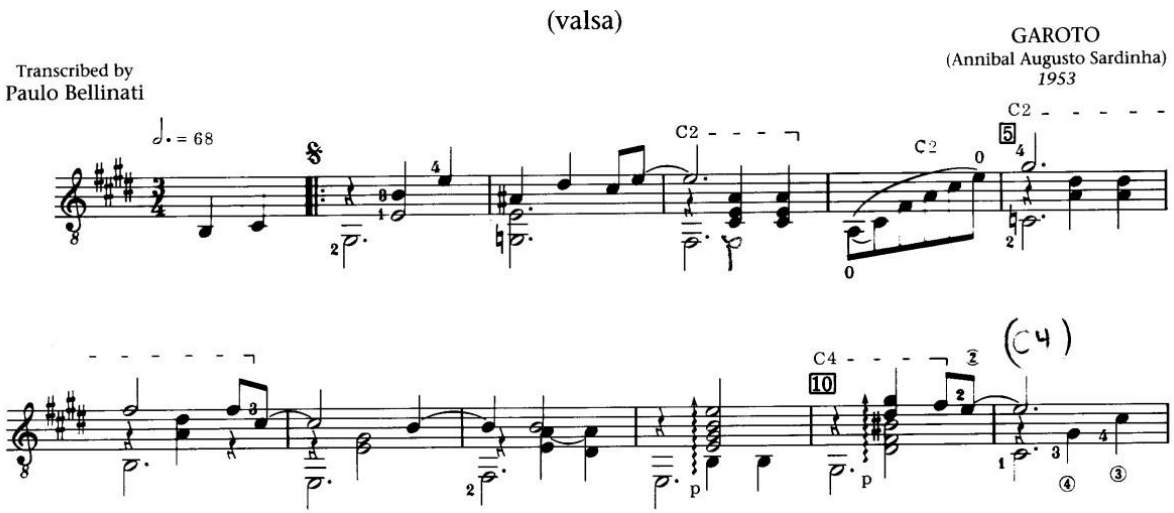


Figura 13: Trecho da partitura de Naqueles velhos tempos de Garoto.

[340] Disponível em: https://youtu.be/AHx59Hoct7I?si=2GhxU1jltYpexF97. Acesso em: 28 de set. 2024.
[341] MELLO, Jorge. *Gente humilde*: vida e música de Garoto. São Paulo: Sesc SP, 2012. (p.115)

Logo no terceiro compasso, temos um acorde de Sol diminuto que assume a função de um acorde de passagem, ligando dois graus diatônicos conjuntos, neste caso o acorde de Mi Maior (o primeiro grau localizado no segundo compasso) e o de Fá sustenido menor (o segundo grau presente no quarto compasso). Esse recurso contribui para um movimento típico das frases musicais criadas e será utilizado noutros momentos dessa valsa. Ainda nesse exemplo, no sexto compasso temos, então, um acorde de Dó diminuto que conduz o enredo musical para o acorde dominante de Si com sétima menor, ou seja, para o ponto máximo de tensão dessa seção que logo se resolverá no centro tonal da peça, isto é, na tonalidade de Mi Maior. Outro ponto interessante para observamos é que a nota da melodia no início do sexto compasso repousa sobre uma altura estranha em relação ao acorde diminuto executado, gerando assim um breve efeito de tensão que logo se minimizará com a inclusão da quinta do acorde de Si com a sétima menor (a nota fá sustenido).

Segundo Bellinati, essa partitura "foi mais fácil de transcrever, por causa das excelentes gravações e [do] manuscrito. Como o título sugere, é uma valsa que traz memórias do passado, lembrando-nos das antigas valsas de salão".[342] A gravação referida na fala do violonista foi aquela patrocinada por Ronoel Simões nos anos de 1950, sendo que a execução de Garoto apresenta um andamento ligeiramente mais lento que na gravação feita por Bellinati para o disco que seria lançado em 1984 pela gravadora Marcus Pereira intitulado *Garoto*.[343]

[342] "This one was easier to transcribe, because of the excelente recordings and manuscript. As the title suggests, it is a Waltz tha brings memories from the past, reminding us of the old Ballroom waltzes". *In*: BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991 Vol. II. 41p. (p.38)

[343] "O LP Garoto, da Marcus Pereira, é totalmente baseado no material gravado por Garoto para Ronoel Simões em 1950. Esse trabalho vinculou Bellinati à música de Garoto, abrindo as portas para um trabalho de fôlego ainda maior: a gravação de um CD com a obra completa para violão de Garoto e dois cadernos de partituras contendo as transcrições de Bellinati das músicas do disco. O trabalho foi realizado em 1991, nos Estados Unidos, a convite do diretor da Guitar Solo Publications de São Francisco" In: MELLO, Jorge. *Gente humilde*: vida e música de Garoto. São Paulo: Sesc SP, 2012. (p.177)



Figura 14: Capa do LP de 1984, Garoto, Marcus Pereira.

De toda forma, por mais que o título dessa música sugerisse uma recuperação de um passado, das "antigas valsas de salão", o que temos na prática é um resultado bem diverso disso ou, ao menos, uma lembrança controversa daquela paisagem já que o discurso musical aplicado assume contornos bem modernos junto de tensões significativas, sobretudo na segunda parte, com a utilização de acordes contendo o intervalo de décima terceira (maior ou menor), de acordes maiores contendo intervalos de quintas diminutas, entre outras dissonâncias que naturalmente distanciam esta valsa do repertório de músicas tradicionais. As frases da melodia têm, ainda, movimentos pendulares e repousam muitas vezes em notas que provocam tensões consideráveis com relação aos acordes que as sustentam. Sobre esse efeito pendular, além de preencher a atmosfera da narrativa propondo uma ideia cíclica, detém uma relação importante com a gestualidade da dança da valsa, contribuindo para aquele sentido da acepção proposta através da imagem descrita por Bellinati, ou seja, as valsas de antigamente.

A parte B da peça, isto é, a intervenção contrastante propriamente dita presente nessa valsa, ocorre através da rememoração de aspectos tradicionais contidos no discurso musical, com motivos melódicos construídos inicialmente sobre a sequência de acordes que partem do primeiro grau menor, passando pelo quarto e culminando no quinto dominante (Mi menor, Lá menor e Si com a sétima menor), criando, dessa maneira, uma cadência perfeita menor que prepara o argumento sonoro que será desenvolvido nessa segunda seção.

O desenho melódico caminha, muitas vezes, por meio de graus conjuntos, repousando em notas dos acordes que integram o campo harmônico menor, isto é, o conjunto de acordes

formado a partir das notas de uma escala menor. Outro ponto interessante nessa seção se trata da condução de vozes internas que oferecem um colorido particular para todo o discurso musical empregado, ampliando a gama de informações sonoras que auxiliam, assim, os ouvintes na manutenção de interesse pela valsa. Ainda que seja uma seção criada no modo menor, Garoto emprega motivos melódicos e harmônicos provenientes de modos maiores, relembrando e citando trechos ocorridos na primeira parte desta valsa sem, contudo, perder a fluidez das ideias sonoras evocadas nessa seção.

De maneira geral, *Naqueles Velhos Tempos* apresenta uma valsa moderna, construída sobre uma estrutura tradicional que incorpora elementos que advém de outros estilos musicais, sendo articulados com precisão pelo compositor, invocando lembranças particulares misturadas com doses de novidade estilística e expressividade característica dos novos tempos relacionados com a sonoridade, por exemplo, dos sambas-canção e de outros ritmos praticados em meados do século XX, sem deixar de comunicar ideias que evocam a gestualidade das danças de salão.

b) Salões Imperiais (Jacob do Bandolim)[344]

Composta na década de 1940, esta valsa de Jacob escrita na tonalidade de Fá Maior, constituída por três partes contendo 32 compassos cada uma, nos propõe uma atmosfera sonora articulada com a herança do XIX, contemplando "todo o estilo das velhas valsas brasileiras de uma época que não viveu, mas o fascinava"[345]; remetendo os ouvintes ao passado da música urbana tomado pelo viés das danças de salão e dos espaços relacionados com aquelas práticas e com o imaginário decorrente desses encontros.

Na introdução os motivos melódicos construídos por meio de cromatismos já aparecem, e a utilização de um acorde aumentado (Lá Maior com a sétima menor e quinta aumentada) e outro acorde de dominante secundário (Ré bemol com a sétima menor) funcionam como elementos de ligação do discurso musical proposto que leva para o quinto grau do campo harmônico, isto é, conduzem a narrativa para o acorde dominante de Dó Maior com a sétima menor, executado junto com dois grupos de sextinas na melodia que expõem as ideias sonoras que serão desenvolvidas na primeira parte.

---

[344] IMS. Instituto Moreira Salles: *Discografia Brasileira*. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/82320/continental-15872. Acesso em: 28 de set. 2024.
[345] SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.145)

Logo no início desta seção, os motivos melódicos propostos na introdução serão desenvolvidos através de pequenos cromatismos ascendentes que terminam o período apoiando-se em notas que integram os acordes usados pela harmonia: em geral, notas que se apoiam em terças maiores ou quintas justas dos respectivos acordes, cujos valores detém maior duração, gerando, assim, um efeito de breve repouso após a execução desses cromatismos o que, de certa maneira, estabiliza mais a melodia criada. A sinuosidade dos desenhos das frases musicais contidas nessa valsa nos induz claramente para a gestualidade da dança, para o envolvimento entre pares entrelaçados que executam movimentos oscilantes, traduzindo parte do ritual da dança que ocorria em reuniões musicais desde antes mesmo da *belle époque*, isto é, no tempo dos antigos salões cariocas e seus espaços de sociabilidade correlatos.

A segunda parte, escrita na tonalidade de Dó Maior, contém um recurso composicional interessante que acentua a dinâmica estabelecida pela gestualidade da dança através do uso de notas pontuadas e notas ligadas que suscitam imagens de passos bem-marcados. Outro recurso significativo consiste na execução de notas oitavadas repetidas em sequências que partem do terceiro grau da tonalidade desta peça (Mi menor), passando pelo acorde dominante secundário (Si Maior com a sétima menor), culminando na execução do dominante principal desta seção, ou seja, o acorde de Sol Maior com a sétima menor, finalizando-a com uma cadência perfeita (V- I). Vejamos um trecho desta seção retirado da partitura de *Salões Imperiais*:

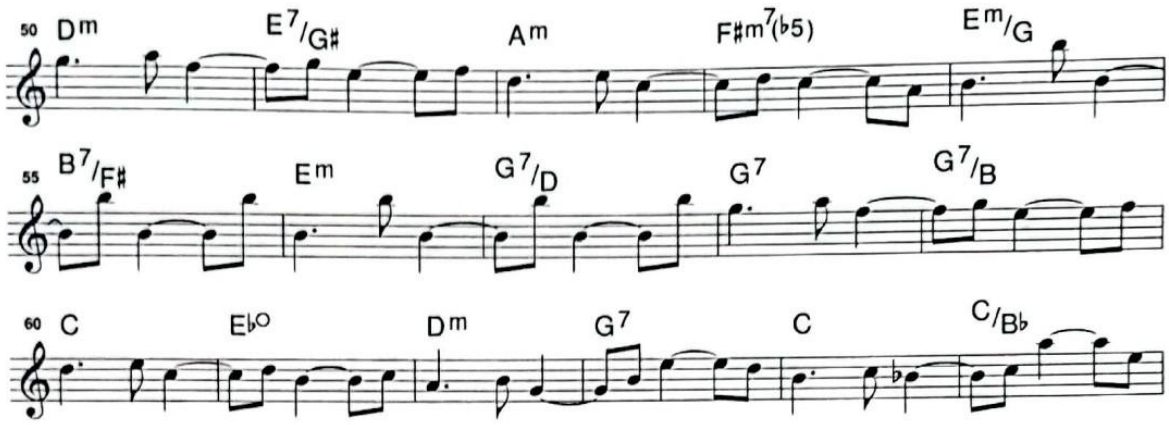


Figura 15: Trecho da partitura de Salões Imperiais de Jacob do Bandolim.

A harmonia desta valsa compreende o esquema típico frequentemente adotado no universo dos choros. Na primeira seção, a tônica dada pela tonalidade de Fá Maior (primeiro grau); na segunda, a região da dominante Dó Maior (quinto grau); e na terceira, a região da subdominante Si Bemol Maior (quarto grau). Portanto, a macroestrutura dessa valsa detém uma formulação típica (I-V-IV) nas respectivas seções e suas relações harmônicas não apresentam

grandes surpresas com exceção da utilização rápida de um acorde de quarto grau menor (Si bemol menor) que gera um efeito de contraste sem, contudo, perder a fluidez das ideias sonoras evocadas.

Por fim, na terceira parte os motivos melódicos ocorrem com o emprego de mínimas pontuadas e semínimas, isto é, notas com valores maiores que conferem um movimento mais arrastado, ainda que nela apareçam as ornamentações características de Jacob. A condução harmônica desta valsa privilegia, então, cadências típicas (II-V-I), finalizando o discurso proposto com um arpejo ascendente de Si bemol Maior.

De todo modo, a melodia de *Salões Imperiais* é rica em ornamentos, com a aplicação de *trillos* e *apoggiaturas*, que são características marcantes do estilo interpretativo de Jacob.[346] Há um equilíbrio entre momentos de lirismo e passagens virtuosísticas, o que dá à peça um caráter envolvente, representando, entre outros fatores, uma prática musical articulada diretamente com o passado da música urbana, provocando nostalgia nos ouvintes e, por outro lado, reafirmando a necessidade de manutenção dessa tradição particular.

No ano de 1953, em reportagem feita pela Revista do Disco do Rio de Janeiro que trazia o sugestivo título "Jacob, um saudosista que atualiza a velha música bonita dos bons tempos", quando o músico foi indagado pelo jornalista da matéria sobre os "nomes verdadeiramente curiosos" de suas composições, Jacob, então, declarava: "é verdade. Todas elas têm a sua razão de ser. Por exemplo: quando fiz a valsa "Salões Imperiais", me inspirei numa reunião de gente idosa que assisti, onde as distintas damas dançavam uma valsa vienense, trajando roupas antigas". Em outra passagem elucidativa da matéria abrangia questões estéticas e sonoridades relacionadas com seu instrumento: "Jacob é o artista que transformou o estridente bandolim num instrumento cheio de suavidade".[347] Por fim, destacamos um trecho dessa reportagem que nos ajuda a compreendermos mais da trajetória do bandolinista e sua atuação artística, de elementos que nos ajudam a entender sua singularidade frente a história da música popular brasileira:

> O bandolim para mim é essencialmente um veículo, um meio, um instrumento para atingir um objetivo, que é o de transmitir aos que me ouvem aquilo que eu sinto. De sorte que, abandonando a técnica instrumentista usual, adotei um

[346] Para maiores detalhes sobre os ornamentos e as articulações utilizadas por Jacob, ver LOPES, Marcílio M. *O dito e o não dito*: palavra cantada no gesto instrumental de Jacob do Bandolim. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2016.

[347] "Jacob, um saudosista que atualiza as velhas músicas bonitas dos bons tempos". Revista do Disco, Rio de Janeiro, 1953. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/144088/352 . Acesso em: 28 de set. 2024.

> estilo em que imprimo inflexões e recursos capazes de atingir ao fim desejado.[348]

Assim, o contraste percebido com a valsa *Naquele Velhos Tempos* de Garoto é notório já em uma primeira audição e as ideias sonoras de modernidade e tradição manejadas nessas composições justificam, em alguma medida, as imagens fixadas nesses compositores, o que, obviamente, não encerra e nem define essa questão pontual.

b) Esperança (Garoto)[349]

Esta valsa nos mostra sofisticação harmônica e uma profunda sensibilidade por parte do compositor. Ela reflete uma habilidade de Garoto em combinar técnicas usuais como os arpejos que impulsionam as frases numa direção instável para, logo em seguida, se estabilizarem em notas que representam tensões com relação a esses acordes sem, contudo, impactar no fluxo sonoro que provoque algum tipo de desconforto auditivo. Não à toa, Bellinati classificou *Esperança* como uma "valsa bossa nova"[350] já que este recurso adotado pelo compositor foi amplamente disseminado nesse movimento musical subsequente, além das antecipações da melodia que conferem uma linguagem nova e outra maneira de se organizar e pensar o discurso musical, características também referidas na fala do violonista. A expressividade necessária para transmitir a ideia motriz desta valsa faz de *Esperança* uma música peculiar e intimista.

Garoto adota acordes complexos e sofisticados para época, ricos em texturas que ajudam a equilibrar a narrativa, articulando-os com melodias que se misturam na massa sonora evocada, explorando dissonâncias suaves e progressões harmônicas que criam um ambiente introspectivo e, de certa maneira, até melancólico e reflexivo. Com isso, a peça apresenta uma profundidade emocional bem marcante em comparação com o espectro tradicional das valsas. A harmonia de *Esperança* inclui ainda acordes aumentados que são traços do estilo de Garoto, refletindo sua influência de gêneros como o jazz e, ainda, da música impressionista francesa.[351] Entretanto, as progressões harmônicas se mostram bem fluidas, contendo transições suaves que conectam as duas seções dessa música de maneira orgânica. A melodia apresenta um lirismo bem evidente, com frases que se desenrolam sem nenhuma interrupção, sugerindo, então, uma sensação de

---

[348] Idem.
[349] Disponível em: https://youtu.be/AHx59Hoct7I?si=2GhxU1jltYpexF97. Acesso em: 4 de out. 2024.
[350] BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991. Vol. II. 41p. (p.39)
[351] Garoto faz alusão direta a este período em outra música, utilizando-se de recursos composicionais aparentados com o compositor francês que serviu de inspiração para *Debussyana*.

leveza com um equilíbrio perfeito entre os aspectos de tensão e de resolução. Em *Esperança*, Garoto conseguiu, de certa forma, elevar o nível de performance do violão para um patamar de sofisticação técnica e de sensibilidade técnica que marcam toda sua execução, utilizando de uma gama de recursos técnicos desse novo violão brasileiro, ou melhor, dessa escola do violão brasileiro moderno.

A melodia se dissemina frequentemente através de arpejos constantes, o que remete o discurso musical para o estilo de *chord melody* empregado em outros gêneros mais afastados dessa música urbana brasileira, fornecendo ainda um sentido rítmico peculiar para ela, mas que preserva o efeito de fluxo contínuo para ideias sonoras levantadas, mantendo, assim, o interesse dos ouvintes. De todo modo, a peça exige, ainda, uma independência considerável entre os dedos da mão direita de qualquer instrumentista que se proponha a executá-la, alternando entre a melodia e o acompanhamento, elaborando mais precisamente os contracantos propostos e transmitindo coerentemente a mensagem pensada por Garoto.

d) Feia (Jacob do Bandolim)[352]

Em 1948, o terceiro disco de 78 rpm de Jacob do Bandolim era lançado pela Continental. Pelo lado B, a música *Feia* (*Pertinho do Céu*), composta a partir de um improviso realizado em um sarau na casa de um amigo de Jacob. Esta valsa, construída em três partes nas tonalidades de Ré Maior, Si menor e Sol Maior, contendo 32 compassos cada, trazia elementos tradicionais dispostos de maneira peculiar através, por exemplo, do uso de acordes dominantes executados em sequência na primeira seção, ao lado de motivos melódicos que oscilavam bastante entre registros agudos e graves do bandolim, conferindo, assim, um movimento titubeante que fazia alusão ao estado de saúde que a filha daquele amigo apresentava na ocasião do sarau. Tempos depois, Jacob revelou, então, "que sua intenção era distrair o anfitrião, cuja filha tinha uma doença grave e corria o risco de falecer". [353]

Entretanto, podemos notar o emprego de diversos recursos estilísticos adotados por Jacob na execução dessa valsa que, de certo modo, contribuem para uma percepção de algo não apenas contemplativo, mas também sofisticado ou, ao menos, diferente daquilo já visto em valsas tradicionais reproduzidas com esse formato interpretado pelos conjuntos regionais. A

[352] IMS. Instituto Moreira Salles: *Discografia Brasileira*. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/80365/continental-15957 Acesso em: 1 de out. 2024.
[353] SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.148)

respeito desses recursos estilísticos que informam mais sobre os gestos instrumentais de Jacob; o músico, pesquisador e bandolinista, Marcílio Lopes, elaborou uma tese na qual se aprofunda no funcionamento desses elementos técnicos na musicalidade de Jacob, relacionando-os com análises discursivas de modo geral. Sobre a técnica musical especialmente, aparecem no texto de Marcílio os mordentes empregados pelo bandolinista, as apoggiaturas, os portamentos, glissandos, entre outros recursos estilísticos, assim como os variados tipos de trêmolos que Jacob desenvolveu ao longo de sua carreira.[354]

A segunda seção desta valsa, criada na relativa menor da tonalidade, apontava para uma direção na qual algum tipo de solução para o problema levantado antes se esboça, ainda que a harmonia adotada nesse trecho não transparecesse propriamente uma ideia de salvação, por assim dizer. No entanto, a sensação que se mantém a partir de uma escuta ativa desta parte caminha para esse sentido evocado, sobretudo entre os compassos 41 e 47 da peça onde o compositor se utilizou de mínimas pontuadas precedidas de rápidos ornamentos para descrever algum tipo de sentimento de esperança.

Na terceira parte, como naturalmente os trechos construídos sobre tonalidades maiores evocam, a mensagem se transforma em algo positivo, confiante e otimista, reaparecendo figuras de maior duração que agora privilegiam as consonâncias. A harmonia da valsa é sofisticada, com o uso frequente de acordes diminutos e de modulações sutis combinadas com resoluções inesperadas. Isso cria para os que apreciam esta música, a sensação de surpresa e de uma profundidade emocional que atinge os ouvintes sobremaneira.

Escolhemos esta valsa pela representatividade que ela detém para com a obra de Jacob. Não por acaso, devido aos "pedidos dos amigos nos saraus, decidiu incluí-la em seu repertório e, ao ser gravada, ficou com o seu segundo nome, que soava como uma brincadeira, quase uma ironia".[355] *Feia* pode ser considerada uma valsa-choro, um subgênero que combina elementos da valsa tradicional europeia, estruturada em forma ternária, junto de certas características mais presentes no choro.

Comparando com a valsa *Esperança* de Garoto, *Feia* recorre a um universo harmônico tradicional combinado com a disposição de frases em que a percepção dos movimentos e intenções melódicas pensadas pelo compositor são mais definidas e consideravelmente mais fáceis de se apropriar pelos ouvintes, mesmo que traga sofisticações no enredo de modo geral.

---

[354] LOPES, Marcílio *M. O dito e o não dito*: palavra cantada no gesto instrumental de Jacob do Bandolim. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2016.

[355] SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora:* Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.148)

As últimas duas valsas que analisaremos guardam relações interessantes com as noções de tradição e modernidade dispostas no universo do choro, sendo, talvez, as mais conhecidas e, por que não, simbólicas na produção desses compositores.

e) Desvairada (Garoto)[356]

Ao lado de *Gente Humilde* e *Duas Contas*, *Desvairada* pode ser considerada uma das músicas de maior sucesso de Garoto, aquela que obteve o maior número de gravações por músicos dos mais variados estilos e em diversos arranjos e contextos relacionados com a prática do choro, alcançando, talvez, a maior representatividade de sua produção nesse gênero urbano, exprimindo ainda o universo sonoro de Aníbal Augusto Sardinha que, curiosamente neste caso, se articulava diretamente com aspectos tradicionais da música urbana. Dedicada ao amigo Nestor Amaral, violonista paulistano importante na cena musical e indicado pelo próprio Garoto para substituí-lo na turnê ocorrida nos Estados Unidos com Carmen Miranda e o Bando da Lua no ano de 1940, esta valsa foi "composta originalmente para bandolim, só ganhou maior visibilidade quando foi transcrita para violão, transformando-se numa verdadeira prova de velocidade para os violonistas".[357]

Antes de adentrarmos na apreciação musical de *Desvairada*, chamamos a atenção para a existência de um fato controverso que envolve sua criação. No ano de 1928, foi lançado pela Odeon, um disco de 78 rpm contendo duas composições do violonista campineiro Rogério Guimarães, gravado ao lado de Francisco Alves, o rei da voz, mas que naquela ocasião fazia dupla com o Rogério tocando seu violão. Pelo lado A temos o tango *Saudades* e pelo B, a valsa intitulada *Ao Luar*. Nela, identificamos ideias que, se não foram diretamente copiadas por Garoto, serviram de forte inspiração para a criação de *Desvairada*. Recomendamos e indicamos em nota onde realizar a audição dessa música.[358]

Para ilustrarmos uma breve convivência entre esses violonistas, em setembro de 1945 o jornal *A Noite* do Rio de Janeiro, em sua edição das 11 horas, informava para os leitores a realização de um encontro artístico que teria como mote a criação do "Dia do Violão" em caráter nacional. Contando com uma conferência intitulada "Violões que choram e que sorriem" do

[356] IMS. Instituto Moreira Salles: *Discografia Brasileira*. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/65875/odeon-13016 . Acesso em: 10 de out. 2024.
[357] MELLO, Jorge; GOMIDE, Henrique; TEIXEIRA, Domingos. *Choros de Garoto*. São Paulo: IMS, Edições Sesc São Paulo, 2017. (p.180)
[358] IMS. Instituto Moreira Salles: *Discografia Brasileira*. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/17093/odeon-10201 . Acesso em: 5 de out. 2024.

professor e escritor de *Senzala e Macumba*[359], Jacy Rêgo Barros; esse encontro, promovido pela Associação Cristã Feminina[360], contou com a presença de Garoto e Rogério Guimarães naquele evento: "e mais uma parte de musicalidade violonística a cargo de alguns mestres e consagrados nomes como: Dilermando Reis, Rogério Guimarães, Garoto, Augusto Freitas e Titto Rosa".[361]

Outro dado interessante sobre a valsa-choro *Desvairada* é que ela foi composta entre os anos de 1932/1936, ao menos quatro anos após o lançamento de *Ao Luar*, tendo sua primeira edição publicada em partitura "num dos quatro volumes do *Álbum de choros, por Anníbal Augusto "Garoto",* publicado pela Del Vecchio".[362] Segundo Paulo Bellinati, *Desvairada* foi composta como uma tentativa de "desafiar a virtuosidade de um grande bandolinista brasileiro, Jacob do Bandolim" [363]; ou seja, ela também fez parte do famoso episódio da história do choro denominado a batalha de solistas, comentado em capítulo anterior.

De qualquer modo, esses fatos não minimizam toda a relevância obtida por *Desvairada* para com a história do choro e a música urbana de modo geral. O que queremos chamar atenção, no entanto, é que uma das obras mais emblemáticas de Garoto foi construída sob influências e moldes tradicionais, revisitando não apenas a estética, a forma e o conteúdo musical que essa valsa articulava junto de estruturas sonoras antigas, digamos assim, mas também as harmonias empregadas nela se desenrolaram em perfeita consonância com essa tradição popular.

Contendo uma estrutura dividida em três partes nas tonalidades de Ré menor, Fá Maior e Ré Maior, respectivamente, *Desvairada* nos propõe motivos melódicos em que praticamente não há pausas no enredo desenvolvido, tal qual o discurso da valsa *O voo da Mosca* de Jacob. Nela, as frases musicais ocorrem através da decomposição de arpejos dos acordes que sustentam as melodias, gerando, ainda, uma sensação de intensidade vertiginosa, um certo descontrole ou mesmo algum tipo de paixão desenfreada como o próprio título nos sugere.

---

[359] Disponível em https://dn790005.ca.archive.org/0/items/senzalaemacumbaj00barr/senzalaemacumbaj00barr.pdf . Acesso em: 14 de out. 2024.

[360] "A Associação Cristã Feminina (ACF) iniciou suas atividades no Rio de Janeiro em 1920. A ACF é a extensão brasileira da YWCA (Young Women's Christian Association), uma associação internacional fundada na Inglaterra em 1855". Para mais informações, ver: https://ywcabrasil.org/quem-somos. Acesso em: 15 de out. 2024.

[361] *A noite*. RJ. Edição de1945. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/348970_04/36147 . Acesso em: 21 de out. 2024.

[362] MELLO, Jorge; GOMIDE, Henrique; TEIXEIRA, Domingos. *Choros de Garoto*. São Paulo: IMS, Edições Sesc São Paulo, 2017. (p.180)

[363] "When Garoto wrote this brilliant Waltz, originally for mandolin and typical folk groups, he was in fact trying to challenge the virtuosity of a great Brazilian mandolin player Jacob do Bandolim. It was recorded by Garoto playing the mandolin in 1950 (Odeon). The arrangement is in D minor, is the original key". *In*: BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991. Vol. I. 45p. (p.45)

O alívio desse discurso carregado de informações sonoras se dá, talvez, mais no início da terceira parte, construída na tonalidade homônima maior do centro tonal da peça, onde os caminhos melódicos se atenuam em breves momentos por meio da utilização de figuras de maior duração, ainda que também as encontremos na segunda parte dessa valsa. O recurso composicional da subdivisão de motivos melódicos em grupos de tercinas, por exemplo, usado tanto na primeira quanto na terceira parte da música, garante aos ouvintes a sensação de um movimento tresloucado proposto pela ideia motriz dessa valsa-choro, contribuindo assim para uma performance virtuosística daqueles que se aventurarem em sua execução.

No plano harmônico, *Desvairada* não apresenta novidades propriamente, entretanto, é importante ressaltarmos o uso de acordes presentes tanto no campo harmônico da escala de Ré menor natural quanto sua variação, nesse caso, em Ré menor melódico. Esse tipo de construção expande os recursos sonoros possíveis da tonalidade adotada, criando uma complexidade e sofisticação para o discurso estabelecido pelo autor.

f) Santa Morena (Jacob do Bandolim)[364]

Esta valsa-choro, composta em duas partes nas tonalidades de Ré menor e Fá Maior respectivamente, ilustra a habilidade do bandolinista em combinar elementos tradicionais do choro com influências provenientes de outros estilos como a música flamenca. A peça traz uma afinidade direta com *Malagueña*, música que integra a suíte *Andalucia*, criada pelo pianista e compositor cubano Ernesto Lecuona em 1927, cujo mote era uma homenagem prestada à região da Andaluzia, Espanha. *Santa Morena* se destaca, então, por exibir uma sensibilidade melódica marcante articulada com o virtuosismo técnico necessário para sua execução. Em sua gravação original, realizada no ano de 1954 pela RCA Victor, Jacob aparecia acompanhado de orquestra de cordas, piano e castanholas; pelo lado B desse disco de 78 rpm, mostrava sua verve inovadora com a inclusão de um samba-canção de sua autoria, *Saudade*, executado com o vibraplex[365], instrumento criado pelo bandolinista como vimos em capítulo anterior.

---

[364] IMS. Instituto Moreira Salles: *Discografia Brasileira*. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/82330/rca-victor-80-1295

[365] Sobre essa particularidade do bandolinista em criar instrumentos, a Revista do Rádio publicou em 1960 uma matéria que trazia lado a lado Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim. Nela, o jornalista refere-se ao vibraplex como um instrumento "que é um violão tenor com encordoamento especial ligado ao sistema de amplificação de um órgão elétrico". *In*: *Um cavaquinho e um bandolim...dois instrumentos que não morreram graças à Waldir Azevedo e Jacob*. Revista do Rádio, 1960. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/144428/30879 . Acesso em: 21 de out. 2024.

Além disso, o título da música se deu em virtude de uma homenagem a Nossa Senhora de Copacabana, a "Santa Morena" que teve sua primeira aparição na região da Bolívia, antigo vice-reinado do Peru, se tornando posteriormente sua padroeira. No século XVIII, uma réplica da estátua da santa foi trazida para o Rio de Janeiro por devotos, comerciantes de prata, servindo de inspiração para o nome do famoso bairro carioca.[366]

Em termos musicais, *Santa Morena* representa um ponto alto na produção de Jacob, algo que foge dos padrões estabelecidos (até por ele mesmo) para as valsas que integravam a tradição do choro. Em um plano expressivo, podemos dizer que ela maneja informações sonoras exógenas, apresentando novidades para essa cena musical particular, combinando elementos que logo seriam incorporados e reproduzidos de maneira orgânica noutras manifestações do gênero. De todo modo, esta valsa-choro representava não apenas a originalidade do compositor, sobretudo por inseri-la num repertório tradicional sem maiores preocupações com as "coisas nossas"; mas, ainda mais, oferecia alternativas interessantes para uma reciclagem do choro já que se misturava com culturas não propriamente brasileiras e se apropriava de linguagens e estilos estrangeiros.

Quanto ao plano musical, os motivos melódicos trabalhados se desenvolvem a partir de um padrão que contém três notas (duas colcheias e uma semínima), sendo que a última, muitas vezes, deveria ser articulada repetidamente, gerando uma subdivisão rítmica que provoca uma ideia de movimento e de sustentação sonora, consequentemente. As variações de dinâmica e as acentuações contidas no discurso de *Santa Morena* evocam sentimentos que de alguma maneira lançam os ouvintes para outras paisagens, distintas daquele contexto urbano do Rio de Janeiro, ainda que tenham como mote a história de Copacabana.

Neste sentido, sublinhamos que esta valsa-choro representa uma inovação significativa para os padrões de recorrência do choro e, também, para aqueles relacionados com os recursos instrumentais, já que adicionam novos modos de organização do discurso musical, combinando técnicas que ajudam na formatação de um estilo ibérico para interpretar esse repertório, digamos assim, inserindo novas maneiras na linguagem específica do choro que posteriormente seriam adotadas nos mais variados arranjos dessa tradição, inspirando artistas e conjuntos como o Trio Madeira Brasil, formado por pelos músicos Ronaldo do Bandolim, Marcello Gonçalves e Zé Paulo Becker. Como sugestão relacionada com as possibilidades advindas dessa valsa-choro de Jacob, deixaremos indicado o caminho para a audição da versão de *Santa Morena* deste Trio,

[366] Apesar de existirem outras versões sobre a história e o nome de Copacabana, um repositório para maiores informações sobre essa representação pode ser consultado no livro "Nossa Senhora de Copacabana na Bolívia e no Brasil" de José Luis Guzman Saavedra.

realizada no filme “Brasileirinho”, um documentário dirigido pelo cineasta finlandês Mika Kaurismäki em 2005, onde podemos observar bem outras perspectivas sonoras que também exploram o universo do choro.[367]

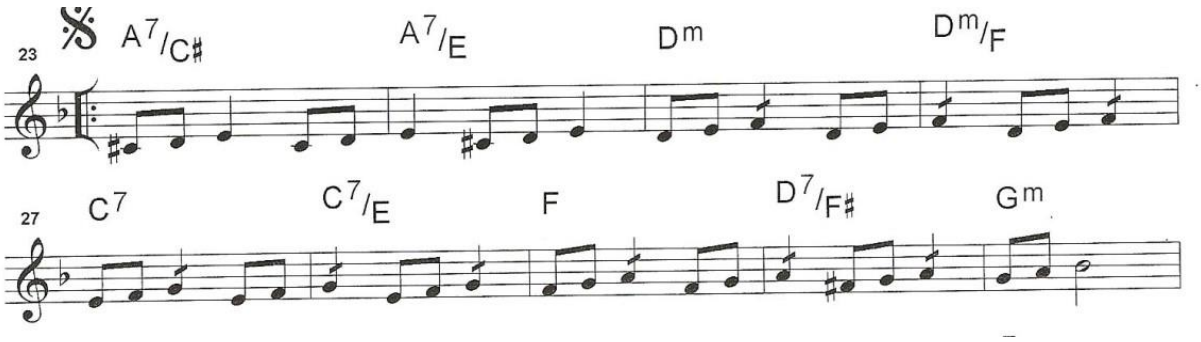


Figura 16: Trecho da partitura de Santa Morena de Jacob do Bandolim.

Neste trecho inicial da primeira parte da peça, observamos a ideia motriz constituída por três notas, em outras palavras, notamos o argumento sonoro que influenciará todo o discurso construído nessa valsa. Aparentemente simples, ele conduz as pequenas frases que servirão de estímulo para o desenvolvimento de caminhos novos para a tradição do choro, para uma nova fraseologia que abre espaço para a inserção de elementos externos que permitem aos ouvintes um deslocamento da atmosfera mais usual do gênero.

Em termos harmônicos, a grande novidade desta valsa-choro é a utilização da cadência andaluza, baseada em uma progressão descendente de acordes na tonalidade menor, começando pelo acorde menor da tônica, passando pelo sétimo, sexto e quinto grau deste campo harmônico. Assim como na melodia, esse caminho harmônico desloca os ouvintes de choro de lugares mais confortáveis em termos sonoros, a ponto de muitos ouvintes que foram expostos numa primeira audição dessa peça nem imaginarem que ela se trata, por exemplo, de uma composição de Jacob do Bandolim e, muito menos, de uma composição relativa a esse universo particular.

Em suma, podemos notar que os caminhos escolhidos por Garoto e Jacob, vistos através da apreciação dessas valsas, ilustram que esses artistas transitaram entre tendências tradicionais e modernas, com um predomínio de sonoridades e/ou construções formais que os colocam mais em uma linha inovadora da história do choro, ainda que preservassem boa parte dos conteúdos tradicionais e recorrentes desse gênero urbano. Sem alongarmos mais nossas considerações

[367] Disponível em: https://youtu.be/DvkD0XpxNRA?si=38HgXWnJ-f5BQLZx. Acesso em: 21 de out. 2024.

sobre as valsas que, bem ou mal, integraram a tradição do choro, passemos para a apreciação dos choros.

4.3 – Os choros de Garoto e de Jacob do Bandolim

> *"Combato a maneira moderna de apresentar nossos choros, valsas, schottisches etc. Sou contra isso, sempre serei. Música brasileira deve ser apresentada como é feita, e não pelo sistema moderno, antipático e irritante".*
>
> *(Jacob do Bandolim)*

Os anos de 1950 representariam um período particularmente desafiador para a história do choro, tanto no que diz respeito a sua preservação e alternativas viáveis para sua reprodução e inovação. Durante essa década, o choro perderia espaço para ritmos que já se disseminavam na indústria fonográfica brasileira tais como o samba-canção, o bolero, o jazz e posteriormente a bossa nova. Entretanto, a atuação de artistas como Jacob do Bandolim e Garoto serviria como um incentivo para uma revitalização desse gênero urbano, mantendo viva essa tradição musical, além desses artistas estabelecerem diálogos importantes com outras linguagens e abrirem novos espaços para sua circulação e consumo.

Interessante pontuarmos que os dois estiveram juntos em uma gravação ocorrida no ano de 1949, no registro da polca *Flor do Abacate*[368], do trombonista Álvaro Sandim, composta em 1915 em homenagem ao rancho de mesmo nome no qual foi diretor. Assim, esse processo histórico que envolveu desde os hibridismos sonoros que vinham do final do XIX, da fusão e disputas de espaços na indústria fonográfica com o samba, do estabelecimento de emissoras de rádio que seriam veículos principais de divulgação do gênero e, relativamente responsáveis pelo seu esquecimento, passemos agora para a apreciação de criações desses artistas que julgamos significativas para compreensão dessa história.

a) Meu Cavaquinho (Garoto)[369]

> *"Segue no carretel 10-A de Garoto em Meu Cavaquinho ou Concertinho para Cavaquinho de sua autoria, com orquestra de Radamés, Rádio Nacional. Copiado de acetato".*

[368] "Na execução feita por Jacob, aconteceu um encontro de titãs do instrumental brasileiro. Nessa versão definitiva, o bandolinista teve no acompanhamento de Garoto, que ficou responsável pelos breques que marcaram toda música, além de momentos de solo em que o violão passava para primeiro plano" *In*: SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.155)

[369] IMS. Instituto Moreira Salles: *Discografia Brasileira*. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/83192/continental-15692. Acesso em: 21 de out. 2024.

(Jacob do Bandolim)

Composta em duas partes nas tonalidades de Mi menor e Sol Maior, "esta música é, na verdade, a versão reduzida do belo Concertinho para cavaquinho".[370] Nela, Garoto explora recursos virtuosísticos do pequeno instrumento de quatro cordas, como ornamentos executados com muita velocidade, sobretudo na versão com o acompanhamento da Orquestra Brasileira dirigida por Radamés, veiculada no programa *Um Milhão de Melodias* da Rádio Nacional.

Na versão que analisaremos na qual o músico aparece acompanhado pelo conjunto Clube da Bossa, são construídos motivos melódicos que se desenvolvem por meio de semicolcheias com andamento moderado, diferentemente daquela versão com orquestra onde o andamento é consideravelmente mais rápido. Lançada em 1946 pela Continental ao lado de *Ameno Resedá* de Ernesto Nazareth, as diferenças entre essas versões são marcantes e, ainda, estruturais. Naquela, a peça assume a forma de um concerto, ou melhor, de um *Concertinho para Cavaquinho*, sendo que em vários momentos o instrumentista, por exemplo, executa solos sem nenhum tipo acompanhamento, com extrema agilidade, intensidade e virtuosismo como em um concerto típico.

De todo modo, o trecho que destacamos acima vem de uma fala de Jacob do Bandolim realizada, provavelmente, para algum de seus programas veiculados pela Nacional ou, pelo menos, para o arquivamento e manutenção de seu acervo particular.[371] Podemos notar nesta fala o cuidado e a preocupação do bandolinista em registrar com maior precisão as informações disponíveis sobre a música de Garoto, a maneira que realizou a captura dessa gravação e o lugar armazenado em seu acervo.

Isto posto, a primeira seção de *Meu Cavaquinho* apresenta o tema, construído por meio de períodos curtos que, muitas vezes, terminam e se iniciam com a utilização da mesma nota na melodia, ligando as frases aos acordes executados com um movimento cadencial típico, isto é, por meio de cadências perfeitas. O desenho melódico perpassa ainda regiões médio-graves e agudas do cavaquinho, gerando uma impressão de um movimento de busca de algo, um vai e

---

[370] MELLO, Jorge; GOMIDE, Henrique; TEIXEIRA, Domingos. *Choros de Garoto*. São Paulo: IMS, Edições Sesc São Paulo, 2017. (p.188)

[371] Não encontramos maiores informações sobre esta fala de Jacob disponível em https://youtu.be/09nH-MScLFo?si=fpX5JemyYmg73OML . Em entrevista concedida ao jornalista Blota Júnior, na TV Record no ano de 1968, Jacob após ser questionado sobre sua recusa em vender seu acervo particular afirmou: "Eu chego a dizer a você o seguinte: dentro do meu arquivo havia um sofá, uma garrafa térmica com café e outra com água. Aí minha mulher tirou o sofá né? Porque não era possível, eu já tava dormindo dentro do arquivo né. Então eu tenho um arquivo com alguns milhares de música, recortes de música brasileira, takes, [...] tudo o que você possa imaginar em matéria de música brasileira, principalmente instrumental. Então a minha distração é aquilo. Eu chego do serviço meu negócio, arquivo. Então lá gravo programas, aliás o que eu estou fazendo agora está sendo gravado". Disponível em: https://youtu.be/dwW_uVaN_Yk?si=atKoFKlunpj09a-F . Acesso em: 13 de nov. 2024.

vem em que o objetivo custa a acontecer na narrativa proposta, mas que, por outro lado, obtém sucesso já que o encerramento desta parte ocorre com o emprego do acorde do centro tonal da peça precedido por acordes dominantes ao lado de figuras rítmicas de menor duração como as fusas que dinamizam o discurso e contribuem para uma ideia de solução.

A segunda seção se inicia com acorde dominante de Ré Maior com a sétima menor e traz variações no modo de construção das frases que agora partem de notas mais agudas para as mais graves, com movimentos espelhados em sentido contrário àquele estabelecido na primeira parte, ou seja, se lá eles tinham uma direção quase incerta já que os gestos da melodia se sobrepunham através de frases curtas iniciadas com intervalos de sexta maior, aqui o movimento é oposto, quase um retorno para algum tipo de estabilidade sonora.

Em termos harmônicos, *Meu Cavaquinho* não apresenta nenhuma surpresa para os ouvintes e o emprego de cadências perfeitas demonstram um choro tradicional, ainda que esteja construído em duas partes. Contudo, notamos as diferenças entre as versões comentadas: se esta que apreciamos pode se assentar em um espectro tradicional do gênero, não podemos afirmar com precisão sobre aquela, principalmente quando consideramos os momentos de execução do solo, as variações rítmicas propostas pelo instrumentista, a técnica envolvida e a maneira como Garoto organizou o discurso musical e a forma da peça de modo geral.

Em suma, *Meu Cavaquinho* nos permite enxergar um artista que transitava por entre as tendências tradicionais e modernas, dependendo mais do contexto em que ele estava inserido e do modo de produção envolvido para realização de sua música.

b) Reminiscências (Jacob do Bandolim)[372]

> *"Música pra mim, só brasileira, e brasileira, só antiga!"*
>
> *(Jacob do Bandolim)*

O choro *Reminiscências*, lançado em 1953 pela RCA Victor, evoca paisagens antigas não apenas pelo nome que lhe batiza, mas pelos motivos melódicos espalhados ao longo da peça que relembram músicas antológicas do choro tais como *Flor Amorosa* de Joaquim Callado que aparece mencionada logo no início da segunda parte por meio de movimentos cromáticos descendentes que se repetem ao longo de toda seção e que reportam diretamente para aquela composição do flautista do XIX considerado, como sabemos, "o pai do choro". Mesmo que esta

[372] IMS. Instituto Moreira Salles: *Discografia Brasileira*. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/92149/rca-victor-80-1089> . Acesso em: 17 de nov. 2024.

seja uma categoria extremamente problemática, ainda assim ela é reproduzida inúmeras vezes na historiografia do choro.

Ao mesmo tempo em que *Reminiscências* evoca motivos sonoros de choros antigos paradigmáticos, Jacob adiciona uma instrumentação nova para o arranjo de sua primeira gravação, juntando-se com o acordeom de Orlando Silveira, uma escolha pouco usual para o gênero na época e que representava uma inovação no formato dos conjuntos regionais típicos. Em termos formais, este choro está estruturado em três partes, tendo seu discurso musical desenvolvido por meio das tonalidades de Lá menor, Dó Maior e Lá Maior, respectivamente. Segundo a visão de Gonçalo Júnior, "*Reminiscências* se tornaria uma de suas músicas mais conhecidas" e, não por acaso, estaria presente "em várias antologias décadas depois".[373]

Anos mais tarde, Jacob concorreria e venceria o prêmio de melhor instrumentista do ano de 1957, um concurso promovido pela *Revista do Rádio* do Rio de Janeiro no qual os cronistas e jornalistas envolvidos com práticas musicais populares em sentido amplo, votariam nas mais diversas categorias propostas pela Revista. Numa reportagem do jornal *A Noite* do Rio, Jacob declararia ainda que "tudo que sou devo aos componentes da Velha Guarda! Com eles aprendi o que é música, com eles adquiri personalidade artística, com eles aprendi a amar a música popular de nossa terra".[374]

Neste sentido, uma parte considerável da personalidade artística do bandolinista pode ser facilmente conferida na apreciação musical de *Reminiscências* através, por exemplo, da observação de frases longas e bem ornamentadas, típicas de seu estilo, que finalizam as ideias propostas nelas por meio da utilização de notas ligadas que de certo modo transpassam a métrica dos compassos; gerando antecipações que integram seu vocabulário técnico de recursos, e criando um discurso musical que se arrasta ao longo de toda estrutura da peça sem que se perca o interesse (praticamente não existem pausas neste choro) e, ao mesmo tempo, o compositor não abusa dos ouvintes com informações sonoras excessivas. Noutras palavras, *Reminiscências* propõe um jogo muito bem equilibrado entre ideias musicais e movimentos contínuos.

Aqui vale mencionarmos uma passagem de Copland na qual ele nos expõe um dos princípios estruturais da música, isto é, as formas de repetição que nos servem, dentre outras questões, "para criar um equilíbrio formal" na música, até porque ela "constrói a sua espinha

---

[373] SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora*: Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020. (p.197)

[374] Jornal A Noite RJ, 1957. *Jacob do Bandolim vem sendo apontado como provável "Melhor Instrumentista"*. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/348970_05/45454 . Acesso em: 19 de nov. 2024.

dorsal através da repetição", sendo este um princípio fundamental que pode ser subdividido, segundo o compositor americano, em cinco categorias diferentes:

> A primeira é a repetição exata; a segunda, a repetição simétrica ou seccional; a terceira, a repetição por variação; a quarta, a repetição por tratamento *fugal*; a quinta, a repetição por desenvolvimento [...] veremos que cada categoria tem diferentes formas típicas que se incluem em um tipo específico de repetição.[375]

Ainda que Copland esteja se referindo mais as estruturas maiores que sustentam algum discurso musical de modo geral, esta ideia pode ser deslocada para analisarmos unidades menores como são as seções e as frases das músicas populares. No caso de *Reminiscências* este recurso da repetição aparece com relação a dois modelos estabelecidos pelo compositor americano, ou seja, aparecem tanto como variação quanto como desenvolvimento.

A intervenção contrastante desse choro ocorre, então, na terceira parte, com destaque para os últimos compassos nos quais Jacob mobiliza os motivos melódicos que funcionam como uma espécie de jogo entre perguntas e respostas que termina com a aplicação de tercinas na melodia que, de algum modo, geram um alívio sonoro abrindo espaço para um tipo de silêncio que praticamente não ocorre em nenhum outro momento da peça. Assim, o discurso de *Reminiscências* nos parece uma tentativa de estabelecer não apenas uma ligação direta com os pais fundadores do gênero, mas uma ilustração intrigante sobre a continuidade da tradição do choro que, assim como na vida prática, apresenta variações de intensidade e amplitude.

Em termos harmônicos esse choro se adequa perfeitamente aos modelos tradicionais sem apresentar nenhum tipo de cadência inovadora empregada ou mesmo qualquer surpresa para os ouvintes. Comparada com *Meu Cavaquinho*, podemos notar claramente as variações de ideias tradicionais que no caso de *Reminiscências* aparecem mais como categorias residuais.[376]

---

[375] COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender Música*. Trad. Luiz Paulo Horta. São Paulo: É Realizações, 2013. (p.92)

[376] "O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados a base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior." In: WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1979. (p.125)

c) Sinal dos Tempos (Garoto)[377]

"Fico em casa estudando violão."
(Garoto)

Essa música pode ser considerada uma das mais audaciosas de Garoto, mostrando toda sua habilidade em extrapolar os limites convencionais do choro, incorporando elementos do jazz americano e de outros gêneros, criando harmonias complexas junto de motivos melódicos de difícil apreensão. A composição exige, portanto, um domínio técnico elevado por parte do violonista, com passagens que exploram a técnica do contraponto, linhas de baixo que por vezes assumem a melodia, ampliando e complexificando a performance necessária para sua execução.

Sinal dos Tempos explora os acordes com tensões que variam desde a nona bemol e nona aumentada, décima primeira aumentada, décima terceira maior e menor, bem incomuns no choro da época. Isso revela não apenas a genialidade de Garoto para expandir o vocabulário harmônico do choro, como também evidencia as possibilidades de transformação que o gênero poderia sofrer, isso desde sua rítmica, de variações das dinâmicas empregadas, dos recursos idiomáticos do violão aplicados nessa tradição, entre outros fatores que a colocam em um patamar bem elevado quando pensamos nas sofisticações que o choro pode assumir. Segundo Bellinati, "Garoto definitivamente provou que estava na vanguarda de seus contemporâneos com esta peça.", ainda assim, "na segunda parte, as linhas de baixo são tocadas com o polegar e denotam um estilo bem típico brasileiro de tocar choros". [378]

Outro ponto que devemos considerar diz respeito a estrutura formal adotada nessa peça, construída em duas partes, mas que não detém o típico padrão de 16 compassos, ou mesmo de múltiplos de 8 como 24 ou 32 compassos, também usuais no gênero. Nesse caso, então, temos duas seções desequilibradas, a primeira contendo 23 compassos e a segunda, 21. De algum modo isso pode ser um indicativo interessante de como Garoto percebia ou, ao menos, intuía os sinais dos tempos que viriam a se consumar. Vale reforçarmos que esse desequilíbrio constituinte de *Sinal dos Tempos* não aparece apenas em seu aspecto formal, ele se dilui ao longo das ideias evocadas, bem como na dinâmica empregada, nas antecipações, transições e pontes entre as frases e, ainda, nos deslocamentos das noções entre *thesis* e *arsis*.

---

[377] Disponível em: https://youtu.be/AHx59Hoct7I?si=2GhxU1jltYpexF97. Acesso em: 2 de dez. 2024.
[378] "Among all the "choros" Garoto composed, this can be considered the most audacious for those days. Garoto definitely proved that he stood in the forefront of his contemporaries with this piece. In second part, the bass lines are played with the thumb and denote a very typical Brazilian style of playing choros". *In*: BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991. Vol. I. 45p. (p.43)

O jogo entre tempos suspensivos e tempos fortes, digamos assim, combinado com o uso de pausas rápidas e pequenos argumentos que se estruturam a partir de motivos que trazem repetições contínuas de uma mesma nota ilustra bem parte da instabilidade provocada pelo deslocamento entre *thesis* e *arsis*, o que naturalmente enriquece todo o enredo musical proposto.

Neste sentido, a partir do décimo compasso, por exemplo, podemos notar um movimento melódico titubeante, algo que quase cambaleia antes de retornar para agitação característica dos novos tempos. Nesse trecho contendo quatro compassos em sequência, os acordes dominantes secundários com tensão de décima primeira aumentada adicionada, funcionam como uma ruptura na fluidez do discurso, o que poderia representar a maneira que Garoto compreendia a tradição do choro, ao menos naquilo que tange as possibilidades técnicas que seu principal instrumento oferecia para se manifestar nessa linguagem.

Isto posto, alguns pesquisadores que trabalharam a obra de Garoto, sobretudo para violão solista, dividem esse repertório específico em *choros modernos*, *choros enigmáticos* e *choros típicos*[379], assim como o próprio Bellinati; uma classificação naturalmente problemática, mas que serve para ilustrar a importância que os recursos composicionais, técnicos e idiomáticos do instrumento detinham no pensamento musical de Garoto, mesmo que ele tocasse com destreza vários instrumentos de corda e se lançasse em composições que privilegiaram mais formas tradicionais de composição junto de linguagens específicas desses outros instrumentos.

De qualquer modo, na segunda parte de *Sinal dos Tempos*, um choro enigmático de acordo com aquela classificação, os motivos melódicos se pulverizam entre as linhas de baixo e os acordes na harmonia que trazem tensões importantes. Notemos que a melodia transcorre através de dissonâncias significativas para uma apreciação musical mais cuidadosa, privilegiando o uso de intervalos aumentados, caminhando, muitas vezes, por semitons ao lado de uma dinâmica entrecortada que articula, digamos assim, um sentimento de aflição já que o discurso proposto demora para se resolver.

Entretanto, no conjunto geral, a música *Sinal dos Tempos* detém elementos suficientes para manutenção de interesse histórico e auditivo, continuando a desafiar aqueles que se propõem a classificá-la em algum gênero, ou mesmo exercitar uma escuta ativa e racional e, especialmente, estabelecer pontes diretas com movimentos e/ou épocas de nossa música popular urbana. Neste sentido, uma fala emblemática do violonista Yamandu Costa em um documentário produzido sobre o "gênio das cordas" intitulado "Garoto, Vivo Sonhando", de

[379] DELNERI, Celso Tenório. *O violão de Garoto.* A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, 2009.

2019, resume bem o que pensamos sobre parte expressiva da obra e da musicalidade de Garoto. Sendo assim, o violonista gaúcho nos diz:

> Acho que a gente ainda não entendeu de fato o universo do Garoto [...] às vezes rotulam um pouco né? Garoto foi o precursor da Bossa Nova. Pra mim, Garoto é muito mais moderno que a Bossa Nova. Garoto está acima de qualquer gênero musical. Garoto tá acima do Choro, tá acima da Bossa Nova. Garoto é música e é o Brasil mais bonito que pode haver."[380]

d) Gostosinho (Jacob do Bandolim)[381]

O choro *Gostosinho*, lançado em 1960 junto de *Simplicidade*, outro choro tradicional de autoria do bandolinista também constituído por três partes, destaca um lado mais descontraído de Jacob, explorando alternativas rítmicas através da inserção de frases rápidas e ornamentadas que demonstram virtuosismo por meio de uma melodia cativante e cheia de balanço. Os motivos melódicos da primeira seção se apresentam por meio de períodos que aumentam gradativamente os intervalos imprimidos em movimento ascendente no início de cada um; em outras palavras, as três primeiras frases têm respectivamente saltos intervalares de quarta, quinta justa e sexta maior, o que contribui para uma ideia de entusiasmo e de algo a ser alcançado.

Logo no terceiro compasso da primeira parte, Jacob adota o acorde de Sol Maior com sétima menor, ao invés de Sol menor que seria o acorde naturalmente utilizado no campo harmônico de Fá Maior quando pensamos no segundo grau. Com isso, o interesse dos ouvintes é ampliado já que o emprego de um acorde dominante secundário logo no início de um discurso musical, ou seja, sem o devido desenvolvimento dos argumentos para preparar sua utilização, gera um efeito surpresa que mobiliza o público significativamente, prendendo sua atenção para aquilo que virá em sequência na peça. Os desenhos melódicos propõem, então, movimentos ondulares que, de alguma forma, refletem o caráter buliçoso deste choro, servindo para encadear melhor as ideias que aqui aparecem muito bem planejadas, tanto rítmica quanto melodicamente.

Na segunda seção, Jacob nos apresenta uma intervenção contrastante construída sobre a relativa menor da tonalidade central, propondo argumentos que lembram respostas para aqueles desenvolvidos na primeira seção, preservando a sinuosidade dos desenhos melódicos

---

[380] GAROTO- *Vivo Sonhando.* Direção de Rafael Veríssimo. Brasil, 2019.
[381] IMS. Instituto Moreira Salles: *Discografia Brasileira*. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/148372/rca-victor-80-2223 . Acesso em: 2 de dez. 2024.

que ocorrem, muitas vezes, através de graus conjuntos, esboçando um vai e vem constante que, de alguma maneira, reforça o caráter irrequieto desse choro.

Na terceira parte de *Gostosinho*, as três primeiras frases se desenvolvem através de um tipo de paralelismo temático, ou seja, as frases detêm os mesmos desenhos melódicos mas partem de notas paralelas, geralmente preservando a simetria da ideia geradora, mantendo os intervalos. Boa parte da argumentação dessa seção ocorre por meio desse recurso composicional que, de certa maneira, adiciona uma atração a mais para o discurso proposto, ainda que se trate de uma mera repetição alterada das ideias motivadoras. Por fim, esse choro privilegia uma lógica composicional muito próxima da ideia de construção a partir de pequenas partes ou, podemos dizer, a partir de blocos de interesse que contribuem para a edificação desse discurso musical que se encerra, como não poderia deixar de ser, com o emprego de uma cadência perfeita.

Apesar da simplicidade aparente deste choro, sua execução requer uma técnica precisa para que não se perca a intencionalidade do autor que assume, ainda, contornos modernos na terceira parte com rápidas modulações dadas através da utilização do acorde de Sol bemol. Abaixo, o trecho inicial da primeira seção demonstra bem as sinuosidades que a melodia estabelece:



Figura 17: Trecho da partitura de Gostosinho de Jacob do Bandolim.

As variações de dinâmica dispostas ao longo de todo discurso musical desse choro tais como acentuações, *tenutos*, portamentos, glissandos etc., colaboram para se atingir um colorido rítmico e melódico mais eficaz e interessante, cativando os ouvintes, ilustrando parte importante da técnica do bandolinista e, sobretudo, ampliando a linguagem estilística do choro.

Em comparação com *Sinal dos Tempos* de Garoto, essas duas músicas parecem surgir de universos completamente diferentes, desafiando nossas reflexões no que tange a amplitude

da tradição do choro, visto que manejam elementos sonoros de forma peculiar não parecendo haver nenhum ponto de intersecção entre elas, ainda que apresentem características comuns ao estilo e guardem relações importantes com o gênero de maneira geral. O que podemos dizer é que se por um lado tanto as harmonias complexas e as técnicas contrapontísticas do violão de Garoto também informam pouco mais dessa tradição ao lado dos recursos estilísticos próprios da linha interpretativa desenvolvida por Jacob, por outro a delimitação dessa tradição ainda se constitui em uma tarefa espinhosa ou, ao menos, um lugar movediço em que certos elementos podem se comportar distintamente dependendo do território sonoro em que assentarem.

e) Tristezas de um violão (Garoto)[382]

Choro triste n.1 ou simplesmente *Tristezas de um violão* foi lançado pela Odeon em 1951, ao lado do clássico *Abismos de Rosas*, música do compositor e violonista paulistano Américo Jacomino, uma peça emblemática do repertório violonístico brasileiro que atravessou gerações permanecendo até os dias atuais. Nesse disco de 78 rpm, executado integralmente por Garoto, podemos notar um instrumentista próximo da tradicionalidade ainda que exercesse seu viés criativo na modificação do arranjo de *Abismos de Rosas*.

Classificado como choro típico, *Tristezas de um violão* se destaca na maneira pela qual Garoto organiza não apenas os motivos melódicos e os encadeamentos harmônicos do discurso, mas os aspectos modernos diluídos em toda tradicionalidade. Celso Delneri, em dissertação defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, resume bem os aspectos estruturais desse choro:

> O plano formal desse choro segue os padrões convencionais de construção de frases de 4 compassos. A estrutura harmônica está estabilizada na tonalidade de La menor, na parte A. O motivo da anacruse é seguido por uma condução melódica que se repete nas três primeiras frases. O tema em forma de sentença clássica, sem transposição, poderia ser interpretado como monótono. No entanto, a variação do segmento que sucede cada repetição cria o contraste necessário para o interesse sempre renovado do discurso musical. A parte B inverte o plano melódico para os baixos e segue uma textura onde a condução harmônica sobressai. [383]

[382] IMS. Instituto Moreira Salles: *Discografia Brasileira*. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/68639/odeon-13119 . Acesso em: 3 de dez. 2024.
[383] DELNERI, Celso Tenório. *O violão de Garoto*. A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, 2009. (p.84)

Todavia, acrescentamos que o contraste dado pela segunda parte é o resultado direto da combinação de fatores que vão desde tensões importantes como os acordes com décima terceira empregados nela, da rápida modulação para a tonalidade de Mi Maior no meio desta seção, o que abre outros caminhos e possibilidades sonoras, da frequência de dominantes secundários observados, além dos deslocamentos que a melodia sofre, saltando por entre a harmonia e as linhas dos baixos, característica já assinalada por Delneri.

Em um plano expressivo podemos dizer que *Tristezas de um violão* maneja informações sonoras que apontam, talvez, para sentimentos de melancolia mesmo que esse traço não chegue a representar um caráter tétrico para peça, já que existem momentos no discurso em que o compositor alivia toda essa carga emotiva através de resoluções consonantes que geram um conforto evidente para os ouvintes, estabilizando a narrativa. De qualquer modo, as impressões não podem ser colocadas de maneira automática ou sem algum tipo de problematização.

O que temos na prática é um choro que se aproxima de modelos tradicionais, contendo duas partes com 16 compassos, porém que institui uma narrativa peculiar, com dissonâncias importantes como intervalos de quarta aumentada na melodia que desestabilizam, ainda que momentaneamente, as sentenças criadas pelo compositor. Outro ponto que nos chama atenção é que a subdivisão rítmica, ou melhor dizendo, a constância do ritmo neste choro detém menor importância em comparação com a fluidez das ideias sonoras dadas pela junção de melodia e harmonia e, posteriormente, da linha dos baixos. Obviamente, essas variações no andamento podem ser interpretadas como uma escolha intencional de Garoto para essa execução de 1951, contudo, elas ressignificam o percurso das ideias sonoras e, consequentemente, o enredo desta peça, o que em nenhum momento desequilibra a estrutural geral dessa música.

f) Eu e Você (Jacob do Bandolim)[384]

Em maio de 1952, Jacob lança um disco de 78 rpm contendo *Saxofone por que choras* de Ratinho, um clássico do repertório do choro, muito executado nas rodas; e pelo lado B, *Eu e Você*, de sua autoria, um choro que não obteve o sucesso merecido, talvez por se tratar de uma peça em que a construção melódica privilegia muito a consonância por meio da decomposição dos acordes que a sustentam, isto é, o movimento melódico ocorre com as notas principais do acorde, sobretudo terças e quintas, o que, em certa medida, pode causar algum desinteresse nos ouvintes já que reproduz mais do mesmo no discurso musical, digamos assim. Construída em

[384] IMS. Instituto Moreira Salles: *Discografia Brasileira*. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/77793/rca-victor-80-0931 . Acesso em: 6 de dez. 2024.

duas partes, nas tonalidades de Ré Maior e Sol Maior, este choro explora frases que se repetem com pequenas variações, gerando uma espécie de zona de conforto evidente para os ouvintes e, por que não, um jeito mais fácil de memorizá-lo.

Entretanto, o início da segunda parte contempla dissonâncias interessantes para a narrativa, já que as notas da melodia muitas vezes repousam em intervalos como nona, décima primeira e décima terceira maior, deslocando a obviedade estabelecida na primeira seção. Ainda assim, a fluidez do discurso em nenhum momento da seção foi prejudicada pelo emprego desse recurso, representando, assim, um elemento adicional que reforça, ou ao menos tenta reforçar, o interesse dos ouvintes para a manutenção da escuta.

Na prática, esse choro ilustra bem a habilidade de Jacob em combinar melodias simples com toques de sofisticação, apresentando para os ouvintes uma música bem equilibrada, com estrutura formal menos usual, já que as seções possuem 32 compassos cada, mas que não deixa de comunicar o tradicional, ainda que certas dissonâncias como os acordes aumentados usados na segunda parte, possam ser compreendidas como um breve diálogo com sonoridades mais modernas que naturalmente enriquecem o enredo proposto.

4.4 – Outros ritmos: samba, baião e samba-canção.

Nesta seção, trataremos de ritmos pelos quais Garoto e Jacob do Bandolim transitaram em suas criações. Escolhemos músicas que expressaram conteúdos tradicionais e/ou modernos, relacionadas com os principais gêneros urbanos praticados, em outras palavras, músicas que confirmam não apenas a versatilidade desses artistas, demonstrando a amplitude da obra de cada um deles; mas que apresentassem elementos sonoros suficientes que vão ao encontro do que buscamos nessa pesquisa. Para tanto, serão seis composições finais que contemplam ritmos fundamentais para a história de nossa música popular urbana: dois sambas (*Lamentos do Morro* e *Assanhado*); dois baiões (*Cigano no Baião* e *De Limoeiro a Mossoró*) e, por fim, dois sambas-canção (*Duas Contas* e *Jamais*).

Com exceção da música *Jamais*, uma antiga parceria de Jacob e Luiz Bittencourt, um músico que "participou como violonista de várias orquestras e conjuntos, dentre os quais o Conjunto Regional RCA Victor, Conjunto Regional Guanabara, o Regional de Dante Santoro, de Benedito Lacerda e o de Rogério Guimarães"[385], lançada no ano de 1937, pela Rádio

[385] Dicionário Cravo Albin. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/luis-bittencourt/ . Acesso em: 19 de dez. 2024.

Cruzeiro do Sul do Rio de Janeiro no decorrer da programação, todas as outras composições apareceriam em fonogramas ao longo dos anos de 1950.

Outro ponto: *Jamais* estaria no antológico disco de 1968, gravado do show no Teatro João Caetano no Rio, como vimos, ainda que de forma incidental visto que apareceu logo após uma intervenção de Elizete no roteiro do espetáculo. Um dado curioso sobre Bittencourt é que ele teria uma parceria de relativo sucesso com Garoto, colocando letra no choro *Amoroso*, de autoria do próprio Aníbal, sendo que a versão cantada seria lançada em 1946, com interpretação do cantor Ericsson Martha ao lado de Garoto e Seu Conjunto.[386] Segundo Jorge Mello, "o sucesso da gravação feita por Garoto (guitarra havaiana) e Carolina de Menezes (piano), em 31 de julho de 1942, pela RCA-Victor, certamente contribuiu para que este choro ganhasse, dois anos depois, letra de Luiz Bittencourt".[387] Vale dizermos que ele fazia parte da primeira formação do grupo Clube da Bossa, um conjunto musical liderado por Garoto.

De todo modo, a modernidade sonora característica dos anos que orbitaram a década de 1950, provinha de apropriações e ressignificações que invadiram tanto as produções de discos, transformando a lógica da indústria fonográfica brasileira, quanto às práticas composicionais e, por consequência, os ritmos que lhe davam algum estofo e possibilidades de aplicação de novas ideias musicais. Contudo, não apenas de boleros, foxtrotes, rumbas, jazz e samba-canção aquela década se traduziria para a história de nossa música popular, já que outros ritmos nacionais apareceriam para modificar esse *status quo* implementado pela indústria e replicado pelos artistas. Neste sentido, a relevância adquirida pelo baião no cenário musical brasileiro, logo se popularizaria no interior da sociedade da época, abrindo espaço para outros rumos na cadeia produtiva de discos, contemplando novas estéticas e criações musicais:

> O novo samba-canção, porém, não foi a única novidade musical do Brasil do pós-guerra. Em outubro de 1946, a gravadora Odeon lançou um disco, do conjunto Quatro Ases e Um Coringa, que apresentava, no lado B, uma música que iria revolucionar o mercado musical do país. Chamava-se *Baião*, de Luís Gonzaga e Humberto Teixeira.[388]

Sendo assim, comecemos apreciando dois deles que envolveram nossos personagens tentando enxergar como este ritmo nordestino poderia assumir outras roupagens, funcionando de modo singular na visão musical de Garoto e de Jacob.

---

[386] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/72533/victor-80-0404. Acesso em: 17 de dez. 2024.
[387] MELLO, Jorge; GOMIDE, Henrique; TEIXEIRA, Domingos. *Choros de Garoto*. São Paulo: IMS, Edições Sesc SP, 2017. (p.173)
[388] CABRAL, Sérgio. *A MPB na Era do Rádio.* São Paulo: Editora Moderna, 1996. (p.95)

a) Cigano no Baião (Garoto)[389]

Esta composição foi lançada em 1951 pela Victor, junto da música *Saudades do Texas*, do violinista Fafá Lemos, parceiro de Garoto no Trio Surdina como vimos, apresentando uma composição que mais lembrava as músicas tradicionais norte-americanas no estilo *bluegrass*[390]; demarcando um território de possibilidades sonoras para o disco que, além disso, incorporava outros estilos, senão modernos, ao menos estranhos para aquele contexto brasileiro, como a música de origem cigana. Não à toa seu título contemplava essa influência remota e o discurso musical criado nela, garantia um espaço para incorporação de recursos técnicos tais como os *portamentos* carregados e *glissandos* exagerados, adotados na linguagem da música cigana de modo geral. Neste caso, conferiam para este baião de Garoto uma modernidade marcante ainda não experimentada pelos compositores do gênero. Sobre o trânsito com a modernidade sonora da época e a relação com a imprensa, vale ressaltarmos que:

> Muitos cronistas da noite carioca acumulavam a função de críticos musicais, dando seu parecer sobre os últimos lançamentos fonográficos da época. Garoto, o violinista Fafá Lemos e os pianistas e compositores Tom Jobim e Newton Mendonça eram nomes frequentes no noticiário artístico de 1952.[391]

Ou seja, a cena musical que Garoto e Fafá frequentavam ia além daquela em que Jacob costumeiramente participava, o que contribuiu muito para as novidades e experimentos sonoros que elaboravam, até porque eles também se apresentavam em pequenas boates, esses espaços surgidos no pós-guerra na cidade do Rio de Janeiro que substituíram os cassinos fechados pelo decreto do presidente Dutra, ao lado de figuras como Tom Jobim e outros artistas relacionados com essa estética mais intimista e/ou moderna.

Cigano no Baião se inicia com notas longas expressadas através de uma interpretação bem sentimental do violino de Fafá, com acordes diminutos no violão de Garoto que contribuem para o movimento das ideias melódicas. Em seguida, a parte rítmica começa com uma condução

---

[389] IMS. Instituto Moreira Salles: *Discografia Brasileira*. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/75626/rca-victor-80-0804. Acesso em: 17 de dez. 2024.

[390] O *bluegrass* é um estilo de música tradicional americana, caracterizado pelo uso de instrumentos acústicos, como o violão, o banjo, o *mandolin* (bandolim), violino, contrabaixo etc., além de construções sonoras dadas pela abertura de vozes cantadas. Originado no sul dos Estados Unidos na década de 1940, o nome está associado a Bill Monroe e sua banda, "Bill Monroe and the Blue Grass Boys," que foram pioneiros nesse estilo. Esse gênero musical é marcado por arranjos instrumentais virtuosos, onde os músicos frequentemente se alternam em solos rápidos e bem elaborados.

[391] MELLO, Jorge. *Gente humilde*: vida e música de Garoto. São Paulo: Sesc SP, 2012. (p.125)

similar à de zabumba e triângulo, bem característica nas performances de Gonzaga. No entanto, os motivos melódicos traçados retomam parte do fraseado do choro, ainda que, principalmente na segunda parte, o efeito provocado pelas notas com intervalos de quarta entre elas, executadas rapidamente pelo violino, afastassem um pouco essa narrativa da tradição do choro. Na prática, temos um baião que incorpora a música cigana juntamente com uma fraseologia vinda do choro, combinada com recursos estilísticos de outras linguagens.

b) De Limoeiro a Mossoró (Jacob do Bandolim)[392]

> *"Não vejo motivo para discriminarem o acordeom. Eu me honro de fazer gravações com Orlando Silveira. Não as faço com Chiquinho porque ainda não tive oportunidade."*
>
> *(Jacob do Bandolim)*

Embora seja classificada como um ponteado na obra de Jacob, a música *De Limoeiro a Mossoró se* relaciona diretamente com o baião. Podemos pensar, grosso modo, que o ponteado seja mais uma técnica de execução que propriamente um ritmo autônomo, digamos assim, e que serve para criar uma textura melódica mais ampla, variando os motivos que aparecem em sequência no discurso musical, sempre remetendo para a ideia motriz proposta. Pode funcionar como um termo descritivo para uma determinada figura rítmica ou para uma característica da dinâmica musical envolvida. Ainda assim, o ponteado se adequa muito bem ao gênero do baião tendo poucas diferenças estruturais que não chegam, em nenhum momento, a afastá-lo desse universo sonoro. Em músicas de baião, portanto, pode haver a utilização do ponteado como um recurso estético que ajuda a enriquecer o arranjo proposto.

Neste sentido, *De Limoeiro a Mossoró* se inicia com um resfolego bem característico de sanfona, uma técnica de movimento do fole, senão desenvolvida por Gonzaga, ao menos explorada e muito ampliada por ele na música brasileira, sendo posteriormente adotada por instrumentistas de outros gêneros, dentre eles o choro. Lançada em maio de 1956 pela RCA Victor, ao lado de *Diabinho Maluco*, um choro sambado de Jacob, desenvolvido em três partes, esse baião ponteado de Jacob, chamemos assim, apresenta elementos sonoros interessantes que

[392] IMS. Instituto Moreira Salles: *Discografia Brasileira*. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/98867/rca-victor-80-1596 Esta versão possui um corte na parte que contém as variações. Sendo assim, deixaremos indicada outra para conferência da música completa. https://youtu.be/3o6xvAUywbY?si=jd5o_iWfaK6EcgSq. Acesso em: 5 de mar. 2025.

alargam, em alguma medida, o espectro mais usual do gênero nordestino, começando por sua estrutura formal apresentada.

Essa música foi construída em quatro partes que se alternam entre 16 ou 32 compassos, contendo transições de 8 compassos entre elas que servem para suspender o enredo musical proposto, provocando uma somatória de informações sonoras que sempre remetem para a ideia motriz. Esta, por sua vez, aparece, pela primeira vez, logo após o resfolego da sanfona, através de notas com duração mais longa, como semínimas e mínimas ligadas, estabilizada inicialmente em tensões importantes como os intervalos de sétima menor. A peça está na tonalidade de Dó Maior, e chama nossa atenção a rápida modulação para Dó menor a fim de causar um interesse a mais nos ouvintes, além de ser também uma intervenção contrastante para as variações com 32 compassos que aparecerão na sequência da narrativa.

Essas variações, assim como todas as partes, se desenvolvem junto do modo mixolídio, isto é, um dos modos gregos que provém da escala diatônica e que detém uma sonoridade bem particular vinda do emprego do sétimo grau menor ao invés do maior, sendo frequente em gêneros como blues, rock, jazz e, também, o baião. Neste sentido harmônico, portanto, este baião ponteado de Jacob não foge as prerrogativas mais usuais do gênero, já que o discurso musical proposto transcorre através de acordes dominantes que fazem parte dessa tradição.

Entretanto, quanto aos aspectos formais, *De Limoeiro a Mossoró* logo se destaca como algo senão diferente, pelo menos peculiar. A fraseologia adotada na peça também confirma esse afastamento de ideias mais tradicionais do baião, provocando um sentido de singularidade para esta música. Em uma primeira apreciação a transição de 8 compassos na tonalidade menor desloca a atenção dos ouvintes, impulsionando-os para outros mundos sonoros possíveis.

c) Lamentos do Morro (Garoto)[393]

Iniciada por meio da reprodução de um *baixo ostinato* que decorre por 11 compassos, continuando após a inserção dos motivos melódicos que informam mais sobre a transição para a primeira parte, *Lamentos do Morro* pode ser considerada um dos sambas mais elaborados de Garoto, ao menos no quesito rítmico. Essa técnica musical do *ostinato* consiste em repetir continuamente uma dada nota ou frase melódica, geralmente no registro grave, ao longo de uma seção e provoca nos ouvintes uma sensação de movimento que pode sugerir um tipo de espera como um objetivo a ser alcançado.

[393] Disponível em: https://youtu.be/AHx59Hoct7I?si=2GhxU1jltYpexF97. Acesso em: 12 de fev. 2025.

Este termo italiano pode significar, dentre outras coisas, algo obstinado, que persiste, e dependendo de como for aplicado na música, exige um elevado nível técnico para sua correta execução, como aqui, onde o violão, além de se valer desta técnica juntamente com os acordes que se somam ao longo do discurso, inclui arpejos rápidos, mudanças de acordes complexas que ilustram a riqueza harmônica nessa música, explorando, ainda, a condução de vozes interiores e bordaduras sofisticadas.

Segundo Caio Priori dos Santos, violonista e pesquisador da obra violinística de Garoto, essa composição apresenta uma "escolha de elementos formais harmônicos e rítmicos menos recorrentes em relação a linguagem violonística brasileira da época" [394], transitando ainda por momentos tonais e modais, privilegiando os parâmetros rítmicos que se relacionam com a seção percussiva dos grupos de samba. Em sua dissertação, o pesquisador nos chama atenção para a estrutura formal relativamente desequilibrada dessa peça:

> Composta em compasso 2/4, como a maior parte dos gêneros musicais da música popular urbana brasileira, apresenta seções que fogem ao padrão formal, não se enquadrando com as quadras dos textos dos sambas desde 1917, como descreve Sandroni (2012), geralmente compostas em 4 ou 8 compassos. Pode-se perceber seções com 11 e 24 compassos, revelando uma escolha particular do compositor.[395]

Paulo Bellinati, em sua fundamental publicação sobre Garoto que contém transcrições de sua obra para violão solista, traçou pequenas considerações técnicas sobre a peça e, também, levantou ideias que nos servem para uma apreciação mais ampla dessa música:

> The introduction is played with the thumb until bar 10, and Garoto tries to imitate the sound of samba percussion folk groups. The authentic carnival samba comes from the favelas, which are poor ghettos built on the hillsides of Rio de Janeiro. From bar 36 on, the melody is a tribute to Ary Barroso and is almost a Citation of his famous samba "Aquarela do Brazil".[396]

Neste sentido, a utilização do polegar para aferir mais de uma corda simultaneamente, realizando *baixos ostinato* que imprimem um vigor interessante para a peça, na espera de ideias que se somarão ao longo da narrativa indica não só um desenvolvimento da técnica violinística

---

[394] DOS SANTOS, Caio Vitor Priori. *O violão inovador do Garoto*: uma análise estilística da peça Lamentos do Morro. 116p. Dissertação (Mestrado – Música). Universidade Federal de São João Del-Rei, 2022.
[395] Idem (p.34).
[396] "A introdução é tocada com o polegar até o compasso 10, e Garoto tenta imitar o som dos grupos folclóricos de percussão de samba. O autêntico samba carnavalesco vem das favelas, que são guetos pobres construídos nos morros do Rio de Janeiro. Do compasso 36 em diante, a melodia é uma homenagem a Ary Barroso e é quase uma citação de seu famoso samba "Aquarela do Brasil" In The guitar vol 1 (p.42).

mais elaborada, portanto, mas também a reunião de recursos para traduzir mais da paisagem sonora que Garoto pretendia atingir nessa música, além das referências geográficas que versam sobre o possível local de origem do samba.

Ademais, a citação de *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso pode servir para acomodá-la em um envoltório estético musical ligado ao período histórico de transformação do samba como um representante da identidade nacional, um ritmo que atingia o Brasil de norte a sul. E isso tem implicações importantes como, talvez, uma necessidade de legitimar um discurso musical moderno, sobretudo em seus aspectos formais e rítmicos, se apoiando em menções de músicas consagradas no gênero a fim de que, a partir desse processo, essa nova criação não se afastasse tanto daquela tradição, garantindo, então, um lugar bem-posicionado nela.

Não iremos tão longe em nossas considerações, mas, o que queremos propor, em outras palavras, é que *Lamentos do Morro* maneja muito bem a modernidade musical em sua narrativa, sem deixar transparecer em demasia todos os elementos exógenos e as linguagens outras que poderiam deslocá-la demais do mundo tradicional do samba, até porque existe, por exemplo, o emprego de escalas de tons inteiros[397], frequentemente adotadas no impressionismo francês por Debussy, Ravel e outros, acordes profundamente complexos que não fazem parte daquele escopo sonoro, entre outros elementos. De todo modo, se trata de uma música que utiliza uma ideia motriz apoiada em um repertório canônico do gênero que lhe confere uma legitimidade e, sobretudo, um interesse a mais perante os ouvintes.

Apenas para estamparmos a complexidade deste samba quanto aos aspectos estruturais, já que não é nossa intenção nos aprofundar no plano puramente musical, como diria Copland, deixaremos a seguir a tabela produzida por Caio Priori dos Santos após longas análises musicais desta peça, uma tabela que demonstra o intrincado esqueleto de *Lamentos do Morro*, porém, ainda assim, ela se acomoda razoavelmente bem na tradição do samba.

PARTE	INTRODUÇÃO	A	PONTE	B e B'	FINAL
COMPASSOS	c. 1 – 11	c. ‖:12 – 27:‖	c. 28 – 35	c. ‖:36 – 59:‖– 73	c. 74 – 90

[397] "Nos compassos 28 e 29, optou-se por utilizar acordes dominantes derivados da escala de tons inteiros ou hexafônica que reúne as notas de acorde 1 – 3 – b7, as quintas alteradas b5 e #5 e a tensão de nona maior 9. Supostamente, a utilização deste tipo de acorde, que se deriva da escala de tons inteiros, se dá pela influência que Garoto sofreu da música impressionista francesa" *In*: DOS SANTOS, Caio Vitor Priori. O violão inovador do Garoto: uma análise estilística da peça Lamentos do Morro. 116p. Dissertação (Mestrado – Música). Universidade Federal de São João Del-Rei, 2022.(p.44)

Figura 18: Tabela das sessões, relação modal/tonal de Lamentos do Morro de Garoto, elaborada por Caio Priori dos Santos em sua dissertação "O violão inovador do Garoto: uma análise estilística da peça Lamentos do Morro", ano 2022.

d) Assanhado (Jacob do Bandolim)[398]

Lançado em 1961 pela RCA Victor, ao lado de *Não me Toques*, um choro tradicional de Zequinha de Abreu, *Assanhado* foi "composto a partir de um improviso do violonista Carlinhos Leite, em Paquetá, na casa do amigo Medrado".[399] Classificado como samba, pode também ser visto como um choro sambado se mirarmos a fraseologia aplicada nele, ainda que a utilização da terça menor, como nota de passagem, e da sétima menor como repouso dos períodos provoquem um colorido diferente para os motivos melódicos aplicados, digamos que quase aparentados com a escala blues.

A estrutura desse samba detém duas partes constituídas por 40 compassos cada, ou seja, as ideias pensadas se materializam em um espaço formal mais dilatado que o usual. Além disso, a concepção harmônica provém de encadeamentos de acordes dominantes, garantindo uma movimentação para toda narrativa proposta, sobretudo na segunda parte da peça onde as variações da ideia motriz ocorrem por meio de frases rápidas que geralmente se ligam através dos intervalos de sétima menor, aparecendo também a nona com menor frequência.

Em 1966, dado o sucesso obtido por esse samba, serviu de inspiração para o título de outra coletânea, elaborada por Geraldo Santos, que seria lançada pelo selo subsidiário RCA Camden, *Assanhado: Jacob e seu bandolim*, contendo doze faixas, sendo sete de composições de Jacob e outros choros consagrados interpretados pelo bandolinista. No depoimento prestado ao MIS/RJ, Jacob faria um comentário sobre esse disco: "Tá vendendo que é uma beleza! Então, eu estou satisfeito porque a fábrica está tendo remuneração do tempo e do capital que empregou. Isto é que é para mim importante em tudo que faço: que quem me empregue tenha o lucro disto e não que eu tenha o lucro"[400], o que nos mostra que Jacob também tinha uma certa preocupação com a circulação de sua produção.

Na prática, podemos dizer que *Assanhado* era um samba, ou mesmo um choro sambado, que incorporava uma fraseologia mais ampla com retoques que vinham de outros gêneros como o blues, criando, portanto, movimentos melódicos que remetiam o discurso musical para outras influências, apresentado com um virtuosismo técnico considerável e, também, uma concepção

[398] IMS. Instituto Moreira Salles: *Discografia Brasileira*. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/146378/rca-victor-80-2339. Acesso em: 14 de jan. 2025.
[399] Caderno de Composições (p.15)
[400] SILVA Juniro (p.423)

harmônica elaborada que dava condições para que o encadeamento das frases, principalmente na segunda seção, ocorresse de maneira extremamente fluida.

Nas últimas duas músicas não adentraremos nas ferramentas analíticas que envolvem o universo da canção propriamente, já que esse procedimento fugiria demais aos propósitos deste trabalho. De todo modo, escolhemos trazê-las para ilustrar a diversidade desses autores e o quanto foram importantes nas transformações da música popular de maneira geral. Isso sem contarmos, é claro, a relevância que *Duas Contas* obteria no movimento bossanovista. Assim, comecemos por ela.

e) Duas Contas (Garoto)[401]

Teus olhos
São duas contas pequeninas
Qual duas pedras preciosas
Que brilham mais que o luar
São eles
Guias do meu caminho escuro
Cheio de desilusão e dor
Quisera que eles soubessem
O que representam pra mim
Fazendo
Que eu prossiga feliz
Ai, amor
A luz dos teus olhos

(Garoto)

Criada em versos brancos, isto é, em versos que possuem métrica, mas não rimam, *Duas Contas* logo se tornaria um clássico do samba-canção moderno, uma música que influenciou toda uma geração de compositores que viriam a integrar o movimento bossanovista, além de obter grande sucesso na época de seu lançamento, trazendo uma harmonia relativamente avançada, desenvolvida através de cadências IIm-V7 usadas em sequência, em tonalidades vizinhas. Já na década seguinte, seria uma das canções mais executadas pelos bossanovistas, como nos confirma um dos músicos mais importantes daquele movimento, Carlos Lyra: "todo mundo queria tocar *Duas Contas*"[402]. Na versão do Trio Surdina, de 1953, temos a voz de Fafá Lemos, cuja maneira de organizar a prosódia musical poderia ter servido de inspiração para alguns artistas que integraram a Bossa Nova, dentre eles, Tom Jobim.

---

[401] IMS. Instituto Moreira Salles: *Discografia Brasileira*. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/169383/musidisc-m-15004. Acesso em: 22 de fev. 2025.
[402] Entrevista concedida no documentário *Garoto - Vivo Sonhando*, sobre a vida e obra de Aníbal Augusto Sardinha, com direção de Rafael Veríssimo, lançado no ano de 2021.

Além disso, esta canção, para alguns dos personagens envolvidos com a cena musical mais ampla, digamos assim, estaria "destinada a marcar a autonomia artística do conjunto"[403], uma ideia muito apoiada no sucesso obtido por *Duas Contas*, até porque o Trio Surdina se destacava bem mais pelos arranjos instrumentais interessantes que promovia e, talvez, pelo colorido timbrístico que privilegiava um equilíbrio entre o violão, o violino e o acordeom.

Em outros momentos da carreira de Garoto, certas canções tiveram um relativo sucesso e aqui destacamos o samba, fruto de uma intrigante parceria entre Garoto e o ator Grande Otelo, intitulado *O outro Palpite*[404], uma música que fazia alusão a *Palpite Infeliz* de Noel Rosa. Este samba de Garoto seria, então, lançado no ano de 1945 pela Continental, sendo interpretado pela "garota nota dez" e "eterna rainha do rádio", Emilinha Borba.

De volta para *Duas Contas*, deixaremos como sugestão a versão instrumental que pode ser conferida no disco de 1979, lançado pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, a partir de acetatos recuperados do acervo da Rádio Nacional.[405] Nela, podemos nos aproximar mais dos aspectos modernos e estruturais do discurso musical, já que se evidenciam as nuances harmônicas propostas e a fluidez dos encadeamentos e cadências que praticamente não geram nenhum tipo de ruptura na mensagem.

Outro ponto importante dessa música diz respeito aos motivos melódicos trabalhados por Garoto. Na maior parte das vezes, ele estabiliza e resolve trechos da melodia em tensões consideráveis como a nona maior ou a décima terceira maior e isso pode ser visto como mais um indicativo da utilização de recursos modernos aplicados pelo compositor.

g) Jamais (Jacob do Bandolim / Luiz Bittencourt)[406]

Julgas que nunca te amei
E hoje escarneço de ti
Relembrando que quando sofri e chorei
E Deus que ouviu sem cansar
Promessas e juras de amor
Só Ele sabe que eu te adorei
Com fervor, com ardor
Mas finalmente passou
A febre com que eu te quis...
A estrela que me faz feliz

---

[403] SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional*: o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. (p.140); MELLO, Zuza Homem de. *Copacabana*: a trajetória do samba-canção. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018. (p.100)
[404] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/67440/continental-15473 . Acesso em: 15 de fev. 2025.
[405] Disponível em: https://youtu.be/WwbrF9cPops?si=wyy2xgiNkSshuB3N. Acesso em: 15 de fev. 2025.
[406] Disponível em: https://youtu.be/GyhBMdai2AQ?si=4zU9oCK596H5-Tty. Acesso em: 18 de fev. 2025.

Voltou
E não me recordo da dor
Que senti ao perder este amor
Este amor que tal qual uma flor
Já murchou
És inocente em pensar
Que por ti hoje vivo a chorar
E não te lembras, porém
Que este alguém
Agora já é capaz
De suportar esta dor
E clamar que não quer teu amor
Jamais...
(Jacob do Bandolim/Luiz Bittencourt)

“Por trás do dial” era o título de uma coluna da revista Carioca que informava para os leitores desde lançamentos de discos, destacando algumas dessas gravações para o público, até outros assuntos relacionados com festividades e personalidades inseridas na cena musical mais atrelada ao mundo das rádios. Era um espaço da revista que se dedicava aos “ecos das melodias lançadas nos últimos suplementos das gravações”. Em 1937, um desses breves comentários que integravam a coluna sobre os lançamentos de músicas ocorridos durante aquela semana dizia que “Gerson Aguiar lançou essa semana, em primeira audição, na PR-2, Rádio Cruzeiro do Sul, o samba-canção de Jacob e Luiz Bittencourt ‘Jamais’”. [407]

Esses dados mostram que Jacob, com pouco menos de vinte anos, já compunha samba-canção com ares bem sofisticados. Assim, *Jamais*, apesar de ter sido construída para retratar uma desilusão amorosa juvenil, apresentava uma estrutura harmônica e melódica bem madura, com requintes sonoros como as notas que repousam em tensões provenientes dos intervalos de nona maior e décima terceira maior, acordes aumentados, inclusão do quarto grau menor, entre outros elementos, que seriam vistos no gênero samba-canção, ao menos mais frequentemente, anos mais tarde. Existe nessa música a aplicação de cadências interrompidas e a utilização de dominantes secundários que conduzem a narrativa para tonalidades relativas menores, recursos estéticos que, embora razoavelmente comuns, aumentam o interesse e colorido do discurso musical empregado, oferecendo, então, um sabor especial para os ouvintes.

[407] “Por trás do Dial”. Carioca, 1937. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/830259/5633. Acesso em: 22 de jan. 2025.



Jacob

Um saudosista que atualiza a velha música bonita dos bons tempos

☆

Jacob é o artista que transformou o estridente bandolim num instrumento cheio de suavidade. Grava para a etiqué-ta RCA Victor.

Vamos falar do Jacob, o nosso tão querido "Jacob do bandolim"? ... Sim, porque muita gente não sabe de diversas curiosidades que êle nos conta nesta reportagem.

Vamos começar entremeando fatos de sua vida artística com outros de caráter particular.

Jacob nasceu aqui mesmo no Distrito Federal, no bairro de **Laranjeiras**, no dia **14 de fevereiro de 1918**. Sua carreira teve início no ano de 1934, quando já era êle um verdadeiro "virtuose" do bandolim. A antiga Guanabara foi o ponto de partida para sua gloriosa carreira que hoje se encontra no ápice, no seu gênero. "O Radical" patrocinava, naquela época, um concurso sòmente para conjuntos. Assim sendo, Jacob também se inscreveu. Dentre os 29 inscritos Jacob, seu bandolim e seu conjunto lograram o primeiro lugar. Fato curioso e ao mesmo tempo interessante, é que o júri não se compunha de elementos ligados ao jornal e sim de Francisco Alves, o nosso saudoso Rei da Voz, de Cristóvão de Alencar e de muitos outros nomes "grandes" de nossa música popular.

Logo após, a Rádio Guanabara convidou-o a integrar seu quadro artístico, para preencher as vagas de Benedito Lacerda quando êsse não atuasse. Êste oferecimento foi aceito e Jacob e seu conjunto começaram ganhando um "cachet" de **Cr$ 25,00**. Sim, vinte e cinco cruzeiros, e ainda mais: essa importância era para os cinco componentes. Quanto dinheiro... Mas, como era o começo, Jacob não esmoreceu. Lutando sempre, êle viu, tempos depois, o seu esfôrço recompensado, pois não estando preso a contrato exclusivo, tinha êle o direito de tocar onde quisesse. E os pedidos choviam. Cinco anos permaneceu na Guanabara, trabalhando simultâneamente na Rádio Educadora, Transmissora e Rádio Club do Brasil. É êle mesmo quem conta que com "cachets" tirava um ordenadão no fim do mês, ou seja, mais ou menos **Cr$ ... 10.000,00**. Em 1939, trans-

Figura 19: Reportagem sobre Jacob do Bandolim em edição de 1953 da Revista do Disco, Rio de Janeiro.



Uma vitória apenas parcial da Morte...

GARÔTO partiu com o maior ideal de sua vida plenamente realizado

O grande desejo, tocar no Teatro Municipal, foi satisfeito em março de 1953 — Uma figura singular êsse Anibal Augusto Sardinha, de talento ciclópico, de dedos elétricos, de coração bonissimo — Assombrosa vocação artística que se definiu aos sete anos e só fez crescer e expandir-se fabulosamente até o último sôpro de vida — As diversas fases da carreira de Garôto — Seu último programa com Edna Savaget (29 de março dêste ano) está gravado e na gravação, além de solos belíssimos, há a voz do genial artista tão prematuramente desaparecido — Excertos da vida de Garôto

Texto de OSWALDO MIRANDA

Fotos de MANOEL RIBEIRO

Garôto ao microfone da Rádio Ministério da Educação, quando do programa que fêz, o último, no rádio, um mês antes de sua morte. Êste violão e todos os demais instrumentos de Garôto estão parados, mudos, sem som, sem nada, carinhosamente guardados por Ceci, sua grande e leal companheira e incentivadora nesses últimos onze anos...

Como Noel Rosa, Garoto, êsse grande valor da nossa música, que se foi pelos caminhos do Além, tem, também, uma Vila em sua vida. E' a Vila Economizadora, pobre, simples, apertada em São Paulo, entre os bairros da Luz, Parí e Canindé. Nasceu ali, na Casa IV e ali passou sua infância. Não uma infância comc a dos outros garotos, pois que desde muito tenro, ainda, o grande morto de hoje já revelava sua assombrosa vocação artística, a vocação que se definira aos séte anos, quando, dedilhando o violão e o cavaquinho, já assombrava a quantos o ouvissem.

Tocava escondido e aprendia com incrível facilidade todos os instrumentos de corda. Aos oito anos, no Teatro Coliseu, em Santos, era carregado triunfalmente pelo público que o ouvira num festival e daí foi ter a um programa de calouros, em São Paulo. Nessa ocasião ganhou batismo êsse genial Anibal Augusto Sardinha, cuja prematura morte todo o Brasil deplora. Cesar Ladeira era o locutor e no instante de anunciar o menino quase engolido pelo enorme violão e não lhe sabendo o nome, recorreu à palavra "Garoto". E foi, realmente, um garoto que se exibiu, cumprindo notável performance.

Mas isso é apenas uma passagem na vida do gigante da técnica de dedos, do som bonito tirado do violão, do cavaquinho, do banjo, da guitarra, enfim, de tôda a família de instrumentos de cordas de aço e caixa de percussão tão intimamente identificados com as formas mais características da música regional brasileira.

Garoto foi, de fato, um gênio precoce. Mas cresceu com sua arte. Pequenino, tocava em bandas militares (banjo) e em jazz. Sumia entre os músicos, como figura humana, pequenino e magro, como era. Mas superava-os, a todos, na grandeza de sua arte.

* * *

Tem 13 anos quando o rádio no Brasil é incipiente. Já faz parte do elenco da PRE-7, Rádio Educadora Paulista, depois de haver atuado na Record. Em 32 está na Kosmos e depois na Difusora e na Cruzeiro do Sul, ainda em São Paulo 1936. E' aí que o ouvimos, daqui. Muito mal, por causa da estática. Garoto toca violão a quatro mãos, com Aimoré, depois de ter um trio, com Petit e Aimoré. Naqueles idos, o violão a quatro mãos foi o que de mais impressionante ouvíamos em rádio. E até hoje não conhecemos número similar.

Em 36 o fabuloso artista está no Rio, com o mesmo Aimoré e em 39 o conhecemos, redigindo, na "Pequena Ilustração", de Petró-

(Conclui na página 42)

Ao fim do programa em que se apresentou, Garôto foi fotografado ao lado de Fernando Tude de Souza, diretor da Rádio Ministério, e Edna Savaget, produtora e condutora do "Aqui entre nós". Tude elogiava a técnica, a maneira de executar, de Garôto. E êle, modesto, fazia como sempre, alisando o violão e dizendo: — "Qual nada, o instrumento é que é bom"...

Figura 20: Reportagem sobre Garoto em edição de 1955 da Revista Radiolândia, Rio de Janeiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A apreciação musical decorrente da audição das dezoito músicas escolhidas para esse trabalho nos serviu para ampliarmos nossas perspectivas sobre aquilo que tratamos ao longo de nossa pesquisa, fundamentando nossas investigações sobre a presença do tradicional e do moderno na música urbana, especialmente na tradição do choro. A escolha dessas composições se pautou, em primeiro lugar, na fórmula presente nos discos de 78 rpm de ambos os artistas, com destaque para a discografia de Jacob; ou seja, nossas escolhas partiram da audição de discos que combinavam uma sonoridade diretamente atrelada com a herança musical do XIX, principalmente através da valsa, junto do choro que, na medida em que ganhava mais espaço na indústria fonográfica, também mostrava mais sua relevância, transformando certos aspectos que ultrapassaram os domínios estéticos e musicais, interferindo, portanto, consideravelmente nas tradições musicais populares "genuinamente brasileiras". O sucesso obtido por esse gênero urbano comprova, em partes, essa implicação que afetou a dinâmica de produção da indústria de discos e, consequentemente, a sociedade da época.

Assim, para analisarmos as transformações da tradição do choro não poderíamos deixar de considerar outros gêneros urbanos que se mostraram fundamentais para compreender mais desse passado visto através do objeto que escolhemos pesquisar e, mais ainda, por se tratar de músicos que transitaram por ritmos e estilos variados, precisávamos incluir outras sonoridades nesse processo o que nos pareceu a decisão mais adequada, ou mesmo a mais necessária atitude. Neste sentido, acompanhando a história da música urbana no Brasil, a representatividade de gêneros como o samba-canção, o baião e a própria canção, ainda que a maior parte da produção desses compositores fosse instrumental, não poderiam ficar de fora dessa empreitada.

Por fim, notamos que, em muitos casos, as construções automatizadas ou, até mesmo, enviesadas sobre nossos personagens, sobretudos àquelas que partiram da imprensa e, ainda, se disseminaram na historiografia do choro, não se sustentam satisfatoriamente ao longo desse procedimento analítico que aplicamos, até porque, como vimos, muitas das criações de Garoto e de Jacob contribuíram para deslocar determinadas imagens estabelecidas sobre eles, ou seja, nem sempre o "gênio das cordas" pode ser compreendido como moderno, já que por diversos momentos se utilizou de uma tradicionalidade bem-marcada para exprimir sua inventividade musical e, por outro lado, nem sempre o "mago do bandolim" será aquela figura tradicionalista que replica sempre o tradicional, visto que incorporou abordagens sonoras bem modernas em boa parte de sua produção musical. Dessa maneira, o último capítulo serviu para demonstrar, através dos sons, como essas noções sobre modernidade e tradição na obra de cada um deles

assumem lugares outros, ao menos diferentes daquilo que mais se reproduziu na historiografia do gênero.

Sendo assim, a aventura da comparação alcança os mais diversos campos do saber humano e inspira historiadores desde há muito tempo. Nunca se tratou de uma tarefa fácil compreendermos mais daquilo que nos informam as sociedades passadas e, sobretudo, os saberes que decorrem das articulações entre culturas locais ou nacionais, próximas ou distantes, tradicionais ou modernas. Evidentemente, para "construir comparáveis", utilizando uma feliz expressão do historiador Marcel Detienne, sempre há uma escolha a ser feita, seja ela analítica, epistemológica, histórica etc., mas, acima de tudo, humana. E ao tratamos de histórias de vida de personalidades passadas, esse caráter naturalmente complexo, assume ares nebulosos que custam a se dissipar.

Nessa longa trajetória em busca de algo que possa ser satisfatoriamente comparado, em um processo de análise do passado que abrange, no mínimo, uma complexidade significativa, muitos eventos, personalidades, documentos, costumes, perspectivas, entre outros espectros do passado, são voluntariamente postos de lado para que outros se acomodem na (des)construção que se deseja edificar, adentrando em um novo mundo que se quer narrar, iluminando aspectos da história que julgamos conveniente transmitir para os outros, a fim de reanimarmos um dado passado que, porventura, ainda não teve a oportunidade de se consagrar nas teias da história de alguma maneira.

Diante disso, quando iniciamos nossa jornada para comparar as histórias de Garoto e de Jacob do Bandolim, observando o funcionamento das noções sobre modernidade e tradição que partiram de suas composições, da historiografia relacionada com o tema, dos discos e gravações que permitiram apreciar suas performances, mas, também, das representações que informavam mais da vida desses artistas; tentamos, de algum modo, nos aproximar dos caminhos traçados pela música urbana no Brasil, considerando as engrenagens que encadearam transformações na indústria fonográfica daqui, na tradição do choro e, consequentemente, em parte da sociedade envolvida com essa sonoridade.

Assim, começamos nossa empreitada comparando aspectos das biografias do moleque do banjo e do mago do bandolim, sem deixar de lado como esses personagens floresceriam na música popular, afetando-a substancialmente. Neste sentido, observamos parte das tradições musicais populares que se perpetuaram por meio de práticas disseminadas pelas rodas de choro, nos quintais, saraus e reuniões festivas, dentre outros espaços de sociabilidade, contemplando também as primeiras gravações desses artistas em discos de 78rpm.

Estes personagens, portanto, já afetariam o panorama histórico articulado com a música urbana nas primeiras décadas do XX, naturalmente atrelado com ideias de construção de uma sonoridade que pudesse contemplar mais das coisas do Brasil, genuinamente nossa, além de participarem, parcialmente que fosse, do processo de busca por uma identidade nacional através da música que preservasse e, ainda, transmitisse parte importante do arcabouço cultural herdado do século XIX, valendo-se de todos os hibridismos sonoros ocorridos ali.

Nossa pesquisa se dividiu, ao menos, em quatro frentes. Começando pela comparação das biografias desses artistas, observando possíveis conexões que fizessem sentido no enredo que queríamos construir; pelas análises dos conceitos de tradição mais difundidos na música urbana, especialmente no choro, assim como nas historiografias relacionadas com esse campo; nas cenas musicais de São Paulo e do Rio de Janeiro e o que poderíamos aferir delas, ampliando nossa compreensão sobre a trajetória desses músicos e, por fim, pela apreciação musical de da produção de Garoto e de Jacob do Bandolim que pudesse informar mais sobre a aplicação dessas ideias de tradição e modernidade na música. Sobre esse último ponto, em um universo que contém pouco mais de trezentas e cinquenta composições, se somarmos a produção de ambos, uma escolha se fez necessária, das mais difíceis desta pesquisa, diga-se de passagem, para ilustrarmos, através dos sons, parte dessas transformações.

Outra questão que perpassou o nosso trabalho se relaciona com a interdisciplinariedade natural para analisarmos objetos históricos dessa natureza. Ou seja, como enfrentaríamos isso sem desequilibrar demais o texto, como reuniríamos esses campos da história, da música e dos estudos discursivos sem protagonizar necessariamente nenhum deles, em outras palavras, como desenvolveríamos uma narrativa que pudesse ser edificada a partir do encontro dessas áreas? Por razões óbvias, ainda não sabemos se atingimos ou não esse objetivo, até porque a recepção poderá ser mais bem observada com o passar dos anos.

Nesse caminho de dissonâncias e consonâncias, encontramos algumas características que descortinam aspectos desse passado, por exemplo, quando notamos a vasta utilização de uma fórmula adotada pela indústria e por esses artistas, principalmente por Jacob, para trazer ao público suas criações musicais, ou quando observamos traços profundamente tradicionais na música de Garoto, o que nos serve para problematizarmos a imagem mais disseminada pela historiografia; ou mesmo quando ilustramos parte da inventividade musical do bandolinista e suas relações com a modernidade e com outros gêneros, ou certos discursos preservacionistas que confirmavam os posicionamentos de Jacob, mas ao mesmo tempo, poderiam se contrastar com as práticas musicais desse artista, ou pelas mediações provocadas pelas figuras de Radamés Gnattali e Pixinguinha e os arranjos inovadores, as relações entre aqueles que eram responsáveis

pelos negócios da música, ou até como a música do choro mobilizou energias locais juntamente com um contexto internacional adentrando no cinema americano, entre outras particularidades.

Neste diapasão, percebemos como os espaços de sociabilidade ligados à musicalidade do choro, tais como as serenatas, saraus, subúrbios e quintais, bem como as rádios e os discos, contribuíram para ampliar as cenas musicais de meados do século XX, afetando também, a teatralidade das cidades e a capacidade de interferir na formação de identidades coletivas que se criaram ao redor delas, transformando não só o espaço público, realocando os músicos envolvidos, o público, produtores e gravadoras, enfim, mas transformando a produção, a circulação e o consumo a fim de garantir novos mercados para essa música urbana. Isso teve um impacto significativo nas trajetórias de Garoto e de Jacob do Bandolim, influenciando suas escolhas, atuações e formas de pensar e criar na música. Além disso, essas mudanças afetaram a dinâmica de novos ambientes que passaram a incorporar essa musicalidade, como os cassinos, os clubes e boates. Surgiram, portanto, novas práticas musicais que se destacaram pela inserção de repertórios modernos e pela maneira inovadora de rearranjar o discurso musical em futuras composições

Observamos que as representações sobre nossos personagens, especialmente aquelas originadas na imprensa e que se espalharam pela historiografia do choro, não se sustentam de maneira satisfatória ao longo da análise que realizamos. Isso porque, como pudemos perceber, muitas das músicas de Garoto e de Jacob do Bandolim ajudaram a modificar essas imagens estabelecidas sobre eles. Nem sempre o gênio das cordas pode ser visto como uma figura estritamente moderna, já que em vários momentos ele recorreu a tradições bem definidas para expressar sua criatividade musical. Da mesma forma, o mago do bandolim não foi apenas um tradicionalista convicto que se limitava a reproduzir e conservar aquilo que já tinha sido feito, repetindo estruturas e linguagens dessa tradição em especial, posto que incorporou abordagens modernas em boa parte de sua produção musical.

Um último ponto que queremos considerar se refere, mais uma vez, a nossas escolhas. Inicialmente tínhamos a intenção de analisar mais dos cadernos de anotação de Garoto e de Jacob a fim de confrontar certas perspectivas discursivas, trazendo junto delas as problemáticas que envolvem uma escrita de si, as autobiografias e suas implicações numa história particular. Contudo, no meio desse processo, encontramos muitas dificuldades para acessar esses materiais que poderiam contribuir mais para a nossa pesquisa, desde um protecionismo quase bairrista, até um hermetismo considerável nos arquivos no que tange a alocação desses cadernos. Assim sendo, optamos por uma estratégia que contemplasse aquilo que de fato tínhamos disponível

para acessar esse passado sob esse viés que combina história, música e análise do discurso, isso sem adentrarmos em disputas que vão muito além de nossas competências.

Por fim, se chegamos ou não em algum lugar de interesse para os leitores, esperamos que sim, mas lembramos aqui que entre o ideal e o possível, há sempre uma distância que nunca termina, um espaço que nunca se fecha, um lugar habitado pelo outro que em nenhuma hipótese guarda uma relação direta com a nossa experiência, ao menos com aquela experiência que vai além de um simples ato de imaginação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivos e sites:

Acervo Digital Chiquinha Gonzaga
Acervo do violão brasileiro
Arquivo do Almirante (MIS/RJ)
Arquivo Jacob do Bandolim (MIS/RJ)
Centro Cultural de São Paulo
Clube do Choro de Santos "Aníbal Augusto Sardinha" (Santos/SP)
Dicionário Cravo Albin
Discografia brasileira em 78 rpm (IMS)
Ernesto Nazareth 150 anos
Fundação Casa do Choro (RJ)
Hemeroteca Biblioteca Nacional
Instituto do Piano Brasileiro
Instituto Moreira Salles (IMS/RJ) – Acervo José Ramos Tinhorão
Laboratório de História da Cultura Sonora (LHCS)
Radamés Gnattali

Periódicos, jornais e revistas:

A noite (RJ)
Correio da Manhã (RJ)
Correio Paulistano (SP)
Diário da Noite (SP)
Diário de Notícias (RJ)
Gazeta esportiva (SP)
Jornal O Globo (RJ)
O Pasquim (RJ)
Revista Carioca (RJ)
Revista do Disco (RJ)
Revista do Rádio (RJ)
Revista Radiolândia (RJ)
Última Hora (RJ)

Documentários:

Brasileirinho. Direção de Mika Kaurismaki. Brasil, 2005.
Garoto: vivo sonhando. Direção de Rafael Veríssimo. Brasil, 2019.
Laurindo Almeida: Muito Prazer. Brasil, 2001.
O acervo do Jacob. Documentário produzido pelo Instituto Jacob do Bandolim. Brasil, 2023.
Rádio Nacional: 80 anos no ar. Direção de Rafael Casé. Brasil, 2016.
Tia Ciata. Direção de Mariana Campos e Raquel Beatriz. Brasil, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha. Trad. Selvino Assman. São Paulo: Boitempo, 2008
ALBANESE, Mário (org.). *Garoto, o gênio das cordas.* São Paulo: SESI-SP editora, 2013
ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006
ANDRADE, Mário de. *Música doce música.* São Paulo: Martins, MEC, 1976.
ANTONIO, Irati e PEREIRA, Regina. *Garoto, sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982
ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha, Radamés e a Gênese do Novo Arranjo Musical Brasileiro*. Cadernos do Colóquio, [S. l.], v. 2, n. 1, 2007
ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal*. Alexandre Gonçalves Pinto e O choro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
BARBOSA, Orestes. *Samba:* sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.
BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali*: o eterno experimentador. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
BARROS, José D'Assunção. *História Comparada:* da contribuição de Marc Bloch à constituição de um moderno campo historiográfico. In: *História Social.* Campinas, 2007.
BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política* - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994
BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade*: a propósito da teoria de Einstein. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
_____ *Matéria e Memória:* ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
_____*Os pensadores*: Bergson. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1979
BESSA, Virgínia de A. *A escuta singular de Pixinguinha*: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930. São Paulo: Alameda, 2010
BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto.* Vol. I. e II. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991.
BLOCH, Marc. *Apologia da História,* ou, O ofício do historiador. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar Ed. 2001
_____ *Para uma história comparada das sociedades europeias. In:* História e Historiadores. Lisboa: Teorema, 1998, p. 119-150.
BLOES, Cristiane Cibele de Almeida. *Pianeiros:* dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX. 2006. 95 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2006.
BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral.* Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191
BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia(orgs.) *Memória e (res)sentimento*. Campinas: Unicamp, 2004
CABRAL, Sérgio. Pixinguinha: vida e obra. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.
_____*A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.
CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira.* São Paulo: Manole, 2010
CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. Trad. Maria L. Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.
CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados*: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Cia das Letras, 1987
CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem*: A História e as Histórias do Samba-Canção. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.
_____*Carmen*: uma biografia. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005.

CAZES, Henrique. *Choro:* Do quintal ao municipal. São Paulo: Ed. 34, 1998.
CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Trad. Maria de L.Menezes. RJ: Forense, 2011.
_____*História e Psicanálise:* Entre Ciência e Ficção. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
_____ Invenção *do Cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.
CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim:* o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque. São Paulo: Brasiliense, 1986.
CHARADEAU, Patrick. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2016
CHARTIER, Roger. *A beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes.* Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
_____ *A verdade entre a ficção e a história*. In: *História, verdade e tempo*.
COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender Música*. Trad. Luiz Paulo Horta. São Paulo: É Realizações, 2013
SALOMON, Marlon (Org.). Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2011.
CLÍMACO, Magda de M. *Alegria dos chorões*: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília. Anos 1960 – Tempo Presente. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, 2008.
DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.
DELNERI, Celso Tenório. *O violão de Garoto*. A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, 2009.
DINIZ, André. *Almanaque do Choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003
_____*Joaquim Callado:* o pai do choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
_____*O rio musical de Anacleto de Medeiros.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
DOS SANTOS, Caio Vitor Priori. *O violão inovador do Garoto*: uma análise estilística da peça Lamentos do Morro. 116p. Dissertação (Mestrado – Música). Universidade Federal de São João Del-Rei, 2022.
DOSSE, François. *A História*. Tradução Roberto L. Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
_____. *O Desafio Biográfico:* escrever uma vida. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009
_____*O espaço habitado de Certeau*. In: *ArtCultura*. Uberlândia: Edufu, v.8, n.13, 2006
EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Edição do Senado, 2014
EFEGÊ, Jota. *Maxixe*: a dança excomungada. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
_____*Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
_____*Meninos, eu vi*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
ESCORCIA, Boris A. C. *La historia comparada*. Um método para hacer Historia. In: Sociedad y Discurso. Universidad de Aalborg, n.28
FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *Sentinelas da Tradição*: a constituição da autenticidade no samba e no choro. São Paulo: Editora USP, 2018.
FILHO, Melo Morais. *Festas e tradições populares do Brasil*. São Paulo: Ediouro.
FINLEY, Moses. *Aspectos da Antiguidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2016
FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005
_____*A ordem do discurso.* Trad. Laura Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996
FRANCISCHINI, Alexandre. *Laurindo Almeida:* dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009
GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais.* Trad. Federico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1989

GONÇALVES, José R Santos. *A retórica da perda*: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, IPHAN, 1996
GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba.* Rio de Janeiro: Typ. São Benedito, 1933.
HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
_____*Los marcos sociales de la memoria.* Trad. Manuel Baeza y Michel Mujica. Venezuela: Anthropos Ed., 2004.
HARTOG, François. *Regimes de historicidade:* presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
HOBSBAWM, Eric. e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Ed. Saraiva, 2012
INSTITUTO JACOB DO BANDOLIM. Caderno de composições de Jacob do Bandolim, vols. 1e 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.
JUNQUEIRA, Humberto. *A obra de Garoto para violão*: o resultado de um processo de mediação cultural. Orientador: Flávio Terrigno Barbeitas. 127f. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte, 2010
LIMA, Luciano Chagas. *Radamés Gnattali:* Os Quatro Concertos para Violão Solo. In: Anais do II Simpósio de violão da Embap, 2008.
LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Funarte, 1939.
LOPES, Marcílio M. *O dito e o não dito*: palavra cantada no gesto instrumental de Jacob do Bandolim. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2016.
MACHADO, Cacá. *Batuque*: mediadores culturais do final do século XIX. In: MORAES J. G. V. (Org.); SALIBA E. T. (Org.). História e música no Brasil, São Paulo, SP, Editora Alameda/FAPESP, 2010
MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e Análise do Discurso.* Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em Análise do Discurso*. Org. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2010
MARTINS, Estevão C. de Rezende. *Historiografia*: o sentido da escrita e a escrita do sentido. In: *História & Perspectivas*, Uberlândia, 2009.
MELLO, Jorge. *Gente humilde:* vida e música de Garoto. São Paulo: Sesc SP, 2012.
MELLO, Jorge; GOMIDE, Henrique; TEIXEIRA, Domingos. *Choros de Garoto*. São Paulo: IMS, Edições Sesc SP, 2017.
MELLO, Zuza Homem de. *Copacabana*: a trajetória do samba-canção. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018
MONTEIRO, José Marciano. *10 lições sobre Bourdieu.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.
MORAES, José Vinci de. *Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil*. In: *ArtCultura*. Uberlândia: Edufu, v.8, n.13, 2006, p.117-133.
_____*Cidade e cultura urbana na Primeira República*. São Paulo: Atual, 1994.
_____ *Criar um mundo do nada*: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil. São Paulo: Intermeios, 2019.
MOURA, Roberto M. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
MOURA, Roberto. *No princípio era a roda:* um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004
NAPOLITANO, Marcos. *A sincope das ideias*: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Edição Fundação Perseu Abramo, 2007.
_____*A música brasileira na década de 1950*. In: Revista USP, São Paulo, n.87, p.56-73, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul*: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993
NETO, Lira. *Uma história do samba*: as origens. São Paulo: Cia das Letras, 2017.
NEUHAUS, Ítalo. *A música popular brasileira nas orquestras da Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 50*. In: ANAIS DO IV SIMPOM 2016 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2026.
NORA, Pierre. *Entre memória e história*. Prefácio do v.I de *Les Lieux de Mémoire*. Paris : Gallimard, 1984. Tradução de Yara Aun Khoury. *Proj. História*, São Paulo, (v.10), dez. 1993
ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso*: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.
_____ *A linguagem e seu funcionamento*: As formas do discurso. São Paulo: Brasiliense, 1983
PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
PELLAUER, David. *Compreender Ricoeur*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009
PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro:* reminiscencias dos chorões antigos. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
PRADO, Maria Ligia. *Repensando a História Comparada da América Latina*. In: *Revista de História*. São Paulo: Edusp, n.153, 2005, p.11-33
PRATA, Sérgio e PUGLIESI, Maria Vicencia. *Tributo a Jacob do Bandolim*: discografia completa. Rio de Janeiro: CeAC, 2002.
RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões.* São Paulo: IMS, 2014
REZENDE, Gabriel S. Souza Lima. *A história (des)contínua*: Jacob do Bandolim e a tradição do choro. São Paulo: Ed. Alameda, 2020.
RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
RIO, João do. *A Alma encantadora das ruas*. São Paulo: Cia das Letras, 2008
ROCHA, Oswaldo Porto. *A era das demolições*: cidade do Rio de Janeiro: 1870-1920. Prefeitura do Rio de Janeiro, 1986.
ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*: seis ensaios da história das ideias. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
RÜSEN, Jörn. *Razão histórica.* Teoria da História I: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora UNB, 2010.
_____*Reconstrução do Passado.* Teoria da história II: os princípios da pesquisa histórica. Trad. Asta-Rose Alcaide. Brasília: Editora UNB, 2010.
_____*História Viva.* Teoria da história III: formas e funções do conhecimento histórico. Trad. Estevão Rezende Martins. Brasília: Editora UNB, 2010.
SÁ, Simone Pereira; JUNIOR, Jader Janotti (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, 2013
SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente.* Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933) Rio de Janeiro: Zahar, 2012
SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica*: Buenos Aires 1920 e 1930. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional*: o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão.* São Paulo: Paz e Terra, 2005
SÈVE, Mário. *Fraseado do choro*: uma análise de estilo por padrões de referência. São Paulo: Irmãos Vitale, 2021.
_____ *O choro no estilo sambado*: padrões rítmicos e fraseado musical. Debates, Rio de Janeiro, n. 17, p. 219-249, nov. 2016.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008
SCHULZE, Peter W. *O Tico-tico e seus Fubás*: A economia cultural do choro no cinema. In: Aniki, Revista Portuguesa da imagem em movimento, v. 10 n. 2, 2023, p.29-59.
SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Um coração que chora:* Jacob do Bandolim. São Paulo: Editora Noir, 2020.
STRAW, Will. In: SÁ, Simone P.; JUNIOR, J. Janotti (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, São Paulo: Anadarco, 2013
TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Funarte, 2011.
TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.
_____*Música Popular*: um tema em debate. São Paulo: 34, 1966.
_____*Pequena história da Música Popular:* segundo seus gêneros. São Paulo: 34, 2013.
VARGENS, João Baptista M. (Org.) *Notas Musicais Cariocas*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986
VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso ETC (História e Inventário do Choro).* Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1984.
_____*Panorama da música popular brasileira na Belle Époque.* Rio de Janeiro: Sant'Anna, 1977.
VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: UNB, 2014
VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.